

# Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura

Invisible charge: HIV/AIDS, discourse, culture

EMERSON DA CRUZ INÁCIO\*

**Resumo:** Este ensaio pretende avaliar e historicizar o arrefecimento das representações da AIDS na Literatura e na Cultura, a partir de um percurso temporal e avaliativo acerca dos discursos culturais sobre aquela doença, o vírus e seus desdobramentos.

**Palavras-chave:** HIV/AIDS, literatura, cultura, discursos

**Abstract:** This essay aims to assess and historicize the cooling of representations of AIDS in Literature and Culture, from a temporal and evaluative path on the cultural discourses about that disease, the virus and its consequences.

**Keywords:** HIV/AIDS, literature, culture, discourses

---

\* Professor da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq

*Para os Amigos que salvam vidas. Para o Gui, que pensa junto.*

*A verdade, porém, é que, agora mais do que nunca, havia motivos para ocultar-se: dada a espessa quantidade de pó que lhe enchia o quarto e que se levantava no ar ao menor movimento, ele próprio estava coberto de pó. Ao deslocar-se, arrastava atrás de si cotão, cabelos e restos de comida que se lhe agarravam ao dorso e aos flancos. A sua indiferença em relação a tudo era grande de mais para dar-se ao trabalho de deitar-se de costas e esfregar-se no tapete, para se limpar, como antigamente fazia várias vezes ao dia. E, apesar daquele estado, não teve qualquer pejo em avançar um pouco mais, penetrando no soalho imaculado da sala.*

*(A Metamorfose. Franz Kafka, 1915)*

*A AIDS é um mal perfeito porque está fora da natureza humana, e a sua função é acabar com o ser humano da maneira mais cruel e sistemática possível.*

*(Antes que anoiteça. Reinaldo Arenas, 1995)*



*Assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas insidiosas, porcas...*

*(“Notas para o diário”, Al Berto)*

A sequência final do conto/novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka (1915), pode se tratar de um sugestivo ponto de partida para o que pretendo aqui discutir: o longo e demorado eclipse pelo qual o tema do HIV/AIDS tem passado tanto na Literatura quanto na mídia televisiva, justamente num tempo em que os *tv shows* vêm se dedicando – de maneira quase militante – à tematização das demandas mais ligadas aos grupos minoritários ou em situação de risco/isolamento social ou cultural e politicamente desprivilegiados.

O que se segue ao excerto acima – *spoiler* desse ensaio – são o ápice do incômodo com a presença do humano-inseto e a tão desejada morte de Gregor Samsa, subtendida desde há muito nas falas de sua irmã e de seu pai. O corpo do homem-inseto, até então discursiva e fisicamente circunscrito às medidas de seu quarto, termina por ganhar níveis inimagináveis de restrição, perceptíveis na ação final de seus pais e de sua irmã: arrumam-se, tomam um trem e vão passar o dia no campo, como se nada houvesse. Sobretudo, sem se questionar sobre razões e sentidos do inusitado fato, em certo gozo de tranquilidade pelo acontecido. Gregor, cujo corpo se escreve materialmente na nova condição, é obscurecido enquanto sujeito e indivíduo no discurso de sua família, sendo, pois, medido desde sua metamorfose, apenas por sua nova territorialidade: o estranho inseto em que se tornará, causador do afloramento das tensas relações, do nojo e da rejeição que, distante de qualquer afeto anterior, sua família passa a nutrir por ele. Samsa-inseto, até poucas páginas antes, o monstro-abjeto-impossível na linguagem, trafega do foco ao esquecimento necessário a constituição outra que sucede o “trauma” pelo qual passa os que habitam aquela casa e cujo silenciamento se materializa na necessidade de um passeio pelo campo, de investimento nas vidas profissionais ou na mudança para uma casa menor, elementos que, à sua maneira, apagam aquele “acontecimento” da vida familiar, tenha sido ele filho ou inseto.

O *inseto-metáfora-alegoria* em que se vai transformando Gregor Samsa – cada vez mais indigente do mundo e mais vincado sobre sua nova e cada vez mais própria existência – acaba por se tornar um “veneno antimonotonia” (para convenientemente/obviamente citarmos Cazusa) que garantirá, por algum tempo, que ele e sua família desloquem-se entre o excessivo distanciamento que se construíra entre todos ali, para outro espaço em que o excesso de humanidade e da crueza dessa condição produz uma hierarquia em que o inseto ocupa o topo da cadeia. Contrariamente ao discurso da reificação ou ao da zoomorfização de

Samsa, creio que se trate de encontrar ali, entre o “pó que lhe enchia o quarto” e entre “cotão, cabelos e restos de comida”, um sentido possível para uma nova existência, mas consciente de si, porque construída no avesso produtivo da escatologia e da finitude. Gregor, possivelmente um “sujeito-objeto”, mas sempre uma experiência de emancipação e, seguramente, de liberdade do ser, ser apenas o que se pode ser, vivendo-o na plenitude das escolhas que o escolheram.

### Carga Zerada<sup>1</sup>

*Só um genocida potencial/ - de batina, de gravata  
ou de avental -/ Pode fingir que não vê que os  
veados/ - tendo sido o grupo-vítima preferencial /  
Estão na situação de liderar o movimento/ Para deter  
a disseminação do HIV  
 (“Americanos”, Caetano Veloso)*

De maneira correlata, ou seja, à partida rumo à “libertação” e ao esquecimento almejados pela família Samsa, posso inferir certo arrefecimento da AIDS e do HIV nos discursos culturais mais contemporâneos: se entre os anos de 1985 e 1999 o vírus se torna uma incômoda frequência na Literatura, no Cinema, nos *media* em geral, os anos iniciais do século XXI, se não transformam os discursos sobre “a tia” em algo do passado, obscurecem-lhes num campo de restrição que beira certo (des)controle dos dizeres, por um lado, e a iminência de uma cura, por outro. Em ambos os casos, há certo “pra que falar sobre isso agora/ainda?” que muito pouco acresce à conformação atual de discursos sobre a Vida, a so-

---

<sup>1</sup> Forma popular que os portadores de HIV e profissionais da área de saúde têm de se referir à carga viral considerada indetectável, aferida sempre abaixo das 40 cópias por mililitro de sangue. Estar “zerado” não se refere, portanto, à inexistência do vírus, mas a sua não percepção nas análises clínicas mais usuais.

“Vitaminado” (ou “Poz Cum” em inglês) refere-se ao HIV+ que deliberadamente faz sexo sem preservativos com “Bug Chasers” ou com “Cum Dump’s” (“caçadores de vírus” e “depósito de esperma”, respectivamente) ou com qualquer outro indivíduo sem declarar previamente sua condição sorológica. São formas de parafilia atuais e vem sendo tratados como fetiches ou, como prefere Maria Elvira Diaz Benitez, como “fissuras” (2015).

brevivência ou sobre a liberdade dos corpos, associada a cada vez mais recorrente imagem: ninguém mais morre de AIDS! Às novas gerações, o discurso da iminente cura parece ser mais contundente que o da geração nascida entre os anos de 1950 e 1975, que assistiu em pânico ícones da Literatura, da Cultura e da Arte sucumbirem ante ao vírus. Nesse caso, a História deixa de gerar sentido, não apenas porque se denota anacrônica, mas porque, em se tratando de HIV/AIDS, ela não consegue constituir um discurso nem sobre as vivências e sequer sobre as experiências, ambas desprezadas em favor de um volátil “agora” em que o sexo desprotegido e “vitaminado” passa a figurar como um fetiche a mais.

Isso se dá de forma tal que – afora qualquer notícia acerca do aumento do número de contágios ou de avanços de pesquisa rumo a um controle ou cura da “doença” – faz parecer que os dramas relacionados ao HIV, seus estigmas, os corpos marcados com Sarcoma e rostos vivos e cadavéricos como os da foto de Oliviero Toscani tratavam-se de um trauma vivido, mas superado. *Cura e Cultura* – ainda que a segunda envolva e realize a primeira também, parecem ensejar apenas formas discursivas hoje muito distantes dos que não viram morrer ícones da música, do cinema, da TV, da pintura e, pior, conformar novos discursos em que o segundo elemento passe a ser o “controle” do que pode ser dito e de quem pode construir dizeres a respeito. Numa palavra: a Arte e Cultura, em muitos casos, foram as formas de dizer o indizível, ocupando a Literatura, muitas vezes, o lugar da História, o Cinema o lugar do Jornalismo, a TV o lugar das políticas públicas, a ascensão de políticas públicas, médicas e científicas pareceram enfraquecer as demandas acerca do tema da AIDS, lançando-a no campo do desinteresse social e estético, talvez decorrente dos tratamentos surgidos a partir de 1995 nos EUA (o chamado “Coquetel”) e da popularização do acesso a um conjunto de medicamentos que garantiriam saúde aos que até então eram heróicos sobreviventes<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Coquetel” é a forma mais corriqueira usada por médicos e pesquisadores para se referirem à combinação medicamentosa conhecida tecnicamente no Brasil como TARV (Terapia Antirretroviral). Essas drogas, quando combinadas, tornam mais eficazes o tratamento contra o HIV, impedindo, portanto, o aparecimento da doença propriamente dita, ou seja, da AIDS, pela sensível redução do número de vírus no organismo, o que garante uma espécie de “desafogo” no trabalho do sistema imunológico humano.

(Fontes: <http://www.aids.gov.br/> ; <http://jama.jamanetwork.com/journal.aspx> e <http://www.cdc.gov> )

Mas essa garantia de saúde foi, de fato, também o momento em que o discurso médico-científico toma para si o “poder” discursivo sobre a AIDS e o HIV e, portanto, também sobre a vida dos seres que trazem em si a marca do vírus: há toda uma sistemática largamente conhecida que prescreve remédios, modo de agir sexualmente, uma etiqueta moral e social que, em alguns casos, escamoteia o discurso higienista atinente a certos setores das políticas públicas, das ciências, do “Sistema”. Não se trata de defender a existência de uma Sodoma e Gomorra Eternas que venham em substituição ao Reino Celestial, mas de constatarmos que vem ocorrendo uma transferência de responsabilidades dos cidadãos para as instituições, quando isso, de fato, deveria ser compartilhado como um compromisso social, cidadão e como uma defesa da Vida. Transferir às instituições o dever de cobrar dos indivíduos o tratamento e de decidir por ele como, quando e de que forma seu corpo deverá ser tratado, talvez seja uma forma de escamotear do indivíduo o seu dever de autogerir-se: “Não preciso me precaver, pois o “Estado” faz isso por mim! Se me contamina, há tratamento. E novamente, transfiro ao estado o poder sobre minha vida e minha saúde!”. Ora, não cabe às instituições o dever de investir na prevenção e aos indivíduos a obrigação de garanti-la, a fim de que evitemos tanto fenômenos como o retratado em *Clube de Compras Dallas* (EUA, 2013) e o aparecimento dos “carimbadores” (pessoas que deliberadamente contaminam as outras)?

Essa “assunção” da fala disciplinar sobre o HIV e sobre a AIDS, se por um lado é uma garantia de acesso à saúde, por outras formas é tanto um panóptico que fornece a alguns setores da sociedade mecanismos de docilização e controle, por outro, ainda, determina – nos moldes do ordenamento discursivo foucaultiano – o que pode e o que deve ser dito sobre um vírus e uma doença, o que deve ou não ser vivido sobre ela. Resumidamente, cabe-nos a pergunta sobre quais são ou não os discursos legitimados sobre algo e se o sexo *bareback*, desprotegido, é uma prática de transgressão, adaptação às novas realidades e/ou mais um discurso possível dentre tantos que podem envolver, absorver e moldar os indivíduos, ou mesmo um gesto irresponsável, pouco civilizado, que revela descompromisso e revanchismos tantos. Afinal, qual seria a “Verdade” de Samsa: seu antever humano ou seu devir animal?

Resposta, se houver, sobre metáforas e que tais, dê quem as tenha!

Coincidentemente, reitero, a proximidade da Cura e o sumiço da/na Cultura é o período em que as produções cinematográficas, televisivas, literárias e cultu-

rais vão (se) escazeando como forma de debate e apresentação, esvaziando da Arte o seu inalienável direito de ser discurso, contradiscurso, paródia ou contracanto da AIDS ou do HIV. Para tanto, basta uma breve pesquisa em indexadores e bancos de dados sobre cinema e TV, como IMDB ou mesmo motores de busca (Google, Bing, etc.) e aferir-lhes a ocorrência e a relevância dessa tematização.

O mote “carga zerada”, portanto, surge como uma alegoria do que há, mas muitas vezes não aparece como forma material, como o é a quantidade de vírus por mm<sup>3</sup> de sangue: o vírus como um discurso e os discursos sobre o vírus emergem e submergem tanto de acordo com as novas condições de produção, como em relação aos outros discursos na sua inserção na História dos Corpos. Como Samsa-inseto, obliterado como sujeito e indivíduo pela outra percepção que o Outro passa a ter de si, esses discursos passam a se constituir na obliteração, no prejuízo, num breve espaço de fissura da História, configurando-se como uma presença-ausência, bem aos moldes do pensamento saussuriano. Nesse sentido, não tratarei aqui de analisar produtos culturais dedicados à tematização do HIV/AIDS, mas, sim, de procurar delinear como um recorrente discurso, um ato de fala potente presente em muitas formas da arte, foi se tornando mais um tema corriqueiro e algo distanciado das urgências – inclusive de Saúde Pública – dos dizeres mais modernos.

### **Red, Hot & Blue: o corpo restrito**

*I've got you under my skin* (Cole Porter)

O verso em epígrafe, pertencente à letra de mesmo nome e de autoria de Cole Porter (1936) abre a coletânea *Red, Hot + Blue*, lançada em 1990, cuja finalidade era a de arrecadar fundos para organizações não governamentais e de pesquisa que garantissem tratamento, sobrevivência, acompanhamento a pacientes

portadores de HIV ou que já apresentavam manifestações da doença<sup>3</sup>. Tratava-se de artistas da música pop e de cineastas que, sensibilizados com o escasso envolvimento governamental norteamericano acerca do tratamento das vítimas de AIDS, reuniram-se para reinterpretar (em versão musical e em videocliques) canções de Cole Porter, reinserindo-as no contexto cultural epidêmico que se configurara entre o paciente zero (1982), o descaso governamental com as populações LGBTT e a conscientização da classe artística diante de perdas como Rock Hudson e Keith Hering, sobre a necessidade de atuar em termos midiáticos para a minimização dos danos decorrentes do contágio por HIV.

Para muitos soou de mau gosto um álbum de caráter filantrópico e dedicado à luta contra a AIDS iniciar-se com uma canção que aludia ao fato de o objeto amoroso residir “sob a pele” do sujeito enunciador, ainda mais considerados a interpretação e o fraseado-*rap* virulento da cantora negra (ênfase nas desinências) Neneh Chery, num momento em que a cultura *hip-hop* não tinha a legitimação estética e social com que conta nos dias atuais. Noutras palavras: uma cantora negra (gênero/raça), cantando em versão rap (hierarquia de classe) um ícone da música norte-americana, na qual introduziu(-se) um trecho em rap (hierarquia cultural), cantando em favor de uma causa que à altura era considerada menor (juízos morais, religiosos, políticos), se comparada ao então bem recente *USA for Africa*.

Somava-se a isso, ainda, o fato de que, como houve no Brasil, havia campanhas nos EUA que começavam a enfatizar o risco referente aos que não “aparentavam” ter o vírus, que escondiam o resultado do círculo de amigos e dos parceiros ou que depois da descoberta da infecção, simplesmente sumiam de seu convívio social. Paralelamente, o verso contrastava com ações de higieniza-

<sup>3</sup> *Red, Hot + Blue* foi o primeiro de cerca de 20 álbuns lançados pela Red Hot Organization sob a alcunha de Red Hot AIDS Benefit Series. Em atuação desde 1989, teve a música/cultura pop como ponto de partida para a sensibilização acerca da arrecadação de fundos para os tratamentos de AIDS; incluiu, nos seus mais de 30 anos de produção, desenhos, pinturas, filmes, curtas, clipes, sempre dirigidos e produzidos por artistas visuais, cineastas e *videomakers* como Neil Jordan, Jim Jarmusch e Win Wenders, somado a um acervo de arte e cultura pop dedicado ao tema do HIV/AIDS. Em 1996 foi lançado *Red Hot + Rio* e em 2011, *Red Hot + Rio 2*, em que músicos contemporâneos brasileiros fazem parcerias com os grandes nomes da MPB e também da música internacional. Todo o acervo foi reunido, catalogado e disponibilizado para consulta pela The Fales Library, ligada à New York University e boa parte dele pode ser acessado a partir de uma simples pesquisa no Youtube, Google, IMDB e outros indexadores específicos.

(Fonte: [www.redhot.org](http://www.redhot.org); <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/redhot/>)

ção como as assumidas em Nova York e São Francisco, num momento em que saunas, casas de banho e bares de *cruising*<sup>4</sup> foram forçadamente fechados pelos órgãos públicos, visando evitar o sexo anônimo e desprotegido, numa tentativa, portanto, de conter a disseminação do vírus<sup>5</sup>.

Sobretudo, porque a AIDS vinha carregada de valores morais, religiosos e políticos que lhe conferiam epítetos como “câncer gay”, “flagelo pederástico”, “castigo aos sodomitas”, dentre outras expressões homônimas (com trocadilho!!!!) que restringiam a contaminação e a doença a um grupo específico – travestis, drags, gays, lésbicas, transex, bissexuais -, aos quais até bem pouco tempo o discurso médico-político-científico referiu-se como “grupo de risco”, metodologia ainda hoje, se não adotada, assumida por muitos como norma e orientação para a construção de políticas públicas. À população LGBTT acrescia-se, ainda, usuários de drogas injetáveis e hemofílicos. Porter, autor das canções reinterpretadas no álbum, em sua maioria de forte teor amoroso e, ele mesmo, homossexual “histórico”, tivera suas canções relidas, apenas que agora por setores sociais que associavam o amor inefável e afetos pouco usuais amiúde cantados em suas músicas às práticas sexuais consideradas por múltiplos olhares como pecaminosas e transgressivas, sobre as quais, portanto, deveria cair a mais cruel das punições.

Por outro lado, a canção de Porter, cujo verso-título reaparece em anáfora e não apenas como refrão, indicando a incorporação orgânica do afeto pelo objeto amado, criava, de certa forma, um nexos com a situação de muitas das vítimas do HIV, notadamente homens gays e bissexuais de ambos os gêneros, que tinham de lidar com a impossibilidade de exporem seus afetos. Essa inefabilidade redundava num processo de duplo silenciamento, em alguns casos, fosse pela orientação sexual, num primeiro momento ou, depois, pela certeza da contaminação e a decorrente necessidade de mantê-la escondida, como ocorre com o protagonista de *An early frost* (John Erman, EUA, 1985), primeiro filme a focalizar o que até então operava em duplo silêncio: homossexualidade e HIV. Michael, vivido por Aidan Quinn, viaja até a casa de seus pais para dar-lhes a notícia

<sup>4</sup> Cruising é um termo em inglês que denomina as saídas em busca de parcerias sexuais anônimas. Por contiguidade, cruising bar (ou bares de cruising) seriam estabelecimentos que associam a venda e o consumo local de bebidas com possibilidades de aproximação sexual entre indivíduos do mesmo sexo, notadamente homens.

<sup>5</sup> No Brasil, a campanha mais famosa trazia como slogan “Quem vê cara, não vê AIDS!”.

de sua orientação sexual e também de sua condição sorológica. O duplo choque provocado pelo conjunto de situações que a família passa a viver, associado ao fato de ser à altura o contágio uma sentença de morte, redimensiona as relações, pondo a nu a secura dos afetos, o desconhecimento de todos, inclusive do protagonista acerca de sua “doença”, bem como demonstra o estreitamento de laços entre neto e avó, a única cujos afetos não sofrem interferência com as notícias chegadas com Michael. O personagem parece virar-se de repente do lado avesso de si mesmo, ao sair do armário e divulgar-se positivo, vivenciando sobre e sob a pele todo um conjunto de estigmas que se constroem na família em função de seu duplamente novo “status”.

Se Michael vivera antes a restrição de seus afetos e de sua sexualidade, passa agora a ter seu corpo restrito a uma condição que passa a qualificá-lo e a diferenciá-lo diante dos demais e que é tão dramática quanto sua vida anterior, “in the closet”. A *circunfissão* do personagem, para lembrar aqui de Jacques Derrida (1996), é um ato de profunda exposição de si, de confissão, mas também um gesto traumático que promove a circuncisão, aqui entendida como corte, ruptura, mas também como um novo pacto que o personagem passa a assumir diante da própria vida, uma vez que rompe com o estatuto ficcional de si mesmo – portava-se como *straight*, heterossexual – estabelecendo uma aliança, agora, com sua outra e nova realidade, na qual se reinventa e com a qual se torna verossímil.

Outros filmes da mesma “safra”, como o independente *Longtime Companion* (Norman Renné, EUA, 1990) e *Philadelphia* (Jonathan Demme, EUA, 1993) acompanham e, cada um a sua maneira, aprofundam a apresentação, exposição e provocam o debate a respeito da nova demanda imposta às comunidades gays norte-americanas e adotam um modelo de construção narrativa comum: um “desenho” temporal que confronta tempos anteriores ao HIV, acompanhado de seu impacto no presente da narrativa fílmica, denotando sempre que a emergência do vírus pareceu dar fim à “grande festa” vivida por gays, lésbicas e bissexuais, herdeiros da Stonewall, de Woodstock e da Castro, no transcorrer da década de 1970. Esses filmes, bem como tantos outros pertencentes a esta leva, procuravam sempre focalizar como as antigas relações pareciam se deteriorar com o aparecimento do vírus, dando lugar a novas perspectivas, numa tentativa de narrar metonimicamente uma nova história, agora construída na miudeza dos fatos e focada na vivência dos indivíduos diante da epidemia. São filmes que constroem e denotam uma redefinição nos campos dos afetos e nos seus

laços, bem como apontam para a construção de novas redes, muitas delas baseadas em interesses mútuos e comuns (como se verá mais posteriormente em *Clube de Compras Dallas*); ou, ainda, na conformação de uma outra Estética das Amizades, baseadas na ajuda, na solidariedade, como em *Longtime Companion* (no Brasil, *Meu Querido Companheiro*) e *Angels in America*; ou que culminaram na agregação de novos elementos à luta por Direitos Humanos LGBTT, como se percebe em *Philadelphia* e no contemporâneo *Normal Heart*.

Essa nova “Estética das Amizades” – em que Eros e Ágape sucumbem diante da *Philia* –, claro, potencializa por um lado o abandono dos indivíduos diante da doença, mas, por outro, denota a premente necessidade de estabelecimento de laços de afeto que transcendessem as noites de sexo. De fato, boa parte da produção cinematográfica e televisiva dos fins da década de 1980 e da primeira metade dos anos 90 restringem sexo e corpo à imagética da doença. Vale, por curiosidade, lembrar das críticas feitas a *Philadelphia*, por não demonstrar em momento algum a “intimidade” dos personagens de Tom Hanks e Antonio Banderas, construindo uma relação próxima da assepsia intentada nos manuais mais radicais de *safe sex* ou da boa moral cristã. Numa palavra: o discurso presente sobre HIV e AIDS obliterava a vivência plena dos corpos, dando entender ao expectador que vírus, doença e sexo, ou, vírus, doença e Corpo tornar-se-iam uma tríade em que o terceiro elemento necessariamente devesse ser excluído. Nessa dinâmica, o Corpo passa da dimensão do prazer à dimensão do dever e dela, à restrição própria ao que se considera no senso comum como abjeto, sendo, pois, corpos que importam como vida tratável, mas jamais como lugar de gozo. Restringe-se, assim, o corpo à sua condição de porta-vírus, de entidade plena no discurso, mas distanciado da Vida e dos seus Prazeres<sup>6</sup>. No fim, o corpo que antes não se queria um “corpo sitiado”, só para conversar com Luísa Neto Jorge, termina posto numa cama, com sarcoma e restrito, apenas, ao corpo agora inseto de Samsa.

---

<sup>6</sup> A esse respeito, ver Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, vol. I e III, assim como textos dispersos em *Ditos e Escritos*, organizados no Brasil por Manuel de Barros Motta.

## Cobaias de Deus: o corpo circunscrito

*Alguém pra falar a verdade / E não pra me baixar o  
astral  
(Cazuza)*

Caio se *conficcionaliza*<sup>7</sup> e declara:

Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor”. (ABREU, 2014, p. 76)

Responde Al Berto, anos depois:

aqueles que têm nome e nos telefonam  
um dia emagrecem - partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior duma dor inútil muda  
e voraz  
(AL BERTO, 1997, p.36)

O primeiro escreve para além dos muros, preso a um quarto de hospital. O português, na amplitude do horto que se incendeia, prisão sem muros, horto de parede intransponível. Caio Fernando Abreu escreve suas “Cartas para além

---

<sup>7</sup> Circunfissão é um termo cunhado por Jaques Derrida em um artigo de mesmo nome. Considerado o fato que tanto Caio Fernando Abreu quanto Al Berto lançam mão de vastos recursos autobiográficos e de autorepresentação ficcional, lanço mão, a partir do pensamento do filósofo francês, da noção de “Circunfissão”.

dos muros”<sup>8</sup> a partir da fatídica conclusão de que a “única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever” (ABREU, 2014, p. 75), conferindo à linguagem o potencial libertador da escritura que a cama de hospital e o muro não possibilitavam ao corpo que a aqueles se circunscrevem, ainda que ao corpo que [se] escreve lhe doa escrever. Al Berto, em seu *Horto de Incêndio*, mais de uma vez reitera que “nenhuma palavra pode ser escrita” (1997, p. 11), como que constatando a impossibilidade da linguagem de descrever a melancolia do flagelo vertido em “vidro moído”, “cicutá”, “sangue contaminado” que fazem partir “aqueles que têm nome e nos telefonam”, “tantos (...) os que se foram”: todos que, como Al Berto e Caio, assistirão às mortes decorrentes da AIDS ou dela serão vítimas.

Por uma questão de tempo e mesmo de circulação editorial, provavelmente Caio Fernando Abreu e Al Berto não se tenham mutuamente lido; mas pertencem a uma mesma geração, da qual são leitores, apenas que atlanticamente separados. Herdeiros, cada um a sua maneira, tanto das grandes utopias quanto dos resultados do “desbunde” provocado pelo desencanto diante da impossibilidade de História se constituir como sonhada, serão, no Brasil e em Portugal, as vozes de uma geração que além de tudo sofrerá com a emergência da AIDS e das decorrentes restrições ao sexo, às drogas e ao uso indiscriminado dos próprios corpos. Ambos retratam em suas respectivas obras o processo pelo qual os corpos serão submetidos àquela altura. Se o Corpo de Samsa se encapsula no duro casco de um inseto, os corpos enunciados por Caio Fernando e Al Berto passam a habitar, no correr de suas obras, formas de circunscrição, que culminarão, sentenciosamente, no aparecimento do HIV. O que lhes distancia é o fato de a condição sorológica de Caio ter se tornado notória com a publicação das suas “Cartas para além dos muros”, entre agosto e setembro de 1994, fato que o localiza, de certa maneira, como um referencial discursivo – e humano. Sobre Al Berto, as controvérsias são variadas, uma vez que nunca se declara oficialmente HIV positivo, como, em uma entrevista e em seu *Diários* (2012), publicado postumamente, nega ter o vírus. Entretanto, críticos contemporâneos ao autor, ao comentarem a sua morte, referem-se à SIDA/AIDS como causa de sua morte.

---

<sup>8</sup> Há uma “Carta para além do muro” escrita por Caio Fernando Abreu em 1971, publicada no Suplemento Literário de Minas Gerais. Aqui, me refiro às cartas publicadas entre agosto e setembro de 1994 e a uma última, de dezembro de 1995.

Não cabe a este artigo discutir a contaminação do indivíduo Alberto Pídwel Ta-  
vares, mas a tematização, a abordagem do tema e a contribuição estética dada  
pelo poeta Al Berto à questão que aqui discutimos, que se enuncia na entrevista  
concedida ao também escritor Francisco José Viegas:

FRANCISCO JOSÉ VIEGAS: Mas há perigos. Perigos graves, penso eu. Perigos de  
morrer. A mim, pessoalmente, desagrada-me a ideia de morrer já...

AL BERTO: Claro que tudo isto é perigoso. Mas as pessoas aproveitam-se disso para  
serem péfidas. A questão da SIDA, por exemplo, quando se procura moralizar a  
questão. Para quê moralizar o problema – só porque é uma epidemia incurável  
com origem no sexo?

FJV: Mas não há um problema moral na SIDA?

AB: É capaz de haver. Quem apanhar SIDA está estragado, claro. E de hepatite, de  
cancro, de atropelamento? Ninguém está a tirar o peso ao problema. Mas não  
moralizem. Não criem novos leprosos. Em vez de se avisar as pessoas, começaram  
a condenar grupos particulares, com o desejo de regressar aos bons costumes...  
As campanhas são mal feitas, quase terríveis. Espero que, se isso me acontecer  
alguma vez, eu tenha a coragem de desaparecer definitivamente. Como a Marilyn...  
[Entrevista concedida pelo poeta Al Berto a Francisco José Viegas para a Revista Ler  
nº 5, Inverno de 1989.]

Fato bastante peculiar nesse procedimento geracional é que ambos os au-  
tores, cujas obras trazem marcas profundas de uma identidade individual que  
deriva da alteridade, que demanda o outro, mas que vai denotando uma subje-  
tividade que paulatinamente se centra em torno de um “eu” em potência, pas-  
sem a focalizar este outro impresso na textualidade literária como um horizonte  
sobre quem recai a doença e que, por efeito, retorna aos enunciadores como  
dor, melancolia, perda, dispêndio de afetos. Em outras palavras: o eu centrado  
para dirigir-se “Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que  
eu também não compreendo” (ABREU, 2014, p. 75)] ou referir-se [“vê / (...) os  
dois procurando / um sémen limpo” (AL BERTO, 1997, p. 26)] a um outro que,  
mesmo silenciado, fala pela palavra escrita desses artistas, num gesto coletivo  
de não apenas falar com, mas falar por quem, de alguma forma, já tendo sido  
ou estando consumido, deixa de ter voz. Nesse sentido, o texto literário que  
advém dessa perda é na sua essência sacrificial, uma vez que as ausências que

vão sendo construídas pelas mortes – “aqueles” e “tantos” - acaba se constituindo discursivamente como uma “despesa incondicional”, no dizer de Bataille (1975, p. 30), o que dará, àquela altura, um sentido à existência humana tanto como autoria-ser-afetado pela perda, quanto como artistas que fazem da perda material uma despesa simbólica. Caio, a ser consumido pela doença; Al Berto, relatando o vazio dos engates e “a faca/ cujo gume possui a fatalidade do sangue contaminado/ dos amantes ocasionais” (1997, p. 17); dois artistas que ilustram o consumo do corpo diante da doença.

O corpo, quando pensado a partir da noção de “gasto” (*dépense*) sugerida por Bataille (1975, p. 27-48.), residiria entre duas formas de consumo: entre aquela relativa à conservação da Vida, como uma atividade produtiva cujo *telos* é a Vida em si; e uma segunda, ligada à improdutividade do prazer, do sexo não reprodutivo, dos jogos, do gozo. Discursivizar a AIDS e o HIV, nesse sentido, foi, de fato, investir num consumo conscientemente produtivo do corpo – visando, portanto, manter os indivíduos vivos fosse pelo tratamento, pela conscientização do uso de preservativos, etc. O problema é que para isso os prazeres do sexo tiveram que ser esvaziados da sua função de parte dos capitais simbólicos necessários àquela mesma vida humana a qual se pretendia conservar. O sexo passa, assim, a corresponder a um risco, a um gasto desnecessário e que, inclusive, poderia, quando efetuado, comprometer a existência material – perdas, mortes – de homens e mulheres. Dessa forma, foram as perdas que deram sentido ao discurso sobre o HIV e sobre a AIDS: Caio, trazendo ao seu texto referenciais culturais e midiáticos já falecidos por complicações da doença, como Freddie Mercury (1991), Rudolf Nureyev (1993) e Derek Jarman (1994). Al Berto, tematizando o “engate”, a “pegação”, a aproximação sexual anônima ocorrida nas ruas e parques de Lisboa ou Sines – metaforizando esse “sexo perverso” dentro de um percurso temporal, corpóreo, anímico e erótico que culmina nos poemas “Engate”, “SIDA” e “Inferno” – constrói, como Caio, um quadro baseado na memória viva do presente, no qual as perdas, o gasto efetivo do corpo se marca nas ausências, na perda do brilho feérico da noite, no medo do sexo, na incerteza diante da continuidade da vida. Ambos enfatizam a circunscrição do corpo pela doença, pela cama do hospital, por seus muros; da mesma forma, corpos circunscritos pela eminência da queda, da febre, da noite nebulosa, do tempo parado, em que “nenhuma palavra pode ser adiada ou dita” (AL BERTO, 1997, p. 26) acerca da

“Coisa Estranha”, “da voragem (...) labirinto turvo” (ABREU, 1994) que se revela uma interdição na linguagem.

Contemporâneo de Al Berto e Caio Fernando Abreu, Cazuza é autor de “Cobaia de Deus”, canção que assina com Ângela Rô Rô para o álbum duplo *Burguesia* (1989), gravado num período em que o poeta vivia entre os efeitos do AZT e os resultados da manifestação da AIDS. Como nas “Cartas para além dos muros”, do prosador gaúcho, o enunciador, “uma cobaia, um rato enorme/ Nas mãos de Deus, mulher/ De um Deus de saia”, reafirma a dimensão circunscrita do corpo do portador de HIV. Ser “Cobaia de Deus” reflete tanto a dimensão sacrificial a que já aludi aqui – é necessária uma profunda perda, uma revolução, para que outra dinâmica se construa – como também a lógica de um profundo gasto que submete, aprisiona e torna o corpo “esmilinguido”. A lógica do “experimento”, própria da condição “cobaia” confere a esse corpo circunscrito a dimensão de sua inevitável perda, de seu aspecto inútil diante da existência humana. No caso, a despesa poética de Al Berto, Caio Fernando Abreu e Cazuza de ser simbólica para aqueles que vêem um sentido para ela na vida em sociedade, já que o mecanismo da representação “empenha a própria vida daquele que a assume” (BATAILLE, 1975, p. 33). Os três poetas, reis magos do HIV, ao escreverem a AIDS e o vírus conferem à contaminação e à doença um valor estético manifesto, ao demonstrarem a capacidade do discurso cultural e literário de assumir a função cidadã e artística de comentar a realidade, *conficcionalizando-a*, por um lado, mas também realizando-a poeticamente a partir dos relatos cotidianos que demarcam seu lugar no mundo.

### **Antes que anoiteça: o corpo escrito (ou “Menin@s, eu vivi!”)**

*Começo um novo livro para ter um companheiro,  
um interlocutor, alguém com quem comer e dormir,  
junto do qual sonhar e ter pesadelos, o único amigo  
suportável no momento.*

(Hervé Guibert)

Na medida em que as perdas de vidas humanas causadas pelo HIV e pela AIDS diminuam, o discurso sobre a doença e o vírus para de gerar um sentido na Cultura e na História. Talvez por isso, seja na Literatura, no Cinema ou nas Artes em geral, venham se escasseando, nos últimos 15 anos, a tematização do HIV/AIDS e os discursos a eles correlatos. Como já dito aqui, talvez em função do advento dos tratamentos que controlem o vírus e o aparecimento da doença; seja talvez em função do desgaste discursivo do tema, exaustivamente explorado pelo cinema entre 1988 e 1995. Este “intervalo” não significa necessariamente o desaparecimento ou o apagamento dos discursos culturais possíveis sobre HIV e AIDS, mas uma ocorrência cada vez menos significativa — o aludido arrefecimento — seja em termos de impacto midiático seja em termos de relevância do tema dentro de um campo significativo das narrativas da e sobre a cultura, porque, evidentemente, houve um processo de naturalização e absorção de certos discursos, que saem dos campos de restrição — como é o caso da AIDS — e passam a habitar os lugares comuns das falas cotidianas. A isso não corresponde, claro, o fim dos estigmas, nem dos procedimentos preconceituosos, mas apenas a configuração do discurso no campo maior aos quais aqueles tidos como “normalizados” passaram a habitar.

No campo do estritamente literário, no primeiro momento — aquele que compreende a década inicial da epidemia bem como seu impacto cultural — há que fazer referência à narrativa autobiográfica do escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), *Antes que anoiteça* (1990), bem como a dupla tentativa encenada neste relato, de sobreviver tanto à doença quanto à existência do regime cubano, do qual foge rumo aos Estados Unidos da América, lugar de onde narra suas memórias e onde posteriormente morre. Entusiasta da revolução, depois dissidente e preso político em Cuba, Arenas narra em sua autobiografia o percurso de sua formação como escritor, associado às descobertas de uma identidade e às suas vivências (homos)sexuais. O aspecto peculiar da narrativa é que, sendo feita retrospectivamente como é próprio do texto biográfico, tem como ponto de ancoragem o avançado comprometimento da saúde do artista, causado pela inexistência de um tratamento eficaz contra a AIDS e pelas inúmeras outras doenças pelas quais fora acometido desde seu contágio e que “anunciam”, certa maneira, seu iminente fim. Aliás, “O Fim” é o título da introdução, onde Arenas — estabelecendo uma regra discursiva que toma o vai e vem da memória como motor — declara que

Tinha enfiadas nas mãos várias agulhas com soro, o que me dificultava escrever, mas resolvi chegar até onde fosse possível. Não comecei esse texto (para mim fundamental dentro do ciclo) por uma questão de princípio (...). Percebo que estou quase chegando ao fim dessa apresentação, que na verdade é o meu fim, e não falei da AIDS. (ARENAS, 1995, p. 13-5)

Na exposição introdutória, dois fatos: primeiro, a escrita que supera a própria contingência, impondo-se como uma forma, talvez, de continuar vivendo, perpetuando aquele que narra no âmbito da linguagem; o outro, o gesto meta-linguístico (“texto”, “apresentação”, “falei”) que demarca a urgência narrativa e transforma a doença, ela mesma, em procedimento de escrita. Nesse caso, a AIDS funciona como uma espécie de leitmotiv, em que, em livre associação, a disseminação do vírus no organismo equivaleria à necessidade premente de relatar (documentar a moléstia) e de narrar (ficcionalizar a partir dela). A presença iminente da morte e o declínio do corpo seriam os desgastes necessários para que homem e narrador se efetivem para além do corpo vivo, tornando-se, pois, linguagem.

Sobre a relação entre a morte e a literatura, Blanchot (1997, p. 291-3) afirma, inicialmente, que a literatura nasceria justo no momento em que ela se tornaria uma questão, impondo-se como necessidade, urgência diante da ruína inevitável do homem e da linguagem; ou seja, ela (a literatura) precisa existir ainda que seu estatuto material esteja paradoxalmente comprometido pela finitude – do autor, do leitor, da obra materialmente percebida. Da mesma forma que a humanidade experimentou a conversão pela ideia recorrente de que um possível fim de tudo estaria próximo, a certeza da proximidade da morte (“O Fim”) de Arenas, e mesmo as situações-limite decorrentes das doenças oportunistas, imporiam a necessidade de ser e estar na linguagem, esta, sim, capaz de resistir à morte, posto que não morre e nem sucumbe diante do fim da vida, mas, ao contrário, produz a “bela morte”:

Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessíveis todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura como a palavra comum começa com o *fim* que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem (...). (BLANCHOT, 1997, p. 323)

A “verdade da linguagem” de que fala Blanchot talvez se trate da única forma possível de ser alcançada àquela altura por Arenas, cujo tempo da narração – fins dos anos de 1980: desafiar o vazio enunciativo duplo que seria não narrar/relatar a AIDS e com isso não se perpetuar na linguagem como uma forma, a literária. “A morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)” dirá Michel Foucault (2001, p. 49) – ele mesmo uma vítima da AIDS – ao conversar com Maurice Blanchot. Decerto é que “escrever para não morrer” (Foucault, 2001, p. 47) aponta o vencimento de certo drama da linguagem, característico da literatura do século XX. Assim, se o corpo sucumbe diante da doença, se configura enquanto a morte lhe assombra como certeza, agora em outro campo: o da expressão dolorida da doença e da fragilidade da vida diante de um mal que, à altura, não dispunha de tratamento. Arenas, ele mesmo, como Cazusa, uma “cobaia de Deus”, num tempo em que o HIV, imbricado no corpo ainda vivo, não pertencia a nenhum campo além do desconhecido:

Percebo que estou quase chegando ao fim dessa apresentação, que na verdade é o meu fim, e não falei da AIDS. Não posso fazer isso, pois não sei o que é. **Ninguém sabe**, com toda a certeza. Visitei inúmeros médicos e para todos eles, representa um **enigma**. Tratam das doenças relativas à AIDS, mas a AIDS em si parece um verdadeiro **segredo** de Estado. (ARENAS, 1995, p. 16; grifos nossos)

A repetição do fragmento de *Antes que anoiteça*, que reforça a finitude do narrador e sua transposição para o universo da linguagem foi proposital, bem como nossos grifos. Talvez dessa tensão (e a combinação) entre desconhecimento científico, interdição e segredo redunde na necessidade de narrar, claramente assumida por Reinaldo Arenas, Cazusa e tantos outros, que tornam o desconhecido Arte. A narrativa do autor cubano, nesse sentido, marca, em escala ocidental, o surgimento de um fenômeno literário – relatar a AIDS – que terá no Brasil seu maior representante Caio Fernando Abreu, justo porque, como Arenas, Abreu adota sua situação sorológica como ponto de partida, ancoragem e chegada, instituindo ali a criação de um paradigma discursivo que localiza o HIV como um mal de que redunde a Literatura.

Salvo alguns poucos relatos de memórias como *Trem Fantasma*, de Carlos Hee (2002), *Depois daquela Viagem*, de Valéria Polizzi (2013), de algumas ocorrências no espaço da Literatura Infantil e Juvenil, e mesmo de uma ou outra

abordagem epigonal, não há, no Brasil, ocorrência significativa a respeito, que tenha tido o impacto que a produção de Caio Fernando Abreu teve nesse aspecto, como bem já o apontou Marcelo Secron Bessa, em seu *Histórias Positivas* (1997).

Ou seja, o foco se lança não mais para a AIDS como um mal ou como um foco que gere narrativas culturais, mas, sim, como um aspecto a mais da vida, procedimentos adotados, por exemplo por Bernardo Carvalho, em *As Iniciais* (1999), e *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire. Se em Arenas, Cazusa ou Caio a existência do vírus passa a manipular e a condicionar a própria existência e, de certa maneira, conduzir suas perspectivas estéticas, a produção mais recente que envolve o tema parece digerir e diluir a AIDS no todo mais comum do cotidiano, ainda que tenha “herdado” da literatura publicada nos primeiros anos da epidemia a visão de que o relato, a escrita e a produção estética são uma “necessidade” do corpo de que se avizinha a morte e mesmo daqueles que, como o personagem de Carvalho, assiste às mortes alheias. Em paralelo, se a morte foi desgastada por sua espetacularização e publicização, bem como pelas marcas do adoecimento, na produção cultural dos primeiros anos da AIDS, a contemporaneidade fez da doença um segredo, um horror que instaura o silêncio como forma: em ambos os romances a contaminação é textualizada por seus personagens, dando a entender que, como qualquer outra doença, pode ser vivenciada na intimidade dos corpos que se desgastam multiplamente, como o de Heleno, de *Nossos Ossos*, ou mesmo viver no completo anonimato como o Narrador-Sem-Nome, de *As Iniciais*.

Em *A Ordem do Discurso* (1999), Foucault nos lembra que, dentre os discursos interditados, a sexualidade e a política se conformariam como sendo aqueles sobre os quais recaem os maiores níveis de restrição. Ouso aqui incluir a morte, uma vez que em se tratando dos discursos sobre AIDS há uma espécie de intersecção entre ela e aqueles fatores apontados pelo filósofo francês. A restrição contemporânea dos discursos sobre essa doença envolve, por exemplo, a generalização, pelo senso comum, de que o contágio se deu por vias sexuais; esbarram na questão da pouca eficiência das políticas públicas de prevenção (dado o aumento dos casos nos últimos anos) e esbarram, por fim, na sentença de morte simbólica, visto que se não mais se morre por HIV, continua-se ainda a morrer no silêncio da impossibilidade de revelação da situação sorológica das pessoas; na rejeição advinda de uma possível exposição pública, o que envolveria a morte

dos afetos e mesmo, ainda, aspectos como vergonha, silenciamento, abandono, mesmo em se tratando da existência de tratamentos eficazes como os que há hoje. Como Samsa, de *A Metamorfose*, à pessoa vítima de AIDS cabe o silêncio, as responsabilidades por não contaminar ninguém e a ver sua subjetividade convertida a uma identidade genérica que ora a trata como vítima ora como “paciente”, circunscrevendo-a a dois panoramas em que o humano demonstra-se como uma maléfica despesa.

### Um corpo todo espetáculo

*O curioso é que, enquanto não há uma certa perspectiva de uma realidade, não é possível fazer literatura sobre ela. Claro, porém, que isso não faz a menor diferença para o problema em si.*

(Moacyr Scliar)

Se na Literatura o *ethos* da AIDS como uma forma presente na relação da obra com a linguagem parece diluído em favor de mais uma experiência das vidas contemporâneas ali representadas, os demais produtos culturais parecem combater esse arrefecimento com a construção de uma memória, que apesar de dispersa, é recorrente e tem sido revisitada, por exemplo, no cinema, de maneira amiúde, pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Muitas de suas realizações, sobretudo aquelas dos fins dos anos de 1980, farão algum tipo de relação à epidemia trazida pelo HIV, sobretudo em um tempo em que a “Movida Madrileña” – salpicada de todos os desejos e experiências antes reprimidas pela ditadura franquista – acentuava em solo espanhol a máxima “sexo, drogas e rock’n’roll”, vivenciada antes por parte da sociedade dos EUA até pelo menos o advento do “câncer gay”, em 1984. Em *Carne Trêmula* (1998), uma referência sutil; e em *Tudo sobre minha mãe* (1999), o vírus aparece como linha da narrativa fílmica, já que atinge duas gerações (pai transexual/mãe e filho), bem como estabelece conflitos, dúvidas, ao expor as dinâmicas interpessoais e de afeto, sobretudo às das relações sociais mantidas a partir da ciência do diagnóstico de HIV.

A despeito de toda a preocupação irônica e da postura iconoclasta perceptíveis na filmografia de Almodóvar – o diretor é exímio em dar vozes aos diversos subalternos, bem como às histórias miúdas e silenciadas, dentre os quais travestis e vítimas de HIV –, é o realizador espanhol aquele que talvez mais tenha insistido em trazer a questão da AIDS para o seio de sua obra, muito porque a sua geração (aquela dos que hoje têm entre 50 e 60 anos de idade) foi a que mais dramaticamente sofreu a fricção existente entre a liberdade esperada para os corpos e depois a quase imediata circunscrição desses mesmos corpos em vista da epidemia. O corpo-inseto, razão de repulsa, carcomido pelo gasto excessivo da doença, retorna duplamente, agora representado, por exemplo, no transexual Lola, transexual e vítima de AIDS.

A representação midiática que tem por tema a AIDS passou por um processo significativo de rarefação na atualidade, o que a separa, por exemplo, de uma atuante movimentação, como a vista em fins dos anos de 1980 e na primeira metade dos anos de 1990, incluídas aqui objetos culturais de grande alcance como os cinematográficos e televisivos *Queer as folk* (Russel T. Davies, Inglaterra, 1999), *Angels in America* (Mike Nichols, EUA, 2004) e *Rent* (Chris Columbus, EUA, 2005), em que senão a trama principal girava em torno do vírus e da doença, mas pelo menos trazia tais questões no horizonte principal desses programas. Esta rarefação discursiva e textual pode, de fato, ser fruto, como já afirmado aqui, do aparecimento de drogas que passaram a impedir o desenvolvimento da doença. Mas por outro lado, talvez decorra, também, da naturalização pela qual todos e quaisquer discursos que compõem o tecido sociocultural podem passar e, neste caso, tendendo a serem convertidos em “espetáculos” (DEBORD, 1997), ou seja, numa relação social mediada pela imagem que transforma, inclusive, a realidade numa mera representação de si mesma.

Os discursos médicos sobre as drogas e tratamentos vão, aos poucos, convertendo as falas sobre a doença num enorme vazio, que distanciou a morte e o corpo doente fotografado por Oliviero Toscani em algo que ficara no passado, numa imagem a ser possivelmente esquecida ou apenas tomada como um objeto de arte. Em seu lugar, corpos saudáveis, sem marcas de câncer ou de magreza, a veicularem a visão de que a doença e o vírus não mais matariam ou que tinham se convertido numa verdade capaz de ser falseada pelo corpo saudável e mesmo pelo silenciamento midiático em torno da AIDS. Não que aqui se defenda o não tratamento ou ainda a veiculação das imagens da miséria humana a que as

primeiras vítimas do vírus foram submetidas, mas apenas a percepção de que se trata ainda de um problema de saúde pública que vem sendo tratado como “mais uma doença crônica”, tratável e, portanto, sem razão para gerar o alarme que caracterizou os anos de 1980. Pelo contrário, opõe-se aqui essa rarefação discursiva, tal qual a naturalização do vírus e da doença, ao aumento significativo – mesmo em países com sistemas de saúde mais eficazes que os brasileiros – do número de pessoas contaminadas, bem como a “normalidade” com que certos órgãos encaram a pandemia de HIV que assola o continente africano, que pouco dispõe de acesso a tratamentos mais efetivos, como no caso do Brasil.

Exemplo dinâmico dessa minha postulação diz respeito, por exemplo, ao fato de passar a haver em séries televisivas brasileiras e estadunidenses personagens e situações ligadas ao HIV e que não pertenciam ao concerto maior daquelas narrativas, como o caso da série *Oz* (HBO, EUA, 1997) ou de *Os assumidos* (versão estadunidense de *Queer as Folk*, veiculada entre 2000 e 2005) e da minissérie global *Queridos Amigos* (Brasil, 2008), onde personagens infectados são mais um personagem, pouco contribuindo para a desestabilização dos fatos ali narrados e mesmo chegam a discutir sua condição dentro daquele conjunto. Ou seja, como ocorrido no passado com outras doenças – a tuberculose de Marguerite em *A Dama das Camélias*, por exemplo – a ideia vinculada aos possíveis traumas e interdições se dissipam em favor da naturalização e, por que não dizer, localização de certos discursos no âmbito do senso comum, do corriqueiro, do cotidiano, do que é tido, portanto, como “normal”, o que levará, anos mais tarde, a um Manuel Bandeira a compor o famoso poema-piada “Pneumotórax”, baseado na doença que supostamente lhe sentenciara a vida.

Mais recentemente, a minissérie estadunidense *Looking* (HBO, EUA, 2014), exibida no Brasil em 2015, trouxe à baila um tratamento que algo diferiu do que vinha sendo dado ao HIV e à AIDS: três amigos, dois dos quais próximos dos trinta anos, convivem bem na sua inserção no *american way of life*, bem como são assumidos, conscientes de seus direitos como homossexuais e, até onde se presume da narrativa, atuantes identitariamente. O mais velho deles, Dom, com 40 anos, é uma espécie de lembrança histórica dos anos de 1990, tendo assistido aos processos de normalização do HIV no seio da comunidade gay de Castro Street, São Francisco, assim como assistiu o aparecimento de tratamentos eficazes contra o vírus. Patrick, o mais “neurótico” da tríade, vive a constante preocupação em poder ser infectado por alguma DST, revelada na sua hipocon-

dria e no desejo por uma relação afetiva estável que o afastaria de riscos de contágio. Agostin, de origem latina, vive todos os excessos possíveis no que tange às vivências do corpo e cujo comportamento beira o risco, a autodestruição e a irresponsabilidade. É este último é quem passa a se relacionar com o ativista social Eddie, portador de HIV, a quem Agostin conheceu numa festa. Apesar do comportamento hipocondríaco de Patrick, os outros dois personagens vivem a patente realidade do vírus de maneira tão natural quanto vivenciam sua sexualidade, sem, no entanto, parecerem que incidam seja o excesso do sexo desprotegido ou mesmo na neurose criada pelo amigo viciado em testes rápidos de HIV. O processo de naturalização encenado na minissérie ganha um caráter diverso, que não aquele que naturaliza para obstruir, silenciar ou restringir; mas, outro, que, ao dar visibilidade e inserir materialmente a situação sorológica de Eddie nas vivências do trio de amigos. A normalização do HIV na série acaba por produzir um processo positivo que pensa o personagem infectado como parte dos afetos possíveis de serem construídos na contemporaneidade, sem, no entanto, estigmatizá-lo como um “portador” e sem que se faça na série a apologia da droga/coquetel como solução a uma possível infecção; ou, até mesmo, ao excesso de proteção adotado por alguns que em lugar de estabelecerem a empatia, sugerem sempre a dúvida.

Como no romance *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire, as questões que acenam os personagens são outras, ligadas à humanidade, à liquidez de seus afetos, as crises amorosas. Noutras palavras: sem transformar o medo ou o HIV do personagem no tônus principal da narrativa da série, o que se vê ali é a tentativa de se enfatizar a igualdade, o equilíbrio de forças que potencializa o humano antes da doença e que, portanto, não o diminui diante dela, nem o submete, como bem o faz as esquetes intituladas *Viral* veiculadas pelo coletivo humorístico Porta dos Fundos (Brasil, 2015) em seu canal do Youtube. Na minissérie, no romance e nas esquetes, a transformação do contágio e do vírus num espetáculo midiático pode, por outro lado, propor a emergência de uma nova discursividade acerca da AIDS, agora baseada na percepção de que ela constitui uma identidade, mas que de forma alguma circunscreveria uma subjetividade apenas à existência ou não de um vírus.

Dentre as produções de largo alcance como aquelas que aqui já citei, cabe, mesmo que brevemente citar outras tais, como *Clube de Compras Dallas* (Jean-Marc Vallée, EUA, 2013) e *The Normal Heart* (Ryan Murphy, EUA, 2014) e a

tentativa de ambas de transformar os relatos dos primeiros anos da AIDS em narrativas ficcionais. Há em ambos os filmes um certo *ethos* que envolve o resgate e o retorno à memória dos que foram esquecidos, vitimados por um ainda inexistente tratamento. Como já vimos em *Angels in America*, a solução encontrada pelos que estavam vivos, contaminados ou não, e diante do descaso governamental estadunidense com as pessoas acometidas pelo vírus, foi justamente o estabelecimento de redes de ajuda e afeto capazes de tornar a vida dos doentes algo mais digna, não apenas pela valorização da doença, mas pela sobrevalorização da Vida. Dirá Caio, num tempo próximo ao das narrativas fílmicas que “A vida grita. E a luta, continua” (ABREU, O Estado de S. Paulo, 18/9/1994). Atendendo à necessidade premente, era preciso que aquelas pessoas continuassem vivendo, para que pudessem se vincar nas memórias e criarem para si uma história passível de ser lembrada, mesmo que denotada nos traumas, nas dores e nas perdas. Ao lado do grito da vida, a ausente presença dos que morriam.

De fato, os dois filmes, distanciados da fala biográfica de Reinaldo Arenas por quase trinta anos, enfatizam um novo regime discursivo que, certa maneira, contraria o juízo do prosador cubano: trazem a experiência da AIDS para o interior das vivências humanas, humanizando a doença e relativizando as falas médicas que sentenciaram Arenas e tantos outros aqui aludidos à existência portando uma subjetividade vazia como o é a do “paciente”. E neste novo regime é preciso lembrar pra não esquecer, é preciso sobreviver para contar, recolocando vírus e doença nos discursos que provêm de corpos vivos que precisam contar a sua versão da história, a história dos silenciados.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2014.
- AL BERTO. *Horto de Incêndio*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.
- AL BERTO. *Diários*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2012.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a Literatura desconstruindo a AIDS*. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- CARVALHO, Bernardo. Escritores ficam entre militância e memória. *Folha de São Paulo*, 20/03/1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/20mais!4.html>. Acesso em 31/01/2016.
- CARVALHO, Bernardo. *As Iniciais*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- DERRIDA, Jacques. Circonfissão. In: BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro, Record, 1995.
- BATAILLE, George. *A parte maldita*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DÍAS-BENITEZ, Maria Elvira. O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade. In: *Mana*, vol. 21. N. 1. Rio de Janeiro, PPGAS-UFRJ, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. São Paulo, Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In: \_\_\_\_\_. *Estética: Literatura, Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- FREIRE, Marcelino. *Nossos Ossos*. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00106a.pdf>. Acesso em 28/01/16.
- SCLIAR, Moacyr. "A literatura do conflito". *Folha de São Paulo*, 4/2/1996. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/04/mais!/17.html](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/04/mais!/17.html). Acesso em 31/01/2016.

## Filmografia, Discografia e outros Media

- An early frost*. Direção: Norman René. EUA: NBC Television, 1985. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0089069/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0089069/?ref=fn_al_tt_1). Acesso em 02/02/2016.
- Meu Querido Companheiro (Longtime Companion)*. Direção: Norman René. EUA: American Playhouse, 1989. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0100049/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0100049/?ref=fn_al_tt_1). Acesso em 02/02/2016.

- Philadelphia*. Direção: Jonathan Demme . EUA: TriStar Pictures, 1993. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0107818/?ref=mv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0107818/?ref=mv_sr_1). Acesso em 02/02/2016.
- Carne Tremula*. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 1997. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0118819/?ref=mv\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0118819/?ref=mv_sr_3) . Acesso em 02/02/2016.
- Queer as Folks (Os Assumidos)*. Direção: Ron Cowen & Daniel Lipman. EUA/Canadá: Showtime, 2000. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0262985/?ref=mv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0262985/?ref=mv_sr_1) . Acesso em 02/02/2016.
- Angels in America*. Direção: James Foley. EUA: HBO Films, 2003. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0318997/?ref=mv\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0318997/?ref=mv_sr_3). Acesso em 02/02/2016.
- Rent (Os Boêmios)*. Direção: Chris Columbus. EUA: Rent Productions & 1492 Pictures, 2005. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt0294870/?ref=mv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0294870/?ref=mv_sr_2). Acesso em 02/02/2016.
- Queridos Amigos*. Direção: Denise Saraceni. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2008. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt1198295/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1198295/?ref=fn_al_tt_1). Acesso em 02/02/2016.
- Club de Compras Dallas (Dallas Buy Club)*. Direção: Jean-Marc Vallée. EUA: Truth Entertainment, 2013. Informações disponíveis em <http://www.imdb.com/title/tt0790636/>. Acesso em 02/02/2016.
- The Normal Heart*. Direção: Ryan Murphy. EUA: HBO Films, 2014. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt1684226/?ref=mv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1684226/?ref=mv_sr_1). Acesso em 02/02/2016.
- Looking*. Direção: Michael Lannan. EUA: Fair Harbor Productions & HBO Films, 2014-2015. Informações disponíveis em [http://www.imdb.com/title/tt2581458/?ref=mv\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt2581458/?ref=mv_sr_3). Acesso em 02/02/2106.
- Red, Hot +Blue*. Produção: Steve Lillywhite e Afrika Bambaataa. EUA: Chrysalis, 1990. Informações disponíveis em <http://www.allmusic.com/album/red-hot-blue-a-tribute-to-cole-porter-mw0000310056> . Acesso em 02/02/2016.

Submetido em: 10-08-2016

Aprovado para publicação: 24-08-2016