

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
João Lúcio Xavier

**A VERTIGINOSA VIDA DA LINGUAGEM:
Literatura e biopolítica em Caio Fernando Abreu**

Belo Horizonte
2016

João Lúcio Xavier

**A VERTIGINOSA VIDA DA LINGUAGEM:
Literatura e biopolítica em Caio Fernando Abreu**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A162.Yx-v. Xavier, João Lúcio.
A vertiginosa vida da linguagem [manuscrito] : literatura e biopolítica em Caio Fernando Abreu / João Lúcio Xavier. – 2016.
116 f., enc.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f.111-116.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Biopolítica – Teses. 4. Política e literatura – Teses. I. Said, Roberto, 1971- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342

Dissertação intitulada *A vertiginosa vida da linguagem: literatura e biopolítica em Caio Fernando Abreu*, de autoria do Mestrando JOÃO LÚCIO XAVIER, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

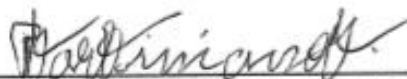
Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

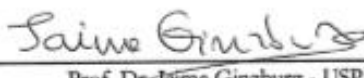
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - Orientador



Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG



Prof. Dr. Jaime Ginzburg - USP



Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2016.

A minha mãe, que me ensinou a ler, e a meu pai, que me ensinou a ética.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, minha irmã e demais familiares pelo amor incondicional e por tudo o que me deram ao longo da vida.

A Luiz Lopes, pelo companheirismo, pela ajuda imensurável e pelo afeto ao longo desse percurso.

A Roberto Said, pela leitura atenta, pelos comentários e sugestões engrandecedores, bem como pela paciência e pela orientação dedicada e comprometida.

Aos professores da UFMG Wander Melo Miranda, Claudia Campos Soares, Vera Casa Nova, Elisa Amorim e Élcio Loureiro Cornelsen pelas aulas transformadoras e pelos semestres de intenso aprendizado e crescimento.

A professora da UFMG Emília Mendes por ter permitido uma apresentação de trabalho, ainda na graduação, sobre Caio Fernando Abreu, situação na qual tudo começou.

A Luciana Buccini, Branca Puntel, Cristina Dulce, Éder Santana e Túlio Magno, amigos e companheiros de estudos no pós-lit e na vida, pelas risadas, conversas, sugestões e pelo apoio incondicional.

A Davidson Wagner, Denise Coura, Ellen Campos, Flávia Batista, Guilherme Galvão, Hellen Brandão, Karen Oliveira, Larissa Alberti, Letícia Araújo, Mariana Paes Leme, Milene Moraes, Raíssa Vitória, Richardson Ventura, Thaianne Guerra e Thalita Martins, grandes amigos que a vida me deu, meus queridos vagalumes.

A Deus.

RESUMO

Este estudo pretende propor uma leitura de alguns contos da obra do escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), visando estabelecer um diálogo entre alguns de seus textos e as discussões contemporâneas sobre biopolítica. Por retratar muitas vezes personagens em “desajuste” ou em “deslocamento” frente ao padrão exigido pelas normas sociais, os personagens de Caio sofrem com a discriminação e a opressão do meio em que vivem. Se tal opressão pode ser relacionada às discussões biopolíticas, segundo as quais as sociedades modernas vivem sob o jugo do biopoder, que tenta de todas as formas e pelos mais sofisticados meios controlar a vida dos indivíduos em todas as instâncias possíveis, é preciso pensar também que a própria produção do autor parece apontar potências de resistência a esse poder. Em um movimento de escrita dual, o autor parece apontar, ao mesmo tempo, as formas de dominação e as potências de resistência possíveis a elas que emanam da própria vida dos indivíduos (biopotência) que se veem excluídos e controlados. Ao mostrar os meios de contrapoder possíveis, a literatura de Caio parece sugerir que, por maior que seja o controle, é sempre possível resistir.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu – biopolítica - resistência

ABSTRACT

The present study intent to propose a reading of some short stories from Caio Fernando Abreu (1948-1996) opus, aiming to establish a dialogue between some of his texts and the contemporary discussion about biopolitics. By showing multiple times characters in “misfit” or “displacement” considering the standard demanded by the social rules, Caio’s characters suffer prejudice and oppression from the environment they live in. If such oppression can be related to the bio politics discussion, according to which the modern societies live by the biopower yoke that tries by all the possible means and the most sophisticate ways to control the individuals life in every respects possible, it is also necessary to think about the author’s own production seems to aim to resistance potential against this power. In a motion of dual writing, the authors seems to point, at the same time, to domination ways and to the possible resistance potential that emanate from the own individuals life (biopotencial) of those who see themselves as excludes or controlled. By showing these means of possible counter power, Caio’s literature seems to propose that even from the greatest ways of control it is always possible to resist.

Keywords: Caio Fernando Abreu – biopolitic – resistance.

SUMÁRIO

INVENTÁRIO DA CONTEMPORANEIDADE.....	10
1. O CONTROLE DA VIDA	19
1.1. A vida que não merece ser vivida.....	19
1.2. A vida como espetáculo	24
1.3. A vida como resistência	29
1.4. A vida mofada	33
1.5. A vida nos detalhes	43
2. SINTOMAS DE VIDA	49
2.1 Sob o estigma da doença.....	49
2.2. Corpos em queda	59
2.3 Os sintomas	63
2.4. A peste	67
2.5. Encontrar o animal, buscar o vaga-lume.....	75
3. A VIDA EM MULTIDÃO	81
3.1.O povo.....	81
3.2. A comunidade.....	92
3.3. A multidão.....	99
UM ENXAME DE VAGA-LUMES	107
REFERÊNCIAS	111

Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que apenas ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo. Meu coração sangra com uma dor que não consigo comunicar a ninguém, recuso todos os toques e ignoro todas tentativas de aproximação. Tenho vergonha de gritar que esta dor é só minha, de pedir que me deixem em paz e só com ela, como um cão com seu osso.

A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão.

Caio Fernando Abreu

Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi.

Caio Fernando Abreu

Inventário da contemporaneidade

Morto aos 48 anos em decorrência da AIDS, censurado e preso na ditadura militar, Caio Fernando Abreu (1948-1996)¹ é considerado, muitas vezes, como um símbolo da contracultura no Brasil², na medida em que reúne, tanto em suas narrativas quanto em sua vida pessoal, as características mais marcantes dos anos 1970 e 1980 do país. O próprio autor, em carta a seu amigo José Márcio Penido, datada de 22 de dezembro de 1979, lamenta-se: “meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração”.³

De fato, Caio parece ter vivido boa parte das experiências sociais e afetivas que os anos 1970 e 1980 permitiam, como a liberdade sexual que se concretizava nessas décadas; o consumo de drogas que se popularizava; a forte relação com o esoterismo e questões espirituais (Caio era um confesso conhecedor da astrologia e foi praticante do budismo e também da umbanda), bem como seu envolvimento com o movimento Hippie. Muitas dessas experiências estão presentes em seus contos e demais textos literários, demonstrando uma estreita relação entre vida e obra do autor.

Essa identificação de sua produção literária com sua época, no entanto, gerou (e ainda gera por parte de alguns) críticas ao autor, taxado de “datado”, no sentido pejorativo do termo, como se sua obra fosse “limitada”, uma vez que estaria atrelada em demasia ao contexto em que foi produzida. Porém, da mesma forma como o autor iria rever sua consideração anterior, ao afirmar em 1984: “Eu fujo dos rótulos, não escrevo sobre uma geração. Não há uma postura deliberada, mas escrevo sobre o mistério e sobre as pessoas”⁴, a crítica tem revisto suas considerações a respeito do escritor, hoje tido por muitos como um dos grandes ficcionistas das décadas de 1970, 1980 e do início dos anos 1990 no Brasil⁵, mas cuja obra ainda ressoa na contemporaneidade.

Apesar de ter se dedicado também ao teatro, ao romance e à literatura infantil, Caio Fernando Abreu foi, sobretudo, um contista (dos 10 livros publicados em vida, 7 são

¹¹ O autor nasceu em 12 de setembro de 1948, em Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul próximo à fronteira com a Argentina, e faleceu em Porto Alegre, em 25 de fevereiro de 1996.

² É a visão defendida, por exemplo, por Heloísa Buarque de Holanda: “Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e pela realidade espontânea do aqui e agora”. (*In*: ABREU, p. 11, 2005b).

³ ABREU, 2005b, p. 156.

⁴ ABREU, 2005a p. 255.

⁵ Cf. POSSO (2009) e GINZBURG (2012), por exemplo.

dedicados ao gênero, se incluímos na conta o livro *Triângulo das águas*, composto por três textos maiores, aos quais o autor nomeou de “novelas”). O autor publicou também 2 romances e um livro infanto-juvenil. O número de suas publicações, porém, aumentou depois de sua morte na década de 1990, com o lançamento de coletâneas póstumas de contos⁶ e a reunião de suas peças de teatro⁷. O escritor foi também jornalista, ocupação com a qual conjugou sua atividade literária por meio da produção de crônicas publicadas em *O Estado de S. Paulo*. Muitas dessas crônicas foram compiladas e publicadas posteriormente em livro após a sua morte⁸. Mais recentemente ainda foi publicada a reunião de suas poesias, muitas inéditas, mas com a presença de algumas que haviam sido publicadas esparsamente em suplementos, como o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. O livro, entretanto, apresentava um problema editorial, com a inclusão de um texto que não era de autoria de Caio Fernando Abreu, e foi recolhido do comércio.⁹

Ficcionista reconhecido, Caio Fernando Abreu cultivou uma vasta correspondência com seus amigos e familiares. A compilação de parte dessas cartas pelo professor Ítalo Moriconi em 2002, em *Cartas*, contribuiu para que uma nova faceta do escritor fosse consagrada, sendo hoje também reconhecido como um dos grandes autores do gênero. *Cartas* e outros documentos são também o meio de que Paula Dip se utilizou para escrever *Para sempre teu, Caio F.*, espécie de biografia do autor escrita por sua amiga jornalista que mescla memória e trechos de correspondência para contar a história da amizade de ambos.

A crítica, embora não tenha se entusiasmado tanto com a obra de Caio como o fez com alguns de seus autores contemporâneos, como João Gilberto Noll ou Rubem Fonseca, por exemplo, não ignorou o autor, que foi inclusive agraciado por três vezes com o prêmio Jabuti de Literatura na categoria contos, em 1984, 1989 e 1996¹⁰. Entretanto, ainda hoje é possível perceber que sua obra desperta um interesse menor de parte da crítica em relação a

⁶ Como a coletânea em três volumes intitulada *Caio 3D*, que reúne publicações do autor nas décadas de 1970, 1980 e 1990.

⁷ Cf. *Teatro Completo*, cuja primeira edição é de 1997.

⁸ Cita-se, como exemplo, as coletâneas *Pequenas epifanias*, reunião de crônicas publicadas pelo autor em *O Estado de S. Paulo* de abril de 1986 a dezembro de 1995 cuja primeira edição é de 1996, três meses após a morte do autor, e *A vida gritando nos cantos*, de 2012, reunião de crônicas que não tinham sido publicadas no livro anteriormente citado, contemplando o mesmo período de escrita para o jornal (com um intervalo levemente maior, de 1985 a 1996).

⁹ Refiro-me à publicação de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, de 2012, que, embora oficialmente recolhido do mercado, ainda consegue ser encontrado em algumas livrarias.

¹⁰ Os livros premiados foram, respectivamente: *Triângulo das águas*, *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Ovelhas Negras* (o livro ficou em 3º lugar na categoria Contos e Crônicas).

outros autores de sua época.¹¹ As recentes publicações do autor, porém, parecem evidenciar um crescente interesse não só do público, mas também dos críticos a respeito da obra do escritor, cuja produção começa a ser revisitada de modo cada vez mais intenso em cada novo prefácio que se faz, ou a cada nova coletânea surgida. A maior parte da fortuna crítica de Caio Fernando Abreu é composta por estudos acadêmicos, sejam eles dissertações, teses ou artigos publicados esparsamente, sendo difícil encontrar livros específicos a respeito do autor. Entretanto, como a data recente da maioria desses textos teóricos parece evidenciar¹², isso sugere que o autor tem-se tornado alvo de interesse da crítica especializada, sobretudo a acadêmica.

Caio também é frequentemente citado em estudos que discutem o contexto literário das décadas de 1970, 1980 e início dos anos 1990. Para alguns pesquisadores que se dedicaram a construir panoramas da literatura nacional, o autor é um dos mais proeminentes de sua geração. Nessa direção, Luciana Stegagno-Picchio afirma que o autor “na sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um reduzido ciclo de obras-primas ‘urbanas’ com personagens isoladas do mundo e prisioneiras delas mesmas”¹³. Ressalta-se nessa definição aquilo que parece ser consenso na crítica a respeito do ficcionista: apontar uma postura de “deslocamento”¹⁴ de seus personagens frente a uma sociedade opressora e muitas vezes violenta. Esse processo é, porém, agravado em suas narrativas, pois nelas, muitas vezes, o conflito sociedade-indivíduo assume a configuração problemática de indivíduo-contras-ele-mesmo. Como José Castelo bem definiu: “os relatos de Caio nos levam a ver que o grande barulho, a grande agitação, a grande dor não estão fora, mas dentro de nós”.¹⁵

Em análise do conto “Os sobreviventes”, presente em *Morangos Mofados*, por exemplo, Jaime Ginzburg afirma que “o confronto com a ditadura é elaborado, em Caio Fernando Abreu, como uma vontade de ser outro. Uma busca de alteridade, no sentido individual, com uma vontade de viver diferente, sentir e pensar diferente”.¹⁶ O conflito dos

¹¹ Alfredo Bosi, por exemplo, em sua célebre *História concisa da Literatura Brasileira*, que ganhou uma reedição recente em 2013 na qual foi atualizada, não dedica um verbete ao autor que, salvo engano, sequer é citado no livro.

¹² A maioria dos textos a respeito de Caio Fernando Abreu consultados na escrita desta dissertação, por exemplo, tem data de publicação posterior ao ano 2000.

¹³ STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 646.

¹⁴ Deslocamento realçado por Italo Moriconi (*In: ABREU, 2012a, p. 14*): “A obra de Caio [...] [revela] o que somos e fazemos quando estamos fora das molduras, mas ainda sofrendo com elas e por causa delas”.

¹⁵ *In: ABREU, 2007, p. 10.*

¹⁶ GINZBURG, 2012, p. 426.

personagens, portanto, revela-se como uma não aceitação de sua própria personalidade. Nesse caso, o conflito interno é motivado pelo contexto social no qual os personagens estão inseridos, a ditadura militar no Brasil, de extrema violência, que reprime os indivíduos e os leva a se questionarem inclusive como sujeitos. Para Karl Erick Schøllhamer, essa postura está presente em diversos escritores brasileiros nas décadas de 1970 e 1980¹⁷, é porém em Caio Fernando Abreu, mais especificamente em sua obra *Morangos Mofados*, de 1982, que “o lastro subjetivo se aprofunda [...] por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário”.¹⁸

Várias são essas situações limites que confrontam os personagens de Caio, porém, talvez as mais estudadas pela crítica sejam aquelas relativas ao preconceito e à intolerância que seus personagens sofrem devido à sexualidade. Nesse âmbito, é válido fazer referência ao estudo de Luiz Braga Júnior, *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*, que busca traçar uma problematização de identidades de personagens homoafetivos nos contos do autor e analisar os conflitos entre essa identidade e a sociedade, como o preconceito e a questão da AIDS. Esse também é o foco da pesquisa de Warley Matias de Souza (2010), que analisa seis narrativas de autores brasileiros, entre elas “Pela Noite”, originalmente publicada em *Triângulo das Águas*. Ressaltam-se ainda nesse contexto os ensaios e artigos publicados por José Luiz Foureaux de Souza Júnior¹⁹.

Outras situações geradoras de conflito também estudadas são o exílio, sobre a qual merece destaque o estudo de Karl Posso, de 2009, *Artimanhas da Sedução*, que relaciona o deslocamento geográfico ao deslocamento social dos personagens homoeróticos de Caio; e a violência urbana e histórica (no caso da ditadura) presente em alguns contos do autor, sobre a qual é válido ressaltar os estudos do já citado pesquisador Jaime Ginzburg. Merece destaque também a questão da loucura na obra do autor, estudada em *Atritos e Paisagens: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*, de

¹⁷ Conforme o trecho: “Com a abertura política, e durante o processo de retorno à democracia, surge uma escrita mais psicológica que configura uma subjetividade em crise, como ocorre, por exemplo, em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, de 1974, em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, de 1976.” (SCHØLLHAMER, 2009, p.27).

¹⁸ SCHØLLHAMER, 2009, p. 27.

¹⁹ Cf. SOUZA JÚNIOR, 1991 e SOUZA JÚNIOR, 2010.

Alessandra Leila Borges Gomes (2001) e *Loucura, chiclete & som: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu*, de Thiago Soares (2003), por exemplo.

A escrita de Caio Fernando Abreu parece assim apontar para um forte desajuste de seus personagens, que habitam um mundo marcado pela intolerância às diferenças, pela falta de compreensão e pela opressão, quer seja de um cotidiano frustrante nos grandes centros urbanos, quer seja pela forte presença da violência a que são submetidos muitos dos sujeitos que vivenciam suas histórias. Tal conflito entre mundo e sujeito gerará, muitas vezes, um efeito de exclusão ou de não pertencimento ao mundo ao redor, acarretando, por sua vez, ora melancolia e tristeza, ora desespero ou solidão. Confrontados pelo exterior violento e opressivo, frequentemente seus personagens se voltarão para dentro de si, em discursos intimistas que versarão sobre desilusões amorosas e falta de perspectiva sobre a vida, pautados por momentos de desesperança. Porém, é preciso ressaltar que, ao mesmo tempo em que isso ocorre, sua literatura revela uma resistência desses personagens às situações limites a que são expostos, ainda que tal resistência não seja revelada de modo explícito ou grandiloquente. Conforme apontou José Castello, “tudo tem um limite, e é nesses limites que os personagens de Caio trafegam, é ali que resistem, que lutam [...]”.²⁰ Caio Fernando Abreu parece assim escrever sobre esse limite, sobre o fio da navalha em que se equilibram seus personagens, no instante exato em que esse gesto de resistência parece prestes a eclodir, ainda que muitas vezes sejam gestos silenciosos e discretos.

É preciso pensar, no entanto, de que tipo de resistência a obra de Caio Fernando Abreu nos fala. A crítica, tradicionalmente, tem atribuído à sua obra um caráter de militância, principalmente contra a ditadura. Embora seja impossível negar a importância e a repercussão do contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985) na obra de Caio, é possível a reflexão de que a própria ditadura no Brasil pode ser abordada em um contexto histórico e social mais amplo. Tal contexto pode ser definido como o momento da biopolítica, ideia chave para se pensar a sociedade contemporânea e que foi abordada por vários pensadores, como Michel Foucault (1988, , 2010, 2011, 2014), Giorgio Agamben (2010, 2015), Gilles Deleuze (2010, 2013) entre outros.

Tal contexto se refere ao momento em que, nas sociedades ocidentais, a vida torna-se o alvo do controle, seja esse controle exercido pelo Estado, pela mídia, pelas grandes

²⁰ In: ABREU, 2007, p.13

empresas ou pela própria sociedade e suas instâncias, como a família, as relações no ambiente de trabalho, a vizinhança, etc. Isso só é possível se pensarmos conforme a filosofia de Foucault e sua visão a respeito do poder, isto é, como uma rede de forças que se complementam e se contrapõem; como uma conexão que é estabelecida e reconfigurada a todo instante para fortalecer novas ideias e ações, ou enfraquecê-las.²¹

As forças sociais atuantes juntamente com o poder Estatal, dessa forma, contribuem para formar padrões de comportamento que são, ainda, influenciados pelo sistema capitalista de produção visando ao lucro. Para manter esse lucro, por sua vez, o sistema lançará mão de recursos como a espetacularização da sociedade, num jogo de poder em que a proximidade em relação a um padrão (seja ele de comportamento, inclusive sexual; de beleza e até mesmo de configuração biológica) será valorizada em detrimento daqueles que se afastam do modelo ideal que, muitas vezes, sequer é alcançável.²² O que esse ciclo evidencia é a produção maciça de exclusões que legitimarão, em casos extremos, o uso da violência para combater aqueles muito distantes dos padrões (“os anormais”).²³

Porém, como o poder é uma rede de forças, dentro dele mesmo encontra-se a potência de resistência, isto é, o contrapoder que pode ser usado para fazer oposição ao ciclo descrito. Tal contrapoder, porém, nem sempre será algo explícito e grandioso, pelo contrário, para se opor aos desejos grandiloqüentes do espetáculo, será preciso buscar as minúcias, os detalhes e as pequenas luzes, em oposição aos grandes holofotes do capitalismo e suas mega construções.²⁴

Apontar como a obra de Caio Fernando Abreu parece evidenciar esse controle biopolítico no qual a sociedade está cada vez mais inserida, demonstrando como o autor representa contextos de opressão e violência em algumas de suas narrativas, mas, sobretudo, pensar em como sua literatura, ao mesmo tempo, consegue engendrar potências de resistência a essa opressão e a esse controle são os objetivos principais desta dissertação. Para isso, teremos como guia o conto “Ascensão e queda de Robhélia, manequim e robô”, presente em *O ovo apunhalado*, texto que iniciará todos os três capítulos da dissertação para, a partir dele, estabelecermos conexões com outros contos do autor (serão analisados,

²¹ Cf. FOUCAULT, 2012.

²² Essas questões serão trabalhadas, com mais detalhes, ao longo dos capítulos que se seguem.

²³ Cf. FOUCAULT, 2011.

²⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011.

dessa forma, três textos em cada capítulo, aliados às discussões a respeito de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, presente em todos os capítulos).

No primeiro capítulo, analisaremos a história de Robhéa, que permite a aproximação do texto de Caio com muitas das reflexões presentes nas teorias biopolíticas. Partindo do conto, portanto, serão estabelecidas relações com as reflexões de Foucault a respeito do biopoder e também as revisões que Agamben faz sobre as teorias foucaultianas. A teoria biopolítica será, assim, apresentada com mais detalhamento no capítulo 1, no qual também será discutida a relação entre biopolítica e capitalismo, sobretudo pensando no conceito de sociedade do espetáculo, de Guy Debord. Dentro desse contexto, porém, tentar-se-á apontar como a narrativa evidencia pontos de resistência às forças opressoras que se erguem contra seus personagens. Para isso, serão fundamentais as reflexões de Georges Didi-Huberman, sobretudo as elencadas em *Sobrevivência dos vaga-lumes*. As reflexões feitas sobre a opressão e a violência no conto permitirão a análise, ainda no mesmo capítulo, do conto “Aqueles Dois”, de *Morangos Mofados*, no qual as questões de sexualidade e preconceito, tão comentadas na obra de Caio Fernando Abreu, parecem encontrar um dos pontos altos de sua produção. Seguindo o mesmo movimento anterior, buscar-se-ão, no conto, momentos em que tal preconceito é combatido por forças internas aos mecanismos de opressão.

No segundo capítulo, a trama de Robhéa será retomada para apresentar um segundo ponto importante nas discussões biopolíticas: a questão da doença. Para isso, serão fundamentais os apontamentos de Susan Sontag em *Doença como metáfora* e também em *AIDS e suas metáforas*. A partir da relação com a doença, poder-se-á tematizar a criação de padrões de normalidade dentro das sociedades biopolíticas, pautando tal relação, sobretudo, no seminário *Os anormais*, de Michel Foucault. Seguindo as evocações feitas na narrativa de Robhéa à imagem da peste e da epidemia, será possível partir para a análise de “Linda, uma história horrível”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, conto no qual Caio Fernando Abreu, com muita sutileza, explora a temática da doença da AIDS. Novamente questões de sexualidade serão trabalhadas, pois trata-se de uma doença sexualmente transmissível. A tentativa de apontar focos de contrapoder, ou momentos de quebra de opressão, será marcada pela figura do animal presente no conto e que, assim como o protagonista, também está marcada pelo crivo da doença.

No último capítulo, a violência estatal será abordada, partindo-se das agressões presentes no conto de Robhêa para discutir como as sociedades biopolíticas, em seu extremo, se convertem em sociedades que produzem a morte, respaldadas na criação de “inimigos” que devem ser combatidos em oposição à suposta proteção que as nações devem salvaguardar a seus cidadãos. Para isso, serão importantes os apontamentos de Giorgio Agamben a respeito do conceito de povo. Recontextualizando tal discussão para um âmbito nacional, será possível relacionar essa configuração à ditadura militar brasileira, o que permitirá, por sua vez, a leitura da novela “Dodecaedro”, de *Triângulo das águas*, e sua análise, pensando em como a violência e a opressão são metaforizadas na narrativa. Os momentos de resistência dentro da narrativa serão buscados na força da multiplicidade que o texto de Caio evoca, em oposição a um poder controlador que se quer uno. Contra uma visão que pretende classificar e agrupar os sujeitos para controlá-los, pensar-se-á no poder da multiplicidade e da potência de rede que podem quebrar esse poder controlador. Para isso, serão fundamentais as análises de Michael Hardt e Antonio Negri a respeito do poder da multidão.

Os quatro contos analisados pertencem a quatro livros diferentes do autor, o que se justifica, em parte, por uma tentativa de mostrar como a obra de Caio Fernando Abreu é perpassada por tais discussões, isto é, as questões levantadas por alguns de seus textos parecem repercutir em outros, tecendo uma rede de poderes, para falarmos com Foucault, que se entrecruzam e se reforçam. Além disso, pensa-se que um trabalho no qual se pretende discutir, entre outras, a resistência que a multidão pode engendrar não poderia se concentrar em um livro específico, pois deveria, guardadas as devidas proporções, tentar contemplar mais de uma “voz” do mesmo autor. É preciso pensar, portanto, nesses contos como vaga-lumes dentro da obra do autor, ou melhor, em pensar em como esses contos parecem evocar os potentes, embora pequenos, vaga-lumes que podem se opor à escuridão e às luzes ofuscantes do espetáculo, que os contos do autor também mostram com maestria.

Justifica-se a leitura da obra do autor com uma teoria tão atual (a biopolítica), pensando naquilo que Agamben defendeu em “O que é o contemporâneo”. Para o pensador italiano:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se

direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.²⁵

Porém, aquele que é contemporâneo não vê só o escuro, mas também percebe “no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo”.²⁶ O contemporâneo, portanto, vê não só a escuridão, mas também essa luz que quer nos alcançar, embora muitas vezes não consiga (vaga-lumes, talvez?). Seguindo essa lógica, “o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma”²⁷. É o movimento que se pretende fazer neste trabalho: mostrar como Caio Fernando Abreu, ao desvendar a sociedade das décadas de 1970, 1980 e 1990, pela força de sua escrita, mostra-se nosso contemporâneo, destacando as escuridões de nosso tempo, mas chamando a atenção para os pequenos vaga-lumes que, muitas vezes, não conseguem nos alcançar, mas existem. Caio Fernando Abreu: contemporâneo do século XXI.

²⁵ AGAMBEN, 2009, p. 64.

²⁶ AGAMBEN, 2009, p. 65.

²⁷ AGAMEBN, 2009, p. 65.

1. O controle da vida

A vida grita. E a luta, continua.
Caio Fernando Abreu

1.1 A vida que não merece ser vivida

Em um país não definido no tempo e no espaço, uma peste começa a transformar os seres humanos em robôs e, posteriormente, a matá-los. Desesperados com a possibilidade de extermínio, os afetados pela epidemia começam a buscar formas de evitá-la, recorrendo a estimulantes que, embora não curassem a doença, permitiam um período maior de vida, ainda que com sequelas corporais piores do que às da própria doença. O Poder, entretanto, recolhe todos os estimulantes do mercado, com o objetivo de dificultar a sobrevivência dos afetados. Os robôs iniciam então um processo de fuga em massa das cidades, mas novamente o Poder intervém, cercando todas as fronteiras e proibindo as migrações. “Então eles morriam feito ratos, sem que fosse necessário sequer procurá-los”.²⁸

Esse pequeno resumo do início de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”²⁹, conto de Caio Fernando Abreu, parece significativo para se pensar temáticas fundamentais em sua obra, sobretudo se considerarmos a afirmação feita por Jaime Ginzburg, a de que: “embora seja conhecido por sua ficção intimista [...], Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes: a política”.³⁰

A que política a obra de Caio nos remete, porém? Ou melhor, como é possível pensar a obra do escritor sob um viés político? Uma possível resposta parece residir na questão da resistência que seus personagens exercem diante de situações extremas, isto é, na incessante luta pela sobrevivência que os diversos sujeitos de suas histórias, muitas vezes loucos, drogados, doentes e perseguidos de todas as formas, apresentam. É nesse sentido que o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” pode ser visto como emblemático.

Como já visto, a história se inicia com a manifestação de uma infecção que mecaniza parte da população e, posteriormente, leva-a à morte. O governo local, denominado apenas de “Poder” no conto, reage a essa infecção. Entretanto, interessa-nos notar que sua intervenção não tem o intuito de combater a peste, mas sim o de preservar a

²⁸ ABREU, 2008a, p. 42

²⁹ O conto pertence ao livro *O Ovo Apunhalado* cuja primeira edição é de 1975.

³⁰ GINZBURG, 2012, p. 405.

parte da população saudável, protegendo-a de uma possível contaminação. Tal proteção, no entanto, revela-se segregacionista, uma vez que, para proteger alguns, o Poder determina a morte de outros. A trama narrada sugere uma crítica do autor a uma postura típica das sociedades modernas, em que há uma hierarquização da vida dos indivíduos: algumas valem mais do que outras. Em tais sociedades, há uma busca incessante por produzir modelos e padrões, que geram regras e imposições para os sujeitos, visando à separação deles em categorias binárias, como adequados e inadequados, certos e errados, aceitáveis e inaceitáveis. Nesse sentido, aqueles que escapam aos padrões são considerados inferiores e precisam ser contidos ou controlados. Essa necessidade de controle e a eficiência em exercê-la por parte dos agentes responsáveis é, aliás, evocada logo na primeira frase do conto: “Não foi difícil contê-los”.³¹

Esse comportamento das sociedades modernas de exclusão e de controle dos indivíduos foi analisado pelo filósofo Michel Foucault (e posteriormente retomado e retrabalhado por Giorgio Agamben) em seus estudos sobre a biopolítica. A biopolítica diz respeito às formas como o poder passa a gerir a população por meio, sobretudo, do controle da vida. Para Foucault:

Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais, [...] dois polos de desenvolvimento interligados por todo um feixe intermediário de relações. Um dos polos [...] centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: *anátomo-política do corpo humano*. O segundo [...] centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população*.”³²

Nesse contexto, portanto, o Estado assume como responsabilidade garantir a vida da população, em detrimento do poder de determinar a morte das pessoas que possuía antes no período absolutista: “Pode-se dizer que o velho direito de *causar* a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte”³³. Tal mudança, para

³¹ ABREU, 2008a, p. 42

³² FOUCAULT, 1998, p. 151-152.

³³ FOUCAULT, 1988, p. 150. Grifos do autor.

Foucault, configuraria uma virada social, política e histórica, a saber: a transição de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle.

A diferença entre essas sociedades, grosso modo, seria a de que as sociedades disciplinares baseiam-se no confinamento dos indivíduos em diversos espaços (hospitais, escolas, prisões, manicômios)³⁴ e no isolamento dos corpos tidos como “anormais”³⁵, a fim de disciplinar o corpo, tornando-o dócil, adestrado. As sociedades de controle, por sua vez, não mais exercem seu poder sobre o indivíduo por meio exclusivamente de seu confinamento, mas ramificam esse controle nos mais sofisticados meios em rede e em massa (como a medicina, a mídia e, mais recentemente, as formas de conexão do capitalismo contemporâneo, como a internet³⁶). Isso coincide com uma mudança de foco no objetivo do controle: o alvo deixa de ser o indivíduo e passa a ser a espécie.³⁷ Salienta-se que, embora haja um processo de transição, não há uma substituição total de um modelo por outro. Isso porque as duas formas coexistem³⁸, situação explicada, sobretudo, porque a sociedade de controle tende a englobar os meios de domínio do indivíduo da sociedade disciplinar.³⁹

O Poder, no conto, ao hierarquizar e agir sobre a vida da população pode ser lido como uma alegoria do biopoder, ao deixar morrer aqueles que se contaminam (os robôs) e

³⁴ Deleuze (2010, p. 223) destaca esse padrão do funcionamento das sociedades disciplinares, presente em diversos âmbitos: “Elas [as sociedades de controle] procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (‘você não está mais na sua família’), depois a caserna (‘você não está mais na escola’), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência”.

³⁵ Nessa perspectiva enquadrariam-se todos aqueles que fugissem da norma, como os loucos, os homossexuais, os doentes mentais, os deficientes físicos e uma série de outros indivíduos que não fossem considerados saudáveis ou sãos. Desnecessário dizer a força reveladora de estereótipos e de preconceitos que mobiliza tal distinção entre “normais” e “anormais” dentro desse contexto social. Cf. FOUCAULT, 2011 e FOUCAULT, 2012.

³⁶ Pelbart (2011, p.97) elabora a discussão do controle em rede pensando sobretudo no contexto contemporâneo capitalista, definido como: “Capitalismo em rede, conexionista, rizomático”, em referência a Deleuze e Guattari (1995).

³⁷ O controle da população e as implicações de tal controle são destacados por Peter Pál Pelbart (2011, p.57): “Está centrada [a sociedade de controle] não mais no corpo-máquina, porém no corpo-espécie – é o corpo atravessado pela mecânica do vivente, suporte de processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a longevidade – é a biopolítica da população.

³⁸ Conforme aponta Peter Pál Pelbart (2011, p. 57): “Ainda separadas no início, a disciplinarização dos corpos e a regulação da população acabam confluindo”.

³⁹ Salienta-se também que Agamben discorda de Foucault quanto à origem das sociedades de controle ou da biopolítica, defendendo a ideia de que ambas as sociedades (de controle e disciplinar) teriam uma origem imbricada: “Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano. A biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana”. (AGAMBEN, 2010, p.14).

fazer viver os que não são contaminados, sob a desculpa de preservação da espécie – proteção à doença. A postura do Poder é, portanto, extremamente violenta, pois ele age de forma a tentar impedir a sobrevivência da população contaminada e se abstém de ao menos procurar uma cura à epidemia. O interesse do Poder não é o bem-estar de todos, ou sequer a garantia da vida, mas zelar para que a parte da população considerada superior (a não contaminada) não seja prejudicada por aquela vista como ameaça (os doentes). Ocorre assim a exclusão e repressão dos contaminados:

Os mais práticos procuravam as oficinas: mecânicos azeitavam rótulas e, no terceiro dia, todas as oficinas haviam se transformado em hospitais. Sabendo disso, e da possibilidade de, a cada dia, os contaminados descobrirem mais e mais formas de sobrevivência, o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas. Legiões fugiam em direção ao campo [...] Mas sabendo-se também da possibilidade de se formarem grandes comunidades rurais, o Poder fechou todas as saídas das cidades. Então eles morriam feito ratos, sem que fosse necessário sequer procurá-los. Seus pedaços eram recolhidos tediosamente pelos caminhões de limpeza e encaminhados aos ferros-velhos, onde seriam vendidos como sucatas.⁴⁰

É nítido, portanto, o processo de hierarquização da vida dos indivíduos na história. Por meio de uma constante segregação e de diversas formas de impedir a sobrevivência desses indivíduos, o Poder acaba decidindo quem tem o direito de viver. Seguindo essa reflexão, é possível aproximar tais personagens do conto daquilo que Giorgio Agamben definiu como “a vida que não merece ser vivida”⁴¹, isto é, a vida que, de tão inferiorizada, é considerada inútil para biopoder. Tal vida, para o pensador italiano, seria denominada *homo sacer*.

O conceito de *homo sacer* e sua relação com o biopoder merecem uma atenção especial dada a sua pertinência nas discussões biopolíticas. Inicialmente, é preciso lembrar que, como salienta Agamben:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que responsáveis por um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo. (AGAMBEN, 2010, p. 10).

⁴⁰ ABREU, 2008a, p. 43.

⁴¹ A expressão é retomada por Giorgio Agamben da publicação de Karl Binding e Alfred Hoche *A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida*, texto no qual, para o filósofo italiano, “o conceito de ‘vida sem valor’ (ou ‘indigna de ser vivida’) aplica-se antes de tudo aos indivíduos que devem ser considerados ‘incuravelmente perdidos’ em seguida a uma doença ou ferimento [...]” (AGAMBEN, 2010, p.132). A relação entre doença e exclusão será mais desenvolvida no segundo capítulo desta dissertação, por ora é importante pensar apenas que os corpos doentes são vistos pelo biopoder como ameaça à espécie.

A virada biopolítica consistiria na atual indissociação desses termos, ou seja, na confluência entre *zoé* e *bíos* que perpassa as formas de controle da contemporaneidade⁴². Já não se está em jogo apenas o domínio político ou social dos indivíduos (*bíos*), mas também o domínio de sua vida enquanto capacidade orgânica (*zoé*).⁴³ Agamben defenderá ainda a manutenção desse poder soberano nas vias modernas de governo. Para o italiano:

Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto que a vida cessa de ser politicamente relevante.[...] Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal. A vida [...] torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana.⁴⁴

Imbricam-se nessa passagem três conceitos fundamentais na filosofia de Agamben: o de soberania, o de estado de exceção e o de vida nua. A decisão sobre o valor de cada vida está atrelada à soberania, pois: “Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nessa esfera”⁴⁵. Tal esfera capturada pelo biopoder seria o *homo sacer*, aquela figura desprovida de qualquer direito enquanto cidadão. Por esse motivo, ele pode ser morto sem que por isso alguém seja culpado de assassinato, da mesma forma, ele é insacrificável, pois representaria uma vida indigna de ser oferecida aos deuses como sacrifício. O *homo sacer* é, portanto, aquele indivíduo que foi reduzido à sua simples sobrevivência orgânica, às funções vitais de seu organismo (à *zoé*), privado de toda sua *bíos*. Dessa forma, o *homo sacer* goza apenas de sua *vida nua*, despida de qualquer outra representação jurídica ou social.

⁴² A presença da biopolítica como paradigma contemporâneo é evocado por Agamben logo no início de *Homo Sacer*: “A tese foucaultiana deverá, então, ser corrigida, ou pelo menos, integrada, no sentido de que aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na *pólis*, em si antiquíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser um objeto emite dos cálculos e das previsões do poder estatal; decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção” (AGAMBEN, 2010, p.16).

⁴³ Agamben (2010, p.118) assim define esse processo: “É como se, a partir de um certo ponto, todo evento político decisivo tivesse sempre uma dupla face: os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejam se liberar-se”.

⁴⁴ AGAMBEN, 2010, p. 138.

⁴⁵ AGAMBEN, 2010, p. 85.

Ainda para o filósofo, a *vida nua* é produzida pela supressão dos direitos de alguns cidadãos, situação denominada *estado de exceção*, isto é, o poder é soberano, pois possui legitimidade para suprimir as leis quando do seu interesse⁴⁶. Em outras palavras: o estado de exceção é a configuração social e jurídica criada por um poder soberano de suspensão da norma, que permite ao próprio poder soberano infringir o que antes era a regra, sem que isso seja considerado uma infração.

Ao impedir a fuga da população contaminada e a tentativa de compra de estimulantes, o Poder, no conto de Caio Fernando Abreu, tem um comportamento típico de estado de exceção, pois ele adultera as normas vigentes, as leis, privando a população robotizada de ir e vir e de comprar medicamentos. O Poder, nesse sentido, altera a norma para que esta se enquadre aos seus interesses: permitir que a população doente seja dizimada pela peste e salvar a população saudável. Pode-se, ainda, associar a figura dos doentes-robôs ao conceito de *vida nua* do filósofo italiano, pois eles são aqueles indivíduos que, privados de seus direitos, estão restritos apenas à sua própria sobrevivência (ameaçada pela peste), sem proteção legal. Isto é, eles perdem o direito que possuíam de ter sua vida preservada pelo Estado, que passa a negar-lhes formas de proteção e a dificultar as formas de resistência⁴⁷. Tudo isso motivado por um interesse do Estado em preservar outras vidas⁴⁸, com mais valor para ele: as saudáveis.

1.2 A vida como espetáculo

O terceiro parágrafo do conto inicia-se da seguinte maneira: “Esperava-se também que, em breve, a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa dita *normal* da população”⁴⁹. Para atingir tal objetivo, o Poder lança mão de diversos recursos para que essa população dita *normal* se esqueça do ocorrido ou, mais precisamente, para banalizar o

⁴⁶ Comentando as teorias de Agamben, Edgardo Castro (2013, p. 80) assim define o conceito de soberano: “É soberano quem pode decidir acerca do estado de exceção, a saber, acerca da suspensão da norma”.

⁴⁷ Peter Pál Pelbart (2011, p. 56) destaca essa seletividade da ação do biopoder, que hierarquiza a vida dos indivíduos, legitimando inclusive a morte de alguns: “nesse novo regime [biopolítico] o poder é destinado a produzir forças e as faz crescer e ordená-las, mais do que a barrá-las ou destruí-las. Gerir a vida, mais do que exigir a morte. E quando exige a morte, é em nome da defesa da vida que ele se encarregou de administrar. Curiosamente, é quando mais se fala em defesa da vida que ocorrem as guerras mais abomináveis e genocidas – o poder de morte se dá como um complemento de um poder que se exerce sobre a vida de maneira positiva”. (PELBART, 2011, p. 56).

⁴⁸ Conforme aponta Peter Pál Pelbart (2011, p. 56): “É o discurso da vida, da sobrevida, da sobrevivência: poder matar para poder viver, princípio alçado à estratégia do Estado” (PELBART, 2011, p. 56).

⁴⁹ ABREU, 2008a, p. 43. Grifo do autor.

ocorrido e neutralizar suas consequências. Tal mecanismo se torna evidente na forma como os “restos mortais” das vítimas são tratados: “Esperava-se ainda industrializar estilhaços de olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam utilizadas na confecção de colares cheios de *axé*, para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo”⁵⁰. A comercialização dos olhos como material para colares e, portanto, como elementos decorativos evidencia a comercialização dos “cadáveres” das vítimas, convertidas pela doença em robôs. O Poder, assim, consegue não apenas obter lucro com a epidemia, como também se aproveitar dos cadáveres para ressignificá-los dentro de uma ideologia mercadológica nefasta, que converte os corpos dos doentes em objeto de consumo, de moda e de desejo da população. Percebe-se, ainda, uma espécie de ironia do autor, ao relacionar o comércio à esperança que os objetos trouxessem sorte àqueles que os utilizassem (ironia construída na passagem “cheios de *axé*”), mostrando a capacidade do Poder no conto de se apossar das crenças do povo, utilizando-se delas para fomentar o lucro e a ideologia desejada. A ironia torna-se sarcástica se pensarmos que os compradores esperavam que os objetos fossem “cheios de *axé*”, mesmo sendo originários de uma peste e, portanto, da morte.

A relação entre poder e lucro, bem como entre os recursos dos quais os sistemas, sobretudo o capitalista, se valem para estimular tal relação, como a criação de ilusão nos compradores, foi abordada por Guy Debord em seu já clássico *A sociedade do espetáculo*. Para Debord⁵¹, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*” e “o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha”⁵². Parece produtivo, levando em consideração tais reflexões, detectar um forte teor crítico à espetacularização da sociedade no conto de Caio.

Na narrativa, essa espetacularização é utilizada como recurso de alienação, para que a população não conteste as ações do Poder:

Assim, tão logo começou a derrocada, o Poder divulgou comunicado aos órgãos de imprensa dizendo de seu interesse em aproveitar da melhor maneira possível os restos mortais dos contaminados. Houve grande entusiasmo por parte das

⁵⁰ ABREU, 2008a, p. 43. Grifos do autor.

⁵¹ DEBORD, 1997, p. 13. Grifos do autor.

⁵² DEBORD, 1997, p. 14-15.

indústrias, lojas de decoração, butiques e confecções – e imediatamente os ferros-velhos começaram a ser frequentados por senhoras ricas e extravagantes. A crise parecia vencida.⁵³

Espetacularizar a morte dos doentes por meio do comércio ajuda o Poder a apagar o massacre ocorrido da memória da população. A ação contribui também para fazer esquecer a postura do Poder de impedir a sobrevivência dos afetados pela peste. Assim, ao negociar os órgãos robotizados, o Poder não só obtém lucro, mas constrói um mecanismo eficiente de alienação⁵⁴, pois faz com que a população se acostume com o ocorrido, tornando a relação com os restos mortais cotidiana e banal, impedindo um choque das pessoas com esses cadáveres. Dessa forma, ao conviver com os restos-robôs servindo de enfeite, a sociedade neutraliza o que ocorreu com as vítimas, e não reflete sobre a postura do Poder, uma vez que tudo é reduzido ao comércio, à moda, à decoração, enfim, ao espetáculo. O efeito é imediato: “O Poder aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido, uma vez mais, superar tudo de maneira tão eficaz e criativa”.⁵⁵

A significação da peste pode ser também expandida dentro desse contexto, uma vez que a doença converte os humanos em robôs, ou seja, torna o orgânico inorgânico. Da mesma forma, a população saudável se utilizará de ex-órgãos humanos de forma mecânica, como objeto de decoração, por exemplo, tornando material o que era antes parte constitutiva de um ser humano. Não seria possível identificar aqui uma denúncia do autor a uma sociedade cada vez mais mecanizada, ou que torna os seus semelhantes objetos de uso? A reificação das sociedades⁵⁶ de espetáculo parece ser uma interpretação plausível para a peste e o comércio de partes robotizadas no conto.

Nesse sentido, é possível pensar em uma aproximação dos conceitos de biopoder e sociedade do espetáculo, uma vez que, *a priori*, a espetacularização parece ser um mecanismo eficiente de domínio de vida da população, exercida sobretudo pelo controle do desejo desta. Tal controle é realizado principalmente pelo comércio e pela criação de

⁵³ ABREU, 2008a, p. 43-44.

⁵⁴ O poder de alienação do espetáculo é destacado por Guy Debord (1997, p. 24): “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado [...] se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p.24).

⁵⁵ ABREU, 2008a, p. 44.

⁵⁶ “O mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado *como ele é*, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si em relação a tudo o que produzem” (DEBORD, 1997,p.28).

ilusões, que motiva o consumo de determinados artigos e massifica o comportamento da população.

“Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, embora seja um conto curto, é constituído de 3 partes intituladas apenas de “I”, “II” e “III”. A primeira parte do conto, analisada até o momento, constitui-se pela descrição da infecção, pela narração das ações do Poder para garantir a morte dos infectados e se encerra com o que poderia ser chamado de efeitos de espetacularização da epidemia. A parte “II” da narrativa inicia-se temporalmente bem depois da infecção: “A epidemia já era coisa do passado quando, em artigos publicados semanalmente, um jornalista começou a investigar as possíveis causas do fenômeno”⁵⁷ (note-se a ambivalência do termo “coisa do passado” que, no trecho, serve para marcar tanto a transição temporal da narrativa para um período posterior, quanto para evidenciar o esquecimento da população a respeito do fato). A partir dessa ação, o jornalista consegue, ainda que não de forma imediata (inicialmente o jornal tem suas vendas diminuídas com o início dos artigos), reativar o interesse da população sobre o ocorrido: “o fato é que o jornal dobrou sua tiragem e o assunto passou a ser comentado nos bares da moda”⁵⁸. A postura do jornalista, entretanto, é neutralizada pelo Poder e pela própria sociedade. A segunda parte do conto constitui-se quase que majoritariamente pela descrição de inúmeras situações que evidenciam essa situação, a exemplo:

Os costureiros lançaram a linha-robô, com roupas inteiramente de aço e maquiagem metálica [...] Surgiram novos manequins, de movimentos endurecidos e olhos vidrados. Tornou-se extremamente chique frequentar oficinas mecânicas em vez de saunas, academias de dança ou institutos de beleza. E o jornalista começou a sair na capa das revistas mais famosas, sucediam-se entrevistas e debates e depoimentos em programas de televisão.⁵⁹

O jornalista, portanto, é convertido em celebridade instantânea, ou seja, ele sofre o efeito da espetacularização. É possível dizer, dessa forma, que o jornalista sucumbe diante da ação que visava inicialmente denunciar, ou seja, ele é englobado pelo Poder por meio de ações de espetacularização.

A terceira e última parte da narrativa inicia-se com a descoberta de um grupo de doentes-robôs que haviam sobrevivido à infecção e se esconderam visando à reconstrução do grupo e a uma tentativa de rebelião, que, entretanto, é frustrada:

⁵⁷ ABREU, 2008a, p. 44.

⁵⁸ ABREU, 2008a, p. 44.

⁵⁹ ABREU, 2008a, p. 45.

Enquanto isso, em porões de um beco escuro, reproduziam-se como coelhos os remanescentes da epidemia. Quatro deles haviam-se isolado [...] levando consigo uma grande quantidade de latas de óleo e estimulantes para sua manutenção e, como não fossem descobertos, organizaram aos poucos outro sistema de vida. Já eram mais de meia centena [...] Dispunham-se a sair à superfície para tomarem o Poder quando foram inexplicavelmente descobertos e denunciados. A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadores e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações.⁶⁰

O trecho é revelador em muitos sentidos. Primeiramente, ele evidencia que a narrativa de Caio Fernando Abreu opera em um sentido cíclico, de tentativa de oposição e de sua posterior assimilação pelo Poder (de ascensão e de queda, para usarmos as palavras presentes no título do conto). Da mesma forma, portanto, que a ação do jornalista, a ação dos robôs é neutralizada pelo Poder. Porém, de uma outra maneira: por meio de um massacre, e não mais por meio da espetacularização. A violência do Poder torna-se explícita na passagem se comparada com a sua postura no início do conto: quando a peste surgiu, ele deixava a população robotizada morrer, e criava barreiras à sua vida. Agora, porém, o Poder, ao invés de “deixar morrer”, mata.⁶¹

O último ciclo de ascensão e queda do conto é justamente aquele que dá título à história: o de Robhéa, única sobrevivente dos doentes, descoberta junto com os outros robôs dos porões, mas poupada do massacre:

Morreram todos [...] à exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos de vidro e magníficas pernas de aço [...] Seu fim teria sido desgraçadamente o mesmo de seus companheiros se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela.⁶²

A beleza de Robhéa, portanto, a salva, uma vez que ela desperta o interesse de um famoso costureiro que a consagrará como manequim em uma coleção de moda. Curiosamente, Robhéa, embora vítima da mecanização, sobrevive à doença. A personagem, no entanto, a exemplo do que ocorreu com o jornalista, sofre os efeitos da espetacularização. Ela se torna uma subcelebridade, atriz e modelo de relativa fama, e vive dias de glória até exilar-se em uma ilha onde terá um fim trágico:

Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhéa, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível [...] Seus restos enferrujados e mumificados foram colocados na Praça da Matriz no planalto

⁶⁰ ABREU, 2008a, p. 46.

⁶¹ A ação pode ser relacionada, novamente, com o biopoder, se lembrarmos que, conforme já foi apontado, para Foucault, as sociedades de controle guardam mecanismos das sociedades disciplinares.

⁶² ABREU, 2008a, p. 46.

central e, desde então, foram publicados fascículos com sua vida completa e fotos inéditas [...].⁶³

A narrativa de Caio Fernando Abreu parece assim abordar o quão frágil somos em uma sociedade em que o que está em jogo é o controle, por todos os meios, da vida dos cidadãos. Ao evidenciar, também, o quão móveis podem ser as regras estabelecidas, que podem variar imediatamente conforme o interesse de alguns, o conto produz uma pertinente crítica à soberania moderna.⁶⁴ O que ele sugere, de forma pertinente, é que é preciso desconfiar do espetáculo no qual estamos inseridos, pois ele é, muitas vezes, o modo como as contestações são anuladas. Mais precisamente, a narrativa de Caio parece sugerir que todos estão sujeitos a terem sua vida subjugada e seus direitos ignorados. Nesse sentido, pode-se pensar na afirmação de Walter Benjamin⁶⁵ de que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra geral”. Ideia retomada por Agamben para afirmar que, na contemporaneidade: “Todos os cidadãos apresentam-se virtualmente como *homines sacri*”.⁶⁶

1.3 A vida como resistência

Quanto a nós – meio gauches, meio bandidos, dinossauros sobreviventes daquele tempo em que tudo parecia que ia mudar –, não nos resta muito mais a fazer senão resistir

Caio Fernando Abreu

É impossível, portanto, resistir ao (bio)Poder? Não parece ser essa a última leitura possível do conto, isso porque a própria estrutura cíclica de ascensão e queda construída na história evidencia, antes, que as resistências são possíveis. Conforme apontou Foucault⁶⁷: “onde há poder há resistência e, no entanto, (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”. Isto é: todo poder existente pressupõe um contrapoder atuante.

⁶³ ABREU, 2008a, p. 47.

⁶⁴ É importante lembrar que o conto foi produzido em um contexto específico de repressão: a ditadura militar brasileira. A relação entre o conto, bem como a obra de Caio Fernando Abreu como um todo, com a ditadura militar será retomada no capítulo 3.

⁶⁵ BENJAMIN, 1994, p. 226.

⁶⁶ AGAMBEN, 1997, p. 110.

⁶⁷ 1988, p. 105.

Relembremos a ação do jornalista, que se instaura contra a tentativa de esquecimento realizada pelo Poder e lembra um fato até então esquecido pela maioria da população. Seu gesto pode ser visto como uma quebra no contínuo da história oficial⁶⁸, uma vez que obrigaria a população a se voltar para o passado, a rever as construções e a questionar os atos do Poder, rememorando o massacre ocorrido pela epidemia e a negligência do Poder para com os contaminados. Sabemos que o próprio jornalista, posteriormente, sucumbirá à espetacularização, e se tornará ele próprio um instrumento de alienação. Porém, será que isso invalida completamente a postura inicial do jornalista? Não é possível pensar que, ainda que não tenha realizado uma mudança na população, a mera insurreição de uma voz contra o Poder já não seria, por si só, um gesto potente de resistência?

Não se trata, obviamente, de se ter uma postura ingênua, mas de pensarmos que, se de todo não houve a criação de uma consciência crítica na população, o questionamento do jornalista obrigou o Poder a mudar de atitude, a reagir ao contrapoder que se erguia. A espetacularização já é uma forma de reação do Poder, bem sucedida e que consegue neutralizar a força de resistência, mas isso não anula o fato de que, por um momento, ainda que efêmero, o Poder foi contestado.

Há um debate sobre as possibilidades de resistência ao biopoder no debate filosófico e político contemporânea, no qual se destaca Georges Didi-Huberman. Em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o pensador francês metaforiza as resistências na imagem do vaga-lume, luz efêmera, frágil e pequena, que não anula a escuridão à sua volta, mas que consegue, ainda que por poucos segundos, emitir um brilho que quebra a escuridão completa. É por meio dessa metáfora do vaga-lume como resistência que o filósofo afirma ser possível resistir:

Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetaram, o programam e querem no-lo impor – nossos atuais “conselheiros pérfidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no impossível – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*.⁶⁹

⁶⁸ Quebra compreendida aqui no sentido benjaminiano de que é preciso “explodir o contínuo” da história, cujo pretexto é a noção de progresso, reescrevendo-a a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42, grifos do autor.

Contra a escuridão do totalitarismo⁷⁰ e os holofotes da sociedade do espetáculo, ainda cabe resistir, *apesar de tudo*. A resistência, no entanto, se dará de modo oposto à grandiloquência do biopoder e do espetáculo, pois será exercida pelo lampejo, pela fragilidade e pela intermitência:

Não haverá, portanto, respostas dogmáticas para essa questão, quero dizer: nenhuma resposta geral, radical, *toda*. Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-los da presente maneira.⁷¹

A publicação inicial dos artigos pelo jornalista no conto, portanto, não poderia ser vista como um vaga-lume, uma resistência? E a sobrevivência de alguns robôs escondidos, tentando se reorganizar e continuar a existir? É fato que ambas as atitudes são controladas pelo Poder no conto, mas elas existiram, ainda que por pouco tempo.

O final do conto parece evidenciar outros lampejos possíveis: “os travestis passaram a imitá-la [Robhéa] em seus *shows* e, quando as discussões versavam sobre as grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado”⁷². Se considerarmos que os travestis são historicamente marginalizados, a lembrança de Robhéa por eles e a homenagem a ela em seus shows pode ser vista como um potente gesto de resistência. Isso porque o final do conto parece evidenciar que é justamente à margem dos holofotes (do espetáculo), que as pequenas luzes se encontram, ou seja, é na margem da sociedade que Robhéa (e por extensão todo o ocorrido) pode ainda ser lembrado. Se há uma esperança de contestação, portanto, ela virá justamente desses espaços marginais.

“Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” parece evidenciar assim uma tônica presente em toda a literatura de Caio Fernando Abreu: a questão da resistência. Na obra do escritor, porém, ela não deve ser buscada em atitudes grandiloquentes de seus personagens, mas nas sutilezas e em pequenos gestos que sua narrativa sugere. Nas pequenas esperanças que são pontuadas. Quase sempre, a contestação não será dada em descrições fortes de ações de combate à força dominante, mas sugerida e evocada em pequenos lampejos na narrativa, como parece evidenciar o conto analisado.

É preciso pensar também que a resistência na literatura do autor sempre estará ligada a um forte movimento de marginalização de seus personagens, de exclusão e de

⁷⁰ Os Estados totalitários são, para Agamben e para Foucault, a consequência extrema do modelo político baseado biopoder. A relação entre biopoder e totalitarismo será retomada de modo mais aprofundado no capítulo 3.

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43.

⁷² ABREU, 2008a, p. 47.

opressão. Seus personagens costumam estar em situações de abandono ou de fracasso, o que confere um forte teor melancólico às suas narrativas. A imagem da queda, evocada no título de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô, parece assim uma imagem possível para ler toda a obra do escritor, como uma literatura de queda. É nesse sentido que deve ser lida a afirmação de José Castello⁷³ sobre a literatura de Caio, no prefácio à edição de *Pedras de Calcutá*: “Sua literatura, assim, tem a ressonância de um grito. Escrever é uma vertigem, e então ele grita, em desespero, antes da queda”.⁷⁴

A associação feita por Castello entre a literatura de Caio e o movimento de queda pode ser elucidada se considerarmos as ponderações de Didi-Huberman a respeito da questão *do declínio* relacionado à filosofia de Walter Benjamin. Isso porque, para Didi-Huberman:

Todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo ‘Le conteur’ [o narrador] é, sem dúvida, o *do declínio*. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação.[...] Em seguida ele [Benjamin] evoca um processo, um acontecimento, uma reação [...] por sua referência ao movimento de queda.⁷⁵

Ainda segundo Didi-Huberman, o movimento de queda é importante porque revela um ato ainda não acabado⁷⁶, e que, por extensão, embora envolto em dor e conflito, pode conceder aos sujeitos que sofrem a queda uma possibilidade de sobrevivência⁷⁷. O movimento de sobrevivência, por sua vez é, antes de tudo, um gesto de resistência⁷⁸. Nesse sentido, pensa-se que os personagens presentes nas narrativas de Caio, embora inscritos em um contexto extremamente opressor (contexto que pode ser relacionado, como vimos, ao biopoder) conseguem resistir de alguma forma, pois estão em queda, mas ainda não caíram: ainda lhes resta a própria vida.

⁷³ In ABREU, 2007, p. 9.

⁷⁴ A mesma imagem de vertigem é resgatada por Italo Moriconi no prefácio à edição de *A vida gritando nos cantos*: “Caio Fernando Abreu viveu a vida vertiginosa da linguagem do jornal trabalhada como carta ou comentário muito pessoal” (In:ABREU, 2012a, p. 13) . A presente dissertação toma o título de empréstimo dessa fala do pesquisador.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 122.

⁷⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN (2011, p.123): “Trata-se, portanto, da questão do ‘declínio’ e não de desaparecimento efetuada”.

⁷⁷ Ainda retomando Walter Benjamin, Didi-Huberman (2011, p.123-124, grifos do autor) destacará que: “A última frase do texto [o narrador] emprega o tempo do presente: não a intemporalidade de uma definição regulada sobre o eterno ou o absoluto, mas a própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, *sobrevive* e se declina sob novas formas em seu próprio declínio”.

⁷⁸ Ou, nas palavras de Didi-Huberman (2011, p. 23): “[...] momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais”.

As narrativas de Caio parecem evidenciar assim um paradoxo presente nas sociedades modernas: a vida, ao mesmo tempo em que é controlada e oprimida, é a responsável por ser a forma capaz de escapar ou resistir a esse controle. Esse é o cerne do debate da biopolítica:

Muito cedo ele [Michel Foucault] intuiu que aquilo mesmo que o poder investia prioritariamente – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável. Mas talvez ele não tenha levado essa intuição até as últimas conseqüências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder *sobre* a vida (biopoder) deveria responder o poder *da* vida (biopotência), a potência ‘política’ da vida, na medida em que ela faz variar suas formas, e reinventa suas coordenadas de enunciação.⁷⁹

A partir do momento, portanto, que a literatura de Caio Fernando Abreu critica um controle exacerbado da vida, que se revela por meio da opressão e da exclusão presente em suas narrativas, mas revela também a potência de sobrevivência de seus personagens a esse meio, é possível pensar em uma escrita atravessada por forças que se avizinham de uma potência da vida, de uma biopotência.

Cabe-nos, então, tentar identificar esses momentos de biopotência em outras de suas narrativas, ou seja, buscar os vaga-lumes que alguns de seus contos deixam entrever.

1.4 A vida mofada

E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofados, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta.

Caio Fernando Abreu

Publicado em 1982, *Morangos Mofados* é considerado por muitos críticos como o livro mais representativo da obra de Caio Fernando Abreu⁸⁰. O livro é dividido em 3 partes, intituladas “O mofo” (composto por 9 contos), “Os Morangos” (composto por 8 contos) e “Morangos mofados” (um único conto). A segunda parte do livro encerra-se com o conto “Aqueles Dois”, um dos textos mais conhecidos do autor⁸¹ e cuja narrativa é representativa dentro da obra de Caio, pois apresenta temas constantes em toda sua produção, a saber: o homoerotismo, o preconceito e a resistência.

⁷⁹ PELBART, 2011, p. 13.

⁸⁰ Carlos Nejar (2011, p. 921), por exemplo, aponta o livro como a obra-prima do escritor, já Karl Erik Schøllhamer (2009, p. 27) resalta a importância do livro dentro do contexto de produção da década de 1980 no Brasil, destacando-o na obra do escritor.

⁸¹ Contribuiu para essa popularização a premiada adaptação do conto para o teatro realizado pela Companhia Cia. Luna Lunera em 2007.

O conto narra a história de Raul e Saul, funcionários de uma repartição em uma grande cidade, que se conhecem no trabalho e começam a apresentar uma lenta aproximação. Essa aproximação é evocada logo no início da história, que se inicia com uma digressão temporal: “A verdade é que não havia mais ninguém em volta. Meses depois, não no começo, quando não havia ainda intimidade para isso, um deles diria que a repartição era como um ‘deserto de almas’. O outro concordou sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído”.⁸²

Desde o começo, portanto, o leitor é apresentado a um cenário de hostilidade, metaforizado na expressão “deserto de almas”. É nítido, porém, que Raul e Saul, a partir do momento que se conhecem, apresentam uma forte cumplicidade e um intenso reconhecimento, que se contrapõem a esse ambiente hostil:

Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou. Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.⁸³

A aproximação de Raul e Saul descrita no conto é, na verdade o surgimento do amor entre eles. Interessa notar, porém, que os personagens principais jamais terão seus sentimentos nomeados pelo narrador. O surgimento e o desenvolvimento do amor são evocados e construídos pela voz do narrador em terceira pessoa, que em diversas passagens apresenta um comportamento parcial, seja em defesa dos protagonistas, seja expressando uma simpatia por eles: “Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinais, quem saberá? – conspirava contra (*ou a favor*, por que não?) aqueles dois”⁸⁴.

A descrição das ações dos personagens, feitas pelo narrador, embora jamais relatem uma concretização física desse amor⁸⁵, sugerem em diversos instantes a existência desse desejo, inclusive sexual, como ocorre no trecho:

Beberam até quase cair. Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um conseguia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um

⁸² ABREU, 2005b, p. 132.

⁸³ ABREU, 2005b, p. 132. Grifos do autor.

⁸⁴ ABREU, 2005b, p. 133. Grifos meus.

⁸⁵ O contato íntimo físico mais próximo descrito em toda a narrativa é um longo abraço.

demônio de olhos incendiados. Pela manhã, Saul foi embora sem se despedir para que Raul não percebesse suas fundas olheiras.⁸⁶

A passagem metaforiza o desejo sexual de ambos na imagem do “demônio de olhos incendiados”, bem como sugere que Saul, tentado por tal demônio, não conseguiu dormir a noite, ocasionando as fundas olheiras. Tal postura será presente em diversos trechos do conto, também muito marcado pelo constante discurso amoroso na fala dos protagonistas que, mesmo não verbalizando explicitamente o amor e o desejo, chegam bem próximos a isso:

Afastaram-se, então. Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa qualquer como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool.⁸⁷

É nesse sentido, portanto, que se pode afirmar que em “Aqueles Dois” o homoerotismo é construído ao longo da narrativa, embora seja marcado por uma ausência de afirmação explícita do narrador e dos próprios personagens. Outro elemento que contribui nessa construção são as constantes referências culturais presentes na narrativa. Duas delas merecem destaque: o cantor e compositor Carlos Gardel e o filme *Infâmia*⁸⁸.

A constante referência a Carlos Gardel (nome, inclusive, dado ao sabiá que Raul possui no começo da história e será dado de presente a Saul depois) e, sobretudo, à música “Tu me acostubraste”, criam uma atmosfera de amor que perpassa toda a história⁸⁹. Esse recurso narrativo é comum em toda a obra do escritor, que se utiliza de diversas citações musicais em seus contos para ambientar suas histórias e personagens e também para reforçar o homoerotismo que é elemento constitutivo de grande parte de sua obra. Nesse sentido, em análise da literatura de Caio, Antonio Eduardo Oliveira⁹⁰ afirma que: “O repertório musical prende-se então às vivências [...] dos homossexuais, nos desdobramentos culturais que lhe são contemporâneos [...]”.

⁸⁶ ABREU, 2005b, p. 139.

⁸⁷ .ABREU, 2005b, p. 138-139.

⁸⁸ “The Children’s hour”, filme de Willian Wyler, de 1961.

⁸⁹ “Há quase seis meses se conheciam. Saul deu-se bem com Carlos Gardel, que ensaiou um canto tímido ao cair da noite. Mas quem cantou foi Raul: ‘Perfidia’, ‘La barca’, ‘Contigo en la distancia’ e, a pedido de Saul, outra vez, duas vezes, ‘Tu me acostubraste’. Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim ‘sutil llegaste a mi como una tentación llenando de inquietud mi corazón’.” (ABREU, 2005a, p. 136).

⁹⁰ OLIVEIRA, 2011, p. 42.

Em “Aqueles Dois”, além da música, o cinema será uma importante chave de leitura. Isso porque a primeira conversa demorada entre Raul e Saul na repartição será motivada por um comentário a respeito de um filme, *Infâmia*:

Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho [...]. Até que um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal [...] perguntou: que filme? *Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. [...] falaram sem parar no filme.⁹¹

A referência não poderia ser mais contundente. A presença do filme evoca por si só o tema do homoerotismo, já que *Infâmia* encena precisamente a história de duas professoras que, devido a um boato de uma aluna, começam a sofrer preconceito porque a comunidade local julga que ambas possuem uma relação homoerótica. Caio antecipa assim o enredo do próprio conto, pois é o que ocorrerá com Raul e Saul na repartição. Ressalta-se ainda que, se pensarmos que é o filme que permite a aproximação entre Raul e Saul, há um jogo com o título (adaptado no Brasil) *Infâmia*, pois o comportamento “infame” que será visto na relação de ambos pelos demais colegas de trabalho já está enunciado no título do filme. Interessa notar também que a produção é estrelada por Audrey Hepburn, ícone da cultura gay, citada em outras narrativas de Caio.⁹² Novamente, é possível pensar em uma construção do homoerotismo na narrativa.

Outro ponto importante em “Aqueles Dois” é a postura do narrador de reforçar, ao longo de toda a narrativa, a solidão que caracteriza os personagens. Desde o início do conto, quando há a metáfora do deserto de almas, esse abandono é evidente:

Eram dois moços sozinhos. Raul tinha vindo do norte, Saul tinha vindo do sul. Naquela cidade, todos vinham do norte, do sul, do centro, do leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes. Mas no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais, uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também em nenhuma outra –, a não ser a si próprios. Diria também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro.⁹³

Se é justamente esse “não ter ninguém” que impulsiona a aproximação de ambos, é também produtivo pensar na relação que essa solidão apresenta com o fato de Raul e Saul

⁹¹ ABREU, 2005b, p. 135.

⁹² Confira-se, por exemplo, o conto “Saudade de Audrey Hepburn”, presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988.

⁹³ ABREU, 2005b, p. 133.

serem forasteiros, ou seja, habitarem uma cidade na qual não nasceram. O próprio narrador destaca que tal fato não configura uma exceção naquela cidade, mas potencializa a solidão dos protagonistas. Essa configuração de deslocamento dos personagens somada ao abandono é comum na obra do escritor Caio Fernando Abreu, que em diversas narrativas apresenta personagens em situações de exílio ou de habitar um local ao qual não pertencem.⁹⁴ Em “Aqueles Dois” é preciso levar em consideração ainda a relação que o deslocamento possui com a sexualidade dos personagens⁹⁵.

Diversos pesquisadores e teóricos contemporâneos analisam a relação entre o deslocamento geográfico e as questões da sexualidade. Ressalta-se, dentro dessas discussões, a teoria queer⁹⁶, corrente teórica recente, mas que já produz importantes reflexões acerca dos comportamentos sexuais humanos. No Brasil, destacam-se os textos de Guacira Louro a esse respeito. Para a teórica, é possível associar a imagem dos viajantes nômades e dos exilados⁹⁷ aos sujeitos transgressivos de gêneros e de sexualidade. Segundo a autora, “esses sujeitos, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição ‘entre identidades’ como intensificadores do desejo”.⁹⁸

Nesse sentido, é pertinente afirmar que há um diálogo entre o deslocamento geográfico com o deslocamento sexual⁹⁹ que os personagens apresentam. Em que sentido, porém, pode-se afirmar que há um deslocamento sexual de Raul e Saul?

Parece pertinente evocar para essa discussão um conceito muito presente na teoria queer: o de heteronormatividade. Podendo ser definido como o conjunto de discursos,

⁹⁴ A exemplo, é possível citar as narrativas “Lixo e Purpurina”, presente em *Ovelhas Negras*, e “Bem longe de Marienbad”, de *Estranhos Estrangeiros*.

⁹⁵ Conferir, a esse respeito, o estudo de Karl Posso *Artimanhas da Sedução: Homossexualidade e exílio*, no qual o pesquisador analisa a relação entre homossexualidade e exílio em narrativas de Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu.

⁹⁶ Surgida, em meados dos anos de 1980, a teoria queer consiste em um conjunto de pensamento pós-estruturalista que questiona os binarismos da sociedade e seus agentes regularizadores, tendo como um de seus objetivos revelar que sexo, sujeitos, sexualidades, práticas sociais e gênero são categorias construídas histórica e discursivamente. Muitos estudos embasam-se nas considerações de Michel Foucault, sobretudo na série *História da Sexualidade*. Entre os pensadores queer, destaca-se a filósofa estadunidense Judith Butler. Cf. LOURO, 2008 e LOURO, 2009.

⁹⁷ É possível propor uma aproximação entre a situação de Raul e Saul com o exílio e o deslocamento, sobretudo se pensarmos na metáfora do deserto de almas evocado no conto. O deserto é, a princípio, um ambiente hostil que impede a fixação, obrigando a população a migrar constantemente para sobreviver, lugar de nômades, por excelência, portanto.

⁹⁸ LOURO, 2008, p. 21-22.

⁹⁹ Haverá ainda uma correspondência com o deslocamento social de Raul e Saul, quando estes começarem a sofrer preconceito na empresa. A relação será abordada mais adiante.

práticas sociais e agenciamentos que a sociedade utiliza para que os indivíduos sejam heterossexuais, a heteronormatividade repudia qualquer padrão tido como “desviante”, no qual se enquadram todos os outros comportamentos sexuais ou de gênero, como os homossexuais, os transexuais, os bissexuais, etc. Para alcançar esse objetivo, a heteronormatividade usa recursos como a normatização dos corpos, dos sujeitos e das práticas sociais, estabelecendo padrões a serem seguidos e comportamentos tidos como adequados. Interessa notar que esse heterossexismo dominante nas culturas ocidentais não diz respeito apenas à sexualidade, mas ao gênero, ou seja, à construção da ideia de feminino e de masculino que circula socialmente. A sociedade passa assim a esperar, e a exigir, determinados comportamentos de sujeitos devido a seu sexo biológico, ou seja, espera-se que homens se comportem de modo diferente do de mulheres.¹⁰⁰

Historicamente, a heteronormatividade desenvolveu-se concomitantemente à cultura ocidental, influenciando e sendo influenciada fortemente pelas instituições religiosas e governamentais. A violência àqueles tidos como desviantes, portanto, passa a ser institucionalizada, ocorrendo uma perseguição aos homossexuais, mas também aos demais padrões sexuais tidos como “anormais”¹⁰¹.

O controle da sexualidade é um ponto chave das discussões biopolíticas, sendo uma das questões centrais do projeto da *História da Sexualidade* de Foucault:

o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano...¹⁰²

Ainda para o filósofo, o interesse por regular as práticas sexuais tem relação com a virada biopolítica, quando a espécie, e não mais o indivíduo, passa a ser o foco do poder. Desse modo, questões como controle da natalidade, de epidemias, transmissões hereditárias e a própria noção de raça e de nacionalidade guardam profundas relações com o sexo, este devendo, portanto, ser normatizado: “De um modo geral, na junção entre ‘corpo’ e a

¹⁰⁰ Comportamentos desde o uso de vestimentas, o modo de falar, o gestual, até comportamentos emocionais (como a ideia de que mulheres sejam mais emotivas que homens), passando, obviamente, pela exigência de que haja interesse sexual apenas pelo sexo oposto.

¹⁰¹ A exemplo, pode-se citar os muito mortos na Inquisição condenados por práticas sexuais tidas como desviantes, ou a internação de tais indivíduos em clínicas psiquiátricas. Para essa relação entre padrão comportamental e relação de anormalidade, cf. FOUCAULT, 2011.

¹⁰² FOUCAULT, 1988, p. 18.

‘população’, o sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida”.¹⁰³

Nesse sentido, parece claro que a sociedade atual, fortemente heteronormativa, uma vez que visa ao controle da sexualidade de seus indivíduos, portanto, de uma esfera importante de suas vidas, é uma sociedade biopolítica. Nota-se, também, a forte relação que os estudos queer possuem com a obra de Michel Foucault, em especial nos questionamentos sobre a regulação e normalização do desejo e do comportamento dos indivíduos.¹⁰⁴

No Brasil, a heteronormatividade sempre esteve presente, herança direta da colonização portuguesa de forte influência católica. Soma-se a ela o forte machismo inerente a nosso processo histórico, cujo patriarcalismo sempre foi evidente, passando por momentos-chave como o coronelismo e a própria ditadura militar.¹⁰⁵ A condenação das práticas sexuais desviantes, em destaque a homossexualidade, assume assim o caráter de preservação do privilégio masculino de autoridade. A heteronormatividade assume por isso caráter violento, uma vez que: “o que tem de ser evitado é que se divulguem ideias que ameacem a hegemonia dessa ideologia ou dos valores patriarcais com os quais se associa na política de disciplina do corpo”.¹⁰⁶

É nesse sentido que se pode afirmar que Raul e Saul apresentam um “deslocamento sexual”¹⁰⁷, pois eles fogem ao padrão imposto e exigido pela sociedade. Em virtude disso, os personagens começarão a sofrer preconceito pelos colegas de trabalho da repartição. É ainda possível pensar na repartição em que trabalham como representação da sociedade repressora e controladora em que estão inseridos, espécie de metonímia da sociedade

¹⁰³ FOUCAULT, 1988, p. 160.

¹⁰⁴ A aproximação entre as teorias foucaultianas e a teoria queer é apontada por Guacira Louro (2009, p.136-137): “As ideias do filósofo [Foucault] se constituem em uma das condições de possibilidade para a construção de um modo *queer* de ser e de pensar. [...] Na esteira dessas ideias, os estudos *queer* assumem o caráter discursivo da sexualidade e, seguindo Foucault, (mas também Derrida), questionam binarismos de toda ordem. Assumem a dispersão e a multiplicidade; [...] acolhem sujeitos e práticas que negam ou contrariam as normas regulatórias da sociedade”.

¹⁰⁵ A respeito do heterossexismo no Brasil, conferir *Artimanhas da Sedução*, de Karl Posso (2009), sobretudo a introdução, na qual o autor faz um significativo percurso dessa normatização sexual no século XX. Já a respeito da construção das identidades homoeróticas no país, bem como de sua perseguição e da relação entre heteronormatividade e violência, conferir *@s outr@s Cariocas*, de Carlos Figari (2007).

¹⁰⁶ GINZBURG, 2012, p. 400.

¹⁰⁷ Salienta-se ainda que, neste estudo, a sexualidade é compreendida para além apenas das práticas sexuais, mas entendendo como sexualidade também os afetos, os sentimentos e os desejos dos sujeitos, em conformidade com o que defendem os estudos queer.

brasileira. Tal relação é explicitada quando o ambiente de trabalho é descrito como: “prédio feio [...] parecendo uma prisão ou uma clínica psiquiátrica”¹⁰⁸, imagem novamente expressada no fim do conto.

A repressão na história é evocada, aliás, desde o título. Como é sabido, no português, os pronomes demonstrativos são utilizados também para demarcar a distância espacial dos objetos e seres. Dessa forma, “este” faz referência a algo ou alguém que se encontra mais próximo do falante do que do ouvinte; “esse” a algo ou alguém mais próximo do ouvinte do que do falante, já “aquele” faz menção a algo ou alguém distante tanto do falante quanto do ouvinte. O pronome demonstrativo “aquele”, portanto, apresenta uma dupla distância.¹⁰⁹ Ao definir Raul e Saul como “aqueles dois”, portanto, a dupla distância do pronome é evocada para acentuar a exclusão que seus personagens sofrerão. O autor está dialogando com a distância social existente nas questões homoeróticas.¹¹⁰ Salienta-se também que a ideia de repressão é explicitamente referida no subtítulo do conto: “(história de aparente mediocridade e repressão)”.

A repressão e a exclusão evidenciadas no título e no subtítulo do conto são manifestadas nas ações dos companheiros de trabalho de Raul e Saul que são intensificadas conforme a aproximação entre os protagonistas ocorre. Inicialmente, essa homofobia ocorrerá de forma sutil: “Na segunda, não trocaram uma palavra sobre o dia anterior. Mas falaram mais que nunca, e muitas vezes foram ao café. As moças em volta espiavam, às vezes cochichando sem que eles percebessem”.¹¹¹

Tais manifestações podem ser relacionadas à violência simbólica, conceito definido por Bourdieu como:

suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.¹¹²

¹⁰⁸ ABREU, 2005b, p. 132.

¹⁰⁹ Tal distância é muito utilizada para marcar desprezo e repugnância Na oralidade, por exemplo, é comum expressões como “aquelazinha”, “aquelezinho” para desqualificar alguém.

¹¹⁰ É importante salientar, porém, que, ao longo da narrativa, o pronome perderá seu caráter pejorativo, muito devido ao uso que dele faz o narrador para se referir a Raul e Saul. A exemplo: “Assim foi, e contaram um que tinha bebido além da conta, outro que dormira quase o tempo todo. De muitas coisas falaram *aqueles dois* nessa manhã, menos da falta que sequer sabiam claramente ter sentido.” (ABREU, 2005b, p. 135. Grifos meus).

¹¹¹ ABREU, 2005b, p. 137.

¹¹² BOURDIEU, 1999, p. 7-8.

Conforme essa definição, a violência simbólica é, muitas vezes, invisível a suas vítimas, pois elas desconhecem as ações das quais são alvos. É o que parece ocorrer em “Aqueles Dois”:

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. As moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas.¹¹³

É fundamental perceber que as moças da repartição, ao perceberem a chegada de Raul e Saul com os cabelos úmidos – e provavelmente imaginarem que eles tomaram banho juntos ou o fizeram depois de um ato sexual – utilizam como forma de repúdio o silêncio. Ao ignorá-los, as moças julgam que os estão “punindo”. O silêncio é então violento, pois assume caráter de repressão. Essa violência inicial marcada pelo silêncio, porém, irá apresentar um crescente que culminará na demissão de Raul e Saul:

“Suarento, o chefe foi direto ao assunto. Tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, ouviram expressões como ‘relação anormal e ostensiva’, ‘desavergonhada aberração’, ‘comportamento doentio’, ‘psicologia deformada’, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral.¹¹⁴

A homofobia manifesta-se explicitamente nesta cena. Além das palavras utilizadas para caracterizar o comportamento de Raul e de Saul – “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, é preciso lembrar que o ato é motivado por cartas anônimas. Percebe-se assim que a mera possibilidade de tal relacionamento, dentro de um pensamento homofóbico e heteronormativo, já é justificativa para a demissão. É nítido também o forte controle sobre a vida privada dos personagens que a passagem evidencia, sob o pretexto da defesa da Moral, o que pode novamente ser relacionado ao controle da vida exercido pelo nas sociedades biopolíticas.

Durante a demissão, as reações de Raul e Saul merecem destaque:

Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul colocou-se em pé. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, entre coisas como a-reputaçãode-nossa-firma, declarasse frio: os senhores estão despedidos.¹¹⁵

Essa negação de Raul sobre a existência de um relacionamento também pode ser lida como um efeito da violência simbólica: a da omissão pública do desejo. Para Bourdieu:

¹¹³ ABREU, 2005b, p. 137.

¹¹⁴ ABREU, 2005b, p. 140.

¹¹⁵ ABREU, 2005b, p. 140.

[a] dominação simbólica assume uma característica particular quando o dominado é o indivíduo homoeroticamente inclinado [...] que pode ocultar o seu desejo, e o faz de forma a não contrariar a dominação, muitas vezes por medo. Dessa forma, a dominação exerce-se ao obrigar essa negação do desejo homoerótico em público, ao provocar a “invisibilização” do sujeito homoeroticamente inclinado.¹¹⁶

Sendo assim, a violência simbólica manifestar-se-ia, além do ato de demissão, pela negação de Raul do próprio desejo. Novamente, existiria a presença de um silêncio que fere, que é violento, dessa vez, quando o próprio personagem nega um sentimento, a fim de se tentar se proteger. Tal passagem será retomada adiante.

Nesse sentido, é possível afirmar que “Aqueles Dois”, assim como “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, também é uma narrativa de queda, pois evidencia a repressão à sexualidade dos personagens protagonistas e as consequências disso. Outros paralelos são possíveis entre os contos, como a metaforização da sociedade de controle (como Poder e como Repartição), a manifestação da violência em ambas as histórias e a hierarquização de vidas segundo um modelo normativo.

Ao evidenciar o controle sobre seus personagens, Caio Fernando Abreu faz uma profunda crítica à sociedade em que está inserido, de um forte controle da vida privada que se manifesta na esfera pública, pois há a determinação de padrões (inclusive sexuais e afetivos) a serem seguidos. Aqueles que escapam a isso são perseguidos, vítimas de violência e excluídos, reduzidos à vida nua.

1.5 A vida nos detalhes

Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim.

Caio Fernando Abreu

¹¹⁶ BOURDIEU, 1999, p. 143.

O paralelo entre “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “Aqueles Dois”, porém, não se esgota na opressão. Isso porque o conto de *Morangos Mofados* também parece evidenciar a coexistência de forças atreladas ao(à) biopoder/biopotência.

A primeira questão a ser considerada é que “Aqueles Dois” é um conto construído sob o signo do silêncio. Isso porque Raul e Saul, ao longo de toda a história, jamais declaram. Por sua vez, o narrador, como já dito, não classifica ou nomeia as emoções de Raul e Saul. O silêncio também será a marca da violência sofrida pelos protagonistas, seja por manifestações, muitas vezes, silenciosas dos colegas de trabalho (olhares de repovação, expressões faciais de deboche, etc), seja pelo silenciamento do próprio desejo. É preciso pensar que, paradoxalmente, é esse silêncio a respeito do homoerotismo que revela o homoerotismo no conto.

Isso só é admissível se pensarmos no caráter ambíguo que o silêncio possui, sobretudo em relação à sexualidade e ao discurso. Conforme apontou Michel Foucault: “Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrantes das estratégias que apóiam e atravessam os discursos”¹¹⁷. É nesse sentido que é possível afirmar a existência de um silêncio eloquente em “Aqueles Dois”. Para entender essa ideia, porém, é preciso retomar as discussões de Foucault sobre a hipótese repressiva a respeito do sexo.

Logo nas primeiras páginas de *A vontade de saber*, primeiro volume da *História da Sexualidade*, Foucault se questiona a respeito da suposta repressão que domina a cultura ocidental sobre o sexo sobretudo a partir do século XVIII, isto é, a ideia de que no ocidente os discursos a respeito do sexo seriam reprimidos a todo o custo e os sujeitos só poderiam manifestar sua sexualidade em segredo, jamais expressando-a no nível discursivo. Longe de negar a existência de uma repressão sexual¹¹⁸, o filósofo afirma ser necessário reconsiderar a questão, pois:

Não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vistas e para obter outros efeitos. O próprio mutismo, aquilo que se recusa a dizer ou que se proíbe mencionar, a discrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto.¹¹⁹

¹¹⁷ FOUCAULT, 1988, p. 34.

¹¹⁸ O próprio Foucault (1988, p. 18) reconhece a existência de tal repressão: “Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna”.

¹¹⁹ FOUCAULT, 1988, p. 33.

Dessa forma, Foucault recoloca o problema de outro modo. Não se trata de pensar que a sociedade ocidental reprime o sexo, mas de pensar como essa suposta repressão pode ser uma estratégia eficaz de obrigar a falar a respeito do sexo.¹²⁰ Tal mecanismo, de “obrigar a falar sobre o sexo” será fortificado pelo dispositivo da confissão que, originalmente do âmbito da religião, será adotado como prática social¹²¹. Os sujeitos são, portanto, forçados a confessar suas práticas sexuais. O efeito pretendido é o de que se verbalizem as práticas, a fim de se poder normatizá-las. É nesse sentido que, para Foucault, a sexualidade é discursivamente construída, pois: “ao se falar, teorizar ou ainda legislar sobre o sexo, cria-se a sexualidade inserindo o desejo em um regime de verdade no qual se privilegiam alguns em detrimento de Outros”.¹²²

“Aqueles Dois” pode ser lido, portanto, sob esse viés interpretativo. O silêncio no conto é potencialmente revelador, pois expõe o que é ocultado em nível explícito (o homoerotismo), mas transborda em nível discursivo¹²³. Tal ocultação pode ser associada ao silenciamento a que os sujeitos homoeróticos são condenados nas sociedades biopolíticas heteronormativas. É porém esse silêncio perturbador de uma nomeação no conto que evidencia o que aparentemente seria ocultado: o homoerotismo.

Nessa relação dupla do silêncio de ocultação\desvendamento é que resiste uma das resistências presentes em “Aqueles Dois”. O silêncio no conto pode ser lido como uma negativa do autor de classificar seus personagens segundo o modo binário da sociedade (heterossexuais x homossexuais). Não se trata de negar que Raul, um homem, tem desejo e amor por Saul, outro homem, mas de recusar os rótulos que a afirmação disso poderia trazer dentro de uma repartição marcada pelo preconceito. Raul e Saul, ao não se declararem, não negam seu amor, como toda a história mostra, mas se negam a compactuar

¹²⁰ Tal paradoxo, o de aparentemente reprimir o discurso sobre o sexo para, na verdade, estimulá-lo, é assim problematizado por Foucault (1988, p.18-19): “Todos esses elementos negativos – proibições, recusas, censuras, negações – que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso”.

¹²¹ Foucault (1988, p. 26-27) destaca a importância desse mecanismo cristão em *História da sexualidade: a vontade de saber*: “Sem dúvida, o importante é que esta obrigação era fixada, pelo menos como ponto ideal para todo bom cristão. Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso. Se for possível, nada deve escapar a tal formulação, mesmo que as palavras empregadas devem ser cuidadosamente neutralizadas. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra”.

¹²² MISKOLCI, 2009, p. 326.

¹²³ Para Foucault (1988, p. 19) “as produções discursivas [...] eventualmente, também organizam silêncios”.

com uma divisão normativa de comportamento. Não há, no conto, o gesto de confissão esperado pela sociedade para classificar e rotular o comportamento dos protagonistas (lembremo-nos da negativa de Raul ao ser questionado pelo patrão, por exemplo). Ao frustrarem, portanto, a exigência de confissão da sociedade biopolítica, Raul e Saul suspendem a ordem instaurada, problematizando o binarismo. Independentemente de suas ações, toda a repartição considera que ambos sejam gays, motivo da demissão. A “não confissão”, porém, revela um gesto de recusa (dos personagens, do narrador e do próprio autor) de compactuar com uma sociedade discriminatória e controladora, que obriga a falar sobre comportamento sexual. O silêncio é, portanto, não um ato de negação do homoerotismo, mas de contestação da ordem vigente, de problematizar os estereótipos e discursos prontos esperados pelo contexto do biopoder.

Outro gesto potente de resistência na narrativa pode ser encontrado no uso que faz o autor das referências culturais, principalmente do filme hollywoodiano. A incorporação de elementos da cultura pop na obra de Caio Fernando Abreu é uma constante. O próprio autor, em entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa, problematizou esse caráter de sua obra:

Deve ser insuportável para uma universidade brasileira, para a crítica assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuzu e Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos, isso não é literário e eu gosto de incorporar o chulo, o não literário.¹²⁴

Tal incorporação pode ser lida como um gesto político de contestação, não só aos modelos canônicos de fazer literatura, mas à própria sociedade do espetáculo. Se pensarmos que as produções culturais, dentro dessa sociedade, são muitas vezes massificadas e utilizadas para efeitos de alienação, é possível pensar que Caio, ao utilizá-las, subverte esse uso alienante. O conto “Aqueles Dois” parece apontar elementos dessa ressignificação, ao partir de um filme americano de Hollywood para criar novos sentidos interpretativos dentro de sua narrativa.¹²⁵ Ao dialogar com uma produção de um dos diretores símbolos de Hollywood, a narrativa tem assim um recurso que pode ser lido como um ato de profanar,

¹²⁴ BESSA, 1997, p. 11.

¹²⁵ É preciso ficar claro que a intenção aqui não é a de dividir as produções culturais em hierarquias, como se o filme de Hollywood pudesse ser visto como um elemento cultural inferior por estar inserido dentro de um circuito mais comercial, mas o de pensar como a literatura de Caio propõe a incorporação de elementos distintos para a construção de sentido e interpretações de sua obra.

segundo a ótica de Agamben, isto é, de “abrir uma possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”.¹²⁶

A relação entre o ato de profanar e sua potência política merece ser melhor explicada. Para Agamben:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão.[...] E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.¹²⁷

O pensador italiano retoma as discussões de Walter Benjamin sobre o capitalismo, sobretudo as presentes em *O capitalismo como religião*. Para Benjamin, tal sistema econômico seria a religião contemporânea por excelência em virtude do culto às imagens, à ilusão, que sustenta toda a sua estrutura¹²⁸. Agamben, retomando tal reflexão, afirmará que o capitalismo subtrai ao uso dos homens diversos elementos. Tal subtração, porém, assume um caráter extremo nas sociedades de espetáculo:

Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. [...] Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.¹²⁹

A cultura pop, intimamente relacionada à sociedade do espetáculo, é, portanto, muitas vezes um dispositivo de poder e de criação de imagens com teor alienante. A partir do momento, porém, que Caio as utiliza em sua literatura para construção de significados como a contestação da norma vigente (se pensarmos que as referências a ela contribuem, em “Aqueles Dois”, por exemplo, para a possibilidade do silêncio dos personagens¹³⁰, que, como visto, pode ser lido como uma negação à normatização) é possível pensar que sua

¹²⁶ AGAMBEN, 2007, p. 66.

¹²⁷ AGAMBEN, 2007, p. 65.

¹²⁸ Cf. BENJAMIN, 2013.

¹²⁹ AGAMBEN, 2007, p. 71.

¹³⁰ Ressalta-se ainda que a própria referência ao filme é feita por um corte de silêncio, quando o homoerotismo de *Infâmia* é suprimido na fala do personagem, que se encerra abruptamente: “não é aquela história das duas professoras que.” (ABREU, 2005b, p. 135).

literatura põe em execução o desafio político enunciado por Agamben (2007, p. 79) como “a profanação do improfanável”.¹³¹

Isso só é possível se pensarmos que, conforme aponta Agamben em *Meios sem fim* (2015, p. 80):

precisamente porque o que está sendo expropriado é a própria possibilidade de um bem comum, a violência do espetáculo é tão destruidora, mas, pela mesma razão, o espetáculo contém ainda algo como uma possibilidade positiva, que se trata de utilizar contra ele.

Tal possibilidade, para o filósofo, é justamente a linguagem. É nesse sentido que podemos afirmar que a prosa de Caio Fernando Abreu possui um forte componente profanatório. O gesto também não deixa de ser uma profanação à própria literatura, se pensarmos na inclusão de elementos não canônicos ou não-literários, conforme o próprio autor os nomeou.

“Aqueles Dois”, portanto, reforça a ideia de que a obra de Caio é extremamente contundente ao evidenciar os mecanismos de dominação e controle das sociedades, mas sobretudo em revelar, em seus detalhes e sutilezas, formas de biopotência e contrapoder. Novamente, contra a grandiosidade do poder e do controle, a narrativa de Caio parece propor a resistência nos detalhes (vaga-lumes). Lembremo-nos do subtítulo do conto “História de aparente mediocridade e repressão”. O aparente da mediocridade deve ser assim lido sob esse ponto de vista: é na mediocridade, muitas vezes, que reside a potência de contestação. Contra a exigência da fala, o silêncio. Contra o Espetáculo, a profanação. Nesse sentido, corrobora a leitura de Jaime Ginzburg a respeito de *Morangos Mofados*:

Abreu elabora uma concepção específica de linguagem de prosa. Silêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas. O trabalho de Caio precisa ser examinado mais pelo olhar microscópico do detalhe do que pelas visões amplas de painéis.¹³²

O duplo movimento que a literatura de Caio evidencia, isto é, a intrínseca relação entre vida e controle, biopotência e biopolítica, ascensão e queda, é evocado no título do livro que contém o conto “Aqueles Dois”. Nesse sentido, *Morangos Mofados* parece concentrar o movimento da literatura do autor, ao evidenciar os constantes paradoxos e

¹³¹ Agamben, porém, aponta essa como a tarefa da “geração que vem”. Tal postura, comum na obra do filósofo, vai ser alvo de crítica de Didi-Huberman (2011), que embora reconheça a importância das elucidações de Agamben sobre os dispositivos de poder contemporâneos, afirma ser preciso pensar nas resistências já existentes, e não aguardar a vinda delas. Nesse sentido, pensamos aqui mais em consonância com o filósofo francês do que com o italiano.

¹³² GINZBURG, 2012, p. 408.

oposições pelos quais sua obra se estrutura¹³³. A vida em sua literatura será sempre uma vida mofada, isto é, atingida de alguma forma, envolta em decadência ou perseguição, mas nem por isso deixará de ser vida, de ser potência de resistir.

Parece ser essa a imagem final de “Aqueles Dois”, de um triunfo da vida, ainda que mofada (pela demissão dos protagonistas), quando há uma espécie de vingança do narrador contra os outros personagens que discriminam Raul e Saul:

Quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, [...] estavam ainda mais altos e mais altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. [...] Pelas tardes empoeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.¹³⁴

¹³³ A leitura da crítica costuma reforçar esse paradoxo, conforme aponta Jaime Ginzburg (2012, p. 410): “A imagem dos morangos anuncia uma presença de vitalidade, que é de imediato tragada pela corrosão. O mofo tem como papel indicar, no lugar em que deveria haver vitalidade, a presença da degradação do tempo, que afasta o sabor original dos frutos e os decompõe em resíduos”. É possível pensar, porém, que a relação entre vida e degradação evocada pelo título pode ser ainda mais complexa se considerarmos que a simbologia entre os elementos pode ser invertida, uma vez que o morango, enquanto fruta avulsa, foi retirado da planta, portanto está morto, em oposição o mofo, por ser um fungo, é um elemento ainda vivo. Longe de impedir a outra leitura, essa proposição tem a finalidade apenas de evidenciar como em Caio Fernando Abreu a relação entre vida e deteriorização, ou entre um elemento aparentemente positivo e outro negativo, guardam uma relação de coexistência profunda, de interdependência.

¹³⁴ ABREU, 2005b, p. 140.

2. Sintomas de vida

Esperava-se também que, em breve, a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa dita *normal* da população.

Caio Fernando Abreu

2.1 Sob o estigma da doença

Retomemos o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” atravessado pela imagem da doença, presente em toda a história, a começar pelo vocabulário empregado, que faz constante remissão a ela.¹³⁵ Tema fundamental para a análise do conto, a própria doença é a motivação para a perseguição sofrida por parte da população, na tentativa, anteriormente demonstrada, de supostamente preservar a população sadia da contaminação. Tal prerrogativa do Poder é o que possibilita o extermínio dos doentes, uma vez que as autoridades, no conto, negam-se a oferecer ajuda aos enfermos e até mesmo impedem que auxílios ocorram (com a reclusão destes nas cidades, ou a proibição dos estimulantes). Nesse sentido, os enfermos é que se tornam os alvos do Poder na narrativa. Se tal postura de hierarquização da vida¹³⁶ possibilita a aproximação do conto com as teorias biopolíticas, é preciso discutir de modo mais específico como a doença é vista em tal contexto. Tal reflexão é importante pois a doença, como clara ameaça à saúde da população e, portanto, à vida desta, é um dos maiores temores do biopoder, devendo ser combatida a todo custo.

Desde *Vigiar e punir*, Foucault inicia uma investigação a respeito daquilo que chama de dispositivos disciplinares, isto é, do “conjunto de técnicas e procedimentos com os quais se busca produzir corpos politicamente dóceis e economicamente rentáveis”¹³⁷. A disciplina é, portanto, um conjunto de aparatos reguladores¹³⁸.

¹³⁵ Os humanos que se mecanizam pela infecção são chamados de “contaminados”, “doentes” ou apenas “afetados”. De forma análoga, todo o cenário criado, sobretudo na parte I do conto, remete ao signo da enfermidade, como comprovam as associações entre oficinas e hospitais e entre fármacos e os estimulantes usados pelos robôs para tentar sobreviver : “ [...] e, no terceiro dia, todas as oficinas haviam se transformado em hospitais. [...] o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas”. (ABREU, 2008a, p. 43).

¹³⁶ Refiro-me à oposição estabelecida no conto entre doentes x não doentes, chamados no conto de “faixa dita normal da população” (ABREU, 2008a, p.43), e sobretudo à postura do Poder de garantir a vida dos não contaminados em oposição a garantir a morte dos contaminados.

¹³⁷ CASTRO, 2014, p. 86.

¹³⁸Edgardo Castro (2014, p.92) resume assim o conceito de disciplina para Foucault: “A disciplina é um dispositivo, vale dizer, uma rede de relações entre elementos heterogêneos (instituições, construções, regulamentos, discursos, leis, enunciados científicos, disposições administrativas) que surge com vistas a uma

Se, a princípio, em *Vigiar e punir*, o filósofo irá se dedicar ao estudo das penitenciárias e das formas de castigo empregadas ao longo dos séculos como efeitos punitivos, é possível pensar que a obra postula parâmetros importantes que servirão de base para reflexões posteriores a respeito do pensamento biopolítico por ele desenvolvido, como a transmissão das formas de punição de um castigo físico – e, portanto, direcionadas majoritariamente ao corpo dos indivíduos – para formas de punição mais sofisticadas, que incluem o controle e o domínio sobre a vida como um todo dos sujeitos punidos.¹³⁹ É nesse sentido que parece se direcionar a afirmação do filósofo de que o intuito de *Vigiar e punir* é traçar “uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar”¹⁴⁰. Dessa forma, podemos pensar *Vigiar e punir* como uma obra que, embora focada na análise de uma sociedade disciplinar, delinea pontos de transição desse tipo de sociedade para a nova configuração social: a sociedade de controle, ou biopolítica – segundo o pensamento de Foucault.

Um dos parâmetros de *Vigiar e punir* é a imagem do cárcere como paradigma para a sociedade moderna. Foucault defende a existência desse paradigma, demonstrando, por exemplo, como a configuração do cárcere é reproduzida em outros contextos sociais, como as fábricas, os quartéis, as escolas e os hospitais. Isso ocorre em virtude da necessidade de garantir a reprodução dos sistemas, preparando os indivíduos para enquadrarem-se nas configurações desejadas (caso da escola, por exemplo) ou manter a produtividade industrial vigente (caso das fábricas). Para a sustentação dessa prática, as disciplinas são organizadas de maneira rígida e elaborada, assim resumida por Edgardo Castro:

O dispositivo disciplinar funciona sobre a base de uma série de técnicas. Em primeiro lugar, a distribuição dos corpos em um espaço quadriculado e articulado, definido em relação a uma determinada função e ordenado em termos classificatórios: cada preso em sua cela, cada aluno em sua carteira, cada empregado em seu escritório ou junto a sua máquina. Em segundo lugar, o controle da atividade mediante o horário e os ajustes dos comportamentos e gestos à temporalidade de um processo. Em terceiro lugar, a organização genética

determinada finalidade estratégica (nesse caso a produção de indivíduos politicamente dóceis e economicamente rentáveis) e cujo funcionamento e cujos objetivos podem modificar-se para adaptar-se a novas exigências”.

¹³⁹ Conforme o próprio Foucault (2014, p. 174): “A disciplina faz ‘funcionar’ um poder relacional que se autossustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados. Graças às técnicas de vigilância, a ‘física’ do poder, o domínio sobre o corpo se efetuam segundo as leis da ótica e da mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus, e sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, à força, à violência. Poder que é em aparência ainda menos ‘corporal’ por ser mais sabiamente ‘físico’.

¹⁴⁰FOUCAULT, 2014, p. 26.

do tempo, mediante a segmentação da temporalidade de um processo e a serialização de atividades repetitivas e sucessivas. E, finalmente, a composição das séries temporais mediante uma estrita linha de mando. [...] Essas técnicas se servem de uma série de instrumentos precisos, cuja engrenagem fundamental é a norma: a vigilância hierárquica, a sanção e a prática do exame que combina vigilância com a sanção.¹⁴¹

É a configuração espacial e temporal presente nos ambientes de trabalho, nas escolas, nos hospitais e em diversas outras instituições que vigoram ainda hoje na sociedade e que são constantemente aperfeiçoados¹⁴². Tão importante quanto a manutenção dessa configuração é disciplinar os corpos tidos como indóceis, ou seja, aqueles que escapam ao padrão exigido e que muitas vezes são tidos como improdutivos (pois são impossibilitados de exercer função laboral). Seguindo essa linha de raciocínio, Foucault defenderá que o objetivo das disciplinas é normalizar a sociedade.¹⁴³

O que está em evidência nessa discussão é o conceito de norma que, para Foucault, deve ser distinguido do de lei. A lei regularia a conduta dos indivíduos em um âmbito jurídico, estabelecendo comportamentos legalmente permitidos ou não. Já a norma dividiria os corpos em grupos de distanciamento em relação a um padrão, ou seja, ao que é considerado “excelente”. A definição de tal modelo se basearia não no âmbito legal, mas seria sustentada por uma série de saberes, dentre os quais o médico. O objetivo da norma é o de uniformizar e o de controlar, isto é, o de normalizar os corpos tidos como anormais ou distantes do modelo pretendido – é o que Foucault chamará de poder de normalização. O filósofo francês utiliza-se do exemplo do exame médico-legal, sobretudo da inclusão dos exames psiquiátricos em tribunais, que conjugam, a princípio, o contexto jurídico com o médico, para, na verdade, evidenciar esse tipo de poder, o de normalização:

A força, o vigor, o poder de penetração e de subversão do exame médico-legal em relação à regularidade da instituição jurídica, estão precisamente no fato de que ele lhes propõe outros conceitos; ele se dirige a outro objeto, ele traz consigo técnicas que são outras e que formam uma espécie de terceiro termo insidioso e

¹⁴¹ CASTRO, 2014, p. 93.

¹⁴² Deleuze (2010, p. 228) defende, por exemplo, que no capitalismo tais instâncias são construídas agora sob a configuração da empresa, ou seja, da constante vigilância e controle, metaforizados sob o símbolo da gerência: “[...] e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes”.

¹⁴³ Analisar o efeito normalizador das disciplinas é, inclusive, um dos objetivos centrais de um de seus seminários, *Os anormais*, realizados em 1974-1975: “Este ano portanto não vou mais me consagrar à mecânica mesma dos aparelhos disciplinares, mas a seus efeitos de normalização, àquilo para que são finalizados, aos efeitos que eles obtêm e que podemos colocar no item ‘normalização’”. (FOUCAULT, 2011, p.42).

oculto, cuidadosamente encoberto [...] Ele propõe, na verdade, um terceiro termo, isto é, ele pertence verossimilmente [...] ao funcionamento de um poder que não é nem o poder judiciário nem o poder médico, um poder de um outro tipo, que eu chamarei [...] de poder de normalização. Com o exame, tem-se uma prática que diz respeito aos anormais, que faz intervir certo poder de normalização e que tende, pouco a pouco, por sua força própria, pelos efeitos de junção que ele proporciona entre o médico e o judiciário, a transformar tanto o poder judiciário como o saber psiquiátrico, a se constituir como instância de controle do anormal. E é na medida em que constitui o médico-judiciário como instância de controle, não do crime, não da doença, mas do anormal, do indivíduo anormal, é nisso que ele é ao mesmo tempo um problema teórico e político importante.¹⁴⁴

O que Foucault parece evidenciar nesse trecho é o objetivo do poder normalizador: não o combate à doença em si (tarefa do poder médico); não o combate à prática ilegal (tarefa do poder jurídico), mas sim o combate à anormalidade, isto é, sua função é enquadrar os corpos desviantes no padrão. Normalizá-los, controlá-los, docilizá-los, e não curá-los: eis a função que o biopoder assume em relação aos doentes pelo poder normalizador.

Com a transição defendida por Foucault de uma sociedade disciplinar para uma sociedade biopolítica, a relação com a doença tende a sofrer alterações. Ao invés de apenas encarcerar os doentes e privá-los do convívio social, comportamento da sociedade disciplinar; na sociedade biopolítica começa a haver um constante controle dos indivíduos doentes. É o que Foucault denomina de mudança de paradigma do modelo de *exclusão do leproso* para o modelo de *inclusão do pestífero*.

A aula de 15 de janeiro de 1975, do seminário *Os anormais*, explicita essa transição. Na Idade Média, os leprosos eram retirados do convívio social e degradados, sendo condenados a uma espécie de exílio perpétuo, numa clara oposição entre sadios e contaminados:

A exclusão da lepra era uma prática social que comportava primeiro uma divisão rigorosa, um distanciamento, uma regra de não contato entre um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) e outro. Era, de um lado, a rejeição desses indivíduos num mundo exterior, confuso, fora dos muros da cidade, fora dos limites da comunidade. Constituição, por conseguinte, de duas massas estranhas uma à outra. E a que era rejeitada, era rejeitada no sentido estrito das trevas exteriores. Enfim, em terceiro lugar, essa exclusão do leproso implicava a desqualificação – talvez não exatamente moral, mas em todo caso jurídica e política – dos indivíduos assim excluídos e expulsos. [...] Em suma, eram de fato práticas de exclusão, práticas de rejeição, práticas de ‘marginalização’, como diríamos hoje.¹⁴⁵

¹⁴⁴ FOUCAULT, 2011, p. 36.

¹⁴⁵ FOUCAULT, 2011, p.37.

Tal modelo, porém, será substituído no final do século XVII, início do século XVIII, por um comportamento de combate à peste, definido por Foucault como inclusão do pestífero:

E creio que a substituição, como modelo de controle, da exclusão do leproso pela inclusão do pestífero é um dos grandes fenômenos ocorridos no século XVIII. Para lhes explicar isso, gostaria de lembrar como se instituía a quarentena de uma cidade, quando a peste era nela declarada. Claro, circunscrevia-se [...] certo território: o de uma cidade [...] e esse território era constituído como território fechado. Mas, fora essa analogia, a prática relativa à peste era muito diferente da prática relativa à lepra. Porque esse território não era o território confuso para o qual se repelia a população da qual a cidade devia se purificar. Esse território era objeto de uma análise sutil e detalhada, de um policiamento minucioso.¹⁴⁶

Tal policiamento minucioso consistiria, entre outros exemplos dados por Foucault, num rígido controle numérico dos doentes, por meio de uma contagem diária feita por encarregados específicos (que passavam nas janelas das casas e faziam a chamada dos nomes dos moradores, os que não apareciam eram considerados doentes, já que provavelmente estavam em suas cama, motivo pelo qual não compareciam quando chamados). O que interessa nessa transição é notar que a exclusão espacial do doente na sociedade é substituída por um controle do doente, que começa a ser vigiado e governado em suas atividades diárias: “Não se trata de uma exclusão, trata-se de uma quarentena. Não se trata de expulsar, trata-se ao contrário de estabelecer, de fixar, de atribuir um lugar, de definir presenças, e presenças controladas. Não rejeição, mas inclusão”¹⁴⁷.

A estratégia de exílio como punição ou tentativa de docilização do corpo não deixa de ser empregada¹⁴⁸, mas passa a coexistir com outras formas de combate à doença pelo biopoder, que se tornam mais comuns¹⁴⁹. Tais formas, porém, muitas vezes revelam-se tão

¹⁴⁶ FOUCAULT, 2011, p. 38.

¹⁴⁷ FOUCAULT, 2011, p. 39-40.

¹⁴⁸ A coexistência, na era biopolítica, de mecanismos da sociedade disciplinar com os dispositivos de controle é destacada por Agamben: “Em particular, o desenvolvimento e o triunfo do capitalismo não teria sido possível [...] sem o controle disciplinar efetuado pelo novo biopoder, que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os ‘corpos dóceis’ de que necessitava.” (AGAMBEN, 2010, p.11)

¹⁴⁹ A ideia de combate à doença deve ser entendida aqui apenas como o modo como o biopoder opera e executa suas estratégias. Não se trata, obviamente, de questionar a necessidade de combater enfermidades na sociedade ou de ver nessa postura algo estritamente negativo. O próprio Foucault, em muitas de suas análises, tende apenas a destrinchar as configurações e o funcionamento do biopoder. Isso só é possível pois, para o filósofo, o poder não é necessariamente algo negativo, uma vez que ele jamais é centralizado. É possível pensar no poder, para Foucault, como uma rede de relações, que se imbricam e se entrecruzam, produzindo

violentas quanto a anterior, já que o que começa a ocorrer é a própria regulação da sociedade.

Nesse novo contexto, os próprios dispositivos disciplinares começam a ser disseminados em outros âmbitos, assumindo funções de controle e regulação da vida. É o processo descrito por Edgardo Castro na passagem:

Porém, a partir do século XVIII, os dispositivos disciplinares sofrem uma série de transformações. Já não são uma maneira de neutralizar os perigos e transtornos que apresentavam os agrupamentos inúteis e agitados; doravante cumprem uma função positiva: aumentar a utilidade dos indivíduos. Eles deixam de estar circunscritos aos limites institucionais e se disseminam por toda a sociedade.[...] ¹⁵⁰.

Nessa nova configuração, portanto, as instituições disciplinares (como os hospitais e as penitenciárias) não são mais apenas locais de reclusão (ou exclusão), mas dispositivos de normalização, pois visam não apenas retirar os corpos indóceis da sociedade, mas sim regulá-los, tornar todo corpo, inclusive antes do aparecimento de sinais, dócil, isto é, instruir e preparar a docilização dos corpos sociais.

A doença, na configuração biopolítica, assume, portanto, um importante papel. Obviamente, se o objetivo máximo do biopoder é controlar a vida da população, em todas as suas instâncias, com o suposto motivo de protegê-la, qualquer enfermidade que afete a saúde da espécie será vista como uma ameaça potencial de destruição e que, por conseguinte, precisa ser combatida por meio de todos os aparatos e dispositivos possíveis.

Embora não tenha necessariamente assumido uma teoria biopolítica em seus estudos, é possível relacionar os ensaios de Susan Sontag ¹⁵¹ sobre doenças a essa discussão. Neles, ao problematizar como as enfermidades, sobretudo as epidêmicas, são metaforizadas em outros discursos e como ocorre a criação de estereótipos a respeito de doenças cuja causa é desconhecida, a autora traça importantes reflexões a respeito do comportamento das sociedades capitalistas em relação às enfermidades e, sobretudo, em relação aos enfermos. Por exemplo, logo no início de *Doença como metáfora*, Sontag destaca a dificuldade com que as sociedades modernas ocidentais lidam com doenças supostamente terminais (o

choques de força ou movimentos de apoio. Nesse sentido, o intuito maior de seus escritos parece ser demonstrar as microrrelações que nem sempre são aparentes e as consequências dessas relações de poder. Seguindo essa lógica, o combate à doença executado pelo biopoder não seria, por si só, negativo, mas as formas como esse combate é exercido é que podem ser questionadas e problematizadas, bem como suas reais motivações. Cf. FOUCAULT, 2012.

¹⁵⁰ CASTRO, 2014, p.92.

¹⁵¹ Refiro-me aos ensaios *Doença como metáfora*, de 1977, e *AIDS e suas metáforas*, de 1988.

paradigma adotado é o do câncer), que se manifesta inclusive na omissão da doença ao paciente ou na dificuldade de pronunciar seu nome:

Toda essa mentira dirigida aos pacientes de câncer e praticada por eles mesmos [a omissão do nome] dá bem a medida de como se tornou muito mais difícil lidar com a morte nas sociedades industriais avançadas. Assim como a morte é hoje um fato ofensivamente sem sentido, também uma enfermidade vista em larga medida como sinônimo de morte é vivenciada como algo que se deve esconder. A estratégia de tergiversar com os pacientes de câncer acerca da natureza de sua enfermidade reflete a convicção de que é melhor poupar pessoas fadadas à morte da informação de que estão para morrer [...] Porém a moderna negação da morte não explica a amplitude da mentira e do desejo de não saber a verdade; não toca o pavor mais profundo.[...] Mentem para os pacientes de câncer não só porque a enfermidade é (ou se supõe ser) uma sentença de morte, mas porque é considerada algo obsceno – no sentido original da palavra: de mau agouro, abominável, repugnante aos sentidos.¹⁵²

Se a sociedade biopolítica é aquela marcada pelo total controle da vida, e pelo uso de tal controle como defesa da espécie, as doenças são as abominações naturais que devem ser combatidas. Mais que isso, se a vida é o fato primordial a ser preservado, não espanta que a morte seja aquilo que de mais temido possa ocorrer à população¹⁵³. Em vista disso, toda e qualquer enfermidade, mas principalmente aquelas cuja causa é desconhecida e possuem contaminação contagiosa, tornam-se problemas políticos: o que está em jogo é a preservação da população, a necessidade de proteger corpos saudáveis de contaminações. As doenças são, também, um agente natural que prejudica a docilização defendida pelo biopoder, pois tornam, muitas vezes, os corpos “inúteis” do ponto de vista biopolítico. Não haveria, necessariamente, um problema se o objetivo do biopoder fosse o de combater a doença propriamente dita¹⁵⁴, porém, muitas vezes o que ocorre é que o enfermo, ou seja, o corpo indócil, é que se torna o alvo de combate do biopoder. Tal postura é o que legitima o preconceito e a criação de estereótipos sofridos por muitos doentes, vistos como portadores de mau agouro, ou verdadeiros transmissores da morte que, portanto, devem ser

¹⁵² SONTAG, 2007, p.14-15.

¹⁵³ Obviamente, esse temor da morte é altamente seletivo, uma vez que, como já foi demonstrado, ocorre uma hierarquização da vida dos indivíduos no contexto biopolítico. Nem toda morte é condenável, o lamento só ocorre quando indivíduos dóceis e produtivos morrem. A morte de outros, tida como necessária para a manutenção, por exemplo, da saúde de outros, é não só defendida, como propagada pelo biopoder.

¹⁵⁴ O que, de fato, ocorre algumas vezes com o investimento em vacinas e em formas de tratamento eficazes, de combate ou de prevenção.

controlados. Porém, a situação de pânico social provocada por muitas epidemias, ou seja, casos extremos, pode levar ao extermínio dos doentes, e não apenas ao seu controle.¹⁵⁵

Um pensamento semelhante a esse parece motivar as ações do Poder em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”. Tal postura permite que o Poder abandone os doentes à própria morte, esquivando-se de combater a contaminação e dificultando a sobrevivência deles. Dessa forma, a doença é o motivador da atitude de “deixar morrer” adotada pelo Poder no conto, cujo ápice ocorre com a fechada das saídas das cidades, para que não haja forma de sobrevivência fora delas, isto é, para que se garanta a morte dos doentes dentro das cidades. Os contaminados são vistos como uma ameaça à espécie e devem, portanto, ser exterminados, ainda que inicialmente tal extermínio não ocorra pelas mãos diretas do Poder (posteriormente sim, quando a rebelião é contida no esgoto, episódio no qual só Robhéa será resgatada). A garantia de que os doentes morrerão é a certeza de que a ameaça (a doença e, conseqüentemente, a morte advinda dela) terá um fim.

A postura do Poder no conto pode ser reveladora do modo como as disciplinas de normatização funcionam em sociedades biopolíticas. O Poder não apenas priva os contaminados da liberdade de ir e vir, mas também controla todas as possíveis formas de combate à praga. Dessa forma, o isolamento dos enfermos não ocorre mais com a retirada destes para encarceramento em um ambiente isolado, ou pelo exílio, mas sim pelo seu abandono à própria sorte: eles têm de ficar na cidade até que morram. O isolamento sofre uma mudança: não é o doente que se vê obrigado a abandonar a sociedade para viver em reclusão, é a própria sociedade que abandona o doente, impedido de sair das cidades, condenado a circular nelas até a morte. Os doentes passam a ser monitorados e suas defesas são combatidas, para que seu fim seja alcançado. O controle, portanto, dissemina-se também na garantia de que o acesso aos estimulantes ou às oficinas (tentativas de sobrevivência) seja impedido. No conto, portanto, o esforço do Poder não é o combate à doença, mas assegurar que a morte afetaria (apenas ou exclusivamente) a todos os contaminados. A relação com a tese foucaultiana de inclusão do pesticídio parece pertinente, portanto, para

¹⁵⁵ É quando a biopolítica se converte em tanatopolítica, ou seja, na política da morte, pois justificam-se atrocidades em nome da preservação de uma espécie. Tal ideia não se opõe à tese de Foucault de que a exclusão geográfica do doente foi substituída por uma inclusão controlada, pois evidencia um caso extremo, isto é, que foge ao controle do próprio biopoder e que ocorre quando a vigilância mostra-se inútil para o controle da epidemia. Na verdade, em tais casos, o que ocorre é a criação de um estado de exceção, que suspende a norma vigente (o controle) e adota medidas extremistas (o extermínio).

análise da narrativa, sobretudo se lembrarmos que a imagem da peste é evocada logo no início do conto: “Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da peste”.¹⁵⁶

A oposição fundamental entre vida e morte transforma-se, nas sociedades biopolíticas, em uma oposição entre doença e saúde e, por extensão, entre saudáveis e não saudáveis¹⁵⁷. Os saudáveis continuam sendo considerados cidadãos, detentores dos direitos básicos, já os doentes são vistos como ameaças, como portadores da morte, e, portanto, são condenados apenas à sua vida nua.

Ressalta-se, porém, que, conforme aponta Foucault, essa diferenciação nas sociedades biopolíticas não é binária, mas evoca uma série de subcategorias e diferenciações, ou seja, começa a ocorrer uma nivelção dos sujeitos em relação ao padrão (o saudável). Os indivíduos são, portanto, agrupados em parcelas escalonadas de afastamento ou proximidade a esse padrão:

[...] não se trata tampouco de uma espécie de demarcação maciça entre dois tipos, dois grupos de população: a que é pura e a que é impura, a que tem lepra e a que não tem. Trata-se, ao contrário, de uma série de diferenças sutis, e constantemente observadas, entre os indivíduos que estão doentes e os que não estão. Individualização, por conseguinte divisão e subdivisão do poder, que chega a atingir o grão fino da individualidade.¹⁵⁸

De certa forma, tal hierarquização em níveis parece estar presente no conto, se lembrarmos que Robhélia é salva justamente por ser considerada bela, ou seja, há, entre os enfermos, uma divisão de distanciamento do padrão: Robhélia, embora doente, e longe do padrão saudável, apresenta traços bonitos, o que a aproxima do padrão de beleza exigido e a torna menos condenável que os demais. Como ‘recompensa’, ela é poupada do massacre.

A relação entre doença e estética é, inclusive, um dos pontos levantados por Susan Sontag em *AIDS e suas metáforas*. Segundo a autora, “por trás de alguns juízos morais feitos em relação às doenças, encontram-se juízos estéticos a respeito do belo e do feio, do limpo e do sujo, do conhecido e do estranho ou insólito.”¹⁵⁹ Assim, para que uma doença

¹⁵⁶ ABREU, 2008a, p. 42.

¹⁵⁷ É o movimento destacado por Susan Sontag (2007, p. 66): “Bichat, em 1800, definiu a vida como ‘um conjunto de funções que se opõe à morte’. Esse contraste entre vida e morte iria se transformar num contraste entre vida e doença. A doença (agora equiparada à morte) é aquilo a que a vida se opõe”.

¹⁵⁸ FOUCAULT, 2011, p. 39- 40.

¹⁵⁹ SONTAG, 2007, p. 109.

seja propícia à criação de estigmas sociais e temores coletivos generalizados, alguns critérios devem ser atendidos pela enfermidade, mas o principal deles é a degradação corporal:

Todas as doenças metaforizadas que atormentam a imaginação coletiva levam a uma morte sofrida, ou se imagina que o façam. Não basta a doença ser letal para que cause terror. Essa condição nem sequer é necessária [...] As doenças que mais causam terror são as consideradas não apenas letais, mas também desumanizadoras [...].¹⁶⁰

A desumanização, apontada pela autora, poderia ser tanto a existência de mitos sobre bestialização de doentes (cujo exemplo dado é o do medo, na França do século XIX, de que a raiva transmutasse as pessoas em animais furiosos) como a forte degradação corporal que seria encarada como perda dos traços humanos. O definhamento corporal da doença, por sua vez, contemplaria tanto os sintomas tidos como degradantes (diarréia e vômito) quanto o súbito emagrecimento e fraqueza corporal, como perda de massa muscular.¹⁶¹

Dentre todas as doenças que provocam estigmas sociais, uma delas se destaca por, além de ser tomada, no início de seu surto, como doença fatal; além de provocar a deteriorização corporal e além de possuir caráter epidêmico, tem como forma de transmissão, entre outras, o ato sexual, aspecto caro à biopolítica. Tal enfermidade é a AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), cujo surto na década de 1980 marcou profundamente a sociedade ocidental, com repercussões sérias ainda hoje, e que é um dos temas constantes da produção do escritor Caio Fernando Abreu¹⁶². A relação de sua obra com essa doença será um dos pontos analisados a seguir.

¹⁶⁰ SONTAG, 2007, p. 108.

¹⁶¹ Ainda para Sontag, essa degradação seria mais temida quando afetasse o rosto do doente. Dessa maneira, enfermidades que atingissem o corpo, mas não necessariamente a face da pessoa, eram menos estigmatizadas do que aquelas que deixavam marcas no rosto: “Os efeitos da poliomielite eram terríveis – o corpo definhava -, mas a carne não ficava marcada nem apodrecida: não era uma doença repulsiva. Além disso, atacava apenas o corpo, por pior que isso seja, mas não o rosto. A reação relativamente razoável, não metafórica, despertada pela poliomielite deve muito ao status privilegiado do rosto, tão importante para nossa avaliação da beleza ou da ruína física. Pois, por mais que a filosofia e a ciência modernas tenham atacado a separação cartesiana entre *mente* e corpo, não foi nem um pouco afetada a convicção de nossa cultura referente à separação entre *rosto* e corpo, que influencia todos os aspectos dos costumes, modas, apreciação sexual, sensibilidade estética – praticamente todos os nossos conceitos do que é correto.” (SONTAG, 2007, p. 108-109).

¹⁶² O próprio Caio Fernando Abreu viria a falecer em decorrência de complicações advindas da AIDS, em 1996, aos 48 anos. Interessa notar que mesmo antes de se saber portador do vírus HIV, Caio já havia abordado a doença em seus escritos, como o conto “Linda, uma história horrível”, que foi escrito em 1988

2.2 Corpos em queda

Publicado originalmente em 1988, o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* retoma muitas das questões abordadas por Caio em *Morangos Mofados*, como a solidão, o preconceito, o homoerotismo e o sentimento de desilusão. O livro inicia-se com o conto “Linda, uma história horrível”, que é representativo dentro da obra do escritor pelos temas abordados e pelos recursos narrativos empregados, alguns semelhantes aos presentes em “Aqueles Dois”.

O conto narra o regresso do protagonista, um sujeito por volta dos 40 anos, à casa de sua mãe, e o diálogo posterior a esse reencontro, na cozinha da casa materna. O homem mora há anos na cidade grande (São Paulo) e retorna após um longo período de ausência ao interior (possivelmente do Rio Grande do Sul), na fictícia cidade de Passo da Guanxuma¹⁶³. A visita é repentina para a mãe: “Tu não avisou que vinha – ela resmungou no seu velho jeito azedo, que antigamente ele não compreendia”¹⁶⁴.

Essa relação de estranhamento que ocorre quando a mãe abre a porta, inclusive, perpassa toda a narrativa, construindo a ideia uma relação complicada entre mãe e filho, cuja aproximação ocorre de modo lento, e quase sempre incompleto, como o narrado no momento inicial do encontro (“Abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos”¹⁶⁵) ou quando novamente a mãe o interpela a respeito da visita:

- Que que foi? – perguntou, lenta. [...]
 - Nada, mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo.
 Ela tirou um maço de cigarros do bolso do robe:
 - Me dá o fogo.

(supostamente, Caio teria sabido ser portador do vírus HIV apenas na segunda metade da década de 1990, poucos anos antes de sua morte).

¹⁶³Cidade presente em outros textos do escritor como “Introdução Passo da Guanxuma”, incluído no volume de contos *Ovelhas Negras*. Este texto, aliás, apresenta uma nota introdutória de autoria do próprio Caio Fernando Abreu, que explica a gênese de tal cidade imaginária: “A primeira vez que a cidade imaginária de Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em ‘Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga’, escrito em 1984 e incluído no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. [...] Este texto [Introdução ao Passo da Guanxuma], de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali com gotas de sangue entre as palavras.” (ABREU, 2006a, p.155).

¹⁶⁴ABREU, 2005a, p. 21.

¹⁶⁵ABREU, 2005a, p.21.

Estendeu o isqueiro. Ela tocou na mão dele [...] Carícia torta.¹⁶⁶

O que parece ser construído, portanto, por tais passagens é uma relação de distanciamento entre mãe e filho, que problematizam ainda mais o regresso, aparentemente, sem motivo explícito do filho, ou que pelo menos põe em dúvida a possível saudade alegada por ele como tal motivo. O próprio perfil da mãe é traçado como o de uma pessoa ressentida com o abandono dos filhos, constantemente lembrado por ela:

- Vim, mãe. Deu saudade.

Riso rouco:

- Saudade? Sabe que a Elzinha não aparece aqui faz mais de mês? Eu podia morrer aqui dentro. Sozinha. Deus me livre. Ela nem ia ficar sabendo, só se fosse pelo jornal. Se desse no jornal. Quem se importa com um caco velho?¹⁶⁷

Novamente a suposta filha¹⁶⁸ será lembrada de modo rancoroso quando o personagem sugere que a mãe deixe de morar na casa e mude para viver com sua irmã:

– Não sei como a senhora consegue continuar morando aqui sozinha. Esta casa é grande demais para uma pessoa só. Por que não vai morar com a Elzinha?

Ela fingiu cuspir de lado, meio cínica [...]

– E aguentar o Pedro, com aquela mania de grandeza? Pelo amor de Deus, só se eu fosse sei lá. Iam ter que me esconder no dia das visitas, Deus me livre. A velha, a louca, a bruxa. A megera socada no fundo do quartinho de empregada, feito uma negra – Bateu o cigarro.¹⁶⁹

A mãe, portanto, durante toda a narrativa constitui-se como uma figura solitária (seja por suas falas, seja pela descrição do próprio narrador¹⁷⁰), conforme o trecho acima. Tal trecho é importante sobretudo por introduzir na história outra marca forte do caráter da mãe: o preconceito, evocado pela comparação utilizada por ela para dizer que teria que se esconder “feito uma negra” no dia que visitas a vissem. O tom preconceituoso se torna ainda mais marcante se pensarmos que no contexto a personagem se coloca como alguém inferior aos olhos do cunhado, ou seja, ela associa tal inferioridade à imagem de uma negra. O caráter racista da personagem será ratificado em uma passagem posterior do conto:

[...] Outro dia sabe quem eu chamava o dia inteiro? – Esperou um pouco, ele não disse nada. – A Cândida, lembra dela? Ô negrinha boa, aquela. Até parecia

¹⁶⁶ ABREU, 2005a, p. 23. Grifos meus.

¹⁶⁷ ABREU, 2005a, p. 24.

¹⁶⁸ Embora o conto não afirme se tratar da irmã do protagonista, é possível deduzir tal relação familiar pelo diálogo entre mãe e filho e a maneira como se referem a ela.

¹⁶⁹ ABREU, 2005a, p. 24.

¹⁷⁰ Assim como em “Aqueles dois”, “Linda, uma história horrível” é narrada em terceira pessoa.

branca. Fiquei chamando, chamando o dia inteiro. Cândida, ô Cândida. Onde é que tu te meteu, criatura? Aí me dei conta.
- A Cândida morreu, mãe.¹⁷¹

Um último ponto a ser destacado da personagem da mãe diz respeito à sua velhice. A todo momento, a descrição feita pelo narrador ocorre de modo a evidenciar as marcas corporais da idade, como exemplificam os trechos “Afundou tonto, rápido, naquele cheiro conhecido –cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne velha, sozinha há anos.”¹⁷²; “As costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas do armário [...]”¹⁷³ ou ainda “cabelos quase inteiramente brancos, mãos de manchas marrons segurando o cigarro quase no fim”.¹⁷⁴

Somadas a seu caráter solitário, tais imagens não apenas retratam a velhice da personagem, mas contribuem para a criação de uma atmosfera de declínio, não só corporal e físico, mas também emocional da personagem. Configuração de declínio acentuada pela queixa de senilidade da própria personagem:

– Coitada. Mais esclerosada do que eu.
– A senhora não está esclerosada.
– Tu que pensa. Tem vezes que me pego falando sozinha pelos cantos. Outro dia sabe quem eu chamava o dia inteiro? – Esperou um pouco, ele não disse nada. – A Cândida, lembra dela?¹⁷⁵

Um símbolo evidente dessa decadência é a imagem da mancha, presente em várias descrições da mãe: “Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (*ce-ra-to-se*, repetiu mentalmente)”¹⁷⁶. Tal imagem da mancha, porém, está presente em todo o conto, em inúmeras descrições: “a xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo”¹⁷⁷ ou “Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado”¹⁷⁸. A própria casa, desse modo, parece assumir o caráter de declínio das personagens. Além disso, de fato, vários objetos descritos, assim como a própria casa, são

¹⁷¹ ABREU, 2005a, p. 25. Grifos meus.

¹⁷² ABREU, 2005a, p. 21. Grifos meus.

¹⁷³ ABREU, 2005a, p. 22.

¹⁷⁴ ABREU, 2005a, p. 24.

¹⁷⁵ ABREU, 2005a, p. 25.

¹⁷⁶ ABREU, 2005a, p.22. (grifos do autor).

¹⁷⁷ ABREU, 2005a, p.23.

¹⁷⁸ ABREU, 2005a, p. 22.

lascados, quebrados, remendados: “Tirou uns óculos de hastes remendadas com esparadrapo, lente rachada”¹⁷⁹, “a xícara amarela tinha [...] bordas lascadas”¹⁸⁰.

Manchas, quebras, remendos e lascas aliam-se à imagem de velhice decrépita que perpassa a descrição da mãe para constituir a atmosfera do conto. Soma-se a esse conjunto outro personagem importante que é descrito pelo crivo da doença e do declínio – a cadela que atende pelo nome de Linda:

Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte.
 – Que idade ela tem? – ele perguntou. [...]
 – Sei lá, uns quinze. – A voz tão rouca. Dizque [*sic*] idade de cachorro a gente multiplica por sete.
 Ele forçou um pouco a cabeça, esse era o jeito:
 - Uns noventa e cinco, então. [...]
 - O quê?
 - A Linda. Se fosse gente, estaria com noventa e cinco anos.
 Ela riu:
 - Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo. ”¹⁸¹

O que o conjunto dessas imagens criadas no conto parece evidenciar, portanto, é o prenúncio da morte: da mãe e da cadela, pela idade avançada e pela decadência corporal de ambas. Nesse sentido, é possível pensar essa proximidade com a morte dos personagens e a referência às manchas, quebras e lascas como uma configuração de uma imagem de queda, comum na literatura de Caio Fernando Abreu. Assim como “Aqueles Dois” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, “Linda, uma história horrível” se constitui como uma narrativa da queda, da vertigem. A ideia do desgaste e do declínio é a imagem, aliás, evocada desde as primeiras palavras do conto:

Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo as escadas. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora, que cor? – e ouviu o latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos, então sentiu a luz acesa do interior da casa filtrada pelo vidro cair sobre sua cara de barba por fazer, três dias.¹⁸²

Se a literatura de Caio seria, portanto, uma literatura de vertigem, é preciso pensar que em “Linda, uma história horrível” a queda maior diz respeito aos corpos dos indivíduos

¹⁷⁹ ABREU, 2005a, p.24.

¹⁸⁰ ABREU, 2005a, p.23.

¹⁸¹ ABREU, 2005a, p.22.

¹⁸² ABREU, 2005a, p. 21. Grifos meus.

e, em consequência, aos próprios indivíduos. Ao se configurarem como corpos doentes e idosos, distante, portanto, da condição do corpo dócil, ou seja, aquele economicamente produtivo e dentro do padrão estético vigente, pode-se afirmar que o declínio corporal é também uma queda social dos personagens, que se veem condenados à solidão. Não só a mãe e a cadela são construídas sob esse crivo, tais características também delineiam o perfil do protagonista.

2.3 Os sintomas

Sem ser nomeado em momento algum do conto¹⁸³, o filho é descrito pelo narrador e até mesmo pela mãe nos diálogos como alguém que aparenta uma imagem abatida, de cansaço ou um desgaste físico. Logo no primeiro parágrafo, por exemplo, ocorre a descrição de que ele possuía a “barba por fazer” de três dias. Ao longo da narrativa, porém, tal imagem de abatimento será reconfigurada dentro de um conjunto maior de significados: o da doença.

Começam a ser apontados, dessa forma, indícios de que o protagonista está com a saúde abalada, ainda que tais sinais ocorram de modo sutil num primeiro momento, como: “Ele acendeu um cigarro. Tossiu forte na primeira tragada”¹⁸⁴. Mais adiante, a mãe o interrogará a respeito de sua perda de peso: “– Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada. – Muito mais magro”¹⁸⁵; ao que ele se justificará pelo corte de cabelo: “– É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada. – E a barba, três dias”¹⁸⁶. A alegação será replicada por uma arguta resposta da mãe: “– Perdeu cabelo, meu filho”¹⁸⁷. A própria tosse, por fim, será observada pela mãe: “E essa tosse de cachorro? – Cigarro, mãe. Poluição”¹⁸⁸.

O que parece evidente nesse trecho do diálogo, portanto, é a evocação de uma série de sintomas: tosse, emagrecimento, perda de cabelo, e a tentativa do filho de ora desconversar, ora apontar causas que soam como desculpas no contexto. A própria questão da mancha, que está fortemente presente na mãe e na cachorra, bem como nos objetos e na

¹⁸³ A mãe também não tem o nome explicitado no conto.

¹⁸⁴ ABREU, 2005a, p. 24.

¹⁸⁵ ABREU, 2005a, p. 25.

¹⁸⁶ ABREU, 2005a, p. 25.

¹⁸⁷ ABREU, 2005a, p. 25.

¹⁸⁸ ABREU, 2005a, p.25.

casa, será associada ao protagonista, mas apenas no fim da narrativa. Quando a mãe se despede do filho para se deitar, este fica sozinho com a cadela e então começa a se preparar também para dormir:

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco [...] Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito.¹⁸⁹

No trecho, destaca-se a retomada do primeiro parágrafo do conto, que descrevia as manchas do tapete, agora, porém, num jogo de palavras que localizará as manchas no corpo do filho. O fim da narrativa tem um tom de revelação, ou seja, é como se, agora sozinho, o filho assumisse sua condição, que tanto lutou em esconder de sua mãe: a condição de doente.

Só então parece ficar clara a construção do conto. Desde o começo, a doença já está presente, mas de forma implícita, sutil, escamoteada, pelos traços de decrepitude da mãe, pelas lascas dos objetos, pela decrepitude do corpo do animal, pelas manchas das paredes, pelas quebras das xícaras, pelo tapete com nódoas, enfim, a todo o momento perpassam sintomas de doenças que estão presentes no cenário, nos objetos e nos personagens. É como se toda a narrativa adoecesse junto com o personagem; como se a história, e a própria escrita de Caio, assumissem os sintomas da doença do protagonista, que contamina todo o ambiente e é constantemente evocada por sinais sutis. A doença é metonimizada, portanto, ao longo da história, mas só no fim ela parece ser revelada de modo mais claro, ainda que tal revelação se dê por sinais e sintomas, porém mais evidentes agora pelo símbolo da mancha corporal só então descrita pelo narrador no protagonista.

A imagem do sintoma parece, portanto, uma chave de leitura pertinente para o conto. Isso porque, em “Linda, uma história horrível”, é possível pensar no conceito de sintoma não apenas no relativo à doença, isto é, como o conjunto de manifestações físicas ou emocionais atípicas que um indivíduo apresenta e que indicam a existência de uma enfermidade, mas também no sentido de sintoma que se aplicaria a essa latência de significados que a todo momento perpassam a narrativa por meio da evocação das manchas,

¹⁸⁹ ABREU, 2005a, p.28.

das lascas e das imagens de declínio. Esse segundo conceito de sintoma, que na verdade se relaciona com o primeiro, é uma das contribuições das análises de Georges Didi-Huberman, que propõe uma apropriação do conceito de sintoma da psicanálise pela História da Arte.

Em seus estudos, o crítico francês faz uma releitura do conceito de sintoma, partindo, sobretudo da definição de Freud. Grosso modo, Didi-Huberman defende que o sintoma era inicialmente considerado como uma crise sem sentido do corpo, ou mais precisamente, como a interrupção de sentido em atos ou gestos que destoariam do conjunto harmônico, como em ataques de histeria, por exemplo. O sintoma, portanto, seria um ato sem sentido. Opondo-se a essa visão, Freud irá destacar as potências de sentido do sintoma:

Ao contrário, Freud supôs, frente a esses momentos culminantes do ataque histérico, que o *acidente* – o gesto insensato, informal, incompreensível, ‘não icônico’ – era claramente *soberano*: e não apenas de uma soberania sintagmática, se podemos dizer, ou seja, que num tal momento o acidente domina tudo e tiraniza o corpo inteiro; mas também de uma soberania ‘paradigmática’, ou seja, que tal momento libera uma significância, envolve um destino, um fantasma originário, portanto faz trabalhar uma estrutura. Mas é uma estrutura *dissimulada*.¹⁹⁰

O sintoma, portanto, deixa de ser o ‘sem sentido’ e passa a ser visto como aquilo que pode indicar um sentido oculto, aparentemente escamoteado¹⁹¹. Essa mudança de visão leva Didi-Huberman a transportar o conceito de sintoma da psicanálise, para o contexto das artes e a defini-lo como:

um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice.¹⁹²

É preciso pensar o sintoma, nas artes, portanto, como *aquilo que aponta para*, como um indício, um conjunto (ou uma estrutura) de significados latentes, porém que não se manifestam claramente. Como possíveis sentidos presentes em *acidentes* ou trechos que perpassam toda uma estrutura. Interessa destacar também o caráter contraditório do sintoma. É nesse sentido que se propõe a leitura das manchas, das lascas, das quebras, das nódoas, enfim, de todo um conjunto de imagens e marcas presentes em “Linda, uma história

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333-334. Grifos do autor.

¹⁹¹ Nas palavras do próprio Freud (2014, p. 343): “a psiquiatria clínica pouco se preocupa com a forma de manifestação e o conteúdo do sintoma, mas [...] justamente nisso intervém a psicanálise, cuja primeira constatação é a de que o sintoma possui um sentido e guarda relação com as vivências do enfermo.”

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 334. Grifos do autor.

horrível”, como elementos sintomais da escrita de Caio Fernando Abreu, pois apontariam para uma significação oculta, jamais revelada explicitamente, cujo significado, porém, pode tentar ser construído pelo conjunto de tais indícios, ainda que se trate de um significado parcial ou incompleto e jamais comprovado. Reforça essa aproximação o uso constante de paradoxos e contradições do conto, como as oscilações de afeto e distanciamento da mãe e do filho ou a constante negação deste em relação à doença, quando arguido pela mãe.¹⁹³ A relação do paradoxo com o sintoma pode ser justificada pelo fato de o uso constante de imagens opostas, ou de atitudes contraditórias, gerar um efeito de que há algo por trás do que está sendo dito, ou seja, há uma atmosfera de estranhamento e de mal estar que propicia a ideia de que algo não está sendo explicitado.

Didi-Huberman faz ainda uma importante ressalva na transição do conceito de sintoma do âmbito da psicanálise para o âmbito das artes:

Assim, falar de *sintoma* no campo da história da pintura não é buscar doenças, ou motivações mais ou menos conscientes, ou desejos recalçados por trás do quadro, supostas ‘chaves de imagens’, como se falava outrora de chaves dos sonhos; é, mais simplesmente, buscar avaliar um trabalho de figurabilidade; estando entendido que toda figura pictórica supõe ‘figuração’, assim como todo enunciado poético supõe enunciação.¹⁹⁴

O que crítico francês sugere nesse trecho é que o objetivo maior do historiador da arte e, por extensão, de todo trabalho crítico com a arte, deve ser o de questionar sentidos para os sintomas presentes nas obras de arte, mas não necessariamente o de fazer a análise do artista, isto é, o de justificar os sintomas presentes na obra de arte com comportamentos do artista em vida. Não se trata, necessariamente, de invalidar o papel do artista empírico e sua influência na obra de arte, mas sim de estabelecer uma diferenciação do sintoma na psicanálise para o sintoma nas questões artísticas¹⁹⁵. Enquanto no primeiro contexto o que está em questão é a postura individual do sujeito e o modo como os sintomas corporais

¹⁹³ Nesse mesmo sentido, ou seja, considerando o sintoma como um conjunto de marcas que apontariam para um significado, é possível reler o conto “Aqueles Dois” identificando no silêncio do narrador e dos personagens em relação ao homoerotismo, em oposição à eloquência de suas falas e de seus atos, como sintomas que marcariam a existência do homoerotismo na história. Obviamente, nesse caso, o sintoma não teria nenhuma conotação patológica, como possui em “Linda, uma história horrível”, pois nesse segundo conto é a própria doença o significado dissimulado evocado pelos sintomas do texto.

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335.

¹⁹⁵ É a ressalva que faz Stéphane Huchet (1998, p. 14) no prefácio à edição brasileira de *O que nos vemos, o que nos olha*: “Didi-Huberman rompe com o *principisindividuationisque* regia uma certa crítica psicanalítica da arte encarregada de liberar o potencial pulsional e libidinal do sujeito. O *fantasme* não é a fantasia de um indivíduo subjetivo, mas aquela da obra enquanto corpo, da obra enquanto corpo do *fanstasme*.”

podem evidenciar uma série de recalques ou comportamentos psíquicos¹⁹⁶, quando Didi-Huberman propõe a utilização do conceito de sintoma para leituras artísticas, ele está mais focado na questão da produção de sentidos da obra de arte, e não na relação estrita entre obra-autor; isto é, o objetivo maior do uso de sintoma para o campo artístico, em sua visão, não é a de estabelecer vínculos patológicos entre o sintoma identificado na obra de arte e o artista (por exemplo, afirmando que em um quadro tal sintoma seria a marca de um comportamento obsessivo de um pintor em vida). Tal postura, porém, não desqualifica a importância do contexto de produção da obra para sua interpretação. A ressalva no final do trecho, aliás, parece evidenciar isso, ao afirmar, por exemplo, que “toda figura pictórica supõe ‘figuração’, assim como todo enunciado poético supõe enunciação”. Dessa forma, ainda que o objetivo da aplicação do conceito de sintoma não seja estabelecer a relação binária de causa e efeito entre sintoma e autor, o contexto de produção de toda obra artística é importante, pois é parte inerente do processo e afeta os possíveis sentidos da obra.

2.4 A peste

Se “todo enunciado poético pressupõe uma enunciação”, é preciso nos indagarmos a respeito do contexto de produção de “Linda, uma história horrível” para podermos apontar possíveis interpretações para os sintomas elencados no conto de Caio Fernando Abreu. Mais que isso, é possível pensar em qual doença os sintomas¹⁹⁷ narrados evocariam.

O conto, conforme já relatado, integra o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* e foi publicado em 1988, portanto no fim da década de 1980, quando uma verdadeira epidemia se alastrava no mundo. Nesse período, a sociedade ocidental passava por uma profunda mudança em relação à doença mais temida, que já não era o câncer, conforme salienta Susan Sontag em seu ensaio de 1988, mesmo ano de publicação do conto de Caio:

Em anos recentes, o câncer perdeu parte de seu estigma devido ao surgimento de uma doença cuja capacidade de estigmatizar, de gerar identidades deterioradas, é

¹⁹⁶ Para Freud (2014, p. 344): “os sintomas neuróticos têm seu sentido, tal como os atos falhos e os sonhos, e, como estes, guardam também relação com a vida das pessoas que os exibem”.

¹⁹⁷ O sintoma aqui é utilizado com a dupla significação que se propõe para a leitura do conto “Linda, uma história horrível”, isto é, tanto para significar as manifestações de uma doença quanto para evidenciar possíveis sentidos latentes em marcas do texto, pois, conforme já dito, no conto tais significados se sobrepõem, uma vez que a doença é um dos significados possíveis para o conjunto de sintomas presentes no conto.

muito maior. Toda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença com o próprio mal, uma doença que torne culpada suas ‘vítimas’.¹⁹⁸

A doença a qual se refere Sontag é a AIDS, cuja epidemia trouxe consigo inúmeros estigmas sociais, contribuindo para reavivar antigos preconceitos e tornar alguns já existentes mais evidentes e até mesmo mais violentos, como a homofobia.

No início da epidemia, a AIDS era uma doença completamente desconhecida. A enfermidade atendia a todos os critérios para ser estigmatizada¹⁹⁹: suas causas e sua transmissão não eram claras, a doença era resistente a tratamentos e o índice de mortalidade era bastante alto. Além disso, a doença causava um forte abatimento corporal, uma vez que o doente perdia muito peso e tinha a saúde comprometida em diversos âmbitos²⁰⁰, assim a AIDS também afetava consideravelmente o corpo do indivíduo, ou seja, o seu físico e a sua estética. A descoberta de que uma de suas formas de transmissão era o sexo agravou ainda mais o pânico e possibilitou, somada ao conjunto anterior de características da AIDS, uma estigmatização do doente poucas vezes vista até então.

O estigma da AIDS, porém, foi em um primeiro momento dedicado a uma parcela específica da população: os homossexuais.²⁰¹ Ricardo Miskolci salienta que: “A despeito da doença ter sido descoberta em 1979, ela teve sua data de nascimento oficial em 1981, quando as autoridades perceberam que dois em cada cinco contaminados eram homens que se relacionavam com outros homens.”²⁰² Foi o suficiente para que a doença fosse intimamente relacionada aos homossexuais, sendo chamada de “peste gay” ou “câncer gay”.

Dessa forma a AIDS começou a ser vista como uma espécie de castigo a comportamentos tidos como imorais que parte da população apresentava, conforme aponta Sontag: “O comportamento perigoso que produz a AIDS é encarado como algo mais que fraqueza. É irresponsabilidade, delinquência – o doente é viciado em substâncias ilegais ou

¹⁹⁸ SONTAG, 2007, p. 89.

¹⁹⁹ Refiro-me aos critérios apontados por Susan Sontag em seus dois ensaios sobre doença, anteriormente já citados, Cf. SONTAG, 2007.

²⁰⁰ Lembremo-nos de que a AIDS é uma doença que ataca o sistema imunológico do indivíduo, deixando-o mais indefeso a outras doenças, chamadas de oportunistas.

²⁰¹ Posteriormente os usuários de drogas foram também estigmatizados quando houve a descoberta de outras formas de transmissão, além do ato sexual, como o compartilhamento de seringas.

²⁰² MIKOLCI, 2009, p. 328.

sua sexualidade é considerada divergente”²⁰³. Em outras palavras, a AIDS é a desculpa biológica de que a sociedade conservadora precisava para condenar a homossexualidade. O que a nova epidemia possibilita, portanto, é a ascensão de um conjunto de afirmações moralistas, disfarçadas de preocupação com a saúde pública, que iniciam uma verdadeira perseguição aos que se desviam do padrão imposto.

A Síndrome da Imunodeficiência Adquirida tem um efeito moralizante e estigmatizador maior do que outras doenças pois sua transmissão ocorre sobretudo por via sexual. Susan Sontag problematiza essa questão:

A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é a culpada, é mais censurada que a de outras – particularmente porque a AIDS é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual [...] Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à AIDS, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada ‘prática’ sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade.²⁰⁴

Na sequência, a autora analisa toda uma série de preconceitos dos quais a sociedade se utiliza para culpabilizar o doente. Fica nítida a ideia de que determinadas enfermidades, para grande parte da sociedade, estariam atreladas a um desvio comportamental e, por isso, sofreriam discriminação:

Os viciados que contraem a doença ao compartilhar agulhas contaminadas são encarados como pessoas que cometem (ou completam) uma espécie de suicídio inadvertido. Os homossexuais promíscuos que levavam às últimas consequências os seus hábitos sexuais [...] podiam ser encarados como hedonistas radicais, ainda que agora esteja claro que seu comportamento era igualmente suicida. Aqueles que, por mais que se amplie o conceito de culpa, não podem ser considerados responsáveis por sua doença – por exemplo, os hemofílicos e pacientes que receberam transfusões de sangue – são por vezes tão discriminados quanto os outros [...] e potencialmente representam uma ameaça ainda maior, pois, ao contrário dos que já estão estigmatizados, são mais difíceis de ser identificados.²⁰⁵

Nesse sentido, é possível afirmar que a AIDS e o pânico por ela gerado evidenciaram o poder normalizador das sociedades biopolíticas, nos moldes defendidos por Foucault, pois tem início um verdadeiro controle sobre a população afetada pela doença, aliado a um enorme preconceito e a ascensão de um discurso moralizante, que condena a

²⁰³ SONTAG, 2007, p. 98.

²⁰⁴ SONTAG, 2007, p. 98-99.

²⁰⁵ SONTAG, 2007, p. 98-99.

postura dos doentes e utiliza antigos estigmas sociais (como a homofobia) para legitimar a doença, como se ela fosse uma espécie de punição da natureza ou divina para esse tipo de comportamento. O que ocorre é a acentuação de comportamentos que já existiam na sociedade, às vezes, porém, de modo velado²⁰⁶.

Torna-se evidente, também, o modelo do pestífero, apontado por Foucault como o novo paradigma biopolítico para lidar com as doenças. De fato, o portador do vírus da AIDS não é excluído espacialmente da sociedade²⁰⁷, mas é perseguido por uma série de disciplinas que visam controlá-lo e identificá-lo²⁰⁸. Esse é o comportamento apontado por Ricardo Miskolci:

Na segunda metade da década de 1980 [...] vigorava a proposital falta de políticas públicas ou tratamento durante os primeiros anos de epidemia. Ao invés da perseguição política e militar, deu-se a marcação da população por meio de políticas de saúde centradas no controle e na testagem. Ao invés do encarceramento em campos, assistia-se à exposição dos doentes a processos contínuos de estigmatização, de isolamento e individualização.²⁰⁹

O que se revela com a questão da AIDS, portanto, é que a epidemia é vista como ameaça à população e deve ser controlada, sobretudo por uma vigilância extrema do doente. O combate ao vírus HIV se torna, na verdade, um combate ao enfermo e, sobretudo, aos comportamentos tidos como imorais que são apontados como causa de tal doença. A suposta anormalidade do doente é, portanto, invocada para justificar sua contaminação. Além disso, tal epidemia serve de desculpa para a validação de um discurso preconceituoso e moralista, disfarçado de discurso de saúde pública.

No Brasil, o contexto de recepção da AIDS não foi diferente. João Silvério Trevisan, por exemplo, em seu livro *Devassos no paraíso*, ao fazer uma retomada da

²⁰⁶ Ideia defendida por João Silvério Trevisan (2011, p. 436-437): “Os fenômenos sociais aparentemente novos que a [AIDS] tem acompanhado constituem, na verdade, apenas a revelação de algo que sempre esteve lá, de modo latente, mas rigorosamente camuflado [...] Ela [a AIDS] pode se tornar o bode expiatório de determinadas fobias – o pânico à morte, por exemplo – em associação com a homofobia [...] Mas saúde pode se tornar pretexto ainda maior para legitimar prescrições morais.”

²⁰⁷ Ainda que isso tenha ocorrido em diversas situações, com a reclusão de pacientes da AIDS em hospitais e, até mesmo, sanatórios, não é esse o padrão comportamental da sociedade no geral. Para exemplos de reclusão dos homossexuais, no Brasil, conferir Trevisan, 2011, p. 435-468.

²⁰⁸ De fato, cita-se como exemplo o interesse que algumas empresas apresentaram de exigir que seus funcionários apresentassem exames de HIV antes da contratação ou para manter o emprego: “Muitas empresas ameaçaram exigir a certidão negativa do referido teste anti-HIV, não só dos seus funcionários, mas até dos candidatos a novos empregos. Claro que esse comprovante de *possível* infecção pelo vírus propunha conotações insuspeitadas: a instauração de um passaporte (ou seria um salvo-conduto?) para a normalidade?”. (TREVISAN, 2011, p. 447). Nota-se, novamente, o advento do exame médico como prova da normalidade do indivíduo, conforme salientou Foucault ser uma das marcas do poder normalizador.

²⁰⁹ MISKOLCI, 2009, p. 329.

questão homossexual no país, elenca diversos exemplos de discursos moralistas brasileiros contra a AIDS nas décadas de 1980 e 1990, muitos vindos da esfera da saúde, como diversas falas de médicos que defendiam uma perseguição aos homossexuais como modo de controle da doença²¹⁰. Tais discursos, porém, serão respaldados por diversas instâncias sociais brasileiras, como as Igrejas, diversos políticos e a própria mídia:

Quanto ao terrorismo moral, quase todos os dias circulavam na imprensa mensagens implicitamente recriminatórias, quando não de tom francamente repressivo. Em numerosas matérias de capa a respeito da doença, as revistas brasileiras não cansavam de repetir que a única maneira de evitar a Aids era ser monogâmico, quando não deixando de transar inteiramente (leia-se: homem com homem). Pouco se mencionava sobre as populações africanas devastadas pela Aids, graças a contágios de cunho basicamente heterossexual. [...] Esse fato chocante começava a sugerir novas hipóteses para a propagação da doença [...] No entanto, eram sempre categóricas as ilações entre a Aids e a promiscuidade.²¹¹

Trevisan afirma ainda que em comum muitos desses discursos moralizantes possuíam a suposta defesa do bem-estar da população:

A ameaça moral, disfarçada como defesa dos direitos da *maioria* acende o pavio da repressão [...]. Nesse sentido, o desejo [homossexual] acaba sendo muito mais ameaçado pelas correntes de repressão – que se seguem às doenças metaforizantes do pecado e da culpa – do que pela doença em si. [...] Assim, o argumento da saúde pública, tal como brandido pela autoridade médica, estaria apelando para uma prioridade do tipo ‘os fins justificam os meios’.²¹²

Karl Posso, em seu livro *Artimanhas da sedução*, antes de analisar dois textos de Caio Fernando Abreu, traça um panorama representativo da questão homofóbica no Brasil, contextualizando os textos de Caio. O autor salienta que o discurso homofóbico no país sempre esteve associado à sociedade patriarcal, que relaciona o homossexual à figura do afeminado, devendo por isso ser punido.²¹³ Posso defende ainda a ideia de que a sociedade heterossexista brasileira sempre se dedicou a estereotipizar o homossexual, para que pudesse enquadrá-lo em esquemas de comportamento e, desse modo, afirmar sua identidade ‘normal’ em oposição à ‘anormalidade’ dos sujeitos homossexuais. Um desses

²¹⁰ A título de exemplo, cita-se: “O Dr. Vicente Amato Neto, então chefe do Departamento de Doenças Infecciosas da Faculdade de Medicina da USP, veio insistentemente a público denunciar o ‘comportamento indevido’ de homossexuais que não demonstram ‘qualquer sensibilidade à grandiosidade da desgraça’; [...] Indignado, o Dr. Amato conclamava os órgãos da saúde e higiene para agirem com a ‘ênfase devida’, ao invés de ‘apoiar irregularidades, como os atos sexuais anormais e os vícios’.(TREVISAN, 2011, p. 450). O trecho parece simbólico, sobretudo, pela alusão à figura do anormal, que remete a toda discussão biopolítica feita por Foucault sobre o poder normalizador.

²¹¹ TREVISAN, 2011, p. 440.

²¹² TREVISAN, 2011, p. 438- 439. Grifos do autor.

²¹³ O homossexual é uma dupla ofensa ao patriarcalismo pois este sistema defende que, além de renegar os privilégios aos quais teria direito por ser homem, o sujeito homoerótico identifica-se mais com o comportamento da mulher, tida como inferior à figura masculina.

estereótipos seria o agrupamento dos indivíduos homoeróticos conforme sua posição sexual (ativos ou passivos). Os tidos como passivos seriam mais afeminados e, portanto, sofreriam maior preconceito²¹⁴. Com a ascensão de discursos democráticos, tais estereótipos começariam a ruir, contudo, a eclosão da AIDS traz uma nova possibilidade paraestigmatização do homossexual:

[...] durante a década de 1980, tornou-se ainda mais necessário para a sociedade heterossexista reconstruir ou reobjetivar o homossexual como alguém cujo desejo imoral por uma pessoa do mesmo sexo deixou nele o estigma da alteridade patente. Ou seja, a sociedade heterossexista exigia algo que não fosse a efeminação (desacreditada) pelo qual identificaria o homossexual, independentemente da passividade ou atividade, algo que o traísse tornando pública a sua vida privada. A AIDS apareceu trazendo a solução.²¹⁵

É nesse ambiente, portanto, de preconceito, estigma, pânico sexual e discurso moralizante que “Linda, uma história horrível” pode ser contextualizada. Parece pertinente, nesse sentido, propor a interpretação de que os sintomas evocados ao longo da narrativa são, na verdade, formas sutis de metonimizar a doença do protagonista, e também parece produtivo, dadas as discussões acima, pensar que tal doença é a AIDS²¹⁶.

A relação com a AIDS torna-se produtiva não só pelos sintomas evocados serem comuns à doença (como emagrecimento, perda de cabelo e tosse), dos quais se destaca a mancha que é marcante ao longo de toda a narrativa. Salienta-se, por exemplo, que o Sarcoma de Kaposi, tumor que faz surgir manchas arroxeadas –mesmo tom das manchas do tapete e da pele do protagonista no conto –, é um dos sintomas possíveis da AIDS.²¹⁷

²¹⁴ Para sustentar essa análise, Karl Posso mostra como homossexuais mais relacionados ao perfil masculino sofrem menos preconceito que aqueles normalmente tidos como figuras femininas (um dos exemplos dados é a oposição entre o garoto de programa, ou michê, e a figura do travesti). Essa hierarquização do preconceito pode ser articulada à divisão em setores que ocorre dentro das sociedades biopolíticas de acordo com graus diversos de afastamento do considerado padrão (o caso, o homem heterossexual). Dessa forma, os mais afastados do padrão sofreriam maior preconceito.

²¹⁵ POSSO, 2009, p. 21.

²¹⁶ É a visão defendida por Fernando Oliveira Mendes (1998, p. 219): “Apesar da sigla AIDS não ser sequer mencionada em ‘Linda, uma história horrível’, o narrador vai nos dando informações sobre a debilitada saúde do protagonista, e então somos convidados (convocados?), enquanto leitores, a interagir com a construção do sentido do texto. A volta inesperada à cidade natal desse solteiro beirando os quarenta anos, após longo período de ausência, sua magreza e perda de cabelos notados pela mãe no instante do reencontro e, principalmente, as manchas púrpura em sua pele, nos dão a certeza de ser esta personagem um portador do mortal vírus.”

²¹⁷ É um dos detalhes para o qual a leitura de Ricardo Moreira (2009, p. 53) do conto chama a atenção: “[...] a sua [do protagonista] decadência externa: perda de peso e cabelo, as manchas na pele – o sarcoma de Kaposi que foi inicialmente um dos primeiros alarmes decorrentes do HIV [...], e a insegurança sobre contar ou não sobre sua condição durante o encontro com a mãe. São fatos que se juntam e fazem com que surja uma mistura confusa seguida de vertigem ao perceber-se no [...] não mais como matéria mas apenas como contorno, como sombra do que deveria ser”.

A referência mais clara, inclusive, à doença, é feita pela mãe do personagem, de forma direta a ele, quando, ao notar que o filho está mais magro, ela o indaga sobre sua saúde, alegando que “dizque (*sic*) tem umas doenças novas aí, na tevê. Umas pestes.”²¹⁸. Como se sabe, em seu início, a AIDS era tipicamente conhecida como *peste gay*.²¹⁹

Nesse sentido, se aceitarmos que a doença implícita em “Linda, uma história horrível” é a AIDS, podemos traçar o perfil do protagonista também como alguém solitário, estigmatizado e em declínio (corporal e social), assim como a mãe e a cadela. Mais que isso, o personagem também estaria em uma relação de proximidade com a morte, se ponderarmos que, no auge da epidemia e até meados da década de 1990, a AIDS era uma doença considerada fatal, que levava o indivíduo à morte, muitas vezes, pouco tempo depois do contágio.²²⁰

Se o filho vive, portanto, sob o estigma da doença, é possível ainda elencar uma outra característica sua que acentuaria tal estigma: sua homossexualidade. Entretanto, de modo semelhante ao que acontece em “Aqueles Dois”, o homoerotismo em “Linda, uma história horrível” é sugerido, mas jamais explicitado.

A construção da homossexualidade do personagem é feita, primeiramente, pelo questionamento da mãe a respeito de um suposto “amigo” do filho, Beto, e pela hesitação do filho ao responder:

- E o Beto?- ela perguntou de repente. E foi baixando os olhos até encaixarem, outra vez, direto nos olhos dele.
Se eu me debruçasse?- ele pensou. Se, então, assim. Mas olhou para os azulejos na parede atrás dela.²²¹

A partir daí inicia-se uma conversa sobre Beto que culmina com a declaração do protagonista de que “A gente [ele e Beto] não se vê faz algum tempo, mãe”²²². Quando a mãe o questiona sobre o porquê de tal afastamento, o filho novamente hesitará: “Mãe – ele

²¹⁸ ABREU, 2005a, p.25.

²¹⁹ Susan Sontag reforça essa assimilação entre peste e AIDS (2007, p. 112): “A ‘peste’ é a principal metáfora através da qual a epidemia da AIDS é compreendida”.

²²⁰ Atualmente, devido a uma série de avanços médicos, como o uso de coquetéis e de medicamentos antirretrovirais, a situação mudou bastante e o paciente consegue ter uma vida relativamente estável mesmo com a doença, que teve sua taxa de mortalidade (pelo menos se considerado o tempo entre transmissão e morte) reduzida. A AIDS não é mais, portanto, uma condenação à morte como era na década de 1980.

²²¹ ABREU, 2005a, p. 26.

²²² ABREU, 2005a, p.27.

começou. A voz tremia. –Mãe, é tão difícil – repetiu. E não disse nada.”²²³. A mãe então reage bruscamente: “Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher a xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia [...] e como quem quer mudar de assunto [...] disse: [...] vou dormir”²²⁴.

Tais fatos sugerem, portanto, um relacionamento entre Beto e o protagonista e o desejo que ele tinha de contar à mãe isso, depois de tanto tempo afastados. Afastamento, inclusive, que pode ter sido motivado, ou pelo menos intensificado, pela certeza do filho da não aceitação da mãe a respeito de sua sexualidade, uma vez que ao longo do conto fica evidente o caráter preconceituoso da própria mãe, como as passagens com falas racistas indicam.

Dentro dessas considerações, parece pertinente sugerir uma leitura para o possível regresso do protagonista: tentar restabelecer um laço com a mãe, antes de sua possível morte. Nota-se, porém, que tal reencontro, embora ocorra, fracassa na tentativa de uma reaproximação completa, ainda que se efetue de forma parcial como evidencia a cena em que a mãe se despede do filho para dormir:

Então fez uma coisa que não faria antigamente. Segurou-o pelas duas orelhas para beijá-lo, não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro- cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor.²²⁵

Amor, sim, mas amor que não compreende como era desejado. *Espécie* de amor, portanto. Situação paradoxal que encerra ao mesmo tempo fracasso e êxito. Paradoxo, por sua vez, já evocado no título do conto: “Linda, uma história horrível”²²⁶. Paradoxo ainda mais forte se pensarmos que se trata de uma exclusão entre excluídos sociais, uma vez que a mãe, corpo que também foge ao padrão normativo estabelecido, exclui e não compreende

²²³ ABREU, 2005a, p.27.

²²⁴ ABREU, 2005a, p.27.

²²⁵ ABREU, 2005a, p.27.

²²⁶ Dessa forma, “Linda, uma história horrível” estaria incluída em uma série de produções da obra de Caio Fernando Abreu cujo título apresentam paradoxos, como o livro *Morangos Mofados* eo conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” (já discutidos anteriormente), e outros, como o texto “Lixo e purpurina”, incluído em *Ovelhas Negras*.

o próprio filho, que assim é duplamente excluído: pela doença e pela não aceitação de sua sexualidade.

“Linda, uma história horrível”, pode ser visto, portanto, como um conto em que a escrita sintomal permite a construção de significados de exclusão social, declínio, doença e solidão²²⁷. O que parece estar em questão no conto é o modo como sujeitos tidos como ‘anormais’ (doentes, homossexuais, idosos, etc), são vítimas de uma sociedade que não mais os exclui geograficamente, mas os inclui em um sistema normalizador e moralizador de condenação. A questão da AIDS, assim, parece ser um sintoma, por sua vez, de uma exclusão maior: a dos anormais, a dos imorais.

2.5 Encontrar o animal, buscar o vaga-lume

Recusando-lhes o mistério, recusávamos o nosso próprio medo e as encarávamos rotulando-as sem problemas como “irracionais”, relegando-as ao mundo bruto a que deviam forçosamente pertencer. O mundo de dentro do qual não podiam atrever-se a desafiar-nos com o conhecimento de algo ignorado por nós.[...]Condicionadas a seus corpos atarracados, de penas cinzentas e três garras quase ridículas na agressividade forçada – condicionadas à sua precariedade, elas não poderiam ter mais do que lhes seria permitido por nós – humanos.

Caio Fernando Abreu

Em entrevista de 23 de março de 1988, às vésperas do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio Fernando Abreu concedeu uma entrevista ao jornal *O Estado de S.Paulo* na qual comentou o conto “Linda, uma história horrível”. Segundo o

²²⁷ Jaime Ginzburg (2012, p. 421), em análise do conto “Depois de Agosto”, de *Ovelhas Negras*, que também aborda a temática da AIDS, afirma que “o que marca profundamente o protagonista de ‘Depois de Agosto’ não é o sofrimento físico da sintomatologia da doença, mas o sofrimento emocional, pelo senso de solidão e ruína interna”. Afirmativa que pode ser aplicada também na leitura de “Linda, uma história horrível”.

entrevistador, nessa história, Caio “conseguiu ir mais fundo do que em *Morangos*, que já era pura desolação”²²⁸, ao que o escritor respondeu:

Os dois livros são muito parecidos. *Os dragões* é um livro mais adulto e, por isso mesmo, mais amargo e esperançoso. A escuridão dos *dragões* é mais densa que a dos *Morangos*. Mas a luz também fica mais forte, ela nasce mais vibrante e fortalecida do negro total. Tudo é mais real.²²⁹

Aconteceria, portanto, um movimento semelhante ao que ocorre em *Morangos mofados*, ou seja, um jogo de opostos, de ascensão e de queda, apresentando tanto o mofo quanto o morango.²³⁰

O conto se encerra com uma cena em que o filho se dobra ao chão, podendo ser entendida, inclusive, como a morte do protagonista, *uma história horrível*, portanto. Onde estaria, então, a outra parte do título, *a linda*? Parece, antes de tudo, que esta se encontra também na cena final. Isso porque, antes de possivelmente morrer, o momento de identificação e de cumplicidade que o protagonista buscava se concretiza, porém, de modo inesperado, não com sua mãe, mas com a cadela, Linda:

Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais à da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios.
- Linda — sussurrou. — Linda, você é tão linda, Linda.²³¹

Ao olhar a cadela, marcada também pela doença, há um movimento de reconhecimento do humano no animal. A relação entre animal e humano é, talvez, um dos grandes temas do pensamento pós-estruturalista e guarda relações complexas com a literatura.

Silviano Santiago, por exemplo, em seu texto “Bestiário” analisa a presença dos animais na obra de Clarice Lispector, destacando, entre outros aspectos, esse movimento de

²²⁸ ABREU, 2005a, p. 261.

²²⁹ ABREU, 2005a, p. 261.

²³⁰ Ambos os elementos, inclusive, são citados em “Linda, uma história horrível”: “baixou os olhos para a estamparia de losango da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, velhos morangos” (ABREU, 2005a, p. 23) e “olhava para cima, para a fumaça do cigarro perdida contra o teto manchado de umidade, de mofo, de tempo, de solidão” (ABREU, 2005a, p. 26).

²³¹ ABREU, 2005a, p.28.

reconhecimento que muitas vezes pode ocorrer entre humano e animal. Para o crítico brasileiro, esse momento de identificação pode ser definido como “a automodelagem do ser humano como animal [que] aponta para (*aponta para*, e não *determina*) o caminho de apaziguamento interior, o sossego do ser no mundo.”²³² A automodelagem, ou seja, o gesto de o humano se modelar como animal, seria, portanto, novamente, um sintoma, uma vez que *aponta para* (mas não determina) um possível conforto.

Ainda para Silviano Santiago, tal movimento seria possível, entre outros motivos, pois entre humanos e animais “as ambiguidades significativas se passam nas fronteiras dos reinos biológicos e por isso podem ser comuns a humanos e animais.”²³³ Além disso, em comum entre eles existem as instabilidades emocionais. Ao partilharem, portanto, da mesma “experiência” (a doença, a proximidade com a morte e o sentimento de solidão), animal e humano, Linda e o protagonista, a cadela e o homem são capacitados a se identificarem, em um momento de compartilhamento de dor.²³⁴

A relação entre humano e animal, porém, não pode ser efetivada se não houver um gesto de humildade do humano, isto é, se este não reconhecer o animal como um ser vivo semelhante, como um outro. Para isso, porém, o animal deve ser respeitado enquanto diferente, e não assimilado como parte do humano²³⁵. Essa postura, porém, é o oposto do que parece ter ocorrido ao longo da história humana, como sustenta a filosofia de Jacques Derrida²³⁶.

O filósofo francês defende que a filosofia e a história humana, de modo geral, sempre subestimaram a imagem do animal, considerado inferior ao humano. Nesse

²³² SANTIAGO, 2004, p.194. (grifos do autor).

²³³ SANTIAGO, 2004, p.195.

²³⁴ Interessante notar que, na análise que Silviano Santiago faz dos textos curtos de Clarice e da relação entre humano e animal presente neles, o crítico ressalta que essa identificação, muitas vezes, leva à afirmação da beleza e da vida, semelhante ao que ocorre no conto de Caio em questão. “A beleza dá o arremate final à viga mestra do pensamento de Clarice (vida e morte) e aos temas maiores acima referidos (solidão, liberdade e felicidade). Expressa pelo símile do *potro*, a beleza é a afirmação da força humana no constrangimento [...] ou no sossego. [...] A beleza alicerça a representação mais apurada do coração selvagem da vida, que nela culmina. A vida fica ‘à beira do corpo’” (SANTIAGO, 2004, p.197).

²³⁵ Mônica Cragolini (2014, p. 133-134), comentando a obra de Derrida, exemplifica o processo e o esforço de dominação do homem sobre o animal com a imagem da domesticação: “A domesticação é talvez um bom exemplo para se entender isso: o senhor (o soberano) do *domus* pode aceitar em sua casa o vivente animal que poderia ser ‘familiarizado’, ou seja, pode ser convertido em parte do próprio, apropriado. A vida apropriada sob a forma da domesticação expressa o domínio do sujeito que se constitui como soberano frente à natureza e frente à vida (a própria e a dos outros). [...] O animal domesticado é o animal despojado de sua selvageria – selvageria que coloca em xeque a suposta soberania humana – e acomodado às necessidades de seus proprietários (proprietários da casa que lhe impõem uma economia de apropriação).”

²³⁶ Cf. Derrida, 2002.

pensamento, a animalidade seria sempre encarada como algo negativo, submisso, que caberia ao homem dominar e, muitas vezes, suprimir em si. Opondo-se a essa visão, Derrida lançará mão do conceito de hospitalidade aplicado em relação aos animais. Mônica Cragolini afirma que esse pensamento, ou seja, “a hospitalidade e a política da animalidade dariam conta do caráter de estranheza do animal e acolheriam sua diferença, sem pretender familiarizá-la e apropriá-la à maneira do conhecimento ou da disponibilidade”²³⁷.

A identificação com o animal presente no conto, portanto, só pode ser efetivada pois o personagem não se impõe sobre o animal, mas se reconhece nele, respeitando, porém, os estranhos que são. Não há relação de domínio, mas um trânsito *em direção à*, um gesto de aproximação que, porém, não abala a outridade do animal, respeitando-o enquanto ser diferente. Nesse sentido, esse movimento pode ser descrito como um rastro entre Linda e o filho, pois:

Homem e animal compartilham (se dividem com) a ideia de rastro. O rastro torna patente uma ausência em uma presença suposta e, portanto, torna compreensível a ideia de que não está no âmbito da posse. Torna patente também um modo de ser ‘entre’ (nem presença nem ausência) que é o modo de ser do vivente, como ‘entre a vida e a morte’.²³⁸

Além disso, esse rastro é motivado pelo sentimento de finitude presente tanto no protagonista quando na cadela, ou seja, pela proximidade com a morte. Para Derrida, esse sentimento é uma das grandes partilhas entre humano e animal:

Aí reside [no sofrimento], como maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência de compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia.²³⁹

O episódio final do conto é significativo também se analisado pelas proposições que Giorgio Agamben faz a respeito da relação entre o homem e o animal em *O Aberto*. Recorrendo-se a Walter Benjamin, o pensador italiano explica que essa relação *entre*,

²³⁷ CRAGNOLINI, 2014, p. 136.

²³⁸ CRAGNOLINI, 2014, p. 144.

²³⁹ DERRIDA, 2002, p. 55.

espécie de intervalo entre o humano e o animal, que anteriormente foi chamada de rastro, pode ser alcançada em alguns momentos de identificação:

O que significa “domínio da relação entre natureza e humanidade”? Que nem o homem deve dominar a natureza nem a natureza o homem. E tampouco que ambos devam ser superados em um terceiro termo que representaria a síntese dialética. Acima de tudo, segundo o modelo benjaminiano de “uma dialética em estado de paralisia”, o decisivo aqui é sobretudo o “entre”, o intervalo e quase o jogo entre os dois termos [...] A máquina antropológica não articula mais a natureza e o homem para produzir o humano através da suspensão e captura do inumano. A máquina, por assim dizer, desligou-se, está “em estado de paralisia” e, na suspensão recíproca dos dois termos, alguma coisa que não denominamos e que não é mais nem animal nem homem instala-se entre natureza e humanidade [...].²⁴⁰

Dessa forma, ao suspender as diferenças e criar um intervalo entre humano e animal, ocorre uma identificação entre Linda e o protagonista do conto, que consegue, momentaneamente, resistir ao declínio que governa os dois corpos. A cena rompe, assim, com a separação entre humano e animal, separação essa que, conforme Agamben explica, sempre existiu no ocidente: “O conflito político decisivo, que governa todo e qualquer outro conflito, é, em nossa cultura, aquele entre a animalidade e a humanidade do homem. A política ocidental é, assim, cooriginariamente biopolítica”.²⁴¹ A identificação sugerida, portanto, no final do conto, rompe, ainda que por pouco tempo, esse poder biopolítico (a dor da exclusão da anormalidade pela doença e pelo declínio corporal) e instaura uma resistência. A separação entre humano e animal, contudo, não gera uma união de modo completo, mas apenas suspende a diferença por meio de um rastro de aproximação, de um momento.

Nesse sentido, pode-se resgatar novamente as imagens dos vaga-lumes, metáforas da resistência, analisadas por Didi-Huberman. De modo análogo ao que ocorre em “Aqueles Dois” e em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, a biopotência em “Linda, uma história horrível” ocorreria por meio dos detalhes, dos movimentos sutis, dos sintomas de resistência. No conto, o vaga-lume seria justamente um outro animal, a cadela, ou melhor, o gesto de aproximação, de direção ao animal, realizado pelo protagonista no

²⁴⁰ AGAMBEN, 2013, p.137.

²⁴¹ AGAMBEN, 2013, p.130.

fim. Vaga-lumes: luzes das resistências, pequenas, intermitentes, passageiras, mas que continuam emitindo seu brilho e se opondo, de certa forma, à escuridão e à grande luz (não seriam, portanto, as pequenas luzes também sintomas, mas de resistência? De vida?).

Nessa direção, é possível pensar a cena final do conto de Caio como um pequeno vaga-lume, um momento de alegria, uma vez que o protagonista se reconhece no corpo também doente e excluído da cadela, mas que, paradoxalmente, numa espécie de lampejo de alegria, o leva a exclamar e a reconhecer a beleza, da cadela e, em consequência, da sua própria beleza e da vida. Trata-se, obviamente de uma faísca, pois é uma cena efêmera, como o brilho dos vaga-lumes, que não anula a grande luz, mas resiste a ela, ainda que de forma fraca. Didi-Huberman afirma que é preciso resistir, “apesar de tudo”²⁴², ideia que pode ser evidenciada no conto, ainda mais se pensarmos que tal postura afirmativa já se encontra, inclusive, na dedicatória do livro de Caio: “À Vida, anyway”²⁴³.

É nesse sentido que o conto “Linda, uma história horrível” parece apontar para uma constante na obra de Caio Fernando Abreu, a saber: a ideia de que é preciso, e possível, resistir inclusive na queda, inclusive em uma situação de exclusão e em meio a um poder opressor e normatizador. É possível resistir na diferença e na solidão. Como nos afirma Didi-Huberman, é preciso fazer surgir

tais momentos *inestimáveis* que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores [a biopolítica], fazendo-a explodir em momentos de surpresa. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os ‘espetáculos’ comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos ‘pobres em experiência’? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência.²⁴⁴

A obra de Caio Fernando Abreu, portanto, parece evidenciar isso, ainda que por meio de sintomas, de vaga-lumes, de rastros.

²⁴²DIDI-HUBERMAN, 2011, p.42.

²⁴³ABREU, 2005a, p. 17.

²⁴⁴DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127. Grifos do autor.

3. A vida em multidão

Repara, agora é como o centro escuro da noite. O próximo movimento só pode ser em direção à luz.
Caio Fernando Abreu

3.1 O povo

A literatura de Caio Fernando Abreu está marcada pela temática da repressão e do desconforto de seus personagens diante de um mundo muitas vezes cruel para com as divergências em relação aos padrões exigidos. Nesse sentido, o filho e mãe de “Linda, uma história horrível”, bem como Raul, Saul, personagens de “Aqueles Dois”, e a própria Robhéa, de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, habitam um universo marcado pela intolerância que, muitas vezes, é expressa pela violência (seja ela simbólica, seja ela física, de fato).

A violência, a propósito, é uma das constantes na obra do escritor gaúcho, que em muitos textos retrata o contexto urbano brasileiro das décadas de 1970, 1980 e 1990. São comuns personagens oprimidos, solitários e melancólicos que vagam pela cidade em busca de afeto ou de alguma contrapartida para a frieza com que o mundo urbano os trata, abafados pela rotina estressante do trabalho, pela incompreensão dos outros e pela violência social. Sob esse viés, o da violência, muitas vezes Caio é comparado pela crítica aos escritores Rubem Fonseca e Dalton Trevisan²⁴⁵.

Seus personagens circulam assim em um mundo hostil, no qual são comuns cenas de agressões e linchamentos²⁴⁶, ou outros tipos de violência – como a demissão de Raul e Saul, analisada no primeiro capítulo. Ressalta-se ainda que, conforme ocorre em “Aqueles Dois” e também em “Linda, uma história horrível” muitas dessas violências são motivadas pelas questões de sexualidade consideradas desviantes. Em muitos contos, porém, a violência retratada se refere a uma postura estatal, e não apenas social. Esse é o caso do conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, que, conforme já analisado,

²⁴⁵ É o posicionamento, por exemplo, de Karl Erick Schøllhamer (2009, p. 27): “Fonseca criou um estilo próprio [...] voltado para o submundo carioca apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’. Outros escritores, como Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, seguiram os passos de Fonseca e de seu companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevisan, desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira”.

²⁴⁶ Como exemplo, é possível citar o conto “Terça-feira gorda”, de *Morangos Mofados*, no qual a cena final é o espancamento de dois jovens homossexuais em uma praia. A mesma cena se repete em “O afogado”, de *O ovo apunhalado*, no qual um homem é linchado na praia por ser homossexual.

retrata a postura intolerante e repressiva de um poder (denominado significativamente apenas de “Poder” no conto) frente à contaminação sofrida por uma parcela dos seres humanos. Chama a atenção no conto a gradação da postura violenta de tal Poder que, inicialmente, se abstém de efetivar a violência por meios destrutivos explícitos, utilizando-se de recursos sofisticados para impedir a sobrevivência dos contaminados. Entretanto, na parte “III” do conto, ao descobrir a tentativa de rebelião que os robôs habitantes dos porões estavam preparando, o Poder assume um caráter repressivo mortífero, ao exterminar, pelas próprias mãos, os resistentes. Também como já foi apontado no capítulo 1, é possível associar essas posturas do Poder na narrativa ao conceito de estado de exceção, que permitiria a suspensão da norma e a tomada de atitudes violentas (explícitas ou não) por parte de um governo, ou de um poder soberano. Dessa forma, tanto a inibição dos estimulantes quanto a violência do massacre evidenciam o poder de suspender a norma que o Poder possui e de agir conforme seu interesse, destruindo a população contaminada para, supostamente, combater a doença que se manifestava. Se ambas as posturas evidenciam uma aproximação com a conjuntura do estado de exceção, a mudança de comportamento (de um posicionamento inicial de impedir a sobrevivência para um ato de massacre) é simbólica dentro da narrativa.

Retomando, portanto, a leitura do conto sob um viés biopolítico, é possível associar essa transição de violência do Poder ao que Giorgio Agamben, partindo das reflexões de Foucault, descreve como *tanatopolítica*, isto é, o momento em que o sistema biopolítico de controle da vida se converte em uma máquina de morte, ou em uma produção de morte:

No mesmo passo em que se afirma a biopolítica, assiste-se, de fato, a um deslocamento e a um progressivo alargamento, para além dos limites do estado de exceção, da decisão sobre a vida nua na qual consistia a soberania. Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social [...] ²⁴⁷

A biopolítica, portanto, em seu caráter extremo, assume a configuração de uma “política da morte”, isso porque, sob a alegação de que precisa proteger sua população, o Estado passa a perseguir e a exterminar aqueles tidos como ameaças. Ainda para Agamben,

²⁴⁷ AGAMBEN, 2010, p. 119.

a biopolítica tem uma íntima relação com o conceito de nação, já que a própria soberania do Estado é garantida apenas pela vida nua de seus cidadãos, que é capturada por ele:

Aquela vida nua natural que, no antigo regime, era politicamente indiferente e pertencia, como fruto da criação, a Deus, e no mundo clássico era (ao menos em aparência) claramente distinta como *zoé* da vida política (*bíos*), entra agora em primeiro plano na estrutura do Estado e torna-se aliás o fundamento terreno de sua legitimidade e de sua soberania.²⁴⁸

Ao capturar a vida nua de seus cidadãos, o Estado-Nação controla a vida destes, mas, em troca, deve ceder-lhes proteção. Porém, para isso, o Estado precisa definir quem são seus cidadãos para, depois, estabelecer quais são as ameaças a serem combatidas. Inicialmente ocorre então um processo de diferenciação entre cidadãos e não cidadãos, ou seja, entre aqueles que têm e aqueles que não têm direitos garantidos. É o processo que intensificará os preconceitos e as normatizações da sociedade, hierarquizando a vida conforme parâmetros de normalidade e excelência²⁴⁹. Dessa forma, inúmeras diferenciações serão feitas, com o intuito de demarcar quem, de fato, é o povo daquela nação, ou seja, quem são os detentores dos direitos.

Tais critérios, porém, como já se viu, são fluidos e mudam conforme os interesses do poder soberano:

Uma das características essenciais da biopolítica moderna (que chegará, no nosso século [século XXI], à exasperação) é a sua necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora. Uma vez que a impolítica vida natural, convertida em fundamento da soberania, ultrapassa os muros do *oikos* e penetra sempre mais profundamente na cidade, ela se transforma ao mesmo tempo em uma linha em movimento que deve ser incessantemente redesenhada.²⁵⁰

Isso implica que a própria noção de cidadania e de posse de direitos altera-se conforme os interesses do Estado soberano. Exemplos históricos dessa supressão não faltam²⁵¹, e é ela o que faz com que cidadãos contaminados, por exemplo, percam os

²⁴⁸ AGAMBEN, 2010, p. 124.

²⁴⁹ A relação entre norma e biopolítica é intrínseca pois, conforme aponta Foucault (1988, p. 157), “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida”.

²⁵⁰ AGAMBEN, 2010, p. 127-128.

²⁵¹ Agamben (2010, p. 128) destaca, por exemplo, a figura do refugiado no começo do século XXI, como uma figura emblemática dessa postura: “Se os refugiados (cujo número nunca parou de crescer no nosso século [século XXI], até incluir hoje uma porção não desprezível da humanidade), representam, no ordenamento do Estado-nação moderno, um elemento tão inquietante, é antes de tudo porque, rompendo a continuidade entre homem e cidadão, entre *nascimento* e *nacionalidade*, eles põem em crise a ficção originária da soberania moderna. Exibindo à luz o resíduo entre nascimento e nação, o refugiado faz surgir por um átimo na cena política aquela vida nua que constitui seu secreto pressuposto.” Isso ocorre uma vez que os refugiados, fora de sua nação, dificilmente serão considerados donos de direitos em outras, embora o discurso democrático e o dos Direitos Humanos defendam que sim. Agamben mostra, portanto, essa espécie de entre-lugar na qual os

direitos de tratamento e sejam vítimas de intolerância inclusive do próprio Estado, como fica evidente com o tratamento dado aos pacientes de AIDS, discutido anteriormente. Aqueles, portanto, que são alvo de proteção do governo, isto é, o povo, na verdade, formam uma delimitação frágil, que varia conforme a mobilidade tática da soberania e conforme contextos históricos e sociais específicos.

Em *Meios sem fim*, mais precisamente no capítulo “O que é um povo?”, Agamben discute justamente o paradoxo do conceito de povo, partindo, inicialmente, de sua semântica:

Toda interpretação do significado político do termo *povo* deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. *Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe a que, de fato, se não de direito, está excluída da política.* Em italiano *popolo*, em francês *peuple*, em espanhol *pueblo* [em português povo] (como os adjetivos correspondentes *popolare*, *populaire*, *popular* e os latinos tardios *populus* e *popularis* dos quais todos derivam) designam, na língua comum e no léxico político, tanto o conjunto dos cidadãos como corpo político unitário (como em ‘povo italiano’ ou em ‘juiz popular’) quanto os pertencentes às classes inferiores (como em *homme du peuple*, *rione popolare*, *front populaire*).²⁵²

A ambiguidade semântica do termo²⁵³ evidencia justamente a fragilidade do conceito, ou seja, o quão tênue é a distinção entre cidadãos e não cidadãos, entre aqueles que devem ser protegidos e aqueles que devem ser combatidos, entre o povo e o não-povo:

Uma ambiguidade semântica tão difundida e constante não pode ser casual: ela deve refletir uma anfibologia inerente à natureza e à função do conceito de *povo* na política ocidental. Ou seja, tudo ocorre como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo* como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos: ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva [...] dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos que foram banidos [...] *povo* é um conceito polar, o qual indica um duplo movimento e uma complexa relação entre dois extremos. [...] vida nua (*povo*) e existência política (*Povo*), exclusão e inclusão, *zoé* e *bios*. *Ou seja, o povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído.*²⁵⁴

refugiados se encontram em relação aos direitos que, supostamente, todos os seres humanos deveriam ter garantidos.

²⁵² AGAMBEN, 2015, p. 35. Grifos do autor.

²⁵³ Visando diminuir tal ambiguidade, o filósofo italiano proporá uma distinção entre *Povo*, com inicial maiúscula, para se referir à instância política que o termo evoca, isto é, sua representação enquanto conjunto de cidadãos; em contraste com *povo*, com minúscula, visando delimitar os excluídos desse grupo, os que não têm direitos, ou aqueles que têm direitos, que são, porém, desrespeitados.

²⁵⁴ AGAMBEN, 2015, p. 36-37. Grifos do autor.

Para Agamben, portanto, o biopoder age sempre buscando dividir e estabelecer essa diferença, que, porém, nunca é fixa, e tem seus critérios constantemente alterados. A finalidade primordial dessa postura é formar fraturas dentro do próprio povo, estabelecendo relações de oposição para produzir os inimigos e as ameaças da nação: “nessa perspectiva, o nosso tempo não é senão a tentativa – implacável e metódica – de atestar a cisão que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos”²⁵⁵.

O sistema biopolítico, nesse sentido, irá dedicar-se sempre a hierarquizar o conceito de cidadão, de povo²⁵⁶. Porém, conforme defendido por Foucault, o biopoder, como já visto, não age por binarismos, mas por uma complexa rede de exclusões e categorizações que criam um ordenamento de afastamento ou proximidade ao padrão. O “ideal”, nesse sentido, é muitas vezes inalcançável e serve apenas para produzir as exclusões a ele, ratificando posturas agressivas e discriminatórias. Um mesmo indivíduo, por exemplo, pode estar fora do padrão em algum critério, mas ser superior aos demais em outros, o que o legitima a receber uma proteção do Estado.²⁵⁷ Da mesma forma, um indivíduo pode estar dentro do padrão em algum critério, mas apresentar um desvio ao padrão “imperdoável” por parte do Estado, o que possibilitaria sua perseguição. Por meio do estabelecimento dessa grade de adequação ao padrão, o biopoder legitima as ações violentas contra os mais distantes do considerado excelente. Tal qualificação só será possível por meio de um eficaz mecanismo de poder estatal: o racismo. É por meio da assimilação desse mecanismo pelo Estado que o biopoder, inicialmente centrado na garantia da vida (para seu controle), pode se transformar em um poder focado na morte (tanatopolítica):

Como um poder como este pode matar, se é verdade que se trata essencialmente de aumentar a vida, de prolongar sua duração, de multiplicar suas possibilidades, de desviar seus acidentes, ou então compensar suas deficiências? Como, nessas condições, é possível, para um poder político, matar, reclamar a morte, pedir a

²⁵⁵ AGAMBEN, 2015, p. 39.

²⁵⁶ AGAMBEN (2010, p. 129) destaca como esse processo foi realizado na Alemanha Nazista: “[...] as leis de Nuremberg sobre a ‘cidadania do Reich’ e sobre a ‘proteção do sangue e da honra alemães’ impeliram ao extremo este processo, dividindo os cidadãos alemães em cidadãos a título pleno e cidadãos de segundo escalão, e introduzindo o princípio segundo o qual a cidadania era algo de que é preciso se mostrar digno e que podia, portanto, ser sempre colocada em questionamento. E uma das poucas regras às quais os nazistas se ativeram constantemente no curso da ‘solução final’, era a de que somente depois de terem sido completamente desnacionalizados (até a cidadania residual que lhes cabia após as leis de Nuremberg), os hebreus podiam ser enviados aos campos de extermínio”.

²⁵⁷ Lembremo-nos de que a beleza, ou seja, a adequação ao padrão estético, de Robhêa a salva do massacre.

morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos mas mesmo seus próprios cidadãos? Como esse poder que tem essencialmente o objetivo de fazer viver pode deixar morrer? Como exercer o poder da morte, como exercer a função da morte, num sistema político centrado no biopoder?

É aí, creio eu, que intervém o racismo. Não quero de modo algum dizer que o racismo foi inventado nessa época. Ele existia há muito tempo. Mas eu acho que funcionava de outro modo. O que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder. Foi nesse momento que o racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos, e que faz com que quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo.²⁵⁸

Paradoxo ou aporia da biopolítica: o sistema centrado na vida se converte, em seu extremo, na produção da morte. Se o racismo é o instrumento que legitima essa postura, pois é por meio dele que o Estado irá diferenciar o cidadão do não cidadão, bem como é a partir dele que qualquer cidadão poderá perder seu ‘status’ de pertencente ao Povo (ao adquirir uma característica ou condição indesejada pelo biopoder, como uma doença, por exemplo), é preciso pensar que o termo racismo pode ser entendido não apenas como “ódio a uma raça”, mas sim expandido em um sentido discriminatório maior, ou seja, o racismo discutido por Foucault assume, muitas vezes, o sentido de preconceito e ódio ao diferente, ao tido como anormal:

A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal: a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura.²⁵⁹

O racismo é assim o dispositivo utilizado para legitimar perseguições e produzir a fratura necessária dentro do povo para sustentar a busca pela raça superior, pura, e combater tudo aquilo tido como ameaça ao bem-estar social e biológico da população. Em nome dessa “defesa da sociedade” é que grandes atrocidades poderão ser cometidas, pelo próprio Estado. Tal situação também legitima a criação do estado de exceção, uma vez que a norma pode ser suspensa, a qualquer momento, para justificar um combate a algum fator ameaçador ao povo:

²⁵⁸ FOUCAULT, 2010, p. 214.

²⁵⁹ FOUCAULT, 2010, p. 215.

Com efeito, o que é o racismo? É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma cesura que será do tipo biológico no interior de um domínio considerado como sendo precisamente um domínio biológico. Isso vai permitir ao poder tratar uma população como uma mistura de raças ou, mais exatamente, tratar a espécie, subdividir a espécie de que ele se incumbiu em subgrupos que serão, precisamente, raças. É essa a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder.²⁶⁰

É importante destacar aqui o modo de ação do biopoder ressaltado por Foucault: o de fragmentação. Isso porque, conforme demonstrado, há a necessidade de estabelecer a todo momento diferenciações internas dentro do povo, para que seja possível catalogar os padrões desviantes e combatê-los, ou seja, o biopoder age tentando frequentemente fraturar e diferenciar em categorias os indivíduos, agrupá-los de acordo com algumas características para que possa ser possível agir contra ou até mesmo exterminar os diferentes tidos como inferiores.²⁶¹

O paradigma dessa postura irá se concretizar com a ascensão do nazismo e a questão do holocausto no século XX:

O extermínio dos judeus na Alemanha nazista adquire, nessa perspectiva [biopolítica], um significado radicalmente novo. [...] os judeus são os representantes por excelência e quase o símbolo vivente do povo, daquela vida nua que a modernidade cria necessariamente no seu interior, mas cuja presença não consegue mais de algum modo tolerar. E na fúria lúcida com a qual o *Volk* alemão, representante por excelência do povo como corpo político integral, procura eliminar para sempre os judeus, devemos ver a fase extrema da luta interna que divide *Povo* e *povo*. Com a solução final (que envolve, não por acaso, também os ciganos e outros não integráveis), o nazismo procura obscura e inutilmente liberar a cena política do Ocidente dessa sombra intolerável, para produzir finalmente o *Volk* alemão como povo que atestou a fratura biopolítica original (por isso os chefes nazistas repetem tão obstinadamente que, eliminando os judeus e ciganos, estão, na verdade, trabalhando também para os outros povos europeus).²⁶²

²⁶⁰ FOUCAULT, 2010, p. 214.

²⁶¹ Essa discussão será importante para pensar em formas de resistir a esse poder, que serão abordadas mais adiantes.

²⁶² AGAMBEN, 2015, p. 39.

É esse comportamento, portanto, de produção de diferenciação entre Povo e os outros que irá legitimar a postura violenta do Estado contra aqueles tidos como não detentores de direitos. Os judeus começam a sofrer perseguição e, posteriormente, começam a ser assassinados pelo poder nazista pois este, por meio de uma doutrina racista, os vê como inferior ao povo alemão, raça superior que deve ser protegida. Os judeus são, portanto, vistos como ameaça ao povo ariano, a raça pura, e devem ser expurgados do corpo da nação, mesmo que para isso o próprio Estado tenha que assassiná-los.

Se o nazismo pode ser considerado o paradigma dessa questão, por tê-la levado ao extremo com os campos de concentração, outros contextos podem também ser lidos por essa configuração política e social da tanatopolítica. Nesse sentido, propõe-se uma última chave de leitura para o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”: a questão da ditadura militar brasileira, temática muito presente em toda a obra de Caio Fernando Abreu.²⁶³

A ditadura militar brasileira, como se sabe, foi o período compreendido entre 1964-1985 no qual militares assumiram o controle político do país, revesando-se no cargo de Presidente da República. O período foi marcado pelo controle das mídias, pela censura aos artistas e à imprensa, pelo forte sentimento de conservadorismo estimulado na população e por torturas, perseguições e assassinatos de opositores ao regime. Trata-se, portanto, de um regime político que, para sua perpetuação, utilizava-se da violência física e simbólica. A produção artística de Caio Fernando Abreu situa-se em grande parte durante esse período, se lembrarmos que o autor escreveu nas décadas de 70, 80 e 90 (pouco depois do fim da ditadura). Dessa forma, é possível afirmar que, como outros artistas de sua época, a violência e a repressão do período influenciaram significativamente a obra do escritor.²⁶⁴

O ovo apunhalado, livro no qual o conto de Robhéa está presente, data de 1975, sendo publicado, nesse sentido, em plena ditadura militar brasileira. Se analisado por esse contexto, portanto, é possível relacionar a violência estatal presente na narrativa à violência

²⁶³ É preciso lembrar que o próprio escritor sofreu forte perseguição na época da ditadura, sendo preso em três ocasiões. A perseguição levaria o autor a se exilar (“voluntariamente”) na Europa, durante algum tempo e, posteriormente, o levaria a uma estadia no sítio A casa do sol, de sua amiga, a também escritora Hilda Hilst, onde permaneceu um tempo escondido. O autor também teve contos censurados sendo alguns deles publicados depois em *Ovelhas Negras*.

²⁶⁴ É o destaque dado por Jaime Ginzburg (2012, p. 403): “Alguns escritores brasileiros estabeleceram, no período da ditadura militar, uma relação tensa com a História, [...] No caso de Caio Fernando Abreu, esse processo é particularmente rico, porque a produção do autor se estende desde um período cerrado do autoritarismo militar até o crescimento dos movimentos políticos democráticos.”

do período brasileiro. A aproximação parece pertinente pois as atitudes do Poder na narrativa podem ser comparadas às atitudes repressivas do governo militar, (sobretudo a perseguição e o extermínio dos robôs, no conto, com a perseguição aos opositores do regime, no Brasil). Mais interessante que estabelecer relações claras de comparação, porém, é evidenciar como o contexto de medo e violência do país pode ser reproduzido dentro da narrativa pela atmosfera violenta e de perseguição que perpassa toda a trama.

Se lembrarmos que a narrativa, dividida em 3 partes, apresenta uma estrutura que alterna os protagonistas (Grosso modo, é possível afirmar que na parte “I” os robôs são os protagonistas; na “II”, o jornalista e, na “III”, Robhéa), é possível pensar que estamos diante de um conto que não obedece à estrutura típica da narrativa. Nesse sentido, é possível relacionar sua construção à célebre afirmativa de Adorno (1993, p. 16), a de que: “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”.²⁶⁵

A própria postura do Poder de espetacularizar a morte dos robôs também pode ser relacionada ao contexto da ditadura militar, no qual era comum a postura popularmente conhecida como “política do pão e circo”, isto é, o recurso de investir maciçamente em propagandas positivas ao governo e em eventos populares com o objetivo de deslocar a atenção do povo para essas manifestações, fazendo com que ele não pensasse ou não se importasse com as atrocidades que eram cometidas. Basta pensarmos, por exemplo, no forte apelo que o governo fazia às conquistas da seleção brasileira de futebol. A relação entre capitalismo e ditadura militar fica, portanto, evidente se pensarmos em como a espetacularização foi utilizada como recurso para alienação social.

Outra relação importante entre capitalismo e ditadura militar será a questão do suposto “Milagre econômico” do Brasil durante o período, no qual muitos acreditam até hoje. Se, de fato, houve algumas melhoras na estrutura econômica do país, na época, é preciso lembrar que tais melhoras não afetaram a maioria da parcela da população e tiveram consequência negativas também do ponto de vista econômico. No recentemente publicado *Brasil: uma biografia*, Lilia M. Schuwarcz e Heloisa M. Starling fazem uma importante relativização do suposto milagre:

²⁶⁵ Pensa-se que a relação dessa afirmação com a obra de Caio Fernando Abreu ficará mais clara a seguir, quando o texto “Dodecaedro” será analisado.

Mas, enquanto os militares aprofundavam os instrumentos de repressão dentro das fábricas – e para o restante da sociedade –, a economia se aqueceu e a inflação, em vez de subir, passou a cair. Teve início um surto de crescimento que, no seu apogeu, superou qualquer período anterior, e o governo começou a falar de ‘milagre econômico brasileiro’. A performance do crescimento seria indiscutível, porém o milagre tinha explicação terrena. Misturava, com a repressão aos opositores, a censura aos jornais e demais meios de comunicação, de modo a impedir a veiculação de críticas à política econômica, e acrescentava os ingredientes da pauta dessa política: subsídio governamental e diversificação das exportações, desnacionalização da economia com a entrada crescente de empresas estrangeiras no mercado, controle de reajuste de preços e fixação centralizada dos reajustes de salários. [...] O milagre econômico, contudo, teve um preço, e o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores. Deu-se também um aumento vertiginoso da dívida externa, com o país mais vulnerável às alterações do cenário internacional em decorrência da captação de recursos privados no exterior [...] e obtenção de crédito para a indústria em bancos privados internacionais com juros flutuantes e elevados.²⁶⁶

O “milagre” serviu assim muito mais para aumentar a desigualdade e a concentração de renda no país do que para aumentar a qualidade de vida de toda a população. Como o controle da mídia foi eficiente, não foi tarefa difícil vender a ideia de que o país avançava e a qualidade de vida da população também. Escorado no argumento da melhoria da qualidade de vida de seu povo e nos números positivos da macroeconomia, o regime militar podia legitimar as ações violentas que usava para combater seus adversários políticos. O milagre econômico funcionava como a justificativa no âmbito da economia para legitimar as ações violentas do Estado: era como se o regime mostrasse à população que cuidava dela, em troca do forte controle exercido, o que fez com que parte da população coadunasse com o regime. De fato, o padrão de vida de uma parcela da população melhorou, ao preço de outra parcela ser perseguida, torturada e assassinada. Nesse sentido, novamente evidencia-se a fratura essencial dos regimes biopolíticos, pois ocorre uma distinção entre Povo e povo, para usarmos os termos de Agamben. Parte da parcela da população tem suas aspirações materiais atendidas (Povo), enquanto a outra parcela era torturada e morta (povo).

Além de garantir entretenimento ao povo, a “política do pão e circo” servia para estimular um forte sentimento patriota, necessário aos interesses do governo, sobretudo

²⁶⁶ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p . 452-453.

para combater a “ameaça comunista”, outra desculpa utilizada para a manutenção do regime militar no Brasil.

A ameaça comunista foi, aliás, um importante elemento constitutivo para legitimar a violência do Estado ditatorial contra seus opositores, numa postura de diferenciação biopolítica explícita: os comunistas não eram cidadãos, mas ameaças à pátria, por isso poderiam (e deveriam) ser exterminados. Em nome dessa proteção à pátria, inúmeros opositores foram torturados e mortos. A ditadura militar brasileira pode, nesse sentido, ser encarada como um momento em que a biopolítica assume um caráter tanatopolítico em relação aos opositores do regime. A relação se torna mais evidente se pensarmos no mecanismo da tortura, largamente utilizado no período, e sua relação com a biopolítica. É a relação feita por Michael Hardt e Antonio Negri, embora os autores também salientem que a tortura é largamente utilizada por governos ditos democráticos:

O biopoder não exerce apenas o poder de destruição em massa da vida [...], mas também a violência *individualizada*. [...] A norma torna-se hoje em dia uma técnica de controle cada vez mais generalizada, ao mesmo tempo em que se banaliza sempre mais. Métodos para obter confissões e informações através de tormentos físicos e psicológicos, técnicas para desorientar prisioneiros (como a privação do sono) e simples formas de humilhação (como as revistas corporais) constituem armas comuns no arsenal contemporâneo da tortura. A tortura é um dos principais pontos de contato entre a ação policial e a guerra; as técnicas de tortura usadas em nome de prevenção policial assumem todas as características da ação militar. Temos aqui uma outra face do estado de exceção e da tendência do poder político para se furtar ao império da lei. [...] Tanto as ditaduras quanto as democracias liberais utilizam a tortura, aquelas por vocação, estas por suposta necessidade. De acordo com a lógica do estado de exceção, a tortura constitui uma técnica de poder essencial, inevitável e justificável.²⁶⁷

É nesse sentido, no de relacionar o contexto de ditadura militar, bem como a ascensão da sociedade de espetáculo no país, ao conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, que ocorre a leitura do conto feita por João Luis Pereira Ourique e Simone Xavier Moreira, para quem:

Caio Fernando Abreu, ao realizar uma literatura que abrange a recente história brasileira, o contexto histórico no qual viveu – os “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil e o crescente avanço da política internacional de globalização em um mundo formado e deformado pelos avanços do capitalismo – e suas consequências na esfera do individual, reafirma o que para Adorno (1983) seria a tendência do romance contemporâneo.²⁶⁸

²⁶⁷ HARDT; NEGRI, 2014, p. 41-42.

²⁶⁸ OURIQUE; MOREIRA, 2010, p. 52.

Na sequência, outro texto do autor que guarda forte relação com a ditadura militar será analisado, bem como as possíveis resistências que ele engendra .

3.2 A comunidade

Um grupo formado por 12 amigos está em uma casa (aparentemente no campo), quando é surpreendido pela notícia de que “soltaram os cachorros loucos”, o que os faz ficar confinado na residência, impedidos de sair. Cada um então irá esboçar diferentes reações ao ocorrido.

Esse é o enredo insólito de “Dodecaedro”, texto originalmente presente no livro *Triângulo das águas*, de 1983, de Caio Fernando Abreu, composto por três textos longos²⁶⁹ a quem o autor chamou de “três histórias, noturnos ou novelas” no prefácio à edição de 1991.

Em “Dodecaedro”, doze narradores se revezam para contar a história, cada narração, por sua vez, intercalada por um outro narrador, chamado apenas de décima terceira voz. Desse modo, o texto apresenta uma divisão entre doze fragmentos da décima terceira voz (intitulados, sucessivamente, de “Primeiro fragmento da décima primeira voz”; “Segundo fragmento da décima primeira voz”, até o “Décimo segundo fragmento da décima primeira voz”) intercalados pelos relatos dos doze personagens (na ordem em que aparecem: Raul, Marcelo, Marília, Arthur, Ísis, Linda, Ricardo, Martha, Pedro, Júlio, Virgínia e Anaís).

Chama a atenção, num primeiro momento, um suposto descompasso entre a narrativa dos personagens-narradores com a narrativa da décima terceira voz. Esta não participa do relato da noite, mas apresenta devaneios e reflexões, muitas vezes de significado pouco claro dentro da narrativa, em um tom lírico exacerbado, num jogo de vozes que quebra a relativa linearidade²⁷⁰ da narração. Mais que isso, a décima terceira voz parece representar ou tentar criar uma ilusão de alter ego do escritor, muitas vezes

²⁶⁹ As outras duas histórias são “O marinheiro” e “Pela noite”, esta incluída depois com algumas revisões no livro *Estranhos Estrangeiros*, obra na qual Caio Fernando Abreu estava trabalhando quando veio a falecer.

²⁷⁰ Linearidade narrativa no sentido temporal se pensarmos que, apesar de dividida entre diversos narradores, a narrativa dos doze personagens é contada em ordem cronológica, cada voz de personagem assumindo a narração do ponto em que a outra o abandonou, embora existam, dentro de tais relatos, transgressões temporais devido a lembranças dos personagens-narradores.

descrevendo o processo de escrita do texto ou o seu preparo. Isso fica claro logo no “Primeiro fragmento da décima terceira voz”, que abre a narração:

Espera: havia o rio, depois o mato. Foi entre o rio e o mato que me veio. Da casa chegavam uns acordes de piano. E da memória, juntos, me brotavam uns versos falando nos cães. Não éramos doze, aquelas pessoas não me interessavam. Eu não as amaria, elas nunca me amariam, a não ser espontaneamente, por levezas, distrações. Eram outras.²⁷¹

No trecho, é como se as doze vozes que se seguirão na narrativa fossem surgindo na consciência da décima terceira voz, quase num relato do processo de inspiração do escritor, reforçado, sobretudo, pela referência aos versos sobre cães, pois “Dodecaedro” inicia-se justamente, como epígrafe, com o poema de Henrique do Valle, “Uma flor num buraco de calçada”²⁷² que começa, por sua vez, com o verso “ quando soltaram os cachorros loucos”, de quem o conto pegará a imagem emprestada.

Ainda no “Primeiro fragmento”, a décima terceira voz afirmará:

Era carnaval, pleno carnaval. Eu precisava voltar, elas queriam nascer, eu não as conhecia. Sabia apenas que estavam cercadas, que eram doze, que havia um rio, um mato, um piano tocando sem parar dentro da casa branca. No início da noite, no fim do verão.²⁷³

Tal trecho estabelece um jogo literário com o prefácio do livro feito à edição de 1991, no qual Caio Fernando Abreu relata o processo de escrita dos três textos do livro:

De todos os meus livros, *Triângulo das águas* é certamente o mais atípico. [...] E para escrevê-lo como [o livro] pedia, foi preciso abandonar temporariamente São Paulo para viver um ano num quarto de hotel em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. [...] A primeira [história], ‘Dodecaedro’, começou a nascer nos feriados de carnaval passados perto de Itu, no sítio de Ana Maria Braga e Ninho Moraes. Foi tão intenso o primeiro lampejo que precisei voltar à São Paulo deserta, sentar na máquina e começar imediatamente a filtrar o que apenas se esboçava.²⁷⁴

O trecho inicial da décima terceira voz, portanto, dialoga com o próprio processo de escrita de “Dodecaedro”, se acreditarmos nas palavras do autor em seu prefácio, pela referência às doze vozes que surgem na mente desse narrador; pela especificação da época do carnaval nos dois trechos e pela cena bucólica (rio, casa branca, mato) que evoca a imagem do sítio no qual a ideia para o conto teria surgido (sendo que o sítio será, também, o cenário para a trama), bem como pela referência ao piano, um elemento presente ao longo

²⁷¹ ABREU, 2008b, p. 25.

²⁷² A relação da epígrafe com o conto será explorada mais adiante.

²⁷³ ABREU, 2008b, p. 25.

²⁷⁴ ABREU, 2008b, p. 15.

de toda a história. Essa relação será intensificada no “Segundo Fragmento da décima terceira voz”, quando a volta a São Paulo de Caio será evocada: “Tento: a casa, o rio, o piano, está bem assim? Porque eles queriam nascer, eu voltei na manhã seguinte para a Grande Cidade Vazia”²⁷⁵. De modo semelhante, a estadia do autor em Santa Tereza será indicada no “Quarto fragmento”: “Tenho vontade de trazê-la para cá, para cima do morro em Santa Tereza”.²⁷⁶

Mais interessante, porém, que confirmar essa relação, é demonstrar que a décima terceira voz assume um caráter metaficcional dentro de “Dodecaedro”, estipulando dois planos distintos de narração (a das doze vozes e a da décima terceira).²⁷⁷

O outro plano narrativo, por sua vez, inicia-se com a narração de Raul, que “estava na cozinha fazendo chá de ervas do campo quando soltaram os cachorros loucos”.²⁷⁸ Principia-se então uma atmosfera de pânico e caos na casa, que até esse momento estava em aparente harmonia. Contribui para uma sensação de mistério no conto o fato de que sempre que se fizer referência aos cães, o sujeito será indeterminado: “[...] Marcelo entrou. Ele colocou a mão no meu ombro, apertou forte e disse que tinham soltado os cachorros loucos”. Portanto, alguém havia soltado os cães, mas ninguém sabia quem, e nem parecem se preocupar com a identidade do agente, apenas com as possíveis consequências que tal ato poderia ter na casa. Portas e janelas são trancadas e tábuas são pregadas para evitar a entrada dos cães. Os doze personagens se vêem, então, reclusos dentro da casa, impedidos de sair.

Terá início assim um conjunto de sensações e reações distintas, cada personagem reagindo ao fato conforme sua personalidade. Uma pequena amostra de tais variações é dada pela segunda voz, Marcelo, que inicia seu relato da seguinte forma:

Acabei de me masturbar. Não lavo as mãos para começar a escrever. O esperma vai manchando a folha, misturado às gotas de suor que escorrem dos pelos de meu peito. Queria saber ficar tranqüilo como Linda, que se limitou a sorrir dos cães, aumentando o volume do som para erguer uma das pernas no ar, lentamente, trazendo o braço direito estendido até a frente do tronco. Queria poder espatifar copos no chão da cozinha, feito Arthur. Quem sabe apenas levantar uma das sobancelhas, feito Martha, pedindo irônica a ele que pelo menos evite também quebrar portas e janelas, para que os cães não entrem na

²⁷⁵ ABREU, 2008b, p. 28.

²⁷⁶ ABREU, 2008b, p. 34.

²⁷⁷ Tal divisão será retomada adiante, na última parte deste capítulo.

²⁷⁸ ABREU, 2008b, p. 25.

casa. Nada me vem pela harmonia, pela violência ou pela razão. Com o sexo é que sinto.²⁷⁹

Marcelo introduz na narrativa uma importante reação comum a diversos personagens: o sexo. O próprio Marcelo, inicialmente, afirmará seu interesse sexual por Anaís (“Poderia ter procurado Anaís, que sempre deixa de lado suas cartas, seus búzios, pedras e dragões para me abrir as pernas”²⁸⁰) para, posteriormente, se aproximar de Raul:

Talvez por tudo isso, [...] tenha corrido à cozinha para contar a Raul. [...] Antes de acender a luz, por cima de seu ombro, por baixo da camisa desabotoada, eu podia ver um pedaço de carne tão branca que quase brilhava na penumbra. Quis então encostar nele, para que não gritasse, para que sentisse como uma proteção o calor do meu corpo colado às suas costas. Depois, enquanto deixasse a cabeça tombar para trás, apoiando-se contra minha barriga, eu fazia com que minha mão invadisse o pano fino para beliscar-lhe o mamilo até que gemesse baixinho, repetindo meu nome. E só mais tarde, talvez, contaria dos cães, quando já estivéssemos inteiramente nus, enrolados um no outro sobre os ladrinhos frios.²⁸¹

Embora Marcelo manifeste esses desejos primeiramente, outros personagens também o fazem. Arthur, por exemplo, sente-se atraído pela reação de Marília à soltura dos cachorros: “Gosto do cheiro do corpo dela. [...] Se mais tarde alguém me perguntar por que, só poderia responder que quero Marília – soube disso pela primeira vez no momento exato em que a vi levantar-se da mesa com o bordado nas mãos”.²⁸²

A questão sexual terá seu ápice na orgia que ocorre e que tem início pela narração de Ísis, que começa a cantar; seguida pela narração de Linda, que começa a dançar para acompanhar o canto da amiga, inicialmente com gestos harmônicos e, posteriormente, brutos, selvagens. Muitos dos presentes começam então a acompanhar os movimentos de Linda:

Ísis parou de cantar [...] Mas [Linda] dominava ainda outros, que acompanhavam minha fúria batendo palmas violentamente. Suada, contorcida, eu não conseguia parar. Enquanto Ísis procurava alguma coisa pelos armários, um a um eles levantaram-se para dançar comigo.²⁸³

²⁷⁹ ABREU, 2008b, p. 29.

²⁸⁰ ABREU, 2008b, p. 29.

²⁸¹ ABREU, 2008b, p. 29.

²⁸² ABREU, 2008b, p. 35.

²⁸³ ABREU, 2008b, p. 42.

A dança é então substituída por um ato sexual em grupo:

Júlio apagou a luz. No escuro, não nos importávamos de pisar nos cacos, procurando pelo espaço os membros suados dos outros. Uma língua molhada, quem sabe a de Martha, entrou pela minha boca, ao mesmo tempo em que eu sentia os pelos molhados de um peito de homem, talvez o de Pedro, colado às minhas costas. Eram da bacia que os movimentos surgiam, subindo pelo ventre, eriçando os bicos de meus peitos para alcançar o pescoço que eu jogava para trás, afastando da testa os cabelos suados. Preciso de um peso de homem sobre o meu corpo, preciso de um membro duro de um homem para umedecer em minhas entranhas esse vazio áspero que me faz sempre dançar e dançar, como possuída por uma força estranha que reage sem cessar à imobilidade da morte. [...] Deitada na mesa, coxas escancaradas, puxei Pedro sobre mim. [...] Ricardo acendeu a luz. Vi primeiro Ísis, os enormes seios nus derramados sobre uma caixa vazia de bombons, a mão estendida para mim.²⁸⁴

Posteriormente, Pedro beijará Ricardo: “No mesmo momento que os acordes do piano começaram a se repetir frenéticos, sem medo algum nossas bocas abertas se procuraram [...] depois o fresco abraço das águas envolvendo nossos membros”.

Outras reações, não sexuais, são elencadas, a exemplo: a de Arthur, que quebra o conjunto de xícaras coloridas de Raul e depois tenta fugir da casa pela clarabóia do banheiro, e a de Martha que, dada à sua personalidade organizada e metódica, começa a arrumar e a limpar a casa, na tentativa de reestabelecer, ainda que parcialmente, uma espécie de ordem na casa: “Soube que não enlouqueceria quando comecei a varrer os cacos de louça espalhados pelo chão”²⁸⁵.

Cada personagem, portanto, reagirá a seu modo, dentro de suas particularidades. Raul chorará após o ataque de Arthur que quebra suas xícaras e outros objetos da casa com um martelo; Marcelo buscará refúgio no sexo; Marília reage com certa frieza ao acontecido, buscando ser racional²⁸⁶; Arthur expressa violência; Ísis canta e come bombons; Linda dança e seduz alguns companheiros com seus movimentos; Ricardo tenta reestabelecer uma centelha de alegria, distribuindo vinho; Martha organiza e limpa a casa; Pedro tenta consolar seus amigos; Júlio, aquele que no início é o responsável por anunciar que os cães

²⁸⁴ ABREU, 2008b, p. 42-43.

²⁸⁵ ABREU, 2008b, p. 47.

²⁸⁶ Conforme evidencia o trecho: “[...] e devo ter me perguntado vagamente por que tudo em minha vida teria me conduzido para este momento, esta mesa, esses cães uivando lá fora. Não estava preocupada. Tudo que precisávamos era economizar o que restava de comida, cigarros, papel, todas essas coisas.” (ABREU, 2008b, p. 32-33).

foram soltos, grita e entra em um estado de aflição²⁸⁷; Virgínia assume uma postura contemplativa²⁸⁸ e Anaís, a mais distante, isola-se em seu quarto.

Doze vozes, portanto, de doze personalidades distintas. Conforme aponta Alessandra Leila Borges Gomes, doze dançarinos em ritmos diferentes:

Apostando no resultado dessa reunião de dançarinos, CFA volta a colocar em circulação as idéias de sexo livre e coletivo como forma de desrepressamento das emoções e da libido. Mas o sexo praticado pelos 12 personagens não resolve as diferenças e as questões não-ditas entre eles. Há ódios e censuras sutis, assim como desejos e afetos que os aproximam e, ao mesmo tempo, os afastam, numa dança amorosa e complexa, cuja coreografia depende de um ritmo que passa, necessariamente, pela aceitação de si e do outro. É através da reunião de todos esses aspectos, negativos e positivos, através da possibilidade de espaço em comum para vivenciar suas subjetividades que todos eles se movem.²⁸⁹

Doze faces de um mesmo conjunto, imagem evocada pelo título, “Dodecaedro”, o polígono de doze lados. Doze posturas, doze singularidades, doze reações. Um zodíaco, em que cada personagem representa um signo, como evocado pelo primeiro personagem a narrar, Raul, quando se depara com seu conjunto de porcelanas coloridas: “como um pequeno zodíaco, doze xícaras em volta do bule”.²⁹⁰ Raul irá, inclusive, dividir tais xícaras entre seus companheiros, estabelecendo uma relação entre as cores dos utensílios e as características pessoais de cada um:

Escolhi a vermelha para Arthur, que dá ordens, prega pregos, corta fios e sem parar faz coisas pela casa. Separei a azul-celeste para Ísis, azul no tom exato de sua voz aguda quando canta, cristal retinindo na luz. Determinei que a verde mais clara pertenceria a Júlio, que se enreda em palavras, movimentos, e me parece — pelo menos agora, em plena noite — que o movimento tem exatamente essa cor, sobretudo às três horas das tardes de sol quente. Hesitei um pouco até encontrar minha própria cor, mas acabei escolhendo o branco, não só porque assim me visto sempre, mas também porque é meu ofício fazer coisas brancas, preparar os chás, assar os pães, lavar a louça. Para Ricardo, cujos cabelos claros às vezes

²⁸⁷ A reação de Júlio é narrada por Martha: “Deixei que Júlio gritasse palavrões, chutando coisas, a caminhar de um lado para o outro, como se estivesse aflito para dizer algo que não podia ser dito”. (ABREU, 2008b, p. 47).

²⁸⁸ A reação de Virgínia é marcada por uma postura de mediunidade: “Desde o início soube. Na verdade desde ontem, desde antes. Mas me limitei a observá-los, enquanto me aplicava nos cálculos para que não se emaranhassem os destinos nem se equivocassem os ângulos entre os planetas, as cúspides, os luminares. [...] Dependia de nosso exercício de alquimia saber transmutar o gosto nojento desse visgo amarelo em outro sabor mais limpo”. (ABREU, 2008b, p. 57).

²⁸⁹ GOMES, 2008, p. 118.

²⁹⁰ ABREU, 2008b, p. 27.

brilham, ouro, com uma inspiração separei certo a amarela. Não tive dúvidas ao destinar a Martha, que tira a poeira da casa e lava o chão, a xícara verde-escuro. Para Linda, por sua dança de meneios harmoniosos, mansas curvaturas, separei a cor-de-rosa. Quando pensei nas sobrancelhas cerradas de Marcelo, imediatamente tomei a cor de vinho tinto, paixões, intensidades. Pedro, o que nos faz rir quando não está lendo ou caminhando sozinho pelo mato com seus Oxóssis, ficará com a laranja. Por gostar da terra, por nunca usar cores, Marília ganhou a marrom. Restavam duas: a azul-marinho, cor do céu noturno, seria de Virgínia, para ajudá-la a decifrar as estrelas quando se embaçarem nas quadraturas. A roxa pertenceria a Anaís. São dessa cor os sonhos e premonições que costuma ter, os licores que prepara, o esmalte de suas unhas, os panos que a cercam.²⁹¹

A relação entre os personagens e os arquétipos dos signos zodiacais é o objeto de estudo de Amanda Lacerda Costa que, em sua dissertação, intitulada *360 graus: uma literatura de epifanias - o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*, propõe uma leitura que relaciona cada personagem a um signo e a seu comportamento típico segundo a astrologia.²⁹² O próprio Caio Fernando Abreu, no já mencionado prefácio, propõe essa relação entre o livro e os saberes astrológicos:

A própria astrologia, aliás, foi fundamental para escrevê-lo. Todo o livro, percebi aos poucos, estruturava-se sobre a simbologia dos signos da água: a emoção. Peixes, em ‘Dodecaedro’, o inconsciente e o caos; Escorpião, em ‘O marinheiro’, a capacidade de redenção plutoniana pela destruição de todas as proteções; Câncer, em ‘Pela Noite’, a desesperada busca da afetividade maternal perdida [...].²⁹³

Se cada texto do livro seria regido por um signo aquático, Dodecaedro, o caos do signo de peixes, o último dos signos zodiacais, seria ainda uma representação de todos os demais, uma comunhão astrológica dos signos, afirmada pelo próprio autor no prefácio que define o texto como “uma dramatização dos arquétipos astrológicos.”²⁹⁴

O importante, nesta análise, é perceber que a relação com o zodíaco²⁹⁵ constrói um microcosmos na narrativa, como se cada arquétipo zodiacal fosse a representação de

²⁹¹ ABREU, 2008b, p. 26-27.

²⁹² Para Costa (2008, p. 52-53), a ordem de apresentação dos personagens feita por Raul corresponderia a ordem zodiacal. Dessa maneira, teríamos que Arthur representaria o signo de áries; Ísis, o de touro; Júlio, o de gêmeos; o próprio Raul, o de câncer; Ricardo, o de leão; Martha, o de virgem; Linda, o de libra; Marcelo, o de escorpião; Pedro, o de sagitário; Marília, o de capricórnio; Virgínia, o de aquário e, por fim, Anaís, o de peixes.

²⁹³ ABREU, 2008b, p. 16.

²⁹⁴ ABREU, 2008b, p. 16.

²⁹⁵ Tais referências são constantes ao longo da obra do autor, que era um confesso admirador da astrologia. A título de exemplo, citam-se os contos: “O dia em que Urano entrou em Escorpião” e “O dia que Júpiter

possíveis personalidades distintas, da multiplicidade que habita a casa e que se vê presa, de repente, pela ameaça dos cães raivosos. Como cada signo zodiacal é singular em seu comportamento e modo de agir e sentir, assim também o são os personagens de “Dodecaedro”, ao evocarem a construção das inúmeras possibilidades de caráter e personalidade existentes no mundo. Há aqui a representação das “singularidades quaisquer”²⁹⁶, isto é, das diferenças e individualidades de cada um que, entretanto, permitem que eles formem um conjunto (heterogêneo, obviamente) devido ao afeto que sentem um pelo outro (seja esse afeto a amizade, o amor ou o desejo sexual).

A relação com o zodíaco também cria uma ideia de ciclo, que será reforçada pelo final da narrativa, que termina com Anaís revelando que passara toda a noite escrevendo em seu caderno. A narrativa escrita por ela, e que são as últimas palavras de “Dodecaedro”, assim se inicia: “Alecrim, artemísia, absinto, boldo, manjericão, verbena, camomila: eu estava na cozinha fazendo chá de ervas do campo quando soltaram os cachorros loucos”.²⁹⁷ Tais palavras da história escrita por Anaís são exatamente as mesmas palavras que iniciam o relato de Raul, o que faz com que a narração das doze vozes termine da mesma forma como se iniciou. Além do mais, outro jogo narrativo é criado, pois é como se a personagem escrevesse o próprio conto “Dodecaedro”. A ideia de ciclo, ligada à referência à astrologia, remete a uma construção de começo e fim, vida e morte, fim e ressurgimento, que será importante para pensar futuros desdobramentos na leitura do conto que se pretende fazer a seguir.²⁹⁸

3.3 A multidão

Triângulo das águas foi publicado no fim da ditadura militar no Brasil. Ao longo de “Dodecaedro”, vários são os elementos que parecem apontar para esse contexto. De início,

encontrou Saturno”, de *Morangos Mofados*, e “Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes”, de *Pedras de Calcutá*, bem como a crônica “Zero grau de Libra”, inicialmente publicada em *O Estado de S. Paulo* e republicada no livro de coletâneas de crônicas *Pequenas Epifanias*.

²⁹⁶ Cf. AGAMBEN, 2013, p. 13.

²⁹⁷ ABREU, 2008b, p. 63.

²⁹⁸ A relação de ciclo pode também ser pensada analisando os nomes dos personagens, já que, por exemplo, “Linda” e “Raul” são nomes usados por Caio para batizar outros personagens de suas histórias, os contos analisados nesta dissertação “Linda, uma história horrível” e “Aqueles Dois”. A questão do ciclo, como já referida antes, é uma constante na obra do autor, que trabalha, em larga escala, com paradoxos e oposições por meio de histórias nas quais seus personagens estão constantemente em momentos de ascensão (ainda que passageiras) e de queda (ainda que não definitivas), num movimento contínuo de vertigem.

há a epígrafe, o poema “Uma flor num buraco de calçada”, de Henrique do Valle (1958-1981). O poeta, de quem Caio toma emprestado o mote do conto, era sobrinho de João Goulart, o presidente deposto pelo golpe militar, e teve uma infância marcada pela experiência do exílio.²⁹⁹ Há, portanto, desde antes do início de “Dodecaedro”, uma evocação à ditadura pelo poeta escolhido como epígrafe. Os versos de Henrique que abrem a novela de Caio são:

quando soltaram os cachorros loucos
eu estava fazendo chá
de ervas do campo
e de repente o espanto
tremendo a chaleira
e bombeando medo

larguei as ervas e danado
precipitei-me à janela
de onde vi
enormes matilhas
com olhos cheios de negra espuma

a espuma invadia a rua
e abraçava postes, que caíam
cheios de óleos e náuseas
engolia as pessoas
que alucinadas
enchiam o ar de berros

depois os cachorros foram embora
eu voltei ao meu chá
e lá fora a solidão
e uma flor quase despercebida³⁰⁰

“Dodecaedro” inicia-se exatamente da mesma forma que o poema: Raul estava fazendo chá de ervas do campo quando recebe a notícia de que os cachorros foram soltos. Mas o conto de Caio guarda outras semelhanças com o poema de Henrique, pela atmosfera de medo e náusea que os cães irão provocar nos personagens. Nesse sentido, ao longo de toda a narrativa os personagens irão se referir aos cães como algo tenebroso e maléfico (“Rindo de exorcismos, galhos, pedras, velas, incensos: os maus espíritos estão soltos,

²⁹⁹ Adulto, o poeta se envolveria com drogas, o que o levaria à morte por overdose aos 22 anos. Sua poesia é marcada por elementos de violência, medo e dor. Recentemente (2014), o professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Paulo Seben, organizou um volume de poesia reunida do poeta: *Henrique do Valle: obra reunida*.

³⁰⁰ In: ABREU, 2008b, p. 23.

imunes aos axés, e não consigo ficar atento a mais nada além dos passos e dos uivos dos cães rondando a casa”.³⁰¹), ameaçador (“Todos correm perigo, disse. Para tranquilizá-lo, sentei ao seu lado. Tremíamos.”³⁰²) e que instaura o caos e a desordem (“batem-se todos pela casa fechada, mais loucos que os cães lá fora”³⁰³).

Aprisionados na casa pelos cães, os doze habitantes vivem assim um clima de terror, que transparece em cenas de choro e desespero (reações de Ricardo: “Tudo que eu precisava era o sol quente da manhã seguinte que não viria, aquecendo minha cabeça confusa. Cobri o rosto com as mãos e comecei a chorar”³⁰⁴, e de Ísis: “Tive vontade de chorar quando pensei que o verão estava no fim, tive pena de mim mesma [...]”³⁰⁵).

Mesmo que no final haja a revelação de que os cães não foram soltos, e de que tudo não passava de uma mentira de Júlio³⁰⁶, tal revelação se torna um problematizador dentro da narrativa, pois o mistério a respeito dos cães permanece. Em momento algum há uma explicação de onde eles estariam presos, quem os teria prendido, porque eles estavam loucos, ou como teriam, supostamente, sido soltos. Os cães são, portanto, um elemento insólito dentro da história, de ameaça e de medo, que rondam a casa e a vida dos personagens, ainda que não tenham sido, de fato, soltos.

É nesse sentido que se propõe a relação entre a metáfora dos cães loucos, que aterrorizam, amedrontam, controlam as ações dos personagens – devido ao medo que

³⁰¹ ABREU, 2008b, p. 26.

³⁰² ABREU, 2008b, p. 33.

³⁰³ ABREU, 2008b, p. 35.

³⁰⁴ ABREU, 2008b, p. 46.

³⁰⁵ ABREU, 2008b, p. 38.

³⁰⁶ A passagem merece ser transcrita: “Tentei ser mais claro: ele mentiu, eu disse – eu menti, se quiserem – e mais lento, assim: ninguém soltou os cachorros loucos. Se alguém quiser saber o por que, direi novamente: não fui eu quem mentiu, mas uma parte de mim, e se quiserem perguntar também a essa parte de mim que desconheço quase tanto quanto vocês, se eu conseguisse localizá-la para trazê-la com cuidado à tona, sem que ameace tomar o controle de tudo, talvez ela dissesse: porque o verão está no fim, porque na verdade não nos conhecemos, porque nada do que acontecia aqui, rituais, levezas mentirosas, até que minha mentira nos ameaçasse aconteceria realmente se minha mentira não fosse verdade e nada tivéssemos a defender além da verdade inteira de um próximo momento mais verdadeiro que aquele. Mesmo medonho. Baixei a cabeça quando sem pretender fui forçado a dizer assim, cínico talvez, mas absolutamente passível de perdão, embora não necessitasse dele, porque de alguma forma havia feito exatamente o que me fora destinado fazer, ainda que para isso um eu desconhecido precisasse tomar o comando de mim e disse então, olhando nos olhos de um por um dos outros oito: foi por Amor que menti.” (ABREU, 2008b, p. 53).

provocam –, oprimem, prendem e quebram a harmonia e a paz, e o contexto da ditadura militar no país³⁰⁷, e, em um contexto maior, ao contexto da biopolítica.

Se esse clima de terror e opressão pode ser visto como uma metáfora ao ambiente político do país, talvez a referência mais clara à ditadura no conto ocorra em uma passagem da décima terceira voz, que afirma: “Esfrego a lâmpada, mas o gênio se foi. Talvez me bata outra vez contra as grades da janela até me levarem para a mesa de choques”³⁰⁸. Como se sabe, os choques elétricos eram instrumentos comuns de tortura na ditadura militar.

Como resistir, então, ao medo dos cães ou ao medo do biopoder/ditadura?

O próprio conto parece evidenciar momentos assim. Isso porque muitos personagens, embora amedrontados, reafirmam em diversas passagens a necessidade de acreditar em uma saída para aquela noite. Marília, por exemplo, dirá:

De alguma forma, eu queria dizer que tudo aquilo importava pouco. Se soubéssemos controlar a nós mesmos, ao nosso terror, e poupar os gastos exagerados de tudo que tínhamos armazenado, nada aconteceria. Amanhã, depois, dentro de uma semana, um mês, os cães morreriam e poderíamos novamente abrir a casa, sair para o sol.³⁰⁹

É a esperança também que motivará o canto de Ísis:

Para não chorar, por ter pensado na noite de março descendo clara sobre os telhados, pelos bombons esmagados, principalmente por meu medo, acho, para calar a fome de açúcar no fundo da garganta, foi que comecei a cantar [...] Minha voz era mais forte que eu e mais forte que todos os demônios soltos pela casa. Para manter eterno o verão atrás da janela, eu cantaria até o amanhecer, cantaria cada vez mais alto [...]³¹⁰

E ainda a dança de Linda:

Junto com meus movimentos, a voz de Ísis silenciava os cães e o terror solto em volta da casa, à procura de qualquer coisa como uma gota de sol caída no centro da cozinha suja. Meus movimentos e a voz dela limpavam o lixo da cozinha. E eu os queria assim, todos concentrados unicamente em arrancar beleza do espinho cravado naquele momento escuro que começara a se instalar dentro da casa.³¹¹

³⁰⁷ Nesse sentido, todo o clima de terror presente na narrativa poderia ser visto como uma alegoria para o contexto político brasileiro da época. Tal relação é a defendida por Alyne Rehm (2011, p.42), para quem: “Assim se apresenta uma possibilidade de leitura de ‘Dodecaedro’, alegoria da ditadura militar brasileira”.

³⁰⁸ ABREU, 2008b, p. 37.

³⁰⁹ ABREU, 2008b, p. 33.

³¹⁰ ABREU, 2008b, p. 39.

³¹¹ ABREU, 2008b, p. 41.

Se todos esses movimentos serão encerrados³¹² ou transformados em outras ações (como a dança que se converte em brutalidade e, depois em sexo e, novamente depois, em um choro triste de Ricardo na mesa na qual tomavam vinho), é justamente esse movimento de ascensão e de queda, de vertigem, de oscilação entre as ações dos personagens que permitem identificá-los como potentes ações de resistência, na medida em que são vagalumes que lampejam, ainda que temporariamente, dentro das trevas instauradas na noite. Tal movimento é apontado, explicitamente, em diversas passagens da décima terceira voz, como: “é necessário o escuro porque dele brota a luz”³¹³. Mofa e morango, luz e escuridão, novamente, convivem em uma narrativa de Caio Fernando Abreu.

Talvez, porém, a configuração mais latente de biopotência à ditadura e, por extensão, ao biopoder, no conto, seja referente à questão da multiplicidade de personagens e de vozes que ele apresenta. Vejamos porque isso acontece.

Em *Brasil: uma biografia*, durante as discussões a respeito da ditadura militar no país, as autoras apontam um importante episódio de resistência ao regime, que ocorreu em uma fábrica:

Em 1967, quando o general Costa e Silva assumiu o governo, a economia estava em crescimento, e o ônus do arrocho econômico havia desabado sobre os trabalhadores e os assalariados dos setores médios urbanos. Com o custo de vida subindo e os salários congelados, em abril de 1968 cerca de 1200 operários da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, instalada na cidade industrial de Contagem [...] paralisaram as atividades, ocuparam a fábrica – a maior do parque industrial – e exigiram reajuste salarial acima do teto proposto pelo governo. Três dias depois Contagem parou: o número de grevistas subiu para 16 mil trabalhadores, e o ministro do Trabalho, Jarbas Passarinho, se viu forçado a ir negociar pessoalmente [...]. A cidade foi ocupada por tropas da Polícia Militar, operários foram presos, o sindicato, fechado, e as empresas mandaram convocar os trabalhadores em casa, sob ameaça de demissão. Contagem surpreendeu os militares e o governo negociou. Por outro lado, a greve inovou na forma de organização, e isso também dificultou a repressão imediata: os grevistas não armavam piquetes, não realizavam grandes assembleias nem tinham liderança ostensiva [...]. A mobilização dos operários ocorria dentro das fábricas, através de comissões semiclandestinas que reuniam de cinco a dez participantes e *atuavam em rede*. A greve de Contagem terminou quinze dias após seu início, com um

³¹² Ísis encerra o canto quando os movimentos de Linda se tornam violentos, Linda, por sua vez, alterna sua dança harmônica para um conjunto de movimentos bruscos: “já não era mais um gatinho novo ao sol da manhã, mas um animal ferido contraindo-se entre a dor das feridas e a tentativa de manter o equilíbrio qualquer ou captar um sopro capaz de evitar o desabamento da morte, da loucura e do ódio sobre cada uma das nossas cabeças” (ABREU, 2008b, p. 42).

³¹³ ABREU, 2008b, p. 34.

abono de 10% e certa esperança de que era possível enfrentar a política salarial do governo.³¹⁴

As autoras chamam a atenção, nesse trecho, para o poder que as ações em rede, descentralizadas, podem ter diante de um poder controlador e opressor. Se lembrarmos que o biopoder age de maneira a controlar os indivíduos, por meio do agrupamento destes em categorias, para que seja possível dividi-los segundo uma ordem hierárquica, o comportamento em rede, múltiplo e descentralizado mostra-se um forte meio de se opor a ele, pois desorienta a tentativa de diferenciar os cidadãos em grupos.

Contra o poder totalizante e classificador do biopoder, portanto, é preciso fazer surgir as individualidades que não podem ser agrupadas, as diferenciações imprevistas pelo sistema, que fazem com que a classificação do biopoder soe inútil. Contra o racismo dos Estados, contra a política de combate ao anormal: a multidão, com todas as duas idiosincrasias e todas as suas potências de comportamento. Contra a tentativa de fragmentar o povo para agrupá-lo em categorias fixas: a política da rede, do rizoma, da multiplicidade das multidões.

É esse o pensamento defendido e sustentado por Michael Hardt e Antonio Negri em *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Embora a obra se concentre mais especificamente no século XXI, as reflexões dos autores fazem um percurso histórico, na esteira de Foucault, a respeito do biopoder nas sociedades ocidentais e ressaltam a potência de resistência da multidão para desarticular o biopoder:

A ação política voltada para a transformação e a libertação só pode ser conduzida hoje com base na multidão. [...] A multidão [...] não é unificada, mantendo-se plural e múltipla. [...] A multidão é composta de um conjunto de *singularidades* – e com singularidades queremos nos referir aqui a um desejo social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente.³¹⁵

É essa potência que podemos ver surgir da leitura de “Dodecaedro” com sua multidão de vozes distintas, de comportamentos singulares e de ações imprevistas que resistem ao terror dos cães loucos. A multidão de vozes é criada não apenas pela narração dividida entre os doze personagens, mas também pela diferença e pelo estranhamento que os dois planos narrativos, entre a décima terceira voz e a voz dos personagens provoca,

³¹⁴ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 451-452. Grifos meus.

³¹⁵ HARDT; NEGRI, 2014, p. 139.

reforçando a ideia de multiplicidade. A todo momento, inclusive, os próprios personagens parecem evocar o conceito de multiplicidade. Júlio, por exemplo, afirma: “Que não sou apenas um, tentei dizer depois de olhar os olhos de um por um de cada um dos outros”³¹⁶ e a décima terceira voz convoca: “ Vieram da noite, eram muitos, assim compreendes? Talvez mais que doze, muito mais, incontáveis, todos esses doze, já faz tempo. Às vezes sonho com eles. Com todos. Com quem nem conheço”.³¹⁷ Contra o terror da ditadura e o controle do biopoder, portanto, a incontável multidão.

Embora não use o termo multidão, um pensamento semelhante a esse já está presente desde o começo das discussões de Foucault sobre biopolítica. Deleuze, por exemplo, em *Foucault*, afirma que:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.³¹⁸

A busca pelo direito à variação, à não classificação, à fuga aos padrões estabelecidos, ou melhor, à fuga a ser classificado de acordo com o padrão é o que parece ser evocado também pelas constantes cenas de sexo de “Dodecaedro”, que, como já visto, apresenta uma miscelânea de relações afetivas e sexuais, entre personagens que dificilmente podem ser categorizados de acordo com sua sexualidade, dado o comportamento tão imprevisto que apresentam (com as constantes cenas de beijos e atos entre mulheres, entre homens, entre homens e mulheres, bem como os atos grupais ou envolvendo três personagens³¹⁹). A sexualidade, novamente, assume um caráter importante nas reflexões, pois ela é um dos principais alvos de controle da vida, já que é o ato sexual que a gera. O biopoder, assim, tenta catalogar os comportamentos sexuais dos indivíduos para condená-los ou permiti-los (conforme analisado no capítulo 1). Interessa, porém,

³¹⁶ ABREU, 2008b, p. 54.

³¹⁷ ABREU, 2008b, p. 46.

³¹⁸ DELEUZE, 2013, p. 113.

³¹⁹ Mais importante que delimitar o comportamento dos personagens (que poderiam tentar ser enquadrados no comportamento bissexual, por exemplo) é pensarmos na potência de multiplicidade e de imprevisibilidade que o tal comportamento evoca, o que pode ser relacionado às reflexões da Teoria Queer, segundo a qual os indivíduos não podem ser vistos sob ponto de vistas binários ou classificatórios nas questões sexuais ou de gênero.

mostrar que a multiplicidade do prazer vivenciada pelos personagens de “Dodecaedro” pode ser vista como um fator desestabilizante da tentativa classificatória, uma vez que seus personagens não parecem ter um alvo fixo de desejo, alternando-o diversas vezes. Lembremo-nos da afirmação de Foucault sobre o sexo, que encerra o primeiro volume de sua *História da Sexualidade*: “Ironia desse dispositivo: é preciso acreditar que nisso está nossa ‘libertação’.”³²⁰. Retomando a fala de Deleuze, as cenas de sexo e de afeto em “Dodecaedro” parecem assim evocar o poder de metamorfose das multidões.

O direito à diferença que a multidão evoca, aliás, é destacada por Michael Hardt e Antonio Negri como um movimento político por excelência:

Também será útil reconhecer desde o início que algo parecido com um conceito de multidão há muito faz parte de fortes correntes das políticas feministas e anti-racistas. Quando dizemos que não queremos um mundo sem diferenças raciais ou de gêneros, e sim um mundo no qual a raça e o gênero não importem, ou seja, um mundo no qual não determinem hierarquias de poder, um mundo no qual as diferenças possam se expressar livremente, estamos exprimindo um desejo de multidão. E, naturalmente, no que diz respeito às singularidades que compõem a multidão, para acabar com o caráter limitador, negativo e destrutivo das diferenças e transformá-las em nossas forças (diferenças de gênero, raça, sexualidade e assim por diante), precisamos transformar radicalmente o mundo.

³²¹

Para isso, é preciso agir em conjunto, em rede, como em um enxame³²², metáfora utilizada pelos autores para mostrar as ações de resistência que podem ocorrer preservando as singularidades de cada um, mas potencializando-as pelo agrupamento descentralizado.

Um desejo de multidão. Assim talvez possa ser compreendida a literatura de Caio Fernando Abreu, que tantas vezes deu voz aos anormais, às singularidades, às pequenas diferenças, aos condenados pelos padrões. Sua obra quebra e problematiza visões fixas presentes na sociedade e enaltece o poder que os detalhes e as pequenas resistências podem revelar. Contra o poder classificatório e atemorizante do biopoder, sua literatura nos oferece um enxame de vaga-lumes.

³²⁰ FOUCAULT, 1988, p. 174.

³²¹ HARDT; NEGRI, 2014, p. 141.

³²² HARDT, NEGRI, 2014, p. 130.

Um enxame de vaga-lumes

A presente dissertação teve como objetivo percorrer parte da obra do escritor Caio Fernando Abreu, sobretudo textos da década de 1970 e 1980, analisando contos de sua produção pelo viés da teoria biopolítica. A escolha por tal teoriza justificou-se pelas problematizações evocadas pelos próprios textos escolhidos, que, entre outros temas, abordam constantemente a opressão e o controle social do mundo moderno em relação aos seus personagens.

A literatura de Caio dá voz a uma legião de sujeitos marginalizados, perseguidos, frustrados e violentados pelas mais diversas situações (seja pelo próprio Estado, que deveria garantir, a princípio, a proteção da vida de todos – como ocorre em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”; seja pelos colegas de trabalho e pelas relações de poder estabelecidas nesse ambiente – como em “Aqueles Dois”; seja pela própria família – como o desencontro entre mãe e filho que perpassa toda a narrativa de “Linda, uma história horrível”; seja ainda por uma ameaça aparentemente misteriosa – como os cães loucos presentes em “Dodecaedro”). As narrativas analisadas desvendam assim toda a solidão de um mundo que massacra aqueles considerados anormais, excluindo-os, rejeitando-os e privando-os dos direitos que, a princípio, deveriam ser garantias universais. Dessa forma, sua literatura parece resgatar ou antes dialogar com a “tradição dos oprimidos”, nas palavras de Walter Benjamin, evidenciando que “o estado de exceção tornou-se a regra” nas sociedades modernas³²³ e que os sujeitos, muitas vezes, não dispõem mais do que de sua própria vida em tal situação, reduzidos à mera sobrevivência, à sua vida nua.

Por problematizar, portanto, a fragilidade de direitos e de garantias no mundo moderno, ou antes, a fluidez e a subjetividade desses direitos, que variam de acordo com interesses específicos, e discutir os processos de hierarquizações dos sujeitos que ocorrem nas sociedades modernas, foi possível aproximar a produção do autor às discussões biopolíticas efetuadas, sobretudo, por Michel Foucault e Giorgio Agamben. Interessa notar que a eclosão dos estudos e teorias biopolíticas ocorre, em grande parte, concomitante a produção do autor (décadas de 1970, 1980 e 1990). Não se trata, obviamente, de defender a ideia de que Caio teve acesso a essas discussões, mas sim de ressaltar como o autor captou transformações sociais e políticas pertinentes de sua época e as tematizou em sua obra. É

³²³ BENJAMIN, 1994, p. 226.

nesse sentido que o diálogo proposto nesta dissertação entre filosofia e literatura tenta se justificar, ao analisar como a literatura de Caio Fernando Abreu apresenta confluências com os pensamentos de grandes filósofos contemporâneos que desvendam, em seus escritos, as formas como os diversos tipos de poderes se articulam para controlar a sociedade, governá-la, classificá-la, padronizar o seu comportamento e, muitas vezes, obter lucro por meio disso.

Autor de seu tempo, Caio conseguiu, com a força de suas narrativas, destacar as trevas do seu meio, como os períodos sombrios da ditadura e as outras formas de violência que suas narrativas evocam, bem como os holofotes da sociedade de espetáculo. Ressalta-se, entretanto, que, dada a potência de sua literatura, sua obra não se restringe ao contexto em que foi produzida, mas parte dele para questionar e discutir questões sociais contemporâneas que ultrapassam o limite cronológico, ao discutir, por exemplo, o estabelecimento de padrões e a perseguição àqueles que deles escapam.

Interessa notar que Caio Fernando Abreu não se restringiu a esse movimento de perceber a escuridão, mas construiu, por meio de seus textos, pontos ou focos de luzes que resistam a ela, pequenos vaga-lumes latentes (retomando a metáfora de Didi-Huberman³²⁴, que tanto acompanhou esta dissertação) que pulsam de sua escrita e que questionam, desconstroem e problematizam os poderes controladores vigentes, ainda que momentaneamente, ainda que efemeramente.

Não haverá, porém, grandes feitos de resistência ou de engajamento. A política que parece surgir de sua literatura opera por outros matizes, de sutilezas e detalhes, num movimento que lembra a colocação de Walter Benjamin: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”³²⁵. Chamar a atenção, portanto, para a presença dos detalhes e dos pequenos acontecimentos que, porém, são ricos em poder contestatório: eis talvez uma das forças da literatura de Caio Fernando Abreu.

³²⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011.

³²⁵ BENJAMIN, 1994, p.223.

Nesse sentido, seus contos apresentam sintomas de resistência que perpassam as histórias, num movimento dual de revelar sempre, e ao mesmo tempo, o mofo e o morango da vida; de apontar que é possível resistir, ainda na queda, no declínio, na vertigem.

Seja profanando os recursos do capitalismo, seja buscando o encontro com o animal, a literatura de Caio mostra que sempre é possível resistir, enquanto houver vida. É nesse aspecto, sobretudo, que sua escrita parece permitir a aproximação com o pensamento de Michel Foucault que, se tão bem mostrou as minúcias e as microestruturas do poder e do controle, que cada vez mais se inclina sobre o domínio da vida dos indivíduos, em todas as suas instâncias (comportamental, sexual, estética, biológica, etc), também mostrou que é justamente na vida que estão guardadas todas as forças de resistência:

E contra esse poder ainda novo no século XIX, as forças que resistem se apoiaram exatamente naquilo sobre que ele investe – isto é, na vida e no homem enquanto ser vivo [...] o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível.³²⁶

A potência da própria vida, portanto, que faz com que o biopoder se desestrua frente à multiplicidade de ações possíveis por essa biopotência. Contra o controle e o poder que se quer uno, a potência do múltiplo e do incontrolável; contra a necessidade de falar, de confessar, de se assumir dentro de um modelo de comportamento, o poder do silêncio desestabilizador; contra o biopoder, a multidão; contra a discriminação e a exclusão, a potência do afeto, aos homens ou aos animais.

As narrativas de Caio Fernando Abreu estudadas nesta dissertação, cada uma a seu modo, parecem evidenciar tais pontos de resistência que, embora não encerrem o controle e a opressão, se opõem a ele, questionam-no, desarticulam-no e permitem a construção de uma rede ingovernável, de um rizoma³²⁷, de uma rede de questionamentos e de contrapoderes que se apóiam e se evocam, construindo uma relação de força mútua que revela a maior de todas as potências: a vida, *apesar de tudo*.

Resgatando a metáfora de Michael Hardt e Antonio Negri³²⁸ sobre o poder que os enxames possuem, pois operam em rede, é possível pensar que a literatura de Caio Fernando Abreu, ao mesmo tempo que mostra a violência, a solidão, o desespero e a

³²⁶ FOUCAULT, 1988, p.157.

³²⁷ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995.

³²⁸ HARDT; NEGRI, 2014, p. 130-131.

tristeza das sociedades contemporâneas, revela também um enxame de vaga-lumes (se tais pontos de resistência forem analisados em conjunto), mostrando que é possível resistir e que, por maior que seja o mofo, sempre são tempos de morangos. Sim.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **A vida gritando nos cantos**: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

_____. **Caio 3D**: O Essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. **Caio 3D**: O Essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.

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

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

_____. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008a.

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

_____. **Pedras de Calcutá**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.

_____. **Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu**. Organização de Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **Triângulo das Águas**. Rio de Janeiro: Agir, 2008b.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O Aberto: o homem e o animal.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo, 2013.

BESSA, Marcelo Secron. Quero Brincar Livre nos Campos do Senhor. *In: Palavra*, Rio de Janeiro, nº. 4, 1997. p. 7-15.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo.** Curitiba: Appris, 2014.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014

_____. **Introdução a Giorgio Agamben.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus: uma literatura de epifanias: o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu.** 154 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/blog/pdf/14634_original.pdf

CRAGNOLINI, Mônica. Hospitalidade (com o) animal. *In: SAID, Roberto; SÁ, Luiz Fernando Ferreira. Jacques Derrida – entreatos de Leitura e Literatura.* Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. *In*: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol.1. São Paulo: Ed.34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: 34, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

FIGARI, Carlos. **@s outr@s cariocas**: interpretações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro. Séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007; Rio de Janeiro: Editora IUPRJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2012.

_____. **Os Anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo, Edusp, 2012.

GOMES, Alessandra Leila Borges. **Atritos e paisagens**: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Infâmia (The Children's hour). Direção: Willian Wyler. São Paulo: Versatil Home Video, 1961. 1 DVD (108 min), son., p&b, legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ixVs-I2Gy_Y.

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos *queer*. *In*: RAGO, Margareth; NETO-VEIGA, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-facista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MENDES, Fernando Oliveira. Linda, uma história horrível: a literatura encontra o vírus da AIDS. **Revista de Literatura Itinerários**, Araraquara, nº13, 1998. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2858/2624>.

MISKOLCI, Richard. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. *In*: RAGO, Margareth; NETO-VEIGA, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-facista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MOREIRA, Ricardo A. A história horrível para ser contada depois de agosto: uma análise de dois contos de Caio Fernando Abreu. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**:

dossiê: “cultura brasileira moderna e contemporânea”. Santa Maria, dezembro de 2009.

Disponível em:

http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/RevLitAut_art05.pdf.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira:** da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: percursos na obra de Caio Fernando Abreu. *In:* ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de. **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

OURIQUE, João Luis Pereira; MOREIRA, Simone Xavier. “Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô”: um retrato dos anos de chumbo por Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura em Debate**. V.4 n°6, 2010. Disponível em:

<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/536/986>

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

POSSO, Karl. **Artimanhas da Sedução:** homossexualidade e exílio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

REHM, Alyne. **Dodecaedro:** repressão e resistência. 44f. Monografia de conclusão de curso (Português e Literatura de Língua Portuguesa). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. *In:* **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR**. Instituto Moreira Sales, 2004. p. 192-223.

SCHØLLHAMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz ; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOARES, Thiago. **Loucura, chiclete & som**: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

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

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. As paralelas que se encontram: elucubrações acerca da leitura de “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 197-231, jul./dez. 2010.

_____. Caio Fernando Abreu: uma passarela dos dramas do cotidiano. **Caderno Gabarito - Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 3 - 3, 13 set. 1991.

SOUZA, Warley Matias de. **Literatura Homoerótica**: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários)- Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VALLE, Henrique do. **Henrique do Valle**: obra reunida. Instituto Estadual do Livro: Porto Alegre, 2014.