



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

André Luiz Masseno Viana

**Ele está presente:
a obra de Silvano Santiago e as performances do artista perigoso**

Rio de Janeiro
2011

André Luiz Masseno Viana

Ele está presente:

a obra de Silvano Santiago e as performances do artista perigoso



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S235	<p>Viana, André Luiz Masseno</p> <p>Ele está presente: a obra de Silvano Santiago e as performances do artista perigoso / André Luiz Masseno Viana. – 2011. 137 f.</p> <p>Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Santiago, Silvano, 1936-. Uma história de família – Crítica e interpretação. 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Dor na literatura – Teses. 4. AIDS (Doença) e literatura – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

André Luiz Masseno Viana

Ele está presente:

a obra de Silviano Santiago e as performances do artista perigoso

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 28 de março de 2011.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Italo Moriconi Jr.
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho
Centro de Letras e Artes da UNIRIO

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que se foram
aos que sobreviveram
e que ainda sobrevivem

AGRADECIMENTOS

À Bolsa de Estudos da CAPES, sem a qual esta pesquisa não seria possível;

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UERJ e ao seu corpo docente, especialmente aos Professores Doutores Carlinda Fragale Pate Nuñez, Deise Quintiliano e Mario Bruno, que iluminaram o percurso deste estudo em seus respectivos cursos;

Ao Professor Doutor Denilson Lopes (UFRJ), que contribuiu com os seus cursos;

Aos Professores Doutores Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Italo Moriconi Jr. e Marília Rothier Cardoso, que generosamente aceitaram compor a banca examinadora desta dissertação;

Ao Grupo de Pesquisa *Corpo e Experiência* e aos seus integrantes: Calina Fujimura, Fabiana Farias, Leonardo Davino, Marcelo Santos e Sergio Barcellos, onde a troca de informações supria momentos de aridez;

Aos amigos de sempre: Claudia Müller, Ivana Menna Barreto, Leonardo Davino e Carlos Eduardo Santos, Luk Monteiro, Renan Ji e Tiago Barros, que acompanharam as minhas inquietações, ora explícitas, ora silenciosas;

À família Masseno Viana, especialmente aos meus pais Josué Viana e Maria Helena Masseno Viana, com o suporte de seu te(x)to familiar;

A José Pereira Martins, que guarda o meu secreto;

E, com toda ternura, à Profa. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara pela sua orientação paciente, presença constante e confiança, com quem eu aprendo e me surpreendo a cada dia.

Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso.

Leonilson

Every time you look at it, it makes you smile.

Última frase do diário de Keith Haring

RESUMO

VIANA, André Luiz Masseno. *Ele está presente: a obra de Silvano Santiago e as performances do artista perigoso*. 2011.137f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação tem como objetivo refletir sobre a imagem do artista na obra de Silvano Santiago, mais precisamente sobre a figura do narrador-escritor da novela *Uma história de família* (1992), em abordagem comparativa com outros artistas, cuja produção e aparecimento na mídia problematizaram as primeiras décadas do HIV/AIDS, tais como Cazuzza e o artista visual Leonilson, que *posavam* midiaticamente como perigosos. Pretende-se apontar, na obra de Silvano Santiago, uma *performance do artista (soropositivamente) perigoso*, na qual a relação entre enfermidade, dor, prazer e labor literário é verificável. Outros artistas são estudados, tais como o escritor Jean-Claude Bernardet, a artista visual Teresa Margolles e o performer Ron Athey, assim como os já citados Cazuzza e Leonilson. Partindo da tese de Doutorado e da dissertação de Mestrado de Marcelo Secron Bessa, este trabalho procura avançar com algumas questões que, para tanto, recorrem ao conceito de performatividade, em Judith Butler, à noção do corpo como um Outro radical, de Henri-Pierre Jeudy, e à análise da relação entre AIDS e a discursividade empreendida por Susan Sontag. Os textos críticos de Silvano Santiago também fundamentam o presente estudo, mais precisamente na análise daqueles da relação entre dor e prazer na criação literária e da noção de uma homossexualidade astuciosa em resposta às discursividades heteronormativas.

Palavras-chave: HIV/AIDS. Performance. Criação literária. Corpo. Silvano Santiago.

ABSTRACT

The dissertation intends to discuss on the representation of the artist in Silviano Santiago's literary productions, focusing mainly on the figure of writer-narrator of the novel *Uma história de família* (1992), in comparative analysis with other writers and artists whose their literary and artistic productions had dealt with the first decades of HIV/AIDS, such as the pop-rock singer Cazuza, and the visual artist Leonilson, who had made a pose of dangerous individuals in Brazilian mass media. Therefore, the dissertation places emphasis in Silviano Santiago's productions that can be named as *the performance of the dangerous (HIV-positively) artist*, in which the relationship among disease, pain, pleasure, and literary labour can be verified. Other artists are analyzed, such as the writer Jean-Claude Bernardet, the visual artist Teresa Margolles, the performer Ron Athey as well as the above quoted Cazuza, and Leonilson. The Doctorship thesis and the Mastership dissertation of Marcelo Secron Bessa are the point of departure of this study, which aims to dialogue with the concept of performativity by Judith Butler, the Henri-Pierre Jeudy's notion of body in the art as a radical Other, and the Susan Sontag's analysis about the relationship between HIV/AIDS and metaphorical discursivities. The critical texts from Silviano Santiago are also fundamental tools to this study, specifically in their analysis about the relationship between pain and literary creation as well as their notion of an astute homosexuality in response to heteronormative discourses.

Keywords: HIV/AIDS. Performance. Literary creation. Body. Silviano Santiago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1– Reprodução da obra *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt.....26
- Figura 2– Reprodução da obra *Autorretratos en la Morgue*, de Teresa Margolles (1998).....28
- Figura 3– Foto das costas de Darryl Carlton em *Four Scenes in a Harsh Life* (1995), de Ron Athey.....46
- Figura 4– Reprodução da obra *El Puerto* (1992), de Leonilson.....66
- Figura 5– Reprodução de *O incrédulo São Tomé* (1601-2), de Caravaggio.....85
- Figura 6– Detalhe de *Dead troops talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992), de Jeff Wall.....93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CORPO VIVO, CORPO MORTO: UM FIO DE HISTÓRIA.....	17
1.1. O corpo e a Clínica: discursos e aberturas.....	18
1.2. O cadáver na arte contemporânea.....	25
1.2.1. <u>Teresa Margolles: dos autorretratos às vaporizações de corpos</u>	25
1.2.2. <u>A doença, uma experiência e o rosto da AIDS</u>	32
1.2.3. <u>Uma história de família e o Outro radical</u>	38
2. DESVIO(S) PARA O VERMELHO.....	43
2.1. A performance do artista (soropositivamente) perigoso.....	44
2.1.1. <u>Sobre performance e performatividade</u>	44
2.1.2. <u>As entrevistas de Cazuza e Leonilson</u>	49
2.1.3. <u>Os narradores de Silvano Santiago e Jean-Claude Bernardet</u>	61
2.2. Sangue e corpos.....	68
3. CRIAÇÃO LITERÁRIA: DOR E PRAZER.....	77
3.1. A experiência da escrita e a dor.....	77
3.2. A lei do(s) tio(s): uma aprendizagem.....	83
3.3. Dor e linguagem: intensidades, encenações e apropriações.....	87
3.4. Prazer e fruição do corpo.....	96
4. A DOENÇA E O CORPO DO ARTISTA.....	101
4.1. O corpo enfermo.....	101
4.2. O olhar tortuoso/torturado.....	114
4.3. A doença e a enunciação.....	116

CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

A artista sérvia¹ Marina Abramović é uma das poucas de sua geração que ainda se utiliza da *performance art* como procedimento artístico, contabilizando quatro décadas consecutivas como performer. As suas performances são geralmente caracterizadas por um desafio aos limites do corpo através de experiências temporais que podem durar horas, dias e, até mesmo, meses.² Seja colocando-se em condições extremas como o autoflagelo³ ou executando uma ação simples até a exaustão⁴, cada performance se inscreve na pele de Abramović, deixando-lhe cicatrizes, reais ou simbólicas, que imprimem em seu corpo as marcas e as memórias de cada estratégia artística – como as deixadas pela performance *Virgin-Warrior/Warrior-Virgin* (2004), em colaboração com o artista belga Jan Fabre: “[e]u vestia [um]a armadura [de metal] sobre a pele nua e, a cada movimento que fazia, o metal cortava a minha pele, doía de verdade. Eu ainda tenho a marca dos cortes [ela mostra cicatrizes e cortes do corpo à entrevistadora]” (ABRAMOVIĆ, 2005, p.136-7).

No corpo de Marina inscreve-se o histórico, porém sem demarcações genealógicas rígidas, de suas posturas ético-artísticas. Este corpo marcado pelo labor artístico também recebe o olhar de seus espectadores, sem o qual, pelo menos para Abramović, o seu trabalho artístico não tem sentido. Justamente nesta relação entre ambos é que se instaura uma presença de artista, cambiante e sempre transitória, produzindo verdades possíveis sobre si.

¹ Na realidade, a artista nasceu na antiga Iugoslávia, em Belgrado. A respeito de sua nacionalidade, esclarece Abramović: “Quando as pessoas me perguntam de onde venho, eu nunca respondo Sérvia. Eu sempre digo que venho de um país que não existe mais” (ABRAMOVIĆ, 2010b).

² Na performance *The lovers – The Great Wall Walk* (1988), Marina e o então marido e colaborador Ulay, percorreu a pé toda extensão da Muralha da China, cada um partindo de pontos diferentes da Muralha: Marina do extremo leste para o oeste e Ulay do extremo oeste para o leste. A performance começou no 30 de março de 1988 e terminou em junho do mesmo ano, quando se encontraram na província de Shaanxi, finalizando, juntamente com a performance, a parceria artística e o casamento.

³ Em *Thomas Lips* (1975), Marina comia um quilo de mel com uma colher de prata e bebia um litro de vinho em uma taça de cristal. Depois, ela quebrou a taça com as próprias mãos, cravou uma estrela de cinco pontas em torno do umbigo com uma lâmina. A artista chicoteou o próprio corpo e se deitou sobre uma cruz feita de bloco de gelo durante trinta minutos, enquanto um radiador, pendurado no teto e na altura do seu ventre, fazia o corte sangrar. A performance foi interrompida pelo público, que removeu os blocos de gelo que estavam sob a artista.

⁴ Na performance *Light/Dark* (1977), Marina Abramović e Ulay sentavam-se um diante de outro, enquanto lâmpadas bastante luminosas os impediam de enxergar o rosto do outro. Abramović e Ulay trocavam tapas no rosto alternadamente até que um deles interrompesse a performance, que durou vinte minutos.

Cada etapa da vida de Marina Abramović pode ser um ponto de partida para uma proposição artística, não descartando até mesmo o seu funeral, transformado em uma performance póstuma, como relatado em seu testamento:

Quando eu morrer, eu quero o seguinte funeral:

3 caixões.

O primeiro caixão com o meu corpo.

O segundo caixão com uma imitação do meu corpo.

O terceiro caixão com uma imitação do meu corpo.

Três pessoas cuidarão da distribuição dos três caixões em três locais diferentes no mundo (América, Europa e Ásia). As instruções especiais serão escritas e postas em um envelope lacrado, com os nomes das pessoas e as suas instruções.

O funeral acontecerá na cidade de Nova Iorque com os três caixões fechados. Após o cerimonial, as três pessoas seguirão as minhas instruções de distribuição dos caixões. Meu desejo é que os três caixões sejam enterrados.

No final do funeral, todos devem ser informados para não vestir preto e instigados a trajar qualquer outra cor. Desejo que os meus alunos... criem um programa para a ocasião. No começo do funeral, quero que Anthony, do Anthony and the Johnsons, cante a canção de Frank Sinatra; My Way.

O funeral deve ser a celebração da vida e da morte. Após o funeral, haverá um banquete com um grande bolo feito de marzipã no formato e aparência do meu corpo. Quero que o bolo seja distribuído entre as pessoas presentes (WESTCOTT, 2010, p. xiii).

O que se conclui deste testamento é o corpo da artista sendo espacial e simbolicamente partilhado, sem a delimitação entre a anatomia real e a sua imitação. Portanto, neste embaralhamento entre o real e a cópia, a performance de Marina Abramović revela-se como a propagação de uma ficção que se auto-engendra e endereçada ao observador. A performance de um corpo que se espalha pelo espaço sob a clave da ausência, uma presença paradoxalmente invisível e que depende do outro para ser concretizada. Mas então, o que é que fica de Abramović para o outro? O que o olhar do espectador ajuda a concretizar: a presença desejada pela artista ou a presença de artista desejada pelo espectador?

Em seu trabalho mais recente, *The artist is present*, pertencente à retrospectiva homônima de suas obras, a interrelação entre corpo, presença e endereçamento parece ser o mote principal da artista. Ocorrida em 2010 no MoMA de Nova York, a performance, que iniciava no horário de abertura do museu e ia até o fechamento das portas para a visitação, constituía-se por Abramović sentada diante de uma mesa e de uma cadeira vazia no lado oposto. O visitante que ocupasse a outra cadeira ficava posicionado frontalmente para a artista, que

retribuía com um olhar fixo e contemplativo.⁵ A performance estendeu-se entre os dias 14 de março e 31 de maio daquele ano. A ideia de presente concernente à performance, de acordo com a artista,

[é a de] um aqui e agora [...] que não significa a exclusão do passado ou do futuro [...]. A ideia para o performer é a de criar um espaço de carisma, uma espécie de eletricidade a qual não seja possível escapar. Não se pode pensar sobre o passado e nem sobre o futuro. O agora é o único momento a ser experienciado durante a performance (ABRAMOVIĆ, 2010, p. 63).

Deste trabalho de Abramović, depreendo a ideia de que qualquer imagem – ou dito de outro modo, presença – do artista é a pose de um Outro, espetacular e especular, no momento presente, e com o qual o olhar do observador dialoga as suas expectativas. Como relata Abramović, a respeito da postura do público durante *The artist is present*: “Olhei nos olhos de pessoas que carregavam tanta dor dentro de si que eu pude vê-la e senti-la imediatamente. Eu tornei-me um espelho de suas próprias emoções” (ABRAMOVIĆ, 2010a). A performance, neste caso, é uma estratégia artística de mão dupla, dando ao espectador a possibilidade de ver a si mesmo em estado de observação diante do corpo do performer, e vice-versa: “Ofereci às pessoas um espaço para ficarem sentadas em silêncio e se comunicarem comigo, mas não verbalmente. Eu não fiz quase nada [...]” (ABRAMOVIĆ, 2010a).

Devido à noção de uma troca entre artista e público que tem a fisicalidade como ponto de partida, levando o corpo do artista a oscilar entre a resistência e a vulnerabilidade, quando diante do olhar alheio, por meio de uma ação (aparentemente simples) ao longo de meses, a figura de Marina Abramović em *The artist is present* parece-me uma *epígrafe-visual* repleta de questionamentos, e por isso adequada para introduzir esta pesquisa acerca da uma performance do artista empreendida pelo narrador da obra de Silviano Santiago. Parafraseio o título da performance de Abramović como *Ele está presente*, no qual a terceira pessoa do singular refere-se não ao sujeito Silviano Santiago, mas sim ao narrador-artista que se apresenta em alguns de seus contos e romances – mais precisamente o da novela *Uma história de família* (1992).

⁵ Imagens da performance de Marina Abramović e entrevistas com a artista estão disponíveis no link: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>>.

O presente estudo correrá o risco inevitável de fazer um recorte sobre um tema tão vasto e inconclusivo como o corpo, revisando e expondo os discursos a seu respeito disseminados pelas esferas artística, social e cultural. No campo literário, por exemplo, o corpo jamais passou incólume, ganhando significações que tanto dão continuidade a alguns estratos históricos e discursivos quanto redimensionam as suas figurações, trazendo à cena da escrita corporeidades que foram rejeitadas da esfera social. Na literatura da pós-modernidade, o corpo veio se apresentando multifacetado e, ao mesmo tempo, figurativamente dissolvido no espaço da escrita. Por outro lado, alguns autores o retomam enquanto experiência, positivando condições corporais rechaçadas culturalmente, como a enfermidade e o prazer pela experiência da dor. Condições corporais que podem produzir a presença⁶, senão da experiência em si transposta em escrita, pelo menos a do sujeito em uma dicção autoenunciativa – ou dito de outro modo, em um ato performativo. Sendo assim, eu indago: e quando estes imaginários da dor e da enfermidade aliam-se à figura do artista? O que acontece quando o corpo deste artista que se apresenta como enfermo, seja na obra (literária) ou no espaço midiático, é portador de uma doença considerada perigosa?

Estas questões se mostraram relevantes para se pensar a produção literária de Silviano Santiago, um autor que sempre esteve às voltas com a problematização da figura do artista e sua respectiva experiência corporal – o que pode ser verificado na opção pela figura de Antonin Artaud no romance *Viagem ao México* (1995), que narra a viagem do teatrólogo francês às terras mexicanas, e no célebre *Em liberdade* (1982), no qual Silviano Santiago se apropria da escrita de Graciliano Ramos para, por fim, empreender um possível diário do escritor imediatamente após a sua saída do cárcere.

Estes recortes mais evidentes da figura do artista nas obras do autor, e principalmente no que tange ao *Em liberdade*, possuem uma vasta e sólida fortuna crítica, especialmente pela relevância, de certo modo epistemológica, deste romance para o panorama literário brasileiro. Todavia, pretendo percorrer um caminho diverso, concentrando-me na figura do artista de *Uma história de família*, uma pequena novela do autor que, embora tenha recebido o Prêmio Jabuti de melhor

⁶ Para um debate filosófico a respeito da interrelação entre produção de presença e experiência estética na contemporaneidade, cf. GUMBRECHT, 2010.

ficção daquele ano, até o presente momento não foi mais reeditada. O artista na novela trata-se de um escritor-narrador, idoso, enfermo e moribundo, que busca um acerto de contas com o seu legado familiar através da figura de tio Mário, um parente louco com quem o narrador só tivera contato na infância, durante umas férias escolares.

Dito isto, levantam-se duas hipóteses centrais sobre a figura do artista na novela de Silviano Santiago, e que delineiam, portanto, dois percursos de investigação: a primeira hipótese é a de que a figura do artista em *Uma história de família* se situa na clave de uma enfermidade que não é abertamente enunciada, já que o narrador disfarça e evita a apresentação explícita de seu corpo debilitado, embora este seja entrevisto metonimicamente deslocado na sua escrita acerca da memória familiar e do seu entorno. O primeiro percurso de investigação é o da leitura crítica da novela cotejada por outras produções literárias do autor, tais como os livros de contos *Histórias mal contadas* (2005) e *Keith Jarrett no Blue Note* (1996), além do diálogo com as suas produções teórico-críticas.

A segunda hipótese, desdobrada da primeira, é a de que a escrita do narrador-artista de *Uma história de família* pode ser considerada uma *performance do artista (soropositivamente) perigoso*, justamente por dialogar tanto com produções artísticas quanto com declarações na esfera midiática empreendidas por artistas que, nas décadas de 1980 e 1990, apresentaram uma performance (soropositivamente) perigosa, seja de si ou de modo ficcional, em um certo momento de suas respectivas trajetórias, indo contra a corrente de um imaginário fóbico e de aversão ao corpo soropositivo/aidético, então encarado como sinônimo de morte e improdutividade. Esta hipótese exige um segundo percurso investigativo, que reside na abordagem de artistas e obras às voltas com a questão da epidemia do HIV/AIDS⁷ nas duas últimas décadas do século XX e, portanto, contemporâneos ao período de escrita e publicação de *Uma história de família*. Sendo assim, torna-se

⁷ É preciso ressaltar que ambas as siglas não representam o mesmo estágio da infecção, pois a síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS) é uma manifestação clinicamente avançada do vírus da imunodeficiência adquirida (HIV-1 e HIV-2). Todavia, cunharei sempre que possível as siglas AIDS e HIV de maneira conjugada, já que tanto a síndrome quanto o vírus sofreram o escrutínio de certas discursividades estigmatizantes propagadas na arena pública. Segundo os boletins epidemiológicos do Ministério da Saúde, e atualizados até o mês de junho de 2010, são contabilizados 592.914 casos de AIDS no Brasil e registrados desde 1980, sendo 38.538 destes notificados em 2009, oscilando a taxa de incidência da síndrome em torno de 20 casos por 100 mil habitantes. Entretanto, no que tange ao HIV, a contabilização de sujeitos infectados é um tanto incerta, já que o vírus pode ficar geralmente de 8 a 10 anos sem manifestar o estágio de síndrome. Informações mais detalhadas sobre o HIV/AIDS se encontram no site <<http://www.aids.gov.br/pagina/aids-no-brasil>>.

imprescindível a inclusão e a investigação de produções artísticas de sujeitos, tanto da literatura quanto das demais áreas da arte, que problematizaram as figurações do soropositivo/aidético na esfera cultural como corpo visualmente violento devido ao seu aspecto cadavérico e pela ameaça de contaminação por via sanguínea.

Cotejados com a obra de Silviano Santiago, está o narrador de *A doença, uma experiência* (1996), de Jean-Claude Bernardet, assim como as declarações públicas do cantor Cazuza e do artista visual Leonilson. O presente estudo opta por produções e artistas que colocam em diálogo a soropositividade e a bi/homossexualidade, embora reconheça que os discursos sobre o HIV/AIDS nos campos artístico e social tenham caminhado para além de uma sexualidade específica. A respeito da produção literária escolhida, vale ressaltar que a escolha desta dissertação é pela análise de obras ficcionais de autores preocupados com a carpintaria literária, deixando a dicção “não-ficcional” (e com muitas aspas) circunscrita às vozes de Cazuza e Leonilson. Vez por outra, a narrativa do narrador de *Uma história de família* pode ser posta em diálogo com as escritas “autobiográficas” de artistas soropositivos tais como o escritor francês Hervé Guibert. Contudo, não se pretende com isto afirmar que a novela de Silviano Santiago seja uma escrita confessional – o que, de pronto, é descartado neste estudo. Embora sejam verificáveis alguns traços biográficos na novela, estes não são determinantes para categorizá-la como uma escrita de si do sujeito Silviano Santiago, já que, em suas obras, a relação entre a ficcional e o real se daria através do registro autoficcional do que pelo autobiográfico; entretanto, tais questões já foram analisadas e discutidas com agudeza em pesquisas anteriores (VIANA, 2009), não estando reservadas, portanto, ao estudo aqui empreendido.

Evidente que esta pesquisa se deve muito ao caminho aberto no início da década anterior por estudiosos como Marcelo Secron Bessa e Denilson Lopes, que incluíram o cenário literário brasileiro na discussão ético-estética sobre o tema do HIV/AIDS, colocando em circulação uma ampla bibliografia – autobiográfica, ficcional e crítica – até então incomuns nas produções acadêmicas nacionais. Se houve, na década anterior, um período febril de abordagens sobre a literatura da HIV/AIDS dos últimos decênios do século XX, contudo, nesta década que se inicia, parece ter recaído em nossos trópicos uma espécie de silêncio sobre o tema; silêncio que, a meu ver, parece maior ainda quando se tratam de escritas sobre a doença dotadas

de uma dicção homotextual⁸ e que, por conseguinte, se inserem no rol das produções pertencentes à “tradição homossexual, a [esta] secreta linha pontilhada que atravessa a literatura ocidental” (TÓIBÍN, 2004, p. 18), embora seja notável a produção atual de jovens pesquisadores que buscam reforçar, de modo sério e competente, a importância do legado da literatura homoerótica brasileira.⁹ No entanto, se a presente dissertação não tem a pretensão de preencher este silêncio de modo exaustivo e tampouco o de ligar todos os pontos deste tracejado, por outro lado, procura (re)validar a importância de se pensar a interrelação entre literatura, enfermidade, performatividade e sexualidade através da figura do artista perigoso na obra ficcional de Silviano e na de outros autores. Estes personagens, assim como alguns artistas na esfera pública, estavam cientes do imaginário que cerceava o trânsito dos corpos soropositivos no âmbito social, trânsito muitas vezes interdito quando se evidenciava fisicamente os sintomas da dita *peste gay* – como então a epidemia do HIV/AIDS era denominada.

Antes de partimos para o estudo em si, ressalto que os capítulos que constituem esta dissertação não constroem um fio discursivo sobre o assunto proposto. Os capítulos nem sempre apresentam encadeamento discursivo, o registro da sequencialidade comumente utilizado na abordagem de um objeto de estudo. Ainda que se aproximem pela recorrência de assuntos e conceitos, assinalo que cada capítulo aponta um legado teórico específico que busca responder as hipóteses de pesquisa de modo quase independente. Todavia, autores, obras e até mesmo algumas citações, podem ser recuperados em mais de um capítulo e sob um prisma diferente de leitura. Portanto, peço ao leitor que considere os capítulos deste estudo como um circuito aberto de abordagens, que buscam suscitar leituras e problemas acerca da relação entre a performance do artista (soropositivamente) perigoso na obra de Silviano Santiago e os discursos socioculturais e artístico-literários circundantes.

⁸ Sobre um breve panorama a respeito da homotextualidade na literatura brasileira, cf. LOPES, 2002 e FERNANDES, 2009.

⁹ Vide a série de artigos publicados em SILVA; CAMARGO, 2009.

1. CORPO VIVO, CORPO MORTO: UM FIO DE HISTÓRIA

Nunca o corpo – assim como os discursos que fomentam uma “ideia de corpo” – foi tão especulado, problematizado e posto sob escrutínios diversos quanto na atualidade, reverberando abordagens que a ciência biomédica continua a disseminar. Sedimentou-se o discurso de um corpo objetificado, discurso calcado principalmente na visualidade de suas superfícies e espaços internos. Porém, a arte vem transitando na contramão disso, ao encenar e colocar em xeque um discurso médico-científico que gradativamente afasta, da esfera pública, a degenerescência corporal. Isso leva alguns artistas a dialogarem explicitamente com o discurso biomédico e seus procedimentos tecnológicos de investigação da anatomia humana.¹⁰ Embora na esfera artística estejam publicamente recorrentes, em outros domínios da cultura, os enfermos, os idosos moribundos e os cadáveres foram retirados do campo do visível, tornando-se um assunto tabu. Apesar de que seja inegável que a produção midiática contemporânea retirou tais corpos-sujeitos das quatro paredes da intimidade burguesa, estes tornaram-se tão virtuais, tão indiferenciáveis na sua homogeneidade e assepsia que perderam a inevitável estranheza advinda de sua finitude reveladora do corpo enquanto matéria que sente dor, envelhece e apodrece.

No livro *Beira-Mar*, de Pedro Nava (1985), ao narrar sobre uma das inúmeras aulas que assistira como estudante de medicina, entrevistado, literariamente, esta objetificação do corpo sendo efetuada pelo discurso clínico no início do século XX, devido ao avanço tecnológico que tornara a medicina um campo do saber (e de um suposto discurso preciso) do visível:

Quando eu me iniciei na clínica, há cinquenta e três anos, o auxílio do laboratório e dos raios X era incipiente de modo que nossa semiologia física tinha de ser levada às últimas consequências. Tínhamos de aprender a conversar bem com o doente, a olhá-lo melhor, a palpá-lo, percuti-lo e auscultá-lo com um capricho que as gerações atuais desprezam ou ignoram [...]. Marcelo Libânio preferia distribuir essa tarefa de ensino aos seus assistentes, dando uma ou outra aula prática e raramente preleções de anfiteatro [...]. Foi aula teórica sobre a ausculta dos pulmões. Recordo seus ensinamentos sobre os ruídos da respiração normal, os aumentados ou diminuídos,

¹⁰ Vide o caso da artista francesa Orlan, com as suas intervenções cirúrgicas transmitidas ao vivo para galerias de arte, utilizando a medicina cosmética para problematizar os conceitos de beleza histórico-culturais. Outro exemplo é o artista performático australiano Stelarc, no uso de tecnologias avançadas que manipulam os seus impulsos corporais e provocando movimentos corporais involuntários, ou na incorporação de próteses (como o implante de uma orelha em seu antebraço, por exemplo) desconstruindo os limites entre o artificial e o considerado natural, ou seja, entre cultura e corpo. Mais informações a respeito da prática destes artistas, acesse <www.orlan.net> e <web.stelarc.org>.

as diferenças notadas na criança, no adulto, no velho [...]. Como me achar? dentro daquela tempestade estertores vibrantes, bolhosos, secos, de duração curta, tonalidade variável, duração longa, regulares, irregulares, numerosos, raros [...]; secos, úmidos, sonoros, surdos, estridulosos, graves, agudos, sibilantes, roncantes, pantes, bolhosos, baixos, finos, muito finos, volumosos, crepitantes, de retorno, em tafetá, cavernulosos, estalidantes, gargarejantes, discretos, disseminados [...] (NAVA, 1985, p. 204).

O que Pedro Nava aponta nesta passagem, repleta de adjetivações subjetivadas que buscam dar conta da ausculta pulmonar, é a imprecisão do discurso e prática médicos, apontados pelo autor como interpretativos e imprecisos, embora a medicina procure uma apreensão total e não-subjetiva das reentrâncias e recônditos corporais. A noção clínica de um corpo desnudo e transparente é fraturada pelas adjetivações que proliferam na ânsia de enunciar e de categorizar a todo custo os movimentos internos do corpo. O tato e a ausculta não auxiliam o projeto de um diagnóstico preciso – o que não significa que, ao substituí-los pelas aparelhagens de visualização, a diagnose da medicina contemporânea tenha-se tornado menos oscilante e liberta da interpretação. Mas que corpo é este proferido pelo discurso biomédico, história ainda reverberante em nossa cultura, e que a arte, com suas representações da morte, doença e dor, intenta problematizar?

1.1. O corpo e a Clínica: discursos e aberturas

De acordo com Michel Foucault (1987), o corpo é escrutinado pela Clínica moderna desde os finais do século XVIII. Ao passar das “figuras fantásticas” ao “contorno nítido das coisas” (FOUCAULT, 1987, p. viii), a Clínica promove uma mudança do olhar quando o alicerça sobre uma enunciação médico-científica que define o corpo como “mundo surdo das entranhas” (FOUCAULT, 1987, p. ix). As vísceras humanas tornam-se uma geografia que precisa ser trazida à luz, ser mapeada para sair do seu sombrio terreno da mudez e vir para o campo do visível e do enunciável. Deste modo, o que antes era um impalpável recôndito corporal, passa a ser controlado pela enunciação médica. O olhar clínico fundamenta um discurso para e sobre o corpo; olhar que intenta apreendê-lo para uma posterior denominação de suas partes, para dar voz à sua instância muda ou, no mínimo, “traduzir” a fala inarticulada de seus humores e enfermidades, e que somente a Clínica seria capaz de fazer.

O corpo torna-se objeto e sujeito de um discurso desejoso por tornar visível a interioridade, expor o que se encontra em segredo sob a derme para dar-lhe um nome e, deste modo, controlá-lo através de gestos precisos e inflexíveis. Como discorre Foucault,

O fruto [neste caso, o crânio], então, se abre: sob a casca, meticulosamente fendida, surge algo, massa mole e acinzentada, envolvida por peles viscosas com nervuras de sangue, triste polpa frágil em que resplandece, finalmente liberado, finalmente dado à luz, o objeto do saber [isto é, o cérebro] (FOUCAULT, 1987, p. xi).

Pensando, de modo metafórico, a passagem foucaultiana, sobre o corpo é desferido o golpe meticuloso da enunciação, as camadas corporais são abertas e expostas pelo saber/sabor de (pensar/se dar) um Nome. A Clínica moderna evidencia-se enquanto olhar de/da superfície para o interior; olhar que fragmenta para totalizar, que analisa para ligar uma parte à outra através do enunciar conclusivo de uma enfermidade. Além disso, a citação de Foucault revela que este procedimento clínico de averiguação, diagnóstico e conhecimento da geografia interna corporal, dá um salto epistemológico através da abertura de cadáveres. Se antes os cadáveres eram usados para certos estudos anatômicos (mas não para diagnósticos), com a Clínica moderna passam a ser utilizados para revelar e, portanto, controlar o corpo sadio. A morte e a doença andam juntas no saber médico; o corpo vivo torna-se um terreno escavado através do cadáver, esta geografia morta onde a arqueologia de uma doença passa a ser vislumbrada. Os cadáveres proporcionam à Clínica moderna a possibilidade de penetrar no corpo – cada avanço em profundidade nos volumes corporais é resultante do anseio clínico pelo aparecimento da enfermidade diante de seus olhos. A enfermidade “não [será] mais uma espécie patológica inserindo-se no corpo” como algo exterior que se alojava nele; o discurso clínico, aliado à investigação anatômica, demonstrará, através da abertura de cadáveres, “o próprio corpo tornando-se doente” (FOUCAULT, 1987, p. 155). O cadáver será a figura transmutada da verdade, pois “o saber tece[rá] onde cresce[rá] a larva” (FOUCAULT, 1987, p. 142). A Anatomia e a Clínica – duas formas de saber interdependentes e coextensivas – convergirão para um discurso anatomoclínico, debruçando-se sobre a carne sem vida no intuito de (re)conhecerem o corpo vivo e seus mecanismos.

Entretanto, Francisco Ortega (2008) considera a relação entre o cadáver e o corpo vivo muito anterior ao período estudado por Foucault, sendo esta relação já verificável no discurso da Anatomia, proveniente de uma cultura da dissecação situada entre os finais dos séculos XV e XVII.¹¹ Retrocedendo um pouco mais no tempo e remontando ao século XIV, já se nota a prática da dissecação sendo utilizada, no entanto somente para validar os textos de anatomistas do período helênico. Nesta prática, existia a figura do cirurgião (a cirurgia ainda não era reconhecida como pertencente ao âmbito médico) ou do barbeiro reconhecidos como *sector*, que intervinham no corpo a partir das instruções dadas pelo *lector*, isto é, pelo médico que lia os textos da tradição anatômica e indicava os pontos de incisão no cadáver. Cabe lembrar que o ato de dissecar era então moral e religiosamente ofensivo ao corpo humano e, por isso, renegado a tais profissionais.

A prática da dissecação como “um simples recurso pedagógico que ajuda[va] no aprendizado do texto” (ORTEGA, 2008, p. 91) se estende até o século XVI, quando a união do *sector* e do *lector* em um só sujeito muda o rumo dos acontecimentos. Isso se dá através do médico belga Andréas Vesalius, que toma o lugar do cirurgião na dissecação e se interessa pelo interior do corpo *per si*, destituindo-se do legado textual helênico. Logo, sem a necessidade de se recorrer à mediação do verbo da tradição, o corpo dissecado é que passa a “ditar” o texto, sob o curso das mãos de um indivíduo que centraliza o discurso medicinal e o procedimento cirúrgico. Com Vesalius, é no corpo que passa a residir a sua própria verdade e a da doença. A partir de então, o desejo de tornar legível a suposta invisibilidade do corpo, sem recorrer à validação de um texto prévio, torna-se um modo de exercer o controle e de categorizar seus acidentes, isto é, suas enfermidades; desejo que atravessará o tempo e os discursos, produzindo conhecimentos que se estenderão até a medicina contemporânea ocidental. O cadáver, portanto, torna-se objeto de leitura, anatomia morta sobre a qual se lê o

¹¹ Na realidade, Francisco Ortega, em seu livro *O corpo incerto*, chega a fazer ressalvas a respeito do recorte temporal foucaultiano, ao frisar que o discurso anatômico já estaria predominando sobre o clínico desde os idos do século XVII, e que o Michel Foucault de *O Nascimento da clínica* teria omitido este fato ao remontar a passagem da Clínica para a Anatomoclínica no final do século XVIII sem fazer referência aos anatomistas de séculos anteriores (cf. ORTEGA, 2008, p. 100-1). Todavia, Francisco Ortega também parece omitir uma passagem em *O nascimento da clínica* na qual o pensador francês, apesar de não discorrer sobre os anatomistas anteriores ao período por ele estudado, afirma que “[a dissecação] teria possibilitado a clínica antes mesmo de seu aparecimento, na prática regular, autorizada e diurna da autópsia” (cf. FOUCAULT, 1987, p. 143).

corpo vivo. A figura do cadáver foi (e ainda é) extremamente importante para a produção discursiva empreendida pela investigação anatômica e pela clínica, influenciando o modo de o sujeito ler e enunciar o seu corpo.

Vale ressaltar que os procedimentos anatômicos de investigação jamais ficaram afastados da observação pública. Nos finais de século XV em diante, o corpo humano dissecado ganhou a condição de espetáculo, em decorrência das lições anatômicas, que eram assistidas por um público. As lições tinham um misto de entretenimento, evento educativo e prestígio reiterado aos médicos-cirurgiões. O *locus* privilegiado para as lições era o edifício do teatro anatômico (ORTEGA, 2008, p. 95). No espaço do teatro anatômico acontecia “o *mise-en-scène* da tragédia da existência humana” (ORTEGA, 2008, p. 94), que enfatizava a finitude do ser humano e onde o corpo encarnava, em sua condição cadavérica, o discurso da moralidade para a ávida plateia, já que os corpos dissecados eram geralmente de criminosos condenados à morte. O teatro anatômico encenava o sistema punitivo de um poder que afirmava a lição anatômica como uma segunda morte para o transgressor da lei cidadina. Todavia, aquele corpo criminoso, julgado e dissecado, era ironicamente o exemplo do corpo vivido.

No ato de dissecar, a racionalidade recaía sobre o corpo sob a forma de um discurso que parecia proferir: “Este é o Outro, criminoso corpo sobre o qual me debruço, corto e investigo; o Outro que sofre a ação punitiva de morrer duas vezes ao ser dissecado; este é um não eu, e exijo que este corpo confesse a sua doença para que, assim, eu me distancie o máximo possível da finitude que também me espera; ao cortá-lo, confesso que este corpo, embora seja um Outro, será o meu corpo amanhã: diferente, porém semelhante”. A figura do cadáver passou a encarnar a presença de um não-eu radical, um finito próximo do qual o sujeito, até hoje, se aproxima discursivamente e do qual, paradoxalmente, se afasta. A morte consumada, encarnada no corpo cadavérico, faz o sujeito se distanciar, ao referi-lo enquanto uma terceira pessoa, um não-eu – embora o cadáver seja o exemplo do corpo vivido e a fonte de conhecimento.

O movimento do sujeito de se distanciar da condição cadavérica de seu corpo também pode ser verificável no campo filosófico durante o período da cultura da dissecação, já que as lições anatômicas de então exerciam fascínio sobre os pensadores – como ocorreu com René Descartes, cujo pensamento de um corpo

objetivado esteve influenciado pela investigação anatômica de seu tempo (ORTEGA, 2008, p. 104-5).

Em suas *Meditações*, Descartes inaugura uma transição discursiva sobre o corpo, já que este, para o filósofo, não define o sujeito pensante. No discurso cartesiano, há uma coisa sem vida nomeada corpo e com a aparência de cadáver. Inicialmente o sujeito cartesiano pode considerar-se idêntico a sua anatomia, mas de pronto refuta tal consideração por causa de sua capacidade de existir independente de seu corpo, já que consegue pensar o entorno e a si mesmo, estendendo um *cogito* sobre as coisas. Como profere Descartes: “considerava-me inicialmente, provido de rosto, mãos, braços e toda essa máquina composta de ossos e carne, *tal como ela aparece em um cadáver*, a qual eu designava pelo nome de corpo” (DESCARTES, 1991, p. 175) (grifos meus). Porém, o que constitui o corpo vivo cartesiano que, quando inanimado, tem o cadáver como sua figura aparentemente exemplar? Para Descartes, o que se move não é o corpo – pois o corpo não tem uma existência para o pensamento cartesiano –, mas sim uma matéria autômata, uma condição maquinal posta em funcionamento, sem qualquer comprometimento e interferência do sujeito. Se a morte recai sobre o corpo cartesiano, é em decorrência do corromper de suas partes, quando ocorre um defeito nas suas engrenagens que faz com que “o princípio de seu movimento [pare] de agir” (DESCARTES, 1991, p. 78), sem haver a participação do sujeito nesta ação defeituosa. No corpo-máquina de Descartes, o espírito não é responsável pela debilidade e morte corporais. É um corpo que não acumula marcas e tampouco afetividade; é uma coisa em si, uma “reunião de membros” não inerente ao sujeito e mera produtora de fenômenos (DESCARTES, 1991, p. 176). Descartes defasou o corpo, reduzindo-o à condição de *res extensa*, para que, assim, o cérebro fosse apresentado como *locus* privilegiado de filtragem das informações corporais: “noto [...] que o espírito não recebe imediatamente a impressão de todas as partes do corpo, mas somente o cérebro [...]” (DESCARTES, 1991, p. 218).

Remontando à tradição grega, vê-se que a obra platônica *Fédon* apresenta um posicionamento distinto ao de Descartes. O corpo não é considerado autômato, mas sim repleto de sensações que influenciam o sujeito. Já a condição cadavérica é constitutiva do ser humano, sempre consciente da finitude de seu corpo. Vide como Platão encena os últimos diálogos de Sócrates antes da morte:

Rogo-vos que consoleis ao pobre Criton para que não sinta a minha morte e para que, ao ver meu corpo ardendo ou enterrado, não se desespera como se eu estivesse sofrendo grandes males e não diga em meus funerais que expõe a Sócrates, que conduz Sócrates, que amortalha a Sócrates (PLATÃO, 1991, p. 188).

Ao mostrar a figura de Sócrates enxergando a morte em seu próprio corpo, Platão reforça o estado precível do ser vivente. O sujeito platônico não se distancia de sua condição de mortal, do seu vir-a-ser cadáver para admitir a sua finitude. Por outro lado, quando Sócrates diz que seu estado corporal iminente cadavérico não responde(rá) por ele, não se pode omitir a defasagem que o discurso platônico confere ao corpo, julgado como “desprovido de inteligência” em relação à alma (PLATÃO, 1991, p. 145), obstruindo-a de alcançar plenamente o saber filosófico. Este pensamento é reiterado pela seguinte passagem:

[...] durante todo o tempo em que tivermos o corpo, e nossa alma estiver misturada com essa coisa má, jamais possuiremos completamente o objeto de nossos desejos! Ora, este objeto é, como dizíamos, a verdade [...]. O corpo de tal modo nos inunda de amores, paixões, temores, imaginações de toda sorte, enfim, uma infinidade de bagatelas, que por seu intermédio (sim, verdadeiramente é o que se diz) não recebemos na verdade nenhum pensamento sensato; não, nem uma vez sequer! (PLATÃO, 1991, p. 119).

Contudo, o corpo ordinário e impreciso do sujeito platônico não o impede de reconhecer, atestar e aceitar sua mortalidade. Em *Fédon*, a condição cadavérica é a futura etapa final de um corpo que “está sujeito a decompor-se, [pois] jamais permanece idêntico” a si mesmo (PLATÃO, 1991, p. 145). O estado cadavérico pertence à condição transitória do sujeito platônico, dotado de um corpo oscilante nas manifestações e recepções do mundo.

Em Descartes, ao contrário de Platão, o corpo perde a sua característica tortuosa e ludibriadora, já que o pensador francês o compara à mera funcionalidade de uma máquina. Logo, duas diferenças discursivas a respeito do corpo morto são delineadas: enquanto Platão parece dizer “este cadáver é meu, *sou* eu, mas *não estou mais ali*”, Descartes parece proferir “este cadáver *não* é meu, *não sou* eu, e *nunca estive ali*”. No pensamento cartesiano ocorre um duplo afastamento do corpo: o sujeito não identifica o corpo enquanto constitutivo de si mesmo ao tratá-lo enquanto uma coisa extensiva (eu *não sou* um corpo, eu *tenho* um corpo), e tampouco identifica o seu corpo-máquina com o corpo-cadáver, sendo uma

identificação somente aparente (*o que tenho não é um corpo [que será] cadáver; o que eu tenho é uma máquina que, no entanto, pode falhar*). Há uma negação do corpo pelo pensamento; o corpo cartesiano é privado de sua dimensão subjetiva, assim como o cadáver transmuta-se em um *algo*, em uma terceira pessoa sobre a qual o *eu* e o *você* dialogam e enunciam; este *algo* que não está entre *nós*.

Através deste breve remontar da cena filosófica, nota-se que a dissociação feita pelo sujeito entre o corpo vivo e o cadáver é uma realidade linguística também ratificada pelo discurso médico. Para anatomizar, dissecar, exhibir publicamente as entranhas, músculos e ossatura de um corpo, objetivá-lo, decompô-lo para ser reconstruído através da enunciação de suas partes, o discurso precisa se distanciar do corpo através de sua referência como *algo* de que o sujeito também se afasta, porém pelo qual enxerga as suas próprias vísceras, mas também sempre à distância, por considerar o corpo “como algo que te[nho] e não [como] algo que so[u]” (ORTEGA, 2008, p. 107). Neste modo paradoxal de enunciar o corpo em vida, à revelia de sua condição cadavérica, e ao mesmo tempo de se (re)conhecer, embora a contragosto, através de uma carne sem vida, identifica-se um tratamento do corpo enquanto objeto e propriedade.

A figura do cadáver continua a alimentar a economia médica, que vem tendo um notável avanço tecnológico na criação de equipamentos cada vez mais poderosos na visualização e mapeamento dos espaços internos corporais, indo desde a criação do Raio X no final do século XIX como um potente instrumento de diagnóstico, até a dos mais modernos *scanners* corporais no século XXI. Contudo, mesmo com o discurso médico pretendendo ser o mais objetivo e seguro através do uso destes equipamentos, o diagnóstico não deixa de ser uma versão, uma leitura possível (e aproximativa) de uma determinada enfermidade. O corpo escapa dos enunciados a seu respeito; o corpo foge da linguagem.

Nota-se a predominância do discurso biomédico em vários campos do saber, desenvolvendo e disseminando a ideia do corpo enquanto pura objetivação, enquanto mera matéria em si. Esta relação também pode ser entrevista em alguns discursos e práticas medicinais que desconsideram a subjetividade do paciente durante o seu tratamento, criando uma relação distanciada do funcionário da saúde com o sujeito enfermo. Em caso de pacientes cujas enfermidades são bombardeadas por discursos moralistas – como aqueles que recaem sobre os portadores de HIV/AIDS, por exemplo –, a pretensa objetividade distanciada da

biomedicina tradicional pode beirar à indiferença, tornando-se uma atitude extremamente danosa para o enfermo. Por outro lado, há de se ressaltar a importância dos tratamentos e práticas medicinais dadas como alternativas, que não só otimizam e revisam a relação médico e paciente, mas também vêm promovendo outras abordagens e visões do corpo enfermo.

Feitas as ressalvas acima, retorna-se ao teatro anatômico, que tinha como personagem principal o corpo de um sujeito criminoso, condenado a ser exposto para uma vasta plateia. Nas lições anatômicas imprimia-se um olhar moralizante sobre o cadáver. Além de ser uma demonstração pública de moral e da lei, a lição anatômica configurava-se como uma *lição da anatomia da moral*, encarnada no resto mortal de um criminoso, cadáver perscrutado na busca de rastros de sua transgressão; o cadáver era torturado e incitado a confessar publicamente a sua degenerescência moral e física; dissecar constituía-se uma segunda morte sobre um criminoso morto para que a plateia o visse como um exemplo a não ser seguido; punição por uma exposição pública, como se houvesse a condição do criminoso sentir, *post-mortem*, vergonha de si. Dentro destas condições apontadas, é necessário questionar se não existiria um discurso anterior ao cartesiano e, no entanto, não menos presente. Dito de outro modo: é necessário desconfiar se a enunciação do cadáver como *algo* também não seria um desejo do sujeito de não querer aproximar de si a finitude alojada no corpo morto. Logo, juntamente a esta motivação, não se pode admitir uma outra, complementar e também ardilosa, isto é, a de que o sujeito evita identificar o seu corpo com o de um transgressor da lei?

1.2. O cadáver na arte contemporânea

1.2.1. Teresa Margolles: dos autorretratos às vaporizações de corpos

Na cultura ocidental há uma predominância da representação artística da figura cadavérica, geralmente situada no campo do abjeto; como Hal Foster atesta em *The return of the real* (1996), “se há de fato um sujeito da história para o culto da abjeção, ele não é o trabalhador, a mulher, ou a pessoa de cor, mas o cadáver” (FOSTER, 1996, p. 166). Em certos procedimentos artísticos, a figura do cadáver se tornou uma das mais perturbadoras.

Na Arte Sacra, nota-se uma representação quase incorporal do cadáver. Neste caso, o corpo é uma transfiguração, marcando o estado cadavérico enquanto estágio temporário, uma passagem, já que o cadáver retorna à vida. O cadáver ganha o sentido alegórico de uma vida após a morte, da promessa de uma ressurreição. No entanto, nem sempre a representação do cadáver recebeu uma figuração imaterial, um caráter evanescente. Já a grande parcela dos desenhos de anatomia e das ilustrações de lições anatômicas dos Seiscentos, por outro lado, seccionavam o corpo de tal modo que eles perdiam qualquer traço humano, tornando-se meros segmentos, peças de um equipamento.¹² O cadáver parece ganhar a materialidade devida com a sua célebre representação feita por Rembrandt em “A lição de anatomia do Doutor Tulp” (1632).



Figura 1 – Rembrandt – *Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632)

Nesta pintura, os olhos do corpo morto, em contraste com a vivacidade dos olhares curiosos da audiência do Doutor Tulp, estão apagados pelas pálpebras fechadas, que se encontram sob a penumbra, por causa da sombra de um dos membros da audiência sobre o seu rosto. Não há nenhuma expressão de sofrimento em sua face. Se o cadáver quase desaparece no quadro devido à palidez de seu corpo, a sua presença inquietante e silenciosa é reiterada pelo braço esquerdo em carne viva, com o tecido pinçado por uma tesoura cirúrgica. O vermelho de sua

¹² Vide as pranchetas de desenho anatômico de Andreas Vesalius em SAUNDERS, 1974.

carne – carne morta, mas que, sob o escrutínio de olhos investigativos, receberá vida-em-linguagem –, traz a figura do cadáver para o primeiro plano.

De acordo com Thomas Macho (2008), o tabu da morte na Era Moderna fazia com que os corpos dos mortos e dos moribundos fossem gradualmente apagados da cena pública, tornando-se um assunto da vida privada. A morte passou a ser íntima, pessoal, idealizada como um sono eterno, assim como o sepultamento e o luto públicos saíram de cena. Porém, a partir dos últimos decênios do século XX e do início do XXI, nunca se falou tanto da morte. Deste então, nota-se uma massiva produção cultural que vem descolando a relação entre morte e tabu: vide a profusão de séries televisivas sobre medicina forense e casos criminais, por exemplo. Se o cadáver foi retirado de circulação da cena pública no momento em que a Era Moderna tornou a dissecação uma prática reservada, a contemporaneidade, por outro lado, o reinstaura através das imagens midiáticas de corpos mortos. A cena anatômica – com seus cadáveres, instrumentos cirúrgicos e nomenclaturas que se tornaram exclusivos para um público seletivo chamado de especialistas – retorna ao espaço contemporâneo através da cultura midiática. Mas “a materialidade concreta do morto, a sua estranheza assustadora” (MACHO, 2008, p. 03), antes exibida pelo teatro anatômico, permanece ausente, já que a mídia produz imagens de mortos estéreis, assépticos e inofensivos, isento de sua potência ameaçadora, criminosa e/ou pestilenta.

Justamente na contramão desta representação midiática do cadáver, feita de ossos e carnes artificiais semelhantes aos reais, alguns artistas do último terço do século XX voltam a apresentar a cara repulsiva dos mortos. A figura do cadáver retorna à cena através das lentes dos fotógrafos de arte Andres Serrano, que registra cadáveres em uma ambiência ironicamente cristã, como se os mortos fotografados ressuscitassem pela vibração cromática das fotos e pelas referências à arte de temática católico-cristã¹³; e Joel-Peter Witkin, que fotografa corpos desmembrados, às vezes criando outras anatomias através da sutura das partes amputadas.¹⁴ O uso radical dos cadáveres na arte contemporânea como temática,

¹³ Para uma análise mais demorada sobre a obra fotográfica de Andres Serrano, cf. FITZPATRICK, 2008.

¹⁴ Sobre a relação entre os corpos amputados e uma certa performance da amputação por parte de Witkin ao fotografá-los, cf. MILLETT, 2008.

representação e/ou suporte artístico também pode ser verificado nas obras de Teresa Margolles, que serão o ponto de interesse deste subcapítulo.

Nos trabalhos desta artista mexicana, o cadáver surge como alteridade radical e indissociável das condições socioculturais que o circunscrevem. Formada em Medicina Forense, Margolles começou a trabalhar com cadáveres no decênio de 1990, quando ainda participava do coletivo artístico SEMEFO, sigla homônima à do necrotério central da Cidade do México (Servicio Médico Forense). Desde então, a artista vem criando autorretratos, vídeos e instalações que têm o cadáver como temática e matéria. Suas obras despertam repulsa no observador não só pela proposição artística de corpos mortos, mas também pela informação de suas respectivas nacionalidades e *causa mortis*, pois os cadáveres são geralmente de indivíduos mexicanos vítimas de crime político ou da violência urbana associada ao estupro e às drogas. Na série de 1998, intitulada *Autorretratos en la Morgue* (Autorretratos no necrotério), Margolles se autofotografa em um plano geral, com cadáveres sobre mesas de autópsia ou armazenados nas gavetas de conservação, geralmente vestida de jaleco branco e com luvas de borracha. Nas fotos, Margolles ora se posiciona ao lado dos corpos, ora repousa a mão sobre um deles, ou segura no colo o corpo de uma criança de doze anos, olhando frontalmente a câmera e projetando o cadáver à frente, como se o ofertasse ao observador.



Figura 2 – Teresa Margolles – *Autorretratos en la Morgue* (1998)

Neste autorretrato impactante, o corpo da artista mantém-se em uma postura cotidiana diante da câmera, embora o seu gesto de segurar o cadáver remeta a uma mórbida *Pietà* ou à reação desesperada dos sujeitos em cenas reais de catástrofe, projetando os corpos de seus filhos mortos para as lentes dos fotógrafos-jornalistas. Além disso, a foto é perturbadora pela apresentação crua e sem anteparos do cadáver, com seu aspecto inerte e impotente, conjugada à presença do olhar vívido e posado de Margolles – olhar que parece estar atento a cada movimento de reação do observador diante da oferta, direta e violenta, daquele corpo morto.

Enquanto nos trabalhos iniciais a figura cadavérica é apresentada com toda sua crueza visual, nos mais recentes apresentam-se em vestígios, exigindo, conseqüentemente, uma renegociação do observador com as obras. Na instalação *127 Cuerpos* (2006) o espectador, a despeito do título, se depara com uma galeria aparentemente vazia se não fosse a presença de um longo fio estendido de uma parede a outra, feito da emenda de restos de linhas utilizadas para costurar corpos de pessoas que sofreram morte violenta e que passaram pela autópsia, relacionando cada pedaço da linha a um corpo. Na instalação *Vaporización* (2002), o espectador só entra se assinar um termo de compromisso que isente a obra de qualquer dano físico, mental ou emocional que esta possa lhe causar. Assinado o documento, o espectador penetra uma sala com uma máquina vaporizadora, que transforma um líquido em estado gasoso. E esta fumaça, que não tem como o espectador não deixar de inalar, é a pulverização de restos de um desinfetante líquido que lavou os corpos do necrotério da Cidade do México.

Da visualidade dos corpos mortos, a artista passa para uma literal pulverização daqueles no espaço e, no entanto, não deixam de ser matéria, embora efêmera, mas perigosamente contaminadora. Da apresentação da materialidade do cadáver, Margolles passa para o uso do líquido transformado em gasoso, evaporando-se no ar. O corpo morto está presente enquanto transpiração, numa temporalidade bastante efêmera (pois o gasoso rapidamente se evapora), porém sempre renovada (o sólido é banhado pelo líquido que está sempre transformado em gasoso que está sempre a se evaporar). Assim como o cordel feito de restos de linhas e rastros, os 127 corpos silenciosamente se apresentam como fi(lh)os de uma violência que costura o tempo sob o olhar de repulsa (ou de passível contemplação?) do espectador. Enquanto o teatro anatômico do século XVI compunha-se de cadáveres de criminosos, nas obras da artista mexicana, os corpos

são de vítimas que retornam violentamente à cena para se contraporem à “in/diferença geral aos crimes sempre cometidos sobre outra pele, em outra sociedade ou em outro lado do Atlântico, ou na televisão global” (SIERRA, 2004, p. 214). A meu ver, há uma peculiaridade no olhar de Margolles que, familiarizada com os discursos artístico e médico, redimensiona o próprio olhar clínico-científico sobre certas representações do corpo morto na arte, assim como (re)instaura a imagem do cadáver na instância pública, problematizando a banalização e a dessensibilização das imagens de corpos reproduzidas na primeira página dos tablóides populares. Por outro lado, é inegável que o uso de cadáveres nas obras de Teresa Margolles detona uma discussão inevitável sobre as implicações éticas a respeito de seus procedimentos artísticos. Como Amy Sara Carroll (2010) pergunta,

se a produção cultural performativa é geralmente identificada pelo recurso do corpo, o que significa utilizar corpos além o do próprio artista com ou sem o consentimento de seus portadores? A referência ou exibição de corpos mortos cujos sujeitos foram vítimas de violência dá voz aos mortos anônimos ou os vitimiza? (CARROLL, 2010, p. 104).

A meu ver, são questões inconclusivas, porém inerentes aos trabalhos de Margolles, que esgarçam as fronteiras entre alteridade e ipseidade corporais. Por outro lado, é verdade que Margolles tem um olhar especializado que ressalta o misto de indiferença e voyeurismo que se abate sobre a figura do cadáver – e que, pensando no histórico daqueles corpos, também se abate sobre suas respectivas dores. Logo, diante destas evidências desprendidas das obras de Margolles, eu pergunto: é possível uma leitura sobre o corpo, na arte e na ciência, destituída do olhar especializado de um campo de saber? Embora o corpo deslize e não se comprometa de todo com as enunciações feitas a seu respeito, é possível libertá-lo do meandro discursivo, do desejo de lhe dar uma linguagem? Tomando o panorama delineado neste capítulo como exemplo, parece-me inevitável, na cultura ocidental, o escrutínio do corpo e de seus possíveis recônditos. Entretanto, este escrutínio precisa ser tratado com reservas quando nos deparamos com o dito cenário globalizado/globalizante atual, sempre ansioso em dar um pertencimento aos corpos para que, por fim, possam circular na superfície lisa (e aparentemente democrática)

dos territórios contemporâneos – territórios onde os corpos (vivos ou mortos) passaram a ser categorizados pelos seus respectivos preço e passaporte.¹⁵

O mesmo parece sofrer Teresa Margolles, pois há uma vontade da crítica artística em encaixá-la em um terreno identitário, empreendendo uma leitura alegórica de suas obras que, por apresentarem um diálogo estreito com a morte, seriam resultantes de sua *mexicanidade* – adjetivação que, por outro lado, não deixa de ser uma visão distorcida do México e de sua cultura (CARROLL, 2010). Embora utilizem corpos de vítimas de violências sociais tais como a fome, a pobreza e o tráfico de drogas, isso não garante que as obras de Margolles estejam alicerçadas sobre uma abordagem alegórica da cidade e cultura mexicanas. Há de se frisar que nem toda produção artística latinoamericana ratifica e tampouco fomenta a ideia de que a dita arte “terceiro-mundista” esteja sempre comprometida e motivada por uma interpretação alegórica de sua realidade. O que certas proposições artísticas – como as de Teresa Margolles – colocam em xeque é a argumentação eurocêntrica de determinadas produções críticas contemporâneas, que alegam que a arte latinoamericana só é relevante quando engajada, quando existe em sua temática uma alegoria insistente do seu contexto macropolítico. As obras podem reverberar as condições sociopolíticas que as cercam (o que também não seria um privilégio da arte “terceiro-mundista”), porém sem a necessidade de apelar ao discurso alegórico. O artista latinoamericano pode optar por não querer lidar com o registro do “engajamento” (leia-se: político-partidário) na criação de suas obras.

Deste modo, os cadáveres nas obras de Margolles parecem enfatizar que a abordagem das artes latinoamericanas pelo viés alegórico é fruto de uma reação cultural defensiva, que busca esvaziar a presença perigosa do Outro: seja ao circunscrevê-lo em um rótulo (étnico, social, sexual, cultural, de gênero) estereotipado, ou ao incluí-lo sob a alcunha de não-diferente no capcioso território do igualitarismo. Logo, as duas reações não deixam de ser uma resposta defensiva à presença intensa e recorrente do (corpo) estranho, deste Outro radical.

¹⁵ Penso aqui no filme de Eli Roth, *Hostel* (2005) (*O albergue*), onde há o tráfico de corpos para uma sociedade secreta de pessoas que pagam para torturar. Dependendo de sua nacionalidade, cada sujeito tem um preço pelo qual o torturador paga para tê-lo. Neste caso, o futuro cadáver é exibido como troféu e ganha o louro póstumo pela contingência de sua nacionalidade.

1.2.2. A doença, uma experiência e o rosto da AIDS

O rosto, de acordo com Giorgio Agamben, é uma superfície em aberto que, ao contrário do que comumente se pensa, não explicita nada sobre o sujeito e tampouco esconde um segredo (AGAMBEN, 2000, p. 92). Por causa desta abertura perturbadora, onde a aparência não é sinônimo de verdade, é que a mídia e as estratégias políticas buscam controlar a imagem do rosto a todo custo, afirmando-o como local de uma verdade que precisa ser exposta, como se houvesse no rosto um *algo* escondido (AGAMBEN, 2000, p. 94). Entretanto, esta revelação tão exigida do rosto “não possui qualquer conteúdo real e sequer nos conta a verdade a respeito deste ou daquele estado do ser” (AGAMBEN, 2000, p. 92); não se pode considerar o rosto como revelador do sujeito e tampouco, como faz a instância midiática, ao lhe atribuir identidades e valores morais.

Considerando o pensamento de Agamben, penso aqui a respeito dos portadores de HIV/AIDS das duas primeiras décadas da síndrome, que tiveram seus rostos capturados na esfera pública e midiática para, muitas vezes, serem reduzidos não só à condição de doentes, mas também à identidade-estigma¹⁶ de cadáveres em vida, exemplos visíveis de degradação moral e comportamental.

No início da síndrome, a imagem do rosto soropositivo/aidético ganhou um sentido semelhante àquele conferido ao corpo cadavérico examinado em praça pública – vide o título da célebre reportagem sobre Cazuzza em 1989 feita pela revista *Veja*, ao afirmar que “uma vítima da AIDS agoniza[va] em praça pública” (VEJA 1989).¹⁷ O rosto de tez macilenta, magro e com olhos rodeados por olheiras profundas, tornou-se alvo fácil para a discriminação dos sujeitos soropositivos e de uma especulação desenfreada a respeito de suas opções sexuais e subjetividades, pois, independentemente do modo que tais indivíduos tivessem contraído o vírus (seja por transfusões, consumo de drogas injetáveis ou através de relações sexuais), todos eram categorizados como infratores morais e sexuais. Ao rosto enfermo do soropositivo era imputada a identidade-estigma do (homos)sexualmente

¹⁶ Estigma tal como entendido por Erving Goffman (1982), isto é, um traço (uma doença, um vício, um comportamento) que pode impor a atenção da sociedade sobre o indivíduo, afastando-o das relações sociais ao lhe atribuir a condição de desviante, impedindo, deste modo, a possibilidade de atenção para os seus atributos. Cf. GOFFMAN, 1982.

¹⁷ Tratarei acerca da reportagem de Cazuzza no segundo capítulo.

criminoso, isto é, daquele que cometeu o crime do prazer, cuja semelhança com a fisionomia cadavérica seria constantemente afirmada por propagandas sensacionalistas e moralistas a respeito do HIV/AIDS e da condição de vida de seus portadores.

Em *A doença, uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet, o narrador parece reverberar este sentido excludente e apavorante no modo que descreve os rostos soropositivos em um hospital:

A longa espera na sala debilita, apesar dos horários marcados não há previsão de atendimento. É o desfile cruel: rostos marcados pelo sarcoma de Kaposi, doentes que tentam andar amparados por amigos, olhos fundos em quase caveiras, a crueldade dos doentes com os acompanhantes que fazem tudo errado, impaciências sofridamente superadas, mas que deixam vestígios nos rostos amigos, que se querem amigos e talvez não sejam (BERNARDET, 1996, p. 10-1).

Se, a princípio, o narrador da novela, também portador da síndrome, introjeta o mesmo discurso excludente disseminado pela mídia quando diz que o hospital é um “desfile cruel” de “olhos fundos em quase caveiras”, talvez seja uma dicção assustada que tenta se afastar da identidade mórbida conferida ao rosto com AIDS e de sua desmoralização em praça pública, e que também pode acontecer com ele: “Só vejo os outros: esse é o meu futuro” (BERNARDET, 1996, p. 11). Além disso, existe na dicção do narrador o medo da debilidade e degradação físicas, corroborando com o pensamento de Susan Sontag em *AIDS e suas metáforas* (2007), para quem o que se torna temível em uma enfermidade não é o sofrimento em si, mas sim o sofrimento degradante (SONTAG, 2007, p. 107). O narrador, deste modo, teme a dita desumanização conferida às doenças que transformam o corpo e que, por outro lado, evidenciam a sua organicidade, tais como o próprio HIV/AIDS, a lepra, a sífilis e certos casos de câncer (SONTAG, 2007, p. 110). Por ser também soropositivo, o narrador se assusta com a degradação física que pode, por conseguinte, assolar o seu corpo – degradação que ele vê espelhada nos rostos dos pacientes do hospital.

Deste modo, a ideia de uma desumanização do corpo enfermo não deixa de ser uma construção moral e fóbica; e, ao perceber que esta construção também está alicerçada em torno do corpo soropositivo, o narrador sente que a sua fome de vida e a sua persistência de apresentar uma energia produtiva de seu corpo estão ameaçadas, pois como afirma: “o que vai me matar não é a doença, é a rede que

está se fechando em torno de mim, os doentes da sala de espera, os conselhos amigos, os corredores dos serviços públicos, o médico de quem desconfio e que não dá a mínima [...]” (BERNARDET, 1996, p. 12-3). Concomitante a esta rede discursiva que se fecha sobre si, há o temor do narrador tanto o de se perceber dependendo do outro por causa de uma enfermidade quanto o de introjetar, por fim, “a [típica] crueldade dos doentes com os acompanhantes que fazem tudo errado” (BERNARDET, 1996, p. 11). O narrador não quer se imaginar sem o controle de suas faculdades físicas e tampouco se tornar para os outros um fardo, como ele observa na atitude de um rapaz soropositivo na rua:

Sinto uma maré subir dentro de mim. Avança pesadamente apoiado no braço de uma velha senhora, que imagino ser a mãe; a pele embaçada e o olhar mortiço borram uma possível juventude. Seus traços tensos sugerem que tiraniza a velha senhora, ela força uma expressão de tranquilidade (BERNARDET, 1996, p. 62-3).

Ser o retrato corporal de um fardo, ser dependente do outro e fazer de si mesmo o papel de vítima injustiçada que tem a fisionomia estampada da morte não fazem parte dos planos do narrador de *A doença, uma experiência*: “[...] não devo me revoltar contra a doença, [...] não devo considerá-la uma injustiça. Considerá-la uma injustiça seria fazer de mim mesmo uma vítima e isso me enfraqueceria diante da própria doença” (BERNARDET, 1996, p. 64). O narrador prefere lidar com a doença como propiciadora de uma aprendizagem íntima de si e da própria enfermidade, tendo o outro não como tábua de salvação, mas como companheiro de uma redescoberta partilhada do cotidiano que, em decorrência da doença, se torna novo:

Ele pede um suco de laranja. Susto o pedido. Como tomar suco de laranja se está com desarranjo intestinal? Fernando grita que não agüenta mais se privar de tudo, tomar só água, todos os dias. Comemos o nosso sanduíche nos olhando como cão e gato. Na saída, reconhece que, pensando bem, não deixo de ter alguma razão. Eu o abraço. Eu o amo. A aprendizagem íntima da AIDS eu fiz com Fernando” (BERNARDET, 1996, p. 37).

Além de aceitar a sua condição soropositiva como experiência de um novo cotidiano, o narrador também a encara como produtora de outro corpo. Mesmo recebendo elogios dos amigos a respeito de sua aparência saudável – “estou tão bem, o rosto mais cheio até, e mais corado” (BERNARDET, 1996, p. 50) –, o

narrador passa a se ficcionalizar enquanto um cadáver em vida que sobrevive através de medicamentos: “Uma outra imagem de mim mesmo se forma: não existo mais, fui substituído. Enfio na cabeça que meu sistema imunológico está completamente destruído e que sobrevivo à custa da quantidade de antiviral que tomo, de antibiótico e vacina” (BERNARDET, 1996, p. 51). Paradoxalmente, esta imagem de si como um “cadáver adiado” – usando aqui a adjetivação dada pelo narrador de *Uma história de família* ao personagem tio Mário (SANTIAGO, 1992, p. 07) –, sujeito portador de uma carne na qual não consegue mais se enxergar, já que esta não parece mais dar conta de sua existência, é mais uma das estratégias utilizadas pelo narrador de *A doença, uma experiência* para dar sentido à sua vida que, aliada à confiança cega no médico, “não passa de fantasia, tanto faz, desde que [o] ajude a viver, que [o] faça viver” (BERNARDET, 1996, p. 51).

Apesar de sua fisionomia não aparentar os traços macilentos do aidético de então, o personagem introjeta esta imagem por saber que a sua “aparência elogiada” (BERNARDET, 1996, p. 50) não revela a avanço real da doença. A soropositividade leva o narrador de Bernardet a criar histórias possíveis de si secretamente compartilhadas consigo mesmo, no intuito de se manter consciente. Cria-se uma ficção pessoal na qual o narrador é ao mesmo tempo o ator e a plateia, pois como ele mesmo afirma: “Virei um espetáculo até para mim mesmo” (BERNARDET, 1996, p. 51).

O narrador de *A doença, uma experiência* não alia o seu rosto à fisionomia do aidético de “olhos mortiços”, evitando que o seu corpo enfermo dê asas à imaginação alheia. A meu ver, a sua atitude discursiva de afirmação da doença enquanto experiência é uma *pose perigosa* – pensando a pose, aqui, como um instante no qual o sujeito se dá a ver e se deixa ser capturado pelo olhar alheio. A pose é um fragmento temporal e discursivo, que pode ser uma frase, uma imagem, uma postura e/ou um gesto empreendidos pelo sujeito – e no caso em questão, pelo artista. Fazer uma pose, seja qual for, é uma ação inerente ao esquema gestual da performance do perigoso, sendo a primeira pertencente à segunda, já que uma ou várias poses podem compor a performance do artista (soropositivamente) perigoso – porém reservo o desenvolvimento mais apurado sobre o conceito de performance para o capítulo seguinte. Por enquanto, é preciso ter em mente que a pose perigosa feita pelo narrador da novela de Jean-Claude Bernardet é, também, uma recusa do personagem em se mostrar fisicamente debilitado diante do olhar alheio, como se a

sua última pose intentada (se caso lhe tirassem uma foto antes de morrer) fosse aquela que afirmasse a vida e a juventude. Deste modo, o narrador se esquivava de virar um objeto de curiosidade pública – e parece desejar o mesmo de seu companheiro Fernando, que se encontra internado em um hospital:

Fernando me pede para voltar com máquina fotográfica. No dia seguinte, ajeita o cabelo e posa para mim, primeiro na cama, consegue levantar e ir até a janela, será esta a imagem que ele quer deixar? Por que não o retrato que fiz dele, onde parece um galã de *film noir*, que mandou ampliar e emoldurar? (BERNARDET, 1996, p. 49) (grifos de Bernardet).

Trocar a foto do rosto soropositivo em um ambiente hospitalar por outra, na qual a face de Fernando ganha uma atmosfera cinematográfica e sedutora, ressalta o desejo do narrador de retirar o companheiro da armadilha do olhar heteronormativo que reincide sobre o sujeito com HIV/AIDS, ao qual sempre é exigida uma postura corporal que ressalte a doença e que beire à confissão, por gestos ou por palavras. O narrador não quer fotografar Fernando em uma pose que corroborasse com a noção do sujeito soropositivo/aidético como digno de piedade e que perpetuasse a imagem do companheiro como vítima sofredora, como se não lhe restasse a raiva, a alegria e a sexualidade. Deste modo, o narrador de Bernardet se mostra cômico de um discurso que então tentava apagar a presença dos rostos soropositivos/aidéticos sob a chave falsamente igualitária da compaixão, reduzindo-os a meros corpos dignos de misericórdia. De acordo com Douglas Crimp, é neste jogo falsamente igualitário que “as pessoas com AIDS são mantidas de modo seguro, dentro dos limites de suas tragédias privadas” (CRIMP, 1992, p. 120) – ou seja, fora da cena social. E justamente o desejo do narrador de *A doença, uma experiência* é que o rosto do companheiro ganhe a cena, apresentando-se publicamente não com a pose do tão esperado drama pessoal, mas sim com uma outra, que me parece a mais rebelde e perigosa: a do rosto transpirando juventude e beleza após a morte simbólica de cada dia, como na composição “Boas novas” de Cazuza, do álbum *Ideologia* (1988)¹⁸: “Senhoras e senhores/ Trago boas novas/ Eu vi a cara da morte e ela estava viva – viva!” (ARAÚJO, 2001, p. 169). O desejo do narrador de Bernardet é que Fernando seja mais um destes rostos perigosos por

¹⁸ CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.

manterem a sedução ao invés de lamuriarem a morte; rostos que parecem repetir o jogo linguístico da canção de Cazuzza, que, segundo a leitura de Silviano Santiago, repete o adjetivo (viva) “agora como verbo no modo imperativo e com ponto de exclamação, [incitando] a si mesmo para a luta maior” (SANTIAGO, 1996a). Rostos que também têm os seus momentos de prostração e desespero, mas que logo se soerguem em estado de alerta, como se entoassem uma outra canção de Cazuzza, intitulada “Cobaias de Deus” e pertencente ao álbum *Burguesia* (1989): “Você vai me ajudar/ Estou desmilinguido, cara de boi lavado/ Traga uma corda, irmão (irmão, acorda!)” (ARAÚJO, 2001, p. 223).¹⁹

É importante frisar que a obra de Jean-Claude Bernardet se refere a uma condição física dos sujeitos com HIV/AIDS muito diferente da encontrada nesta terceira (e quase quarta²⁰) década após a descoberta do vírus. Na atualidade, o rosto do sujeito com AIDS não tem a mesma “materialidade dramática” (BASTOS, 2006, p. 79) do portador de duas décadas atrás – materialidade que era reiterada pela disseminação do estigma e fobia sobre o indivíduo soropositivo/aidético. Devido à rápida obtenção de peso proporcionada pelos medicamentos, o corpo soropositivo/aidético raramente manifesta a aparência esquelética das décadas anteriores. Atualmente, alguns pacientes precisam conviver com o outro lado da moeda do tratamento medicamentoso, que são os seus efeitos colaterais, levando-os ao sobrepeso e a distúrbios do metabolismo, sem o descarte do surgimento de doenças coronarianas, da hipertensão arterial e diabetes. Seus corpos chegam a adquirir uma reorganização peculiar do tecido gorduroso chamada de *giba de búfalo*, na qual a gordura fica mais concentrada em torno do tronco, enquanto outras partes do corpo – como a face, por exemplo – perdem a sua massa gordurosa (BASTOS, 2006, p. 93). Como afirma Francisco Inácio Bastos em *AIDS na terceira década* (2006), hoje estamos em uma “nova época de pessoas vivendo com AIDS com sobrepeso e mesmo obesidade, e não mais emagrecidas” (BASTOS, 2006, p. 93). Portanto, se o narrador de Bernardet retornasse após estes quinze anos que se

¹⁹ CAZUZA. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989.

²⁰ Embora existam relatos clínicos sobre a AIDS desde o final da década de 70 do século passado, a descoberta do vírus veio acontecer somente em 1983. Esta descoberta foi cercada tanto por brigas de patente científica quanto por controvérsias a respeito de seu descobridor, isto é, se feita pelo Dr. Robert Gallo, do Instituto Nacional do Câncer dos EUA (que inicialmente o cunhava como HTLV-3) ou pela equipe do professor Jean Luc Montagnier, do Instituto Pasteur de Paris, sob a sigla LAV (Lymphadenopathy Associated Virus, ou Vírus Linfadenopático da AIDS). Entretanto, em maio de 1986, os dois pesquisadores concordaram que ambos os vírus passariam a ser conhecidos apenas como HIV - Human Immunodeficiency Virus. Cf. VARELLA, 20–.

passaram desde a primeira edição de *A doença, uma experiência*, talvez a sua escrita a respeito do corpo soropositivo/aidético fosse outra - isto é, talvez fosse a respeito de sua luta contra os problemas neurológicos e fisiológicos típicos de sujeitos mais velhos infectados por HIV e que por décadas se mantêm em tratamento.²¹

1.2.3. Uma história de família e o Outro radical

Em uma determinada passagem de *O corpo como objeto de arte* (2002), Henri-Pierre Jeudy comenta a recusa de Paul Gauguin à representação desdenhosa da cultura do Taiti, justamente no período em que o pintor francês vivera naquele país em busca de uma nova temática para suas obras. Segundo Jeudy, o pintor destituiu-se de qualquer política de dominação e de exotismo ao aceitar a cultura taitiana em detrimento de sua cultura europeia:

Os corpos d[as] mulheres [do Taiti] não intrigam [Gauguin] como a um europeu que busca sensações desconhecidas; eles o atraem a ponto de deixar de ser ele mesmo, [...] guardando seu olhar de pintor que perde, pouco a pouco, suas próprias convenções culturais. (JEUDY, 2002, p. 103).

Gauguin, entregue à experiência violenta das diferenças deste corpo estranho que invade o seu espaço, tanto de artista quanto de sujeito, torna-se uma ferramenta de leitura crítica de Jeudy quanto à visão igualitária do Outro²² promovida pelo

²¹ A título de apontamento, justamente pela impossibilidade de se prolongar a respeito da hipótese a seguir (aqui apenas sugerida para pesquisas futuras), acredito que, nos últimos anos, a face da AIDS parece ter mudado consideravelmente também no que tange ao gênero sexual e à sexualidade dos indivíduos infectados, sendo mais presente a incidência do vírus em mulheres heterossexuais. No Brasil, de acordo com o Ministério da Saúde, 94,9% dos casos de mulheres infectadas registrados em 2009 decorreram de relações heterossexuais, enquanto nos casos de homens infectados, 42,9% contraíram através de relações heterossexuais, 19,7% de homossexuais e 7,8% de bissexuais, enquanto o restante foi por transmissão sanguínea e vertical – embora os dados do Ministério ainda enfatize que “apesar de o número de casos no sexo masculino ainda ser maior entre heterossexuais, a epidemia no país é concentrada, [sendo] maior do que 5% nos subgrupos de maior risco para a infecção pelo HIV – como homens que fazem sexo com homens, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo” (Cf. a página <<http://www.aids.gov.br/pagina/aids-no-brasil>>). Entretanto, as mulheres parecem configurar um novo rosto da AIDS, embora ainda não seja discutida a questão do HIV/AIDS na mulher (e, principalmente, a heterossexual) de modo suficiente no campo político e nas políticas de prevenção, como revela a recente entrevista de E. Tyler Crone, diretora-coordenadora do ATHENA Network, rede de assistência profissional e médica à mulher (cf. TERRELL, 2010). Em relação à produção literária, Marcelo Secron Bessa já apontava a escrita autobiográfica da autora Valeria Polizzi como uma “nova face da epidemia” no âmbito brasileiro (cf. BESSA, 2002, p. 321-46)

²² Percorrendo a esteira do pensamento de Jeudy, grafarei Outro (com a inicial maiúscula) sempre ao me referir à ideia de uma alteridade da mais completa radicalidade.

idealismo democrático-igualitário, que apaga as diferenças e coloca todas as particularidades étnicas, culturais, sexuais e de gênero em uma *tabula rasa*. Neste território atual onde todos (aparentemente) são iguais, tornou-se condenatório qualquer discurso que fuja da chave piedosa do reconhecimento e da compreensão do corpo estranho e de sua alteridade irreduzível. Como atesta Jeudy, “o reconhecimento da diferença e a compreensão dos sinais de sua manifestação já anunciam a própria morte da diferença em um mecanismo de integração recíproca” (JEUDY, 2002, p. 105).

Em *Uma história de família*, de Silviano Santiago, a integração do Outro, representado pela figura de tio Mário, é rechaçada no cerne do ambiente doméstico. Um dos primeiros rastros principais do personagem já é dado de chofre nos parágrafos iniciais da novela: “Você sempre não passou de um cadáver adiado” (SANTIAGO, 1992, p. 07). Este morto ambulante que configura tio Mário tem a sua história “exumada” pelo narrador, que busca retomar os acontecimentos que cercaram misteriosamente a sua morte tão desejada pelos seus parentes e familiares:

Todos querem a sua morte, tio Mário.
Os mais próximos e os que mais te amam.
Ninguém tem a paciência da espera [...].
Querem ver você morto naquele segundo [...].
Na hora seguinte ver você deitado num caixão exposto à visitação pública na grande sala no refeitório da pensão, com as grandes janelas abertas para a rua por onde entram os olhos e a curiosidade dos vizinhos (SANTIAGO, 1992, p. 07).

Já que “cada louco é guiado por um cadáver”, como sinaliza a frase do artista Bispo do Rosário utilizada por Silviano Santiago como epígrafe da novela (SANTIAGO, 1992, p. 05), ter tio Mário como parente é contaminar o espaço familiar com mau agouro, insanidade e morte. Sendo imigrantes italianos que chegaram no início do século passado à cidade de Pains, no interior mineiro, a família de tio Mário desejava passar despercebida ao olhar da vizinhança. Mas o parente, com a sua presença perambulante na cidade e no seio doméstico, aliada à insanidade, perturbava a lei familiar: “Você [tio Mário] era como um brilhante na bateia. O brilho cegava. Ele [o pai de Mário] fazia de conta que você não existia. Todos faziam de conta” (SANTIAGO, 1992, p. 31). Logo, a exposição do parente desviante no caixão, torna-se a desejada retratação da família diante do olhar público, exibindo com alívio

a morte daquele que desestabilizava o projeto familiar de invisibilidade, onde “todos tinham de ser corretos demais para dar a impressão de que não eram diferentes e opacos” (SANTIAGO, 1992, p. 31).

Sendo assim, desejavam o apagamento de tio Mário não só no campo simbólico, mas também físico, buscando o seu aniquilamento através da morte. O medo do Outro e de seu potencial desestabilizador é projetado sobre o parente louco. Perambulando por lugares onde convivem animais e situados em torno da casa – galinheiro, lagos –, tio Mário é impedido de permanecer próximo do espaço familiar, que busca se proteger de sua potência violenta e perigosa:

Você era um constante perigo para a tranquilidade da família. Nunca era o caso de te cercar de cuidados, de carinho. Pelo contrário. Era preciso cercar de cuidados e carinho os lugares e as posses [...]. Que eram chuva, vento, sol, umidade, diante da sua incontrolável força predatória? Você estava sempre pronto para destruir coisas, animais, humanos, a pensão, as casas vizinhas, o mundo (SANTIAGO, 1992, p. 43).

O mesmo acontece com o sobrinho-neto de tio Mário, encontrado morto e queimado em um quarto de hotel barato no centro do Rio de Janeiro. A morte de René é cercada por vergonha e rechaço da família, já que, expulso de casa pelo seu envolvimento com um “inferninho” na cidade belo-horizontina, René se tornou traficante, consumidor de cocaína, alcoólatra e frequentador do dito submundo carioca. René também se revelou um Outro, afastado do círculo familiar para que não “servisse de mau exemplo para os mais novos” (SANTIAGO, 1992, p. 47). O personagem sequer tem o seu cadáver amparado por alguns de seus parentes mais próximos, a não ser pelo narrador, que atesta:

Ninguém veio de Belo Horizonte para se incumbir do enterro do René, tio Mário. Acabei responsável pela tarefa. Se ninguém aparecesse o corpo de René sairia direto do IML para o anfiteatro da Faculdade de Medicina ou para uma cova de indigente sabe-se lá em que cemitério da periferia (SANTIAGO, 1992, p. 47).

O cadáver de René teria, ironicamente, o mesmo destino de qualquer corpo de um criminoso no período do teatro anatômico, com uma plateia ansiosa pela sua confissão *post-mortem*. Tanto René quanto tio Mário, portanto, são apagados do espaço doméstico, que exige a queima dos arquivos desviantes cuja presença

desafia a perpetração e a manutenção do te(x)to familiar²³ e de seu caráter homogeneizante.

Partindo destas reflexões sobre *Uma história de família* – sobre o metafórico beijo do narrador na boca da morte ao trilhar a memória familiar em busca do falecido tio Mário –, concluo que certas abordagens do corpo morto na arte contemporânea apontam o campo artístico como o território da violenta experiência do Outro, onde tanto o artista quanto o observador/leitor podem sair do seu espaço confortável em direção a um encontro radical. A arte torna-se não o lugar de uma alteridade mediana e domesticada, que é “fruto idealizado de uma relação intercultural” (JEUDY, 2002, p. 105), mas sim o do corpo estranho que violenta e se impõe; corpo de presença selvagem conjugado à arte, fraturando o universalismo atual na representação dos corpos. Dito isto, o cadáver na arte contemporânea não seria também o meu próprio corpo, estranho a mim mesmo, este Outro que fala por e para mim?

Através da figura de um “cadáver adiado” como tio Mário, que a família tenta, a todo custo, apagar do espaço e da memória, a obra de Silviano Santiago evidencia como a crueza do corpo morto é mantida no campo do obsceno, isto é, no sentido etimológico desta palavra, de algo que deve ficar fora de cena (do grego *ob skene*) por ser considerado/categorizado como repulsivo e indecente. Como expõe Kerstin Mey em *Art and obscenity* (2007):

A categoria do obsceno não é inocente ou tampouco neutra. Ela é sujeita aos interesses políticos e de instrumentalização por parte de grupos socia(is) (e religiosos) que tentam manter ou disputar o poder e controle sociais, afirmando e justificando a aparelhagem e a aplicação das medidas de censura. Medidas administradas para monitorar e suprimir práticas culturais, expressões e discursos considerados desviantes, perversos e patológicos – portanto, moralmente corruptos, potencial e socialmente perigosos ou desestabilizadores (MEY, 2007, p. 08).

Dar ao cadáver a condição de obsceno nada mais seria do que a ressonância de um mecanismo coercitivo inerente à própria configuração da sociedade moderna, já que a presença crua e sem anteparos do corpo morto ofende e perturba a ordem social. Contudo, acredito que, através de alguns procedimentos da arte

²³ Aproprio-me da expressão *te(x)to familiar*, cunhada por Silviano Santiago na coleção *Poetas modernos do Brasil* (1976, v.4) ao analisar, de modo poético-crítico, a obra de Carlos Drummond de Andrade. Ela é útil, aqui, pela ideia de uma escrita inserida e preservada no espaço familiar; escrita do alicerce familiar e de sua possível ontologia. Cf. SANTIAGO, 1976.

contemporânea como os de Teresa Margolles, por exemplo, o espectador esteja sendo (re)apresentado à estranheza e à obscenidade próprias do corpo morto. Na contramão do desejo familiar, o narrador de *Uma história de família* também traz à cena o corpo morto do tio, que teve sua imagem apagada da história familiar. No intuito de continuar vivendo, o narrador de *A doença, uma experiência* busca desvencilhar o seu rosto soropositivo da personificação de um rosto morto, embora esteja cômico de que a morte seja inerente a qualquer sujeito. O gesto de Margolles, e dos narradores das obras de Silvano e de Bernardet, de retornar aos mortos e sua materialidade não se dá através de uma representação distanciada do morto. Dito de outro modo, o rigor com que se é remontada a materialidade do cadáver não está no discurso cientificista e pretensiosamente imparcial, mas na tentativa de trazer à cena uma matéria sutil, porém substancial, que acredito ser a mais crua e (encantadoramente) espantosa: a presença *dele*, a apresentação desse Outro que transpira em *nós*.

2. DESVIO(S) PARA O VERMELHO²⁴

Devido à possibilidade de uma vida mais saudável e digna, a representação do soropositivo/aidético disseminada pela mídia das décadas de 1980 e 1990 – isto é, a de um corpo esquelético e cadavérico, olhos fundos e pele de tez macilenta – tornou-se historicamente datada. Na atualidade, houve uma mudança considerável na escrita e na discursividade acerca do HIV/AIDS, situando-se fora da mistificação e interpretação tortuosa dos primeiros anos de incerteza sobre a nomeação da doença e de seus respectivos sintomas e tratamentos. Enquanto, no início da epidemia, as campanhas preventivas disseminavam uma espécie de horror aos corpos soropositivos e insistiam na demarcação preconceituosa de grupos de risco (primeiramente os homossexuais e bissexuais, seguidos dos consumidores de drogas injetáveis e dos heterossexuais poligâmicos), atualmente enfatizam a possibilidade de uma vida prolongada graças à existência de terapias antirretrovirais mais eficazes no controle da carga viral do indivíduo infectado. As abordagens sobre os portadores do vírus e de seus respectivos contextos de vida tornaram-se, portanto, mais positivadas.

Contudo, embora o HIV/AIDS não seja mais o sinônimo de *peste* ou *câncer gay* (leia-se: homossexual masculino), as mentalidades ainda avançam morosamente. A virada para um discurso público sobre o HIV/AIDS mais consciente não impede de que ainda circulem malentendidos, principalmente em nossos trópicos, a respeito da transmissão do vírus, assim como o pavor paranoico conferido à síndrome nos anos iniciais de sua descoberta não foi totalmente erradicado. Além disso, há um silêncio acerca dos efeitos colaterais dos medicamentos utilizados pelos portadores do HIV/AIDS, tais como a hipertensão arterial, o colesterol e o aumento da glicemia (níveis de glicose) no sangue, sem contar o regramento das horas infligido pelo tratamento (BASTOS, 2006, p. 91-4).

Entretanto, o que vai me interessar neste capítulo é um retorno aos anos iniciais do aparecimento e enunciação da síndrome e do vírus, quando alguns artistas, ao declararem a sua soropositividade no campo midiático, problematizaram a maneira com que o espaço público lidava e convivia com a imagem do HIV/AIDS e

²⁴ Inspiro-me no título da obra do artista visual Cildo Meireles para nomear este capítulo. A instalação *Desvio para o vermelho* (1967-1984) trata-se de um ambiente monocromático composto por objetos, móveis e obras de arte de diversos tons avermelhados.

a de seus portadores. Para isso, é necessário delimitar primeiramente as noções de performance e performatividade que, neste presente estudo, estão indissociáveis das questões de gênero.

2.1. A performance do artista (soropositivamente) perigoso

2.1.1. Sobre performance e performatividade²⁵

De acordo com Jorge Glusberg em *A arte da performance* (2003), a performance é um questionamento dos construtos socioculturais considerados naturais, sendo, ao mesmo tempo, um posicionamento e proposta artísticos (GLUSBERG, 2003, p. 58). A performance não tem o intuito de produzir objetos físicos, mas sim o de trazer o foco para a própria ação em si, para o instante de uma execução gestual (GLUSBERG, 2003, p. 83). Embora seja ausente de produtos palpáveis, isso não quer dizer que a performance seja vazia de sentido, pois o seu objeto, na realidade, é a mobilidade de um corpo constantemente ressignificado (GLUSBERG, 2003, p. 93). As relações do homem com o seu próprio corpo, estabilizadas a cada período histórico, são postas em xeque pela abordagem desestabilizadora da performance, evidenciando-as enquanto construto e convenção. Deste modo, a identidade e a segurança proporcionadas por estas relações culturalmente estáveis são fraturadas.

No que tange ao performer, Glusberg o assinala como um duplo observador, isto é, tanto de si mesmo quanto de sua produção, sendo protagonista e receptor do enunciado. Para o autor, o performer não promove um fechamento de sentido discursivo, pelo contrário: promove significações em aberto, proliferantes, com diversas possibilidades combinatórias: “[...] o performer é um operador de transformações [...]. A atividade do artista de performance resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos, numa transformação de códigos lábeis em mensagens lábeis” (GLUSBERG, 2003, p. 78).

Mesmo sendo um duplo observador de si, a aproximação do corpo do performer com o do espectador é, em certos casos, um fator relevante. Esta

²⁵ Utilizo-me do termo performatividade tal como foi apropriado pelos estudos teóricos da performance, isto é, usando-o como uma adjetivação ampla para delimitar o aspecto performático/performativo de práticas concernentes às cenas artística e social, ao invés de transplantar os conceitos de Austin elaborados a respeito daquele. Cf. LOXLEY, 2007, p. 140.

aproximação se dá pelo ato de apresentar seu próprio corpo, ao invés de representá-lo de modo natural. O performer apresenta-se corporalmente por meio de esquemas gestuais que complexificam condutas, representações e relacionamentos, colocando em questão os aparatos culturais e sua respectiva função reguladora. Portanto, a performance tem “tanto um valor de denúncia quanto de um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com [o que é dado como] óbvio, o simples e o mais natural” (GLUSBERG, 2003, p. 90).

A ideia da performance como apresentação do corpo do performer através de um esquema gestual é extremamente relevante para se pensar o que chamamos de *performance do artista (soropositivamente) perigoso*, que teria como esquema gestual a ação de fazer poses (soropositivamente) perigosas de si, em diálogo com os construtos socioculturais que cercam o corpo soropositivo. Esta pose, além de para si mesmo, seria, também, endereçada a um público específico, isto é, aos que se encontravam rodeados por discursos estigmatizantes acerca da moral e da sexualidade dos sujeitos infectados. Deste modo, a performance empreendida por estes artistas encontra-se indissociável de uma problematização da sexualidade enquanto produção performativa nos âmbitos social, político e cultural.

Segundo Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003), a performatividade de gênero constitui-se, em linhas gerais, pela repetição estetizada dos atos, que se dá em uma temporalidade social (portanto específica). Por causa de sua continuidade, os atos ganham a aparência de uma determinada substância (BUTLER, 2003, p. 200). Esta performatividade não se instaura no campo do expressivo, já que a expressividade relaciona-se com a suposição de uma interioridade que viria à superfície através de um gesto que a concretiza espacialmente. A performatividade de gênero vem provar que a dita interioridade é, ironicamente, uma “regulação da fantasia [do sujeito] pela política da superfície do corpo” (BUTLER, 2003, p. 195). Sob este ponto de vista, os atributos de gênero são performativos e não expressivos, já que possuem a pretensão de alicerçar, na superfície do corpo do indivíduo, uma identidade que, na realidade, é a reencenação de uma ficção cultural disseminada socialmente como se fosse natural, essencial e necessária. O gênero se afirma por um ato performativo que sugere uma construção dramática e contingente de sentido. Ou seja, a constância da encenação de uma identidade de gênero, isto é, de um construto ficcional na superfície corporal do sujeito, faz com

que os atos estetizados desta identidade sejam cada vez mais incorporados pelo sujeito, mesmo que à sua revelia.

Enquanto a epidemia do HIV/AIDS, de acordo com a análise sobre o vírus feita por Susan Sontag em *AIDS e suas metáforas* (2007), acarreta a retomada do discurso binário heterossexualidade/homossexualidade, sexo seguro/sexo de risco, figura/fundo (SONTAG, 2007, p. 138), a *performance do artista (soropositivamente) perigoso* parece dismantelar as performatividades de gênero calcadas no heterossexismo e na homofobia. A apresentação de uma imagem pública de si, ameaçadora por carregar perigo no sangue, é um modo de resistir e confrontar as performatividades de gênero hegemônicas, geralmente reguladoras, coercitivas e nada condescendentes com as manifestações de gênero e de sexualidade que fraturam o seu jogo de binarismo.

A título de exemplo, recorro ao artista norteamericano Ron Athey, que causou certo alvoroço no público de sua performance *Four Scenes in a Harsh Life* (1995). Em certo momento da performance, baseado em um ritual africano de escarificação, o artista, calçando luvas cirúrgicas, criava um padrão gráfico na pele negra do performer Darryl Carlton através de um bisturi.



Figura 3 – Darryl Carlton em *Four Scenes in a Harsh Life* (1995), de Ron Athey

Durante o processo de escarificação, Athey deitava toalhas de papel sobre as feridas abertas nas costas de Carlton; o sangue era absorvido pela superfície das toalhas, que eram posteriormente penduradas em um varal acima da cabeça dos

espectadores.²⁶ Porém, antes de se dirigir ao local da performance, o espectador assinava uma autorização, pois, na primeira versão da performance apresentada um ano antes, um dos membros da plateia sentiu-se ameaçado pela infecção do HIV por causa do sangue nas toalhas penduradas por Athey. Evidente que o medo do espectador fundamentava-se no texto, dito pelo artista, durante a performance, que se referia à sua história pessoal como a de um viciado em heroína, homossexual e soropositivo – ainda que o sangue estampado nas toalhas não fosse o de Athey, mas sim o de Carlton, que não era soropositivo. Concordo com o parecer de Kathy O'Dell, para quem “a decisão de Athey de pendurar as toalhas com sangue sobre os espectadores parec[ia] um modo do artista ‘negociar’ com a plateia o quanto esta sabia a respeito do HIV e de sua transmissão” (O'DELL, 1998, p. 81). Além disso, é obvio que, assinando ou não o contrato escrito por Ron Athey, o espectador mostraria até que ponto estava sendo assombrado pelo medo e pela má-informação não só acerca da doença, mas também sobre sexualidades não circunscritas nos moldes das performatividades heterossexistas de gênero. Evidente também que o artista, tanto ao criar a autorização por escrito quanto ao pendurar as toalhas com sangue, apropriava-se do caráter perigoso que alguns espectadores poderiam lhe conferir.

É fato que gestos performativos como os de Ron Athey correm o risco de esbarrar na fronteira tênue entre o rechaço e a ratificação do discurso social que pretendem problematizar; é fato, também, que esta ação só foi possível devido ao contexto social que cerceou as primeiras décadas da epidemia, permitindo a permanência da performance do artista (soropositivamente) perigoso no âmbito público e de produção artística da época. Fazer o *coming out* da doença – ou “tirá-la do armário”, como é comumente dito na cultura brasileira –, em quaisquer instâncias, sempre se apresenta como um gesto ambíguo pelo seu caráter expositivo em uma sociedade na qual a (homos)sexualidade, ou qualquer assunto relacionado, como a própria questão da soropositividade nos anos 80 e 90 do século passado, por exemplo, pode se transformar em uma marca identitária moralmente reducionista. Além disso, como alerta Eve Kosofsky Sedgwick a respeito da ação de *coming out* no seminal *Epistemology of the closet* (2008),

²⁶ A descrição da performance de Ron Athey neste estudo é baseada na versão da mesma recontada em O'DELL, Kathy, 1998.

[...] sabemos muito bem quão limitada é a influência que uma revelação individual pode exercer sobre opressões em escala coletiva e institucionalmente corporificadas. O reconhecimento dessa desproporção não significa que as conseqüências de atos como a saída do armário [isto é, o *coming out*] possam ser circunscritas dentro de limites *predeterminados*, tais como entre os domínios “pessoal” e “político”, nem requer que neguemos quão poderosos e destrutivos tais atos podem ser. Mas a incomensurabilidade bruta tem que ser de qualquer maneira reconhecida. Na exibição teatral de uma ignorância *já institucionalizada*, não se deve procurar potencial transformador (SEDGWICK, 2008, p. 78) (grifos de Sedgwick).

Salvaguardando o tom, de certo modo, pragmático da autora, é relevante a sua observação de que o sujeito, ao fazer o *coming out* de sua sexualidade, não sabe de antemão qual será o resultado desta atitude poderosa e destrutiva em sociedades onde a ignorância (ou, se preferirmos, a homofobia) encontra-se institucionalizada. O mesmo pode ser dito em relação ao *coming out* da soropositividade, sob o qual a reação da esfera pública pode ser “para o bem” ou “para o mal”. Todavia, não acredito que estas ressalvas invalidem a relevância do gesto de artistas como Ron Athey que, ao se apropriarem da identidade/identificação de perigoso (que, para o heterossexismo, tratava-se de uma degradação física e punitiva resultante de um comportamento sexualmente considerado amoral, poluído e desviante), acabavam por revelar, através de uma superfície diversa – isto é, a de um corpo perigoso – a fantasia de toda uma sociedade em estigmatizar sujeitos que, deliberada ou contingencialmente, escapavam dos seus ideais de sexualidade, saúde e perenidade física.

Entretanto, é importante esclarecer que nem todo artista que abordou ficcionalmente o HIV/AIDS era soropositivo. A performance do perigoso poderia ser efetivada tanto por um artista soropositivo (ser de carne e osso) no terreno público da mídia quanto por um personagem-artista (ser de papel e tinta) no terreno da arte. Além disso, nem todo artista portador do vírus estava interessado em fazer pose soropositiva de si na mídia, assim como os que publicamente pronunciaram sua soropositividade nem sempre estenderam este mesmo posicionamento em suas respectivas produções artísticas.

2.1.2. As entrevistas de Cazuzu e Leonilson

No contexto brasileiro, um dos marcos possíveis da *performance do artista (soropositivamente) perigoso* poder-se-ia dar à imagem de si feita pelo cantor Cazuzu em 1989, quando a revista *Veja* publicou uma reportagem sobre o artista com o malfadado título de “Cazuzu – uma vítima da AIDS agoniza em praça pública” (VEJA, 1989).²⁷ Sendo a matéria da capa do semanário – ou seja, um prato cheio para a revista no seu intuito de intimidar os seus leitores (TREVISAN, 2000, p. 451-2) –, Cazuzu posava frontalmente para a lente do fotógrafo, com o corpo já apresentando os sintomas avançados da síndrome. Além disso, o cantor usava óculos e mantinha os braços entrecruzados, com as mãos tocando o ombro oposto, numa aparente posição autoprotetora. A foto da revista acabava por ratificar o imaginário de assombro que rondava a sociedade brasileira ao se deparar com o rosto do cantor. A mudança da aparência saudável e juvenil de Cazuzu para uma ossatura facial proeminente e de tez macilenta era mais uma entre tantas faces midiaticamente conhecidas que então se transformavam diante dos olhos do público. Rostos que encarnavam uma fisionomia cadavérica que pouco mantinha os traços que antes serviam à venda de estilos de vida e de uma sexualidade (hetero)normatizada – como o caso de Rock Hudson, um dos primeiros galãs da indústria cinematográfica norte-americana a declarar a sua soropositividade e, conseqüentemente, a sua (homos)sexualidade.²⁸

Contudo, retorno à foto de Cazuzu: a representação fotográfica por si só não dava conta deste sujeito que se expunha às lentes da câmera, ao recorte do fotógrafo. Olhar a foto do Cazuzu enfermo na capa da revista remete-me ao pensamento de Douglas Crimp, que, ao analisar a exibição pública de fotografias de

²⁷ A capa da revista *Veja* com o rosto aidético de Cazuzu também foi um dos pontos de partida da análise de Marcelo Secron Bessa em *Histórias positivas* (1997) – fruto de sua dissertação de mestrado –, no qual discorre a respeito das representações na literatura do sujeito portador de HIV/AIDS (cf. BESSA, 1997). As problematizações de Bessa acerca da produção literária sobre a síndrome serão apontadas no quarto capítulo.

²⁸ Desde os idos de 1950, a indústria cinematográfica vinha construindo a imagem de uma masculinidade heterossexual exemplar através do corpo do ator norte-americano. Ao ter a sua soropositividade relevada em 12 de agosto de 1985 pela revista *Life*, esta construção midiática acabou sendo desmantelada, embora no círculo artístico a homossexualidade de Hudson não fosse uma novidade. Vide o artigo de Richard Meyer (1998), que contrasta as imagens fotográficas do ator na mídia entre os anos 1950 e 1960 com as de outros galãs hollywoodianos como James Dean, Kirk Douglas e Marlon Brando. Enquanto estes encarnavam a imagem do heterossexual machista e viril diante das lentes da câmera, sobre o corpo de Rock Hudson imprimia-se a imagem do homem asséptico, que não transpirava e que inspirava confiança nas mulheres. O autor vai mais além e vê no corpo jovem de Hudson a imagem do *homem-feito-para-casar*, com quem se podia ter um *sexo seguro*, e que Hollywood então vendia para o público heterossexual feminino. Cf. MEYER, 1998.

sujeitos infectados pelo vírus, ressalta que o contexto emocional e afetivo do cotidiano de um sujeito retratado com HIV/AIDS corre o risco de ficar fora do campo fotográfico, além de alertar que toda imagem de um portador da síndrome é uma representação que, ao ser posta em circulação, pode produzir efeitos sociais: “[a] fotografia é um meio por demais improvável para representar algo tão complexo como a AIDS, o *viver com AIDS*” (CRIMP, 1992, p. 132) (grifo de Crimp).

Em se tratando de uma revista de tiragem ampla e com o rosto enfermo de uma pessoa pública estampada na capa, é óbvio que a face de Cazuzza não viria destituída de uma matéria jornalística de conteúdo sensacionalista. Não bastava para a revista somente a figura cadavérica do cantor, este tinha também que ser representado em seu cotidiano. No entanto, esta representação discursiva de Cazuzza feita pela revista *Veja* seria oposta ao modo reivindicado por Douglas Crimp, pois o dia-a-dia do cantor com AIDS seria banalizado por uma matéria que, na realidade, era uma montagem da entrevista do cantor transformada em furo de reportagem, recheada de frases bombásticas do entrevistado destacadas em negrito. Com a entrevista transformada em reportagem anônima, tanto o “caráter performativo e interlocutório da interrogação” exercida pelo entrevistador sobre o entrevistado (ARFUCH, 2007, p. 124) quanto as nuances do ato de interrogar – verificar, controlar ou denunciar um fato, retomar uma passagem, frisar uma informação omitida –, são apagados.²⁹ Do mesmo modo, a presença da dicção de Cazuzza é posta fora de campo, pois na reportagem não são verificáveis as oscilações de suas respostas, o seu titubear, os silêncios no encadeamento do pensamento e na elaboração de seu discurso. Logo, ao se transformar em reportagem, a voz em resposta de Cazuzza fica deturpada.³⁰ Porém, com o avançar da matéria, o discurso do cantor ainda assim consegue resistir às alterações sofridas por uma reportagem nada parcial.

Os pareceres sobre a obra e a vida de Cazuzza são preconceituosos: no que tange à sua trajetória artística, segundo a matéria, se antes da AIDS, quando o

²⁹ A autoria da matéria é atribuída aos repórteres Alessandro Porro e Ângela Abreu. De acordo com Lucinha Araújo em *Cazuzza, só as mães são felizes* (2004), Ângela Abreu negou ser responsável pelo texto final da matéria e se demitiu da editora na semana seguinte após a publicação. Cf. ARAÚJO, 2004.

³⁰ Evidente que a entrevista – e principalmente a entrevista transcrita – também pode sofrer alterações, acréscimos, cortes e reorganização do seu encadeamento quando publicadas. Cabe também lembrar que a entrevista, segundo Leonor Arfuch, mesmo que não acreditemos no que é dito pelo entrevistado, entretanto, é o acontecimento de uma enunciação: *alguém diz algo*, e muito *mais além de um querer dizer* (ARFUCH, 2007, p. 121). Transformada em reportagem, portanto, a entrevista pode perder a sua dimensão enunciativa.

cantor era vocalista do grupo de rock Barão Vermelho, “havia muito da tolice do rock brasileiro, com suas letras chinfrins e com seu sonzinho barato”, já as composições no período de descoberta de sua soropositividade ganhavam a alcunha de um “salto na sua arte” (VEJA, 1989, p. 83), embora a matéria concluísse que “Cazuza não [era] um gênio da música, [sendo] até discutível se sua obra [...] perdurar[ia], de tão colada que est[ava] ao momento presente” (VEJA, 1989, p. 87); no que diz respeito a sua enfermidade, a matéria lhe atribuía uma herança trágica, associando o cantor à figura de seu avô louco e sífilítico. Confere-se à soropositividade de Cazuza um registro determinista, já que é tratada indiretamente como uma enfermidade de cunho sexual e hereditário, contida em seu gene familiar. Em meio à reportagem é feito um rápido e insólito histórico dos consumidores de drogas, álcool e dos ditos promíscuos sexuais (leia-se: bi/homossexuais) para, por fim, afirmar que

o problema, dos anos 80 do século XX, é que a combinação destes fatores facilita a contaminação com o vírus da AIDS. E, além disso, principalmente no mundo do rock dos dias de hoje, a vida do artista se confunde quase totalmente com a sua obra – e ambas estão submetidas ao escrutínio e à bisbilhotice (VEJA, 1989, p. 82).

Escrutínio e bisbilhotice engendrados pela própria revista e seus jornalistas, ávidos por saber até que ponto a dor do artista Cazuza seria diferente da do sujeito Agenor (nome de batismo do cantor) para, com isso, verificar quando terminava a ilusão e começava a realidade de sua soropositividade, como se não fosse permitido ao sujeito público Cazuza omitir fatos sobre si e sua doença, como se tivesse sempre que confessar uma verdade. Ainda mais se tratando de Cazuza que, a meu ver, não deixa de ser herdeiro direto do superastro, desta figura de artista delineada por Silviano Santiago, a partir da imagem do jovem cantor Caetano Veloso nos idos da contracultura. De acordo com o autor, o superastro é uma representação constante, pois, ao atuar tanto no palco quanto na vida privada e sem diferenciar os limites entre as duas instâncias, “é diferente dos outros é sempre o mesmo” (SANTIAGO, 1978, p. 141). Cazuza seria herdeiro desta ideia de superastro, daquele para quem a vida se revela enquanto experiência artística e a arte enquanto gesto existencial, para quem o desbunde seria uma atitude de resistência às regras comportamentais exigidas pela sociedade (SANTIAGO, 1978, p. 142). O desbunde do superastro tropicalista, emblematicado pela postura artística do jovem Caetano Veloso, dá lugar ao desbunde de Cazuza, superastro dos anos 80 que, nas esferas

pública e privada, se apresenta com uma atitude espetacular destrambelhada, fazendo a pose de juventude e sexualidade exageradas. Esta rebeldia de Cazuzza, portanto, não passaria incólume diante da reportagem da revista, que reforçava o discurso moralista de plantão, fazendo do HIV um vírus da moral que infectava sujeitos de comportamentos (sexuais, mais precisamente) considerados desregrados e nada exemplares.

Nos pareceres da matéria a respeito da vida e enfermidade de Cazuzza, é evidente uma “reação histórica e homofóbica” em relação à AIDS, e que advém, de acordo com Judith Butler, de uma “condição tática de uma continuidade entre o status [de] poluído [conferido ao] homossexual, em virtude da violação de fronteiras que é o homossexualismo, e à doença como modalidade específica de poluição homossexual” (BUTLER, 2003, p. 189). Segundo a autora, esta condição existe antes mesmo do surgimento da síndrome, já que, para o discurso hegemônico heteronormativo, a homossexualidade masculina seria um lugar de perigo e poluição antes mesmo da “presença cultural da AIDS” (BUTLER, 2003, p. 190).³¹ Creio que Cazuzza estivesse ciente das conseqüências de um depoimento a uma revista reconhecida pelo seu discurso evidentemente moralista e homofóbico, e que estabelecia uma relação pragmática entre AIDS, sexualidade e crime moral. Isso se nota pela atitude do cantor em implodir a tão esperada *mea culpa* de sua soropositividade em praça pública, quando afirma uma imagem do sujeito soropositivo dissociada da clave da invalidez e da improdutividade.

Quando eu estava no hospital de Boston, pensei muito e acabei descobrindo que ficar calado me deixava ainda mais traumatizado. É uma situação ambígua, de esconde-esconde. Mostrar aos outros que com a AIDS pode-se continuar vivendo, trabalhando, produzindo me pareceu o caminho mais certo. Agora me sinto mais aliviado (VEJA, 1989, p. 85).

Não parece que Cazuzza tenha utilizado ingenuamente a reportagem para revelar a sua soropositividade; a sua fala não é uma mera autorretratação diante dos boatos sobre a sua saúde e tampouco perpetua uma imagem de si enquanto corpo agonizante diante de olhares curiosos, ansiosos pela confissão de um dito crime.

³¹Obviamente, estas imagens de poluição e perigo conferidas à homossexualidade masculina também não são recentes no contexto midiático brasileiro. Vide o importante trabalho de James N. Green e Ronald Brito, que oferece um breve, porém consistente, panorama das representações do sujeito homossexual na imprensa brasileira de 1870 a 1980. Cf. GREEN; POLITO, 2006.

Existe uma curiosidade um pouco fora do normal por parte do público com relação a minha doença [...]. Não aguento aqueles que vêm no camarim, ou que me esperam na saída, para me abraçar e sussurrar em meu ouvido: “coragem, Cazuzza, coragem”, com ar de funeral. Xingo essas pessoas na mesma hora (VEJA, 1989, p. 83).

O cantor não assume a fala vitimizada e autopunitiva muitas vezes disseminada por um tipo de reportagem calcado no registro anedótico e estereotipado do soropositivo/aidético. Cazuzza busca positivar a reportagem, valorá-la no que esta pode ter de “dimensão substancial para o conhecimento” (ARFUCH, 2007, p. 125)³² do público-leitor a seu respeito, utilizando-a na propagação de um discurso repleto de força e sexualidade: “Sexo ainda é importante pra mim. Não sou um aidético casto” (VEJA, 1989, p. 84). Antes mesmo de tornar pública a sua soropositividade, Cazuzza já vinha utilizando o seu alcance midiático para dismantelar a equação AIDS = perda de sexualidade, como se entrevê na reportagem ao reproduzir a fala do cantor em um de seus shows: “Meu amor agora está perigoso. Mas não faz mal, eu morro, mas morro amando” (VEJA, 1989, p. 84). Esta passagem do cantor talvez seja uma das mais provocadoras dentro da reportagem, pois como assinala Mario Pecheny (2004), “a dificuldade maior que se pleiteia em uma sociedade homofóbica não é a dimensão puramente sexual da identidade homossexual, mas sua expressão pública como afeto, amor ou compromisso” (PECHENY, 2004, p. 20) – e, no caso de Cazuzza, a declaração de amor e sexo feita por um sujeito público, bissexual e soropositivo.

Deste modo, considero que Cazuzza dá uma dupla resposta ao discurso moral e heterossexista, tanto pelo modo que se deixa capturar pelas lentes do fotógrafo quanto pela fala proferida durante a reportagem. Com a sua fisionomia aidética sem os anteparos do retoque fotográfico, o corpo de Cazuzza transgride a imagem do sujeito sadio pregada pelo discurso heteronormativo da “geração saúde” que perpassa a década de 1980 e a subsequente, e que rechaça a imagem da crueza dos corpos enfermo e cadavérico. Com a reportagem, a fala de Cazuzza faz

³² Para Leonor Arfuch, a entrevista pode ser tanto uma dimensão exemplar e de conhecimento (embora sempre cambiante) quanto local propício para uma intromissão desrespeitosa por parte do entrevistador, se infracionados os limites entre o público e o privado na vida do entrevistado, “entre o que é dizível e o que reside no umbral da intrusão” (cf. ARFUCH, 2007, p. 125). De certo modo, esta infração efetuada por um tipo de entrevista sensacionalista não deixa de ser aplicada na matéria sobre Cazuzza que, a meu ver, é uma entrevista transformada em reportagem, como afirmei anteriormente.

contraponto à imagem de doente que a foto na capa da revista lhe confere, figurando-se discursivamente como sujeito de uma vida sexual e profissionalmente produtiva, fora da clave da prostração e da invalidez atreladas ao soropositivo/aidético: “Tenho certeza de que vou viver muito tempo ainda. Minha criatividade me mantém vivo, minha cabeça comanda tudo. Já perdi a oportunidade de morrer, passou minha vez” (VEJA, 1989, p. 81). Deste modo, o cantor encarava a fobia da sociedade de imaginar um sujeito com HIV/AIDS como sexualmente ativo e produtivo (CRIMP, 1992, p. 130). A declaração de Cazuzza, assim como o gesto de tantos outros artistas soropositivos, tornou-se a comprovação, segundo Ana Cristina Chiara, de que “o tempo não parou para estes artistas e, com urgência criativa, eles mandavam notícias-recados [para a sociedade]: estavam vivos, não eram mortos prévios, ainda trabalhavam, ainda amavam, ainda se divertiam [...]” (CHIARA, 2001, p. 12).

O discurso de Cazuzza, assim como o narrador de *A doença, uma experiência* no campo ficcional – na sua renúncia à figuração de si como um rosto aidético de fisionomia cadavérica, tal como apontado no primeiro capítulo –, resiste às enunciações silenciosamente preconceituosas que rondavam o sujeito soropositivo e que o associavam às imagens de morte e improdutividade. Nesta dupla resistência, marca-se ainda mais no espaço sociocultural os seus respectivos papéis de um Outro radical e perigoso. Sendo assim, aproximo o cantor Cazuzza e o narrador da obra de Bernardet da leitura que o narrador de *Uma história de família* faz de tio Mário:

E você, tio Mário, foi ficando do lado de fora do buraco úmido e fundo da morte, longe da fonte voraz dos vermes, foi ficando do lado de cá ensolarado e alegre da vida, empacado que nem jumento perspicaz diante de mata-burro [...]. Você foi ficando do lado de cá da vida pastando do mau e do pior, mas pastando. Escutando ou fingindo que não escutava, ou não escutando mesmo as palavras beatas e impiedosas ditas por todos à sua frente (SANTIAGO, 1992, p. 25-6).

Há uma resistência destes sujeitos a serem nomeados/estigmatizados como sinônimos de morte e crime moral, afirmando, pelo contrário, a vida em seus respectivos ambientes. Como diz o personagem de Bernardet, “[...] não me sinto mal, embora cansado e agitado, mas cheio de dinamismo. Os amigos elogiam minha aparência, estou tão bem, o rosto mais cheio até, e mais corado [...], *vou enterrá-los a todos [...]*” (BERNARDET, 1996, p. 50) (grifos meus). A respeito de sua

composição “Boas Novas”, declara Cazuzu: “Esta letra foi um telegrama que mandei para os amigos, maneira de dizer que continuo vivo sim, e que eles vão ter que me aturar por mais tempo” (ARAÚJO, 2001, p. 168). Concomitantemente, a performance de perigoso vai se tornando cada vez mais presente, porém de modo árduo e tortuoso, já que o sujeito soropositivo/aidético precisa aproveitar uma brecha da instância midiática para se apoderar discursivamente do espaço.

Um caso interessante é o da série de entrevistas dadas à Lisette Lagnado, pois o artista visual Leonilson insistia em enunciar a sua soropositividade enquanto a entrevistadora discorria sobre as suas obras. Como Lagnado nota no primeiro encontro com o artista, em retrospecto,

[...] ouvindo esta sessão, posso detectar vários momentos em que Leonilson tentou falar da doença. Se ele chegou perto, eu me esquivei. Era preciso mostrar que o trabalho em si já constituía uma justificativa suficiente. Sempre que Leonilson entrava em assuntos pessoais, eu fazia o movimento inverso e retomava a questão da obra – atitude intimidadora. A doença ficou rondando toda nossa primeira conversa, mas permaneceu intocada (LAGNADO, 1998, p. 84).

Lagnado estava ciente do seu papel de entrevistadora, que influenciava a fala do entrevistado ao se esquivar quando este esboçava falar sobre a doença. Sair dos assuntos pessoais era uma das metas de Lagnado, buscando validar a obra de Leonilson fora da clave de sua enfermidade, enquanto o artista intentava ressaltar discursivamente a presença da experiência da doença no seu cotidiano, afetando o seu modo de enxergar o mundo e o ritmo de sua produção artística. Como percebeu Lagnado, “falar, para Leonilson, asseverava seu vínculo com a dimensão da vida” (LAGNADO, 1998, p. 81-2), assim como tocar na doença seria uma maneira de Leonilson apresentar o seu corpo fora da pauta previamente estipulada pela entrevistadora. Entretanto, se na primeira entrevista Lagnado desviava o foco da soropositividade sobre as produções do artista, nos encontros subsequentes seria permitido com que a doença se apresentasse de modo contundente – como ocorreu na seguinte declaração de Leonilson:

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando contaminar os outros. Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um

monte de exames. Quando entrei na sala, a moça olhou para mim, olhou para a amiga dela e falou: “Iii, esse daí é daqueles que a gente precisa usar luva”. É claro. Concordo plenamente (LAGNADO, 1998, p. 124-5).

Em negociação com a figura de entrevistadora assumida por Lagnado, o artista conseguiu abrir delicadamente um espaço discursivo para que o HIV/AIDS ganhasse relevância nos encontros entre ambos. Porém, o quinto encontro, datado do dia 03 de dezembro de 1992, foi transcrito por Lagnado de um modo um tanto curioso que me leva a citá-lo na íntegra, a saber:

– O livro *Sex, de Madonna, é uma obra de arte, assim como as musas de Botticelli ou os retratos de Ticiano?*

– Acho que é uma obra contemporânea da gente. Não adianta dizer que não existe. É diferente. Botticelli é sublime. Gauguin é sublime. Mas será que, na época em que estavam criando, não havia também uma polêmica? Cada época tem seu escândalo. O escândalo da Madonna é verdadeiro porque se você vai a uma sauna gay...

Interrupção para a troca de uma nova bolsa de sangue. Entra um enfermeiro. Trata Leonilson com muito carinho. Manipula agulhas sem usar luvas. Leonilson continua a entrevista com dificuldades respiratórias. A fala está lenta. Deixo de formular perguntas objetivas e o depoimento transcorre sobre a sauna gay, a contaminação, o valor do sangue, os amores e suas decepções. Usando o tom confessional, nesse dia falou apenas do que o interessava (LAGNADO, 1998, p. 125) (itálicos de Lagnado).

Os assuntos perigosos de Leonilson pareciam novamente circunscritos fora das páginas do livro editado por Lagnado – talvez pelo cuidado da autora em manter a condição oblíqua das obras de Leonilson, que não mencionam diretamente a síndrome, ou por não se considerar autorizada a revelar a instância privada do artista. Não considero que Leonilson estivesse sendo inconveniente ao falar, de modo direto, a respeito de suas sexualidade e enfermidade em uma entrevista sobre a sua trajetória e criação artísticas; o artista poderia não tocar naqueles assuntos se assim desejasse. Pode ser que a experiência (homos)sexual de Leonilson, aliada à soropositividade, desviasse o foco do valor artístico de suas obras intentado pela publicação. Talvez Lagnado preferisse dissociar estética (artística) e existência (do prazer do artista) em prol da primeira, enquanto Leonilson buscava sempre frisar a importância da segunda, seja ao afirmar que o desenho *Olhos verdes* é “mais uma sacanagem relacionada com o banheiro público. É um símbolo de perversão [...]” (LAGNADO, 1998, p. 118), ou ao dizer que a palavra *vapor* em um desenho “é muito

próximo do trabalho do mictório. Ambos são meio pervertidos e fetichistas. O vapor remete a sexo. Adoro sauna a vapor” (LAGNADO, 1998, p. 118).

O discurso do prazer em Leonilson – que não cedia à degenerescência do corpo e que corria fora dos cânones artísticos, assim como fora do balizamento do que seria ou não uma obra (ou assunto tradicional) de arte – parece ter-se tornado uma questão para Lagnado, equilibrando-se entre concentrar a entrevista acerca das obras do artista e dar voz às suas declarações polêmicas, tais como a resposta dada por Leonilson quando perguntado se concebia a morte em nome do prazer: “Concebo, claro. Acho que a gente pode escolher o que quiser” (LAGNADO, 1998, p. 124). Embora não possamos ser categóricos acerca do motivo que levou Lagnado a não transcrever o quinto encontro na íntegra, ou seja, a fala de um Leonilson visivelmente frágil e com dificuldades respiratórias, este acontecimento é importante para pensarmos a potência do perigoso no discurso do artista, exigindo da entrevistadora uma postura ética sobre o que fazer com certas palavras proferidas pelo entrevistado. Por se mostrarem desconcertantes, tanto pela violência do enunciado quanto pelo esforço físico do artista para proferi-lo, as declarações de Leonilson requerem uma tomada de posição por parte da interlocutora, já que a entrevista acabou por colocá-la em um papel misto de testemunha e cúmplice.

Ainda que seus trabalhos guardassem rastros de sua experiência empírica – “Meu trabalho é uma questão pessoal” (LAGNADO, 1998, p. 130) –, Leonilson não tratava a sua condição soropositiva de modo explícito, mesmo que tenha produzido uma obra com uma gota de seu sangue infectado e a intitulasse com o nome de *O perigoso* (1992).³³ O artista conferia certa ambiguidade às obras, colocando em xeque a possibilidade de se verificar naquelas qualquer pose definitiva de si: “Se você quiser uma descrição de mim, eu acho que eu sou um curioso. E sou ambíguo, completamente. Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta” (LAGNADO, 1998, p. 128).

Pelo menos aparentemente, Leonilson parecia se esquivar do arroubo dos impulsos corporais em suas obras, assim como de qualquer manifestação violentamente explícita de sua condição soropositiva: “Eu não extravaso com a violência, nem com o uso de poder, mas acho que as coisas calminhas cutucam tanto quanto um tiro na testa” (LAGNADO, 1998, p. 88). Já Cazuya, embora

³³ Sobre esta obra, discorrerei no subcapítulo a seguir.

passasse a se apresentar na mídia de modo mais sóbrio e introspectivo quando os sinais da síndrome se tornaram visíveis, a soropositividade não o impediu de produzir gestos típicos de sua célebre irreverência escandalosa construída ao longo da carreira, como a polêmica cusparada dada pelo cantor na bandeira nacional, atirada por uma fã, durante uma de suas últimas apresentações em 1988 na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro. O cantor de rock afrontava os pudores dos cidadãos mais sensíveis ao (deixar) estampar o seu rosto aidético na capa de uma revista, enquanto o artista visual o omitia – como é verificável em sua obra *El Puerto* (1992), que retomarei mais adiante ao aproximá-la da performance desviante/deslizante do narrador de *Uma história de família*. Logo, os dois artistas encarnavam duas posturas distintas da performance do perigoso, mas que considero complementares: uma, cinicamente irreverente (Cazuza), e outra, violentamente delicada (Leonilson).

Além de posições éticas distintas em relação a como performar a pose de perigoso, existe a diferença das camadas de acesso à mídia de ambos os artistas. É evidente que, no contexto midiático brasileiro, os gestos de Cazuza tiveram uma reverberação mais imediata do que os de Leonilson, que se circunscreviam ao público que pudesse adquirir um livro de arte com as entrevistas e reproduções de suas obras. O nome e o rosto de Cazuza tinham uma entrada na mídia mais ampla do que os de Leonilson. Nota-se, portanto, que as posturas gestual e discursiva de ambos abrangeram espaço e público diversos, dependendo dos contextos social e midiático em que se encontravam inseridos.

No campo ficcional, o mesmo pode-se dizer do narrador de Jean-Claude Bernardet, pois, assim como Cazuza, gozava de uma condição privilegiada por ter acesso ao tratamento especializado: o narrador de Bernardet já tinha sido atendido em um hospital classe A ao menos “pela primeira e última vez” (BERNARDET, 1996, p. 18) e Cazuza foi paciente de um hospital de Boston. Privilegiados, também, pelo acesso aos meios de comunicação em decorrência de suas respectivas produções artísticas – o narrador de Bernardet trabalha como roteirista de cinema e Cazuza como cantor de rock –, utilizando-se de suas entradas no campo midiático para evidenciar que ser soropositivo/aidético e produtivo não é somente uma questão de autoestima, mas também de facilidade do sujeito infectado de acesso aos melhores tratamentos médicos. Surgem aqui as diversidades de enunciadores e enunciados, assim como a abrangência dos discursos proferidos. Logo, o gesto dos

dois artistas, assim como o de Leonilson, sinaliza a importância de se pensar quem é o enunciador do discurso, como e de onde a enunciação é proferida.

Embora o narrador de Bernardet escreva sobre a sua soropositividade e Cazusa a declare publicamente, ambos não utilizam a sua condição de soropositivo/aidético como temática direta de suas respectivas obras: mesmo que algumas letras de Cazusa refiram-se à dor de estar internado, enfermo e sem perspectiva, o autor jamais mencionou o vírus diretamente em suas composições musicais; ainda que a novela de Jean-Claude Bernardet seja um relato em primeira pessoa sobre a experiência da AIDS, o narrador, que é um roteirista de cinema, não parece ter a síndrome como tema de seu filme – e até mesmo o autor Bernardet, que é soropositivo, não afirma categoricamente que o narrador e os acontecimentos de sua novela sejam um desdobramento em escrita de dados autobiográficos.³⁴ Já o narrador de *Uma história de família* não transpõe a enfermidade diretamente para sua escrita e tampouco a explicita na vida cotidiana, optando pelo refúgio de seu quarto: “Estou definitivamente preso a este quarto e a esta cama neste fim de verão, quase outono” (SANTIAGO, 1992, p. 13). Todavia, fazendo ou não a revelação da soropositividade em suas respectivas esferas públicas, os narradores das obras de Silviano e Bernardet, assim como as composições de Cazusa, têm em comum a renúncia ao uso de referências explícitas à síndrome no cerne de suas criações.

O meu argumento é que a obra de arte, deste modo, devolve um olhar ao observador, que observa tanto a si mesmo olhando/lendo o produto artístico quanto o seu desejo (não-realizado) de encontrar na obra o corpo enfermo do artista – já que a ideia de arte enquanto espaço para representação (e friso, realista) do corpo e vida do artista é fraturada. As entrevistas de Cazusa e de Leonilson, assim como os artistas-narradores das ficções de Santiago e de Bernardet, acabam por encenar uma intimidade perigosa e deslocada pelo gesto de não revelar tudo sobre si, ou seja, toda a periculosidade buscada pelo leitor/espectador. A expressão de um gesto confessional (expressão enquanto sinônimo de manifestação de uma interioridade

³⁴ Embora estivesse interessado em escrever “não bem sobre a AIDS, mas sobre a [sua] experiência da AIDS” (BESSA, 2002, p. 296) e afirmasse que a novela “havia uma certa dose de exposição pessoal ou, pelo menos, alguma coisa que seria tomada como pessoal” (idem, ibidem, p. 307), Jean-Claude Bernardet não considera *A doença, uma experiência* um livro de memórias, mas uma imagem que o autor acabava por passar como sendo a sua própria, mas que, na realidade, não era (idem, ibidem, p. 308). Cf. a entrevista do autor concedida a Marcelo Secron Bessa em *Os perigosos* (idem, ibidem, p. 291-320).

trazida à superfície) torna-se performance corporal e discursiva, poses diante do olhar e do desejo do leitor/espectador.

O corpo do artista evita uma revelação totalizante de si tanto no campo midiático quanto na produção artística. Jamais deixa ser visto por completo – é corpo “*entre*”-visto, corpo abordado de maneira indireta, corpo que se encena para si mesmo e para o outro que o observa, corpo que vai sendo delineado no fluxo de uma fala, de uma escrita, de uma imagem. No caso dos artistas e dos narradores aqui estudados, são corpos que se apropriam do signo de perigoso que lhe é conferido para destinarem publicamente uma performance repleta de lacunas e (re)encenações, onde a legibilidade esperada entre vida empírica e obra artística é deliberadamente borrada. Estes sujeitos, reais e/ou da ficção, acabam por traçar uma imagem de si através de um fio de história embaralhada e contraditória, composta por declarações aparentemente transparentes e por outras tantas aparentemente dissimuladas – como sinaliza Lisette Lagnado a respeito do discurso de Leonilson:

[...] o corpo todo se arma contra a antecipação da perda. Há um desejo irrefutável de transparência para os outros, em busca de um sentido para a obra a partir da retomada de suas origens. As frases que seguem são francas, cruas e despretensiosas [...]. Alguns delírios, contornáveis, provêm de uma ação consciente do artista, que anseia por manipular cada retoque de sua imagem. Mesmo assim, a voz de Leonilson, por vezes, cessou de dissimular. O que não impediu a montagem de armadilhas, mentiras, fantasias, contradições. É possível dizer a verdade sobre si mesmo? (LAGNADO, 1998, p. 82).

Estes artistas dificilmente intentavam construir um discurso que efetivasse um sentido pragmático entre vida e obra. Se houve a pretensão velada de uma narrativa genealógica e transparente de si, esta foi recuada pela performance de seu corpo em pose que, devido à transitoriedade do gesto, se esquivava de qualquer afirmação categórica e unívoca de si. A pose revela-se como um instante específico e mutável, uma escolha entre várias possibilidades de se dar a ver. A verdade discursiva do artista soropositivo – o advento de uma fala franca, crua e cristalina daquele que recebeu tanto o estigma da morte quanto o de ser detentor de uma amoralidade que precisava ser publicamente confessada – era fraturada pelo retoque constante de sua imagem. Como responde Leonilson, sobre como as pessoas perigosas aparecem em seus trabalhos, “no meu trabalho só apareço eu [...]. Isso significa tomar algumas posições” (LAGNADO, 1998, p. 124). O que parece ser uma resposta

conclusiva do artista de que há uma revelação de si em suas obras, é de pronto acrescida pela afirmação de que “todo o mundo é traidor, todo o mundo é mentiroso, hipócrita, todo o mundo é vil” (LAGNADO, 1998, p. 124). Ao dizer que o artista não escapa deste “todo o mundo” generalizante e categórico, Leonilson retoca discursivamente a possibilidade de uma imagem fidedigna e límpida de si em suas obras, configurando-as como poses malfadadas e mentirosas de um *eu* que não está isento da vilania e da hipocrisia. Leonilson cede espaço à traição, que, em certas obras, ganha o caráter de transparência sublime pelo emprego de materiais como cera branca e cristais: “trabalhei com cristais e cera branca para dar uma característica sublime à traição” (LAGNADO, 1998, p. 124).

A expectativa pública de ter uma confissão verdadeira, sincera do artista é frustrada pelas omissões de fatos, pelos acréscimos de passagens ficcionalizadas e, em certos momentos, silenciosas. Mas caso resolva dar publicamente o seu testemunho de vida, ou purgar seus demônios pessoais na elaboração de um objeto artístico, ainda assim o artista irá esbarrar com a dificuldade das experiências de dor e de enfermidade serem representadas, já que linguagem não dá conta da dor e da doença que assolam o corpo – e a obra só evidencia a experiência corpórea do artista de maneira aproximada.

Ora, se o produto artístico não é o corpo do artista e tampouco a transcrição fidedigna de sua experiência física, o que fica do corpo do artista na obra produzida? Qual resposta possível a esta pergunta quando nos deparamos com a seguinte declaração de Leonilson, a saber: “[os produtos artísticos são] só o físico, mas [que] existe algo neles que só eu [isto é, o artista] sei, que é energia” (LAGNADO, 1998, p. 128)? Ou com a de Cazuya a respeito de sua vida artística, ao afirmar que queria “ser um raio de energia que [pudesse] ir contra tudo”?³⁵

2.1.3. Os narradores de Silvano Santiago e Jean-Claude Bernardet

Em *A doença, uma experiência*, o narrador se descobre soropositivo enquanto termina a montagem de seu filme. Ao perceber o avanço dos sintomas do vírus em seu corpo, acelera e intensifica a sua produção cinematográfica. A

³⁵ Trecho de uma entrevista televisiva inédita concedida por Cazuya em 1986 à repórter Teresa Cristina Rodrigues, com imagens de Paschoal Siag. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fDqndMjfrYk>>. Acesso em: 26 Dez. 2010.

condição de soropositivo lhe dá forças para engajar-se fisicamente no trabalho artístico: “Explico [ao laboratorista do filme] que deve me entregar o material já com meses de atraso, e explico que estou doente, nesse ritmo nunca chegarei ao fim, ele tem que respeitar os prazos para que pelo menos eu tente acabar o filme antes de morrer” (BERNARDET, 1996, p. 25). Intensificar o ritmo da vida e engajá-la em uma capacidade de produção artística nunca antes experienciada são estratégias do narrador em fazer o seu corpo resistir ao avanço da doença. Há receio tanto de que a síndrome interrompa a sua vida quanto de que a manufatura do filme não seja finalizada a tempo, ou seja, antes da falência do corpo. Como afirma o narrador: “A doença é uma fonte de energia. A doença não é uma fonte de energia, fonte de energia é o enfrentamento da doença” (BERNARDET, 1996, p. 35). O narrador nega a sua enfermidade como fonte de energia para, por fim, afirmar o enfrentamento diário com a doença enquanto resistência física e psíquica. Ao transformar o enfrentamento da doença em fonte de uma resistência psíquico-corporal (que não deixa de ser, inversamente, a doença como fonte de energia) para uma produção artística intensa e exaustiva, a obra de Bernardet desconstrói o imaginário imobilizador conferido ao sujeito soropositivo/aidético. Em *A doença, uma experiência*, o artista soropositivo insere a AIDS dentro de um mecanismo fabril/febril de produção artística, que passa alimentar o desejo do artista pelo *sim* à vida.

No que tange à sua condição física, a AIDS parece definir uma imagem corporal e, ao mesmo tempo, uma postura ética de si para os outros. Em certa passagem da novela, o narrador relata uma das várias crises decorrentes do tratamento ainda incerto e arriscado:

A crise chega: aplicam-me o remédio no ambulatório, calafrios me sacodem, 39 graus. Tento andar, as pernas não aguentam [...]. Novalgina. Volto à temperatura normal. Telefono para o médico, ele tinha reduzido o soro para tornar a aplicação mais rápida, e suprimido o antitérmico para diminuir a quantidade de remédios que me entram no sangue, e conclui, Você chegou a sua *borderline* [...]. Depois do choque térmico e do susto, minha confiança no médico aumenta. Um amigo me acha louco, isso não passa de mais um descuido médico, os pacientes que aguentem. Não consigo fazê-lo entender como é interessante estar na *borderline* (BERNARDET, 1996, p. 21-2) (grifos de Bernardet).

Podendo ser resultante ou não de um erro médico – mas isso pouco lhe importava, já que não anularia a sua condição de aidético –, a experiência da *borderline*, ou seja, a de oscilar entre a vida e a morte em questão de minutos,

parece ganhar sentido para o narrador ao descrevê-la para o amigo/leitor. O narrador apresenta-se como um corpo perigoso que, sempre ao declarar a sua enfermidade, corre o risco de morrer, simbolicamente, antes mesmo da falência efetiva da carne. Diz o narrador: “Agora tenho que dizer [ao irmão], Estou com meningite, mas a questão essencial não é esta, o fato é que estou com AIDS. Reage como se estivesse já diante do meu caixão, também como poderia reagir? AIDS é a morte anunciada” (BERNARDET, 1996, p. 16). Revelar a síndrome é um risco para o narrador, que passa a ficar exposto aos “mini-atos regulamentares que degradam a posição de uma pessoa e que a destinam à lenta morte social bem antes da morte física” (POLLACK, 1990, p. 104). Além disso, vive na *borderline* ao assumir que a doença lhe faz ser paradoxalmente um diferente e um mesmo, sem saber quem é de fato o sujeito que agora enuncia: “Não sou mais o mesmo, o mesmo indivíduo de antes só que agora doente, a doença criou um novo indivíduo ou criei um novo indivíduo pela doença” (BERNARDET, 1996, p. 27-8).

O narrador de *Uma história de família*, de Silviano Santiago, tem uma postura distinta da do narrador de Bernardet. Durante o desenrolar da novela, o narrador vai dando pistas a respeito de si: sabe-se que é um escritor às voltas com a recuperação de sua história familiar através da figura do falecido tio Mário, um parente louco que o narrador só vira na infância. Entretanto, o narrador pouco revela a respeito de suas condições físicas, que se mantêm circunscritas a descrições curtas e rarefeitas ao longo de sua narrativa, como na seguinte passagem do segundo capítulo:

Sozinho, não posso mais me locomover nem mesmo pela casa, mas posso ser engraçado comigo mesmo quando quero. Peito congestionado, tosse e zumbidos nos ouvidos às vezes me tiram da vida passageiramente [...]. Qualquer dia vou-me embora de vez (SANTIAGO, 1992, p. 12).

Na mente do leitor forma-se a imagem de um personagem debilitado e portador de uma enfermidade que não se enuncia. A performance do narrador de *Uma história de família* é marcada pela quase ausência de exposição do seu corpo, enquanto a do narrador de *A doença, uma experiência* está sempre às voltas com o relato das reações físicas aos medicamentos. A performance perigosa do narrador da obra de Silviano é silenciosa e ditada por uma certa invisibilidade, ocultando aos olhos do leitor as chagas do corpo enfermo, que parecem se deslocar para

superfícies distintas. Já o narrador da novela de Bernardet opta por expor ao leitor o sarcoma de Kaposi em seu corpo – “[...] uma mancha me aparece na perna, um hematoma enorme” (BERNARDET, 1996, p. 41) –, enquanto o narrador de Silviano parece desviar a atenção (acidental ou deliberadamente?) para as manchas encontradas no espaço da fotografia de sua cidade natal, que foi tirada pelo tio-avô: “[...] me fascino com as manchas escuras que recobrem os morros circundantes [...]” (SANTIAGO, 1992, p. 16). O narrador de *Uma história de família*, embora busque o disfarce, tem o seu corpo revelado nos interstícios de uma escrita que se encontra contaminada pela experiência da enfermidade, que também se alastra para o seu modo de enxergar o entorno.

É evidente, até aqui, como a escrita do narrador de Bernardet se alicerça na contramão da ideia de que “o nome [da epidemia] não precisa ser evocado, já que se espera que o leitor seja capaz de decodificar os signos que remetem à AIDS dentro do texto” (JONES, 1993, p. 229), enquanto a do escritor-narrador da novela de Silviano parece considerar que “somente onde o nome [da doença] é esperado é que a ausência do mesmo pode se tornar significativa” (JONES, 1993, p. 229). As duas obras literárias polarizam, no terreno da ficção, duas posturas ético-políticas tomadas pela produção discursivo-literária sobre a síndrome do HIV/AIDS nos últimos decênios do século XX.

A postura discursiva dos narradores das obras de Silviano e Bernardet com relação à enfermidade não são estanques e/ou estabilizadas, já que ambos estão sempre em movimento durante o discorrer de suas respectivas escritas, podendo deslizar entre a enunciação e a omissão do nome da doença. Não enunciá-la pode ser a potência de uma enunciação que ainda está por vir, o estado em trânsito de um enunciar possível e diferenciado. Como aponta o narrador de Silviano Santiago, não enunciar o nome da doença pode ser um gesto reflexivo, uma pausa, e não necessariamente o ponto final do discurso, mas sim o tempo necessário para a articulação de uma fala próxima e aproximada.

As dicções dos narradores de Silviano Santiago e de Jean-Claude Bernardet também podem ser consideradas perigosas por apresentarem seus respectivos corpos em experiências amorosas, sexuais e/ou eróticas. Portanto, o que há de perigoso na dicção destes narradores é a permanência do prazer de viver a despeito da condição soropositiva de seus corpos. Em *A doença, uma experiência*, a troca afetiva entre o narrador e seu companheiro é estreitada pela presença da síndrome:

“Luís Antônio não se abalou quando lhe comuniquei que estava doente, os laços até se reforçaram: transar com um sujeito destinado à morte breve era excitante” (BERNARDET, 1996, p. 20). A doença não impede o narrador de sentir desejo e de ser sexualmente desejado, mesmo que, para o seu companheiro, a doença tenha virado uma fantasia sexual e mórbida. Os sintomas da doença também permitem com que ambos ampliem seus laços de intimidade, pois o pudor das zonas genitais/erógenas é visual e discursivamente dissolvido – como na seguinte passagem, a saber: “Coceiras anais começam a dificultar o passo, sangro. Abro o jogo, Fernando me empresta uma pomada que me alivia, ele não tinha aberto o jogo” (BERNARDET, 1996, p. 40).

No caso de *Uma história de família*, o narrador não cita suas experiências sexuais, embora recupere o que parece ser uma das primeiras cenas de sexo presenciadas na infância: “Um barulho vinha do campo de milho [...]. Não era voz, não era grito, era gemido de quem tem dor [...]. Fiz passagem entre os pés de milho, até chegar a uma pequena clareira onde a mocinha fazia as vezes de égua e o titio [Olavo] de cavalo” (SANTIAGO, 1992, p. 61). Entretanto, o (homo)erotismo do narrador surge ao lembrar o corpo do falecido tio Mário “com as pernocas brancas e cabeludas de fora” (SANTIAGO, 1992, p. 54) e o “colarinho encardido [de sua] camisa aberta, mostrando o peito cabeludo” (SANTIAGO, 1992, p. 19). O narrador parece conferir ao corpo do tio morto uma conotação erótica e uma carnalidade, além de parecer debruçar sobre o corpo do parente uma descrição mesclada entre a lembrança da infância e o olhar de adulto. Outro gesto representativo do narrador de *Uma história de família* de retomar o corpo de tio Mário está na apresentação deste como um corpo que sangra a todo instante – e que ainda será abordado neste capítulo, porém mais adiante.

Retomo aqui a questão de que ambos os narradores são artistas (escritor em *Uma história de família* e roteirista de cinema em *A doença, uma experiência*) que, indubitavelmente, têm as suas respectivas escritas de si endereçadas ao olhar do leitor. A performance do perigoso empreendida por estes narradores, seja explícita (como o a do narrador de Bernardet) ou deslizante (como a do narrador de Silviano) depende de (e é destinada a) um observador, sendo sempre endereçada a alguém, ainda que seja a si mesmo – o que evidencia a relevância da recepção para a eficiência de suas respectivas performances. O narrador de *Uma história de família*, por exemplo, cria no leitor uma desconfiança, uma dúvida a respeito de sua real

condição física, que permanece velada no corpo de sua escrita. Sendo assim, o narrador da novela de Silviano parece reverberar no terreno literário a resposta dada por artistas soropositivos que optaram pela privacidade, e que fraturaram, portanto, o olhar do espectador ávido tanto pela declaração da soropositividade por parte de tais sujeitos quanto pelo encontro de sinais explícitos da enfermidade em suas obras.

A performance desviante/deslizante do narrador de Silviano Santiago a respeito de sua doença, e o modo como a sua narrativa devolve o olhar para o leitor, se aproximam da estratégia artística do artista visual Leonilson, mais precisamente do seu aparente autorretrato intitulado *El Puerto* (1992). Composto uma pequena moldura vermelha coberta por uma cortina feita de um tecido listrado típico das camas hospitalares, *El Puerto* não revela o rosto de Leonilson atrás da cortina, mas sim um espelho que reflete a imagem do próprio espectador. A única referência que temos do artista são alguns dados biográficos bordados na cortina, e que dão conta respectivamente de seu apelido, idade, peso, altura e nome da obra – “Leo, 35, 60, 179, El Puerto”.



Figura 4 – Leonilson – *El Puerto* (1992)

Não há possibilidade de especulação do observador a respeito da imagem do artista, que ali não se encontra – o autorretrato do artista é uma diferença ausente de representação, mas paradoxalmente presente no imaginário do observador ao se deparar com as inscrições bordadas na cortina. Por um lado, a definição de autorretrato como um deslocamento do *eu* através da experimentação da/na

linguagem (MIRANDA, 1992, p. 36) parece condizente com a obra do artista, que nada esconde ou revela a seu respeito, sendo, portanto, um gesto que transgride e trai o caráter utilitário e exemplar da retórica da confissão. Por outro lado, a ideia do autorretrato como uma figuração de si definitiva e lapidar, “um resumo daquilo que seria a essência d[a] vida [do retratado]” e “uma fotografia final antes da hora” (MIRANDA, 1992, p. 36) não condizem com o gesto de Leonilson, que justamente se esquivava desta pose de si definitiva, ausentando o seu rosto da obra, deixando os bordados na cortina como rastros frágeis de seu nome e corpo.

Leonilson renuncia à representação de sua face ao substituí-la pelo espelho que, entretanto, ainda tem a superfície coberta pela cortina. Pode-se pensar também que a cortina é um gesto de autoproteção do artista para não ver a si mesmo refletido no espelho, já que é pavoroso ver não só o próprio corpo debilitado em um curto espaço de tempo, mas também a paranoia e a discriminação alheias pesando sobre a enfermidade. Para Marcelo Secron Bessa, “olhar-se no espelho, portanto, não significa ver sua própria imagem, mas ver a imagem de um ‘aidético’ e *aquilo que essa imagem representa*” (BESSA, 1997, p. 109) (grifos de Bessa) – e justamente por não querer contribuir com as conotações pejorativas dadas à imagem dos corpos com HIV/AIDS que Leonilson, a meu ver, deixa cair o pano sobre o espelho e retira, por fim, o seu rosto de cena.

Sendo assim, aproprio-me da relação do artista com a sua imagem no espelho para refletir acerca de *El Puerto*, porém sob um duplo deslocamento: ao invés de compartilhar o pensamento de Bessa acerca do espelho, ressalto aqui a importância do papel da cortina na composição da obra, separando o espelho do ambiente externo. Ao invés de concluir a análise da obra no que tange à imagem do artista, estendo-me à importância do papel do observador, que deseja levantar a cortina que separa o espaço público e a imagem do artista na intimidade, que se espera representada por detrás daquele pano. De fato, a representação ansiada é a do rosto do artista enfermo e sem anteparos. Quando levanta o pano, o observador está movido por uma curiosidade: a de ver a doença estampada no rosto de Leonilson, isto é, a de ver uma imagem-espelho do artista doente, refletindo sem mediações o seu rosto aidético. Há um movimento mais intenso em relação ao espelho após o levantar da cortina, que não é somente o de fazer o espectador se deparar com o seu próprio rosto, mas também com os desejos e as expectativas que o moveram em direção à obra para ver a imagem do artista com AIDS. O foco passa

ser o espectador e seu posicionamento diante da dor do outro. Logo, o que seria o gesto de levantar a cortina? Seria um gesto que reiteraria a produção das representações estereotipadas acerca do sujeito soropositivo/aidético? Este gesto seria proveniente de um observador também influenciado por tais estereotípias? Estas questões me parecem relevantes para se pensar os movimentos tanto de reiteração quanto de resistência à produção de estereótipos sobre o sujeito com HIV/AIDS, seja pela arte, seja pelo público. Por enquanto, talvez o mais importante a ser frisado aqui é que levantar ou não levantar a cortina trata-se de uma escolha do observador. O gesto do espectador, assim como o do artista, também é, e sempre será, um posicionamento ético.

2.2. **Sangue e corpos**

Durante o período de sua internação, Leonilson produziu uma série de imagens intitulada *Os perigosos* (1992). São desenhos em miniatura e que parecem espacialmente solitários, já que cada uma deles é feito sobre folhas brancas de papel e afastados do centro deste suporte, geralmente ocupando a sua parte superior. O trabalho mais significativo desta série para o estudo aqui proposto é o que leva justamente o título de *O perigoso*, que se constitui por uma pequena mancha arredondada na parte superior do papel. Esta mancha, na realidade, não era feita de tinta, mas sim de uma gota do sangue de Leonilson sobre o papel. O sangue do artista é um rastro corporal transmutado em tinta, uma partícula de um corpo perigoso por afirmar o prazer e a troca afetiva. Uma parte do corpo do artista repousa sobre o papel, embora transmutado/camuflado no negrume típico da tinta de escrever, tinta com a qual as ficções sobre si podem ser performatizadas. Deste modo, o paralelo existente na obra de Leonilson entre a gota de sangue e a mancha de tinta sobre o papel é bastante valioso para se pensar o narrador-artista de *Uma história de família*, que tem a imagem do sangue e a tonalidade vermelha impregnando a sua escrita.

Embora o narrador da novela de Silviano Santiago raramente cite o seu corpo enfermo, isso não impede de que sua debilidade física apareça indiretamente para o leitor – como na descrição das manchas escuras encontradas em uma foto antiga da cidade natal, que parece fazer as vezes de uma imagem cartográfica de seu corpo em uma degenerescência desconhecida e, portanto, nova para o narrador: “[...] me

distancio do centro e me perco nas manchas escuras da mata que vão ladeando a única rua, esburacada e de casas pobres [...]” (SANTIAGO, 1992, p. 16); ou na comparação entre a sua crise de coqueluche na infância e a dificuldade respiratória que aparece no instante da narrativa: “[...] não sinto deitado nesta cama a respiração tomar o antigo ritmo, revigorando as batidas do coração e trazendo enfim a calma absoluta” (SANTIAGO, 1992, p. 17). Além destes indícios apontados, acredito que o registro indireto mais contundente a respeito da soropositividade do narrador reside na impregnância de uma tonalidade vermelha em sua escrita, e que desponta já no início da novela, quando é imaginada a cidade de Pains no dia do enterro de tio Mário:

[...] querem ir revezando na tarefa de carregar você morto em enterro pelas ruas fofas e vermelhas da cidade até a subida do cemitério e querem, arquejantes, suados e aliviados, largar as alças do caixão, vendo-o deslizar por cordas até o fundo da cova [...]. O seu corpo fica apagado, esquecido e massacrado debaixo da terra pela lápide de mármore e protegido dos olhares assassinos pelos quatro muros caiados de branco dia após dia sendo coloridos hora após hora de vermelho pela poeira soprada pelo vento da manhã (SANTIAGO, 1992, p. 08-9).

O corpo do tio morto, ao ser enterrado, parece ficar protegido da mácula do vermelho das ruas de Pains, soprado pelo vento contra os muros do cemitério, onde espreitam os olhares assassinos da vizinhança e dos parentes que lhe desejavam a morte. Vermelho, também, que repousa sobre o chão de uma cidade marcada pela história de uma família com assassinatos silenciados e adultério, como acontece com o próprio tio Mário que, assim como o pai, sofre tentativas de assassinato por parte do farmacêutico da cidade, que atendia aos pedidos de sua amante, mãe de tio Mário e, logo, a avó materna do narrador da novela. Isso me permite pensar o vermelho das ruas de Pains composto pelo sangue de outros tantos sujeitos exterminados silenciosamente. Vermelho-crime que revela a história de uma família e de toda uma cidade; vermelho que busca tingir a superfície branca do muro do cemitério onde se encontra o cadáver de tio Mário. A estratégia do narrador de Silvano Santiago é justamente a de retirar o corpo de tio Mário do vermelho vertido pelos espaços citadino e familiar para situá-lo em um espaço branco, memorial, já que “Mário é imaculado como um original” (SANTIAGO, 1992, p. 71). Sua estratégia remete às palavras do narrador do conto “Autumm leaves”, do livro *Keith Jarrett no Blue Note*, para quem “o branco é a cor da memória dos dias que passaram. Mas

que, talvez, voltem” (SANTIAGO, 1996, p. 29). Logo, ao escrever sobre tio Mário, evidencia-se o desejo do narrador de fazer retornar um parente que foi deliberadamente apagado da memória familiar.

Além de apresentar a cidade de Pains como avessa a sujeitos como tio Mário – que, com sua loucura, provocava a vergonha tanto da população quanto de sua família, a qual desejava passar incólume e invisível perante os olhos da vizinhança. –, desta mesma passagem do primeiro capítulo de *Uma história de família*, é possível entrever o corpo enfermo de seu narrador – pois recuperar tio Mário enquanto corpo imaculado não seria a manifestação enviesada por parte do narrador de um outro desejo, ou seja, o de resgatar uma imagem de si sem a mácula da enfermidade? A morte de tio Mário, tão desejada pelos parentes e vizinhos, parece reverberar a própria morte que o narrador prevê para si mesmo, caso exponha publicamente o seu corpo em estado terminal. Enquanto tio Mário fica protegido pelas quatro paredes brancas do cemitério, o narrador de *Uma história de família* parece se proteger “na[s] parede[s] branca[s] do [seu] quarto de dormir” (SANTIAGO, 1992, p. 12), onde permanece longe dos olhares curiosos a respeito de sua debilidade física. Manter-se recluso em casa é fugir da morte real e/ou simbólica em praça pública – morte que o narrador não parece querer para si. Ao optar pela invisibilidade, o narrador afasta o seu corpo de qualquer enunciação normativa que o encaixe no jogo binominal de vencedores/vencidos, saudáveis/doentes, heterossexuais/homossexuais, normais/desviantes. Na recusa de verter mais sangue para um chão da história feito de corpos e discursos considerados vencidos e sobre o qual desfilam corpos e discursos ditos vencedores, o narrador de Silviano Santiago faz eco ao pensamento de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história” (1985), para quem os que “dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”, assim como “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Como as paredes do cemitério caiadas com o vermelho da terra e constantemente repintadas de branco, “pois só [uma] nova caiação [pode] restabelec[er] a brancura original” (SANTIAGO, 1992, p. 09), o corpo do narrador de *Uma história da família* busca resistir à violência da curiosidade alheia que se inscreve em seu corpo fragilizado, retirando-lhe as manchas rubras conferidas pelos discursos estigmatizantes ao repintá-lo com a tinta da invisibilidade. Entretanto, a

tentativa do narrador de ausentar seu corpo da escrita não lhe restitui a sua imagem física outrora saudável, pois, como apontado anteriormente, não lhe é mais possível alcançar o antigo ritmo corporal (SANTIAGO, 1992, p. 17); tampouco a suposta invisibilidade de seu corpo na escrita empreendida consegue situá-lo no terreno branco e original de tio Mário. Mas, por outro lado, a sua escrita deslizante lhe oferece a capacidade de se manter afastado, mesmo que por alguns instantes, do estigma imposto sobre sua enfermidade.

A imagem que o narrador faz de tio Mário também é atravessada pelo vermelho-sangue, dando-lhe uma “pele branca com manchas fortes de vermelho” (SANTIAGO, 1992, p. 19). O narrador capta a imagem de tio Mário para lhe dar um sentido diverso ao de sua família, que o considerava uma vergonha e, por isso, ansiava a sua morte: “Leio o seu rosto *coagulado pela imagem que retenho* na parede do quarto. Uma imensa e invisível fotografia 3x4, do tamanho de uma tela de cinema poeira” (SANTIAGO, 1992, p. 19) (grifos meus). No processo de coagulação, o fluido sanguíneo torna-se uma massa semissólida a partir do coalho, que o ajunta e estanca o seu fluxo. Portanto, coagular a imagem do tio na parede de seu quarto, onde se projeta o filme da recordação, surge como uma maneira de o narrador reter a imagem do parente para lê-lo melhor e, assim, estancar a passagem do tempo; o rosto do tio torna-se uma *imagem-coágulo*, uma imagem captada pela lente da memória do narrador para sua possível inscrição/retenção na escrita. O processo de escrita funciona como um agente coagulador, tornando a imagem do tio Mário uma massa-resquício de um fluido/fluxo corporal, retida no espaço em branco (e imaculado) do papel, onde também corre o fluxo de uma voz que se dirige ao parente morto.³⁶

Vale ressaltar a exclusão da figura de tio Mário do álbum familiar, pois não fica nenhuma foto do parente como recordação para a posteridade: “[...] nem um retrato de você, tio Mário, chegaram a tirar, nem um só retrato seu ficou como lembrança para que eu pudesse contemplá-lo agora enquanto converso com você” (SANTIAGO, 1992, p. 09). A família impede qualquer representação que inscreva tio Mário no tempo e história familiares para que, assim, pudesse ser lembrado pelos futuros parentes. Tomando de empréstimo o jargão fotográfico, no qual diz que

³⁶ Etimologicamente, coágulo tem dois significados aparentemente paradoxais: isto é, tanto o do latim *coāgŭlum*, isto é, coalho, o que serve para coalhar e ajuntar, quanto o de *cogĕre*, um empurrar lentamente, e o de *co-* (<*cum-*) + *agĕre*, ou seja, por em movimento – portanto, retenção e fluxo. Cf. HOUAISS, 2001, p. 745.

sangrar uma foto é quando um sujeito tem uma parte de seu corpo mutilada no plano fotográfico, ficando sem perna, cabeça ou braços, posso dizer que tio Mário é deliberadamente *sangrado* pelo corpo familiar, que decepa violentamente um de seus membros. Todavia, o narrador faz um movimento contrário quando busca coagular a imagem do tio, ou seja, quando tenta lhe dar um corpo através da escrita.

Contudo, tio Mário não parece atender aos desejos de seu sobrinho-narrador, que busca coagular a imagem de seu rosto, que “se presta a todos os sentidos [arbitrários] que [o narrador] lhe emprest[a]” (SANTIAGO, 1992, p. 21). Tio Mário é um personagem que duplamente sangra: metaforicamente, por não se estancar em uma representação precisa de sua figura; e literalmente, por ser apresentado como um sujeito que verte sangue ininterruptamente: “[...] chegou alguém dizendo que você tinha sido encontrado zanzando [...] pelas ruas com a manga da camisa encharcada de sangue, a camisa e as calças molhadas de vermelho” (SANTIAGO, 1992, p. 51-2). Evidente que este corpo ensanguentado de tio Mário também não atende aos desejos familiares de invisibilidade na cidade de Pains, já que se torna um espetáculo para a vizinhança vê-lo “sangrando no meio da rua, mais pra lá do que pra cá, parec[en]do um ferido em filme de guerra” (SANTIAGO, 1992, p. 51-2). A família e a cidade tentam descolar a imagem do sujeito louco e ferido da de tio Mário, como mostra a seguinte passagem: “Depois de feito o atendimento na sala de emergências, a sua roupa toda manchada de sangue foi trocada por um avental branco e limpo de enfermeiro” (SANTIAGO, 1992, p. 53). O perigo de seu corpo ensanguentado é apagado pelo avental branco de enfermeiro, dando-lhe uma aparência asséptica e menos perigosa diante do olhar alheio.

Neste caso, o branco vazio que a família e a cidade fazem recair sobre tio Mário não é o mesmo branco da memória ou do original imaculado desejados pelo narrador. Agora, o branco torna-se sinônimo da aniquilação pela invisibilidade, do movimento arbitrário de rasura feito por familiares e vizinhos, buscando retirar (em vão) a periculosidade da imagem de tio Mário no espaço público: “Você voltou vestido para casa com [o avental de enfermeiro] e sem acompanhantes [...]. Você foi devorando ruas e dobrando esquinas até chegar à pensão onde não havia viva alma te esperando” (SANTIAGO, 1992, p. 53). Novamente, aqui, o corpo perigoso de tio Mário tenta ser apagado; por isso, devido às tentativas, embora fracassadas, de interromper a sua vida, o personagem verte sangue. A visão de seu corpo ensanguentado agride os familiares, assim como o modo que se comporta diante

dos ferimentos: “Você tinha continuado a se movimentar em silêncio pela cidade sem um só grito de dor, [...] o sangue que escorria em boa quantidade pelo ferimento, e a vida continuava como se nada tivesse acontecido” (SANTIAGO, 1992, p. 53). Através do corpo de tio Mário, o sangue e a sua cor vermelha se tornam a evidência do corpo no mais puro dispêndio, vindo como afirmação positiva e transgressora de uma vida que nunca cessa de se apresentar.

Em outra tentativa de seu assassinato, como a de seu afogamento em um lamaçal, a mistura entre sangue e lama, entre fluido corporal e terra molhada dão um aspecto repulsivo ao tio Mário: “Um filete de sangue escorria do seu nariz e tinha escorrido pela lama do rosto e do queixo, pingado na camisa, deixando as roupas sujas de lama mais sujas pelos fios escorridos vermelhos” (SANTIAGO, 1992, p. 40). O sangue, e o seu fluxo contínuo ao pingar, lhe conferem uma imagem espantosa. Por conseguinte, quando ambas as substâncias secam sobre o seu rosto, as imagens da velhice, da loucura e da morte lhe são incorporadas:

A sua mãe te viu horrorizada chegar do fundo do quintal. Você tinha a pele do rosto escura, ressequida como se fosse a de um velho cheio de rugas. Os cabelos cheios de lama pareciam de alguém que tivesse saído pelas próprias mãos da sepultura. Sem fôlego, respirava com dificuldade, fazendo um *chiado vermelho* insuportável para os ouvidos e olhos (SANTIAGO, 1992, 39-40) (grifos meus).

A sonoridade chiada da respiração do parente louco, por causa do sangue que escorre pelo nariz, é tão insuportável quanto a visão de sua aparência mórbida com sangue e lama ressecados sobre a face. Podemos confrontar este chiado vermelho da respiração de tio Mário com a dificuldade respiratória sofrida pelo narrador idoso e moribundo de *Uma história de família*, sempre intercalada por escarros: “Papai tinha um penico debaixo da cama que servia de escarradeira. Quando morreu, o penico estava debaixo da cama. Uso lenços de papel. São mais práticos e higiênicos” (SANTIAGO, 1992, p. 13). A mesma comparação entre enfermidade e memória do pai é efetuada pelo narrador do conto “Autumm leaves”, em *Keith Jarrett no Blue Note*, quando descreve suas secreções que, inicialmente, começa com a constatação de um fato ordinário: “Você busca no banheiro a caixa de lenços de papel. O nariz não está pingando mais [...]. Você assoa a nariz, expelindo o catarro acumulado durante a caminhada. Sai com fiapos discretos de sangue [...]” (SANTIAGO, 1996, p. 26). O sangue inesperado no simples assoar de

nariz remonta um medo de infância e que se localiza na lembrança da cena de um filme:

[...] o vermelho sanguíneo [na secreção nasal] é medo antigo, vem de Cornel Wilde, interpretando Chopin em um velho filme de Hollywood, vem da cena em que ele não consegue controlar a hemoptise. O teclado branco do piano se inunda de sangue (os olhos do menino espectador se inundam de lágrimas) aos acordes solenes de *La Polonaise*. O filme termina (SANTIAGO, 1996, p. 26) (grifos de Silvano).

O sangue vertido pelo personagem do filme sobre os teclados do piano marca o fim da história cinematográfica, assim como o vestígio de sangue na secreção nasal parece mostrar discretamente para o narrador de “Autumm leaves” o possível desfecho de sua vida. Mas esta lembrança, juntamente com o “medo atual das manchas de sangue no catarro” (SANTIAGO, 1996, p. 26), o levam ainda à imagem de seu pai tuberculoso e magro, para então concluir: “Velhos tempos! a tuberculose era mortal e contagiante. Novos tempos. Os bacilos da tuberculose voltam a ser hoje uns goleadores mortais nos leitos dos hospitais americanos” (SANTIAGO, 1996, p. 26). Ronda o medo de que um filete de sangue seja o indício não só de uma tuberculose, mas de um vírus ainda incurável, que faz com que doenças quase inofensivas como uma gripe forte voltem a ser fatais. Os narradores de *Uma história de família* e “Autumm leaves” parecem compartilhar da opinião de que a presença do sangue nas secreções é índice de um perigo latente em suas correntes sanguíneas que, contudo, não preferem pronunciar. O chiado vermelho da respiração e as secreções revelam que os corpos dos narradores de Silvano Santiago portam uma arma letal, invisível, que pode ser transmitida para outros corpos e que, se antes pertencente às terras estrangeiras, foi rapidamente aclimatada em nossos trópicos:

Ontem como hoje não é mais um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor sinal à vista de sangue alheio, oportunista. A arma não sangra, se reproduz e se robustece no sangue do outro como aves migratórias que constroem novos ninhos nas árvores tropicais, onde são generosamente acolhidas para o acasalamento (SANTIAGO, 1996, p. 38).

O perigo desta arma espalha a paranoia naqueles que não a portam – principalmente quando este perigo se endereça, ainda que indiretamente, à esfera

pública, já que os sinais de doença e seus fluxos corporais como catarros, secreções e sangramentos precisam ficar distantes dos olhos dos demais cidadãos. Entretanto, o narrador de “Autumm leaves” parece se apropriar das secreções de modo positivado, utilizando-as para problematizar o espaço social em que vive:

Com alguns lenços de papel esparramados pelo caminho, a cidade não mudaria de suja para repelente, de repelente para nojenta [...]. A sujeira normal, acrescentada pelos lenços de papel pegajosos de catarro, ganharia confiança e destemor, e talvez ousasse levantar a voz diante do prefeito, que, em frente ao quadro geral de calamidade, ordenaria ao serviço da limpeza pública maior cuidado e assiduidade no trabalho (SANTIAGO, 1996, p. 25).

Os lenços de papel carregam catarros com sangue que, se não mudam a condição anti-higiênica das ruas, pelo menos, inscrevem rastros do corpo do narrador no passeio público. Logo, há uma inscrição do corpo do narrador, uma inscrição invisível e paradoxalmente perceptível no espaço público, através dos lenços de papel encatarrados espalhados pela cidade.

O que se depreende dos narradores de Silviano Santiago é a imagem do sangue como presença de seus corpos perigosos que se esquivam da enunciação de suas doenças e, em ambos os casos, de sua sexualidade. O perigo em ambos os narradores não se encontra na manifestação pública de seus desejos e fisicalidades, mas sim na resistência à confissão de sua soropositividade, confissão desejada por uma sociedade ansiosa pela retratação do sujeito a respeito de suas dores, doenças e desejos, como se este tivesse que ser o mais cristalino possível para, por fim, ser catalogado/rotulado na normatividade da esfera pública. Seriam estes narradores condizentes com a afirmação do próprio Silviano Santiago de uma estratégia homossexual astuciosa, isto é, resistente à replicação enunciativa de uma violência linguística contra si, de uma introjeção da expiação imposta pela heteronormatividade? Citemos a afirmação do autor:

[...] o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que é bicha, viado, paraíba, sapatona, etc, embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir, os gestos ou esconder as roupas característicos de homossexuais. A conduta e a preferência sexual bicha/sapatona não precisam ser redundantes, não precisam estar constantemente espelhadas, em público, nas *palavras* bichas ou sapatona (...) (SANTIAGO, 2004, p. 202) (grifos de Santiago).

Silviano Santiago enfatiza, em sua afirmação, o reducionismo linguístico conferido pelo heterossexismo aos comportamentos que fogem de sua regulação normativa. As violências homofóbica e heterossexista estariam nestas palavras. O silêncio do homossexual, ou de qualquer minoria, em se autodenominar a partir de palavras cunhadas pela heteronormatividade, esquiva-se da grosseria e da violência linguística contidas em tais adjetivações.

Às afirmações de Silviano Santiago, acerca de uma homossexualidade astuciosa que não duplica as adjetivações preconceituosas, acrescento que a não enunciação do sujeito como aidético/soropositivo pode ser uma resposta astuciosa ao peso do estigma conferido à doença para, por conseguinte, enunciar o HIV/AIDS de maneira positiva, isto é, como uma lembrança no sangue dos atos de prazer, sexuais e/ou amorosos, situados no mais puro dispêndio de fluidos, tal como descrito pelo narrador do conto “Days of wine and roses”: “Você descreve o gozo sexual medindo a quantidade expelida do líquido e a frequência, atendo-se a dados complementares como a indolência ou a agressividade do esguicho” (SANTIAGO, 1996, p. 67). O peso do estigma, deste modo, é retirado de sua soropositividade, que é ressignificada pela clave do desejo e de uma lembrança afetiva, de uma companhia amorosa, secreta e pulsante, correndo nas veias – como mostra a fala do ator italiano Pippo Delbono, ao relembrar a descoberta de sua soropositividade em 1989, e com a qual finalizo o capítulo:

Foi um grande amor, de longe o meu primeiro amor. Mas a nossa história era sempre marcada por uma falta de coragem de se dizer a verdade, pelo medo de se dizer “te quero muito, te amo, preciso de você”. O nosso amor passou a se esconder sob uma máscara, com temor de assumir a sua existência. Talvez por causa de uma geração, de uma cultura, de uma moral que exigia que você se mostrasse de modo diferente do que realmente era [...]. Alguns dias depois, recebo um telefonema que dizia que o meu amigo tinha sofrido um acidente. Com a minha moto, ele havia partido. Esfacelando-se contra um muro. Algo semelhante a um suicídio. Talvez tenha sido isso. Quase um ano depois, descobri que eu tinha contraído o vírus. Que o vírus fora deixado pelo meu amigo. O meu amigo que eu acreditava ter esquecido. O meu amigo que ainda estava ali, naquele vírus que me trazia de volta o amor que eu acreditava morto. Mas que estava vivo. Pulsante (BENTIVOGLIO, 2009, p. 30).

3. CRIAÇÃO LITERÁRIA: DOR E PRAZER

3.1. A experiência da escrita e a dor

Na cultura ocidental, a dor sempre foi considerada “signo de um pecado original, um teste de fé, um meio de redenção” (MORRIS, 1998, p. 114), isto é, saturada pelo excesso de significado dado pela religião, filosofia e cultura popular. A ciência biomédica coloca-se vitoriosa ao se afirmar descrente das significações e interpretações dadas à dor, buscando esvaziá-la de sentido no intuito de intervir sobre o corpo. A dor não passaria de um mero conjunto de impulsos e descargas resultante de uma desordem física. Na biomedicina, a dor é considerada mental quando não localizada no tecido corporal ou nos órgãos do paciente, ou seja: a dor real é somente a dor física; só se pode falar da dor que se vê “materializada” como lesão no corpo do paciente. Para David Morris, em *Illness and culture in the postmodern age* (1998), isso se deve à impregnância da secção mente (sujeito) e corpo (objeto) no modelo biomédico – secção típica do cartesianismo. Logo, a noção de uma dor psíquica, e não necessariamente visível na instância corporal, sequer é cogitada.³⁷ Opondo-se à perspectiva biomédica, o autor nega a cisão entre o físico e o mental durante a dor, afirmando-a também como indissociável dos contextos cultural e linguístico (MORRIS, 1998, p. 130). Morris acrescenta que a dor não é somente subjetiva, mas também intersubjetiva, “envolve[ndo] a contribuição de forças e valores culturais compartilhados” (MORRIS, 1998, p. 122). Dito isso, o autor faz quatro assertivas sobre a dor:

- 1- a dor é mais do que uma questão médica e mais do que uma questão de nervos e neurotransmissores;
- 2- a dor tem dimensões histórica, psicológica e cultural;
- 3- o significado é frequentemente fundamental para a experiência da dor;
- 4- mentes e culturas (como produtores de significados) têm uma influência poderosa sobre a experiência da dor, positiva ou negativamente (MORRIS, 1998, p. 118).

³⁷ Entretanto, René Descartes não negou em seus escritos (ainda que indiretamente) uma potência do corpo que perturbaria o espírito, e que estaria situada no momento da dor e da necessidade. Mesmo sendo “um piloto em seu navio”, a dor e a necessidade retirariam a capacidade do espírito de pensar acerca do que acontece com o seu corpo (Cf. DESCARTES, 1991, p. 218). Só que a vulnerabilidade do espírito diante de sua incapacidade de apreender a dor corporal é prontamente rechaçada por Descartes, que reinsere a noção de *res cogita* para definir as perturbações do espírito no contato com a dor, ditando-as como “maneiras confusas de pensar” (idem, ibidem, p. 218) – ou seja, não deixando de afirmá-las como pensamentos ainda que misturados. Para Descartes não há uma adição do corpo e espírito no instante doloroso ou de uma necessidade física e inadiável, mas sim a mistura de dois campos diversos: um totalmente corpo e um totalmente espírito que momentaneamente se confundem.

Atenho-me ao quarto tópico dos enunciados de Morris, que se fundamenta na propagação cultural de um imaginário sobre a dor. Para o autor, as artes e os esportes disseminam, por exemplo, a dor como sinônimo de superação e heroísmo, afirmando que o sujeito os aceita sem tecer um parecer crítico, já que “o triunfo do modelo biomédico nos cega não só para as crenças da dor dramatizadas explicitamente nas canções e nos filmes, mas também para os significados implícitos nas potentes arenas culturais tais como os esportes e as artes” (MORRIS, 1998, p. 129). O texto é paradoxal, pois se opõe à cegueira do modelo biomédico em esvaziar as construções histórica, psicológica e cultural da dor, ao mesmo tempo que o autor não descarta o desejo de anestésiar certas significações da mesma tanto na vida quanto na arte. No que diz respeito às intervenções médicas e às enfermidades, é evidente que um tratamento que traga alívio ao paciente – para quem a dor não tem nada de heroico – é de extrema importância. Opondo-se à biomedicina, David Morris defende uma medicina que seja biocultural, isto é, um modelo discursivo-prático que dê valor tanto às construções culturais acerca dos significados e metáforas da dor quanto ao modo de vivenciá-la (MORRIS, 1998, p. 129).

Com relação à arte, anestésiar e tornar mais saudáveis os procedimentos artísticos é desconsiderar a sua antinaturalidade, pela qual o corpo (do artista e da escrita, no nosso caso) tem a sua anatomia reorganizada em uma transposição de limites (corporais, linguísticos), exigindo esforços físicos e psíquicos que não se circunscrevem ao senso comum do sadio.

A relação entre dor e experiência é uma questão ampla que, todavia, não impede o traçar de suas direções nos contextos cultural, biomédico e artístico. Se, por um lado, ditados como “*no pain, no gain*” tornaram-se lema dos sistemas coercitivos de uma modernidade que exigia dos corpos maior produtividade dentro de um sistema utilitário, por outro, a dor transformou-se em um tabu contemporâneo, onde a lei é sair ileso das experiências possivelmente dolorosas. Desde os idos do século XX, quando os genocídios, as torturas praticadas por regimes totalitários e as epidemias passaram a ser assuntos da maior relevância no debate mundial, qualquer discurso sobre a dor tornou-se um problema político, exigindo um conhecimento mais arguto de quem faz a enunciação, de onde e como esta é feita na arena social.

Entretanto, é possível constatar, ainda que em linhas gerais, peculiaridades na abordagem da dor nos âmbitos médico e artístico: se no primeiro, a experiência da dor é indesejada e precisa ser aniquilada (ou pelo menos – e isto não é pouco – fazer com que o enfermo conviva pacientemente com ela), no segundo, a dor pode ser uma experiência positiva para o artista, transmutando-se em prazer. O artista pode vir a aceitar a dor enquanto força motriz para a criação artística. A dor do/no artista pode assumir uma importância estética durante a elaboração da obra de arte, exigindo daquele um dispêndio psicocorporal contrário aos procedimentos de operância, produtividade e utilidade defendidos pelo cenário social.

Em “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, pertencente ao livro *Histórias mal contadas* (2005), Silviano Santiago elabora um conto em forma de carta, que discorre sobre a troca epistolar entre o escritor paulista Mário de Andrade e o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. O narrador-missivista da carta-conto – que a assina sob a alcunha de um autor também chamado Silviano – faz um acerto de contas com Mário de Andrade, que enviara a Drummond uma carta que deixara o poeta intrigado por causa da seguinte passagem, a saber:

No *Losango cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese, mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: “A própria dor é uma felicidade”. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor, qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade (SANTIAGO, 2005, p. 160).³⁸

Neste fragmento, observo uma performance marioandradina diante do olhar drummondiano, isto é, a de um artista autoconsciente e dotado de uma sensibilidade incomum, estendendo sobre si o otimismo típico de sua poética dos anos 20, que, segundo Eneida Maria de Souza (1999), se fundamenta em uma noção individualista de felicidade conjugada à experiência dramática da dor (SOUZA, 1999, p. 208). Ao presenciar a recepção de Drummond da performance epistolar³⁹ de Mário, o

³⁸ De fato, o trecho citado no conto de Silviano Santiago é um excerto da carta de Mário de Andrade endereçada a Drummond e datada de 27 de maio de 1925. Cf. ANDRADE, 1988, p. 46-51.

³⁹ Digo *performance epistolar* baseando-me no estudo de Eneida Maria de Souza (1999), que argumenta um registro autoficcional marioandradino na troca de missivas com demais poetas e escritores. Diante dos olhares de seus correspondentes, o escritor paulistano estaria promovendo uma “dramatização de enunciados” (SOUZA, 1999, p. 192) no intuito de retocar e elaborar imagens de si. Cf. SOUZA, 1999.

narrador da carta-conto delimita dois modos de relação entre dor e criação literária que, a meu ver, elucidam duas performances distintas na postura artística dos dois modernistas: enquanto um (Drummond) posa como o artista que lida com a linguagem “pelo lado de fora do corpo” (SANTIAGO, 2005, p. 162), ou seja, pelo amor à superfície da “pele e carne da palavra” (SANTIAGO, 2005, p. 161), o outro (Mário de Andrade) posa como o artista que lida com a dor não como empecilho, mas como experiência e conhecimento, aceitando e fazendo das palavras uma “injeção intravenosa” (SANTIAGO, 2005, p. 162) que percorre corpo adentro. Enquanto o lema da criação poética drummondiana é o de “lutar com as palavras”⁴⁰, o do escritor paulista é o da sua absorção dolorosa, até que elas se tornem um “órgão vivo que pulsa governado ou desgovernado pelos mandos ou desmandos do sangue” no corpo do artista (SANTIAGO, 2005, p. 163). São duas posturas distintas de criação, mas que, seja a luta pela carne de uma palavra que verta o sangue do poeta, seja o sangue circulando nos interstícios do poema⁴¹, ambas são irmãs da dor. Contudo, o que as diferencia é se a dor da criação está aliada à culpa ou fazendo par com a felicidade. Pode ser uma criação dotada de uma alegria culposa ou de uma dor transgressiva, como ressalta a seguinte passagem do conto: “Dizendo corajosamente um sim à dor, como v. recomenda [isto é, Mário de Andrade], [...] emprestando à alegria o caráter de simultaneidade em relação ao sofrimento, o Carlos poderá evitar a compreensão da alegria pelo reverso da medalha – a culpabilidade” (SANTIAGO, 2005, p. 165-6). Ao invés de uma transgressão culposa sob o disfarce do otimismo prazeroso – como o narrador lê no processo criativo de Drummond (SANTIAGO, 2005, p. 165-6) –, o ato de criação potencialmente transgressor é entrevistado no duplo *sim* de Mário de Andrade ao prazer e à dor, que o leva a dissociar o binômio dor/infelicidade:

A gente está acostumada a ligar como casal indissolúvel “felicidade” e “prazer”, a gente também está acostumada a opor ao citado casal um outro, também indissolúvel, “infelicidade” e “dor” [...]. Se bem entendi as suas palavras, Mário, para você o sentimento trágico da vida, a “vontade da vida”, não se expressa apenas por um sim ao que é agradável e prazeroso [...], mas também por um duplo sim. Sim ao prazer e sim ao que é problemático e terrível, sim à dor. A própria dor é uma felicidade (SANTIAGO, 2005, p. 164-7).

⁴⁰ Como encena Drummond em “Inimigo”: “Vou brigar contigo./ Vou apanhar e vou sangrar/ mas vou brigar./ Tenho de lutar contigo, tenho/ de gritar bem alto nomes feios/ que sobem à garganta [...]” (ANDRADE, 1974, p.157).

⁴¹ Como no poema-homônimo do livro de contos de Mário de Andrade: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Cf. ANDRADE, 2009.

Na visão católica da dor cristã, a culpabilidade ainda estaria atrelada à clave do sofrimento redentor, enquanto o duplo *sim* ao prazer e à dor dado por Mário de Andrade desmonta o julgo divino. Para Silviano Santiago, as palavras correm pelo fluxo da corrente (con)sanguínea da escrita (e do corpo) do artista. Conviver ou não com a dor na criação literária depende da postura (do corpo) do artista em relação às palavras: ou lida com a sua superfície, ou devora/deixa-se ser devorado por aquelas.

Carlos tem uma visão da linguagem dada pelo lado de fora do corpo [...]. Antes de tudo, seria importante que você, Mário, o mandasse jogar as palavras pra dentro dele como se joga sujeira na lata de lixo [...]. Aí ele veria que as palavras, à semelhança dos nossos sentimentos e emoções, são sujas, tão pegajosas, visquentas e até mesmo nauseabundas, quanto lesmas. (SANTIAGO, 2005, p. 162-3).

Além de chamar a atenção para a experiência da dor na criação artística – seja advinda da luta do escritor com a superfície das palavras, seja por sua deglutição ou, ainda, pelo fato do escritor de se deixar ser deglutido por aquelas –, “Conversei ontem à tardinha...” aponta uma condição crucial para o autor após a criação das palavras na escrita literária. Tendo em vista que as palavras, quando postas em circulação pública, não dão mais conta de quem as criou e se abrem para outras enunciações/leituras que podem lhes dar uma vida diversa, o artista reconhece-se, portanto, enquanto criador de letras que não mais lhe pertencem. O artista pode ser assaltado pela dor de se reconhecer enquanto paternidade inoperante. A obra literária torna-se uma *cria órfã* (SANTIAGO, 2004, p. 242-52), tornando-se impossível reconhecer a sua (desnaturada) paternidade, que passa a ser não mais o criador, ou seja, aquele quem a escreve e a coloca no mundo, mas sim todo um legado literário que a atravessa. Como o autor Silviano Santiago discorre em uma de suas palestras, “abstraiam a mim dos escritos a fim de que possam considerá-los o que na realidade são – *corpo morto, letra morta*. Numa única imagem: são uma galinha-d’angola sacrificada e atirada ao deus-dará pelo meeiro e criador.” (SANTIAGO, 2004, p. 249) (grifos de Silviano). A partir desta declaração, o autor coloca em xeque a dor inútil do artista moderno por não se reconhecer enquanto pai da escrita de suas obras, tornadas “letras mortas” e que

ganharão novamente a vida somente diante dos olhos do leitor. Para o autor de “Conversei ontem à tardinha...”, a dor do artista moderno estaria concentrada na recusa à tradição romântica devido ao esforço de originar uma cria ímpar que, no entanto, não consegue ter os traços inconfundíveis de sua paternidade, já que a obra artística sempre trará em seu sangue os traços de outros artistas, ainda que contra a vontade de seu pai.

Considerando outros casos, como o do narrador de *A doença, uma experiência*, a dor do artista advém mais pela sensação de vazio após a conclusão da obra do que por reconhecê-la como cria órfã. Além disso, a dor deste narrador-artista também é resultante da energia dispensada no processo de criação e do receio de que seu corpo enfermo não mais lhe permita produzir:

O filme estreia com sucesso. Aplauso, emoção, flores e lágrimas [...]. E o vazio. O filme está feito. Fernando está morto. Nada me chama, não consigo pegar o telefone para falar com um amigo. Tenho que inventar algo novo, um novo desafio, vou soçobrar [...]. Comento meu estado com o médico, dando ênfase ao filme [...]. O médico sintetiza a situação, Você está com sintomas de depressão pós-parto, Você se programou para morrer depois do filme e agora não sabe o que fazer com sua vida (BERNARDET, 1996, p. 54-7).

O narrador da novela de Bernardet cai em uma espécie de vazio existencial após parir o filme, como se o sentido de viver estivesse concentrado no ato de produzir e não no resultado: um filme ímpar e original. Portanto, a dor que assola o narrador de *A doença, uma experiência* não se assemelha à dor típica do artista moderno realçada pelo narrador de “Conversei ontem à tardinha...”. O mesmo pode ser estendido às produções ficcionais e críticas de Silviano Santiago, que, a meu ver, caminham na contramão da dor do artista moderno, ao enfatizarem a postura do artista pós-moderno como aquela que põe as suas obras em um diálogo positivo com a tradição. Consequentemente, o autor Silviano Santiago acaba por se situar como artista pós-moderno herdeiro do *sim* marioandrino à dor enquanto experiência de conhecimento. Sobre o *sim* dado por Silviano Santiago ao legado literário e como esta resposta positiva enfatiza a experiência e a fruição do corpo no tempo presente, e sob o signo do prazer/dor, são questões a serem desenvolvidas mais adiante.

3.2. A lei do(s) tio(s): uma aprendizagem

Para abordar os narradores de Silviano Santiago, é preciso ter em mente a complexa malha intertextual que o autor elabora entre as suas produções literárias e suas produções teórico-críticas. Logo, ressalto uma passagem de “Conversei ontem à tardinha...” na qual o missivista Silviano cria um pacto intertextual entre o conto e a novela, ao declarar: “Ando pensando em escrever um romance que se chamará *Uma história de família*. Lá v. virará personagem, sob o nome de tio Mário” (SANTIAGO, 2005, p. 169). O autor Silviano Santiago permite que Silviano, personagem missivista do conto, enuncie a união de dois Mários pela temática da dor.

O narrador de *Uma história de família* tenta constantemente reatar um elo da infância com o tio: “[A minha avó] olha para mim. Olha para você. ‘E-le. E-le’. Não sei mais a quem ela se refere” (SANTIAGO, 1992, p. 21). Na ânsia de recuperar a história do tio morto, o narrador procura por Dr. Marcelo, um antigo médico da cidade que, anos depois, lhe endereçaria uma carta dizendo que “o único e possível ponto comum entre Mário e [o narrador] era a dor” (SANTIAGO, 1992, p. 69). Torna-se evidente para o médico que a dor mobiliza o narrador que, feito “uma chaga viva e dolorida” (SANTIAGO, 1992, p. 70), busca empreender uma escrita que balize silenciosamente a imagem de si com a figuração de seu tio morto.

Apreender em discurso uma imagem de tio Mário torna-se sedutor, já que não houve nenhuma foto que registrasse a face do parente, que, na visão do narrador, era um rosto “de eterna criancice” (SANTIAGO, 1992, p. 38). No percurso de sua escrita, o narrador ressalta que a família sempre interpretara tio Mário de modo distorcido, dando à insanidade do tio um registro de sofrimento. Contudo, a má interpretação a respeito do parente louco não deixava de ser a reverberação da própria dor que consumia o âmbito familiar:

Que cambada mais filha da puta de cegos e trouxas! e tinham a certeza, a absoluta certeza de que você sofria [...] sem terem tentado o mínimo papo com você. Você não podia perguntar nada aos seus parentes ou aos mais chegados, mas se tivesse podido perguntar a qualquer um deles se sofria, te responderiam que não. Se você insistisse, receberia um *não* sem coragem e convicção, mentiroso, mas um não definitivo. Você não podia escutar nada, mas se tivesse podido, bastaria ter escutado duas ou três histórias, uma que fosse de cada um, para já saber que sofriam muito mais do que você (SANTIAGO, 1992, p. 38).

Quando procurou o Dr. Marcelo, o narrador não demonstrou a mesma falta de sofrimento do tio. Na carta, o médico diz que a dor se estampava “como uma espinha rebelde, quase uma pústula” no rosto do narrador (SANTIAGO, 1992, p. 69), enquanto no do tio Mário, ninguém conseguia encontrar esta marca. Até na dor o personagem mantinha-se excluído do clã familiar. Havia uma dissociação em tio Mário entre dor e sofrimento tão impressionante que surpreendera o Dr. Marcelo ao cuidar de seus ferimentos em decorrência de um tiro. Declararia anos depois ao narrador:

Comecei a explorar o ferimento sem anestesia e mais me adentrava na ferida para efetuar uma assepsia correta a fim de evitar futuras complicações com os restos da pólvora, quanto mais me adentrava pelo sangue e pela carne viva, limpando, mais e mais me assustava com a tranquilidade do rosto do seu tio (SANTIAGO, 1992, p. 53).

A assepsia do ferimento sem anestesia não parecia ser um suplício para tio Mário, seu rosto não se desfigurou e tampouco emitiu um só grito de dor que pudesse alertar Dr. Marcelo a respeito do sofrimento de seu paciente. A tranquilidade do rosto de tio Mário, vista como assustadora por Dr. Marcelo, parece guardar semelhanças com a imagem do rosto extático afirmada por Georges Bataille, para quem o êxtase é uma experiência interior e ao mesmo tempo indiscernível, tanto pela abertura do corpo em êxtase à afirmação da dor quanto pela sua irredutibilidade à instância discursiva (BORGES, 2001). O rosto sereno de tio Mário durante o avançar das mãos estupefatas do médico em sua ferida transformava-se em uma cena que reverbera “O incrédulo São Tomé”⁴² (1601-02), pintura de Caravaggio na qual é encenada a passagem bíblica do referido apóstolo penetrando com seu dedo, e assistido por mais dois apóstolos, a ferida aberta de Cristo, que mantém o rosto impassível durante o toque.

⁴²Embora seja conhecida na língua portuguesa como “O incrédulo São Tomás” ou “A incredulidade de São Tomás”, há um deslize na tradução do título da pintura de Caravaggio, que se chama “L’incredulità di *San Tommaso*”, ou, em uma tradução rigorosa, “A incredulidade de *São Tomé*”. A ação representada refere-se ao apóstolo cristão, não ao São Tomás (de Aquino) do século XIII, como a tradução corrente, por acaso, sugere. Por isso, opto pela grafia da obra como “O incrédulo São Tomé”.



Figura 5 – Caravaggio – *O incrédulo São Tomé* (1601-2)

O rosto espantado de São Tomé acompanha o movimento de seu dedo entrando no corpo ferido de Cristo; o cenho franzido do apóstolo nos deixa em dúvida quanto ao seu espanto: não sabemos se está espantado pela ressurreição de Cristo ou se pela descoberta da materialidade de sua carne aberta. Tanto a figura de Cristo quanto a de tio Mário apresentam diferenças cruciais quanto à dor: a primeira é que, ao contrário da do personagem de Silviano, a carne de Cristo na pintura de Caravaggio não sangra⁴³; a segunda, é que Mário é uma carne viva que não expressa dor, enquanto no corpo de Cristo de Caravaggio a dor parece inexistente por ser uma carne ressurreta, ausente de sensações.

Por outro lado, o gesto e a reação do apóstolo da pintura de Caravaggio guardam aproximações com os do médico da novela de Silviano Santiago, penetrando ambos cada vez mais em uma ferida que parece infinda, sem fundo; dois personagens outrora incrédulos que aproximam apaixonadamente da ferida do Outro os seus rostos e olhos: seja um apaixonado pela presença da carne (São Tomé), seja o outro pela ausência de dor (Dr. Marcelo).⁴⁴ Visualizar o interior de uma carne insensível à dor e dar-lhe um nome – eis o ensinamento que ambos

⁴³ Para uma abordagem mais demorada sobre a ausência de representação do sangue no corpo do Cristo de Caravaggio, cf. PHELAN, 2007.

⁴⁴ É interessante notar que a pintura de Caravaggio com São Tomé tocando com os próprios dedos a ferida aberta e com o rosto próximo do corpo que está sendo observado, terá o seu contraponto três décadas depois com a pintura de Rembrandt da lição anatômica do Doutor Tulp que, se toca uma ferida aberta, é de modo distanciado e através de uma tesoura cirúrgica. O personagem do Doutor Tulp atende ao distanciamento exigido pelo conhecimento científico, que recorre ao uso de instrumentos para a visualização do espaço interno corporal. Cf. a imagem da obra de Rembrandt, reproduzida no primeiro capítulo deste estudo.

parecem herdar das experiências com a anatomia de seus respectivos mestres: seja São Tomé proferindo a presença da carne do filho do Pai – “Jesus disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo [...]. E Tomé respondeu, e disse-lhe: Senhor meu, e Deus meu!” (João, 20:27-8) –, seja o Dr. Marcelo atestando ao narrador uma pureza sobre a carne do tio materno: “Mário é imaculado como um original” (SANTIAGO, 1992, p. 71). Todavia, a carne em ferida aberta e sem presença de dor sobre a qual ambos se debruçam parece portar uma interioridade que jamais se tornará visível, seja na tela pictórica seja no campo literário – e mesmo que enunciada, não será de todo apreensível.

A impassibilidade da dor em tio Mário levava o médico a repensar o diagnóstico correto para os ferimentos, situando-o nas expressões do rosto: “quanto mais tranquilo o rosto do paciente, mais o tratamento trilha para a cura” (SANTIAGO, 1992, p. 71). O médico buscou rearranjar seu discurso a partir de novos enunciados, ao mesmo tempo em que tentava circunscrever o paciente insensível à dor em um outro parâmetro de diagnose.

Existem algumas possibilidades de leitura do corpo de Mário: o registro cultural da dor não existe no personagem de Silviano Santiago; sobre a sua ferida aberta não se inscreve qualquer padecimento. Trilhando uma leitura pelo outro lado da lógica de seu clã familiar, isto é, sem percorrer a clave do sofrimento, Mário não sente dor porque não há vida em seu corpo, já que se trata de um cadáver adiado e que esqueceram de enterrar. Outra leitura é a de que a sua condição de louco lhe dá um estado físico anestesiado, ausentando o seu corpo da experiência de afetar/ser afetado. Ou, se há uma dor em Mário, esta se apresenta sem alardes ou excessos, ou então, como prazer. Logo, pelo caráter intrigante de sua capacidade (ao menos aparente) de resistir à dor, tio Mário suscita hipóteses diversas e jamais definitivas a respeito de seu corpo; o personagem esquiva-se de qualquer formação de sentido que determine de uma vez por todas o nome de sua dor. Tanto o narrador quanto Dr. Marcelo estão diante da dor de um Outro, incapturável por qualquer leitura peremptória.

A retomada da figura de tio Mário não deixa de ser uma maneira do narrador de tentar *aprender* a lidar com a sua condição de idoso e doente, ou seja, uma tentativa de cicatrizar suas feridas e de romper com a reprodução da cultura da dor herdada de sua família. O aprendizado do narrador, deste modo, é o de dissociar a dor do registro da vergonha e da culpa (heranças do clã familiar) para, por fim,

afirmá-la como experiência intrínseca da vida e do prazer de viver. Logo, embora o narrador seja uma chaga aberta e dolorida e Mário seja um corte profundo e insensível à dor, ambos tornam-se irmanados pela dor, onde o último, com a sua presença, ensina ao primeiro.

Quando, em “Conversei à tardinha...”, Mário de Andrade, este “mestre de mestres” segundo Marcelo dos Santos (SANTOS, 2010, p. 104)⁴⁵, é chamado pelo narrador Silviano de *tio*, ou seja, pela mesma denominação filial que o aluno infante dá ao mestre, reforça-se a ideia de um legado literário que advém não através da transmissão da Lei paterna, mas através da lei do irmão. No caso do narrador de *Uma história de família*, esta questão se complexifica ainda mais, já que o tio Mário é irmão não do Pai, mas da Mãe morta nas dores do parto. Entretanto, salvaguardando as suas peculiaridades, os narradores do conto e da novela se tornam filhos de seus tios não pelo resultado da contingência, isto é, pelo de um pertencimento do ponto de vista genético. Ao tomarem a figura de um tio Mário como o marco de seus respectivos legado e produção literários, os narradores acionam uma *consanguinidade eletiva*, que é inerente ao gesto afetivo de se deixar ser ensinado pelo Outro. Os narradores, estes “meninos antigos”⁴⁶, afirmam a transmissão de ensinamento efetuada pela presença de tio Mário durante seus respectivos trajetos de escrita.

3.3. Dor e linguagem: intensidades, encenações e apropriações

Dependendo da intensidade da dor, o sujeito não consegue mais se reconhecer enquanto ser-corpo, tendo as suas condições física e psíquica dilaceradas pela dor extrema. Segundo Elaine Scarry (1985),

a dor intensa é também destruição da linguagem: assim como se desintegram as coisas do mundo de um indivíduo, o conteúdo de sua linguagem também se desintegra; já que o eu se desintegra, o que lhe expressa e projeta é assaltado tanto do seu cerne quanto da sua subjetividade (SCARRY, 1985, p. 35).

⁴⁵ Na visão arguta de Marcelo dos Santos, Mário de Andrade é um “mestre dos mestres” devido à capacidade que o escritor tinha de efetuar falhas na sua *persona* de mestre, no intuito de não produzir, para o outro, a imagem de si enquanto mestre-monumento. De acordo com Santos, a imagem de um *falho mestre* Mário de Andrade levaria o discípulo marioandradino a “tornar-se mestre de si mesmo”. Cf. SANTOS, 2010, p.101-5.

⁴⁶ Aproprio-me de *Menino antigo* (1974) – título do livro drummondiano – para adjetivar os narradores de Silviano Santiago. O referido livro compõe-se de poemas sobre a infância e o avanço da modernidade sobre uma pequena cidade mineira. Cf. ANDRADE, 1974.

Se a dor faz o sujeito perceber que *não tem* um corpo, mas que ele é um corpo, na experiência de uma dor extrema, paradoxalmente, corpo e sujeito são aniquilados, e a frase “eu sou um corpo” sequer pode ser enunciada. Deste modo, acabo por afirmar que existem intensidades na dor que influenciam o discurso e o posicionamento do sujeito sobre/para com o seu corpo – e a dor aguda interdita qualquer articulação discursiva do sujeito sobre si e o seu mundo.

Com posicionamento semelhante ao de Scarry, Juan-David Nasio (2008) afirma que, em situações extremas de dor, o *eu* não está mais dissociado do corpo e tampouco é percebido como uma unidade exterior. Em situações-limite de dor física, como em um acidente grave, não haveria mais lesão corporal, já que “todo o ser se rompe, sofre e transforma-se em dor” (NASIO, 2008, p. 16). Lesão e sujeito se amalgamam e desaparecem na soberania da dor. O *eu* que apreende e (busca) controla(r) o seu entorno, dilacera-se juntamente com o corpo. Portanto, fratura-se a noção de um *eu* indivisível e consciente, de um *eu* enquanto aquele/aquela que consegue pensar e dizer algo sobre si para si/para outro. E se “a dor física não só resiste à linguagem, mas também a destrói ativamente, desconstruindo-a na pré-linguagem dos choros e gemidos” (SCARRY, 1985, p. 172), a escrita literária torna-se uma marca *a posteriori*, rastros de uma dor que, no campo linguístico, só se apresenta de modo aproximado, através da sua (re)encenação em escrita. A dor encontra-se fora do campo da escrita, embora a ronde através dos rastros deixados pelo sujeito ao rearticulá-la como linguagem.

Na escrita de testemunho também ocorre uma reelaboração do instante da dor, retomado no campo da linguagem. Segundo Hartman Geoffrey (2000), há no testemunho “um desejo [do sujeito que o profere] de recuperar ou reconstruir um receptor, uma ‘comunidade afetiva’” (GEOFFREY, 2000, p. 210) que se envolva com a história de dor narrada, exigindo do ouvinte (em nosso caso, o leitor) um comprometimento com o testemunho que lhe é endereçado. No entanto, escrever sobre a dor não é garantia de que esta se inscreverá nas letras, pois há uma parcela de irrepresentável na dor que a faz deslizar da sua apreensão em linguagem. Mesmo que, de acordo com David Morris (1998), a dor seja intersubjetiva, isto é, constituída por fatores histórico-culturais que a tornam reconhecível para uma época, há nos casos de tortura e de outros acontecimentos extremos um terreno de

vivência cruel que é intransponível, resistente e inacessível. Por outro lado, esta parcela histórico-cultural da intersubjetividade faz com que o acontecimento doloroso – seja o rompimento da derme ou “a rasgadura das fibras íntimas” (NASIO, 2008, p. 41) – possa ser representado de modo difuso ou não-figurativo.⁴⁷

Representar a dor extrema através da escrita é, portanto, uma aproximação e uma incerteza, já que a linguagem não a transpõe e tampouco a apreende. Além disso, é preciso ressaltar que dar um testemunho sobre a dor – seja através da escrita ou de meio audiovisuais – não deixa de se equilibrar entre o realismo do evento capturado e a reticência daquilo que não será lembrado ou enunciado durante o relato (GEOFFREY, 2000, p. 218). O que torna a dor compartilhável, contudo, é o próprio gesto enunciativo do sujeito, isto é, o ato de recaptura de sua voz-em-escrita, que (re)encena a dor e seus respectivos construtos culturais, sem desconsiderar o inevitável campo do silêncio, ou seja, daquilo que ficará do lado de fora do enunciado.

Além disso, é praticamente impossível na atualidade não me referir às escritas de testemunho, que vêm se ampliando desde o período entre guerras do século XX – e que já possuem o seu legado que, por outro lado, também pode ser perverso para aqueles que não pretendiam manifestar publicamente a sua dor, como aponta Hartman Geoffrey a respeito de sujeitos que sofreram as atrocidades do *Shoah* e que, para se manterem vivos, optaram por se silenciar. Para o autor, esta problemática começa no nível institucional – devido à exposição pública e maciça de filmes, museus, testemunhos e livros sobre o acontecimento – e que, conseqüentemente, resvala para o nível pessoal, remontando a todo instante para aqueles sujeitos uma dor que desejavam apagar através do silêncio (GEOFFREY, 2000, p. 213-4). No entanto, isso não invalida a importância dos que optam por articular a dor nos interstícios da escrita, sendo uma maneira não só de (com)partilhá-la na esfera pública, mas também de dialogar com as demais escritas antecedentes, dando continuidade ao debate sobre a crueldade e os abusos de

⁴⁷ Embora me aproprie da ideia de Juan-David Nasio de que a dor possui uma representação difusa e não-figurativa, faço ressalvas sobre a afirmação de que “*não há dor corporal sem [a] representação*” de um evento traumático e ontológico (NASIO, 2008, p. 41) (grifos meus). Segundo o autor, “[...] a dor presente [seria] a lembrança não-passiva de uma dor passada” (idem, ibidem, p. 27), assim como “todo afeto doloroso [seria] a revivescência de uma antiga dor traumática” (idem, ibidem, p. 30). No discurso psicanalítico a representação da dor está aliada ao retorno do trauma – enquanto o estudo aqui proposto fundamenta a dor no campo literário e artístico enquanto representação não necessariamente atrelada à ideia de uma dor primordial e tampouco da inexorabilidade do trauma sobre o corpo. Contudo, não invalido, e portanto reconheço, a importância do olhar clínico da psicanálise sob a interdependência entre as dores física e psíquica.

poder impostos sobre corpos, afetos e pensamentos. Para Elaine Scarry, “reconhecer a subjetividade radical da dor é reconhecer a incompatibilidade simples e absoluta da dor com o mundo” (SCARRY, 1985, p. 50). Logo, dar o direito de voz aos torturados é restituir-lhes a linguagem, a presença discursiva e a “capacidade de resposta” (GEOFFREY, 2000, p. 209) que lhes fora retirada pela tortura – embora tal restituição não venha aplacar a dor moral e fisicamente infligida sobre o torturado e seus entes, privados de sua presença.

No conto “Conversei ontem à tardinha...”, o movimento cruel da tortura é ironicamente performatizada pelo narrador:

No esforço de edificar e preservar dos intrusos o segredo epistolar, o Carlos tem a mania de ficar jogando pro ar – como se fossem dele – muitas das suas ideias. Ontem não me controlei. Dei-lhe uma traulitada na canela [...]. Foi assim que obriguei o nosso amigo a me dar a sua última carta para leitura. Ele cometeu uma inconfiência, e agora cá estou eu com pruridos éticos pela falta cometida por ele e indiscretamente por mim [...] (SANTIAGO, 2005, p. 159).

Esta simples e irônica traulitada na canela não deixa de ser uma “tortura” para Carlos que, por fim, revela a carta ao narrador. Drummond é traído pela dor física, que lhe subtrai o estado de consciência e o faz imediatamente mostrar a carta. A atitude do personagem Drummond guarda, em menor escala, semelhanças com o gesto de confissão do torturado – inacessível e incompreensível àqueles que nunca passaram por tal experiência –, gesto que resulta do desmantelamento do sujeito e de seu mundo, ou seja, de seus sentimentos e pensamentos, no instante da tortura (SCARRY, 1985, p. 30). Portanto, a dor física e/ou psíquica, dependendo do seu grau de intensidade, pode esgarçar as fibras corporais e/ou íntimas.

“Conversei ontem à tardinha...” faz-me pensar na urgência de uma postura ética do sujeito diante das informações íntimas na atualidade, sejam as de uma figura pública ou anônima – informações que podem ser dolorosas tanto para quem as profere quanto para quem as recebe. No conto, algo íntimo é revelado por Drummond, porém sob coação, e o narrador-torturador se desestabiliza com a exposição do missivista-torturado. A correspondência, com seu caráter de escrita íntima entre dois sujeitos, é indiscretamente apropriada pelo narrador algoz que, todavia, não sabe o que fazer com o que lhe é revelado. Como receber e lidar com a dor do outro tornaram-se pautas dos estudos contemporâneos acerca da alteridade.

No momento em que o choque se tornou um estímulo ao consumo e moeda de valor na contemporaneidade, a desgraças do Outro transformaram-se em normalidade, fomentando toda uma produção midiática sobre a dor. Tornou-se um espetáculo a dor do Outro, sendo assistida com certo distanciamento e instaurando a distância entre *nós* e *eles*. Como atesta Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2003): “[...] o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê” (SONTAG, 2003, p. 63). Enquanto a dor do Outro é continuamente representada de modo explícito e cru, a dor dos “nossos” queridos é representada com certa cautela e resguardo, ao lhe dar um ar de respeito e dignidade (SONTAG, 2003, p. 61).

Sendo mais preciso, o ensaio de Susan Sontag tem como ponto central a problemática da recepção das fotos das vítimas de guerra (muitas vezes fatais) feitas pelas lentes dos fotógrafos-jornalistas, e que depois são disponibilizadas pelas grandes agências de fotojornalismo para a sua ampla difusão nos meios de comunicação de massa. Entretanto, o modo como a autora discorre e complexifica a relação entre dor e alteridade – e que não está desvinculado de como esta relação vem sendo representada, disseminada e recebida desde o advento da fotografia – só vem a acrescentar a este capítulo que se constrói sobre um conto no qual um narrador-missivista lê, se apropria e re-interpreta as experiências da dor de dois artistas do modernismo brasileiro. Contudo, é preciso avançar nas considerações de Sontag para aproximá-las do conto de Silviano – e mais precisamente acerca de quem pode e como se pode falar da dor do Outro, e mais ainda: se é possível falar da dor do Outro sem falar de sua própria, e se o discurso daquele precisa ser intermediado por um porta-voz.

A autora levanta dúvidas sobre o dito registro documental destes corpos retratados em dor, ressaltando a intensificação e a espetacularização de um instante real e inesperado em diversas fotos (SONTAG, 2003, p. 55). Embora considerada imparcial e passível de verificação, a fotografia documental mostra-se enquanto artifício, reproduzindo deliberadamente uma falta de apuro técnico e artístico que confere às fotos a aparência de menos profissionais, portanto, mais “verídicas”, já que os códigos visuais utilizados lhe dão o caráter de registro fidedigno do momento. Conseqüentemente, estas fotos não são julgadas como manipuladoras da realidade, pois ao parecerem amadoras, cruas e imperfeitas tais quais imagens capturadas no

calor da hora, são “menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas” (SONTAG, 2003, p. 27).

Além disso, os sujeitos das fotos analisadas por Sontag não retratam a si mesmos e seus respectivos contextos, sendo geralmente fotografados por um repórter estrangeiro. A dor é (re)tratada por um olhar de fora; não é o sujeito da dor quem se autorretrata. O fotógrafo, neste caso, posiciona-se enquanto intermediador daquele que é visto como impossibilitado de falar sobre si mesmo. Como aponta Karl Erik Schøllhammer (2007), ao discorrer sobre a produção do fotógrafo Sebastião Salgado, por exemplo – que, se não é de todo, um fotógrafo-jornalista, por outro lado não deixa de reformular os preceitos da arte *engajada* através de seu ato fotográfico⁴⁸ –, em casos de captura fotográfica da dor e da miséria do outro, “[n]ão há forma possível de imaginar o que tem vivido as pessoas ali retratadas, não há como nos colocarmos na sua situação nem nenhuma maneira de captarmos a sua experiência real” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 184). Então, se existe um retrato da dor feito por aquele que não a sofreu, e que não reproduza a relação de poder implícita no ato de falar pelo (dito) “subalterno”, eu me pergunto se, ao invés de retratar/manipular a dor do Outro e seus contextos, por que não acionar o mecanismo da arte para problematizar as manipulações pelas quais a dor do Outro passa?

Ao discorrer sobre a obra *Death troops talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter, 1986)* (1992), do fotógrafo americano Jeff Wall⁴⁹ – que ficcionaliza uma cena de soldados recém-abatidos no campo de batalha e que, se à primeira vista remete a um acontecimento real, no entanto, ao apresentar corpos de soldados, ficcionalmente mutilados e ainda com vida, se revela para o observador enquanto montagem de estúdio (SONTAG, 2003, p. 104) –, Susan Sontag aponta uma resposta possível à minha indagação, ao enfatizar a importância da ficção enquanto estratégia de aproximação problematizada/problematizadora daquilo que somente fora vivenciado pela testemunha de um acontecimento atroz.

⁴⁸ A respeito da problemática da presença de elementos do fotojornalismo documentário nas obras de Sebastião Salgado, cf. SCHØLLHAMMER, 2007, p. 185-8.

⁴⁹ A versão integral da foto está disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room8.shtm>>.



Figura 6 – Jeff Wall – *Dead troops talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (detalhes) (1992)

A artificialidade absurda da foto é evidente pelas condições insólitas em que são representadas as “vítimas (aparentemente) fatais”: um soldado está sem uma parte de sua caixa craniana e com o cérebro à mostra, porém se mantém vivo e grita para um outro companheiro “morto”, que o olha indiferente⁵⁰; outro soldado toca as próprias vísceras que saem de sua barriga aberta, e, com a outra mão, segura um outro soldado morto-vivo pelos cabelos, que sorri enquanto lhe oferecem um pedaço de carne. Esta cena de humor negro em *Dead troops talk...* ironiza as montagens imagética e discursiva empreendidas pelas agências de fotojornalismo na cobertura dos eventos de guerra. E, estendendo a afirmação de Susan Sontag, considero a foto de Jeff Wall um gesto ficcional que posiciona o observador não diante da representação da dor do Outro, mas sim diante de uma reprodução, irônica e deslocada, das imagens de dor e catástrofe alheias efetuadas pela mídia, que banaliza as atrocidades e violência sofridas pelo Outro através de sua disseminação compulsiva. Os corpos-atores de *Dead troops talk...* são imagens outrora impactantes, que se tornaram banais tanto quanto podem ser os olhos e ouvidos dos “coespectadores involuntários [de] atrocidades” os quais nos tornamos (GEOFFREY, 2000, p. 208). Pela evidência de sua artificialidade, *Dead troops talk...*, portanto, não representa eventos traumáticos reais, assim como enfatiza a representação da dor do Outro como um gesto que engendra problemas éticos e políticos, corroborando

⁵⁰ Jeff Wall discorre sobre um dos detalhes de sua foto, a saber: “O jovem, cuja cabeça encontra-se aberta e que perdera as mãos, é a figura central da foto. Ele parece dizer algo urgente ao velho capitão. Mas como também está morto, o capitão se encontra em outra dimensão, na qual não tem que responder o jovem. Não existe urgência – o capitão contempla o jovem no ato de perguntar (ou, quem sabe, não esteja contemplando a própria urgência?)” (a tradução livre é minha). Maiores detalhes da declaração do artista, cf. <www.tate.org.uk/.../image/work/dead_troops.jpg>.

com o pensamento de Hartman Geoffrey, para quem a atitude de “levar a sério as formas de representação [da dor do Outro] significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir” (GEOFFREY, 2000, p. 208) tanto quem sofre quanto quem presencia o sofrimento alheio.

Após o período entreguerras do século anterior, reivindica-se a (mais do que justa) devolução ao sujeito comum o direito de falar publicamente de suas próprias dores e sem intermediações, cabendo-lhe a decisão de proferi-las ou não e da maneira que lhe convier (se autobiográfica ou ficcionalmente). Na esfera artística, a ficção torna-se o campo ético-discursivo do sujeito-artista que não as tenha vivenciado; um campo aproximativo das experiências extremas da alteridade, campo de reflexão e problematização do como se aproxima, do de onde fala e para quem enuncia ficcionalmente a dor do Outro (SONTAG, 2003). A aproximação *em diálogo com* o lugar da alteridade torna-se ética e politicamente profícua, ao invés de agir, ou fazer arte, *como se estivesse no* lugar de quem sofre – o que seria, a meu ver, um gesto reducionista da dor do Outro e de seu contexto. A f(r)icção entre a presença e o corpo tanto do artista quanto do Outro pode ser uma das estratégias possíveis de (re)encenação desta violência de vozes e corpos, configurando a arte como espaço de aproximações e retomadas do Outro fora da clave da compaixão.

Nesta ideia, entrevista na análise de Sontag, da arte como (re)encenação em diálogo com a dor do Outro é que retorno ao narrador do conto de Silviano Santiago, que aponta para um campo literário indissociável de uma violência extrema e dolorosa, aliada a um olhar indiscreto por excelência (e necessário) tanto sobre o Outro quanto sobre o legado da arte, fazendo com que a escrita avance por sendas ainda indiscerníveis. A dor é afirmada como intrínseca à criação literária, que envolve tanto o árduo procedimento de burilar e deglutir as palavras (até que se tornem uma linguagem possível) quanto o de lidar com o que é peculiar e íntimo, seja para o próprio artista ou para o leitor/observador a qual se destina. A violação das letras alheias rompe o construto social que circunscreve as correspondências num espaço privado de revelação e desvelamento de uma interioridade para uma testemunha/destinatário: “Fui indiscreto, lendo a você por cima dos ombros do Carlos. Estou sendo mais indiscreto alongando a leitura indiscreta do trecho da sua carta nesta nossa conversa” (SANTIAGO, 2005, p. 167). Ainda que dolorosa, a escrita literária parece avançar e transgredir sob a clave da violação indiscreta, de

“uma leitura por cima dos ombros” do Outro.⁵¹ Porém, esta violação indiscreta não é unilateral, pois, mesmo que discorrendo indiscretamente sobre as linhas de Mário de Andrade, o autor (Silviano Santiago ou o narrador-missivista também chamado Silviano?) pode estar revelando o que lhe é mais caro e íntimo, como o próprio atesta nas linhas finais da carta-conto: “Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo” (SANTIAGO, 2005, p. 170). O narrador não consegue falar de Mário sem dizer algo, ainda que indiretamente, sobre si mesmo. As vozes do narrador-missivista e de seu destinatário se confundem. Sendo assim, a escrita literária, ainda que não seja propícia a manifestação fidedigna do íntimo, (re)encena a dor através da linguagem – e também a sua inconfidência –, ampliando a possibilidade de se entrever, paradoxalmente, a presença do corpo do narrador/artista repleto de marcas, falhas e dores. Como o próprio narrador-missivista Silviano escreve

O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil. A dor que advém no momento em que a mulher grávida morre das “dores de parto” para retomar a expressão de Nietzsche [...]. Tudo o que escrevo tem sido uma tentativa de compreender a dor dela. Não me refiro à dor como sacrifício e redenção, mistério que nos é explicado por Sócrates e pelo Cristo crucificado e, entre nós, pela poesia de Manuel Bandeira [...]. Tento compreender a dor da minha mãe na hora do parto (SANTIAGO, 2005, p. 170).⁵²

A dor inútil da mãe que morre das complicações do parto, no qual a dor sofrida e mortal se torna um “chamariz à vida” (NIETZSCHE, 1998, p. 57) ao invés de ser um argumento contra a existência, é para o narrador do conto tanto um enigma que tenta compreender quanto uma falta que impulsiona a sua escrita literária. Ao falar sobre a dor materna através de uma dicção que se aproxima e se mescla violentamente com a voz alheia, o narrador do conto evita que a sua escrita coadune com a captura pretensiosamente imparcial da dor alheia feita pelas lentes do fotógrafo-jornalista criticado por Susan Sontag. Além disso, este dado biográfico

⁵¹ É relevante frisar que o próprio Silviano Santiago é um “violador indiscreto” de correspondências alheias ao organizar as epístolas dos autores modernistas para o livro *Carlos e Mário* (2002b). Na introdução deste livro, intitulada “Suas cartas, nossas cartas”, o autor afirma e atesta seu gesto de leitura: “Ao, por assim dizer, violar a correspondência alheia estamos possuídos da audácia que pode enrijecer os sentimentos dos mais sensíveis aos atos transgressores [...]. Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo, antes de tudo, transgressores” (SANTIAGO, 2006, p. 61).

⁵² Como o próprio Silviano Santiago viria discorrer, porém com ressalvas, em uma entrevista concedida a Wander Melo Miranda e à Eneida Cunha Leal: “O que me interessa é trabalhar com elementos dramáticos em que há uma falta. Dito isso, teria que dar um pulo horroroso para a psicanálise. Perdoe-me se ficar uma coisa meio ou bastante leviana. O problema básico é o da perda da minha mãe” (CUNHA; MIRANDA, 2008, p. 191).

não fica circunscrito ao mero relato pessoal, pois o narrador o estende como modo de pensar e compreender o prazer e a dor na criação literária que acabam por lhe pertencer, já que também é um escritor. Na tentativa de compreender a dor do parto da mãe, o narrador de “Conversei à tardinha...” acaba por mostrar a riqueza das linhas marioandradinas, enfatizando que o prazer de qualquer criação, seja na gestação de uma obra artística ou na de um indivíduo, é uma afirmação da vida indissociável da experiência da dor. O narrador reverbera, portanto, o pensamento de Friedrich Nietzsche, que afirmava que “para [existir] a alegria eterna da criação, para que a vontade de viver se afirme eternamente por si mesma, é necessário também que existam as dores do parto” (NIETZSCHE, 2001, p. 101). O narrador do conto não pretende reduzir e tampouco massificar a dor em uma *tabula rasa*, pois ao verificar diferenças nas vivências da dor em Mário, em Drummond e na sua própria, atesta a radicalidade que é o Outro e o seu caráter intransponível, havendo somente a possibilidade de um diálogo aproximativo, violento e doloroso com a dor do próximo.

3.4. Prazer e fruição do corpo

Caminhando para o desfecho deste capítulo, retorno à questão brevemente apontada nas páginas anteriores acerca da resposta afirmativa dada por Silviano à experiência do corpo em fruição, concomitante ao seu diálogo artístico com o legado literário.

Em sua conferência transformada em artigo, “A permanência do discurso da tradição no modernismo” (2002 [1985]), Silviano Santiago atesta que, com a comemoração em 1972 dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna de 22, uma “pá de cal” fora posta definitivamente sobre o movimento modernista (SANTIAGO, 2002, p. 110) – modernismo este que o autor enxerga como seu legado artístico e cultural e de seus contemporâneos (SANTIAGO, 2002, p. 109). No decorrer do artigo, ao invés de abordar o registro da ruptura na prática artística e ideológica modernista – viés de que o modernismo já apresenta uma vasta fortuna crítica –, o autor opta por evidenciar a permanência sintomática da tradição na conduta e obra dos escritores modernistas nacionais, que divergiam dos moldes do modernismo europeu. Silviano nota que a tradição aparecia como sintoma no projeto artístico e conduta dos modernistas brasileiros, pois a crença na novidade e na

temporalidade utópica típicas do modernismo europeu não os impediu, paradoxalmente, de irem à cidade colonial de Ouro Preto para apresentar as ruínas barrocas das Minas Gerais ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars (SANTIAGO, 2002, p. 121).

É notável a relação entre o olhar de Silviano crítico literário e a escrita de Silviano autor de contos e romances. As questões sobre o discurso da tradição suscitadas no artigo perpassam a prática literária do autor, sempre atento em manter um diálogo constante e profícuo com o legado modernista nacional, que se dá tanto em “Conversei ontem à tardinha...” quanto em outros contos do livro *Histórias mal contadas* (como o “Caíram as fichas”, dialogando com a escrita de Mário de Andrade), assim como na novela *Uma história de família*.⁵³ A presença do legado literário do modernismo brasileiro nas obras de Silviano está sempre em diálogo com certas noções do fazer literário na pós-modernidade, tais como a não-ruptura com o passado e a busca por uma escrita que suplemente e, por fim, amplie o espaço da tradição. Logo, o legado literário apresenta-se como terreno profícuo ao autor pós-moderno, tanto para a criação quanto para a fruição e presença do corpo no agora.

Silviano rompe com o *não à tradição* proferido pelos modernistas da Europa, afasta-se, como os brasileiros, desta resposta negativa tão presente nos procedimentos artísticos europeus, que pretendiam valorar o novo e o original através de uma abordagem parodística do passado, isto é, “ao fazer[em] ironia dos valores do passado, faz[endo] com que o presente romp[esse] as amarras com o passado, cortando a linha da tradição” (SANTIAGO, 2002, p.124). As obras de Silviano configuram-se, portanto, sob o viés de uma escrita em pastiche, típica do procedimento artístico da pós-modernidade, ou seja, que “aceita o passado como tal, [atestando que] a obra de arte nada mais é do que um suplemento” (SANTIAGO, 2002, p. 134).

É importante frisar que o pastiche – estratégia da escrita suplementar e pós-moderna, que promove um adendo à tradição; escrita que, ao invés de excluir, insere a tradição em seu discurso – tem o registro da reverência, da homenagem a todo um legado literário. Se o modernismo europeu se configura pelo *não à tradição*, o autor pós-moderno a supera, já que se tornou uma estratégia pouco profícuo à

⁵³ Sem esquecer os romances *Em liberdade* (1982), escrita de um possível diário pós-cárcere de Graciliano Ramos, e *Viagem ao México* (1995), a partir da viagem do teatrólogo francês Antonin Artaud às terras mexicanas, citados na introdução deste estudo.

criação (SANTIAGO, 2002, p. 132). Dar um *sim* a um presente em diálogo com o passado põe de lado o pensamento utópico, que desconsiderava a realidade presente ao buscar um procedimento artístico que atravessasse o tempo em direção a um futuro idealizado e promissor – um futuro messiânico até, composto por uma plateia idealizada que, por fim, entenderia a produção dos modernistas.

Dizer *sim* ao presente é também dizer um *sim* à experiência, *sim* à fruição de um corpo com o pé cada vez mais fincado no prazer e no agora. Deste modo, a resposta positiva é a afirmação da experiência corporal – e incluir a dor, ao invés de recusá-la, também é um modo de atestar e valorizar a fisicalidade do sujeito-artista durante a sua produção literária, assim como a do sujeito-leitor no instante de sua recepção. Sob este viés, Silviano aproxima-se do ensinamento marioandradino do *sim* à dor, à felicidade em experienciá-la em toda sua potência – a dor é abraçada enquanto prazer encarnado no sujeito, fora da clave do sofrimento. Como o próprio Silviano afirma:

[...] a necessidade de um corpo desreprimido, de um corpo que pode ser pura alegria, seria também a crítica do pensamento como sendo um pensamento que apresenta o presente como sempre em estado de sofrimento, de martírio, de penúria. De certa forma, este sofrimento, este martírio no presente, é sempre redimido pela possibilidade de uma utopia. Invertendo os termos, dizendo que o presente pode ser vivido, pode ser vivido alegremente, sem as amarras de repressão, estaríamos descondicionando a possibilidade e a rentabilidade de um pensamento de dito utópico (SANTIAGO, 2002, p. 131).

Trata-se de um descondicionamento do pensamento utópico sobre o corpo, na recusa de um discurso sobre/de um corpo isento de dor. Ter um pensamento utópico do corpo, sem marcas e dores, é o mesmo que retirá-lo de seu estado presente e de sua intrínseca vulnerabilidade. Silviano Santiago parece apontar a política do artista da pós-modernidade como aquela que retoma a experiência corporal, entretanto destituído do peso da novidade e da originalidade, muitas vezes dadas como índices de uma vivência genuína do corpo. Retirar a experiência corporal do julgo da busca de uma interioridade é encará-la como um processo que pode ser extremamente performativo e repleto de prazer, dando-se através do confronto do corpo do sujeito com outros corpos, contextos e realidades – confronto que se dá no agora.

Prazer que também pode ser observado no corpo rebelde, sexual e exagerado do jovem Cazuza e de suas composições, numa época em que a dor

“t[inha] a gratuidade de um acontecimento que chega[va] sem bater à porta e que, depois da visita, sa[ía] batendo a porta, raivoso, gritando, aos quatro ventos que o visitado se defin[ia] pela fragilidade e dev[ia] envelhecer depressa” (SANTIAGO, 1996a). Em contraposição a esta dor destrambelhada e desavisada, tornava-se necessária a sua afirmação positivada pelo prazer de viver, fazendo parte do show a troca de afeto desmedido e a afirmação de uma pose: “Confundo as tuas coxas/ Com a de outras moças/ Te mostro toda a dor/ Te faço um filho/ Te dou outra vida/ Pra te mostrar quem sou” (ARAÚJO, 2001, p. 191) (canção “Faz parte do meu show”). É pelo grito de dor, pela própria experiência de esgarçar as fibras da dor inútil, que se chega à alegria e ao ressurgimento do prazer.

Já não havia as antigas crenças políticas e ideológicas às quais o sujeito outrora podia se apegar; nos últimos decênios do século anterior, toda uma geração jovem se via órfã, sem uma paternalidade que a representasse – “Ideologia/ Eu quero uma pra viver” – e onde “[seu] *sex and drugs* não t[inha] nenhum rock’n’roll” (ARAÚJO, 2001, p. 167) (canção “Ideologia”), pois o lema passou a ser *ou* sexo (seguro) *ou* drogas (antirretrovirais), paranoia, medo do Outro e retorno às relações binominais como figura/fundo (SONTAG, 2007). Deste modo, as letras de Cazuzza tornavam-se um gesto na contramão, um grito doloroso em prol da experiência do prazer, da afirmação perigosa (e deliciosa) do seu caráter de dispêndio, ao invés de sua repressão.

É preciso ter em mente que o prazer estaria, portanto, nas diversas instâncias da vida: na troca afetiva, na criação artística, nas ações do cotidiano, nas relações sexual e amorosa. O prazer da permanência no agora vem como resistência, como um grito corporal semelhante ao das mãos cheias de agulhas e feridas de Caio Fernando Abreu escrevendo a sua primeira carta para além dos muros do hospital: “Dói muito, mas eu não vou parar” (ABREU, 1994). Mesmo que enterrando os que se iam tão cedo, ter o prazer pela vida tornava-se necessário para resistir, para não ratificar o horror e tampouco “cair na tentação de introjetar a nojeira da vida que se vive”, como enfatizaria o próprio Silvano Santiago a respeito dos gestos de resistência artístico e de vida de Cazuzza (SANTIAGO, 1996a).

Retornando ao conto de Silvano Santiago, é possível enxergar a afirmação da experiência de uma dor prazerosa que não coaduna com o “Não do nojo da vida” (NIETZSCHE, 1998, p. 56), situando o corpo no instante presente. A possível alegria na experiência da finitude do corpo, presentificada pela dor, e que se encontra no

verso mariandradino de *Losango cáqui* – “a própria dor é uma felicidade” (ANDRADE, 1980, p. 82) –, é duplicada e reverenciada na carta-conto. Paralelamente, o conto de Silviano parece encenar uma homenagem aos mortos, ou dito de outro modo, à suposta morte do modernismo brasileiro, embora sem luto ou tampouco uma alegria culposa. Não há luto porque, paradoxalmente, os mortos não morreram de fato – pois o passado ainda é presente, não é de todo póstumo; não há alegria culposa porque não há sofrimento ou, se preferirmos, uma vergonha escamoteada na encenação desta “pá de cal” sobre os mortos. Se há dor nesta homenagem, ela é prazerosa no seu puro dispêndio (doloroso), sem redenção ou culpa. Como discorre Juan-David Nasio sobre o sujeito que sente dores após a morte do ente querido,

às vezes parece que a pessoa, sem que haja qualquer detalhe na vida real que possa levá-la a se lembrar do falecido, sente dores, e haveria uma espécie de prazer em viver a dor. A meu ver, isso nada tem a ver com um prazer masoquista, nem com um prazer perverso. É como uma espécie de homenagem que ela presta ao morto [...]. (NASIO, 2008, p. 74).

Deste modo, o conto nos mostra outras políticas de pensamento sobre a aproximação entre dor, criação, a figura do artista e seu respectivo legado literário. Em “Conversei ontem à tardinha...” há uma rede intrincada de respostas positivas ao que antes era excluído: o Outro, a dor e o passado. Seja sob o nome de legado ou de tradição, esta *consanguinidade literária* se instaura na corrente sanguínea de cada autor, querendo ou não admiti-la. Dar um sim ao legado no instante da criação literária – seja aquela escolhida pelo autor, seja aquela que se manifesta sem controle – é reconhecer e homenagear os “mortos”, dando aos seus corpos visibilidade e assumindo a dívida para com seu legado fora da clave da culpabilidade. Se, para Nasio, “a dor tornou-se uma espécie de homenagem àquele que não está presente” (NASIO, 2008, p. 74), no conto de Silviano Santiago, a dor (da criação) é uma homenagem àquele que, de certo modo, nunca cessara de se apresentar, ainda que à revelia do autor. Ou, quem sabe, a própria homenagem já não seria uma reapresentação dos mortos em diferença? O que se pode dizer de *Uma história de família*, uma novela onde a exumação dolorosa do corpo (do Modernismo) do tio Mário (de Andrade) feita pelo narrador (Silviano) não deixa de ser um ato de amor?

4. A DOENÇA E O CORPO DO ARTISTA

O capítulo anterior enfatizou que a dor, dependendo do seu grau de intensidade, pulveriza a relação entre sujeito e mundo, fazendo com que a escrita seja um modo de recuperação de sua possível identidade através da (re)encenação – embora esta escrita da dor seja sempre um ato *a posteriori*, aproximativo do evento doloroso, transformando o que era grito em voz articulada, em uma voz possível. Além disso, em certas produções literárias como as de Silviano Santiago, encontrar-se-ia uma resposta positiva à experiência da dor, desmantelando os construtos culturais que tanto a esvaziam de sentido (como no modelo biomédico) quanto os que a associa ao sofrimento e à provação (como no imaginário católico-cristão). Nos procedimentos artísticos, a dor do artista durante o ato da escrita também seria atravessada por políticas diversas de relação com a palavra, comprometendo-se o autor psicológica e fisicamente durante o processo de criação literária. Seja no rechaço ou na aceitação do seu legado e/ou da paternidade da sua escrita, o autor delimitaria, mesmo que à sua revelia, a consanguinidade literária (e da dor) com a qual estaria em diálogo.

Neste capítulo, analiso a figura do narrador enfermo e seus enfoques, narrativas e escritas na produção de Silviano Santiago. É inevitável iniciá-lo com o leque de perguntas que impulsionam a minha investigação, a saber: Como se constrói o olhar do narrador enfermo sobre a sua enfermidade? Quais são os olhares implicados, de que modo ele se posiciona diante de seu corpo enfermo e de seu contexto? Quais são as oscilações no narrador-artista enfermo ao apresentar seu corpo em escrita? Qual é a postura narrativa em relação à enunciação da doença a ser tomada: o imediatismo de sua confissão ou a sua extensão através do silêncio?

4.1. O corpo enfermo

Em *The wounded storyteller* (1995), Arthur W. Frank afirma que contar histórias de caráter testemunhal promove uma interpenetração das experiências de outros indivíduos. No momento em que a experiência de uma enfermidade é publicada, constrói-se uma retórica social que afeta o modo como os outros indivíduos contarão as suas respectivas histórias (FRANK, 1995, p. 18-21). O autor

alerta que a publicação de testemunhos não está isenta do meandro editorial, influenciando efetivamente a escrita, a revisão, a edição e a recepção da dita experiência de vida:

Um problema substancial e relevante é a suspeita de que qualquer relato publicado pode ter sido moldado pelas forças editoriais as quais o autor procurou resistir. Sei que isto ocorre e que, mesmo conversando com os editores, nunca estive certo de como cada relato era formado. Contudo, acredito que as histórias publicadas eram “verdadeiras”. A verdade da experiência é maleável (FRANK, 1995, p. 21).

Ao se deparar com o seu próprio relato sobre o câncer prestes a ser publicado e modificado por questões editoriais, Arthur W. Frank admite que perguntou a si mesmo se a história de seu livro ainda continuava sendo a respeito de sua doença. O autor declara que era difícil lembrar, após a publicação, se o livro tinha se tornado a sua experiência ou se a sua experiência sempre fora o livro (FRANK, 1995, p. 22). Percebendo a complexa relação entre contar histórias e relatar uma experiência, o autor conclui que “a verdade das histórias não é somente *o que foi* experienciado, mas também *o que vem a ser* experiência no contar e na sua recepção” (FRANK, 1995, p. 22) (grifos de Frank). Logo, no momento em que se torna um ato de escrita, a experiência da enfermidade transforma-se na experiência do contar, tornando-se uma outra verdade possível a respeito da doença ao ser compartilhada com o interlocutor-leitor.

Através deste trajeto delineado por Arthur Frank, a escrita é recorte provável de uma experiência em curso; o ato de escrever sobre uma experiência e o endereçamento desta a um possível interlocutor-leitor são, em menor ou maior grau, inevitavelmente levados em consideração pelos seus autores. Por serem histórias que, durante a escrita, se tornam maleáveis, os relatos de enfermidade são verdades transitórias, mutáveis.

As histórias que contamos de nossas vidas não são necessariamente aquelas vidas tais como foram vividas, mas estas histórias tornam-se a experiência mesma daquelas vidas. A publicação da narrativa de uma doença não é a doença *per si*, mas pode vir a ser a experiência da doença (FRANK, 1995, p. 22).

Acrescento, ainda, que há uma imagem de si projetada pelo narrador ao relatar a sua enfermidade, não isentando de produzir rasuras, omissões e instantes

reticentes no correr de sua escrita. O narrador é o seu primeiro leitor; ocorre um movimento de vai-e-vem durante a escrita, pois, a fim de julgá-la fidedigna ou não da figuração de um *eu* – neste caso, o de um *eu-em-enfermidade* –, ao mesmo tempo se aproxima e se distancia de si. Aproximação e distanciamento tornam-se operações concomitantes e interdependentes durante a produção de relatos – e justamente sobre esta ação empreendida pelo *eu*-narrador é que proponho uma retomada suplementar do debate de Silviano Santiago acerca da relação entre observação e experiência no seu célebre “O narrador pós-moderno” (2002 [1986]). Digo suplementar porque não se trata aqui de uma retificação do narrador pós-moderno de Silviano, mas sim o de propor um breve adendo à sua análise crítica.

Já no primeiro parágrafo do artigo, elaborado através de leituras críticas de alguns contos de Edilberto Coutinho, o autor contrapõe as narrações de uma experiência às de um conhecimento advindo da observação, sendo este último o que definiria o discurso do narrador pós-moderno (SANTIAGO, 2002, p. 44). Na impossibilidade da narração de sua experiência em prol de uma observação objetiva e distanciada da realidade, o narrador pós-moderno aproximaria o seu discurso ao jornalístico, decorrente de sua impossibilidade de contar as suas próprias experiências, já que “as pessoas não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Silviano Santiago menciona a escrita memorialista dos exilados políticos, cujo narrador busca, no passado de juventude errante, “*a possibilidade de um bom conselho* em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem” (SANTIAGO, 2002, p. 55) (grifos de Silviano). A escrita memorialista seria “palavrosa e racional” (SANTIAGO, 2002, p. 56) no seu intuito de conferir ao tempo uma unidade cronológica, ininterrupta. Já o narrador pós-moderno estaria mais interessado pelo tempo presente da observação e suas descontinuidades do que em retomar uma experiência do passado no agora, que seria uma atitude típica do narrador memorialista. O narrador pós-moderno perderia a possibilidade de falar sobre si, ao mesmo tempo que delegaria a um terceiro, mais jovem e menos experiente, a experiência do agir. O ato de narrar deixaria de ser o da vivência pessoal compartilhada para se tornar a experiência do prazer de olhar o outro, cuja energia e prazer de agir contaminam o narrador.

A análise arguta do artigo de Silviano Santiago, no intuito de “apresentar subsídios para uma discussão e futura tipologia do narrador pós-moderno”

(SANTIAGO, 2002, p. 47), revela o esforço (e o desejo) da crítica literária da época de aclimatar e propagar o conceito de pós-modernidade nos trópicos brasileiros, devido a uma produção ficcional nova que exigia urgentemente uma leva de textos críticos que fomentassem o seu debate. Para Flora Süssekind, em “Ficção 80: dobradiças e vitrines” (2003), surgia uma literatura que tirava proveito de personagens multifacetadas, expostas a um mundo repleto de superfícies planas e vítreas, mundo no qual “não parec[ia] haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da ideia da consciência individual” (SÜSSEKIND, 2003, p. 270). De acordo com a autora, as dicções autobiográfica e memorialista tradicionais – enunciações de um *eu* às voltas com o relato fidedigno, respectivamente, de si e de uma época – deram a vez, portanto, às dicções fragmentadas e plurais de narradores pertencentes a uma nova ficção.

Entretanto, é curioso notar que, durante o período da primeira publicação do artigo de Silviano (1986)⁵⁴, isto é, enquanto circulava no âmbito literário a hipótese de uma “tipologia” do narrador pós-moderno, despontava um intenso debate na esfera cultural a respeito do surgimento do HIV/AIDS enquanto epidemia e instância discursiva⁵⁵, que levou ao aparecimento de autores que buscavam narrar – autobiográfica ou ficcionalmente – o que sofriam em suas próprias peles. Ao contrário da escrita memorialista tradicional, tratava-se de uma produção, no calor da hora, da enfermidade, escrita imediata e urgente, muitas vezes empreendida por jovens autores situados entre o avanço da doença, a possibilidade iminente da morte⁵⁶ e o escrutínio de um passado recente. Por outro lado, não eram vozes intermediadas pelo narrador pós-moderno, que se subtraía para fazer brilhar o menos experiente (leia-se: o jovem) através de um olhar oblíquo, “silencioso e amoroso” (SANTIAGO, 2002, p. 54). Estas vozes, tão peculiares e com objetivos

⁵⁴ Cabe lembrar que 1986 também foi o ano de publicação do artigo de Flora Süssekind, citado no parágrafo anterior, na *Revista do Brasil*, em um número especial organizado por Heloisa Buarque de Holanda. Cf. SÜSSEKIND, 2003, p. 410.

⁵⁵ Em 1988, Susan Sontag publica *AIDS e suas metáforas* e tem o seu conto “O modo como vivemos hoje” publicado no Brasil pela *Folha de São Paulo* e que, mais tarde, é republicado em livro como *Assim vivemos agora* (1995), sob a tradução de Caio Fernando Abreu; no mesmo ano, Douglas Crimp apresenta pela primeira vez o importante artigo “Portraits of people with AIDS”, posteriormente publicado em 1992.

⁵⁶ Em uma passagem de *AIDS e suas metáforas* (2007 [1988]), Susan Sontag relata o desejo de escrever *Doença como metáfora* (2007 [1977]) após descobrir ser portadora de um câncer: “(...) escrevi meu livro rapidamente, movida por um zelo de evangelizador, bem como pela ideia de que talvez não teria muito mais tempo para viver nem escrever” (SONTAG, 2007, p. 87 – grifos meus). A passagem é bastante elucidativa a respeito desta urgência de escrita do autor enfermo, receoso de que a morte interrompa seu percurso discursivo.

distintos, como as de Hervé Guibert, Caio Fernando Abreu e Herbert Daniel⁵⁷, por exemplo, poderiam ser aproximadas das linhas finais do artigo de Silvano, que lançava no ar uma visão que, neste século XXI, estaria plenamente materializada – a do escrutínio/profusão dos discursos do *eu* pelo/no campo midiático global:

Os personagens observados, até então chamados atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a arte de representar. Para falar das várias facetas desta arte é o que narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a palavra escrita – existe (SANTIAGO, 2002, p. 60).

Esta passagem, embora não tenha sido escrita com tal intuito, torna-se produtiva para se pensar, em analogia, as condições dos sujeitos portadores do HIV/AIDS nos primeiros anos da epidemia, que estavam às voltas com o “grande drama” regido por um olhar midiático que, se pós-moderno, entretanto os estigmatizava através de comerciais e campanhas sensacionalistas contra o vírus e a síndrome. Além disso, é possível definir esta performance de “várias facetas” distintas executada por estes sujeitos – sejam os de carne e osso como Cazusa e Leonilson ou de papel e tinta como os criados por Silvano Santiago e Jean-Claude Bernardet – como estratégia *sine qua non* daqueles para (re)conquistar o seu direito de fala em uma instância midiática que insistia em se fazer de porta-voz de seus corpos e enfermidade. E a performance perigosa destes atores na cena sociocultural acabou por se estendendo, praticamente, por duas décadas.

Retomando o âmbito literário, observa-se que a ausência da literatura do HIV/AIDS no debate nacional sobre a narrativa pós-moderna foi posteriormente posta à luz por Marcelo Secron Bessa em *Os perigosos* (2002). Em uma das passagens do capítulo “Narrativa e experiência, doença e morte”, o autor toma como estudo as obras do francês Hervé Guibert – mais precisamente o romance *Protocolo da compaixão* (1995) – no intuito de entrever, neste romance, a presença do narrador pós-moderno cunhado por Silvano Santiago nas escritas autobiográficas sobre o HIV/AIDS. Logo, evidenciam-se as escritas autobiográficas como as de

⁵⁷ A diversidade da dicção entre os autores pode ser conferida em: Hervé Guibert pelas obras *Para o amigo que não me salvou a vida* (1995 [1990]), *Protocolo da Compaixão* (1995 [1991]) e *O homem do chapéu vermelho* (1996 [1992]); em Caio Fernando Abreu, principalmente pela dicção de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1991) e de suas tocantes três cartas para além dos muros, publicadas em 1994 n' *O Estado de São Paulo*; em Herbert Daniel pela publicação de *Meu corpo daria um romance* (1984) e de *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* (1987).

Hervé Guibert enquanto contemporâneas das indagações suscitadas no artigo de Silviano. Para Bessa, as obras do escritor francês teriam tanto o discurso de proximidade da escrita autobiográfica – considerada mister no registro autorreferencial de uma experiência – quanto o da observação distanciada da narrativa pós-moderna. Cito, de forma resumida, o trecho de *O protocolo da compaixão* utilizado por Marcelo Secron para fundamentar o seu parecer:

[E]sse confronto todas as manhãs com a minha nudez no espelho era uma experiência fundamental, renovada a cada dia, não posso dizer que sua perspectiva me ajudava a me pôr para fora da cama. Também não podia dizer que tinha pena desse sujeito, isso depende do dia, às vezes *tenho* a impressão de que *ele* vai sair dessa porque afinal houve gente que voltou de Auschwitz, outras vezes fica claro que *ele* está condenado, a caminho da sepultura, inelutavelmente (GUIBERT, 1995, p. 14) (grifos meus).

A mudança ocorrida na última frase, isto é, a do registro aproximativo da experiência de si com o uso da primeira pessoa (comumente considerada inerente às narrativas autobiográficas) para uma observação distanciada em terceira pessoa, leva Marcelo Secron Bessa a concluir que “se, antes, a narração em primeira pessoa transforma a palavra em seus próprios ossos, pele e sangue, o fim do trecho citado indica um *outro* narrador. O narrador em primeira pessoa se subtrai da ação e passa a ser o *objeto*” (BESSA, 2002, p. 207) (grifos de Bessa) – e objeto *de observação*, porém do próprio *eu*-narrador, que passa a olhar para si com certo recuo. Novamente uma questão – este *si* ao qual me refiro, esta instância geralmente difusa e transitória, seria a ideia de um corpo-sujeito tornado/tornando-se “objeto” que se observa. Deste modo, este narrador que desponta nas linhas de Hervé Guibert seria um *outro* e um *mesmo*, permeáveis e ao mesmo tempo intercambiáveis. Não existe somente um *olhar clínico* do narrador de Guibert sobre si e o entorno, mas também um *ser paciente*, incluído em seu próprio contexto.

O deslocamento do *eu* para *ele* na escrita de Guibert impede a afirmação de que a inesperada narrativa em terceira pessoa seja um indício efetivo de desaparecimento do *eu*-narrador. Os pronomes, tanto em uma escrita ficcional quanto na autobiográfica, podem funcionar como *máscaras pronominais*, pois o dito registro distanciada da terceira pessoa do singular não significa necessariamente uma retirada (da experiência) do narrador. Logo, em um discurso em terceira pessoa e/ou na observação aparentemente imparcial do outro pode ser encontrada a

personalidade de um *eu*-narrador, assim como o discurso em primeira pessoa e/ou o relato aproximativo de uma experiência nem sempre é sinônimo de desvelamento da interioridade daquele que narra. E, como ressalta a pesquisadora Ana Maria de Bulhões-Carvalho (1990), a produção literária de Silviano Santiago é exemplar neste “jogo de pronomes falsos” (EDELWEISS, 1990, p. 115)⁵⁸.

Existe um avanço das questões de “O narrador pós-moderno” – e o de seu olhar distanciado da experiência – empreendido pelo próprio Silviano Santiago através de seus romances e contos. Tomemos *Uma história de família*, cujo narrador é um escritor, idoso, enfermo e moribundo, impossibilitado de se distanciar de si mesmo para um relato objetivo e imparcial dos acontecimentos. Há uma experiência que ainda o atravessa – e não bastando o obstáculo de transpô-la para a escrita, tampouco consegue afastar-se para observar e apreender o entorno/o outro sem olhares turvos. Além disso, cabe lembrar que tanto esta novela quanto o livro de contos *Keith Jarrett no Blue Note* (1996) problematizam a temática do HIV/AIDS na literatura dos últimos decênios do século XX, com *eus*-narradores que, ao mesmo tempo em que descrevem (tortuosamente) o seu entorno, buscam elaborar uma imagem de si aos olhos do leitor. Deste modo, na inclusão em suas obras de uma narrativa em primeira pessoa envoltada pelo HIV/AIDS, percebo uma alusão de Silviano Santiago para as produções autobiográficas e ficcionais a respeito da síndrome. Já em seus escritos teórico-críticos, como o artigo “Outubro retalhado” (2004), Silviano Santiago reivindica a atenção do leitor para o surgimento de jovens críticos que então se interessavam pelo debate sobre a literatura do HIV/AIDS no âmbito nacional, tais como Marcelo Secron Bessa e Denilson Lopes, por exemplo (SANTIAGO, 2004, p. 85). Neste artigo, o autor afirma que “não há dúvida de que há hoje [isto é, em 2003], entre os críticos literários que trabalham a ficção derivada da AIDS, um nítido radicalismo [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 89), e que vem da postura destes críticos de confrontar “o velho e arcaico romance ocidental” de cunho metafórico com “os diários de bordo escritos pelos audazes navegantes da pós-modernidade” (SANTIAGO, 2004, p. 89).

⁵⁸ Cabe lembrar que os jogos pronominais na produção literária de Silviano Santiago já estavam sendo estudados por Ana Maria de Bulhões-Carvalho no início da década de 90, ao defender a sua dissertação de mestrado sobre *Em liberdade*. No caso deste romance, o “jogo de pronomes falsos” é intrínseco ao que a autora denomina de *pacto alterbiográfico*, isto é, “o relato de uma experiência de vida por um narrador que em geral se utiliza da primeira pessoa do discurso para falar como se fosse uma outra pessoa civil igualmente identificada, fazendo-se passar por ela, mas deixando pistas de sua própria presença como um corpo-vivo por detrás do discurso” (EDELWEISS, 1990, p. 63-4).

Retornando à escrita do narrador de *Uma história de família*, nota-se uma problematização do personagem acerca tanto do registro ficcional da carpintaria literária do “arcaico romance ocidental” quanto do confessional e imediato dos “diários de bordo”, aos embaralhá-los no cerne de sua escrita. Na realidade, a sua discursividade parece aparentemente flertar com a discursividade do narrador memorialista – como atesta uma passagem na qual se apresentam os esforços do narrador para acumular dados sobre a história familiar e a do falecido tio Mário:

Saí em campo, fiz perguntas a familiares, a vizinhos e amigos da família, não satisfeito viajei pelo interior de Minas, foi assim que fui dando sentido a ações e acontecimentos que gangorreavam pela minha memória, tudo com a intenção de acumular material para que a nossa conversa fosse de igual pra igual (SANTIAGO, 1992, p. 12).

Porém, as tentativas do narrador de observação e conversa com o passado familiar sempre fracassam, seja através da lente (supostamente) objetiva e distanciada do acúmulo de relatos – que, no entanto, já são versões e interpretações dos acontecimentos –, seja através da lente subjetivada e (dita como) aproximativa das suas memórias – que não é individualizada por completo, já que também é formada pela memória de outros. O que se torna recorrente nos narradores de Silviano é que **A** história a ser contada lhes falta, sendo-lhes possível contar (alg)uma história, subjetivada e lacunosa. Não há a cosmo-representação do mundo através de um contexto histórico-geográfico compartilhado por demais indivíduos que, de acordo com Wander Melo Miranda, é um dos fatores constitutivos da escrita memorialista (MIRANDA, 1992, p. 37); no caso de *Uma história de família*, tampouco existe, na retomada do narrador de seu olhar de menino sobre o tio do passado, a transmissão de uma experiência típica de um *eu*-narrador idoso à beira da morte e com seu “halo de autoridade” (SANTIAGO, 2002, p. 54) – como se pode notar na seguinte passagem, a saber: “Eu, menino revejo a sua mãe que te observa homem feito. Você, tio Mário, à frente dela e de costas para mim. Eu, recém-chegado de viagem, sentado numa cadeira ao fundo do refeitório, tomando café com leite e pão com manteiga” (SANTIAGO, 1992, p. 11). Ao invés da escrita exemplar e memorialista de um *eu*-idoso, o narrador opta pela fragilidade do olhar da infância diante dos fatos familiares. Neste ponto, o narrador das ficções de Silviano aproxima-se de “O narrador pós-moderno” no que ambos se esquivam (ou são

esquivados pelo) do registro memorialista de um discurso exemplar, cosmogônico e cronológico. A única história que os narradores de Silviano podem compartilhar é aquela que lhe é a mais peculiar: a própria impossibilidade de obtê-la.

É notável que as ações de distanciamento e aproximação do narrador de Silviano na figuração de si e de sua história familiar reverberam um inevitável registro autoficcional, que atravessa qualquer escrita que se pretende autobiográfica ou um relato fidedigno de uma experiência. Como argumenta Phillipe Willemart,

como sustentar que uma autobiografia [seja] possível, como não fazer de toda autobiografia uma autoficção se aquele que se engaja na escritura não espontânea, isto é, submissa a revisões contínuas, se submete à linguagem, se perde e se multiplica nos seus rascunhos e seus esboços? Como defender a autobiografia enquanto o escritor, mesmo se ele retorna após cada rasura, não recai toda vez e muitas vezes sem o saber no mesmo defeito, se defeito há, [de se submeter] aos terceiros já citados? (WILLEMART, 2009, p. 146).

Ao elaborar uma narrativa que mescla seus traços com os da figura excluída de tio Mário através de movimentos de rasura e de reescrita de si, o narrador de *Uma história de família* performatiza uma autoficção, esquivando-se da dicção autobiográfica. Portanto, a figuração que o narrador faz de si não é mais uma substância ou identidade fixa (WILLEMART, 2009, p. 147), mas sim resultante de uma escrita que não é estritamente interiorizada e tampouco extremamente voltada para o exterior.

O narrador de *Uma história de família* também se aproxima de uma experiência da enfermidade, na qual “a capacidade de contar a sua própria história é reclamada pelo indivíduo” (FRANK, 1995, p. 07). O sujeito conta uma história de outrem para, por fim, descobrir uma história de si. Embora não seja diretamente enunciada, há uma experiência da enfermidade que assombra silenciosamente a sua escrita e que o impede de apreender a realidade através de um olhar objetivado. Todavia, se a enfermidade é atravessada por instâncias que impedem de transpô-la em escrita – como a revisão constante do que está sendo escrito, a inviabilidade da apreensão de tal experiência *per si* em linguagem e a preocupação de como será recebida a enunciação de sua enfermidade – o narrador de Silviano faz destes impedimentos o próprio cerne da possível história de si a ser contada.

Por causa da degenerescência de seu corpo enfermo e em estado de dor, o narrador de *Uma história de família* encontra dificuldade em elaborar uma imagem

de si através da escrita. O que ele acaba por compartilhar é a sua impossibilidade de fazer da enfermidade um registro linguístico. O narrador situa-se entre uma exemplaridade fracassada e o ensejo de uma escrita que pudesse reatar (embora temporariamente) os cacos de si, esfacelado, cindido pela doença. Se cindido, portanto, não há uma substância, um núcleo ao qual o narrador pudesse acessar para escrever eficazmente sobre si mesmo. O que lhe resta – e o que resta não é nada pouco – é tentar *fazer uma pose de si* através da escrita, sem conseguir delimitar precisamente o momento quando termina a observação de um acontecimento e quando começa a performance de sua pose.

Como apontado anteriormente, o *eu*-narrador é muitas vezes definido como presente na narrativa quando este se enuncia na primeira pessoa do singular, e considerado ausente quando lança mão da terceira pessoa do singular para descrever, de modo imparcial, um acontecimento. Entretanto, nas obras de Silviano Santiago, esta definição, como vimos, cai por terra, já que a garantia da presença ou da ausência do *eu*-narrador não estariam no uso do pronome, mas sim na própria tessitura do discurso pronominal empreendido. Tomando como exemplo o narrador de *Uma história de família*, vê-se que, durante a sua escrita, ele parece desistir do projeto de transformar a história de sua família em obra literária, ao mesmo tempo em que a doença consome cada vez mais o seu corpo. No último capítulo, a escrita em primeira pessoa, que caracteriza a dicção do personagem no decorrer da novela, sai de cena e dá lugar a uma escrita em terceira pessoa:

No colo de Etelvina uma peneira. A mão esquerda, segurando o aro de madeira, mantém a peneira firme no seu lugar enquanto a mão direita cata o feijão-enxofre jogado no fundo do trançado de arame fino [...]. O que era sujo fica limpo. O que era sujeira é jogado na lata de lixo. Fica na peneira um monte de grãos limpos de feijão-enxofre (SANTIAGO, 1992, p. 105).

O leitor fica indeciso entre uma possível desapareição/morte do autor e a possibilidade de sua presença escamoteada através da máscara pronominal da terceira pessoa do singular. Não sabemos se o *eu*-narrador moribundo se fora ou se ainda estaria ali, porém como espectador, assistindo e relatando, na terceira pessoa, a cena cotidiana de sua empregada. O peneirar do feijão e o retirar de suas sujeiras tornam-se o duplo do ato de escolha e seleção do narrador dos eventos de sua família e de sua doença para o avanço da escrita. Logo, a experiência do

personagem-narrador encontra-se até mesmo nas passagens em terceira pessoa, quando concede à Etelvina o foco da cena. A maneira que o narrador descreve a ação da personagem está intrinsecamente relacionada ao seu próprio gesto de peneirar dados para uma melhor encenação de si/de seu corpo enfermo. Logo, verifica-se na ação de Etelvina o gesto de um *eu*-narrador às voltas de uma escrita de si que, a todo instante, passa a experiência da enfermidade pelo que Marcelo Secron Bessa chama de “peneira estética” (BESSA, 2002, p. 202).⁵⁹

O narrador percebe que o impulso inicial de travar um diálogo com o seu falecido tio Mário mudara durante a escrita: “Você está se dando conta de que o nosso papo de repente fugiu do previsível ditado pela narrativa construída pela memória dos mais próximos e dos que mais te amam” (SANTIAGO, 1992, p. 95). Esta constatação – para si mesmo? para o tio Mário? para o leitor? – será mais reforçada adiante com a seguinte passagem:

Não narro mais pelo prazer de saber. Narro pelo gosto de narrar, sopro palavras e mais palavras, componho frases e mais frases. Distantes, certo. Mas frases quentes, porque não consigo a proteção de amianto necessária para salvaguardar-me dos efeitos bumerangues produzidos pela leitura da carta do Dr. Marcelo. No movimento de volta, as frases que proferi se batem contra essa construção a que chamo de *Eu* e já as assumo como minhas. Só então me dou conta do que estou dizendo sem ter realmente dito. Repito. Frases próximas, certo. Mas frias, [...] escritas em retas e arabescos pelo mineral da voz no espaço da nossa conversa, tio Mário (SANTIAGO, 1992, p. 97-8) (grifo de Silvano).

O narrador aproxima-se do prazer da experiência da linguagem – prazer que não estaria aquém e tampouco além da própria feitura da escrita. O gosto pelo narrar nada mais é do que o prazer pelo teor performativo das palavras, pelas possibilidades da criação literária – o que evidencia o afastamento do narrador do projeto inicial de uma narrativa que recuperasse e registrasse fidedignamente a sua história familiar. É na experiência da criação literária que o narrador parece se encontrar, mas isso não quer dizer que o seu prazer pelo ficcional esteja isento de pessoalidade. O próprio narrar distanciado é aquecido pelo modo que a escrita efetuada chega até o narrador. Uma escrita ficcional acalorada por estar contaminada por referências pessoais. Este gosto pelo narrar, mesmo que sob o

⁵⁹ Para Marcelo Secron Bessa, esta “peneira estética” diferencia as escritas da AIDS empreendidas por autores distintos, com alguns deles mais familiarizados com a carpintaria literária – como Hervé Guibert e Jean-Claude Bernardet – e outros mais interessados em narrar a experiência da doença e menos enfáticos nas escolhas estilísticas. Cf. BESSA, 2002, p. 202.

“efeito bumerangue” das palavras, justificaria também o seu deslizamento da primeira para a terceira pessoa no último capítulo da novela? E o que dizer do jogo pronominal efetuado com gosto pelo narrador nos capítulos anteriores, não demarcando onde está o seu *eu*-em-escrita e a escrita sobre o tio Mário ao inserir o pronome *você* muitas vezes como intermediador do diálogo – e que faz o mesmo “efeito bumerangue” com o leitor? Não poderíamos dizer que este jogo pronominal, com o qual o narrador (re)encena a si mesmo e se esquivava do olhar do leitor sobre o seu corpo, como uma das poses pertencentes à sua performance de artista (soropositivamente) perigoso?

Em *Keith Jarrett no Blue Note*, o jogo pronominal entre primeira e terceira pessoas do singular, intermediado pelo da segunda pessoa, perpassa os cinco contos. Em “Days of wine and roses”, por exemplo, o pronome *você* surge como integrante de um discurso tanto descritivo das ações cotidianas de um possível outro quanto dedutivo dos pensamentos do narrador:

Você acorda durante a noite. Você não sabe onde se encontra. Que horas são? Não há razões para você viver onde está morando. Você se levanta da cama no escuro [...]. Você caminha para sala rolando por cima dela, como o menino saltimbanco do quadro de Picasso. Você se aproxima da poltrona que dá para a janela e de lá, sem acender a luz do abajur e já sentado, redescobre os próprios olhos, vendo a rua iluminada e deserta às quatro horas da manhã. (SANTIAGO, 1996, p. 53).

É evidente a transitoriedade da pessoa gramatical *você* no discurso do narrador, entre uma enunciação a uma segunda pessoa (ao leitor ou a uma terceira pessoa no enredo do conto?) e uma autoenunciação, um discurso autorreflexivo. Como o sujeito rolando pela cama feito a figura de Picasso, os pronomes rolam feito saltimbanco entre um *eu* e *você* . O jogo pronominal apresenta a discursividade multifacetada do narrador, situada entre a redescoberta dos olhos observando a si mesmo e a vivência de ser-um-outro na escuridão. O narrador, por conseguinte, encena um processo de consciência para si e para o leitor, organizando em uma narrativa na segunda pessoa os fatos e os desejos que ele impede a si mesmo de pronunciar e admitir, embora o seu corpo o impulsione à ação: “Não há razões pra você revê-lo agora [...]. O riso fica desbotado quando se descobre em contradição com os dedos que apertam as teclas do telefone” (SANTIAGO, 1996, p. 58).

Além de ser intrínseco à tentativa de um *eu* -narrador controlar o corpo através de uma observação distanciada de si, o uso do pronome *você* pelo(s) narrador(es)

de *Keith Jarrett no Blue Note* torna-se uma peça estratégica para uma possível aproximação do leitor, um pronome-convite, conjugando-o com um enredo sobre o afeto e a incomunicabilidade no encontro amoroso. Deste modo, o “você” também pode vir a ser o leitor, feito o viajante do conto “Bop be”, deslocado para dentro do conto, e o qual o narrador observa e busca travar um diálogo: “O viajante se vira para você. Você se pergunta se ele não te escutava todo este tempo, você se pergunta se ele até agora não estava fazendo de conta que não te escutava” (SANTIAGO, 1996, p. 79). Como o narrador de “Days of wine and roses”, que vê a rua na madrugada, observar a si mesmo e o outro é sempre um ato indefinido e não-definitivo: “Ele finge que te via, você finge que o via. Ele finge que te ouvia, você o ouvia. Ele te vê te ouve. Não te enxerga nem te escuta” (SANTIAGO, 1996, p. 80). O encontro entre o narrador e o leitor torna-se um confronto de corpos onde a comunicação é ruidosa; corpos que estão sempre em f(r)icção. No entanto, esta condição vibrátil dos corpos engajados em um diálogo de cegos, surdos e mudos parece aproximar o autor literário Silviano da sua produção crítica em “O narrador pós-moderno”, onde afirma que

a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta (SANTIAGO, 2002, p. 56-7).

Esta experiência pobre (leia-se: rarefeita) da escrita pode ganhar outra valoração, que seria a do fazer literário enquanto gesto para o possível transborde do prazer corporal, para uma sinergia advinda da incomunicabilidade mútua, o corpo da escrita e o corpo do leitor desempenhando a f(r)icção de seus respectivos papéis.

Em suma, as *máscaras pronominais* empreendidas pelos narradores da obras de Silviano Santiago dinamizam o deslocamento identitário de um *eu* durante o desenrolar do discurso, sem portar uma escrita transparente que suporte uma figuração de si precisa. São narradores que se performatizam enquanto corpos em trânsito, quase incapturáveis devido ao jogo gramatical com os pronomes, criando poses temporárias de si. Como afirma Michel Butor, “a distinção entre as três pessoas da gramática perde muito de sua rigidez que ela pode ter na vida cotidiana; elas estão em comunicação” (BUTOR, 1974, p. 48).

4.2. O olhar tortuoso/torturado

Existe na experiência da dor uma oscilação do sujeito entre *ser* um corpo (eu me aproximo do corpo – eu *sou* um corpo que sofre) e *ter* um corpo (eu me afasto do corpo – eu *tenho* um corpo que sofre). Como argumentado no capítulo anterior, esta oscilação, no caso de dor extrema como a de um acidente grave ou infligida na tortura, sequer chega a ser sentida devido à dimensão do trauma. A experiência da dor é praticamente indissociável de algumas enfermidades; ambas promovem uma desestabilização física e psíquica do sujeito, transformando o seu modo de perceber o corpo e de proferir discursos de si e do entorno.

O narrador de *Uma história de família*, além de vivenciar a oscilação entre ser e ter corpo, flutua entre a recusa e a aceitação da impossibilidade do fazer literário de açambarcar plenamente a experiência da enfermidade e da dor. Na tentativa de recuperar a história familiar a todo custo, o narrador vai se aproximando cada vez mais do corpo da memória familiar. Paradoxalmente, no intuito de tornar crível a escrita de uma dor, o narrador busca se distanciar tanto de si mesmo quanto das consequências de seus gestos:

Viro frio algoz de nós mesmos, tio Mário. Contra a vontade, estou me metamorfoseando [...]. [As] minhas mãos [...] enfiam uma vez mais a cabeça da nossa memória-familiar numa coroa-de-cristo, nesse anel de metal cujos parafusos fazem diminuir o diâmetro em torno do crânio [...]. A dor atravessa de lado a lado o crânio da memória-familiar. Você grita de dor, tio Mário, eu grito de dor, todos nós gritamos de dor. Insensível continuo a apertar os parafusos da coroa [...]. Os olhos da memória-familiar saltam pra fora esbugalhados. Seus olhos, meus olhos, nossos olhos. Horror, horror, horror. Os ossos do crânio estalam e afundam. Morre, morro, morremos. Todos (SANTIAGO, 1992, p. 98).

Na ânsia de capturar a voz da memória familiar, o narrador efetua um processo de tortura, embora não consiga ficar isento da dor infligida sobre a memória torturada. Incitado pelo desejo incansável de abrir o crânio da memória familiar, o narrador o comprime com a agressividade típica de um interrogatório incansável e coercitivo. Entretanto, mesmo se autoenunciando como um algoz frio e insensível, o narrador não consegue a distância suficiente para exercer seu poder sobre a memória torturada sem que isso o afete. O que se percebe nesta passagem é que, com a tortura, só haverá ausência, pois a voz da memória – e o discurso que

ela poderia vir a proferir – se ausentam. Na tortura, “a pergunta, qualquer que seja o significado, é um ato de ferir; e a resposta, qualquer que seja, é um grito” (SCARRY, 1985, p. 46).

O que une os corpos do clã familiar e o do narrador é o grito em resposta que, contudo, não se inscreve: neste caso, é o grito na sua condição não-verbal, o grito como pré-linguagem de corpos que se dilaceram na dor da tortura e que, portanto, não possibilitam a sua transcrição. A dor que avança não impede o narrador de torturar a si mesmo e o seu legado, sem conseguir explicar o motivo para tal atitude: “Transformado e transtornado, torturo-me a mim e a você e a todos nós. Para quê? É inútil a pergunta” (SANTIAGO, 1992, p. 98). Aproximar-se da memória familiar é doloroso para o narrador, já que esta aproximação é um duplo do seu corpo enfermo cada vez mais moribundo. A dor impede com que os seus “olhos esbugalhados” (e também os do corpo familiar) observem a realidade com a precisão intentada. A suposta objetividade do olhar do torturador e o olhar em agonia do torturado se interpenetram e cindem a distância do olhar considerada necessária pelo narrador para o seu empreendimento, sendo impossível para este não levar em conta a “pele dos acontecimentos”.

A ineficiência do olhar distanciado e investigativo pretendido pelo narrador de *Uma história de família*, decorrente da interpenetração da experiência do/com o Outro, é diversa a do olhar do narrador pós-moderno entrevistado pelo Silvano Santiago nas obras de Edilberto Coutinho, que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; [narrador que] não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Não se entrevê no discurso do narrador de *Uma história de família* a afirmação de uma narrativa calcada na ideia de que o olhar-em-observação é sinônimo de contemplação distanciado de um evento e tampouco a existência de um espaço confortável para a leitura da (suposta) exterioridade. A distância entre o observador e o observado é posta em xeque ao estabelecer uma narrativa intensamente subjetivada, fraturando a ideia da dicção da narrativa pós-moderna.

Portanto, as obras ficcionais de Silvano Santiago esquivam-se da relação palco-plateia delineadas sob a postura do narrador pós-moderno. Como vimos antes, o autor a complexifica sob uma dupla instância: a primeira, no campo da narrativa, ao deslizar as equações observar = ação do narrador, e performar = ação

do observado; a segunda, no campo da recepção, ao fraturar o distanciamento tradicional entre a obra e o público, isto é, entre o olhar de narrador e o olhar de leitor. Tanto o trânsito dos pronomes pessoais no capítulos finais de *Uma história de família* e quanto o uso do *você* em *Keith Jarrett no Blue Note* removem o fosso (imaginário) que divide o espaço de onde se performa do de onde se vê/lê. Deste modo, os papéis tornam-se intercambiáveis, pois não só o observado, mas também o narrador performatiza um papel, assim como não só o narrador, mas também o observado vê aquele que o observa. Em concomitância, o leitor lê/observa os movimentos do narrador, e o narrador também pode devolver ao leitor as suas expectativas de olhar. São duas performances simultâneas: uma, no meandro da narrativa, e outra, no instante de leitura da obra. E, principalmente no que tange à enfermidade e seus relatos, não é uma performance definitiva, mas sim temporária, pois aquele que se encontra doente pode tornar-se saudável, e vice-versa, assim como quem observa pode trocar de posição com quem é observado.

Também é preciso levar em consideração o ato de olhar dos narradores de Silviano Santiago: olhar contaminado por uma consanguinidade cultural que percorre os seus corpos, influenciando a observação do estado de coisas. Olhar para si mesmo ou para o outro, seja de modo aproximativo ou distanciado, pode ser uma atitude política e relacional destes narradores para com os seus débitos culturais que influenciam, que direcionam os seus olhos para um certo endereçamento e, conseqüentemente, um certo modo de enunciar o que fora observado. Os débitos podem ter sido escolhidos pelo sujeito ou lhe percorrem contra a vontade; os débitos podem ser afirmados, contestados, ocultados ou (re)apropriados durante a observação e a escrita que a sucede.

4.3. A doença e a enunciação

Em *Uma história de família*, os dados primordiais para a visualização do personagem-narrador encontram-se nos primeiros capítulos, nos quais é apresentado com dificuldades respiratórias e de locomoção: “Estou definitivamente preso a este quarto e a esta cama [...]. Peito congestionado, tosse e zumbidos nos ouvidos às vezes me tiram da vida passageiramente [...]. Qualquer dia vou-me embora de vez” (SANTIAGO, 1992, p. 12-3). Encontra-se solitário e isolado do espaço público, pouco lhe importando o que acontece do lado de fora: “Penso que

teria muito o que fazer, mas sei que nada tenho realmente para fazer: a empregada me serviu o almoço, liguei o rádio na mesinha-de-cabeceira, desliguei, liguei televisão pelo controle remoto, desliguei [...]” (SANTIAGO, 1992, p. 13). Trata-se de mais um sujeito pertencente à comunidade dos cidadãos solitários que enfermos, moribundos, idosos e enclausurados, só acompanham o que acontece fora de seus quartos a partir de referências sonoras que invadem seus apartamentos: “O marulho, entrecortado pelo barulho dos carros e o som impaciente das buzinas, me dirá que o mar bate contra a areia da praia sob a luz alta dos postes [...]. A essa hora ainda não se escutam vozes humanas” (SANTIAGO, 1992, p. 13).

Este contexto aproxima o narrador de um modo específico do sujeito contemporâneo ao vivenciar, afastado da sociedade, a sua morte – e que a vem a ser cunhado por Norbert Elias como *Homo clausus*, isto é, um sujeito moribundo que efetua a separação entre o “mundo externo” e o “mundo interno”, sendo o auto-isolamento uma antecipação de sua própria morte (ELIAS, 2001, p. 61). Esta reclusão do sujeito moribundo é indissociável da dificuldade da sociedade contemporânea de lidar com a morte e com a devastação provocada pelo tempo no corpo ao envelhecer. A velhice, esta condição de um corpo cada dia à beira da morte, imagem da própria falência corporal e do autocontrole do sujeito sobre as suas funções psíquicas e fisiológicas, retira-se/é retirada da cena social, assim como o seu desenlace do mundo praticamente não é mais acompanhado pelos seus familiares, mas sim pelas instituições e profissionais da saúde. No caso do narrador, que não recebe visita de parentes e não parece ter constituído família, só existe a presença da empregada que raramente aparece em seu quarto.

A reclusão do narrador não parece ser de todo em decorrência de seu envelhecimento, mas também de uma doença contraída. Há indícios de que seja uma enfermidade de caráter respiratório. Há o registro de uma doença que não é dita, porém sempre subentendida, como também em “Days of wine and roses”, por exemplo, onde o silêncio em torno do nome da doença não parece impedir os personagens de entender (ou no mínimo vislumbrar) o motivo de desaparecimento dos amigos:

Você pergunta pelos velhos amigos. Ismael está morto e enterrado na Colômbia. Os familiares vieram buscar o corpo dele [...]. “E Donald? E Tom? E Robert?” Os outros amigos – você descobre que não adianta ir mencionando mais os nomes de velha turma para ir matando as saudades dos bons tempos [...]. Os outros amigos – ele

não sabe do destino deles. Sabe, você também sabe, mas preferem silenciar (SANTIAGO, 1996, p. 61).

Cabe lembrar que as doenças têm um legado cultural que as constrói enquanto imagem e discurso, e que pode estigmatizar o enfermo, dependendo de qual seja a enfermidade. É curioso notar que esta marca que se inscreve sobre o indivíduo enfermo também reverbera no âmbito literário. Remontando à figura do escritor, ver-se-á um histórico possível da relação entre doença e literatura, mais precisamente no que tange às enfermidades respiratórias. Este legado cultural reverbera na crise de falta de ar do escritor-narrador de *Uma história de família*. A debilidade respiratória inclui o narrador tardiamente na comunidade dos artistas interessantes, no sentido em que o adjetivo é empregado por Susan Sontag em *Doença e suas metáforas*, ou seja, quando doenças infectocontagiosas que afetam a capacidade respiratória, no caso a tuberculose pulmonar, proporcionavam um *status* de interessante ao artista (no caso, o romântico), um certo ar lânguido, uma proximidade com a morte, que então era enxergada como atributo positivo tanto para ser-escritor quanto para sua respectiva criatividade (SONTAG, 2007, p. 31-35). A tuberculose pulmonar era considerada uma doença particular, individualizada, que poria o sujeito “em relevo contra o ambiente” (SONTAG, 2007, p. 37) e que, ao mesmo tempo, o marginalizaria e o tornaria errante em busca de um espaço salutar (SONTAG, 2007, p. 34). No caso do narrador de *Uma história de família* – um interessante tardio por não possuir os atributos românticos –, a errância em busca de um ambiente saudável para a sua cura só pode ser travada ficcionalmente, quando refaz o seu percurso de criança portadora de coqueluche ao rever fotos antigas da cidade mineira de Formiga, sua terra natal.

Esta é e não é a paisagem de Formiga que vi quando criança nas minhas crises de coqueluche e que agora revejo sustentada pelas minhas duas mãos, em cima da minha barriga [...], me fascino com as manchas escuras que recobrem os morros circundantes e, no morro que está no primeiro plano da foto, tento reencontrar a linha branca do caminho por onde subíamos, Sofia e eu, até a Caixa-d'água todos os dias durante três meses, subia eu criança de quatro anos todos os dias em busca da cura da coqueluche (SANTIAGO, 1992, p. 16).

Enquanto o narrador percorre o terreno da memória através da geografia de sua cidade em fotografia, as manchas escuras fascinantes nos espaços da foto

parecem uma possível enunciação indireta da geografia atual de um corpo debilitado, recoberto por possíveis manchas que surpreendem o personagem a cada visada sobre a superfície de sua pele.

Pelo que discorre o narrador da novela e de “Days of wine and roses”, é possível que haja uma abordagem oblíqua da situação dos portadores do HIV/AIDS que, no caso das obras de Silviano, interdita (ou são interditados pela) a enunciação de sua soropositividade. Seus narradores parecem encenar o silêncio que rondava a síndrome e seus portadores durante o período em que a enfermidade recém-descoberta foi conceituada em torno de más interpretações e preconceitos, tanto por parte do discurso biomédico quanto do âmbito sociocultural, pondo o soropositivo/aidético sob a chave da moralidade e do desvio.

A apreensão literária do tema do HIV/AIDS sempre demonstrou ser uma tarefa árdua e complexa, que podia resvalar para o registro didático ou panfletário no intuito de alguns autores de suprir a falta de informações relevantes na mídia sobre a doença durante as décadas de 1980 e 1990 (BESSA, 2002, p. 169). Deste modo, delinear-se dois caminhos para a abordagem literária da doença: ou os autores partiam para uma escrita “engajada” e abertamente direcionada à nomeação do HIV/AIDS e de seu contexto, ou desenvolviam a temática através de elipses que recobriam de metáforas a doença – e, mais precisamente sobre esta última opção, Marcelo Secron Bessa irá atestar que

[...] os autores, sugerindo a AIDS ou apenas retirando-lhe o nome, demonstram perceber que ela não é simplesmente uma doença; estão cientes de que há algo mais que a constrói. Negando-se a escrever o nome, já que este imprime valores a ele inerentes, buscam criar valores que lhe são impostos. Mais ainda, os escritores, pela recusa à nomeação, desviam-se da própria doença [...] (BESSA, 1997, p. 98).

Desviar-se da enunciação explícita da doença, portanto, seria uma estratégia ético-literária do autor de não conferir à doença o construto cultural imposto, para que assim pudesse problematizar toda uma rede metafórica e discursiva que atribuía e circunscrevia o HIV/AIDS como resultante de um dito “desregramento sexual” de seu portador – ainda mais se o sujeito infectado fosse homossexual. Produzir uma literatura sobre HIV/AIDS que não pronunciasse o nome da doença seria uma busca do autor pela *suspensão* do excesso de significação e moralidade conferidas à

enfermidade, já que o vírus e a síndrome transformaram-se em “metáfora[s] para o pecado da homossexualidade e do prazer sexual” (JONES, 1993, p. 226).

Deste modo, sob a esteira da ideia de uma *suspensão de sentido* é que opto ler a performance do artista (soropositivamente) perigoso, ao invés de entender o gesto artístico e de vida destes artistas, ficcionais e/ou reais, sob a chave do *esvaziamento* de sentido da doença, tal como fundamentada por Susan Sontag (2007). Acredito que a tentativa de esvaziamento pode, por via oposta, esbarrar no discurso biomédico que, aparentemente, pretende uma enunciação neutra, objetiva e imparcial da enfermidade, mas que, entretanto, acaba por falhar, já que esta enunciação também é constituída por versões e interpretações alicerçadas linguisticamente. Não me parece que a performance do perigoso coadune com a ideia de esvaziamento; muito pelo contrário: acredito que ela se apropria tão diretamente dos construtos linguístico e cultural da síndrome – como a própria adjetivação de “perigoso”, por exemplo –, mas evitando esbarrar na cilada linguística de reverberar, ao revés, as denominações de poluição e amoralidade que foram conferidas aos sujeitos soropositivos/aidéticos. O jogo performativo dos artistas aqui abordados é do se apropriar das alcunhas malfadadas sobre si no intuito de contradizer os discursos socioculturais que cerceiam o HIV/AIDS, apontando, por conseguinte, discursividades não hegemônicas e periféricas, como a afirmação do corpo soropositivo/aidético como produtivo, por exemplo. A suspensão de sentido feita pela performance do artista (soropositivamente) perigoso pode se dar através de duas poses: ou a da nomeação explícita da síndrome, ou pela renúncia à enunciação de seu nome. E mais precisamente em relação à segunda pose, ela é perigosa também por ser astuciosa, por não responder prontamente as exigências do olhar alheio. Perigosa por ser deslizante, esquivada, desviante.

Retornando à novela *Uma história de família*, observo que, ao não nomear a doença, o narrador da obra de Silviano Santiago retira astuciosamente o foco do leitor sobre o seu corpo doente, efetuando uma suspensão de sentido. Um dos motivos da performance deste narrador ser perigosa é, também, por retirar-se da esfera dos sujeitos públicos que buscaram o *coming out* de sua soropositividade. Numa esfera social em que se exigia (ou ainda exige?) do sujeito uma confissão de sua soropositividade, a performance do narrador de *Uma história de família* é perigosa por problematizar os dois lados da moeda da confissão, moeda circulante em uma sociedade caracterizada pela autoexposição do sujeito, exigindo o

escrutínio de seu âmbito íntimo/privado. Não-enunciar a doença fratura a expectativa daquele leitor de *Uma história de família* que estiver à cata da confissão do narrador de sua enfermidade, que é somente insinuada.

O ato de confessar a doença não deixa de ser um veredito do sujeito sobre si mesmo. E mais, este mesmo veredito pode levar a sociedade e suas respectivas instituições a fazer o seu julgamento, promovendo a exclusão ou inclusão do inconfidente na esfera social. Recusando a nomeação, o narrador retoma um poder sobre o seu próprio corpo e subjetividade, rechaçando qualquer coerção que possa ser submetida sobre si mesmo, e provoca a atenção do leitor para as discursividades violentas e aparentemente invisíveis que recaem sobre corpos desviantes como o de tio Mário – e, claro, resgatar o corpo de tio Mário também é tentativa de enxergar a imagem do próprio corpo que vai se degradando com o avançar da doença. Como afirma James W. Jones,

não nomear é resistir ao poder que busca reforçar e proteger a si mesmo ao classificar e excluir. Esta recusa ao nome tornou-se um tema dinâmico dentro da resposta literária à AIDS, que dá força tanto ao enfermo quanto ao saudável irem além da linguagem da AIDS e, portanto, se dirigirem um ao outro com as palavras de uma humanidade partilhada (JONES, 1993, p. 241).

Por um lado, ao tomar o direito de falar ou não de si mesmo e de sua doença, ou seja, ao escrever sobre si mesmo do modo que lhe convém, a escrita do narrador de Silvano Santiago se aproxima dos relatos de enfermidade, empreendidos por sujeitos que reivindicam a narrativa de suas histórias de dor e de doença, resistindo às terminologias generalizantes e impessoais do discurso biomédico (FRANK, 1995). Por outro lado, por não discorrer abertamente sobre a sua doença, o escritor-narrador de *Uma história de família* se distancia daqueles, já que, embora também reivindique o contar sobre si e o seu clã familiar, não faz de sua doença a temática explícita de sua narrativa.

Dito de outro modo: a performance do artista (soropositivamente) perigoso do narrador de *Uma história de família* dá-se pela presença da enfermidade paradoxalmente ausente de uma nomeação explícita no correr da narrativa. A sua performance esquivava-se do registro metafórico, mas não impede de o leitor entrever a síndrome tanto através de descrições de seus sintomas típicos, tais como suores, tremores, tosses e dificuldades respiratórias (SANTIAGO, 1992, p. 12), quanto na

maneira que o narrador dialoga com a história familiar e o ambiente que o cerca. Há um deslocamento metonímico da síndrome na performance do perigoso deste narrador que se aproxima do pensamento de Peggy Phelan (1993), para quem a arte da performance é de cunho metonímico, pois “a metonímia é aditiva e associativa, assegurando um eixo horizontal de continuidade e deslocamento”, ao contrário da metáfora, que “assegura uma hierarquia vertical de valor [...],apaga a não-similaridade e nega a diferença [...]” (PHELAN, 1993, p. 150). Enquanto na *performance art*, “o corpo é metonímia do eu, do caráter, da voz, da ‘presença” (PHELAN, 1993, p. 150), na performance do artista (soropositivamente) perigoso de *Uma história de família*, a linguagem literária é metonímia de um corpo debilitado que não se apresenta explicitamente, de um labor literário voraz contra o tempo exíguo, da presença da memória e do legado no corpo do artista.

Embora eu afirme que a performance do artista (soropositivamente) perigoso seja a não-enunciação da síndrome como retomada do poder do narrador sobre seu corpo, não descarto a clave da vergonha no modo daquele de reagir à presença da enfermidade. Parece-me que a própria fisicalidade do corpo enfermo e a sua aparência degradante também impedem o narrador de pronunciar o nome da doença. O rechaço de dizer o que se passa consigo percorre a maneira que observa o corpo: “sozinho, não posso mais me locomover nem mesmo pela casa, mas posso ser engraçado comigo quando quero [...]. Volto sem graça e ressabiado, como se estivesse sendo punido por ter sido pego em flagrante” (SANTIAGO, 1992, p. 12). Ainda que faça humor com o seu corpo debilitado, de pronto se autorrepreende, mais parecendo um gesto de autopolicimento por se pegar “em flagrante”. Por outro lado, pode-se dizer que esta atitude jocosa do narrador para consigo mesmo, este achar graça de seu corpo enfermo, é fruto do seu jogo de encenar em segredo o *coming out* da doença. O movimento de enunciar o nome da doença e de sua identidade sexual pode estar ocorrendo no corpo embora a presença deste movimento ainda não seja explícita, pois “a não-nomeação pode, pelo caminho inverso, *possibilitar essa nomeação*, sem vergonha, medo ou culpa” (BESSA, 1997, p. 99) (grifos meus).

O narrador-escritor de *Uma história de família* opta por silenciar (ou adiar) a escrita do nome de sua enfermidade, assim como deixa questões em suspenso: a não-enunciação é uma resistência pelo silêncio ao escrutínio social ou é um gesto explícito de vergonha? Até que ponto a não-enunciação da doença advém por ser

considerada uma corrosão silenciosa no/do corpo, por ter se tornado a metáfora de um mal (social, político ou moral), transformando o narrador-enfermo ao mesmo tempo em vítima e culpado por estar doente? Até que ponto o desejo de invisibilidade do narrador da novela é um resguardo de si perante o olhar alheio ou é a introjeção, ainda que contra a sua vontade, da ideia de que certas enfermidades não podem ser expostas publicamente e que precisam permanecer no terreno privado do “sofrimento enrustido e sem vitrina” (SANTIAGO, 1992, p. 38)? Estas questões apontadas em *Uma história de família* são excludentes ou aparecem em simultaneidade?

CONCLUSÃO

O presente estudo chega à etapa final, porém com muito ainda a ser discutido e analisado, já que a figura do artista na produção ficcional de Silviano Santiago é um projeto que abraça outros recortes e leituras possíveis. Atendo-se à figura do narrador de *Uma história de família*, espero ter conseguido delinear a performance do artista (soropositivamente) perigoso, além de encontrar pontos de contato da personagem da novela de Silviano Santiago com outras produções artísticas e figuras midiáticas que lidaram com a questão da soropositividade e sua respectiva repercussão na esfera pública.

A performance do artista (soropositivamente) perigoso estaria sempre diante de um ponto de tensão, situado entre a enunciação e a não-enunciação de sua soropositividade seja nas instâncias pública, artística ou privada. Se enunciada a síndrome no cerne do discurso, esta se daria de modo explícito (*A doença, uma experiência*) ou disfarçado e deslizante (*Uma história de família*), através da apropriação da imagem do sangue e seus emblemas: o sangue perigoso, o sangue como arma letal, o sangue como dispêndio, o sangue como uma memória pulsante. Paralelamente, predomina a imagem do sangue transmutada em consanguinidade literária, seja esta eletiva ou contingente, e com a qual o artista dialogaria e teria uma relação de reverência e aprendizagem.

A performance do artista (soropositivamente) perigoso seria um gesto transitório e maleável, que poderia ou não ser reencenado, editado, repetido (em diferença), reorganizado. A performance, portanto, seria constituída por poses que poderiam ser refeitas ou substituídas por outras novas. Estas poses seriam uma declaração, uma obra, uma escrita, um gesto, uma imagem disponibilizada pelo artista. Dependendo do contexto em que são apresentadas e de seu grau de visibilidade – podendo ser explícitas ou rarefeitas, violentamente diretas ou delicadamente disfarçadas –, estas poses configurariam a performance de um corpo em diálogo com o olhar de seu interlocutor e suas expectativas. Além disso, a performance do (soropositivamente) perigoso não estaria calcada na revelação do íntimo, mas sim na apropriação e reutilização problematizada, por parte do artista, dos signos e enunciações conferidos pelos discursos reguladores ao seu corpo, às suas sexualidade e subjetividade. Esta performance não deixaria de ser uma *verdade possível* de um corpo que experiencia a enfermidade na própria pele e que

não coaduna com as representações cadavéricas de seu físico debilitado. Por isso, um corpo escrito/inscrito por uma performance que ressignifica a dor, transformada em afirmação positivada do prazer pela vida – e, vale frisar que, no caso de *Uma história de família*, a do prazer da experiência da escrita na sua condição performativa, uma redescoberta do prazer na feitura literária.

O perigoso em obras como *Uma história de família* encontrar-se-ia, portanto, na afirmação da doença enquanto experiência limite, fazendo o sujeito ter o seu corpo mais perto de si; experiência que revela a degenerescência das fibras corporais como inerente à finitude do sujeito. O corpo enfermo, neste caso, desmantelaria a cisão entre sujeito e corpo, retirando o sentimento de propriedade daquele sobre a sua anatomia, dotada de um linguajar incapturável.

No correr deste estudo, frequentemente frisei que a intenção de *traduzir* a enfermidade em escrita é um projeto nada eficaz e, muitas vezes, fadado ao fracasso, sendo somente possível, através das letras, uma reconstrução, uma (re)encenação da enfermidade. Com isso, não pretendo reduzir a relevância da escrita dos relatos de enfermidade, e de sua respectiva condição dolorosa, efetuada nos procedimentos de tratamento psicoterapêuticos sob sujeitos atingidos por acontecimentos traumáticos. Uma das minhas afirmações neste estudo é de que o ato de escrever já é uma experiência por si, onde qualquer projeto de transpor, fidedigna e cristalinamente, um acontecimento ou experiência, é traído pela linguagem escrita, que não consegue remontar todo o evento. Enquanto, no campo ficcional, os narradores de Silviano Santiago reverberam e reforçam este caráter de traição da escrita, cabe frisar que, no campo empírico das consideradas escritas da intimidade, alguns autores de relatos de dor ou de trauma, desejosos de compor uma imagem de si unívoca e paradoxalmente cindida pela dor e pela enfermidade, pouco problematizam a presença constante da traição da linguagem durante as escritas de um acontecimento vivido.

Esta interdição da escrita enquanto tradução fidedigna de uma experiência – ou, se quisermos ir mais além, interdição inerente a qualquer produto artístico – é emblemática na passagem em que o narrador de *Uma história de família*, ao observar uma foto de sua cidade natal, constata que a reprodução fotográfica não captura a experiência física da doença, as suas manifestações no corpo, a recorrência dos sintomas. Assim como nas letras, a experiência da enfermidade através da linguagem só se dá de maneira aproximada:

“[...] [na foto] falta o resfolegar de cavalo novo e já doente que metralha, em compasso com o cansaço, acessos de tosse que ressoam pelos quatro cantos em eco [...], faltam as gotas de suor que descem pelo rosto febril contrastando com o ar frio que entra pelo nariz em respirações comandadas pela voz de Sofia, faltam as axilas molhadas implorando que se tire a blusa de lã [...]” (SANTIAGO, 1992, p. 16).

Se, por um lado, a fisicalidade da transpiração enferma não esteja diretamente referida pela linguagem, por outro, a arte da literatura pode transpirar o corpo através de uma *escrita febril* tanto de *uma experiência de vida (re)encenada* quanto da própria *experiência do fazer literário*. Se a escrita transpira o corpo, este se apresenta, portanto, de uma visibilidade paradoxalmente transparente e efêmera tal qual o próprio suor, evaporando-se no momento do toque – no caso da literatura, no toque do olhar.

Deste modo, a obra de tais sujeitos-artistas como o narrador de *Uma história de família*, revela-se como fruto de um fazer em confronto com os impedimentos da linguagem em apreender os movimentos da dor e da enfermidade; a arte evidencia-se como resultado de um esforço físico, afetivo e psíquico. A produção artística é uma transpiração que, ao mesmo tempo, transpira o corpo do artista. Ao interlocutor é destinada uma arte de pulsação febril/fabril, resultante da necessidade de o artista correr contra o tempo que avança sobre o corpo debilitado. Pulsação decorrente do suor de um corpo (de artista) enfermo entretido no gesto de uma produção voraz. O artista oferece ao público a sua transpiração, a sua obra.

No entanto, cabe lembrar que as conclusões levantadas acerca da performance do artista (soropositivamente) perigoso e de seu passado tão recente não são estanques e tampouco definitivas, principalmente se forem confrontadas com o momento atual. Sendo assim, é inevitável o levante de algumas questões, a saber: se o HIV/AIDS deixou de ser a marca de um estigma que artistas das décadas de 1980 e 1990 se apropriaram discursivamente, onde se encontra o registro do perigoso na contemporaneidade? Qual e como é a figura do artista perigoso no início desta segunda década do século XXI? Qual é a sua performance? Qual(is) corpo(s) no campo artístico-literário contemporâneo posa(m) de perigoso(s), ou seja, deste Outro em violenta presença que nos faz pensar?

No que tange às produções literárias de Silviano Santiago, que dialogou com a temática homoerótica e as relações entre corpo e homossexualidade de modo

mais evidente durante os idos de 1980 e 1990 a partir de obras como *Stella Manhattan*, *Uma história de família* e *Keith Jarrett no Blue Note*, publicadas em 1985, 1992 e 1996, respectivamente, percebe-se um mergulho atual do autor tanto em um registro ficcional em diálogo com a dicção memorialista – como se observa no romance *Heranças* (2008) – quanto na escrita de contos curtos em primeira pessoa feita por personagens cotidianos – como os do livro *Anônimos* (2010). Por outro lado, as discussões sobre a homossexualidade e o homoerotismo engendrados por uma boa parcela da vasta produção literária de Silviano Santiago estão mais evidentes, na atualidade, em seu discurso como intelectual e crítico cultural, tanto em entrevistas quanto em artigos como “Outubro retalhado” e “O homossexual astucioso”, por exemplo, citados ao longo deste estudo.

Em relação à imagem do sangue no contexto artístico contemporâneo, por exemplo, não se pode afirmar que o diálogo com o fluido tenha se extinguido após o período da performance do artista (soropositivamente) perigoso. É possível encontrar ressonâncias desta imagem em performances como *Transmission* (2007), do jovem britânico Dominic Johnson, que verte sangue através de fios feitos por pequenas bolas prateadas e que são dependurados na testa por meio de pequenos ganchos⁶⁰, ou na profusão de sangue no filme *Otto; or, Up with Dead People* (2008), do cineasta americano Bruce LaBruce, um *pornô-thriller* onde os personagens homossexuais se transformam em zumbis sedentos por sexo. Porém, estas produções artísticas não parecem envoltadas pela imagem inicial do HIV/AIDS e tampouco pode se afirmar que estejam associando o sangue à soropositividade, como foi problematizado em *Four Scenes in a Harsh Life*, de Ron Athey, citado no segundo capítulo deste estudo. Mesmo Ron Athey, que continua a se utilizar do sangue em suas performances, parece ter outros interesses na inclusão do fluido em suas ações.

Entretanto, é possível que o perigoso contido em um gesto violentamente delicado como o das declarações e obras de Leonilson, assim como no diálogo afetivo do narrador-escritor de *Uma história de família* com o parente excluído, ainda seja notável na produção contemporânea de artistas como o performer ítalo-britânico Franko B que, se antes lidava com a presença do sangue em trabalhos como *Mama, I can't sing* (1996) e *I miss you* (1999), atualmente promove a simples apresentação

⁶⁰ Sobre a produção artística de Dominic Johnson, acesse <www.dominicjohnson.co.uk>.

desnuda de seu corpo para os espectadores das performances *Don't leave me this way* (2008) e *I'm thinking of you* (2009).⁶¹ Se alguns artistas da atualidade preocupados com a performatividade de gênero e (homos)sexualidade como os citados Franko B, Dominic Johnson e Bruce LaBruce, estão posando de perigosos, entretanto, não parecem estar envoltos pelo HIV/AIDS como temática, embora possam estar se apropriando e dialogando com o (tão recente) legado artístico do final do século anterior, e que lidou com a questão da soropositividade.

Logo, chega-se à conclusão de que a performance do perigoso advinda da problematização da relação entre homossexualidade e HIV/AIDS feita por determinados artistas e obras que desmantelavam a noção de uma *epidemia gay* foi sendo sutilmente deslocada – mas para onde? Teria a performance do perigoso se deslocado astuciosamente para as ações invisíveis e mínimas semelhantes ao gesto de Marina Abramović que inspirou o título desta pesquisa? Residiria o perigo na noção de um artista astucioso?

⁶¹ Mais detalhes sobre as obras de Franko B podem ser encontrados no site do artista: <www.franko-b.com>.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović conversa com Ana Bernstein. In: *Caderno VideoBrasil/Associação Cultural VideoBrasil*, São Paulo, v.1,n.1.,2005. p. 126-43.
- _____. *The future of performance art*. Munique: Prestel, 2010.
- _____. Entrevista com Sean O'Hagan. *The Observer*, 03 Out. 2010a. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>>. Acesso em: 26 Jan. 2011.
- ABREU, Caio Fernando. Primeira carta para além dos muros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 Ago. 1994.
- _____. Segunda carta para além dos muros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 Set. 1994b.
- AGAMBEN, Giorgio. *Means without end: notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minnesota; Londres: University of Minnesota Press, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1980 .v.1
- _____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. *Obra imatura*. Org. Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- _____. *Cazuza; só as mães são felizes*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

ATHEY, Ron. *Four Scenes in a Harsh Life*. 1995. Fotografia de cena. Disponível em: <<http://www.negativ-film.de/2010/10/gott-rasierklingen-und-scheie-gedanken.htm>>. |

BASTOS, Francisco Inácio. *Aids na terceira década*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Engrenagem, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas.. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-32. v.1

BENTIVOGLIO, Leonetta. *Pippo Delbono: corpo senza mezoogna*. Firenze: Barbès Editore, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *A doença, uma experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

_____. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BORGES, Augusto Contador. Georges Bataille: imagens do êxtase. In: *Agulha Revista de Cultura*, n.9, fev. 2001. Fortaleza; São Paulo: 2001. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>>. Acesso em: 07 dez. 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTOR, Michel. O uso dos pronomes pessoais no romance. In: _____. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 47-57.

CARAVAGGIO. *O incrédulo São Tomé*. 1601-2. Pintura. Óleo sobre tela, 107x146 cm. Disponível em: <<http://www.lib-art.com/artgallery/8062-the-incredulity-of-saint-thomas-caravaggio.html>>.

CARROLL, Amy Sara. Muerte sin fin: Teresa Margolles's gendered states of exception. In: *The Drama Review*, Nova Iorque, v.2, n. 54, p.103-25, 2010.

CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988. 1 CD.

_____. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 CD.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. In: *Ipotesi* – Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p.09-17, jan/jun 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

CRIMP, Douglas. Portraits of people with AIDS. In: GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary e TREICHLER, Paula A. (Orgs.). *Cultural Studies*. New York ; London: Routledge, 1992. p. 117-33.

CUNHA, Eneida Leal; MIRANDA, Wander Melo. O intelectual Silviano Santiago. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 171-210.

DESCARTES, René. *Obras completas*. Trad. J. Guinsburg e Gerárd Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os Pensadores).

EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho. *Em atenção à palavra do outro; alterbiografia: a autobiografia “em liberdade”*. 1990. 215f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

ELIAS, Nobert. *A solidão dos moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Reflexões sobre a narrativa brasileira de temática gay: 1980-2009. In: SILVA, Antonio de Pádua da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009. p. 51-68.

FITZPATRICK, Andrea D. Reconsidering the death in Andres Serrano’s *The Morgue*. In: *RACAR – Canadian Art Revue*, XXXIII, n. 1-2. Canadá: University Art Association of Canada, 2008. p. 28-42.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Londres: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRANK, Arthur W. *The wounded storyteller: body, illness and ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

GEOFFREY, Hartman. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-35.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

GREEN, James N.; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GUIBERT, Hervé. *Protocolo da compaixão*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença; o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 745.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, James W. Refusing the name: the absence of AIDS in recent American gay fiction. In: MURPHY, Timothy F. & POIRIER, Suzanne (Orgs.). *Writing AIDS: gay*

literature, language and analysis. Nova York e Oxford: Columbia University Press, 1993. p. 225-43.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

LEONILSON. *El puerto*. 1992. Técnica mista. Bordado sobre tecido sobre espelho, 23x18 cm. Disponível em: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, 1998. p. 97.

LOPES, Denilson. Uma história brasileira. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOXLEY, James. *Performativity*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.

MACHO, Thomas. Os mortos desaparecem, os mortos permanecem. Trad. Kristina Michahelles. *Revista Humboldt Online*, 2008. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/ver/pt4917517.htm>>. Acesso em: 27 Jun. 2010.

MARGOLLES, Teresa. *127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinland und Westfalen, 2006.

_____. *Autorretratos en la morgue*. 1988. Fotografia. Disponível em: <http://www.elpais.com/fotogaleria/Siniestra/belleza/elpfot/20080420elpepucul_2/Zes/3>.

MEY, Kerstin. *Art and obscenity*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

MEYER, Richard. Rock Hudson's body. In: WRIGHT, Deborah (Org.). *The passionate camera: photography and bodies of desire*. Londres: Routledge, 1998. p. 341-60.

MILLETT, Ann. Performing amputation: the photographs of Joel-Peter Witkin. *Text and Performance Quarterly*, Londres, v. 28, n. 1 e 2, Janeiro, p.08-42, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MORRIS, David B. *Illness and culture in the postmodern age*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

NASIO, Juan-David. *A dor física: uma teoria psicanalítica da dor corporal*. Trad. André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NAVA, Pedro. *Beira-mar (Memórias/4)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos ou A filosofia a golpes de martelo*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 2001.

O'DELL, Kathy. *Contract with the skin: masochism, performance art and 1970s*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1998.

ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PECHENY, Mario. Identidades discretas. In: RIOS, Felipe Luís et al. (Orgs.). *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde*. Rio de Janeiro: ABIA, 2004. p. 16-33.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Mourning sex: performing public memories*. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os Pensadores).

POLLACK, Michael. *Os homossexuais e a AIDS*. Trad. Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

REMBRANDT. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*. 1632. Pintura. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1352>.

SANTIAGO, Silvano. *Poetas modernos do Brasil*. v.4 – Carlos Drummond de Andrade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

_____. Caetano Veloso enquanto Superastro. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 139-54.

_____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. Autumm Leaves. In: _____. *Keith Jarrett no Blue Note*; improvisos de jazz. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 13-49.

_____. Bop Be. In: _____. *Keith Jarrett no Blue Note*; improvisos de jazz. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 71-88.

_____. Days of wine and roses. In: _____. *Keith Jarrett no Blue Note*; improvisos de jazz. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 51-69.

_____. O tempo não pára. 24 Fev. 1996a. Disponível em: <http://www.cazuza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id=3&id_type=3&page=1>. Acesso em: 05 Nov. 2010.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

_____. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-44.

_____. (Org.). *Carlos e Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002b.

_____. Epílogos em 1ª pessoa: eu e as galinhas-d'angola. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 242-52.

_____. O homossexual astucioso. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 194-204.

SANTIAGO, Salviano. *ubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt)*. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 74-90.

_____. *Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos*. In: _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 157-70.

SANTOS, Marcelo dos. *Vidas em arquivo: cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silvano Santiago*. 2010. 171f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SAUNDERS, J. B. de C. M; O'MALLEY, Charles D. O. *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels*. Nova York: Dover Publications, 1974.

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Nova York: Oxford University Press, 1985.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Sebastião Salgado: imagens na margem do mundo globalizado*. In: _____. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 183-92.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008.

SIERRA, Santiago, 2004. *A short appendix*. In: KITTELMANN, Udo e GÖRNER, Klaus (Ed.). *Teresa Margolles: Muerte sin fin*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst. p. 211-14.

SILVA, Antonio de Pádua da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A doença e suas metáforas; AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autoficções de Mário*. In: _____. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p.191-215.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 257-71.

TERRELL, Kellee. The "Gender Problem" in HIV Policy Making: No Women at the Table. 29 Set. 2010. Disponível em <<http://www.thebody.com/content/art58674.html>>. Acesso em: 17 Dez. 2010.

TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso; a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VARELLA, Drauzio. A descoberta do vírus da AIDS. 20—. Disponível em <<http://www.drauziovarella.com.br/ExibirConteudo/4970/a-descoberta-do-virus-da-aids>>. Acesso em: 26 Dez. 2010.

VEJA. Cazuza – uma vítima da AIDS agoniza em praça pública. *Veja*. São Paulo, p. 80-7, 26 Abr. 1989.

VIANA, André Luiz Masseno. *Uma história em desabrigo: a escrita em primeira pessoa em Uma história de família*, de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, 2009. 50 f. Monografia do curso Especialização em Literatura Brasileira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

WALL, Jeff. *Dead troops talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan Winter, 1986)*. 1992. Fotografia. Transparência em caixa de luz, 2290x4170 mm. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room8.shtm>>.

WESTCOTT, James. *When Marina Abramović dies: a biography*. Massachusetts: MIT Press, 2010.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.