



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

Cláudio Luís Serra Martins

Desmanchando Preconceitos: A Estética da mancha nas peças *Angels in America*, *O Homem e a Mancha* e *A Mancha Roxa*

Rio de Janeiro
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Cláudio Luís Serra Martins

Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças *Angels in America*, *o Homem e a mancha* e *a Mancha roxa*

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

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M386 Martins, Cláudio Luís Serra.
Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças *Angels in America*, o Homem e a mancha e a Mancha roxa / Cláudio Luís Serra Martins. – 2009.
152 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. AIDS (Doença) na literatura – Teses. 2. AIDS (Doença) na arte – Teses. 3. Homossexualismo na literatura – Teses. 4. Kushner, Tony. *Angels in America* – Teses. 5. Marcos, Plínio, 1935-1999. *A Mancha roxa* – Teses. 6. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. *O Homem e a mancha* – Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82:616.97

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Cláudio Luís Serra Martins

**Desmanchando preconceitos: A AIDS e a “estética da mancha” nas peças
Angels in America, O Homem e a Mancha e A Mancha Roxa**

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

Aprovado em 17 de abril de 2009.

Banca Examinadora: _____

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dr^a. Leila Assumpção Harris
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dr^a. Cyana Leahy-Dios
Instituto de Letras - UFF

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira
Instituto de Letras - UFSJ

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

A Barbara e Mariana, pela paciência, pela ajuda nos momentos mais difíceis, que nunca deixaram que eu desistisse dos meus objetivos. Sem vocês duas, eu não teria conseguido.

AGRADECIMENTOS

A Victor Hugo Adler Pereira – meu orientador, meu grande incentivador que, mesmo nos momentos em que me senti sem rumo, teve a paciência para me ajudar a encontrar os caminhos para a finalização deste trabalho.

A Leila Assumpção Harris – uma orientadora e professora eterna, sempre disposta a me ajudar e grande incentivadora para que eu pudesse concluir mais uma etapa na minha vida acadêmica.

A todos os professores do passado e do presente que, de alguma forma, contribuíram na confecção deste trabalho.

Ao meu colega Marcílio, pelas conversas sobre Caio Fernando Abreu e suas indicações bibliográficas.

Aos meus pais, por terem compreendido no final do curso a importância do doutorado para mim.

A minha esposa Bárbara, pela paciência de sempre, e por seu apoio nos momentos de grande dificuldade, impedindo que eu desistisse de meus sonhos.

A Cyana Leahy-Dios, por ter acreditado que eu teria capacidade de concluir o curso.

Minhas asas estão prontas para o vôo,
se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo.
(Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*)

A utopia é experimentar o mundo no desejo e na paixão do mundo. O eterno sim do ser: a utopia.

(Carlos Lima)

Quando secam os oásis utópicos estende-se um deserto de banalidade e perplexidade.

(Jürgen Habermas)

RESUMO

SERRA MARTINS, Cláudio Luís. *Desmanchando preconceitos: a “estética da mancha” nas peças *Angels in America*, *O Homem e a mancha* e *A Mancha roxa**. 2009. 152f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O surgimento da AIDS em meados da década de oitenta do século passado traz à tona, mais uma vez, a discussão do binarismo doença e culpa. Para o imaginário dessa época, a mancha estampada no corpo do aidético perde o caráter patológico como causa da ação virulenta do HIV e é substituída por outra mancha que vai revestir não só a pele do doente, mas, principalmente, os olhos acusatórios daqueles que vêem a realidade “manchada” pelo preconceito. Para “tratar” desse “glaucoma imaginário”, abordarei o símbolo da “mancha” nas três peças que fazem parte de minha pesquisa: *Angels in America* (1990) de Tony Kushner, *O Homem e a Mancha* (1997) de Caio Fernando Abreu e *A Mancha Roxa* (1988) de Plínio Marcos. O objetivo é demonstrar como a mancha é objeto/signo adequado, usado por todos e cada um dos três dramaturgos, na representação do doente de AIDS; para, finalmente, refletir no palco o esboroamento da realidade, através de seu sentido impreciso e sem uma fronteira delimitável. Em *O Homem e a Mancha*, por exemplo, a personagem, para se libertar da visão dessa mancha estampada em seu corpo, desenvolve um comportamento esquizofrênico, criando um mundo fictício ao seu redor e se isolando do mundo real para viver em sua ilha de solidão. Em *Angels in America*, o corpo lesionado de Prior Walter provoca mais estupor ao seu companheiro Louis do que ao próprio protagonista. Enquanto Louis tenta fugir da imagem emblemática da culpa, Prior se transforma, não em um marcado para a morte, mas em um escolhido, um novo “eleito” que desafia o Anjo, pedindo por “mais vida”. E por último, na peça *A Mancha Roxa* de Plínio Marcos, diferentemente de Caio e Kushner, o símbolo da mancha aparece de modo mais realista e, acima de tudo, de maneira mais fatalista, pois as presidiárias não estão somente presas fisicamente, mas mentalmente, sem possibilidades para escapismos imaginários.

Palavras-chave: Estética. Mancha. AIDS. Homossexualidade.

ABSTRACT

The appearance of AIDS in the first half of the 1980s brings back to surface the discussion of the illness and guilt binarism. According to the imaginary of that age, the stain stamped on the seropositive body loses its pathological character as a virulent action caused by the HIV, replaced by another stain, covering not only the skin of the infected but, principally, the accusing eyes of those who see reality stained by prejudice. In order to treat this imaginary glaucoma, I will analyze the metaphor of the stain in the three plays that make part of my research: *Angels in America* (1990) by Tony Kushner, *The man and the skin lesion* (1997) by Caio Fernando Abreu and *The Purple stain* (1988) by Plinio Marcos. It aims at showing how the stain becomes an appropriate object/sign used by the three playwrights in the representation of the seropositive; and to reflect on stage the blurring of reality, through its imprecise meaning without a delimited frontier. In *The Man and the skin lesion*, for example, one of the characters, in order to free himself from the vision of a stain stamped on his body, develops a sort of esquizofrenic behavior: he creates a surrounded fictitious world, provoking his isolation from reality, so that he can inhabit on his solitude island. In *Angels in America*, Prior Walter's skin lesion body causes much more fear to his partner Louis than to the protagonist himself. While Louis tries to escape from the emblematic imagery of guilt, Prior transforms himself not into someone marked to die, but as a chosen one, a new "elect", who challenges the Angel asking for "more life". And finally *The Purple stain* presents the metaphor of the stain in a more realistic and fatalistic way: female prisoners are not only physically imprisoned, but mentally, without the possibilities of imaginary escapisms.

Keywords: Aesthetics. Stain. Aids and homosexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A “ESTÉTICA DA MANCHA”	25
2. DESMANCHANDO A GÊNESE DA NORMATIVIDADE	32
3. A METÁFORA DA MANCHA EM <i>ANGELS IN AMERICA</i> DE TONY KUSHNER	51
3.1 DesMANCHando preconceitos em <i>Angels in America</i>	58
3.2 O fantasma de Brecht em <i>Angels in America</i>	77
3.3 Anjos da história: a influência de Benjamin em <i>Angels in America</i>	90
4. A METÁFORA DA MANCHA NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU..	103
4.1 A mancha utópica em <i>O Homem e a Mancha</i>	116
5. A MANCHA SOCIAL EM A <i>MANCHA ROXA</i> DE PLÍNIO MARCOS	126
CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

A literatura que surge na década de oitenta com a temática da AIDS é rotulada muitas vezes como uma literatura testemunhal. A maioria dos trabalhos publicados dessa época tenta nos fazer crer que “o testemunho é produção cultural mais significativa”, assim bem observou Alberto Moreiras¹ em *A Exaustão da diferença* (2001, p.253) ao falar sobre o surgimento de uma nova opção discursiva cultivada na América Latina nesse mesmo período. No entanto, Moreiras chama a atenção para o fato de o estatuto literário do testemunho ser uma questão altamente debatida.

Sendo assim, ele questiona “as tentativas mais ou menos ideológicas de transformar o testemunho em um ato discursivo puramente referencial” (Ibid. p.253). Por mais que alguns autores latinos tentem fazer uso do “eu” testemunhal como uma forma de dar voz ao subalterno, a presença do literário, “mesmo em sua dimensão meramente estética, é, de qualquer modo, uma presença constante e irredutível no texto testemunhal” (Ibid. p.253).

O texto testemunhal procura suspender o literário, ao mesmo tempo em que se constitui como ato literário. E a leitura do testemunho, como bem coloca Alberto Moreiras, “já incorpora um abandono do literário. O testemunho oferece a seu leitor a possibilidade de entrar no que poderíamos chamar um sublime suavizado” (Ibid. p.254): uma zona intermediária, que se rompe em algo não tanto real, mas principalmente pela possibilidade inesperada do real, além, é claro, do cerne da experiência testemunhal, que é a reivindicação de uma política identitária.

Seria o surgimento de uma poética da solidariedade? No discurso latino-americano, Moreiras aponta a impossibilidade de sua existência, visto que “não pode haver uma poética da solidariedade quando sua função é produzir um afastamento da poética” (Ibid. p.257). Sua crítica é ainda mais contundente quando ele alerta para o perigo de se “fetichizar o testemunho como apenas um novo objeto disciplinar, isto é, estético, literário ou cultural – um objeto redentor, na medida que vem para salvar o crítico literário das calmarias das crenças disciplinares forçadas e repetitivas” (Ibid. p.260).

¹ MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 405p.

Na literatura que explora a temática da AIDS, observa-se algo parecido ao que Moreiras critica. Em *Os Perigosos* (2002), por exemplo, Marcelo Secron Bessa faz um levantamento do discurso inicial sobre o doente de AIDS e sua relação direta com a comunidade gay. Ele observa que o testemunho transforma-se em base literária na formação de uma solidariedade para aqueles que precisam falar em nome de componentes de grupos que, por estarem marginalizados, não conseguem ser ouvidos.

No entanto, em *Angels in America* (1992), de Tony Kushner, *O Homem e a Mancha* (1997), de Caio Fernando Abreu e *a Mancha Roxa* (1988), de Plínio Marcos, o caminho estético percorrido por seus autores avança em outra direção. Não há uma preocupação de suspensão do literário, mas também não se deixa de lado uma proposta política. Esse novo caminho, no entanto, vai ser acompanhado pela metáfora da mancha, mas sem a conotação negativa que Susan Sontag tanto abomina em *AIDS e suas Metáforas* (1988). Ao contrário do que esta propõe, isto é, “um esvaziamento do significado do termo AIDS”, Kushner, Caio e Plínio utilizam a metáfora da mancha, do mesmo modo que a expressão *queer* passou a denotar uma nova teoria de estudos culturais sobre o homoerotismo, para marcar um novo modelo de poética.

A escolha dos três dramaturgos e as obras supracitadas foi um processo que não aconteceu de uma única vez. Durante a dissertação de Mestrado, trabalhei a peça *M. Butterfly* (1988), de David Henry Hwang, com o objetivo de expor como o autor sino-americano procura desconstruir os estereótipos masculino/feminino, ocidente/oriente, revelando a construção de um discurso oficial chamado de “orientalismo”, para se fazer valer a visão ocidental. Inicialmente, pensei em dar continuidade a essa pesquisa no doutorado; porém, não conseguia vislumbrar mais quatro anos pesquisando o mesmo assunto, além de não ver a possibilidade de comparação de *M. Butterfly* com outra peça de autoria brasileira. Decidi, portanto, tomar novos caminhos e tentar criar um novo projeto que eu ainda não havia trabalhado.

A primeira peça escolhida foi *Angels in America*, de Tony Kushner. Durante uma conversa com a minha orientadora do mestrado, Leila Assumpção Harris, sobre as possibilidades de um novo projeto para o doutorado, ela me sugeriu que lesse *Angels in America*. Lembrei também que havia uma versão para a TV americana, HBO, o que me levou, além de ler a peça, a assistir à adaptação de Robert Altmann

com os já consagrados atores Al Pacino e Meryl Streep. Após a leitura, tive a certeza de que estava diante de algo grandioso, mas também de grande dificuldade, devido ao leque de possibilidades para a confecção de uma tese. Embora eu ainda não tivesse certeza do caminho que tomaria na elaboração de um projeto para o doutorado, a presença de um personagem soropositivo na peça, e a referência ao termo *mancha*, logo no começo de *Angels in America* me chamaram a atenção. Mas a idéia de explorá-la como foco central de uma tese só ocorreu mais tarde, quando meu orientador do doutorado, Victor Hugo Adler Pereira, indicou o livro de Severino Albuquerque, *Tentative Transgressions*, no qual este faz um vasto mapeamento da presença/ausência do homossexual no teatro brasileiro.

Durante a leitura, deparei-me com a peça *A Mancha Roxa*, de Plínio Marcos. O título já era de todo interessante, e a análise feita por Albuquerque incitou minha curiosidade de ler a peça. Porém, a primeira dificuldade não tardou para surgir: não conseguia encontrar o texto de Plínio em nenhuma livraria da cidade do Rio de Janeiro. Para piorar a situação, descobri no “site” criado logo após sua morte que *A Mancha Roxa* não havia sido editada por uma editora: a edição existente era do próprio autor. Decidi, então, entrar em contato com a família de Plínio Marcos e explicar que gostaria de obter uma cópia para uma possível utilização da peça no corpus de minha pesquisa de doutorado. Após uma semana, recebi um email de um integrante de sua família, dizendo que teriam o prazer em me enviar uma cópia pelo correio.

De posse da peça, a impressão inicial sobre a presença recorrente do termo *mancha* em obras com a temática da AIDS foi confirmada. Contudo, a comparação de *Angels in America* com *A Mancha Roxa* apresentava um desequilíbrio que comprometeria o projeto: a peça de Plínio Marcos não tinha o mesmo grau de complexidade, a mesma amplitude estética e de temáticas variadas que a peça de Tony Kushner. Assim, resolvi perguntar ao meu orientador, Victor Hugo Adler Pereira, se havia percebido a mesma coisa. Ele não só confirmou a problemática na comparação entre as duas obras como também me sugeriu a leitura da peça *O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu: além de abordar o termo “*mancha*”, nela encontraria os pré-requisitos necessários para a complexidade que estava buscando. Ao perceber que meu foco de interesse consistia em analisar a presença da *mancha* nos textos selecionados, Victor Hugo me informou já haver escrito um trabalho sobre Caio Fernando Abreu, intitulado “*Marcas no corpo, no texto e na cena*”

de Caio Fernando”, publicado na coletânea *A Escrita de até* em 2002: nesse trabalho, ele analisa a presença da marca/mancha nos contos “Iniciação”, “Eles”, na novela *Pela Noite* e na própria peça *O Homem e a Mancha* de Caio Fernando Abreu. Portanto, na escritura dos dois capítulos destinados à análise da presença da mancha em Caio Fernando Abreu, faço uma releitura do artigo de Victor Hugo, estendendo sua análise, não só da peça *O Homem e a Mancha*, texto principal de minha abordagem comparativa com os outros autores que fazem parte desta tese, mas também dos outros contos, não analisados no artigo de Victor Hugo. As escolhas estavam, portanto, definidas. Assim nascia o projeto que originou este trabalho final.

As três peças abordam a temática da AIDS durante a crise dos anos de 1980, que levou muitos a acreditarem que a doença era exclusivamente uma praga gay. A elipse da sigla é recorrente na literatura com essa temática, como foi observada em *Os Perigosos*, de Marcelo Secron Bessa. E a escolha pelo termo “mancha” é devido a um dos estágios da síndrome², conhecido como Sarcoma de Kaposi.

Na leitura e na comparação das peças que fazem parte do corpus desta pesquisa, percebi que cada autor aborda a “mancha”, não como um signo unívoco, mas com uma pluralidade de significados, utilizando-se do termo como uma espécie de pano de fundo para a discussão de questões como sexualidade, gênero, etnia, marginalidade e exclusão. Por ser uma presença constante nas três peças, a pesquisa tem como objetivo e foco principal analisar como a mancha estampada no corpo do soropositivo perde o caráter patológico como causa da ação virulenta do HIV, sendo substituída por outra mancha, que vai revestir não só a pele do doente, mas, principalmente, os olhos acusatórios daqueles que vêem a realidade “manchada” pelo preconceito. Para tratar desse “glaucoma imaginário”, pretendo demonstrar como a mancha torna-se objeto/signo adequado, usado por todos e cada um dos três dramaturgos na representação do doente de AIDS para, finalmente, refletir no palco o esboroamento da realidade, através de seu sentido impreciso, sem uma fronteira delimitável.

Para que haja uma melhor compreensão das peças analisadas, detenho-me agora na biografia de cada autor, além de um breve resumo sobre as peças

² O termo doença é normalmente atribuído à AIDS. Na realidade, ela não é uma doença mas uma coleção de 70 ou mais condições que podem resultar em danos causados ao sistema imunológico e outras partes do corpo como resultado de infecção pelo vírus HIV. O termo mais adequado é “síndrome” – uma coleção de vários sintomas, infecções e outras condições. (Fonte: Instituto Panos – *Sida Y Tercer Mundo*)

submetidas a análise nesta tese. Seguindo a ordem estabelecida na organização deste trabalho, começo com o dramaturgo norte-americano Tony Kushner.

Filho de família judaica, Tony Kushner nasceu em Nova Iorque em 1956, mas passou boa parte de sua infância e adolescência em Lake Charles, na Louisiana. Embora tenha reconhecido sua homossexualidade ainda bem jovem, só assumiu sua identidade sexual quando ficou adulto. Mudou-se para Nova Iorque para estudar na Universidade de Columbia. Após finalizar os estudos sobre teatro, decidiu ficar em Manhattan, onde teve o primeiro contato com o teatro, vindo a estudar direção de teatro na Universidade de Nova Iorque. Aliás, lá ele ajudou a fundar o *Heat and Light theater cooperative*.

A primeira peça de Kushner é *A Bright Room Called Day* (1987). É sobre um grupo de personagens que se recusam a acreditar em suas vulnerabilidades; idealistas políticos que ainda acreditam no poder da solidariedade. O cenário é a decadente república de Weimar em 1930. Entretanto, a ação é periodicamente interrompida pelo comentário apocalíptico de uma jovem judia que vive na era Reagan em Nova Iorque. Kushner explicitamente convida o público/leitor a comparar Adolph Hitler com Ronald Reagan.

A segunda peça intitulada *Angels in America* está dividida em duas partes: *Millenium Approaches* e *Perestroika*. Aquela teve a sua primeira apresentação no Mark Taper Forum em 1991. No centro da ação está Prior Walter, soropositivo, e Louis Ironson, seu amante, que logo depois irá abandoná-lo, por não suportar a pressão de ver Prior sofrendo. A história interage com várias outras, incluindo a do poderoso advogado Roy M. Cohn, homossexual “enrustido” e assistente do senador Joseph McCarthy, que usa seu poder para pressionar o juiz responsável pelo caso dos Rosenbergs³ e executá-los por supostas atividades comunistas. Ao longo da

³ O julgamento dos Rosenbergs é uma das muitas histórias de traição e destruição de famílias durante a década de 1950. Após a prisão do cientista Klaus Fuchs, um dos responsáveis pelo Manhattan Project (um projeto de construção de uma bomba atômica), por ter passado informações sigilosas aos russos, o senador Joseph McCarthur instaurou uma verdadeira caça às bruxas na procura de espíões em solo americano. Mas foi somente com a prisão de David Greenglass, cunhado de Julius Rosenberg que a suposta ligação deste com a espionagem russa foi levantada. Greenglass declarou nos interrogatórios que, durante a Segunda Guerra mundial, Julius havia mencionado, de modo abstrato, alguma coisa sobre as ações de espíões russos nos Estados Unidos: talvez, o motivo da saída deste do partido comunista em 1943 teria acontecido por Julius ser, na realidade, um dos espíões. Julius Rosenberg não se declarou culpado, e os agentes americanos decidiram, então, prender sua esposa, Ethel, como forma de pressioná-lo. Não havia nenhuma evidência sobre ela, mas o abuso de poder levou a condenação à morte dos dois, mesmo com todos os recursos legais e a comprovação através de testemunhas que não havia provas concretas sobre o suposto envolvimento em espionagem. A participação de Roy Cohn nesse caso é explorada por Kushner, numa passagem, quando Roy confessa a Joe sua influência na execução dos Rosenbergs através de telefonemas constantes como forma de pressionar o juiz Kaufman do “correto” veredicto. Fonte: http://socialistworker.org/2003-2/458/458_06_Rosenbergs.shtml.

peça, vêem-se cenas duplas, histórias que se cruzam na vida real ou através de alucinações como acontece com Prior Walter e Harper. A fantasia não se torna um estilo, mas passa a ser um modo de existir, como nas alucinações de Harper (por indução de Valium) e suas conversas esquizofrênicas com o personagem Mr. Lie, proveniente de sua imaginação, resultado de seu casamento com o também enrustido Joe Pitt. Aliás, este passa a ser um “Roy-boy” na peça, um admirador convicto de Roy Cohn. Homossexual que se recusa a sair do armário, Joe luta contra seus sentimentos e, de modo contraditório, defende bandeiras republicanas que oprimem as comunidades gay e lésbica. Assim, os conflitos religiosos, de etnia e de gênero emergem a todo momento no palco de modo ambíguo, criando uma rede heterogênea, de grande variabilidade. Além disso, Kushner expõe códigos arbitrários, leis excludentes, transformando a América numa decadente utopia de liberdade e democracia. Como o próprio título já indica, a destruição iminente possibilita o projeto de reconstrução de uma nova sociedade na segunda peça, *Perestroika*.

Perestroika tem sua primeira apresentação em maio de 1992, também no Mark Taper Forum de Los Angeles, com direção de Oscar Eustis. Nela, Kushner sugere não só uma nova utopia para simplesmente substituir a anterior, mas uma reavaliação das muitas utopias que fizeram parte da história dos Estados Unidos. O título deriva da convicção de Kushner de que Gorbachev representava, naquele momento, um fio de esperança, a possibilidade de um novo socialismo democrático. É importante mencionar que a peça foi escrita logo após a queda do muro de Berlim, e, com certeza, boa parte do otimismo de Kushner vem da euforia que se instalou na Europa e nos Estados Unidos. Nessa segunda parte, os personagens são chamados para a realidade da América: “Vem comigo no quarto 1013, e eu lhe mostrarei a América. Terminal, louca e egocêntrica” (ato IV, cena III), segundo as palavras da personagem Belize. A peça termina cinco anos depois da primeira aparição de Prior Walter. Enquanto este relata o fracasso da utopia americana, ele apresenta uma nova (mas desta vez) utopia *queer*⁴, no qual gays e lésbicas são inseridos numa nova comunidade que deve aprender a lidar com as diferenças, em vez de apagá-las.

⁴ Termo cujo sentido analisarei mais adiante neste trabalho.



Cena Final de *Millenium Approaches* – versão HBO



Roy Marcus Cohn (1927 – 1986)



Angels in America - versão HBO – Al Pacino no papel de Roy M. Cohn



O casal Julius e Ethel Rosenberg



Cena final de *Perestroika* – versão HBO – *Bethesda Fountain*. Da esquerda para direita: Louis, Hanna Pitt, Prior Walter e Belize.

Slavs (1994) vem logo após o sucesso de *Angels n America*, mas sem os mesmos créditos recebidos pela peça anterior. O cenário é a Alemanha da década de 1930. Kushner apresenta um grupo de alemães à beira do apocalipse que o nazismo irá impor. De certo modo, a peça é uma resposta ao desespero que o próprio Kushner sentiu sobre as políticas domésticas e, principalmente, devido ao agravamento da tragédia da AIDS. Uma das metáforas dominantes é a radiação (referência à Chernobil) que contamina e se espalha, destruindo as vidas de uma geração inteira. Nessa peça, Kushner enfoca a substituição de um passado utópico por um presente opressor no qual grupos nacionalistas dedicam-se a nova ordem repressiva e de exclusão. Além disso, o autor chama a atenção para os fracassos do comunismo como um sistema de igualdade e erradicação da pobreza, assim como para as inconsistências do capitalismo, que, mesmo sendo aclamado o vencedor da Guerra Fria - além de não conseguir diminuir as mazelas da pobreza e da desigualdade -, segundo Kushner, age como uma espécie de vírus, contaminando princípios básicos de humanidade, levando os indivíduos a acreditarem como nova forma de felicidade – o consumo.

O dinheiro também é o fio condutor da próxima peça, *Hydriotaphia or the Death of Dr Browne*⁵ (2000). Inspirado na figura de Sir Thomas Browne, cuja

⁵ *Hydriotaphia, Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* é uma obra escrita por Thomas Browne em 1658. O texto do qual Kushner se apropria para sua peça é o capítulo V. Aqui, Browne discute a luta do homem contra a mortalidade e a tentativa de ter que lidar com a única certeza na vida: a morte.

Hydriotaphia ou Urna de Sepultamento era a própria contemplação da morte e suas implicações. Na peça, Browne apegase à vida no seu leito de morte, enquanto que a morte, em pessoa, o espera impacientemente, mas sua alma, desesperadamente, procura escapar. A recusa de Browne em aceitar a morte é resultado de sua dificuldade em abandonar sua riqueza, tendo transformado sua vida numa eterna busca por bens materiais. A peça é sobre a ganância contagiosa que se alastra pela sociedade americana, impondo falsos valores e a corrupção do indivíduo.

Centrando agora o foco da discussão em Caio Fernando Abreu, registra-se que ele nasceu em 12 de setembro de 1948 em Santiago do Boqueirão (RS), fronteira com a Argentina. Em Porto Alegre, quando ainda era aluno do antigo curso colegial, publica seu primeiro conto, "O Príncipe Sapo", na revista *Cláudia*. Ainda nesse ano, Caio escreve o romance *Limite Branco*. Em 1969, ganha o prêmio Fernando Chinaglia pelo livro de contos *Inventário do Irremediável*. Em 1975, *O Ovo apunhalado* é publicado, com cortes da censura, pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) em convênio com a Editora Globo, além de ser indicado pela revista *Veja* como um dos melhores contos do ano. Em 1982, Caio lança *Morangos Mofados* e começa a trabalhar como resenhista na Revista *Isto É*. Em 1988, publica *Os dragões não conhecem o paraíso* e um ano depois, junto com Luiz Arthur Nunes, ganha o prêmio Molière pelo melodrama *A Maldição do Vale Negro*. O sucesso alcançado no Rio de Janeiro possibilita que Caio lance o romance *Onde Andará Dulce Veiga?* pela Companhia das Letras. Em 1994, Caio faz a primeira leitura dramática de seu monólogo teatral *O Homem e a Mancha*. Em 21 de agosto, Caio sente as primeiras manifestações da Aids e tem de ser internado. É o mesmo ano em que publica no Estado de São Paulo a crônica "Primeira carta para além do muro", declarando publicamente ser portador do vírus HIV. Caio veio a falecer dois anos depois, em 25 de fevereiro. Logo em seguida à sua morte, monta-se a peça *O Homem e a Mancha* no teatro São Pedro.

Quanto a Plínio Marcos, ele nasceu em Santos (SP) a 29 de setembro de 1935 e morreu em São Paulo (SP) a 19 de novembro de 1999. Trabalhou nas mais variadas profissões, como camelô, vendedor de álbuns de figurinha, tendo inclusive tentado ser jogador de futebol; trabalhou como palhaço de circo por cinco anos. Aos 22 anos, escreve sua primeira peça, "Barrela", sendo bem recebida por Patrícia Galvão (Pagu) que se interessou em a ler. Com o apoio de Pagu, Plínio integrou o elenco de companhias amadoras de teatro, vindo a se transferir depois para São

Paulo, no início da década de 60, onde participou da criação do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes). Na década de 60, Plínio se aventurou em algumas telenovelas. *Beto Rockefeller* foi uma delas, onde fazia o papel de Vitório, o melhor amigo de *Beto Rockefeller*, personagem encarnado pelo ator Luiz Gustavo. Apesar da experiência de ator de novelas, Plínio declarou mais tarde, à Folha de São Paulo, que só participou de *Beto Rockefeller* por acreditar que os militares não o incomodariam.

Plínio rejeitava a televisão porque via o teatro como arte mais verdadeira, podendo expor as mazelas e a marginalidade no palco, sem as interferências dos diretores de televisão, sem dúvida, os alvos principais da censura da ditadura militar. Porém, já na época da novela *Beto Rockefeller*, Plínio era visto pelos militares como um "inimigo do sistema". Após 1968, o teatro de Plínio Marcos era sistematicamente censurado. Até mesmo *Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne*, já encenadas em diversas regiões, tiveram suas apresentações canceladas por todo país. Em 1968, Plínio Marcos foi preso pelo 2º Exército, sendo somente liberado dias depois, por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi. Em 1969, foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em que trabalhava como ator. Foi transferido depois do presídio de Santos para o DOPS em São Paulo, de onde saiu por interferência de vários artistas, sob a tutela de Maria Della Costa. Além dessas prisões, Plínio foi detido para interrogatório em várias ocasiões. Somente na década de 80, com a anistia política e a censura abolida é que suas peças foram finalmente liberadas. Curiosamente, quando já poderia escrever peças sem interferências, Plínio muda o tom rebelde, com a publicação de *Jesus Homem* e *Madame Blavatsky*, revelando seu lado espiritualista. As duas peças lhe renderam os prêmios Molière e Mambembe em 1985. Sem dúvida, suas melhores obras são: *Barrela* (1958), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), *Navalha na Carne* (1967), *Quando as Máquinas Param* (1972), *Madame Blavatsky* (1985). Em 1999, Plínio morre de parada cardíaca em 19 de novembro de 1999, internado no Instituto do Coração, em São Paulo.

Para abordar cada dimensão do termo "mancha" e sua apropriação pelos autores em questão, este trabalho está dividido em oito partes. No primeiro capítulo, intitulado "A estética da mancha", introduzo a tese de que a presença recorrente do signo "mancha" em *Angels in America*, *O Homem e a Mancha* e *A Mancha Roxa*,

pode ser entendida como o surgimento de uma nova estética. Ela rompe com os valores tradicionais literários, do mesmo modo que Manet fez com a pintura no final do século dezenove, quando criou o que Pierre Bourdieu chama de “estética do inacabado”. Além disso, os três dramaturgos não seguem a tendência de outros escritores da década de 1980 de adotarem um tipo de “estética do sofrimento”, causando no público/leitor muito mais um olhar de piedade, um distanciamento da realidade que está sendo exposta. Ao contrário, o termo “mancha” incita e convida o público/leitor a se mobilizar (como nas várias referências à migração e ao progresso em *Angels in America* ou às viagens propostas nos últimos textos de Caio Fernando Abreu) ou a se “contagiar” com os descasos das políticas governamentais, como no final de *A Mancha Roxa*, quando uma luz púrpura é direcionada à platéia com o intuito de criar um laço entre o público e as personagens no palco. Dentre as referências teóricas utilizadas neste capítulo, cito como influências principais no meu texto, os livros *O Poder Simbólico* (1989) e *A Dominação Masculina* (1998), ambos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, e o artigo “Crítica literária e os Estudos Gays e Lésbicos”, de Mário César Lugarinho.

No segundo capítulo, “Desmanchando a gênese da normatividade”, abordo a invenção do termo “homossexual”, a partir do momento em que o século dezenove cria uma série de disciplinas, cujo intuito é controlar o discurso sobre a sexualidade e o gênero. No primeiro instante, discute-se a historicização do homossexual, estabelecida dentro de uma ordem gnoseológica, tornando assim possível a naturalização do heterossexual. A presença de Michel Foucault torna-se necessária, de modo que, na primeira parte desse capítulo, lanço mão de algumas de suas obras consagradas, tais como *Vigiar e Punir* (1975), *História da Sexualidade – a vontade de saber, vol.1* (1976), *História da Sexualidade – o uso dos prazeres, vol.2* (1984), *Microfísica do Poder* (1985), além de entrevistas concedidas quando ele aborda a relação homossexual, que então servem de fundamentação teórica para a tese em questão. Além de Foucault, merece também destaque Gargi Bhattacharyya, com o livro *Sexuality and Society: An introduction* (2002), uma introdução aos estudos sobre sexualidade de Foucault a Judith Butler. Da segunda metade do capítulo até o final, me detenho nos estudos de Eve Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (1990) e, principalmente, Judith Butler, através de obras como *Gender Trouble* (1990), *Bodies that matters* (1993) e o famoso artigo “Critically Queer” (1999), quando faço uma análise da emergência do termo “*queer*” e suas implicações

políticas e de grande repercussão dentro dos estudos Gay e Lésbicos. Pesquisadores brasileiros não foram esquecidos e, dentre os vários ensaios do livro *A escrita de Adé* (2002), destaco textos de Victor Hugo Adler Pereira, cuja importância do artigo “Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando” já foi explicada acima: Eliane Borges Berutti, Emerson da Cruz Inácio e Rick Santos. Além disso, alguns apontamentos e referências às peças são feitas ao longo do capítulo, chamando a atenção do leitor para questões observadas por Tony Kushner, Caio Fernando Abreu e Plínio Marcos.

A partir do terceiro capítulo, a abordagem passa a ser mais empírica com a análise das peças e a abordagem que cada dramaturgo faz da “mancha”. Cabe aqui uma observação importante sobre a ordem das peças e os motivos de tal escolha. Adoto a seguinte ordem: *Angels in America* (1992), *O Homem e a Mancha* (1997) e por último *A Mancha Roxa* (1988). Embora reconheça que cronologicamente a primeira peça escrita foi a de Plínio Marcos, *A Mancha Roxa*, estabeleci uma ordem de acordo com o grau de complexidade. Como observei na abertura do texto, *Angels in America* é a peça central de minha pesquisa: além de estar dividida em duas peças, *Millenium Approaches* e *Perestroika*, a metáfora da mancha é expandida para questões que vão muito além da temática da AIDS. Por isso, como se verá adiante, as duas peças brasileiras são abordadas em menos capítulos do que a peça de Tony Kushner. Lembro também que Caio Fernando Abreu é mais conhecido por seus contos, daí a necessidade de ser feita uma análise da presença da mancha também em alguns de seus contos; e, por último, dentre a obra de Plínio Marcos, *A Mancha Roxa* é a única peça que possui a temática explícita sobre a AIDS, a metáfora da mancha é utilizada sem economia, por parte do autor.

Portanto, começo a análise das peças com o capítulo introdutório “A metáfora da mancha em *Angels in America* de Tony Kushner”. Aqui, a metáfora da mancha é inicialmente associada ao sarcoma de Kaposi “o beijo arroxado do anjo da morte”⁶ (p.27, tradução nossa), com desdobramentos posteriores para a metáfora da pele, como a proteção do indivíduo e também do planeta – uma alusão à camada de ozônio. A mancha vai sofrendo mutações de significados. Inicialmente, podemos ser levados a acreditar que a metáfora seguirá a visão tradicional de marca de poluição ou de exclusão; mas, aos poucos, a mancha vai ganhando a força de um

⁶ O texto em língua estrangeira é: “the wine-dark kiss of the angel of death”.

caleidoscópico, passando a ter um significado de mudança, de aprendizagem, de maturidade, que só pode ser alcançada através de dor e sofrimento. Portanto, para Kushner a mancha não deve ser escondida pelo indivíduo, nem causa de vergonha: deve ser exposta, estampando no corpo sua história de luta e resistência. Apesar do leque de possibilidades que a peça apresenta, decidi explorar nos próximos três capítulos (que compõem a análise de *Angels in America*), três tipos de manchas que, mesmo não se apresentando de forma explícita, dialeticamente, marcam sua presença na ausência.

O primeiro capítulo que leva o título deste trabalho é “Desmanchando preconceitos em *Angels in America*”. Nele, discuto como as incertezas do mundo binário tornam possível o desmanche das identidades tidas como fixas e sem mobilidade. O tom apocalíptico da primeira parte de *Angels, Millenium Approaches*, revela não a destruição da identidade, mas o começo de um longo processo de negociação que se estende pela segunda parte, *Perestroika*, quando a reconstrução do passado não se dá através da restauração das crenças anteriores, mas da possibilidade de cada um construir sua identidade de acordo com suas vontades. Em vez de eliminar o conflito, Kushner acha necessária sua presença, pois as verdades estão em constante alteração, podendo a qualquer momento se desmancharem para que novas possam emergir. Por isso, ao longo da peça, vê-se a construção de binários: utopia/distopia, socialismo/individualismo, prazer/dor, masculino/feminino, beleza/decadência, passado/futuro, progresso/estagnação, paraíso/inferno e vida/morte. E a representação de cada um deles é percebida nos relacionamentos e, principalmente, nos conflitos entre os personagens. Do mesmo modo que Harper prenuncia o fim dos sistemas fixos, os relacionamentos não conseguem mais manter os laços que os prendiam, desmanchando-se a cada tentativa de um novo entrelace

Na segunda parte, “O fantasma de Brecht em *Angels in America*”, critico a abordagem que a crítica em geral faz da influência do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com uma visão quase sempre tecnicista, esquecendo-se de fazer a principal pergunta: até que ponto Brecht é uma influência ideológica para Kushner? Ou, ainda, em que momentos podemos identificar a marca de Brecht em *Angels in America*? Aqui, procuro chamar a atenção para o fato de que Kushner, ao olhar para o passado, examinando o período do pós-guerra, compreendido entre 1950 e 1960, época da perseguição implacável do Macarthismo aos supostos comunistas e

homossexuais, está também apontando para a invisibilidade de Brecht que, devido a sua ideologia de cunho radical, acabou transformando-se num “espectro”, numa mancha dentro do cenário dramaturgicamente americano. Percebo que Kushner resgata não somente as técnicas do teatro épico de Brecht, mas, acima de tudo, sua crítica acirrada às elites que excluem e marginalizam minorias.

No último capítulo que encerra a análise de *Angels in America*, analiso a figura do anjo e a presença de Walter Benjamin na peça. Intitulado de “Anjos da história: a influência de Benjamin em *Angels in America*”, esse capítulo visa a demonstrar a construção da utopia chamada América, a influência da análise do quadro “*Angelus Novus*”, de Paul Klee, por Walter Benjamin, na confecção da peça por Kushner. Para que se possa entender o significado do anjo em *Angels in America*, deve-se, primeiro, atentar para o fato de que, na América, o anjo sempre implicou numa ideologia de manutenção dos direitos de uma minoria branca de origem anglo-saxônica. Sob esse prisma, procuro mostrar como Kushner desfaz o imaginário WASP, de suposta linhagem “pura”, através da recusa de Prior Walter de pôr em prática o projeto de paralisia oferecida pelo Anjo da América. Por último, discuto como Kushner, de modo dialético, adapta o materialismo visionário de Benjamin, acreditando numa história descontínua, de rejeição de um progresso sócio-histórico. Assim, toda vez que estivermos diante de uma “configuração saturada de tensões”, existirá a possibilidade de reavaliação da história, criando-se assim a possibilidade de se promover um futuro melhor. Nos dois capítulos seguintes, abordo a presença da mancha na obra de Caio Fernando Abreu. Na primeira parte, intitulada “A metáfora da mancha na obra de Caio Fernando Abreu”, procuro demonstrar a evolução diacrônica da metáfora, que flutua de um campo semântico a outro. Dividi esse capítulo em duas partes em virtude das obras comentadas apresentarem épocas distintas na própria evolução do signo “mancha” nos textos de Caio. Na primeira parte, releio o artigo “Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando”, de Victor Hugo Adler Pereira, destacando os contos “Iniciação” e “Eles”, de *O Ovo apunhalado*; ambos pertencem a uma fase mais mística do autor, com linguagem bastante cifrada; e, na segunda, seleciono textos em que Caio problematiza a AIDS, não somente como um conjunto de marcas distintivas no corpo, como o sarcoma de Kaposi, mas, principalmente, a AIDS “psicológica”, ultrapassando os limites físicos do corpo. Os textos escolhidos são: os contos “Linda, uma história horrível” e “Dama da Noite” de *Os dragões não*

conhecem o paraíso, *Zona Contaminada* de Teatro Completo (1997), “Depois de Agosto”, de *Ovelhas Negras* (1995) e a crônica “Última Carta para além dos Muros” de *Pequenas Epifanias* (1996).

No segundo capítulo, intitulado “A Mancha Utópica em *O Homem e a Mancha*”, estendo a tese apresentada por Victor Hugo em “Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando”; sugiro que a peça *O Homem e a Mancha* é um diálogo de Caio com o passado, com as personagens de obras anteriores, desde seu primeiro conto, *Inventário do Irremediável* (1970), até o romance *Por Onde Andará Dulce Veiga?* (1990). Em outras palavras, as múltiplas manifestações de *O Homem e a Mancha* não são fragmentos de uma única personalidade, mas, como explica Alberto Sandoval, são “formações de identidade de subjetividades em processo” (apud SEVERINO, 2004, p.158). Tal processo, segundo Sandoval, possibilitado pela AIDS, funciona como “o fator que leva os indivíduos a forjarem identidades híbridas, que são múltiplas, permeáveis e heterogêneas” (idem). Procuro enfatizar que, diferentemente de outros textos de Caio, a mancha que emerge na peça deve não somente ser enfrentada, mas, acima de tudo, precisa ser exorcizada (como acaba ocorrendo no final), e diluída, possibilitando, assim, a concretização do amor livre, sem neuroses ou paranóias.

No último capítulo, intitulado “A Mancha social em *A Mancha Roxa* de Plínio Marcos”, analiso a utilização da metáfora da mancha pelo autor, de modo mais realista, com linguagem crua, sem pudores. Para Plínio, a temática da AIDS exige que o artista tenha um compromisso muito maior com a questão social do que com a estética literária. Sendo assim, a mancha que ele aborda não é uma construção alegórica. Diferentemente de Tony Kushner e Caio Fernando Abreu, a metáfora da mancha de Plínio Marcos é real: não pode ser diluída na linguagem. Mesmo recebendo críticas de que as mulheres na peça podem ser vistas mais como vetores do que vítimas, levando a um efeito contrário, aumentando assim o preconceito em vez de diminuir, Plínio opta em mostrar a verdade sem “maquiagens”, revelando a verdadeira face do marginalizado no Brasil.

1. A “ESTÉTICA DA MANCHA”

Com o surgimento da AIDS, na década de 1980, nota-se que dentre os mais variados textos que a abordam como temática, o símbolo da mancha aparece, na maioria das vezes, como um sinônimo da própria doença, embora a mancha na pele do soropositivo seja apenas um dos vários sintomas causados pelo vírus HIV⁷. Alguns autores, inclusive, ao escolherem o título de suas respectivas obras, chegam a optar pela elipse do termo AIDS, transformando o signo em tabu lingüístico⁸.

A preferência pelo termo *mancha*, em vez de AIDS, pode estar ligada ao surgimento de uma estética específica que nasce juntamente com uma literatura que tem como tema principal a AIDS. Essa “estética da mancha”, como eu prefiro denominá-la, reflete uma construção social de um campo de produção autônomo, dialético a um universo literário ainda preso às estéticas tradicionais de percepção do mundo.

No ensaio “Crítica literária e os Estudos Gays e Lésbicos”, Mário César Lugarinho já havia observado que, no âmbito dos estudos literários brasileiros, o desenvolvimento das disciplinas dos Estudos Culturais não ocorre sem uma forte resistência da crítica nacional tradicional, que “defende o valor de culto da obra

⁷ Cabe aqui ressaltar o sentido médico da AIDS e suas verdadeiras causas patológicas. Sabe-se que o sangue contaminado pelo vírus HIV age diretamente no sistema imunológico do doente, destruindo os anticorpos que são as defesas naturais do organismo contra corpos estranhos. Sem essas defesas, o corpo fica suscetível a todo e qualquer tipo de infecção – que podem ser um outro vírus, uma bactéria, um *fungus* ou um parasita. Essas infecções oportunistas ocorrem principalmente na pele, nos pulmões, no aparelho digestivo, no sistema nervoso e no cérebro. Além disso, acredita-se na possibilidade de que outros “co-fatores” – outros tipos de infecções, uso de drogas, comportamento sexual (relações sexuais com vários parceiros) e até mesmo a gravidez – possam acelerar a infecção pelo HIV de um estágio a outro, possivelmente estimulando o vírus a se multiplicar e infectar mais células. Em teoria (mas nem sempre na prática), o desenvolvimento da infecção pelo HIV é dividido em cinco estágios. Os sintomas típicos de cada estágio estão resumidos abaixo:

- 1) initial HIV infection: poucas semanas após a contaminação pelo HIV, algumas pessoas experimentam uma doença de soroconversão temporária, parecida com uma forte gripe e febre glandular;
- 2) PGL (persistent generalised lymphadenopathy: ocorre um aumento das glândulas linfáticas e vem acompanhada de febres, suor noturno, perda de peso e aftas na boca;
- 3) ARC (AIDS-related complex): o vírus da AIDS já danificou bastante o sistema imunológico, abrindo espaço para as infecções oportunistas;
- 4) Full-blown AIDS: O sistema imunológico entra em colapso, facilitando a entrada de infecções mais perigosas e letais. Mas estas não são universais, dependendo do paciente e até mesmo da região, as infecções poderão ser diferentes. Nos Estados Unidos, por exemplo, é mais comum a pneumonia causada pelo parasita *Pneumocystis carinii*, mais conhecido como um câncer que afeta a pele chamado de sarcoma de Kaposi. Em algumas partes da África, a “doença esbelta”, por causar uma persistente diarreia, é mais comum. Neste estágio, o paciente fica extremamente magro, com muita fadiga, e apresenta múltiplas infecções, tais como urticárias, aftas, herpes e tuberculose;
- 5) AIDS dementia: o vírus da AIDS pode passar pelas barreiras do sangue, as quais normalmente filtram substâncias encontradas no mesmo que possam danificar o cérebro. (Fonte: Instituto Panos – *Sida y Tercer Mundo*, 1988)

literária a todo custo” (LUGARINHO, 2002, p.54). Para os Estudos Culturais, no entanto, “o valor estético é uma das condições de produção do discurso e, por isso, deve ser colocado em suspenso” (Idem).

O cânone literário passa a ser a fonte de objetos de análise para os Estudos Gays e Lésbicos e os Estudos *Queer*, mas sua produção crítica é sempre alvo de muita contestação por aqueles que defendem a constituição do cânone; e mesmo quando se buscam “nas margens do cânone objetos de análise, a mesma tradição emerge, desconsiderando o objeto como digno de análise” (LUGARINHO, 2002, p.54). Uma das questões fundamentais parece estar no problema do julgamento do valor estético de uma obra literária. Segundo Lugarinho (2002, p.55), no âmbito canônico, esse valor é atribuído por três vertentes:

A primeira vertente determina que a obra deve estar inserida numa tradição cultural de maneira que a represente, a reproduza, a fundamente e a sustente (por afirmação ou por negação); a segunda vertente indica que a obra, e seu autor, devem ter acumulada uma fortuna crítica considerável, de maneira que o seu lugar no sistema literário seja flagrante e indiscutível; e a terceira vertente submete a obra aos princípios da criação literária, sendo a mais problemática das três porque se torna a mais frágil diante das transformações dos padrões históricos, pois, na história da literatura, os princípios formais que determinam o valor estético da obra literária, em especial nos últimos 200 anos foram flagrantemente modificados ao sabor da História e da Filosofia. Por essa última vertente, é necessário lidar com um essencialismo, problemático em termos de suspensão interpretativa, já que passaríamos a lidar com um conceito permanente, portanto a-histórico, de literariedade.

Cabe aqui destacar que a revolução aplicada aos valores estéticos não foram uma exclusividade da literatura, mas uma tônica em diversas outras manifestações culturais, como o surgimento de uma nova estética dentro da pintura do final do século dezenove. Em *O Poder Simbólico*, Pierre Bourdieu nos lembra como as obras de Manet suscitaram espanto e surpresa por operarem uma verdadeira revolução simbólica ao romper com a “estética do acabado”. Esta revolução expõe como os pintores acadêmicos – formados na escola da cópia – eram “instruídos no respeito pelos mestres do presente e do passado, e convencidos de que a arte nasce da obediência a cânones e às regras que definem os objetos legítimos e a maneira legítima de os tratar” (BOURDIEU, 2002, p.256).

Como não lembrar de *Olimpia* e o escândalo por ela gerado: na tela uma mulher nua, encarando seus espectadores sem qualquer constrangimento. A

⁸ Em *Os Perigosos*, Marcelo Secron Bessa chama a atenção para a elipse do termo AIDS em alguns textos, como *O Homem e a Mancha* de Caio Fernando Abreu que explora a polissemia do vocábulo mancha e suas diferentes possibilidades de interpretação.

importância desta obra é que ela choca exatamente por apresentar o corpo desnudo sem manchas na pele marmórea da prostituta. Criticado por macular obras de mestres como Ticiano, Manet “rebaixa e ofende” a sociedade de sua época através do olhar de Olímpia.



***Olympia* (1863) de Edouard Manet.**

Mais do que uma revolução para dissolver as contraditórias “estruturas sociais do aparelho acadêmico (ateliers, Salões etc.)” presentes na pintura tradicional do século XIX, Manet faz emergir um novo olhar estimulado no trabalho de subversão ética e estética, revelando assim que “o nosso próprio *olhar* é produto” (Ibid. p.256). Antes dessa revolução aplicada por Manet, o culto da forma e da técnica, na “estética do acabado” não permitia ver o mundo sem que antes se reciclasse o olhar: “os olhos são sem dúvida o alambique cujo recipiente é o cérebro, mas é preciso saber servir-nos deles (...). É preciso aprender a ver” (Ibid. p.256).

Pode-se assim dizer que a “estética da mancha” segue uma revolução análoga à de Manet, pois se encaixa perfeitamente dentro de uma “estética do inacabado”, através de uma linguagem que faz evocar e ligar novas imagens com outras possibilidades de sentidos. Em suma, a mancha, como signo operativo da linguagem literária – e por seu caráter polissêmico –, amplia as possibilidades de

desconstrução dos princípios de imposições específicas de percepção e de apreciação do mundo social da década de oitenta do século passado, que colocava AIDS e homossexualidade dentro do mesmo campo semântico.

Toma-se, a partir daí, um novo caminho na construção de uma nova *doxa* estética, à maneira de Manet e seus sucessores, os impressionistas, situada no princípio da “criação artística na representação e não na coisa representada, que nunca se afirma tão plenamente como na sua capacidade de constituir esteticamente os objetos *baixos ou vulgares* do mundo moderno” (Ibid. p. 256, grifo nosso).

Vale ainda destacar que, para os pintores acadêmicos, a “estética do acabado” privilegia o virtuosismo técnico, porque o acabado faz desaparecer todo e qualquer vestígio do trabalho humano. O acabado torna a obra idealizada impessoal e universal. Além disso, a obra acabada concede ao artista um poder quase mágico: por causa disso, seu nome liga-se a uma eficácia mágica, valorizando toda obra que apresentar a sua assinatura: “o feitiço do nome do mestre”, como diz Walter Benjamin. (BENJAMIN apud BOURDIEU, 2006, p.287)

Na concepção do acabado, uma pincelada visível é um sinal de inferioridade, um corpo sem o revestimento da pele. A maioria das críticas feitas a Manet e, mais tarde, aos pintores impressionistas, vai muito além do que dizer que não sabiam pintar, que apenas pincelavam esboços. As obras da “estética do inacabado” são relacionadas a uma imundície física e moral. Em outras palavras, uma obra para ser chamada de arte, não deve conter “manchas”: deve ser limpa e acabada.

[Elas] têm de comum parecerem imundas fisicamente ou moralmente, quer dizer, ao mesmo tempo, sujas e impudicas, mas também fáceis, portanto, pouco honestas na sua intenção – pois que probidade e limpeza são uma e a mesma coisa – por uma espécie de contaminação, no seu tema (Ibid. p. 269).

Como se verá mais adiante na análise do conto “Linda, uma história horrível”, Caio Fernando Abreu provoca uma ruptura semântica do vocábulo “mancha”, esvaziando sua conotação negativa através de um jogo de palavras que, em vez de “limpá-la”, intensifica sua presença na pele do personagem soropositivo, quando este compara suas lesões, causadas pelo Sarcoma de Kaposi, com as manchas rosadas na pele da cadela Linda. Aqui, Caio transforma a imagem repugnante inicial da cadela num olhar de admiração e compaixão:

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 púrpuras, da cor antiga do tapete na escada – agora, que cor? –, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. 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 às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios.
- Linda – sussurrou. – Linda, você é tão linda, Linda. (ABREU, 2006, p.136)

Aliás, para Bourdieu, as exaltadas propriedades propriamente estilísticas (o acabado, limpo, a linha e o desenho perfeitos) “carregam-se de implicações éticas por intermédio, sobretudo, do esquema da facilidade que leva a apreender certos estilos pictóricos como inspirados pela busca do sucesso rápido e o com o menor custo”. (BOURDIEU, op. cit., p.269)

Daí explica-se o equívoco da crítica finissecular em relação a *Olímpia*. A tela de Manet não é carregada de “esquema da facilidade”; muito pelo contrário, ela embaralha os planos físicos e moral, as noções de limpeza e sujeira, desalojando o observador do lugar de mero fruidor para o de decifrador de uma representação que não diz imediatamente a que veio.

Na realidade, o medo da contaminação da arte pela “estética do inacabado” esconde outros medos mais objetivos. A experiência da obra de arte, por exemplo, dotada de sentido e valor “é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* e o campo artístico” (Ibid. p.286) que estão ligados mutuamente, como observa Bourdieu. O sentido e o valor dados a um objeto de arte é nada mais que um jogo social, que cria uma ilusão da realidade. E para que a crença nessa realidade não seja dissolvida, é preciso que os participantes estejam habituados às regras que fazem parte do campo artístico

Pode-se, portanto, dizer que, na literatura que tematiza AIDS e exclusão, a escolha da mancha como objeto estético inacabado possibilita não somente dissolver a realidade pré-concebida, mas também criar novas pinturas (leituras); e a cada pincelada no texto, novas manchas (realidades) vão surgindo, carregadas de sentidos diferentes, amplos e abstratos. Em suma, a homonímia cedendo lugar à polissemia, com todas as suas imagens evocativas. Isso pode ser visto em *Angels in America*, quando a emersão inicial de uma mancha punitiva dá lugar à marca da eleição, além de Kushner mais tarde ressignificá-la como signo representativo do direito à vida.

Outro fator importante é que a mancha, como objeto estético, possibilita romper com a divisão do mundo em categorias⁹, que Bourdieu chama de objetividade do sentido do mundo, definido pela concordância das subjetividades estruturantes: isto é, quando o senso vira consenso. No entanto, para que essa visão seja reconhecida como tal, os “sistemas simbólicos” (arte, religião, mito, língua), instrumentos de conhecimento e de comunicação, “só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. O poder simbólico é

um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo...supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*...“uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (Ibid. p.9).

Isto quer dizer que os símbolos, como instrumentos de integração social e meio de construção do conhecimento tornam possível o *consensus* sobre o sentido do mundo social, contribuindo assim para a manutenção e reprodução de uma ordem – construída para ser vista e entendida como natural – através de uma integração “lógica” que tem como pré-condição a integração “moral”. Desse modo, para que haja a manutenção e reprodução dessa lógica, as manchas devem, todavia, ser apagadas do contexto social. Pois elas revelam, mesmo de maneiras não muito diretas, o efeito de normalização do arbitrário.

Além disso, as manchas sociais põem em risco a imposição da representação da normalidade, “em relação à qual todas as práticas diferentes tendem a aparecer como desviantes, anômicas, e até mesmo anormais, patológicas (especialmente quando a ‘medicalização’ vem justificar a ‘jurisdicização’)” (Ibid. p.247). Em *A Mancha Roxa*, Plínio Marcos tem consciência desse processo excludente e vê com suspeita a aura da beleza de uma obra de arte, ou seja, “um instrumento mercadológico a serviço da ‘imagem’ do Estado, do governo e de suas instituições” (ROSENFELD, 2006, p.53).

A integração lógico-moral dos sistemas simbólicos cumpre, portanto, uma função política de instrumentos de imposição e legitimação da dominação, contribuindo “para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as

⁹ Bourdieu lembra de que Heidegger já havia chamado atenção para a definição de *kategoron*, que em grego quer dizer “acusar publicamente”.

fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (WEBER apud BOURDIEU, op. cit. p. 9).

Pode-se dizer que as diferentes classes estão numa constante luta simbólica pelo direito de impor suas visões de mundo mais conforme seus interesses. Dentro desse jogo ideológico, a aquisição e a acumulação de capital simbólico reforçam, dentro e fora da classe, a crença na legitimidade da dominação da classe. O que está em jogo, como diz Weber (Ibid. p.244), é o monopólio da violência simbólica legítima, isto é, “o poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimentos e de expressão (taxinomias) arbitrários – embora ignorados como tais – da realidade social”.

Nas peças que compõem o *corpus* desta pesquisa, a mancha, símbolo de estigma e exclusão – é reconstruída, ao receber um novo investimento semântico. Ganhando *status* de capital simbólico na frente de luta pelos princípios legítimos de divisão do campo, rompe com a *doxa* que divide o mundo entre masculino e feminino. Em suma, a mancha desvela uma luta entre a ortodoxia e a heterodoxia.

Do mesmo modo que Manet torna a arte provocativa, forçando o olhar do espectador ir além das linhas tracejadas da tela, demonstrando que a arte não é estática, sem mobilidade, o teatro de Kushner, Caio e Plínio, ao desmanchar preconceitos no palco, convida o leitor/espectador a perceberem que a constituição de identidades, sejam elas de gênero, raça ou etnia, vão muito além das supostas linhas tracejadas da normatividade imposta.

2. DESMANCHANDO A GÊNESE DA NORMATIVIDADE

Antes de entrar na discussão das peças, faz-se necessário discutir como o binarismo masculino/feminino, a heterossexualidade, como única prática sexual considerada natural, inevitável, e – acima de tudo – evidente, é colocada em xeque pelos estudos homoeróticos, a partir do momento em que podem ser observadas várias contradições históricas do próprio conceito de normalidade.

Para falarmos de uma existência natural da heterossexualidade, antes de tudo, não a podemos desvincular do processo de historicização a que foi submetida, cujo objetivo foi estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo, que Durkheim chama *conformismo lógico*, isto é, “uma concepção homogênea do tempo, espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. (DURKHEIM apud BOURDIEU, 2006, p.9)

Alguns estudos sobre a sexualidade chamam a atenção para o fato de que a heterossexualidade só passa a existir a partir do momento em que o termo homossexual é usado para se referir às práticas sexuais adotadas entre as pessoas do mesmo sexo. A ausência de uma história da heterossexualidade revela que a dominação masculina tem sido prevalente quase que na totalidade da nossa história. Como Bourdieu chama a atenção em *Dominação Masculina*, o masculino sempre foi um gênero diferente do feminino, neutro, que nunca precisou de marcador para existir. Analogamente, o homossexualismo precisou ser marcado, para que sua existência pudesse ser reconhecida. Por isso, quando se compara o passado heterossexual com o passado homossexual, não são encontrados quaisquer tipos de dados concretos onde possam ser comprovados que os relacionamentos heterossexuais eram mais “normais” do que as práticas homossexuais.

Cabe aqui lembrar que o termo homossexual, como é concebido ainda hoje, foi cunhado a partir da publicação do artigo de Westphal em 1870, mencionado por Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade: a vontade de saber*, como o nascimento de uma categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade, caracterizada “menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino” (FOUCAULT, 2001, p.43).

No seu trabalho genealógico, Foucault ainda assinala que a centralização do poder cria a instituição de um único discurso. E o discurso científico cumpre o papel

de atualização e ordenação, hierarquizando os saberes em nome de um conhecimento “mais” verdadeiro e legítimo que os outros. Na atualização do saber sobre a sexualidade, a homossexualidade transfere-se da prática sodomita para “uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma”. E se antes “o sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”. (FOUCAULT, 2001, 43-44) Em suma, o homossexual transforma-se numa obra de ficção: “o homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida [...] uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é [...] escapa à sua sexualidade”. (idem)

Isso também é observado por Caio Fernando Abreu na crônica “A mais justa das saias” de *Pequenas Epifanias* (1996), quando ele, sem entender os motivos de tamanha intolerância para com os homossexuais, explica que “homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe” (1996, p.61). Além disso, Caio chama a atenção para o rótulo a que normalmente escritores gays acabam sendo submetidos: “quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como “o escritor homossexual”, mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do “escritor heterossexual”. Para Caio, esse discurso esconde o falso moralismo dos “bons costumes”, normalmente endossado por líderes religiosos, como o Papa João Paulo II, que ao falar do surgimento da AIDS, declarou o seguinte absurdo: “Viram como este vício hediondo não só corrompe, mas mata?”(Ibid., p.62)

Seguindo essa mesma linha, Halperin ressalta que nos debates sobre a história da sexualidade, sugere-se, implicitamente, que os heterossexuais, assim como os homossexuais, também possuiriam sua própria história. Porém, esse tipo de argumento é questionado, pois “se a homossexualidade não existia antes de 1892, a heterossexualidade também não poderia ter existido (ela nasce, na realidade, do mesmo modo que Eva, da costela de Adão, oito anos mais tarde), e sem a heterossexualidade, onde todos nós estaríamos agora?”¹⁰ (HALPERIN apud BHATTACHARYYA, 2002, p.20, tradução nossa).

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “[I]f homosexuality didn’t exist before 1892, heterosexuality couldn’t have existed either (it came into being, in fact, like Eve from Adam’s rib, eight years later), and without heterosexuality, where would all of us be right now?”

Isso significa que o simples ato de nomear é uma questão relacional – “hetero faz sentido somente em relação ao seu outro homo”. Tanto um termo quanto o outro englobam uma variação do comportamento humano. E embora a bissexualidade comprove a adaptabilidade dos seres humanos, ela não possui a lógica do sexo como sendo isto ou aquilo, ou algo que indique uma idéia de oposto.

Em *Sexualidade e Sociedade*, Gargi Bhattacharyya faz um questionamento ainda mais enfático sobre a suposta naturalidade da heterossexualidade: “se a heterossexualidade é tão normal a ponto de ser inevitável, como pôde então ficar sem ser nomeada até o século XX?” Para ela, a indagação de Halperin esconde o fato de que as relações sexuais de homens e mulheres, antes de sua nomeação, não era bem o tipo de heterossexualidade que nós compreendemos hoje.

Os termos homossexual e heterossexual sinalizam o advento de certa consciência das escolhas sexuais como identidade. Agora atos podem se tornar identidades – mas também os hábitos sexuais passam, de um modo diferente, a terem significados sociais. O que você faz com o seu corpo e em relação aos outros corpos pode significar algo muito mais a seu respeito, não somente um aspecto inevitável do eu de todas as épocas, mas uma articulação historicamente específica do eu que emerge num certo momento. A heterossexualidade aparece como um termo de organização contra o qual as escolhas sexuais patologizadas podem ser medidas. (BHATTACHARYYA, 2002, p.20, tradução nossa)

The name homosexual and heterosexual signal the advent of a certain consciousness of sexual choice as identity. Now acts can become identities – but also, sexual habits become socially meaningful in a different way. What you do with your body and in relation to other bodies come to mean something far more about you, something that could seep into other arenas of your life. The larger point is that sexuality is itself a historical entity, not an inevitable aspects of self in all times, but a historically specific articulation of self that emerges at a certain moment. Heterosexuality appears as the organising term against which pathologised sexual choices can be measured.

A possibilidade da identidade poder desempenhar vários papéis sexuais é vista como uma ameaça às fronteiras imaginárias bem demarcadas no jogo do poder da sociedade capitalista burguesa. Para Foucault, no entanto, essa sociedade não recusou reconhecer o sexo. Muito pelo contrário, “instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. Não somente falou muito e forçou todo mundo a falar dele, como também empreendeu a formulação de sua verdade regulada”. (FOUCAULT, op. cit. p.68)

Por detrás de todo um discurso para validar a norma heterossexual se esconde, na realidade, o fato de que não há uma origem ou um ponto de partida onde se possa comprovar a teoria da normatividade sexual. Foi necessário, então, criar um discurso sobre o sexo, amparado pela técnica da confissão: assim, poder

“arrancar a verdade do sexo”. Mas dessa vez, o sujeito deve confessar não somente a verdade que gostaria de manter escondida, mas também aquela que se esconde dele próprio. O resultado disso, segundo Foucault, foi o deslocamento da confissão para dentro do discurso científico:

ela [confissão] não tende mais a tratar somente daquilo que o sujeito gostaria de esconder, porém daquilo que se esconde ao próprio sujeito, e que só se pode revelar progressivamente e através de uma confissão da qual participam o interrogador e o interrogado, cada um por seu lado. (FOUCAULT, 2001, p.59)

Sendo assim, a verdade não está inteiramente no indivíduo: deve ser explorada e instigada até que, em determinado momento, ela possa emergir. Seu significado só poderá ser decifrado por aquele que a faz aparecer: “é preciso duplicar a revelação da confissão pela decifração daquilo que ela diz. Aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão, o juiz que condena ou isenta: será o dono da verdade”. Em suma, os procedimentos de confissão sinalizam a sexualidade como “algo a ser interpretado”. (Ibid. p.59)

O trabalho de Foucault analisa a maneira como as instituições da modernidade emergem como “teatros de micropoder”. Em seus textos mais conhecidos, ele examina os processos principais na formação da sociedade civil moderna, tais como as técnicas de vigilância adotadas nos presídios, asilos e, até mesmo, dentro do próprio governo. Em outras palavras, a internalização das técnicas de autodisciplina é que dá origem ao humanismo do sujeito moderno (1979, p.141).

De fato, a partir de Foucault descobre-se que o discurso tem o peso de fazer pré-julgamentos, sem base científica que venha comprovar tal fato. Assim, um simples conceito de loucura pode levar ao encarceramento para alguns, ou a construção de uma nova imagem do homossexual, sendo suas práticas sexuais vigiadas e passíveis de punição. Ainda em relação ao tópico da sexualidade, Foucault frisa que boa parte dessas técnicas de controle do “eu”, como os códigos culturais de comportamento, são verdadeiras expressões do poder. Algo como no conto “Iniciação”, de Caio Fernando Abreu, onde as pessoas são programadas, como se fossem robôs, segundo a vontade de um “Poder Central Incógnito”.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault sugere que, durante os séculos dezessete e dezoito, a cultura européia já havia desenvolvido um sistema de disciplinas, uma

relação de “docilidade/utilidade” que, ao ser colocada em prática, tornou-se a fórmula geral das disciplinas:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as "disciplinas". Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. Diferentes da escravidão, pois não se fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; é até a elegância da disciplina dispensar essa relação custosa e violenta obtendo efeitos de utilidade pelo menos igualmente grandes. Diferentes também da domesticidade, que é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu "capricho". Diferentes da vassalagem que é uma relação de submissão altamente codificada, mas longínqua e que se realiza menos sobre as operações do corpo que sobre os produtos do trabalho e as marcas rituais da obediência. (FOUCAULT, 2004, p.118)

Aqui Foucault está descrevendo a maneira pela qual o sujeito passa a incorporar o exercício do poder sobre e através dele mesmo. Assim, torna-se possível o surgimento do sujeito dócil, atarefado, o trabalhador obediente. E quem não se conforma, ou tem comportamentos que ponham em risco o sistema, como os presos e os doentes mentais, devem ser alojados em instituições corretivas ou médicas:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, “corpos dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso: faz dela uma relação de sujeição estrita. (Idem)

A emergência de “corpos dóceis” é tema central, presente em boa parte da obra de Foucault. Em *História da Sexualidade*, ele propõe algumas de suas idéias mais influentes e difundidas. Aqui, o filósofo francês, sugere que a crença nas sociedades modernas ajudou o estabelecimento da repressão sexual: destaca, principalmente, o período vitoriano que, segundo ele, possibilitou a criação de instrumentos de controle do indivíduo. Portanto, em vez de manter o silêncio acerca da sexualidade, a sociedade moderna decidiu teorizá-la. O sexo ganha um status elevado e passa a ser compreendido como a semente germinante do “eu”: “O princípio do sexo, ‘causa de tudo e de nada’, é o inverso teórico de uma exigência técnica: fazer funcionar numa prática de tipo científica os procedimentos de uma

confissão que, ao mesmo tempo, deveria ser total, meticulosa e constante” (FOUCAULT, 2001, p.65).

Visto por esse prisma, a sexualidade possui um lugar especial na formulação das técnicas do “eu”, como uma arena onde “os impulsos do prazer e da repressão equilibram-se através do artefato da alteridade”¹¹ (BHATTACHARYYA, 2002, p.8, tradução nossa). As técnicas do “eu” referem-se aos modos pelos quais nós aprendemos a nos apresentar diante da sociedade como nossas próprias criações, através de um trabalho exaustivo diário de construção da identidade. Essas criações revelam os limites impostos por uma ordem social que força todos nós, indivíduos, a sermos não a imagem que realmente somos, mas a imagem que deveremos ser. Aliás, o surgimento do “eu” ficcional é estudado pela psicanálise lacaniana a partir de um modelo conhecido como “estágio do espelho”, ou seja, o momento quando o “eu” ideal confere ao “eu” real a adjetivação de ficção irreduzível através de uma dialética social que confere ao conhecimento humano sua característica paranóica.

Depois de uma discussão inicial sobre os vitorianos, como nossos ancestrais mais próximos do presente, Foucault dá um enfoque maior aos códigos morais da antiguidade. Nos volumes seguintes de a *História da Sexualidade*, ele chama a atenção para a etiqueta, como um complexo treinamento comportamental, cujo intuito é internalizar a organização da sexualidade no meio social. Essa questão ocupa os volumes iniciais porque, para Foucault, somente através de um exame detalhado do desenvolvimento dos códigos reguladores da intimidade é que poderemos entender a invenção do mistério do “eu”:

Não é a ênfase das formas de proibição que está por detrás dessas modificações na ética sexual. É o desenvolvimento de uma arte de existência que oscila entre as questões acerca do “eu”, de sua dependência e independência de sua forma universal e da conexão do que pode e deveria se estabelecer com os outros, dos procedimentos pelos quais exerce seu controle sobre ele mesmo, e do modo pelo qual se pode estabelecer uma supremacia completa sobre ele mesmo (FOUCAULT, 1988, 238-9, tradução nossa).

It is not the accentuation of the forms of prohibition that is behind these modifications in sexual ethics. It is the development of an art of existence that revolves around the questions of the self, of its dependence and independence, of its universal form and of the connection it can and should establish with others, of the procedures by which it exerts its control over itself, and of the way in which it can establish a complete supremacy over itself.

¹¹ O texto em língua estrangeira é: “impulses of pleasure and constraint are balanced in the artwork of selfhood”.

Na segunda parte de *História da sexualidade*, Foucault faz algumas alterações do seu projeto anterior e volta à Antigüidade, analisando as práticas existentes em torno do sexo na Grécia Antiga. Ele recusa a hipótese repressiva pela qual a sexualidade é reprimida pelo sistema, pois a sociedade capitalista liga o prazer ao poder. E para a compreensão da existência de uma mecânica do poder como algo repressivo vai depender da forma teórico-metodológica escolhida. Foucault optou no segundo livro de *Historia da Sexualidade* por focalizar como os indivíduos, ao se reconhecerem como sujeitos sexuais, acabam racionalizando o desejo e o sujeito desejante. Portanto, em seu projeto, ele investiga o modo como se constitui a experiência em que os indivíduos se reconhecem como sujeitos de uma sexualidade que abre para conhecimentos diversos, articulados dentro de um sistema de regras e coerções.

Além do mais, o uso dos prazeres constitui um campo de apreciação e de escolhas morais e modos de subjetivação dados por modos de sujeição, substância ética e formas de elaboração e teleologia moral. Assim, Foucault descreve como o pensamento médico e filosófico, ao longo dos séculos, construiu um discurso sobre esse uso dos prazeres, formulando temas de austeridade sobre quatro eixos: relações com o corpo; relações com a esposa; relações com rapazes; relações com a verdade. Neste último, particularmente, é o eixo onde a sabedoria pode ser encontrada.

A busca de uma identidade leva ao poder, pois, segundo Foucault, não é possível conceber o sujeito sem a noção de poder. A sexualidade é uma experiência histórica singular que inclui a preocupação moral e o cuidado ético e liga as técnicas de si às práticas em relação a si. Constitui-se, portanto, uma articulação entre jogos de verdade e a interação com as regras de conduta.

Foucault também lembra que entre os gregos antigos, a prática sexual era vista como algo positivo. Já os cristãos a associaram à perversão e passaram a excluir uma série de atitudes que pudessem comprometer seus dogmas, atacando diretamente o homossexualismo e a não-castidade. Prega-se, a partir daí, a abstenção, a austeridade, o respeito à interdição, de modo que o indivíduo sujeite-se ao preceito cristão em torno do sexo. Cabe aqui lembrar que a homossexualidade era livre na Grécia Antiga e fazia parte dos ritos mantidos por mestres e pupilos em busca da sabedoria. Os gregos não tinham instituições para fazer respeitar as interdições sexuais, como a Igreja que surge fundamentada, no século IV, pelo

filósofo Santo Agostinho. No entanto, eles tinham toda uma técnica de atenção ao corpo, uma dieta voltada para os cuidados com a saúde, um cuidado de si que influía nas práticas sexuais. Os homens gregos escolhiam livremente entre ambos os sexos. Assim, o homossexualismo era permitido pela lei e pela opinião, havendo grande tolerância na sociedade em relação a essa escolha. E por último, não se pode deixar de lembrar que a homossexualidade tinha, então, uma função pedagógica, que significava a condução do aprendiz pelo mestre, homem mais vivido e, portanto, sábio.

Se com Foucault, a sexualidade é vista como um discurso construído em torno da necessidade de controle do sujeito moderno, a partir das idéias de Judith Butler, tem-se a popularização do pensamento de que as identidades sexuais são flexíveis, totalmente mutáveis ao longo da vida do indivíduo. Com a publicação de *Gender Trouble* (1990), surgem novos debates sobre a formação do gênero e a identidade sexual. Com um enfoque teórico feminista, Butler faz uma releitura de Freud e Foucault sobre a natureza do gênero, tendo em mente que a categoria “mulher” é relativamente “*untroubled*”¹². Em sua visão, ela argumenta que a construção do gênero ocorre através de um detalhado processo performático, criando assim a aparência de algo sólido, imutável:

Atos, gestos, autorizações, geralmente construídas, são performativas no sentido de que a essência ou a identidade que eles, de outro modo, querem passar a expressar são imaginações manufaturadas e sustentadas através de sinais corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 1990, p.136, tradução nossa)

Acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.

O trabalho de Butler sobre a importância da performance na construção do gênero, causou uma grande mudança nos estudos sobre a sexualidade. Os debates possibilitam um novo olhar sobre o gênero, desvinculando-o totalmente da tradicional base biológica através de argumentos que apontam cada vez mais para o gênero como construção cultural e social. Para Butler, o gênero não pode mais ser

¹² No prefácio do livro, Judith Butler explica que a construção do feminino como algo problemático, é devido à crença de que o universo feminino sempre se apresenta envolto de mistérios, ajudando a configurar a ilusão de autonomia do masculino em relação ao “Outro” feminino: “I noted that trouble sometimes euphemized some fundamentally mysterious problem usually related to the alleged mystery of all things feminine [...] the radical dependency of the masculinity subject on the female “Other” suddenly exposes his autonomy as illusory (1990, p. 7).

analisado como algo biológico, fixo e estável, uma espécie de inscrição genética de nascença, mas um tipo de construção social baseado nas relações de poder entre os indivíduos:

Se a verdade interna é uma imaginação e se o verdadeiro gênero é uma fantasia instituída e inscrita na superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, mas eles são unicamente produzidos como os efeitos da verdade de um discurso de identidade primária e estável (1990, p.136, tradução nossa)

If the inner truth is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity.

O trabalho seguinte de Butler, *Bodies that matters* (1993), traz mais luz a esses temas e desenvolve suas implicações para uma política da sexualidade e do gênero. Butler, em particular, procura explorar as possibilidades oferecidas através de um espaço para negociação. Se os estudos sobre o gênero abrem espaço para uma pequena peça performativa, então eles também podem representar uma possibilidade política:

O imperativo ser ou ficar sexuado requer uma produção e regulação diferenciadas de identificação masculina e feminina que não assegura e não pode ser completamente exaustivo. E mais adiante, este imperativa, requer e institui um “externo essencial” – o execrável, o inviável, o não-narrável que protege e, por isso mesmo, falha em proteger as fronteiras da materialidade (BUTLER, 1993, p.187-8, tradução nossa).

The imperative to be or get ‘sexed’ requires a differentiated production and regulation of masculine and feminine identification that does not fully hold and cannot be fully exhaustive. And further, this imperative, requires and institutes a ‘constitutive outside’ – the unspeakable, the unviable, the nonnarratizable that secures and, hence, fails to secure the very borders of materiality.

Butler está descrevendo o quanto é difícil e incompleto o processo de se alcançar o gênero. Como resultado disso, o próprio binário masculino e feminino sempre sugere que há algo mais nesta suposta ordem. Muito do interesse no trabalho de Butler tem sido em torno desse “externo essencial” e o modo no qual esse ingovernável “outro” torna-se visível dentro das culturas normativas. Sob esse viés, nós percebemos que a norma, além de não ser absoluta e exaustiva, não possui também poderes incontestáveis, estando constantemente à beira da desordem. E mesmo quando nós nos submetemos à dominação da norma, Butler

acredita que a maneira de nossa obediência performativa acaba possibilitando outros modos de construção do ser:

A prática pela qual o gênero ocorre, a incorporação das normas, é uma prática compulsória, uma produção violenta, mas não por aquela razão inteiramente determinante, mas a ponto que o gênero seja uma designação, uma tarefa a qual nunca é executada de acordo com a expectativa, cujo receptor quase nunca habita o ideal do qual ele ou ela está compelido a se aproximar (BUTLER, 1993, 231, tradução nossa).

The practice by which gendering occurs, the embodying of norms, is a compulsory practice, a forcible production, but not for that reason fully determining. To the extent that gender is an assignment, it is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate.

Embora haja sempre uma força normativa atuante, a norma não é quase nunca imposta. Em suma, para Butler, o gênero é um projeto que nunca está finalizado, modificando-se através de um processo constante de adaptação e renovação da identidade. Embora sempre haja um considerável poder cultural do gênero e da sexualidade dominante, a constituição de identidades dominantes nunca encontra certezas absolutas. Há sempre uma lacuna entre o que é desejado pela norma e o que na realidade acontece na prática. É, portanto, nesse local de possibilidades onde a teoria *queer* encontra espaço para incluir novos debates sobre a sexualidade e a presença do homoerotismo.

No ensaio “Desessencializando queerness à procura de um corpo (textual) queer inclusivo”, Rick Santos destaca que as representações gays e lésbicas não são um fenômeno recente. É possível identificar na literatura mundial “figuras canônicas cuja homossexualidade muito refletiu e influenciou em suas obras literárias” (SANTOS, 2002, p.15). Porém, apesar de encontrarmos uma enorme quantidade de textos com temáticas voltadas para o homossexualismo, somente no fim dos de 1970 e início dos 1980, nos Estados Unidos, é que críticos e leitores vislumbraram a possibilidade de uma literatura gay e lésbica.

Como acabamos de ver, a emergência de estudos que colocam em xeque a existência do binarismo masculino/feminino, levou à proliferação de trabalhos cuja temática comprova “a formação de identidades e a naturalização da heterossexualidade compulsória” (Ibid., p.16), através da imposição do sistema heterofalocrático.

Em *Epistemology of the closet*, Eve Sedgwick argumenta que a cultura no século XX vê com temor e perigo a possibilidade da conexão homossexual e, contra isso, cria-se uma complexa rede de violência homofóbica. No meio disso, o medo enraizado de que a distinção entre *hetero* e *homo* seja, na realidade, inexistente. Sedgwick analisa obras literárias canonizadas de língua inglesa com o objetivo de comprovar a mobilização de certas temáticas binárias – uma tentativa de distinguir *hetero* de *homo* de modo que mantenha o homossexual dentro de um lugar demarcado popularizado através da palavra inglesa *closet*: “O armário é a estrutura que define a opressão gay neste século”¹³. (SEDGWICK, 1991, p.71, tradução nossa)

Cabe aqui uma observação pertinente sobre a visão de que alguns ativistas têm acerca da estrutura do *closet*. Em *Angels in America*, por exemplo, Tony Kushner tem uma postura extremamente crítica e combativa em relação ao homossexual que insiste em se manter dentro do armário. Como veremos num capítulo posterior, sua posição torna-se inclusive radical no final da peça a ponto de excluir o personagem Joe de sua comunidade gay idealizada, devido a este preferir continuar vivendo como um “enrustido” a ter que revelar sua identidade sexual.

Os Estudos Gays e Lésbicos foram enormemente influenciados pelo amadurecimento dos estudos feministas das décadas de 1960 e 1970, surgidos nos Estados Unidos e Europa, fomentados por uma revolução sexual que exigia a liberdade sexual, igualdade com os homens no emprego, o direito de escolha da maternidade ou não através do livre acesso ao uso de métodos contraceptivos. Como resultado do desenvolvimento desses estudos sobre gênero iniciados por esses movimentos, possibilitou-se, então, a expansão para outras áreas, surgindo assim estudos específicos sobre a homossexualidade.

Não é nenhuma surpresa que o advento de uma disciplina teórica específica para falar de homossexualismo tenha encontrado alguns obstáculos, inicialmente, pela ausência de uma história com uma temática gay ou lésbica, ou ainda, pela resistência da visão tradicional do cânone literário, sempre colocando em dúvida a existência de escritores (pertencentes ao cânone) homossexuais ou simplesmente negando sua presença. Para Rick Santos, cabe aos Estudos Gays e Lésbicos dar visibilidade e “estabelecer uma relação com um outro/a sujeito, isto é, quando outras

¹³ O texto em língua estrangeira é: “The closet is the defining structure for gay oppression in this century”.

peças percebem sua transgressão e lhe dão, desta maneira, sociabilidade e continuidade” (SANTOS, 2002, p.17). Portanto, é papel do crítico literário *queer*, ainda nas palavras de Rick Santos, “criar uma genealogia que expõe o processo pelo qual nossa história foi, e continua sendo, apagada e usurpada por um sistema institucionalizado de heterossexualidade compulsiva” (Ibid. p.17)¹⁴.

É importante frisar que, apesar da inegável contribuição dos movimentos feministas, pavimentando o caminho para novos debates sobre gênero e sexualidade, os Estudos Gays e Lésbicos também devem creditar suas conquistas ao movimento de homossexuais americanos que participaram da conhecida revolta de Stonewall ocorrida em 1969. No ensaio “Voz, olhar e experiência Gay: resistência à opressão”, Eliane Borges Berutti destaca os turbulentos anos 1960 que proporcionaram “o protesto social que essa minoria sexual necessitava para desvelar-se, encontrar outras pessoas de inclinação homoerótica e organizar-se com um fim político: a militância *gay*” (BERUTTI, 2002, p.24). De acordo com Duberman, as revoltas de Stonewall são um momento decisivo para as minorias sexuais, um divisor de águas, tão marcante a ponto de os estudos Gays e Lésbicos serem definidos temporalmente como antes ou depois de Stonewall:

“Stonewall” é o evento emblemático na história moderna de lésbicas e gays. Local de uma série de revoltas no final de junho e início de julho de 1969, resultado de uma batida de polícia num bar gay do Greenwich Village, “Stonewall” tornou-se ao longo dos anos sinônimo de resistência gay contra a opressão. [...] As revoltas de 1969 são agora consideradas como o nascimento do movimento político dos gays e lésbicas modernos – aquele momento em que gays e lésbicas reconheceram, de uma vez por todas, seu maltrato e sua solidariedade (DUBERMAN apud BERUTTI, 2002, p.24).

Nos dias atuais, por causa de movimentos como esses, a visão oitocentista do homossexual vem sofrendo gradativamente um processo de desmitificação, desmanchando as construções arbitrárias do binarismo masculino/feminino, como verdade científica, que transforma o homossexualismo numa categoria patológica.

¹⁴ No Brasil, a Associação de Brasileira dos Estudos da Homocultura (Abeah) surge no cenário da produção científica brasileira com o objetivo de: a) contribuir para o desenvolvimento e manutenção dos estudos científicos interessados nas políticas educacionais e sociais, em favor da inclusão das minorias sexuais no Brasil; b) promover a organização de um pensamento crítico oriundo dessa diversidade cultural, mediante a troca de experiências, diferenças e seus multiculturalismo; c) criar um fórum permanente de debate para a discussão e intercâmbio, nacional e internacional, de experiências sobre visibilidade de diferentes expressões e discursos da homocultura: homoeróticos, homossexuais, *gays*, lésbicos, bissexuais e transgeneres, crescente no Brasil e no mundo; d) estimular pesquisadores universitários de diferentes áreas e instituições acadêmicas, no intuito de construir saberes interdisciplinares, incorporando várias áreas do conhecimento nas discussões sobre homocultura; e) congrega e fomenta pesquisadores provenientes de universidades brasileiras que trabalham a temática da homocultura; f) publicar os resultados de trabalhos relevantes que surjam nos encontros. (Fonte de consulta: *A escrita de adé: perspectivas teóricas dos Estudos Gays e Lésbicos no Brasil*, 2002, p.11)

Para, finalmente, as supostas verdades virarem hipóteses, e sua discussão transferida para dentro do espaço acadêmico, ultrapassando assim “o espaço do privado” para “tornarem-se públicas e engajadas” (INÁCIO, 2002, p.63). Conforme a observação de Emerson da Cruz Inácio (Ibid. p.63):

Com isso, fez-se mister aos homossexuais reivindicarem, agora, não só o direito à diferença – pensamento que em muito contribui para a guetificação deste grupo social – como também à indiferença: reclamam o direito de serem tratados como homens, mesmo que suas práticas e identidades apontem para a recusa dos papéis tradicionais, negando o fato de que sua sexualidade determine o gênero, ou a mudança de.

Nos debates atuais, discute-se a necessidade de revisão do substantivo homossexual/gay. Alguns teóricos sugerem até mesmo a substituição desses termos por outros menos “contaminados”, partindo do pressuposto de que “uma série de formações ideológicas e históricas que precisam ser negadas e dissociadas da palavra” (Ibid. p.63). Alguns preferem o termo homoerotismo, por ser menos rotulante, como o faz Jurandir Freire Costa. Já Victor Hugo manifesta-se contrário a essa posição de se evitar o uso dos termos homossexual, homossexualismo e a palavra *gay*, por preferir “evitar a tendência da tradição cultural brasileira de atenuar as diferenças e escamotear os conflitos” (2002, p.98).

Eu, particularmente, também não acredito que um problema possa ser resolvido com simples troca de vocábulo. Basta lembrarmos que toda palavra, em algum momento, sofrerá interferências semânticas, podendo sair de um campo a outro, passando a significar algo bem distinto. Essa preocupação com a escolha de termos mais adequados ou não para os estudos homoeróticos no Brasil, parece sob a influência de correntes americanas, que adotaram o termo *queer* em substituição a *gay* e *lésbica*. Mas nesse caso, a escolha de *queer* (aliás, uma palavra de significação original ofensiva que quer dizer “viado” em inglês) segue um caminho diferente ao proposto por alguns críticos brasileiros. O objetivo principal para a preferência do termo *queer* está no fato de, além de “descontaminar” o seu sentido original, eliminar a construção de outros rótulos, evitando assim a criação de um novo binarismo, desta vez, separando *gay* e *lésbica*, ou seja, possibilitando a homogeneização dos estudos sobre gênero e sexualidade.

A teoria *queer* é uma área de estudos recente sobre a homossexualidade. Apesar de estudos gays e lésbicos terem se organizado em meados da década de 1980, o termo *queer* passou a ser adotado somente em 1991. Como se sabe, a

palavra queer sempre foi usada como um termo derogatório, de insulto e de violência verbal contra homossexuais. Mas que motivos levaram à apropriação de um termo que representou humilhações e acusações moralistas para a nomeação de um novo campo teórico?

Na abertura do artigo “Critically Queer”, Judith Butler indaga como o termo ‘queer’ que atribuía um sinal de degradação pôde ser ressignificado (“*refunctioned*”), no sentido brechtiano, a ponto de passar a significar um conjunto de significados novo e positivo. Aqui, ela levanta várias questões importantes sobre o termo e suas implicações políticas na construção de um novo discurso sobre gênero e sexualidade:

É uma simples reversão de avaliações de modo que ‘queer’ passe a significar um passado de degradação ou uma afirmação presente e futura? É uma reversão que retém e reitera o legado abjeto do termo? Quando o termo foi usado como um insulto neutralizador, como uma interpelação mundana de sexualidade patologizada, produziu-se o usuário do termo como um objeto de representação e um instrumento de normalização; e o momento de sua expressão vocal, como a regulação do discurso das fronteiras da legitimação sexual. Boa parte do mundo hétero sempre teve a necessidade de repudiar os viados através da força performática do termo. Se o termo está agora sujeito à reapropriação, quais são as condições e os limites daquela reversão significativa? A reversão reitera a lógica da repudição pela qual ele foi reproduzido? O termo pode superar sua história constitutiva de ferimento? Ele apresenta o momento discursivo para uma fantasia poderosa e constrangedora de reparação histórica? Quando e como um termo como ‘queer’ torna-se sujeito de uma ressignificação afirmativa para alguns quando um termo como ‘nigger’, apesar de recentes esforços de sua restauração aparecer somente capaz de reinscrever ainda mais sua dor? Como e onde o discurso reitera o ferimento causado de modo que os vários esforços de recontextualização e ressignificação de um determinado termo esbarrem nos limites dessa outra forma de repetição mais brutal e inflexível? (BUTLER, 1999, p.571, tradução nossa)

Is this a simple reversal of valuations such that ‘queer’ means either a past degradation or a present or future affirmation? Is this a reversal that retains and reiterates the abjected history of the term? When the term has been used as a paralyzing slur, as the mundane interpellation of pathologized sexuality, it has produced the user of the term as the emblem and vehicle of normalization; the occasion of its utterance, as the discursive regulation of the boundaries of sexual legitimacy. Much of the straight world has always needed the queers it has sought to repudiate through the performative force of the term. If the term is now subject to a reappropriation, what are the conditions and limits of that significant reversal? Does the reversal reiterate the logic of repudiation by which it was spawned? Can the term overcome its constitutive history of injury? Does it present the discursive occasion for a powerful and compelling fantasy of historical reparation? When and how does a term like ‘queer’ become subject to an affirmative ressignification for some when a term like ‘nigger’, despite some recent efforts at reclamation, appears capable of only reinscribing its pain? How and where does discourse reiterate injury such that the various efforts to recontextualize and resignify a given term meet their limit in this other, more brutal, and relentless form of repetition?

Butler retoma a discussão sobre o poder do ato performático e faz uma releitura de Eve Sedgwick sobre os motivos pelos quais o “*queering* persiste como um momento definitivo da performatividade”¹⁵ (Ibid., idem, tradução nossa). Um das questões principais é que a performance sugere a heterossexualização dos laços sociais através de formas paradigmáticas ligadas aos atos da fala, como nas cerimônias de casamento, investindo assim uma autorização discursiva em alguém para que este tenha o poder autônomo de proferir o tradicional “Eu vos declaro...”.

Se os atos performáticos são discursos autoritários que, envolvidos “numa rede de autorização e punição”, tendem a incluir frases legais, batismos, inaugurações, declarações de autoria e frases que, não somente executam uma ação, mas conferem um poder de ligação à ação executada”¹⁶ (Ibid., Idem, tradução nossa), então, pergunta Butler, de modo inquisidor, “de onde e quando tal ato performático extrai sua força, e o que acontece com a performance quando seu propósito é exatamente desfazer a força assumida do ceremonial heterossexual?”¹⁷ (Idem, tradução nossa).

O termo ‘*queer*’ emerge como uma interpelação, uma tentativa de interromper o status de força que, através da prática lingüística, associou valores negativos direcionados ao homossexual. É como se houvesse um esvaziamento semântico do seu significado anterior para que um novo sentido, bem mais amplo, sem a invocação tradicional de acusação, patologia ou insulto, pudesse emergir. Butler argumenta que “a interpelação ecoa interpelações do passado, e une os falantes, como se eles falassem em perfeita harmonia através dos tempos”¹⁸ (Ibid., p.572, tradução nossa). Mas para que a performance possa ser bem sucedida nessa nova invocação para o termo ‘*queer*’, é necessário que a “ação ecoe ações anteriores, e acumule a força da autoridade através da repetição ou citação de uma anterior, autorizado conjunto de práticas”¹⁹ (Ibid., idem, tradução nossa). Em outras palavras, ela reconhece que nenhum termo ou frase possa funcionar sem que haja a força de um processo de acumulação e dissimulação da historicidade.

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “Queering persists as a defining momento performativity”.

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “tend to include legal sentences, baptisms, inaugurations, declarations of ownership, statements which not only perform na action, but confer a binding Power on the action performed”.

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “But from where and when does such a performative draw its force, and what happens to the performative when its purpose is precisely to undo the presumptive force of the heteresexual ceremonial”.

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “The interpellation echoes past interpellations, and binds the speakers, as if they spoke in unison across time”.

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] action echoes prior actions, and accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior, authoritative set of practices”.

O fato é que todo discurso performático possui uma história, condicionando seu uso atual, reconhecida a fala de quem a pronuncia como verdade absoluta. A importância da resignificação de ‘*queer*’ e sua transformação em disciplina teórica é que o termo possibilita a expansão do escopo de sua análise para todos os tipos de comportamentos, incluindo aqueles que têm uma ligação direta com gênero assim como aqueles que envolvem outras formas “*queer*” de sexualidade não-normativa:

Tão expansivo quanto o termo ‘*queer*’ possa significar, ele é usado de maneira que cumpre um conjunto de divisões sobrepostas: em alguns contextos, o termo apela a uma geração mais jovem que quer resistir às políticas mais reformistas e institucionalizadas algumas vezes sob o signo de “*gay*” e “*lésbica*”; em alguns contextos, algumas vezes o mesmo, ele tem marcado um movimento predominantemente branco que não tem completamente se dirigido a um caminho no qual o ‘*queer*’ atua – ou não consegue atuar – dentro de comunidades não-brancas; e enquanto em algumas instâncias ele tem mobilizado um ativismo lésbico, em outros o termo representa uma unidade falsa de mulheres e homens. De fato, pode ser que a crítica do termo talvez inicie um ressurgimento de mobilizações tanto feministas quanto antirracistas dentro da política *gay* e *lésbica* ou abra novas possibilidades para alianças de coalizão o que não quer dizer que esses contingentes sejam radicalmente distintos um dos outros. (BUTLER, 1999, p.574, tradução nossa)

As expansive as the term ‘*queer*’ is meant to be, it is used in ways that enforce a set of overlapping divisions: in some contexts, the term appeals to a younger generation who want to resist the more institutionalized and reformist politics sometimes signified by ‘*lesbian and gay*’; in some contexts, sometimes the same, it has marked a predominantly White movement that has not fully addressed the way in which ‘*queer*’ plays – or fails to play – within non-white communities; and whereas in some instances it has mobilized a lesbian activism, in others the term represents a false unity of women and men. Indeed, it may be that the critique of the term will initiate a resurgence of both feminist and anti-racist mobilization within lesbian and gay politics or open up new possibilities for coalitional alliances that do not presume that these constituencies are radically distinct from one another.

Embora Butler acredite que o termo um dia poderá tornar-se obsoleto, por não abarcar todas as diferenças dos integrantes envolvidos, ele permanecerá durante muito tempo um termo político necessário para “fazer reivindicações às ‘mulheres’, ‘bichas’, ‘gays’ e ‘lésbicas’, exatamente por causa do modo com que esses termos fazem as reivindicações para nós antes mesmo de nosso conhecimento total”²⁰ (Ibid., Idem, tradução nossa).

Na última parte do artigo “*Critically queer*”, Judith Butler chama a atenção para as reproduções binárias de gênero nos atos performativos das *drag queens*. Mas antes que haja qualquer mal-entendido, ela explica que “se *drag* é performático,

isso não quer dizer que todas as performances devem ser vistas como drag”²¹ (BUTLER, 1999, p.576, tradução nossa). O gênero não é uma questão de vestimenta, mas “a prática pela qual o gênero ocorre, a incorporação das normas, é uma prática compulsória, uma produção violenta, mas não por uma razão realmente determinante”²² (Ibid.,Idem, tradução nossa). Porém, Butler adverte que drag não tem poder suficiente para a subversão. Sendo assim, um homem vestido com roupas de mulher, ao desempenhar um papel “feminino”, não está subvertendo o ideal binário heterossexual, mas, de algum modo, confirmando a sua existência. “A heterossexualidade pode aumentar sua hegemonia através de sua desnaturalização, assim quando nós vemos paródias desnaturalizantes que recriam as normas de idealização heterossexual sem colocá-las em dúvida”²³ (Ibid.,Idem, tradução nossa). O problema de um ato performático de gênero como das *drag queens* é que pode levar à crença no binarismo masculino/feminino tão combatido pelos homossexuais. Além do mais, deve-se lembrar que a feminilidade não é uma escolha consciente, mas uma imposição através de práticas de comportamento repetitivas que levam a mulher a acreditar na naturalidade de tais atos.

Na minha dissertação de mestrado, ao analisar a peça *M. Butterfly*, de David Henry Hwang, argumento sobre as conseqüências desse longo processo de feminilização da mulher que a transforma num objeto idealizado de uma sociedade heterofalocrática. Numa das passagens mais marcantes, o protagonista René Gallimard vê sua idealização da “mulher perfeita” se desmanchar, quando a personagem Song Liling se despe diante dele, revelando que o tempo todo ele estava apaixonado não por uma pessoa, mas por um estereótipo de fantasia:

SONG: É a mesma pele que você idolatrou por anos. Toque nela.
 GALLIMARD: Essa pele, eu lembro. A curva de seu rosto, a suavidade de sua bochecha, seu cabelo encostando na parte de trás de minha mão...
 SONG: Eu sou a sua Butterfly. Debaixo do roupão, embaixo de qualquer coisa, foi sempre eu. Agora, abra os seus olhos e admita – você me adora.
 GALLIMARD: Você, que conhecia cada centímetro de meus desejos – como pôde, dentre todas as pessoas, cometer tamanho erro?
 SONG: O quê?

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “to lay claim to ‘women’, ‘queer’, ‘gay’, and ‘lesbian’, precisely because of the way these terms, as it were, lay their claim on us prior to our full knowing”.

²¹ O texto em língua estrangeira é: “If drag is performative, that does not mean that all performativity is to be understood as drag”.

²² O texto em língua estrangeira é: “The practice by which gendering occurs, the embodying of norms, is a compulsory practice, a forcible production, but not for that reason fully determining”.

²³ O texto em língua estrangeira é: “Heterosexuality can augment its hegemony through its denaturalization, as when we see denaturalizing parodies that reidealize heterosexual norms without calling them into question”.

GALLIMARD: Você me mostrou seu verdadeiro eu. Quando tudo que amei foi uma mentira. Uma mentira perfeita, a qual você deixa ir ralo abaixo – e agora, está ultrapassada e fossilizada.

SONG: Então – você nunca me amou? Só quando eu estava atuando?

GALLIMARD: Eu sou um homem que amou uma mulher criada por um homem. Tudo mais simplesmente não me satisfaz (HWANG, 1989, p.89-90, tradução nossa)

SONG: It's the same skin you've worshipped for years. Touch it.

GALLIMARD: This skin, I remember. The curve of her face, the softness of her cheek, her hair against the back of my hand...

SONG: I'm your Butterfly. Under the robes, beneath everything, it was always me. Now, open your eyes and admit it – you adore me.

GALLIMARD: You, who knew every inch of my desires – how could you, of all people, have made such a mistake?

SONG: What?

GALLIMARD: You showed me your true self. When all I loved was the lie. A perfect lie, which you let fall to the ground – and now, it's old and soiled.

SONG: So – you never really loved me? Only when I was playing a part?

GALLIMARD: I'm a man who loved a woman created by a man. Everything else – simply falls short.

A decepção de Gallimard expõe o que Butler afirma ser o processo operacional das normas de gênero, ou seja, “a exigência da incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, normas que são quase sempre relacionados à idealização do laço heterossexual”²⁴. (BUTLER, 1999, p.577, tradução nossa)

No final da peça, um Gallimard melancólico aparece no palco travestido de Butterfly que ao olhar para um espelho descobre que seu estereótipo de fantasia estava na realidade dentro de si mesmo: “Meu nome é Rene Gallimard – também conhecido como Madame Butterfly”²⁵ (p. 93, tradução nossa). E a imagem de um Gallimard melancólico confirma a tese de Butler de que a *drag* é sempre uma alegorização da melancolia do heterossexual:

A melancolia pela qual um gênero masculino é constituído a partir da recusa de fazer sofrer o masculino como uma possibilidade de amor; o gênero feminino constitui-se através da fantasia incorporada pela qual o feminino é excluído como um possível objeto de amor, uma exclusão nunca sofrida, mas ‘preservada’ através da elevação da própria identificação do feminino (BUTLER, 1999, p.580, tradução nossa).

The melancholy by which a masculine gender is formed from the refusal to grieve the masculine as a possibility of love; a feminine gender is formed through the incorporative fantasy by which the feminine is excluded as a possible object of love, an exclusion never grieved, but ‘preserved’ through the heightening of feminine identification itself.

²⁴ O texto em língua estrangeira é: “by requiring the embodiment of certain ideals of femininity and masculinity, ones that are almost always related to the idealization of the heterosexual bond”.

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “My name is Rene Gallimard – also known as Madame Butterfly”.

Na realidade, o termo “*queer*” não é signo unívoco, e nem se pretende torná-lo um elemento monolítico na construção das identidades sexuais. No entanto, sua força hoje está baseada na afiliação de diversos grupos (gay, lésbica, bissexual, transsexual, e, até, simpatizantes), com o objetivo principal de combater e resistir às políticas homofóbicas existentes. O grande desafio para tal tarefa é que essa solidariedade não se desmanche por causa de divergências políticas, como se verá nos capítulos seguintes, quando analiso a peça *Angels in America*, de Tony Kushner. Aliás, este, de modo bem apropriado, frisa que só uma política sob o pilar da sexualidade não é o bastante para manter a unidade da causa: é preciso haver uma negociação constante de equilíbrio de forças, de maneira que o movimento homossexual não se transforme apenas numa luta pelo direito de discurso ou acabe numa fetichização do termo “*queer*”.

3.0 A METÁFORA DA “MANCHA” EM *ANGELS IN AMERICA*

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (Michel Foucault – *Microfísica do Poder*).

A primeira alusão à mancha em *Angels in America*²⁶ ocorre no começo de *Millenium Approaches*, quando Prior mostra a Louis a lesão na pele provocada pelo sarcoma de Kaposi, diagnosticando-a como: “o beijo arroxeadado do anjo da morte”²⁷ (p.27, tradução nossa). Esta frase reflete a visão de fim de milênio de Harper na cena anterior, na qual ela vê planetas e pessoas envolvidas por uma camada protetora: “as pessoas são como planetas, você precisa de uma pele grossa”²⁸ (p.23, tradução nossa). Para Harper, a pele é uma proteção contra o que está do lado de fora. Assim, a decadência da camada de ozônio é vista, analogamente, como a perda da integridade física daqueles que contraíram o vírus HIV, uma perda marcada na peça (como na imaginação popular) pelas lesões na pele do sarcoma de Kaposi.

Vista por esse prisma, a apropriação dessa metáfora possibilita a Kushner revelar não somente a vulnerabilidade física humana, mas também suas instituições políticas, econômicas e, até mesmo, o próprio conceito de mundo. Por isso, as muitas “peles” que, ao longo da peça, aparentemente, protegem os personagens, são constantemente ameaçadas de um potencial colapso, ainda conforme a visão de Harper: “por todos os lados, as coisas estão entrando em colapso, mentiras vindo à tona e sistemas de defesa se desfazendo”²⁹ (p. 23, tradução nossa). A imagem de sistemas se desmanchando fecha o ato I (intitulado de *Más Notícias*) de *Millennium Approaches*, com a descrição feita pelo médico de Roy sobre a ação do HIV. Henry explica que a contaminação depende primeiramente do rompimento da pele externa,

²⁶ KUSHNER, Tony. *Angels in America: A gay Fantasia on National Themes*. 1995, 292 p. As citações subsequentes desta peça referem-se a essa edição e estão indicadas por parênteses no texto. A tradução é de minha autoria.

²⁷ O texto em língua estrangeira é: “the wine-dark kiss of the angel of death”.

²⁸ O texto em língua estrangeira é: “People are like planets, you need a thick skin”.

²⁹ O texto em língua estrangeira é: “But everywhere, things are collapsing, lies surfacing, systems of defense giving way”.

“através de um corte, ou um orifício”³⁰ (p. 48, tradução nossa), para depois invadir a “pele interna” do anticorpo, causando, assim, danos ao sistema imunológico.

As várias imagens relacionadas à mancha, pele e corpo parecem traduzir a preocupação de Kushner de que a mudança só poderá ocorrer efetivamente se retirarmos a nossa proteção superficial, emergindo, assim, a verdadeira identidade. Isso pode ser observado no diálogo entre Prior e Louis. Este deseja voltar para aquele, dizendo-se mudado pelos vários conflitos internos, mas Prior o acusa de apresentar uma superfície que não parece espelhar uma mudança interna: “você chora, mas não arrisca nada em você mesmo”³¹ (p. 217, tradução nossa). Além disso, Prior diz não acreditar em mudança interna sem que haja uma manifestação externa estampada na pele. Sendo assim, quando Louis diz a ele “não gaste energia me surrando”, porque eu já estou providenciando isso”³² (p. 215, tradução nossa), Prior responde de modo enfático: “Não vejo nenhuma mancha”³³ (Idem, tradução nossa). Mesmo quando Louis diz tê-las internamente, Prior insiste numa prova que seja visível: “Volte para mim quando elas [as manchas] estiverem visíveis. Eu quero ver tudo manchado tudo cheio de manchas roxas de contusão, Louis, eu quero ver sangue”³⁴ (p. 221, tradução nossa). Mais tarde, após ter sido espancado por Joe por descobrir a ligação deste com Roy Cohn, Louis aparecerá diante de Prior com suas “cicatrizes visíveis”.

Aliás, essa cena ecoa a passagem anterior quando Mãe Mórmon explica para Harper que a mudança é uma intervenção divina e ela só ocorre depois de um processo doloroso feito através de um corte na pele, na qual Deus insere uma nova identidade, porém, sem que a antiga seja retirada:

HARPER: Pela sua experiência de mundo, como as pessoas mudam?

MÃE MÓRMON: Bem, tem a ver com Deus e não é uma coisa muito boa. Deus abre a pele com a unha afiada de seu polegar da garganta até o umbigo e então aparece uma enorme mão imunda, ele agarra com firmeza os vasos sanguíneos, e eles escorregam tentando fugir de seu alcance, mas ele [Deus] firmemente os espreme, ele insiste, ele puxa e puxa até que todas as suas vísceras sejam arrancadas, e a dor! Não dá nem para imaginar. E então atocha tudo de volta, sujo, enroscado e aberto. A costura é por sua conta. (p.210, tradução nossa)

HARPER: In our experience of the world. How do people change?

MÃE MÓRMON: Well it has something to do with God so it's not very Nice.

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “through a cut, or an orifice”.

³¹ O texto em língua estrangeira é: “you cry but you endanger nothing in yourself”.

³² O texto em língua estrangeira é: “don't waste energy beating up on me [...] I'm already taking care of that”.

³³ O texto em língua estrangeira é: “don't see any bruises”.

³⁴ O texto em língua estrangeira é: “Come back to me when they are visible. I want to see black and blue, Louis I want to see blood”.

God splits the skin with a jagged thumbnail from throat to belly and then plunges a huge filthy hand in, he grabs hold of your bloody tubes and they slip to evade his grasp but he squeezes hard, he insists, he pulls and pulls till all your innards are yanked out and the pain! We can't even talk about that. And then he stuffs them back, dirty, tangled and torn. It's up to you to do the stitching.

Em *Angels in America*, a marca/mancha passa a ter um significado de mudança, de aprendizagem, uma maturidade que só pode ser alcançada através de dor e sofrimento. Do mesmo modo que Foucault acredita que o corpo deve estar marcado de história, Prior necessita que Louis revele o seu verdadeiro “eu”, marcado na pele. As palavras de Prior sugerem o próprio pensamento de Kushner, principalmente, em relação à problemática da conversão de Joe ao longo da peça. De certo modo, Joe é o único que luta contra seus desejos homoeróticos, identificados como algo “interno e profundo”, que poderiam ser escondidos ou até mesmo expurgados: “Eu tenho lutado, com todas as coisas que tenho, para matá-lo”³⁵ (p. 46, tradução nossa). Para Joe, suas batalhas internas são “lutas secretas” que, na tentativa de eliminar a identidade interna acabam esvaziando o seu interior, deixando uma espécie de vazio interno: “[...] nada sobrou, eu sou uma casca. Não sobrou nada para matar”³⁶ (idem, tradução nossa). No entanto, sua luta é em vão, pois, como ele mesmo reconhece, o coração tem poderes que não podem simplesmente ser negados ou suprimidos: “Eu tentei apertar o meu coração com um nó, eu tento aprender a viver como um morto, só dormente, mas então vejo alguém que eu quero, é como um prego, uma pontada quente bem na direção do meu peito, e sei que estou perdendo”³⁷ (p. 83, tradução nossa). Então, sua luta interna torna-se visível através do desenvolvimento de um tipo de “úlceras”, que emerge até a superfície, saindo sangue por sua boca.

Por não conseguir expurgar sua identidade interna, Joe tenta assumir sua homossexualidade, trocando de pele: “Muito bem. Deixar cair sua pele, cada pele antiga, uma a uma e então andar por aí, sem se incomodar, pela manhã”³⁸ (p. 78, tradução nossa). Entretanto, Joe descobre que a aceitação de sua homossexualidade também significa uma violência contra o seu passado: “Estou

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “I have fought, with everything I have, to kill it”.

³⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] there's nothing left, I'm a Shell. There's nothing left to kill”.

³⁷ O texto em língua estrangeira é: “I try to tighten my heart into a knot, a snarl, I try to learn to live dead, just numb, but then I see someone I want, and it's like a nail, like a hot spike right through my chest, and I know I'm losing”.

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “To shed your skin, every old skin, one by one and then walk away, unencumbered, into the morning”.

sem pele. / Sem nenhum passado agora”³⁹ (p. 206, tradução nossa). Ou seja, a pele representa a relação do indivíduo com as instituições que lhe dão a aparência de imutável. Acreditando estar apto para assumir sua nova identidade, Joe procura Louis, dizendo-se pronto para parar de usar a segunda pele. Louis, de imediato, responde com a seguinte indagação: “Como você pode parar de usá-la se ela é uma pele? Seu passado, suas crenças”⁴⁰. (p. 203, tradução nossa)

Joe não acredita em viver uma nova experiência sem o apagamento do passado. A relação com Louis, por exemplo, só se torna possível na visão de Joe, porque ele passa a ter um novo passado. Mas isso não é possível, visto que na visão de Kushner, a nova pele de Joe é tão falsa quanto a anterior. Na realidade, para muitos, em nenhum momento Joe chega a trocar de pele/identidade, pois suas atitudes políticas (um republicano convicto) e seu compromisso com Roy nunca deixam de existir. Isso fica bem evidente na passagem em que o sangue de Roy mancha a camisa de Joe. Belize o avisa: “procure algum lugar onde você possa trocar de camisa e jogue-a fora, e não toque no sangue”⁴¹ (p.219, tradução nossa). A linguagem de Belize revela uma duplicidade que é constante na peça. Joe pode ser tanto infectado pelo sangue contaminado, quanto pela visão política deplorável de Roy. Em outras palavras, as atitudes políticas de Roy continuariam “manchando” Joe.

Para a crítica em geral, em nenhum momento Kushner demonstra solidariedade para com Joe. Muito pelo contrário, ele é excluído da comunidade final no epílogo na Fonte de Bethesda. Todos os demais personagens são perdoados até certo ponto, inclusive Roy Cohn, que tem uma morte tocante, com direito ao Kaddish. Sendo assim, John M. Clum escreve:

Kushner varre Joe da face da terra um pouco antes da *Perestroika*, como se ele fosse irremediável ou simplesmente não muito interessante... No entanto, toda produção de *Angels in America* que tenho visto, Joe é o personagem que mais me interessa, que mais me angustia. (CLUM, 2001, p.21, tradução nossa)

Kushner drops Joe off the face of the earth shortly before the end of *Perestroika*, as if he is unredeemable or simply not very interesting... Yet in every production of *Angels in America* I have seen, Joe is the character I care about, anguish over.

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “I’m flayed. No past now.”

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “How can you stop wearing it if it’s a skin? Your past, your beliefs.”

A meu ver, Kushner considera Joe um “manchado” tradicional ao reverso. Ao negar sua identidade sexual, Joe torna-se cúmplice de homens como Roy Cohn, que segregam, oprimem e até matam para salvar “suas próprias peles”. Apesar de Joe alegar a Harper que mudou, ele mesmo “não sabe o quanto ainda”. O fato é que Joe nunca consegue encontrar um “eu” que não seja “vergonhoso”, por isso sua mudança não se concretiza no final da peça. Em suma, Joe transforma-se, nas palavras de Harper, num “suave centro oco”, ou num “homem nada”.

Em *Angels in America*, Kushner utiliza a metáfora como signo de transformação, de direito à visibilidade e à vida. Além disso, o dramaturgo sugere que não se pode apagar o corpo marcado de manchas, assim como não se podem apagar as diferenças. Em suma, mudar para uma vida nova não significa a rejeição do passado. Esse pensamento fica evidente no final da peça, quando Harper resolve voltar para a vida real, seguindo em frente, mas sem negar sua experiência “devastadora” ou o seu sofrimento:

Eu me sinto uma merda, mas eu nunca me senti tão viva. Eu finalmente descobri o segredo de toda aquela energia mórmon. Devastação. É isso o que faz as pessoas migrarem, construir coisas. Pessoas com o coração partido fazem isso, pessoas que perderam o amor. (p. 253, tradução nossa)

I feel like shit but I've never felt more alive. I've finally found the secret of all that Mormon energy. Devastation. That's what makes people migrate, build things. Heartbroken people do it, people who have lost love.

“Se o corpo é a superfície de inscrição de acontecimentos”, como frisa Foucault, então o simples apagamento do passado, sem a preparação de uma nova pele, sem “a Teoria [...] que irá reorganizar o mundo”, sem uma transformação efetiva interna, causada pela dor e o sofrimento, fará com que essa pele perca “coerência”, facilmente desmanchando-se, como alerta Prelapsarianov na abertura de *Perestroika*: “Se a cobra deixa cair a pele antes que uma nova esteja pronta, ela ficará nua no mundo, uma presa às forças do caos. Sem sua pele, ela será desmanchada, perderá coerência e morrerá. Minhas pequenas serpentes, vocês têm uma nova pele?”⁴² (p.148, tradução nossa).

⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “Get somewhere you can take off that shirt and throw it out, and don't touch the blood”.

⁴² O texto em língua estrangeira é: “If the snake sheds his skin before a new skin is ready, naked he will be in the world, prey to the forces of chaos. Without his skin he will be dismantled, lose coherence and die. Have you, my little serpentes, a new skin?”

Se para o Anjo “o corpo é o Jardim da Alma”⁴³ (p.174, tradução nossa), então, tudo que emerge dela é reflexo da própria essência humana. A imagem da mancha do Sarcoma de Kaposi, estampada no corpo do soropositivo e interpretada pelo imaginário preconceituoso da década de 1980, como algo punitivo, é desconstruída e recriada por Kushner; mas desta vez, não como marca punitiva, mas como marca da eleição. Em outras palavras, o “vírus do tempo” deixa de ser apenas uma síndrome para se tornar o símbolo maior da mudança e transformação. Concebida desse modo, a AIDS transforma-se numa espécie de dialética, um grande paradoxo dentro da comunidade gay:

A AIDS é ao mesmo tempo destruidora e criadora de comunidade. Ela não é uma simples entidade, mas uma síndrome com categorias e fronteiras de doenças bem definidas, e como tal, se espalha biologicamente e politicamente, fazendo importantes conexões entre as comunidades dos excluídos, unindo-os na dor, na ira, e ajudando a deixar bem claro quais vidas são consideradas dispensáveis pela classe dominante da América. Aqueles que vivem à margem, a não ser que unidos na resistência, morrem. (KUSHNER apud BLANCHARD, “Playwright of pain and hope” – Tony Kushner Interview, tradução nossa)

AIDS is both a destroyer and a creator of community. It is not a single entity but a syndrome with well-defined boundaries and categories, and as such it spreads biologically and politically, making important connections between communities of the disenfranchised by uniting them in pain, in anger, and helping to clarify which lives are regarded as dispensable by America's ruling class. Those in the margins, unless united in resistance, die.

Vista por esse prisma, a escolha de Prior Walter como personagem central para a mudança torna-se totalmente pertinente: infectado pelo vírus HIV e abandonado por seu parceiro, Louis, Prior tem de aprender a lidar com a dor e o sofrimento: de modo paradoxal, consegue transformar sua iminente morte em vida, numa espécie de conciliação, que alguns críticos entendem como transgressão do próprio conceito de trágico. Só para citar um, lembremos da afirmação do grande poeta e filósofo alemão Schelling:

A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer o herói lutar contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha que o fazer sucumbir, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que através do crime perpetrado pelo destino ... Foi grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre (SCHELLING, apud ZONDI, 2004, p.29).

⁴³ O texto em língua estrangeira é: “the body is the Garden of the Soul”.

O que se vê em *Angels* é exatamente o reverso disso: ao conceder a Prior a possibilidade de ter “mais vida”, Kushner acaba redefinindo o próprio conceito de trágico. Ironicamente, Prior Walter, a principal vítima da peça, transforma-se no escolhido para a mudança. Abandonado por Louis, infectado pelo vírus HIV, que aos poucos começa a tomar conta de seu corpo e de suas funções, Prior é tem o caminho mais difícil, aparentemente, sem possibilidades para continuar vivendo. É importante notar que a eleição de Prior não é concedida pelo Anjo, que deixa bem claro: “Sobre você dentro de você no seu sangue nós escrevemos: *STASIS!* / *The End*”⁴⁴ (p. 180, tradução nossa). Na realidade, o Anjo usa a doença de Prior para obrigá-lo a aceitar o fim das migrações humanas. A partir do momento em que ele rejeita o conservadorismo republicano e a paralisia imposta por esse regime, abraçando um doloroso, mas necessário espírito de mudança, a marca no corpo de Prior Walter é transformada num símbolo de profecia, como ele mesmo reconhece:

Talvez, eu seja um profeta. Não somente eu, todos nós que estamos morrendo agora. Talvez nós tenhamos contraído o vírus da profecia. [...] Acredito ter visto o fim das coisas. E tendo visto, eu estou ficando cego, como os profetas ficam. Faz algum sentido para mim. (p. 182, tradução nossa)

Maybe I am a prophet. Not just me, all of us who are dying now. Maybe we've caught the virus of prophecy. [...] I believe I've seen the end of things. And having seen, I'm going blind, as prophets do. It makes a certain sense to me.

A mancha que inicialmente era vista por Prior como um símbolo de morte, no final da peça transforma-se em motivo maior para que ele peça por “mais vida”. Apesar de todos os percalços, da dor e do sofrimento, Prior explica ao Anjo que viver é um hábito dos humanos, mesmo “quando eles são mais espíritos do que corpo, mais dores do que pele [...] eu reconheço o hábito de viver. O vício de estar vivo [...]”⁴⁵ (p. 267, tradução nossa).

Nos três capítulos seguintes, analiso o desdobramento da mancha através de uma dialética que faz emergir, a todo momento, utopias que se desmancham no palco, por demonstrarem que suas bases de sustentação são, na realidade, as areias movediças da fantasia.

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “On you in you in your blood we write have written: *STASIS!* / *The END.*”

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “when they're more spirit than body, more sores tan skin [...] I recognize the habit. The addiction to being alive”.

3.1. DESMANCHANDO PRECONCEITOS EM *ANGELS IN AMERICA*

“o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos. Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se *desmancha* no ar...” (Marx e Engels, 1973, p. 70, grifo nosso).

“Mudar? Sim, nós devemos devemos mudar, mostre-me apenas a Teoria, e eu estarei nas barricadas, mostre-me o livro da próxima Linda Teoria, e prometo a vocês que estes olhos cegos verão novamente [...] Mostre-me as palavras que reordenarão o mundo”⁴⁶. (Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, cena de abertura de *Perestroika*, tradução nossa).

As palavras de Marx e Engels já parecem profetizar a inevitável influência que as identidades culturais irão sofrer pelo grande impacto econômico que ocorrerá mais tarde com a “globalização”. Tais influências provocarão mudanças profundas na vida dos indivíduos, resultando num processo de reestruturação da própria concepção de sexualidade, rompendo assim com a crença de uma identidade fixa e sem qualquer tipo de mobilidade. Juntamente com a revolução econômica, novas articulações de identidades sexuais emergirão, instituindo novos debates sobre a natureza mutável e maleável das identidades sociais. Mas como Prelapsarianov argumenta na abertura da segunda parte de *Angels in America*, que nova teoria poderia trazer mudanças, a ponto de fazê-lo ver novamente?

Pode-se dizer que, dentre os novos debates sobre a sexualidade, a teoria *queer* ocupará um lugar de *status* privilegiado; mas, em vez de reorganizar a desordem, inserindo uma nova “lei” para acalantar as incertezas, irá, no entanto, celebrar “a incerteza que causa tanta ansiedade aos outros”⁴⁷. (SEDGWICK, 1991, p.48, tradução nossa) Conseqüentemente, toda solidez da divisão do mundo binário, com sua aparência natural, desmancha-se, ratificando, desta vez, que a anatomia não é mais garantia de significado social.

Com o mundo fragmentado após a Segunda Grande Guerra Mundial, falar de identidade passa a ser uma necessidade, uma obsessão que comprova que a identidade, inserida como palavra-chave na política contemporânea, “só se torna um assunto, quando entra em crise, quando algo que era tido como fixo, coerente e

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “Change? Yes, we must must change, only show me the Theory, and I will be at the barricades, show me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again [...] Show me the worlds that will reorder the world”.

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “the uncertainty that causes so much anxiety to others”.

estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”⁴⁸. (MERCER apud BHATTACHARYYA, 2002, p.84, tradução nossa).

No entanto, essa necessidade de falar de identidade, presente em alguns discursos pós-modernos, esconde uma espécie de nostalgia por um mundo anterior à globalização, quando a identidade era algo mais conhecido, com características menos mutáveis. Essa mesma nostalgia pode ser observada na figura do anjo em *Angels in America*, de Tony Kushner. Ele manifesta o desejo de volta ao passado, a uma era em que as pessoas não possuíam e nem precisavam de mobilidade geográfica, e, conseqüentemente, as identidades eram reconhecidas por pertencerem a determinado grupo ou localidade. Fica, portanto, evidente que, “sem uma força ancoradora, como a dos recursos estáveis de empregos provenientes de uma população estática, saber quem você é, e acima de tudo, saber quem você é para os outros, torna o julgamento [da identidade] difícil”⁴⁹. (SASSEN apud BHATTACHARYYA, 2002, p. 84, tradução nossa).

A experiência pós-moderna sugere que novos tipos de identificação emergem para substituir e adaptar os papéis que estão fortemente presos à atividade econômica. Uma vez liberto de todas as exigências instrumentais da reprodução do capital do modelo patriarcal e da necessidade de mudança no cenário econômico mundial, o gênero será remodelado, sendo visto como algo flexível, afastando-se da construção simbólica do binarismo masculino/feminino.

Para Mercer, o fim das certezas de uma vitória triunfal Marxista e do progresso prometido da modernidade que não veio fomentam novas possibilidades de articulações entre os excluídos da luta pelo poder simbólico. Sendo assim, torna-se possível

apreciar a diversidade das articulações políticas e sociais entre os atores cujas práticas antagônicas também contribuíram para o sentido de fragmentação e pluralidade que se diz caracterizar a condição pós-moderna [...] a impressão que isso dá é que a “identidade” é sempre invocada como um modo de reconhecer as transformações na vida pública e privada associada à presença de novos atores sociais. (MERCER apud BHATTACHARYYA, 2002, p. 85, tradução nossa).

appreciate the diversity of social and political agency among actors whose antagonistic practices have also contributed to the sense of fragmentation and plurality that is said to characterize the postmodern condition. ... it is my impression

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “One thing at least is clear – identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty.”

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “Without the anchoring force of stable sources of employment and a static population, who you are, and importantly, who you are to other people, becomes more difficult to judge.”

that 'identity' is currently invoked as a way of acknowledging the transformations in public and private life associated with the presence of new social actors."

Esses novos atores sociais passam a ter voz no palco das discussões emergentes, de modo que o discurso que se produzirá sobre gênero, raça e etnia tentará romper a sólida barreira da linguagem arbitrária que produz crenças e verdades, para serem absorvidas pela consciência coletiva. Esse poder Pierre Bourdieu diz ser quase mágico, pois permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, "e só se exerce se for reconhecido, ou seja, ignorado como arbitrário". (BOURDIEU, 2002, p.14) Aliás, trata-se aqui do mesmo tipo de força sob a qual a monogamia foi instituída pela nova industrialização, para ser reconhecida como única prática sexual a ser seguida. A necessidade da manutenção e o aumento da produção de bens de capital fizeram o Estado sancionar a monogamia, como prática sexual mais adequada ao sistema capitalista de produção ininterrupta, ao estilo de vida escolhido pelos empregadores para seus funcionários: a monogamia, por sua própria característica, incentiva o controle das pulsões, conforme o relato abaixo de Antonio Gramsci:

Parece claro que a nova industrialização quer a monogamia: quer o homem como trabalhador e não desgastá-lo na estimulante busca desordenada da satisfação sexual ocasional. O empregado que vai ao trabalho depois de uma noite de "excesso" não serve para o trabalho. A exaltação da paixão não pode ser reconciliada com os movimentos cronometrados da produção ligados ao mais perfeito automatismo. Este complexo de repressão direta e indireta e a coerção exercida sobre as massas produzirão sem dúvida resultados, e uma nova forma de união sexual emergirá cuja característica fundamental será a monogamia e sua suposta estabilidade. (GRAMSCI, 1971, p.305)

Dessa forma, a monogamia passa a ser a única prática sexual permitida ao trabalhador. A necessidade de concentração no trabalho, aliada às muitas horas de trabalho repetitivo, dentro das fábricas, não deixa espaço para aventuras sexuais, que poderiam comprometer a eficiência do trabalho; a partir daí, o sexo torna-se, analogamente, tão regulado e automático quanto as máquinas das fábricas.

Os novos agentes entendem que a estrutura do campo do poder é baseada na produção e reprodução da crença. No entanto, reconhecem também que o poder contido nas palavras possibilita, de forma dialética, tanto manter a ordem vigente como subvertê-la. Por sua característica arbitrária, a crença na legitimidade não é da competência das palavras, mas sim de quem as pronuncia. Por conseguinte, a luta passa a ser pelo poder de legitimar determinada divisão do mundo. As conquistas

adquiridas pelos grupos civis e feministas, na segunda metade do século XX pavimentarão os caminhos para os estudos culturais. Divididos em várias vertentes (sexualidade, etnia, e raça), esses estudos tentarão mostrar que a destruição do poder de imposição simbólica do mundo supõe uma tomada de consciência do arbitrário:

A destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a tomada da consciência do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença: é na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da doxa, e lhe neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tornar actual o poder potencial das classes dominadas. (BOURDIEU, op. cit., p.15)

As mudanças sofridas pela economia de mercado no final do século XX e início do século XXI transformarão mais uma vez as relações de trabalho e suas divisões. Desta vez, o processo de descentralização, devido à dispersão do capital em direção a várias partes do globo, irá forçar o contato direto com culturas que antes, só existiam no imaginário estereotipado dos colonizadores. Analogamente, pode-se afirmar que a necessidade de descentralização da economia provocou também a descentralização dos aspectos tradicionais da identidade, abrindo, assim, espaço para que a sexualidade assumisse nova importância.

O mundo se contrai, os efeitos produzidos pelo encurtamento das distâncias passam a ser visíveis. A família tradicional, burguesa, monogâmica, deixa de ser base da nova ordem industrial; a fragmentação torna-se inevitável: o resultado disso será a sensação de perda de identidade. O “eu”, que antes parecia tão certo e sólido, é agora envolvido pela incerteza e dúvida.

Logo nas primeiras cenas da peça *Angels in America*, de Tony Kushner, fica evidente que as certezas do mundo binário não conseguem mais se sustentar; o campo gravitacional que prende os personagens rompe-se, entrando em rota de colisão com uma nova ordem, embora o leitor/espectador ainda não consiga identificar que nova ordem seria essa. O próprio título da primeira parte da peça, *Millenium Approaches*, já profetiza o final de um período. Além disso, como numa peça shakespereana, Kushner divide os atos de forma episódica, entrelaçados por uma multiplicidade de enredos, invocando narrativas mitológicas e teológicas, sempre com doses cômicas, segue o estilo trágico-cômico do velho bardo, misturando realidade e fantasia, causando no leitor/espectador o esboroamento da realidade.

A primeira cena começa com o Rabino Chemelwitz conduzindo o funeral de Sarah Ironson. Porém, o discurso do rabino não é sobre “a morte de uma pessoa” - uma pessoa que ele mesmo reconhece nunca ter conhecido em vida – mas sobre um estereótipo de pessoa: “uma pessoa como um todo”⁵⁰ (p. 16, tradução nossa). Como o próprio rabino, Sarah Ironson foi uma imigrante judia que “carregou o velho mundo nas costas ao atravessar o oceano”⁵¹ (p. 16, tradução nossa). O que é lamentado pelo velho rabino não é a morte do indivíduo, mas sim do significado de tal travessia: “vocês jamais podem mais fazer a travessia que ela fez, pois tais Grandes Viagens neste mundo não existem mais”⁵² (p.16, tradução nossa).

Em *Angels in America*, as cenas são de leituras complexas e profundamente imagéticas, o que explica o enorme sucesso de sua adaptação para a emissora de televisão americana HBO. A grandiosidade do discurso do Rabino, por exemplo, possibilita ao leitor/espectador imaginar suas próprias vidas nesses termos. Ao comentar essa cena, David Roman percebe que o rabino tem consciência “de sua própria mortalidade e talvez por causa disso, insiste em transformar o ritual numa performance, para conferir à vida dela (Sarah Ironson) uma representação oficial e histórica”⁵³ (1997, p.41, tradução nossa). Dito desta forma, o líder religioso introduz um dos temas centrais da peça, o fim de uma época, simbolizada pela morte de Sarah, e sua relação com a história e a comunidade (Ibid., p.41). O discurso proferido pelo Rabino indica ao leitor/público que *Angels* é uma peça que está preocupada em reavaliar a história oficial dos Estados Unidos, principalmente o lugar ou não-lugar destinado, ao longo da história americana, aos homens homossexuais.

Pode-se dizer que o sucesso de *Angels* está ligado ao ambicioso projeto de Kushner, que convida um público de homens gays a se identificarem nos conflitos levantados na peça inteira. Não se pode esquecer que *Angels* possui o subtítulo de “uma fantasia gay sobre temas nacionais”. Portanto, Kushner explicitamente apresenta no palco sua visão utópica de comunidade ideal. Entretanto, é importante destacar e lembrar que, embora *Angels* seja muitas vezes considerada uma peça gay, Kushner desmancha no palco as linhas tracejadas com os estereótipos que

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “a whole kind of person”.

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “she carried the old world on her back across the ocean”.

⁵² O texto em língua estrangeira é: “you can never make that crossing that she made, for such Great Voyages in this world no more exist.”

⁵³ O texto em língua estrangeira é: “aware of his own mortality and perhaps because of this, insists upon performing a ritual to render her life history official”.

dividem o ser humano em gêneros, tratando de questões humanas universais, acrescentando apenas um olhar mais *queer*.

Em *Angels*, Kushner exige que a comunidade gay exija sua visibilidade e conseqüente existência, identificando seu papel atuante na história; o surgimento da AIDS é explorado pelo dramaturgo como um momento adequado para essa comunidade se interrogar e oferecer uma discussão sobre seu real significado, explicitado por ele em algumas entrevistas: “A pergunta que estou tentando fazer é qual o tamanho do abraço de uma comunidade. Até onde vai o seu alcance?”⁵⁴ (BERSTEIN, 1995, tradução nossa).

Se a história dos Estados Unidos exclui os homossexuais, o olhar deve inicialmente se dirigir ao passado. A nação que *Angels* fantasia tem suas raízes no começo do século XIX, período em que os Estados Unidos se transformaram, pegando emprestada a expressão de Benedict Anderson, numa “comunidade política imaginada”. Por isso, na cena 3 da primeira parte de *Angels*, Harper dirige-se aos espectadores, revelando que “os belos sistemas e as antigas ordens fixas” estão em vias de colisão e colapso. *Millenium Approaches* é uma peça cujo papel cênico desvela o que está por detrás da “mancha” histórica, não somente dos Estados Unidos, mas também do próprio planeta, ao chamar a atenção para a destruição da camada de ozônio. Embora Kushner concentre sua crítica nos valores morais dos estadunidenses, o mundo externo também é contemplado, através das viagens alucinógenas de Harper.

Por toda a peça, tem-se a construção de opostos binários: utopia/distopia, socialismo/individualismo, prazer/dor, masculino/feminino, beleza/decadência, passado/futuro, progresso/estagnação, paraíso/inferno e vida/morte, de tal modo que a representação de cada um é percebida nos relacionamentos e, principalmente, nos conflitos entre os personagens. Do mesmo modo que Harper renuncia o fim dos sistemas fixos, os relacionamentos não conseguem mais manter os laços que os prendiam, desmanchando-se a cada tentativa de novo entrelace. Joe, por exemplo, procura de todo modo manter seu casamento com Harper, mas não consegue mais esconder sua homossexualidade: quanto mais ele a nega, mais ela emerge (a úlcera que ele adquire é o preço pela não aceitação de sua verdadeira sexualidade). Ele chega a rezar a Deus para ser destruído em pequenas partes e

⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “The question I am trying to ask is how broad is a community’s embrace. How wide does it reach?”

construído novamente. Joe luta contra a sua condição homossexual porque realmente acredita ser anormal; porém, para Kushner, a anormalidade de Joe e Roy está no fato de insistirem em permanecer dentro do armário, mantendo e transmitindo a pior doença que possa existir para o homossexual: a insistência em não querer existir.

Na peça, a morte é um paradoxo: ela pode ao mesmo tempo ameaçar a vida e também fortalecê-la. O binarismo morte/vida está simbolizado na própria divisão da peça; enquanto *Millenium Approaches* simboliza a destruição e a morte, *Perestroika* representa a reconstrução e a possibilidade de renovação. Em entrevistas, Kushner reconhece o lado paradoxal da AIDS e acredita que, através de uma das maiores calamidades da história humana, pode-se também aprender, mesmo de maneira tão dolorosa, o verdadeiro significado de luta e união: “a luta contra a AIDS nos ensina que a morte, se encarada, pode ser transformada; até mesmo a morte injusta e cruel pode ser transformada em um recurso para os vivos, em um caminhar para a justiça e o poder”⁵⁵ (KUSHNER apud BLANCHARD, “Playwright of pain and hope” – Tony Kushner Interview, tradução nossa).

Kushner deixa bem claro que, em *Angels*, procura examinar questões que fazem parte de seu próprio ativismo gay, tais como liberalismo e socialismo na era pós-marxismo. Mas como possuir atitudes comunitárias dentro de uma cultura que historicamente privilegia o individualismo? A linguagem construída de modo ambivalente parece ecoar, a todo momento, a célebre frase de Walt Whitman: “Eu me contradigo”. De fato, o que se vê na peça é uma tentativa de construir mais do que uma comunidade baseada na solidariedade, mas como manter uma unidade num mundo onde a fragmentação parece não ter mais fim. Para Kushner, a sexualidade não é construída sobre uma base estável, o que explica as constantes construções e reconstruções de novas identidades onde, aparentemente, existia a possibilidade de alguém falar em nome de “nós”.

Aqui parece ecoar a crítica que surgiu, principalmente, dentro dos grupos feministas que, ao invés de reconhecerem a multiplicidade da identidade, acabaram “produzindo novos sítios de “nós” – um “nós” que quer empoderar as mulheres, mas,

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “The struggle against AIDS teaches us death, if faced, can be transformed; even cruel, unjust death can be transformed into a resource for the living, of a coming into justice and power”.

na realidade, exclui muitas outras ”⁵⁶, escreve Elin Diamond no artigo “The Violence of “We”: Politicizing Identification”. (DIAMOND, p.393, tradução nossa).

Elizabeth Spelman também já observara a utopia da crítica feminista de poder localizar a “verdadeira identidade de uma mulher em um espaço metafísico, onde se espera que o gênero possa flutuar livre de raça e classe”⁵⁷. (SPELMAN apud KRUGER, 2006, tradução nossa). Isso, para as feministas negras, torna-se impossível, na medida em que sofrem duplo preconceito: de gênero e de raça. Além disso, Elin Diamond, no mesmo artigo supracitado, chama a atenção para o livro de Ellen Moers, *Literary Women*, onde não aparece sequer um único texto escrito por feministas negras.

Essa apropriação do “eu para um “nós” autoritário é atestada por Pierre Bourdieu, ao comentar que todo grupo, majoritário ou minoritário, antes da luta externa pelo direito de visibilidade, luta internamente pelo “monopólio do direito de falar e de agir em nome de uma parte ou da totalidade dos profanos”. (BOURDIEU, 137). Além disso, o porta-voz, além de se apropriar da palavra do grupo dos profanos, apropria-se também do seu silêncio.

De fato, a constituição de um campo de saber nunca é neutra; ao contrário, sempre produz e insere-se em relações de poder. Sem elas, não existiriam as sociedades, conforme o entendimento de Foucault:

As relações de poder não são algo de mal em si mesmas, das quais devemos nos livrar; creio que não existem sociedades sem relações de poder, se nós as entendermos como estratégias pelas quais os indivíduos tentam se conduzir, de determinar a conduta dos outros. O problema, portanto, não é de tentar dissolver as relações de poder em uma utopia de comunicação completamente transparente, mas fornecer regras de direito, técnicas de gestão e a moral, o *ethos*, as práticas de si, que permitirão, nos jogos de poder, jogar com um mínimo possível de dominação. (FOUCAULT, 1994, p.727)

Em *Angels*, Kushner reconhece que a identidade não é uma categoria de natureza unitária: as diferenças que se constituem através dos relacionamentos com o “outro” são determinantes na construção de uma identidade social. A presença na peça de homossexuais brancos e negros, judeus e mórmons, conservadores e

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] producing new sites of “we” – a we that empowered women, but in fact excluded many women”.

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] a woman’s true identity in a metaphysical space where gender is supposed to be able to roam free from race and class”.

liberais, drag *queens* e travestis reforça a idéia de que, quando são colocados juntos a sexualidade, o gênero e a raça, não há como evitar conflitos e contradições.

O colapso dos sistemas de defesa que Harper prevê no início de *Millenium Approaches* pode também ser compreendido como uma grande metáfora, para a impossibilidade das identidades se sustentarem somente pela posição social que um indivíduo ocupa. Como Elin Diamond ressalta, “a identificação poderia ser entendida como uma atividade psíquica que desestabiliza o sujeito. Mais que sustentar uma posição social, a identificação poderia ser vista como produção de contradição histórica”⁵⁸. (DIAMMOND, op.cit, p. 391, tradução nossa)

Ao longo da peça, Kushner sugere a necessidade de negociação entre as identidades conflitantes. Harper, por exemplo, demonstra ser não somente uma mulher de pensamentos bem articulados, mas, talvez (juntamente com Belize), a personagem mais lúcida na peça, não conseguindo renegar a identidade Mórmon. Joe luta contra sua homossexualidade, por saber que suas crenças políticas e religiosas repudiam seu desejo homoerótico. Roy Cohn se recusa a aceitar o fato de estar infectado pelo vírus HIV, porque tem consciência de que sua orientação sexual seria atribuída ao homossexualismo. Mesmo sendo homossexual, ele nega a identidade até o fim, pois, para ele, homossexualismo é sinônimo de marginalidade e fraqueza. E argumenta: “Homossexuais são homens que não conhecem ninguém e que ninguém conhece”⁵⁹ (p. 51, tradução nossa). É por isso que, quando seu médico diagnostica a doença como AIDS, ele prontamente nega, dizendo que “AIDS é o que homossexuais têm. Eu tenho câncer no fígado”⁶⁰ (p. 52, tradução nossa).

Kushner expõe que as múltiplas identidades que brotam de dentro das personagens recebem todo um passado histórico, que não pode ser apagado tão facilmente. Lembrando novamente as palavras de Elin Diamond, “ela [identificação] liga o psíquico e o social; a identificação tem efeitos políticos, o que me leva a sugerir que talvez nós (feministas e outros envolvidos em crítica cultural) poderíamos começar a politizar nossas identificações”⁶¹. (Ibid., p. 391, tradução nossa)

⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “identification might be understood as a psychic activity that destabilizes the subject. Rather than upholding a social status quo, identification might be seen as producing historical contradiction”.

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows”.

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer”.

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “ it bridges the pychic and the social, identification has political effects, which leads me to suggest that perhaps we (feminists and others involved in cultural critique) might Begin to politicize our identifications”.

Não se pode dizer que, em *Angels*, Kushner não valorize a política de identidade. No entanto, sua crítica é extremamente antifundamentalista; a ideologia do individualismo, por exemplo, é fortemente atacada: e, ao falar de solidariedade dentro da comunidade gay, ele expõe no palco toda a problemática, fragilidade e dificuldade de unificação. Embora boa parte da crítica feita a *Angels* esteja relacionada ao seu final utópico, não se pode esquecer que as diferenças não são apagadas. Muito pelo contrário, para que essa nova comunidade possa vir a existir, as diferenças devem ser constantemente negociadas. Isso prova que Kushner está consciente de que o caminho para uma política de solidariedade está pavimentado sobre a incerteza.

A construção das personagens de modo binário reflete bem essa luta constante contra as forças contrárias a uma política de solidariedade. Com isso, a presença de Roy Cohn em *Angels* torna-se uma necessidade: ele claramente representa a *dystopia* dentro dessa fantasia gay; transforma-se num Midas ao contrário; tudo que ele toca se desfaz; sua função dentro da peça é trazer desequilíbrio e desarmonia. Isso fica bem evidente na passagem em que Roy, em tom de ironia e deboche, fala sobre a coligação histórica entre negros e judeus nos Estados Unidos:

Judeus e pessoas de cor, coligação liberal histórica, certo? Meu povo sendo o primeiro a vender no varejo para seu povo, e seu povo sendo as primeiras pessoas que meu povo podia contratar para varrer a loja nos sábados de manhã, e então nós todos dávamos as mãos e íamos de ônibus para Selma. Não eu, é claro, não ando de ônibus, eu pego táxi. (p. 158, tradução nossa)

Jews and coloreds, historical liberal coalition, right? My people being the first to sell retail to your people, your people being the first people my people could afford to hire to sweep out the store Saturday mornings, and then we all held hands and rode the bus to Selma. Not me of course, I don't ride buses, I take cabs.

Por outro lado, Belize, um dos principais porta-vozes dessa nova comunidade, simboliza a própria força de resistência contra os ataques homofóbicos de Roy. Na cena V do primeiro capítulo de *Perestroika*, Roy Cohn não vê nenhuma razão para que Belize o ajudasse, alertando-o para os perigos de um tratamento com quimioterapia nas suas condições de saúde. A resposta de Belize reflete a

importância da manutenção da solidariedade, apesar do tom de ironia: “considere isto como solidariedade. De viado para viado”⁶² (p.161, tradução nossa).

O modo como a definição de “gayness” é construída pelas personagens revela toda a complexidade e a ambigüidade de conceitos como “raça” e “identidade racial” e “eu e “outro”. Isso fica bem evidente na construção de Roy Cohn e Belize como opostos culturais. Quando Roy, num momento delirante, pergunta a Belize se já haviam se conhecido, Belize prontamente se identifica como “sua negação”. Roy é um advogado que fez da assimilação cultural um modo de apagar a sua origem judaica, transformando-se em homem influente e temido. Belize é o oposto disso tudo: representa a minoria negra, que não tem como esconder sua origem devido à cor da pele. Por isso, Roy, mesmo sendo homossexual, consegue fingir ser heterossexual, enquanto Belize é efeminado.

Vistos por este viés, Roy e Belize são inicialmente construídos dentro dos padrões tradicionais do binarismo masculino / feminino. Em *A Dominação Masculina*, Pierre Bourdieu chama a atenção para uma forma particular de dominação simbólica de que os homossexuais são normalmente vítimas, marcados por um estigma que, diferentemente da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado ou exibido, transformando-se numa forma de negação da sua existência pública. Bourdieu acrescenta ainda que o dominado possui a tendência de assumir, a respeito de si mesmo, o ponto de vista dominante: aplica a si mesmo, muitas vezes de modo forçado, as categorias de percepção “direitas” (*straight*) em oposição às “tortas” (*crooked*), sempre com medo de ser visto, desmascarado ou reconhecido por um outro homossexual (2007, 143-144). Isso explicaria, ainda consoante Bourdieu, um dos motivos de não ser raro, entre casais de lésbicas e de homens homossexuais, a reprodução da divisão dos papéis masculino e feminino.

Em *Angels*, a presença de um “efeminado” como Belize revela o lado machista de Roy Cohn. Aliás, dentre as várias críticas que li, poucas se preocuparam em examinar de modo mais aprofundado a relação conturbada entre Roy e Belize, o que, provavelmente, constitui um dos momentos mais significativos na compreensão da política da solidariedade, tão defendida por Kushner em suas entrevistas.

⁶² O texto em língua estrangeira é: “Consider it solidarity. One faggot to another”.

Em “When Girls Collide: Considering Race in *Angels in America*”, Framji Minwalla pode ser considerado uma exceção: destaca, nesse ensaio, a utilização por Kushner da noção conhecimento/poder de Foucault, “fazendo Roy simultaneamente subversivo (exibe sua homossexualidade, sem a admitir) e reacionário (é homofóbico e racista)”⁶³. (2006, p.108, tradução nossa)

Isso se evidencia na reação agressiva de Roy contra a presença de Belize: “Dê o fora daqui [...] quero uma enfermeira branca. Meu direito constitucional”⁶⁴ (p.156, tradução nossa). A resposta de Belize já prenuncia a perda de poder de Roy: “Você está num hospital, não tem direitos constitucionais”⁶⁵ (p.156, tradução nossa). Na cena anterior, Henry, o médico de Roy, questiona a aparência de Belize: “Por que você está vestida assim? [...] você deveria estar vestida de Branco”⁶⁶. (p.154, tradução nossa)

Na realidade, Henry queria dizer: você deveria ser branca. Para o médico, Belize não deveria estar ali, cuidando de um *Wasp* como Roy Cohn⁶⁷. A escolha de uma personagem negra e *ex drag Queen*, por Kushner, possibilita que se desmanchem no palco todas as certezas pregadas por Roy Cohn, na primeira parte de *Angels, Millennium Approaches*. A partir da relação de Roy e Belize, tem-se não apenas a contraditória homofobia daquele, mas também uma relação de dominação simbólica que não está ligada aos signos sexuais visíveis, e sim à prática sexual. Em suma, Kushner procura desconstruir a concepção tradicional binária masculino/feminino, definida como forma legítima de prática sexual, rompendo, como observa Bourdieu, com a crença de uma “relação de dominação do princípio masculino (ativo, penetrante) sobre o princípio feminino (passivo, penetrado)”, implicando no tabu da feminilização, “sacrilégio do masculino, isto é, do princípio dominante, que está inscrito na relação homossexual” (Idem).

Por isso, para Roy Cohn, o homossexualismo não é uma questão de rótulos, ou quem você leva ou deixa de levar para a cama, mas sim onde você está inserido na hierarquia do poder simbólico. Historicamente, negros, mulheres e homossexuais compõem a enorme minoria dos excluídos, vistos como “os outros” da sociedade

⁶³ O texto em língua estrangeira é: “making Roy simultaneously subversive (he flaunts his homosexuality without admitting its presence) and reactionary (he’s homophobic and a racist)”.

⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “Get outta here [...] I want a white nurse. My constitutional right”.

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “You’re in a hospital, you don’t have any constitutional rights”.

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “Why are you dressed like that? [...] you’re supposed to wear White”.

⁶⁷ Aqui, eu me refiro a um Roy Cohn performático, isto é, ao apagar sua identidade judaica, ele age como se fosse originariamente um *Wasp*.

americana. Belize, por sua vez, é a combinação dos três: negro e ex-drag queen. Sua presença faz Roy expor o racismo e as várias faces da mitologia androcêntrica. Apesar da sexualidade de Roy (que não era nenhum segredo) e sua origem judaica serem consideradas algo detestável para aqueles com quem se relacionava, todos o temem, por saberem que ele tem “influência” suficiente para destruir quem cruzasse seu caminho. A AIDS o coloca numa posição de fragilidade: tem seus direitos de advogado cassados, passa a ser assombrado pelo fantasma de Ethel Rosenberg, que revela triunfantemente em seu leito de morte o comentário feito por um dos membros do comitê que votou pela perda dos direitos de Roy de exercer a profissão de advogado: “Finalmente. Eu odeio essa bichinha há trinta e seis anos”⁶⁸. (p. 245, tradução nossa).

De repente, tudo aquilo que ele sempre defendeu e lutou contra se volta contra ele. Para aqueles que o derrubaram, Roy agora é o “outro”: passa a ser vítima do mesmo desprezo. É importante ressaltar que Kushner tem todo o cuidado para não deixar que a imagem abominável de Roy transforme-se numa pura e simples caricatura, levando o expectador/leitor a assimilar Roy de modo simplório, digno de melodrama de telenovela, como Louis, por exemplo, o percebe: “a estrela polar do mal humano, o pior ser humano que já existiu, [ele não é] mesmo humano”⁶⁹ (p.227, tradução nossa). Porém, fica evidente que Kushner quer chamar a atenção para o fato de que a frase dita acima pelo membro do comitê não demonstra uma crítica consternada contra os crimes que Roy cometeu (como a morte do casal Rosenberg), através de sua influência política, mas sim uma nítida demonstração de homofobia por parte daquele.

Na realidade, a AIDS coloca Roy, forçosamente, para fora do armário, reduzindo-o a uma pessoa comum, enferma, sem poder, pedindo por socorro. Além disso, Roy conhece muito bem as regras do jogo do poder. Ele sabe que no tabuleiro desse jogo político, não há espaço para o doente, como ele próprio explica a Ethel num momento de delírio:

A pior coisa de ficar doente na América, Ethel, é que você é chutado para fora do desfile. Americanos não têm serventia como doentes. Olhe o Reagan: ele é tão saudável, praticamente não é um humano [...] ele leva um tiro no peito e dois dias depois já está no oeste, andando a cavalo no seu rancho. Me diga? Quem consegue

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “Finally. I’ve hated that little faggot for thirty-six years.”.

⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “the polestar of human evil, he’s like the worst human being who ever lived, he isn’t *human* even [...]”.

isso? Isto é a América. Um país que não tem lugar para o enfermo. (p. 192, tradução nossa)

The worst thing about being sick in America, Ethel, is you are booted out of the parade. Americans have no use for sick. Look at Reagan: He's so healthy he's hardly human [...] he takes a slug in his chest and two days later he's out west riding ponies in his PJ's. I mean who does that? That's America. It's just no country to the infirm.

Dentro do imaginário dessa América, a doença e o doente são vistos como desestabilizadores de uma ideologia que prega a perfeição, excluindo todos os considerados perdedores, transformando-os em manchas sociais. A AIDS não vai revelar somente seu estado enfermo, mas principalmente sua nova condição de manchado. Sob esse viés, a reviravolta que ocorre com Roy na segunda parte de *Angels* faz também lembrar a figura do herói trágico, saindo de uma condição privilegiada, da boa fortuna para a má sorte. É claro que ele está longe das virtudes de um herói trágico aristotélico; porém, o sarcasmo e a ironia inteligentes, embora muitas vezes destrutivas, explicam por que Roy é normalmente comparado pela crítica a *Ricardo III*, de Shakespeare. De fato, ambos possuem o principal poder de dominação: o poder de sedução.

Em *Perestroika*, Kushner dá início à pavimentação do caminho para a redenção de Roy. Para quem sempre cultivou o discurso de que não precisava de ninguém, ironicamente, ele descobre no leito de morte que o seu bem estar físico e psicológico está nas mãos de dois homens gays, Belize e Joe, e até mesmo de quem ele foi diretamente responsável pela morte – Ethel Rosenberg. Aliás, o fantasma de Ethel, o que inicialmente poderia ser interpretado como o momento da vingança, consegue, juntamente com Belize, emprestar a Roy um pouco de humanidade. De fato, eles restauram sua identidade sexual e racial: e, a partir desse momento, Roy pode ser visto muito menos como estereótipo da representação do mal, mencionado mais acima por Louis, revelando um pouco mais o indivíduo. Todavia, fica evidente que a aceitação de Roy só poderia ocorrer na convergência das duas identidades que sempre negou.

A restauração da identidade sexual de Roy o faz “parte da família”, ou seja, um dos muitos que sofreu com a AIDS. Sendo assim, torna-se, portanto, plausível a cena em que Belize convence Louis a rezar sobre o corpo, já falecido, de Roy. O questionamento de Louis, por ter de dizer o *Kaddish* para Roy Cohn, é respondido por Belize (ecoando a própria voz de Kushner), e revela a difícil caminhada rumo a uma verdadeira política da solidariedade:

LOUIS: Eu não acredito que você realmente rezaria por...

BELIZE: Louis, eu rezaria até mesmo por você.

Ele foi uma pessoa horrível. Morreu de morte difícil [...] Uma rainha pode perdoar seu inimigo vencido. Não é uma coisa fácil, e não vale se for fácil, e a coisa mais difícil. O perdão.. (p.256, tradução nossa)

LOUIS: I can't believe you'd actually pray for...

BELIZE: Louis, I'd even pray for you.

He was a terrible person. He died a hard death [...] A queen can forgive her vanquished foe. It isn't easy, it doesn't count if it's easy, it's the hardest thing. Forgiveness.

A cena demonstra o começo de um movimento em direção a uma nova comunidade, baseada na solidariedade. Belize sutilmente lembra a Louis que este abandonou Prior no momento em que ele mais precisava. Ironicamente, a presença de Roy Cohn funciona como uma aprendizagem para todos. De certa forma, Louis é forçado a enfrentar a morte e, ao roubar parte do AZT de Roy para seu ex-amante, vemos a confirmação de sua luta interna, e seu esforço por uma mudança de comportamento. Até mesmo Ethel Rosenberg, que declara abertamente seu desejo de que Roy tenha uma morte mais horrível do que a dela, é levada a cantar o *Yiddish* para ele, como toda mãe judia faria por seu filho. Entretanto, a barreira que os separa de Roy não é esquecida, terminando o *Kaddish* dizendo “seu filho da puta”. (p.257)

Cabe aqui destacar que a crítica atual vê com suspeita a criação de movimentos políticos baseados somente na solidariedade. Para Alberto Moreiras, por exemplo, a solidariedade apresenta um “aparato emocional que permite nossa identificação metafórica com outro e uma conversão dupla do outro em nós, e de nós no outro” (2001, p.257). Isso quer dizer que há sempre um risco do sujeito representado tornar-se um fetiche para quem está narrando. De fato, nessa “poética da solidariedade”, identificam-se as mesmas características do texto testemunhal: sua representação parece inclinar-se para um suposto afastamento do literário. No entanto, ainda segundo Moreiras:

[...] não pode haver poética da solidariedade quando é função da solidariedade produzir um afastamento da poética. A solidariedade, embora possa ser representada, é um fenômeno afetivo de ordem não-representativa – como tal, ou ela se manifesta como práxis ou operacionalização ou é, por definição, nada mais do que falsa consciência epígona de uma bela alma hegeliana. O intelectual solidário não é mais um intelectual orgânico – isso não é uma condenação, é claro, mas simplesmente a constatação de um fato. (ibid., p.257)

Na minha opinião, o rompimento do sentimentalismo envolvido durante o *kaddish* para Roy Cohn, de modo agressivo, no final, sugere que Kushner tem consciência das “armadilhas emocionais” que estão em jogo na construção de uma nova comunidade baseada na solidariedade. Para o dramaturgo, o sentimento de compaixão não pode dissolver, como num passe de mágica, os abusos cometidos por um Roy Cohn. Além disso, a fala de Belize sobre a necessidade de perdoar “o inimigo vencido” contradiz a opinião do Rabino Chemelwitz no começo de *Millenium Approaches*, quando Louis, tomado pela culpa de ter que abandonar Prior, revela seu medo dos crimes que poderia cometer:

LOUIS: Rabino, o que as Escrituras Sagradas dizem a respeito de alguém que abandona uma pessoa que ama muito num momento de grande necessidade?

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ: Por que uma pessoa faria tal coisa?

LOUIS: Porque ele precisa. Talvez por causa da visão de mundo desta pessoa, de que isso mudará para melhor com luta, talvez uma pessoa que tenha essa visão positivista constante de progresso histórico novo-hegeliano em direção à felicidade ou perfeição ou alguma coisa, que o faz se sentir muito poderoso porque se sente conectado com essas forças, dirigindo-se para cima o tempo todo ... talvez essa pessoa não consiga incorporar a doença para dentro de seu sentido de como as coisas deveriam seguir. Talvez vômito ... e dores e doença ... realmente o assustem, talvez ... ele não saiba lidar com a morte.

RABINO: As Escrituras Sagradas não têm nada a dizer sobre uma pessoa assim.

LOUIS: Rabino, eu estou com medo dos crimes que eu possa cometer.

RABINO: Você quer confessar, é melhor então procurar um padre.

LOUIS: Mas eu não sou católico, eu sou judeu.

RABINO: Azar o seu. Católicos acreditam no perdão. Os judeus acreditam na culpa. (p.31, tradução nossa)

LOUIS: Rabbi, what does the Holy Writ say about someone who abandons someone who he loves at a time of great need?

RABBI ISIDOR CHEMELWITZ: Why would a person do such a thing?

LOUIS: Because he has to. Maybe because this person's sense of the world, that it will change for the better with struggle, maybe a person who has this neo-Hegelian positivist sense of Constant historical progress towards happiness or perfection or something, who feels very powerful because he feels connected to these forces, moving uphill all the time ... maybe that person can't, um, incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go. Maybe vomit ... and sores and disease ... really frighten him, maybe ... he isn't so good with death.

RABBI: The Holy Scriptures have nothing to say about such a person.

LOUIS: Rabbi, I'm afraid of the crimes I may commit.

RABBI: You want to confess, better you should find a priest.

LOUIS: But I'm not a Catholic, I'm a Jew.

RABBI: Worse luck for you, bubblah. Catholics believe in forgiveness. Jews believe in Guilt.

É evidente o tom irônico nessa passagem, o que sinaliza a presença de uma crítica contra a radicalização da culpa judaica, assim como contra a superficialidade do perdão católico. Se Kushner apresenta Louis inicialmente como se fosse uma “bela alma hegeliana”, com uma visão ingênua de mundo, na cena do *Kaddish*, vemos um Louis mais maduro, encarando a morte de perto e aprendendo o verdadeiro sentido de perdoar. Porém, o perdão de Belize não ocorrerá de modo

integral, pois, para Kushner, como vimos no capítulo anterior, a marca no corpo deve lembrar a todo momento que a mudança só vem acompanhada de dor e sofrimento.

Em *Angels*, é evidente a influência judaica em várias passagens, porém nessa, em particular, a forte presença do ritual do *Kaddish* chama a atenção para o interesse de Kushner pelos rituais judaicos. Isso é confirmado em uma de suas entrevistas, quando ele explica a importância do ritual na construção de um caminho que pode levar o agnosticismo em direção a uma possível fé na solidariedade:

O ritual é na minha concepção uma estrada em direção a um agnosticismo desenvolvido, ou possivelmente, à fé. Eu tenho muito interesse por preces. Eu não consigo rezar. Eu venho pensando e analisando sobre isso a partir de várias perspectivas. E eu sempre me comovi com a reza judaica. Eu acho que a cena mais comovente em ambas as partes de *Angels* é quando Ethel Rosenberg reza o *Kaddish* para Roy Cohn. E o *Kaddish* sempre foi uma reza que... eu quero dizer, eu acho que é uma coisa genética. É algo que está dentro da minha estrutura genética. Isso tem uma tremenda ressonância para mim. Assim como o Sh'ma. E eu realmente acredito – eu não estaria no teatro se não acreditasse nisso – que certas formas de práticas de rituais podem transformar a consciência de alguém através do gesto, do modelo e do ritual. E também a disciplina, do tipo, Deus sabe, é uma parte interessante no judaísmo. (*Tony Kushner in Conversation*, p.215, tradução nossa)

Ritual is actually a part of what I think of as the road toward at least a more developed agnosticism, or possibly into faith. I'm very interested in prayer. I can't pray. I've been thinking about it and looking at it from various perspectives. And I've always been very moved by Jewish prayer. I think the most moving scene in both parts of *Angels* is when Ethel Rosenberg says *Kaddish* for Roy Cohn. And the *Kaddish* has always been a prayer that... I mean, I think it's sort of a genetic thing. It's almost worked into the gene structure at this point. It has tremendous resonance for me. So does the Sh'ma. And I do believe – I wouldn't be in theatre if I didn't believe this – that certain forms of ritual practice can transform one's consciousness through gesture and through design and through ritual. It's about a discipline, also, which, God knows, is a big part of Judaism.

Embora a cena do *Kaddish* seja tocante, o que nos faz, inclusive, imaginar o público / leitor já totalmente convencido de que Roy Cohn, após uma morte sofrida, tenha se redimido. Mas Kushner, bem ao estilo do nosso Machado de Assis, interrompe o momento melodramático, revelando no final que Roy não havia mudado nem um pouco; na realidade, ele possui um novo cliente. Desta vez, ele defenderá Deus em uma Corte Familiar cósmica contra as acusações de abandono feita pelos Anjos, e a sua fala final demonstra que o velho Roy está de volta: “Eu sou um putinho demônio quando se trata de Lei Familiar. Só me diga quem é o juiz, e de que tipos de jóias ele gosta”⁷⁰. (p. 274, tradução nossa)

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “I'm an absolute fucking demon with Family Law. Just tell me who the judge is, and what kind of jewelry does he like”.

No entanto, no epílogo de Kushner, os membros da nova comunidade escolhem um caminho diferente de Roy. Após terem sobrevivido aos conflitos familiares e de relacionamentos, ao colapso dos sistemas, à AIDS e suas doenças oportunistas, aos anjos e suas mensagens de estagnação e ao próprio Roy Cohn, eles preferem olhar para diante, para o movimento, e acreditar que “nada está perdido para sempre. Neste mundo, há sempre um tipo de progresso doloroso. Desejando por aquilo que nós deixamos para trás, e sonhando com o que está por vir”⁷¹. (p. 275, tradução nossa)

Para Kushner, essa nova comunidade deverá aprender a lidar com suas diferenças e a conceber que no mundo nada se mantém estável por muito tempo. Sem dor e sofrimento não há possibilidade de mudança. A peça termina com Prior, Louis, Belize e Hannah sentados na borda da Fonte de Bethesda no Central Park. Louis continua fazendo seus comentários otimistas sobre uma democracia socialista com a queda do muro de Berlim, nomeando Gorbachev um dos maiores pensadores desde Lenin. Em contrapartida, Belize, mais realista e cauteloso, diz a Louis que é necessário tempo para se analisarem as mudanças que estão ocorrendo. Hannah, ao falar sobre as incertezas de lugares como a Iugoslávia, faz eco das palavras de Harper no começo da peça sobre o colapso de sistemas que pareciam tão seguros. Kushner nos dá um final tão incerto quanto o começo da peça, mas, desta vez, ele acredita que só a esperança não dá suporte suficiente para qualquer mudança. Para que haja um futuro diferente do presente, devemos olhar para o passado e aprender com os seus erros. Embora ele reconheça que a Aids irá matar muitas pessoas, as mortes não serão mais segredos de ninguém. Kushner acredita que agora é a hora para se tornarem cidadãos. E ele termina a peça com Prior dirigindo-se ao público/leitor, compartilhando sua esperança e delegando a responsabilidade de mudança através do envolvimento efetivo de cada um de nós: “Vocês são criaturas

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “nothing’s lost forever. In this world, there is a kind of painful progress. Longing for what we’ve left behind, and dreaming ahead”.

fabulosas⁷², todos e cada um. / E eu os abençôo: Mais Vida. / O Grande Trabalho Começa⁷³. (p. 280, tradução nossa)

⁷² O trecho é do próprio Kushner. Ele faz uma referência ao hino da nação queer: “we’re here, we’re queer, we’re fabulous, get used to it” (nós estamos aqui, nós somos queer, nós somos fabulosos, acostumem-se com isso). O uso de “fabuloso” usado por Kushner é diferente de uma concepção semiótica do termo drag, associado a algo extravagante e, até mesmo, para muitos, ao ridículo. Ao contrário, Kushner defaz o sentido preconceituoso do signo, exaltando a presença e a importância do homossexual na história, dando-lhe a devida visibilidade.

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “You are fabulous creatures, each and every one. / And I bless you: More Life. / The Great Work Begins”.

3.2 O FANTASMA DE BRECHT EM *ANGELS IN AMERICA*

Ler Brecht e Shakespeare ao mesmo tempo foi maravilhoso porque eu estava descobrindo o que era um método dialético, e descobrir foi uma ferramenta crítica para entender os dois dramaturgos cujo trabalho muito admiro. Eu me senti também muito atraído por Brecht pela forma épica pela crônica. Foi quase que de imediato, assim que li *Mother Courage*, se tornou meu trabalho favorito de Brecht. Eu adorei a perspectiva múltipla e multifocal. Sabe, Brecht fala disso quando escreve sobre Breughel e a falta de uma simples ponto de perspectiva, a complexidade dos signos, e o conflito físico em um prisma terrivelmente grandioso⁷⁴. (Kushner, "Interview with Kushner", p.107, tradução nossa)

De quase todas as críticas mais contundentes sobre *Angels in America*, uma parece ser unânime: a presença de uma tradição épica de características brechtianas. No entanto, o foco dessas críticas recai quase que exclusivamente nos recursos estilísticos, que vão desde as mudanças cênicas empregadas por Kushner até as adaptações (reavaliações), como a presença necessária do maravilhoso/sobrenatural dentro da peça.

Por isso, a utilização de tais recursos estilísticos pelo dramaturgo norte-americano transforma *Angels in America* numa peça complexa, de difícil categorização. Embora apresente algumas características de gêneros e tradições teatrais, como a poética realista de Eugene O'Neill e de Tennessee Williams, como o "teatro de imagens" e o Teatro do Ridículo, muitos consideram o teatro épico de Brecht a maior influência sobre *Angels*, devido a sua "estrutura episódica, aos personagens emblemáticos e 'ideologizados', à montagem teatral, e ao uso dessas técnicas para provocar o 'estranhamento' ou a 'desfamiliarização' das condições sócio-históricas num determinado tempo e lugar"⁷⁵. (BORRECA, 2006, p.245, tradução nossa)

No entanto, há ainda quem diga que a presença da fantasia em *Angels* contradiz o "espírito brechtiano", contrariando o que Roland Barthes, no ensaio "A revolução brechtiana", fala sobre o teatro de Brecht: em uma frase: "o teatro deve

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: "Reading Brecht and Shakespeare at the same time was wonderful because I was discovering what a dialectical method was and finding it was a critical tool for understanding the two playwrights whose work I admired the most. I was also very much drawn in Brecht to the epic form, to the chronicle play. It was almost immediately as soon as I read *Mother Courage* that it became my favourite Brecht. I loved the multifocal, the multiple perspective of it. You know, Brecht talks about it when he writes about Breughel and the lack of a single point of perspective, the complexity of signs, and the physical conflict in a terribly grandiose prism. I liked this sort of sprawl of the big epic plays in Brecht".

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: "episodic structure, emblematic and 'ideologized' characters, and theatrical montage, and in the use of these techniques to 'strange' or 'defamiliarize' sociohistorical conditions in a particular place and time".

deixar de ser mágico para se tornar crítico”⁷⁶ (BARTHES apud HARRIES 2006, p.185, tradução nossa). Porém, o que Kushner faz em *Angels* não é uma imitação do teatro de Brecht, mas uma revisão da tradição do teatro épico de Brecht. O próprio subtítulo de *Angels* já diz tratar-se de uma fantasia gay; portanto, o retorno/presença do maravilhoso/sobrenatural torna-se necessário, criando, assim, um novo tipo de gênero que Kushner denomina de “Teatro do Fabuloso”.

Além do mais, a mágica não faz desaparecer o senso crítico, desde que sua utilização seja feita de modo que o público reconheça que aquilo a que ele ou ela está assistindo não passa de produto de ilusão teatral, explicado pelo próprio Kushner na nota explicativa sobre a encenação do palco:

Os momentos de mágica – a aparição e o desaparecimento de Mr. Lies e os fantasmas, o Livro da alucinação, o final – têm de ser completamente realizados, como pedaços maravilhosos de ilusão teatral – o que significa não haver problema nenhum caso os fios fiquem à mostra, e talvez seja até melhor que eles estejam assim, mas a mágica também deve ser, ao mesmo tempo, surpreendente. (p.13, tradução nossa)

The moments of magic – the appearance and disappearance of Mr. Lies and the ghosts, the Book hallucination, and the ending – are to be fully realized, as bits of wonderful *theatrical* illusion – which means it's OK if the wires show, and maybe it's good that they do, but the magic should at the same time be thoroughly amazing.

Na minha visão, a crítica em geral, ao se preocupar mais com o tecnicismo do teatro épico e se ocupar em detectar se o que vemos no palco é uma referência a Brecht ou não⁷⁷, deixa de fazer algumas perguntas que merecem tratamento mais aprofundado. Até que ponto Bertolt Brecht é presença marcante em *Angels in America* e no próprio teatro americano contemporâneo? Existe uma influência política efetiva do dramaturgo alemão dentro e fora dos palcos? Kushner compartilha com os pós-modernistas a idéia de que Brecht foi um dramaturgo de idéias, mais próximo do pensamento do crítico marxista norte-americano Fredrik Jameson, que trata Brecht mais como um filósofo que faz uso do teatro para formular seu método de análise dialética e de pensamento?⁷⁸

⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “the theater must cease to be magical in order to become critical”.

⁷⁷ Em “Notes on Angels in America as American Epic Theater”, Janelle Reinelt critica algumas produções de *Angels in America* por “não serem Brechtianos o suficiente” (p.235).

⁷⁸ Em 1998 Fredric Jameson publicou *Brecht and Method* sustentando a idéia de atividade e práxis como principal característica da atualidade da obra de Brecht. Em 2005, Maria Sílvia Betti, professora da Faculdade de filosofia da USP, no artigo “A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de *O método Brecht*, de Fredric Jameson”, publicado pela revista Art Cultura, vol. 7, parte dessa idéia para levantar alguns parâmetros para a rediscussão da atualidade do trabalho do crítico Oduvaldo Vianna Filho.

Na tentativa de responder a essas perguntas, parto do princípio de que Kushner, inicialmente, parece defender Brecht das críticas sofridas em décadas recentes “por sua dramaturgia ‘fechada’ e utópica, impossíveis de se fazerem peças”⁷⁹ (REINELT, 2006, p.235, tradução nossa). Em *Angels in America*, Kushner não só ultrapassa a fronteira da impossibilidade, mas também cria no palco uma dialética que traduz a América como fantasia: é algo que, segundo Belize, está “lá em cima no ar, como um anjo, longe demais da terra para percebermos seus detalhes”⁸⁰ (p.228, tradução nossa). Ao fazer isso, parece que Kushner está mais alinhavado com o pensamento jamesoniano.

Além disso, a presença de personagens criadas a partir de figuras históricas, tais como Ethel Rosenberg e Roy Cohn, revelam a preocupação de Kushner em examinar o passado recente dos Estados Unidos, mais precisamente o período do pós-guerra, compreendido entre 1950 e 1960, época da perseguição implacável do macarthismo aos supostos comunistas e homossexuais. Sob forte repressão e controle da agência de serviço secreto americano (CIA), além do medo de serem associados às idéias revolucionárias, muitos artistas da Broadway começaram a se afastar de autores cujos trabalhos pudessem comprometê-los diante do regime estabelecido. A obra de Brecht se inseriu nesse rol, ficando relegada e esquecida. Consequentemente, a sua dialética de estética modernista e de política revolucionária – que havia servido de modelo para aqueles artistas – vai desaparecendo até se transformar, como bem colocou Janelle Reinelt, “num espectro, como Ethel Rosenberg ou Roy Cohn na peça: uma presença histórica específica lembrada, porém, mais como uma ficção dramática, para assombrar a peça revelando tanto sua limitação como a aspiração”⁸¹ (2006, p. 235, tradução nossa) do impossível e do utópico.

Para responder à primeira pergunta levantada mais acima, chamo a atenção para o texto publicado da segunda parte de *Angels in America*, *Perestroika*, quando Kushner faz os devidos agradecimentos, citando nomes importantes e relevantes de membros da *Eureka Theatre Company*, tais como Oscar Eustis, Tony Taccone, Sigrid Wurschmidt e outros. É importante lembrar que, por mais de dez anos, entre as décadas de 70 e 80 do século passado, eles fizeram parte do teatro épico em

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “for his impossible ‘closed’ dramaturgy and utopian play making”.

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “Up in the air, just like that Angel, too far off the earth to pick out the details”.

⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “like a specter, like Ethel Rosenberg or Roy Cohn in the play: a specific historical presence conjured up, but as a dramatic fiction, to haunt the play through both limitation and aspiration”.

São Francisco: segundo alguns críticos, foram os responsáveis diretos por um genuíno teatro americano, que não somente se apropriou, mas também transformou a dramaturgia de Brecht.

Não se pode esquecer que Kushner teve primeiramente seu trabalho produzido lá. Na realidade, a primeira produção de *Millenium Approaches* e mais tarde também a primeira leitura (versão) de *Perestroika* foram realizadas exatamente no *Eureka Theatre Company*. Embora Kushner não pertencesse diretamente a esse grupo, estava ligado a outros grupos de artistas não necessariamente brechtianos, mas que faziam teatro de esquerda, politicamente engajado com os princípios do teatro épico.

Em “Notes on Angels in America as American Epic Theater”, Janelle Reinelt comenta que os princípios épicos desses grupos são resumidos em “termos familiares a partir do léxico brechtiano: a historicização dos incidentes, *gestus* sociais como a *mise-en-scène*, e o estranho *Verfremdungseffekt*”⁸² (2006, p.235, tradução nossa). Aparentemente, essas partes da crítica sobre teatro épico ainda seriam importantes e necessárias para aqueles que se aventurassem na confecção de uma peça épica. Entretanto, elas não apresentam mais as mesmas feições dos tempos da Guerra Fria, visto que o mundo contemporâneo (pelo menos até a data da primeira encenação de *Perestroika*, maio de 1991) vem aparentemente comprovando suas limitações.

Em *Angels in America*, a historicização dos incidentes, por exemplo, pode ter se transformado na própria “Fantasia Gay sobre Temas Nacionais”. Os *gestus* sociais poderiam ser as diversas e contraditórias identidades que emergem ao longo de *Angels*. Embora eu aborde essa questão com mais profundidade no capítulo anterior, é importante frisar novamente aqui que Kushner constrói, intencionalmente, as personagens de modo binário. Em vez de Prior Walter e/ou Roy Cohn funcionarem como únicos protagonistas e antagonistas da peça, o que se vê, na realidade, é um grupo de personagens atuando em conjunto, mesmo quando eles nunca se cruzam na peça (Prior e Roy nunca se encontram na peça, por exemplo). Em suma, usando as palavras de Brecht na definição de teatro épico, “o palco principiou a “narrar”. (2005, p.66)

⁸² O texto em língua estrangeira é: “terms from the Brechtian lexicon: the historicization of the incidents, social *gestus* as *mise-en-scène*, and the odd *Verfremdungseffekt*”.

Embora os personagens no tocante a raça, gênero, religião e sexualidade, estejam em constante colisão, Kushner consegue mantê-los presos, de modo semelhante ao que ocorre em campo gravitacional, através de uma dialética que a todo momento transforma o real em imaginário e vice-versa. Finalmente, a proposta de realizar o *Verfremdungseffekt* pode ser identificada nos momentos em que Kushner diz que a mágica deve ser surpreendente, mas “tudo bem se os fios aparecem”⁸³ (p.13, tradução nossa); ou a cena do Diorama Room (sala do Diorama) do centro dos visitantes mórmons, quando Harper diz: “Eles estão tendo problemas com as engrenagens”⁸⁴. (p.193, tradução nossa)

A recepção do pensamento político e estético de Brecht nos Estados Unidos pode ser caracterizada em dois momentos bem distintos. O primeiro, entre as décadas de 1950 e 1960, como uma apropriação de seu modelo estético, rejeitando o conteúdo revolucionário, considerado pela “Velha Esquerda” (Old Left) uma “infantilidade comunista” desenvolver peças ao “gosto” do público norte-americano. O segundo, a tentativa da “Nova Esquerda” (New Left), que emerge a partir da década de 1960, de “politizar a arte e fazer da política uma questão pública e cultural”⁸⁵. (GLAHN, 2006, tradução nossa)

No artigo “The Brecht effect: politics and American postwar”, Philip Glahn examina esse período, que ele denominou “efeito Brecht” nas artes visuais. O texto é uma tentativa de rastrear não somente a presença do dramaturgo alemão em solo estadunidense, mas principalmente os efeitos do que Lee Baxandall chamou “americanização de Bertolt Brecht”. Como isso ocorreu? E de que modo a teoria de Brecht foi apropriada e aplicada pelos artistas das velha e nova esquerdas? Por que alguns artistas abandonam a esquerda, desiludidos com as aparentes falhas das promessas utópicas? Dentro da minha tese, torna-se pertinente identificar o quanto Tony Kushner “americaniza” o teatro épico de Brecht e como isso é refletido em *Angels in América*; ou, ainda, até onde o caráter utópico presente na peça confirmaria o retorno ou o afastamento dos ideais revolucionários de Brecht.

É sabido que a dialética da estética modernista, de teor político revolucionário segundo Brecht, serviu de modelo para vários artistas, fornecendo alternativas não somente para o teatro americano, mas para a arte em geral. Roland Barthes,

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “it’s OK if the wires show”.

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “They’re having trouble with the machinery”.

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “politicize art and make politics a public and cultural matter”.

Clement Greenberg, Michael Fried e Herbert Marcuse, só para citar alguns, discutiam e analisavam os textos produzidos pelo dramaturgo alemão. É claro que cada texto teve recepção específica, dentro de um contexto histórico marcado pelos textos pós-guerra.

De certo modo, todos estavam familiarizados com a obra de Brecht e o que ele representava para o teatro moderno da época. O efeito causado pela técnica do estranhamento e a aversão ao ilusionismo do teatro épico, conferindo “ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos” (BRECHT, 2005, p.103), tornam-se referências nos trabalhos de artistas do período do pós-guerra, de Andy Warhol a Dan Graham, de Hans Haack a Martha Rosler.

No entanto, o primeiro contato de Brecht com a esquerda americana acabou em sua expulsão dos ensaios de adaptação de uma peça, por não aceitar as mudanças que, segundo ele, distorciam o conteúdo de teatro político. Brecht se recusou a aceitar a transformação da produção de 1935, *A Mãe na cidade de Nova Iorque*, numa “peça palatável”. Segundo os tradutores da peça, isso se deveu à limitação intelectual dos espectadores proletarizados. O resultado da mudança do formato fragmentado e contraditório do texto original fez com que a crítica literária considerasse a peça “didática” e “pretensiosa”⁸⁶, “amadora” e “afetada”⁸⁷. No final, nas palavras do próprio Brecht, a peça não passava de “um entretenimento para crianças, um jardim de infância simples para propaganda comunista”⁸⁸. (apud GLAHN, 2006, tradução nossa)

A rejeição ao conteúdo revolucionário da obra de Brecht teve início numa época em que a economia americana voltou a crescer, após dez anos de depressão econômica, através do bem sucedido *New Deal*. A partir desse momento, a recepção à obra de Brecht é fortemente marcada pela rejeição às causas sociais, que eram vistas como utopia comunista de lutas de classes, que nada tinha a ver com a América livre e democrática. Além disso, a sua dramaturgia era considerada elitista e extremamente intelectualizada.

Antes de prosseguir, faço uma pequena digressão. Percebe-se, de imediato, que, após os anos de depressão, o *New Deal* irá novamente estabelecer a América idealizada. Portanto, vale lembrar que o polêmico e contraditório escritor norte-

⁸⁶ E.J.R Apud GLAHN. *Isaacs in Theatre Arts*, 1936.

⁸⁷ Citado no jornal *Daily Mirror* de 20 de Novembro de 1935.

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “an entertainment for children, for it is a simple kindergarten for Communist tots”.

americano John Steinbeck chamou a atenção no seu ensaio “Living with Hard Times” (*Esquire*, 1983) para a pouca aptidão comunista dos americanos. Um anticomunista assumido, Steinbeck também relata que, durante a década da Grande Depressão, alguns intelectuais chegaram a flertar com a idéia de uma sociedade comunista nos Estados Unidos. Segundo ele, isso não passou de um flerte, pois tão logo a economia se recuperou, a maioria voltou à vida normal. Durante o Macarthismo, Steinbeck escreveu vários ensaios, defendendo todos os presos por serem considerados comunistas. No mais famoso de todos, “The Trial of Arthur Miller” (*Esquire*, 1983), defendeu, de modo eloqüente e convincente, a liberdade física e de expressão de Arthur Miller, preso por suas idéias terem sido consideradas de teor comunista.

O objetivo dessa digressão é demonstrar que o “Efeito Brecht” (alienação) afeta a acomodação de valores, que poderia ser percebido como ameaça para a maioria dos americanos. Para Philip Glahn, Brecht tinha total consciência das dificuldades que encontraria para encenar suas peças que ao escrever as duas peças seguintes usou mensagens antifascistas. Ele mesmo admitiu mais tarde, a um amigo, ter um público de classe média americana em mente (GLAHN, 2006). *Terror e miséria do Terceiro Reich* (escrita por volta de 1935/6, exilado na Dinamarca), foi traduzida e publicada, parcialmente, pela *New Directions*. Encenada na década de 1940 sob o título *A vida privada do mestre da raça* (*The private life of the master race*), acabou recebendo críticas favoráveis, dando novo status a Brecht: escritor pacifista.

O preço da aceitação de Brecht é a sua “americanização”, o que em outras palavras significa perda de identidade, pelo menos como escritor; tal como, em *Angels in America*, ocorre com Louis: de família judaica, ele passa por um processo de assimilação cultural para poder usufruir da “liberdade” de ser americano. Mesmo pagando caro, Kushner reconhece que nem todos podem fazer parte da assimilação cultural. Belize, por exemplo, devido à cor de sua pele, resume muito bem o que é liberdade na América na visão de um negro: “O branquelo que escreveu o hino nacional sabia o que estava fazendo. Ele colocou a palavra “livre” num tom tão alto que ninguém consegue alcançá-la. Isso foi deliberado. Para mim, nada na terra me

soa tão pouco a liberdade”⁸⁹ (p.228, tradução nossa). Para Belize, a liberdade é inalcançável, não há liberdade na América.

Se Brecht passa a escrever para uma classe média conformada, o teatro deixa de ser utópico, para se tornar desolador. Somente uma pequena parcela da Velha Esquerda (Old Left) se mantém fiel aos valores estéticos socialistas de Brecht, como Eva Goldbeck. Ela escreveu um artigo em 1935, publicado pela *Daily Worker*, enfatizando a importância de *Lehrstück*. Marc Blitzstein produziu *The Cradle Will Rock* (1936), juntando seu interesse por música popular e discursos de consciência social radical. Outros destaques são Mordecai Gorelik, que abordou o teatro épico em seu influente livro *New Theatres for Old*, publicado em 1940, influenciando novas gerações como Andy Warhol (idem).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Os Estados Unidos saem vencedores do conflito europeu, possibilitando ao capitalismo americano uma nova ordem, que culmina no desaparecimento de Brecht, não somente dos palcos, mas até das antologias publicadas entre 1950 e 1960. Em *Perestroika*, Kushner apresenta uma América, na figura de Roy Cohn, em estado terminal, confirmado pela descrição de Belize: “Vem comigo ao quarto 1013 deste hospital que te mostrarei a América. Terminal, louca e maléfica”⁹⁰ (p.228, tradução nossa). Em contrapartida, no período pós-guerra, tem-se o seu renascimento⁹¹, com a proposta oficializada no Congresso americano, liderado pelo Senador Joseph MacCarthy, de

⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “The white cracker who wrote the national anthem knew what He was doing. He set the word “free” to a note so high nobody can reach it. That was deliberate. Nothing on earth sounds less like freedom to me”.

⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “You come with me to room 1013 over at the hospital, I’ll show you America. Terminal, crazy and mean”.

⁹¹ A construção de uma América idealizada já ocorre em 1781, cinco anos após a declaração de independência dos Estados Unidos por Thomas Jefferson. Hector St. John de Crèvecoeur escreve o ensaio “What is an American?”, enaltecendo suas várias origens estrangeiras (aliás, é nesse texto que aparece a primeira referência à existência de um *Melting Pot*) e a aptidão para se tornar o povo escolhido, um imaginário que ajudará na formulação do famoso “American Dream” e na consolidação da crença de que a América é o lugar apropriado para uma verdadeira democracia. “O que é então o americano, esse novo homem? Ele não é nem europeu nem descendente de um europeu, esta estranha mistura de sangue, que você não encontrará em nenhum outro país. Eu poderia apontar para você, uma família cujo avô era inglês, cuja esposa era holandesa, cujo filho casou-se com uma francesa e cujos quatro filhos atuais têm agora quatro esposas de diferentes nações. Ele é um americano que, deixando para trás todos os seus antigos modos e preconceitos, recebe outros novos, a partir de um novo modo de vida que ele abraçou; ao novo governo, ele obedece, e à nova hierarquia que se estabeleceu. Ele se torna um americano por ser recebido no grande colo de nossa *Alma Mater*. Aqui, indivíduos de todas as nações são transformados (melted) em uma nova raça de homens, cujos trabalhos e a posteridade causarão um dia grandes mudanças no mundo. Americanos são os peregrinos do ocidente, que estão carregando junto com eles aqueles grandes conjuntos de artes, ciências, vigor e trabalho, que tiveram começo há muito tempo no leste; [...] O americano deve amar muito mais este país, não importando onde ele ou seus antepassados nasceram. Aqui, a recompensa do seu trabalho seguirá com passos iguais ao progresso de seu trabalho; seu trabalho está fundado sobre a base da natureza, auto-interesse; [...] O americano é um novo homem que age sob novos princípios; deve, por isso, cultivar novas idéias e formar novas opiniões. A partir do ócio involuntário, dependência servil, penúria e trabalho inútil, ele recebe agora as dádivas de uma natureza bem diferente, recompensada pela ampla subsistência, - Isto é um americano” (Tradução nossa).

caçar todos aqueles que penderam para o lado comunista, aproveitando a carona para outros tipos de perseguição, aos homossexuais e aos imigrantes.

Para Philip Glahn, é incrível como o trabalho de Brecht passa a ser rejeitado e ignorado por completo por artistas que tinham no seu teatro a base para seus próprios projetos e trabalhos. Dentre esses artistas, Glahn cita John Cage e Merce Cunningham, que “frequentemente visitavam o *Living Theatre*, assistindo às encenações das adaptações de Brecht”⁹²(GLAHN, 2006, tradução nossa). De repente, passa-se a não se encontrar em seus textos e entrevistas nenhuma referência a Brecht. Mesmo a inclusão de Brecht nas edições anteriores a 1965 e nas duas publicações posteriores, no *The Tulane Drama Review*, as discussões do *Action Theater*, edição especial de 1965, sequer citam Brecht. A questão principal é explicitada por Jeff Kelley, editor de John Kaprow, do desinteresse nos trabalhos deste: “A obra de Kaprow, mesmo apresentando uma ressonância freqüente de implicações sociais, era apolítica, diferente de Brecht”⁹³. (GLAHN, 2006, tradução nossa)

Conclui-se que Brecht era para seus críticos igual à política comunitária e, nesse período conturbado da história dos Estados Unidos, ninguém queria se comprometer ou correr o risco de verem seus nomes associados a uma ideologia contrária à patrocinada pela agência de segurança (CIA), que via no comunismo uma ameaça aos valores capitalistas dos Estados Unidos. Como resultado desse controle da liberdade de expressão, os artistas que se afastaram dos ideais de um teatro de engajamento transformaram-se no que Todd Gitlin chamou de “Velha Nova Esquerda” (Old New Left). Seu objetivo foi “criar uma arte de inclusão, mas sem uma nova política de utopia [leia-se sem engajamento político]”⁹⁴. (GLAHN, 2006, tradução nossa)

No início dos anos 1960, a Nova Esquerda começaria a revisar a política da esquerda americana, enfraquecida e empobrecida pelo liberalismo americano do pós-guerra, que via a ideologia como “defunto esgotado”. Novos estudos então, como *Studies*, são publicados com a intenção de recuperar a consciência política e possibilitar um novo teatro, desta vez, comprometido socialmente. Porém, esse

⁹² O texto em língua estrangeira é: “frequently visited the Living Theatre, attending performances of Brecht adaptations”.

⁹³ O texto em língua estrangeira é: “Kaprow’s work, while often resonating with the social implications of the day, was a-political, unlike Brecht”.

⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “aiming for na art of inclusion without a new political utopia [...]”.

período vai durar pouco tempo: a partir de 1968, uma nova desilusão vai atingir novamente a esquerda, devido à impossibilidade de se alcançar uma mudança genuinamente revolucionária.

Em *Angels in America*, a presença/espectro de Brecht é construída de modo irônico, ou seja, o seu retorno só é possível com a volta do sobrenatural. Em outras palavras, através da personagem Ethel Rosenberg, Kushner faz Brecht não somente reviver como também participar do processo de renovação da nova utopia criada por aquele. Ao formar mais um novo par, Ethel e Roy (constante na peça), o dramaturgo norte-americano tem a possibilidade de expor dialeticamente no palco duas visões bem distintas de realidade.

Essa dialética revela um Kushner mais preocupado em mostrar a(s) realidade(s) sob a capa da fantasia. Ao longo da peça, o que seria fantasioso e alucinógeno (as alucinações de Harper e Prior), por exemplo, convidam o público/leitor a extrair das metáforas as verdades que vão emergindo, como se as cortinas do palco se abrissem e fechassem a todo momento, numa dialética estilística que Richard Foreman denominou “arquitetônico épico” (apud BORRECA, 2006, p.247). Portanto, para entendermos a presença do sobrenatural no palco de *Angels in America*, faz-se necessário revertermos às aulas de Roland Barthes sobre a dramaturgia de Brecht; ele afirmava que para o teatro tornar-se crítico é preciso que volte a ser novamente mágico (apud BORRECA, 2006).

De fato, o paradoxo da contemporaneidade consiste no testemunho do fim de algumas utopias, tais como, o desmantelamento da antiga União Soviética, a queda do muro de Berlim e, acima de tudo, a proclamação do fim das ideologias. Em suma, a aparente letargia (*stasis*, desejada e exigida pelo Anjo em *Angels in America*) do final do século XX abre espaço para uma nova forma de olhar para o futuro. Talvez aqui esteja a principal questão a ser discutida: o mundo real capitalista tornou-se tão utópico que o olhar para frente só é possível se continuarmos imaginando um mundo melhor (o final da peça parece contemplar esse futuro).

Quando Ethel Rosenberg surge na peça, uma espécie de túnel do tempo se abre no palco, sem que necessariamente tenhamos que entrar nele. Na realidade, a intenção de Kushner é nos manter afastados – o olhar do presente examinando o passado. É importante observar que a aparição de Ethel ocorre exatamente quando Roy está começando a sentir os efeitos da AIDS; fraco e debilitado, Roy é a própria imagem da América do final da Era Reagan. Os diálogos são construídos de modo

totalmente ambíguos, como se houvesse no palco um jogo de espelhos, refletindo em cada um a pessoa e sua personificação. Em sua primeira fala na peça, Ethel já percebe a fraqueza de Roy. Num primeiro instante, este concorda; mas, logo em seguida se reveste de uma imaginária couraça, voltando a ser o velho Roy Cohn. Toda cena acontece no último ato, na cena 5, anteriormente à aparição do anjo para Prior Walter.

ETHEL ROSENBERG: Você não está com aparência boa, Roy.

ROY: Bem, Ethel. Não me sinto bem.

ETHEL ROSENBERG: Mas você perdeu muito peso. Combina com você. Você era pesado.

ROY: Eu não tenho aquele peso desde 1960. Nós éramos todos muito mais pesados no passado, antes que essa coisa com o corpo começasse. Agora pareço um esqueleto.

ROY: Eu tenho todo o tempo do mundo.

ETHEL ROSENBERG: Você é imortal.

ROY: Eu sou imortal. Ethel. Eu forcei meu caminho história adentro. Jamais morrerei.

ETHEL ROSENBERG (pequena gargalhada): Uma enorme fissura está prestes a se abrir pela História. O Milênio se aproxima. (p. 117, tradução nossa)

ETHEL ROSENBERG: You don't look good, Roy.

ROY: Well, Ethel. I don't feel good.

ETHEL ROSENBERG: But you lost a lot of weight. That suits you. You were heavy back then.

ROY: I haven't been that heavy since 1960. We were all heavier back then, before the body thing started. Now I look like a skeleton.

ROY: I have all the time in the world.

ETHEL ROSENBERG: You're immortal.

ROY: I'm immortal. Ethel. I have *forced* my way into history. I ain't never gonna die.

ETHEL ROSENBERG (*A little laugh, then*): History is about to crack wide open. Millennium approaches.

A importância de Ethel Rosenberg, nesse momento, está na possibilidade de Kushner dramatizar a dialética entre o ideal e a realidade da América. Até esse momento, a linguagem realista de Roy com seu grande poder de sedução e suas obscenidades dramatiza uma parte da verdadeira América. Embora pequenas fissuras vão se abrindo, emergindo aos poucos em pequenos *flashes*, como aquelas produzidas pelas alucinações ou visões de Harper e Prior, somente no final de *Millenium Approaches* a segunda parte da história da América dos últimos 30 anos é dramatizada no palco e personificada num Roy Cohn em estado “Terminal, louco e maléfico”.

O tom apocalíptico de Ethel não se refere ao fim do mundo, mas ao término de uma era, visto que a história da peça acontece entre 1985 e 1991, período da Guerra Fria de Reagan; das mudanças radicais que ocorreram com as revoluções no leste europeu; das reformas de Gorbachev; e da queda do muro de Berlim em 1989. Portanto, quando Harper fala de “belos sistemas morrendo, velhas ordens se desmancham”, ela evoca uma resposta cultural a essas mudanças. O fantasma de Ethel desmancha a fantasia em torno da comunidade imaginada América, anunciando a sua iminente destruição. A derrocada das experiências de comunismo europeu representa então o fim de um confronto ideológico, nascido em 1917, e cujo ápice ocorreu no começo de 1945. O apocalipse em *Angels* chega antes do fim do milênio, exatamente em 1989: um grande eclipse ideológico se estabelece.

O final da primeira parte de *Angels in America* se dá com um discurso apocalíptico. A fenda que se abre no palco proporciona a Kushner a possibilidade de desafiar as formas totalizantes de narrativa histórica, enquanto procura encontrar espaços dentro dessas narrativas para linhas emergentes de uma herança histórica marginal. Na própria linguagem de Roy Cohn há uma duplicidade que, em alguns momentos soa como discurso *camp*, sugerindo a autoconsciência de uma identidade que, caso não fosse reprimida, poderia ultrapassar o eu-político que ele mesmo criou e sustenta, até o fim da peça.

Toda essa complexidade dentro da peça me faz acreditar que a apropriação do teatro de Brecht por Kushner sugere o que Fredric Jameson defende no livro *O Método Brecht: a atualidade do pensamento e da obra do dramaturgo alemão*. Assim como Jameson, Kushner vai “em direção oposta à da crítica acadêmica e das teorias que relativizam e fragmentam a percepção da experiência histórica” (BETTI, 2005, p.89). Atividade e práxis, Jameson acredita serem a “única forma capaz de superar as paralisias observadas na reflexão e na criação”. (idem)

Por esse viés, entendo que a presença do anjo, pedindo a Prior Walter uma paralisia (*stasis*) nas atividades humanas seria uma evidência de que Kushner também compartilha a crítica de Jameson aos críticos e teóricos pós-modernos. Maria Silvia Betti, sobre *O Método Brecht*, de Fredric Jameson, chama a atenção para o grau crescente de institucionalização das teorias pós-modernas. Além disso, Jameson sentiu a necessidade de escrever esse trabalho para “colocar Brecht a salvo de leituras orientadas para identificar em sua obra elementos “pós-modernos”, “feministas”, “identitários” e “minoritários”, que pasteurizaram seus trabalhos para

adequá-los às linhas de pensamento que presidem ao *establishment* teórico e mercadológico” (BETTI, 2005, p.89).

Esse posicionamento político e teórico contra os “emergentes teóricos” da crítica americana defendida por Jameson encontra um eco quando lemos algumas entrevistas concedidas por Kushner. A mais contundente é quando ele claramente defende movimentos que não se apoiem em causas particulares. Segundo o autor de *Angels*, a causa deve ser para todos:

[...] Qualquer um que achar que a política usada para o próprio benefício chegará a algum lugar na América está cometendo um grande erro. Por isso eu tenho ressalvas contra Louis Farrakhan. Tenho ressalvas contra gays e lésbicas no ACT UP, que dizem “odeio héteros”. Ou aos judeus que acham que a única coisa que importa é Israel e a defesa contra o antissemitismo. Pessoas que não reconhecem uma causa comum estão fadadas ao fracasso político neste país. Movimentos que captam a imaginação das pessoas são os movimentos que negam o racismo e a exclusão [...]. (Kushner, “Tony Kushner in conversation”, p.16, tradução nossa)

Anyone who thinks that completely self-interested politics is going to get you anywhere in America is making a terrible mistake. Which is why I object to Louis Farrakhan. Which is why I object to gays and lesbians in ACT UP who say ‘I hate straights.’ Or to Jews who think that the only thing that matters is Israel and defence against anti-Semitism. People who don’t recognise common cause are going to fail politically in this country. Movements that capture the imagination of people are movements that deny racism and exclusion.

Para Jameson, o mundo contemporâneo encontra-se dominado por uma dicotomia paralisante do pensamento. A meu ver, Kushner, principalmente na segunda parte da peça, *Perestroika*, procura transformar a destruição ocorrida em *Millennium Approaches*, numa nova forma de pensar o mundo. Do mesmo modo que Brecht rompe com a cultura mercantilizada e fetichizada, utilizando-se de recursos extraídos das culturas orientais, Kushner também opta por uma estética, cuja essência remete à idéia brechtiana de que “a ciência e a aquisição do conhecimento funcionam como formas fundamentais de entretenimento e de prazer” (JAMESON apud BETTI, 2005, p. 90). Em suma, talvez a maior evidência da presença de Brecht em *Angels in America* esteja no seu conselho, aplicado por Kushner, para nunca começar “a partir das velhas e boas coisas, mas sim das novas coisas ruins”. Isso resume a própria dialética de um mundo ainda governado por opostos, não importando a complexidade de sua estrutura.

3.3. ANJOS DA HISTÓRIA E A INFLUÊNCIA DE BENJAMIN EM *ANGELS IN AMERICA*

“Minhas asas estão prontas para o vôo, se pudesse, eu retrocederia. Pois eu seria menos feliz, se permanecesse imerso no tempo vivo.” (Gerhard Scholem, *Saudação do Anjo*).

“Um mapa do mundo que não incluía a Utopia não vale a pena ser olhado, pois deixa de fora um país onde a humanidade está sempre aterrissando. E no momento em que a humanidade lá aterrissar, olhar para fora, e vislumbrar um país melhor, começa a velejar. O progresso é a realização das Utopias⁹⁵”. (Oscar Wilde em “The Soul of Man under Socialism”, tradução nossa)

O próprio título *Angels in America* já indica uma avaliação de representação que, se não a maior, uma das mais marcantes na história dos Estados Unidos: a América simbolizada na figura de um anjo. Desde os primeiros colonos, vindos da Europa para o povoamento das colônias inglesas na América do Norte, no início do século XVII até o movimento migratório para o oeste, no século XIX, dando a configuração do que atualmente conhecemos como América, a figura do anjo é o símbolo de identidade de um povo que, inicialmente, possui raízes na história dos anglo-saxões.

Apesar do mito da individualidade inscrito no ideal da democracia jacksoniana e no *Manifest Destiny* ter inspirado e ramificado a literatura romântica dos Estados Unidos do século XIX, presente no ensaio “Self-Reliance” de Emerson, romantizado em *Walden*, de Thoreau, alcançando seu clímax com *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, as promessas de uma América igualitária nunca passaram de utopia.

⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realization of Utopias”.



Manifest Destiny – *American Progress*. Quadro de John Gast (1872) chamado de *Progresso americano*. É uma representação alegórica do Manifest Destiny. O anjo acima é **Columbia**, a personificação dos Estados Unidos, levando a civilização para o oeste junto com os colonos.

Para se entender a presença de um anjo em *Angels in America* como, num primeiro instante, um mensageiro, dando a Prior Walter a tarefa de pôr fim ao progresso migratório, deve-se atentar para o fato de que, na América, o anjo sempre implicou uma ideologia de manutenção dos direitos de minoria branca de origem anglo-saxônica⁹⁶. Não se pode esquecer que vários relatos do século XIX usavam a pureza racial dos anglo-saxões para justificar a expansão para o oeste e a construção do império americano. Dentre os relatos mais contundentes, o ensaio “Manifest Destiny” (1839), de John L. O’Sullivan, deixava bem claro que os Estados Unidos tinham uma espécie de mandato divino para expandir a América do Norte, explicitado nas suas palavras: “é nosso destino manifesto nos espalharmos por todo o continente garantido pela Providência para o livre desenvolvimento de nossos milhões, multiplicados anualmente”⁹⁷ (JOHANNSEN, 1997, p.32, tradução nossa).

⁹⁶ É importante observar que Prior Walter é introduzido na peça como um descendente do anglo-saxonismo simbolizado pelo termo WASP (White, Anglo-Saxon and Protestant). Os fantasmas de seus ancestrais (Prior I e Prior II) e o anjo que aparece para Prior no final de *Millenium Approaches* e depois, ao longo de *Perestroika*, desejam lembrá-lo de seu lugar na hierarquia da sociedade americana. Mas diferente de Roy Cohn, que procura apagar os vestígios de sua “impureza racial judaica”, ele se recusa a continuar o trabalho dos seus ancestrais de opressão racial, étnica, ideológica, de gênero e sexual.

⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions”.

No ensaio “Prior to the Normans: The Anglo-Saxons in *Angels in America*”, Allen J. Frantzen sugere que a explicação mais aceita para a compreensão de quem foram os ingleses ou como, já cristãos, eles vieram a ser associados com o angélico, está no trabalho *Ecclesiastical History of the English People*, escrito em 731 d.C. por Bede. Este comenta que os anglo-saxões tornaram-se os novos povos escolhidos; mas foi Gregório, o Grande, quem apontou “mensagens mais merecedoras da verdade ao trazer esse povo para a fé”⁹⁸ (apud FRANTZEN, p.135, tradução nossa).

Bede relata uma anedota que aconteceu antes mesmo de Gregório tornar-se Papa, no ano 590 d.C.. Gregório estava andava por um mercado e, dentre as várias mercadorias expostas, uma chamou-lhe, em particular, a atenção: viu meninos com feições finas, rostos bonitos e cabelos lisos, colocados à venda. Bede escreve que Gregório perguntou sua origem e descobriu que eram da Britânia, onde todos possuíam aquelas características físicas. No final, foi-lhe informado que os meninos eram da raça dos *Angles*. “Bem apropriado”⁹⁹, disse Gregório, pois “eles têm as faces angelicais, e tais homens deveriam ser dignos herdeiros dos anjos no céu”¹⁰⁰ (Ibid. p.135, tradução nossa). Disposto a converter os *Angli*, Gregório foi até o Papa e se ofereceu como voluntário para a missão catequizadora. Embora o Papa quisesse conceder seu pedido, não foi possível a permissão para que Gregório saísse de Roma. Mais tarde, quando se tornou Papa, enviou missionários para a Grã-Bretanha, para que o trabalho de conversão fosse finalmente realizado.

É importante frisar que os meninos que tanto atraíram a atenção de Gregório eram descendentes dos invasores anglo-saxões (450 d.C.), que, mesmo após 150 anos de presença nas ilhas britânicas (tomando-se por base o momento em que Gregório teria visto os meninos), continuavam pagãos. No mesmo texto, Bede explica que a invasão ocorreu por várias tribos germânicas. O termo *Angli*, por exemplo, origina-se de *Angles*; e a terra que ficava entre os reinos dos *Jutes* e dos saxões era chamada de *Angulus*. Além disso, alguns historiadores perceberam que o uso do termo *Angli* por Bede tinha sempre o sentido de “*English*”.

Nessa breve análise da anedota descrita por Bede, conclui-se que Gregório possuía afinidade natural com os anglo-saxões, estranhamente transcendendo as diferenças raciais. Na leitura de Frantzen, o texto de Bede faz um rompimento

⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “much worthier heralds of the truth to bring this people to the faith”.

⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “Good, they have the face of angels, and such men should be fellow-heirs of the angels in heaven”.

¹⁰⁰ O texto integral encontra-se em CHAPIN, John. *A treasury of Catholic reading*, 1957.

brusco entre o lapso temporal das primeiras comunidades cristãs na Inglaterra – que provaram ser indignas da proteção de Deus – e os anglo-saxões, cujos descendentes seriam convertidos pelos missionários de Gregório. Portanto, Bede, ao elevar seus ancestrais à categoria de anjos, cria uma nova significação para a palavra *Angles*, no contexto cristão. Em outras palavras, tem-se “uma história de conversão lingüística, com imensas conseqüências para o futuro do cristianismo na Inglaterra”¹⁰¹ (apud FRANTZEN, p.136, tradução nossa).

Nessa discrepância temporal, intui-se que o autor inglês conscientemente utiliza a anedota como pretexto para “o jogo verbal que valoriza sua [Bede] raça, sua nação, seu rei”¹⁰² (Ibid. p.136, tradução nossa). Além do mais, a identidade angelical criada a partir de jovens, como a dos meninos do mercado, cria a idéia de inocência e beleza, imagens angelicais perfeitas para os novos mensageiros de uma nova era cristã.

Em *Angels in America*, Kushner discute a mística dos anglo-saxões como povo escolhido, através do estereótipo WASP associado a Prior. A linhagem deste é confirmada mesmo antes da presença sobrenatural dos seus antepassados. Em *Millennium Approaches*, ato II, cena III, Prior passa mal, já sentindo os efeitos da AIDS, e é levado, às pressas, por Louis para o Hospital. Emily, a enfermeira que inicialmente cuida de Prior (Belize assumirá o posto somente mais à frente), indaga sobre o nome diferente de Prior: “Weird name. Prior Walter. Like, ‘The Walter before this one’” (“Nome estranho. Prior Walter. Como “O Walter antes dele”) (p. 57). Louis não só confirma a existência de um Walter anterior a Prior, mas também acrescenta que essa linhagem vai além do Mayflower: “Muitos Walters¹⁰³ antes dele. Prior é um nome velho, muito velho, de família muito velha. Os Walters datam do tempo do Mayflower e além. Lá na conquista dos normandos. Ele diz que existe um Prior Walter bordado na Tapeçaria Bayeux¹⁰⁴. (p. 57, tradução nossa)

¹⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “it is a story of linguistic conversion with immense consequences for the future of Christianity in England”.

¹⁰² O texto em língua estrangeira é: “verbal play that valorizes their race, their nation, and their king”.

¹⁰³ O texto em língua estrangeira é: “Lots of Walters before this one. Prior is an old old family name in a old family. The Walters go back to the Mayflower and beyond. Back to the Norman Conquest. He says there’s a Prior Walter stitched into the Bayeux tapestry”.

¹⁰⁴ O Bayeux tapestry é uma grande tapeçaria, ornamentado sob o patrocínio do meio-irmão Odo de *William the Conqueror*, bispo de Bayeux. Medindo 50 cm de largura e 70 metros de comprimento. Nele se encontra bordada a história de eventos políticos e militares, como a batalha final, *the battle of Hastings*, que deu aos normandos a conquista da Grã-Bretanha em 1066. O personagem principal é o próprio líder normando *William The Conqueror*. Em *Angels in America*, um suposto ancestral de Prior teria lutado e ajudado no estabelecimento de um novo reino em que, depois de séculos de lutas internas e externas, finalmente se consolidaria estável.

Para alguns críticos, a Tapeçaria Bayeux, como ícone, é inadequada à relação de Prior com seu orgulho dos ancestrais anglo-saxônicos. Um dos motivos é que, com a conquista dos normandos (os quais não são anglo-saxônicos), rompe-se a linhagem “pura” dos anglo-saxões. A tapeçaria, por exemplo, é ornamentada para homenagear o invasor normando, de origem latina¹⁰⁵, e não o povo que passou a ser subjugado por esse.

Segundo alguns historiadores, a conquista dos normandos implica o fim da cultura anglo-saxônica. Allenn Frantzen, inclusive, ressalta que “gerações de historiadores e escritores anglo-saxonizados consideraram a chegada dos normandos como a poluição da raça pura”¹⁰⁶ (Ibid., p.139, tradução nossa). Por fim, a mudança teria os seus efeitos até mesmo na língua, com a oficialização do latim como a língua vernácula inglesa. Calvert Watkins, por exemplo, afirma que a “história é nossa herança lingüística; nossos ancestrais, no sentido cultural real, são ancestrais lingüísticos. Somente uma pequena fração da população dos Estados Unidos pode rastrear seus ancestrais biológicos mais do que um ou dois séculos”¹⁰⁷ (1980, p.20, tradução nossa).

Particularmente, concordo com Frantzen, quando diz que “as idéias equivocadas de Kushner sobre quando, onde e por quem a Tapeçaria Bayeux foi feita têm implicações significantes para sua definição de WASP”¹⁰⁸ (Ibid., p.140, tradução nossa). Entretanto, acredito também que o suposto “equivoco” cometido por Kushner possa ser proposital e coerente.

A dialética da estrutura de *Angels*, com diálogos ambíguos, discutida no capítulo anterior, leva-me a acreditar que a escolha de Prior pelo anjo, como o novo profeta, pela linhagem WASP “pura”, é, na realidade, uma clara ironia do autor. Lembro aqui, por exemplo, as palavras de David Savran, quando entende que “a indecisibilidade da peça já está, na realidade, sempre relacionada, porque as

¹⁰⁵ No artigo “A brief History of the English language”, Morton Bloomfield esclarece que a invasão e conquista normanda causou uma drástica mudança na Inglaterra, principalmente no aspecto lingüístico. Apesar de os normandos serem originalmente vikings, lá por meados do século XI, já haviam se tornados “afrancesados na língua e na cultura”. Portanto, a substituição das “classes mais altas dos Anglo-Saxões por um grupo de língua francesa levou ao desaparecimento da língua padrão *Old-English*” (1980, p.16).

¹⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “generations of Anglo-Saxonizing historians and writers regarded the arrival of the Normans as the pollution of the pure stock of the race”.

¹⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “this history is our linguistic heritage; are ancestors, in a real cultural sense, are our linguistic ancestors. Only a small proportion of people in the United States can trace their biological ancestry back more than a century or two”.

¹⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “Kushner’s mistaken ideas of when, where, and by whom the Bayeux Tapestry was made have significant implications for his definition of WASP”.

questões que parecem ambivalentes já foram, com ou sem consciência, decididas pelo próprio texto” (2006, p.14-15, tradução nossa)¹⁰⁹.

Essa ambivalência pode ser confirmada em *Perestroika*, ato II, cena II, quando o anjo, de modo imperativo, se dirige a Prior: “Em VOCÊ o Vírus do TEMPO começou!”¹¹⁰ (p. 175) Eu chamo a atenção para a ênfase dada por Kushner às palavras “VOCÊ” e “TEMPO”. Para o anjo, Prior representa uma linha direta no tempo e espaço, ou seja, uma linhagem que pode ser interrompida pelo vírus em seu sangue. À primeira vista, a contaminação estaria relacionada ao vírus HIV; porém, seguindo a dialética da peça, Kushner também pode estar se referindo à impossibilidade de Prior possuir uma linhagem “pura”, visto que, com a invasão normanda, ela tenha deixado de existir. Sendo assim, o equívoco seria do anjo e não do autor de *Angels*.

Não se pode também esquecer que o subtítulo da peça indica tratar-se de “uma fantasia gay sobre temas nacionais”; em outras palavras, isso significa que Kushner não faz apenas uma reinterpretação da história factual americana; para ele, a história da América é construída sob pilares de fantasia, de forma que ao fazer a sua versão, ele utiliza-se dos mesmos “ingredientes” utópicos para construir *Angels*. Além do mais, “articular historicamente o passado”, usando as palavras de Walter Benjamin, “não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (“Sobre o conceito de história”, 1996, p.224). Não é isso que se vê na peça?

Portanto, quando Frantzen sugere que Prior Walter, em vez de possuir uma linhagem anglo-saxônica, deveria ser um dos normandos que verdadeiramente deu início à formação de um novo povo na Inglaterra do século XII, o ensaísta está analisando, equivocadamente, a peça sob um ponto de vista de historiador, não percebendo a real intenção de Kushner de reconstruir a sociedade americana sob um olhar *queer*.

A passagem que, talvez, melhor defenda essa tese aconteça em *Millennium Approaches*, ato III, cena 2. Louis inicia uma longa e confusa conversa com Belize, com momentos que mais lembram monólogos (possivelmente dirigidos ao público que compartilha as mesmas idéias) sobre raça e política identitária nos Estados

¹⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “the play’s undecidability is, in fact, always resolved because the questions that appear to be ambivalent have in fact already been decided consciously or unconsciously by the text itself”.

¹¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “in YOU the vírus of TIME began!”.

Unidos. Na sua visão, Louis descreve a diferença entre americanos e europeus, o que revela seu imaginário (e da maioria do povo americano) de que na América, o que realmente os “define não é raça, mas sim política”¹¹¹ (p.96, tradução nossa). E prossegue com sua divagação:

Não como qualquer país europeu onde há um tipo de monopólio étnico e racial insuperável, ou monolítico, [...] eu quero dizer que os holandeses e os judeus da Europa nunca foram europeus, apenas um pequeno problema. Enfrentando o monólito. Mas aqui há problemas pequenos, é só uma coleção de pequenos problemas, o monólito está ausente. É claro, eu suponho que exista o monólito da América branca, hétero e masculina [...] (p. 96, tradução nossa)

Not like any European country where there's an insurmountable fact of a kind of racial, or ethnic, monopoly, or monolith [...] I mean Dutch people, are well, Dutch, and the Jews of Europe were never Europeans, just a small problem. Facing the monolith. But here there are so many small problems, it's really just a collection of small problems, the monolith is missing. Oh, I mean, of course I suppose there's the monolith of White America. White Straight Male America [...]

É importante notar que Kushner escolhe a Europa (mais precisamente a Inglaterra) de propósito para a comparação com a América por Louis. Para este, “o destino racial” ainda é a questão fundamental entre os habitantes do velho mundo. Ele defende essa tese narrando para Belize que uma vez, num bar gay em Londres, conheceu um jamaicano que, surpreendentemente, ainda falava com sotaque, apesar de sua família viver na Inglaterra havia mais de um século. Louis narra que o jamaicano reclamava por ser tratado como estrangeiro, “como os ingleses nunca o deixavam esquecer que não tinha pele rosada e olhos azuis”¹¹² (p.97, tradução nossa). E Louis, com indignação, concorda: “Eu disse sim, eu também, estas pessoas são antisemitas”¹¹³ (idem).

Mas logo depois, o jamaicano demonstra que há diferenças entre eles, revelando que os judeus pelo menos possuíam “uma confecção de roupas bem estruturadas”, enquanto que “os negros lá não [conseguiram] manter um trabalho fixo”¹¹⁴ (p.97, tradução nossa). E Louis descobre a força destrutiva dos estereótipos na Inglaterra. No entanto, quando se trata de América, Louis acredita não haver monopólio racial; na América, “o monopólio desapareceu” ou, mais à frente, quando

¹¹¹ O texto em língua estrangeira é: “ultimately what defines us isn't race, but politics”.

¹¹² O texto em língua estrangeira é: “and how the English never let him forget for a minute that he wasn't blue-eyed and pink”.

¹¹³ O texto em língua estrangeira é: “and I said yeah, me too, these people are anti-Semites”.

¹¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “the clothing business all sewed up and blacks there can't get a foothold”.

sentencia que “os racistas só tentam usar a raça aqui [América] como ferramenta para uma luta política”¹¹⁵ (p.98, tradução nossa).

Finalmente, Louis explica que a história da América, diferentemente da Europa, espelhando bem o pensamento liberal ingênuo, é construída sob um tipo de tábula rasa, o que explicaria, (apesar de não justificar), o “apagamento” de culturas anteriores:

Essa busca por um passado espiritual num país onde não existiam espíritos nativos – somente os dos índios, falo dos espíritos dos nativos americanos, e nós matamos todos eles, não há deuses aqui, nem fantasmas nem espíritos na América, não há anjos na América, nenhum passado espiritual, nenhum passado racial, há somente o político [...] (p. 98, tradução nossa)

This reaching out for a spiritual past in a country where no indigenous spirits exist – only the Indians, I mean Native American spirits and we killed them off so now, there are no gods here, no ghosts and spirits in America, there are no angels in America, no spiritual past, no racial past, there's only the political [...]

Aqui, Louis analisa o movimento migratório para oeste dos Estados Unidos, sob a ótica da ideologia do *Manifest Destiny* – a América como a Nova Canaã. Apesar de reconhecer que essa migração praticamente causou o extermínio dos primeiros habitantes da América do Norte, ele a vê com a mesma visão imperialista de outros povos europeus, que se viam no direito divino de colonizar as terras do Novo Mundo. Para Louis, a morte dos anjos significa, analogamente, o fim da inocência, da pureza de alma, ecoando o “bom selvagem” de Rousseau.

A reação de Belize é de consternação porque, como negro, sabe muito bem a importância da questão racial americana em sua vida. Para Louis, os conflitos raciais são vistos como “pequenos problemas”, pois é muito mais fácil, para ele, viver como um branco assimilado culturalmente do que como afro-descendente, como Belize. Além disso, Kushner tem consciência de que o público que assistirá a *Angels* é, na grande maioria, proveniente de classe média, que acredita na e compartilha a ingênua interpretação liberal de governo e cultura de Louis. O resultado desse tipo de comportamento é a conformação com os valores vigentes. Mais adiante, em *Perestroika*, Belize lembra a Louis que a América que este tanto ama não passa de uma utopia; e a compara a um anjo que está “lá no alto [...] muito longe da terra para

¹¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “Racists just try to use race here as a tool in a political struggle”.

se lhe captarem os detalhes”¹¹⁶ (p.228, tradução nossa). Então, Belize resume sua condição subalterna, desmanchando a utopia de Louis: “Eu odeio a América, Louis. Eu odeio este país. São idéias grandes, e histórias, e pessoas morrendo, e pessoas como você”¹¹⁷ (p.228, tradução nossa).

Em *Perestroika*, no ato II, cena II, o anjo da América emerge como uma força paralisante das ações humanas e tenta persuadir Prior para a tarefa que está para começar: “Saudações, Profeta! / O Grande Trabalho Começa / Eu Eu Eu / Sou o Pássaro da América”¹¹⁸(p.170, tradução nossa). Ela quer provar que o “vírus do Tempo” que Deus lançou sobre os homens faz cessar a possibilidade de mudança e progresso. Porém, Prior é relutante em aceitar tal destino, pois diz ao anjo que acredita que Deus, “ao fazer as pessoas [...] aparentemente colocou em movimento um potencial designado para mudar, para evento aleatório, para seguir em frente”¹¹⁹ (p.175, tradução nossa). O Anjo reconhece que a migração e a exploração fazem a humanidade “pensar” e “imaginar”, causando o desmanche das certezas, provocando tremores até no paraíso, conforme a explicação de Prior ao Anjo: “Quando a raça humana começou a progredir, a viajar, a se misturar, tudo começou a se desgrudar. Se manifesta primeiro como tremores no Paraíso”¹²⁰ (p.176, tradução nossa).

É relevante destacar que anjos não migram, mas também não evoluem. Basta lembrar a imagem que Bede faz em relação aos anjos – crianças com faces angelicais, representando a inocência. Como vimos acima, a mesma ingenuidade que Kushner atribui ao liberalismo político de Louis, a utopia da América livre e democrática é também atribuída ao anjo, isto é, a própria personificação dessa utopia.

Em *Angels*, a evolução só é alcançada pelo movimento. Por isso, Prior diz ao Anjo que os humanos precisam migrar, mesmo que o preço, segundo Mr.Lies no começo de *Millennium Approaches*, seja sofrer de “enjôo por causa do movimento”. A única cura: “continuar se movendo”¹²¹ (p.24, tradução nossa). Até mesmo Deus

¹¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Up in the air, just like that Angel, too far off the earth to pick out the details”.

¹¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Well I hate America, Louis. I hate this country. It’s just big ideas, and stories, and people dying, and people like you”.

¹¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “Greeting, Prophet! / The Great Work Begins / IIII/ Am the Bird Of America”.

¹¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “In making people God apparently set in motion a potential in the design for change, for random event, for movement forward”.

¹²⁰ O texto em língua estrangeira é: “As the human race began to progress, travel, intermingle, everything started to come unglued. Manifest first as tremors in Heaven”.

¹²¹ O texto em língua estrangeira é: “Motion sickness. The only cure: to keep moving”.

não resiste e sente-se atraído pelo tempo humano e sua imprevisibilidade, e decide abandonar o paraíso, conforme o relato do Anjo: “Ele começou a nos deixar! / Entediado com Seus Anjos, Enfeitiçado pela Humanidade, / Numa imitação Mortífera de Vocês, sua última criação, / Ele sairia em viagens, sem saber o destino [...]”¹²² (p.176, tradução nossa). E na visão do Anjo, a culpa é dos humanos: “VOCÊS O FORÇARAM A SAIR! VOCÊS DEVEM PARAR DE MUDAR!”¹²³ (p.178, tradução nossa).

A descrição do Paraíso feita pelo Anjo lembra São Francisco depois do terremoto de 1906 e, mais tarde, no último ato, testemunhado por Prior. A imagem é um lugar desértico, estéril, em total estagnação: “Há um sentimento de abandono, de ruína, cascalhos espalhados por todas as partes”¹²⁴ (p.252, tradução nossa), explica Kushner na nota de abertura da cena 2, do último ato de *Perestroika*. A imagem de destruição é, sem dúvida, uma releitura de Kushner do *Angelus Novus* de Walter Benjamin, apresentado no ensaio “Sobre o conceito da história”, escrito um pouco antes de sua morte em 1940. Nele, Benjamin medita sobre uma teoria descontínua da história, criando uma nova concepção do “materialismo histórico”, numa tentativa de revisar a historiografia marxista e a teologia. Na passagem mais conhecida, Benjamin analisa a figura do anjo em tela de Paul Klee (1920):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (1996, p.226)

¹²² O texto em língua estrangeira é: “He began to leave Us! / Bored with His Angels, Bewitched by Humanity, / In Mortifying imitation of You, his least creation [...]”.

¹²³ O texto em língua estrangeira é: “**YOU HAVE DRIVEN HIM AWAY! YOU MUST STOP MOVING!**” (grifo do autor).

¹²⁴ O texto em língua estrangeira é: “It has a deserted, derelict feel to it, rubble is strewn everywhere”.



“Angelus Novus” de Paul Klee

Nessa parábola, Benjamin retrata um momento histórico crítico, no qual as ruínas do passado convergem para um vôo inevitável rumo a um futuro desconhecido e nada promissor. Numa outra passagem, o filósofo alemão encontra no materialismo a possibilidade de rejeitar a visão racionalista de um progresso sociohistórico:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada [...] Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (Ibid. p.231)

Benjamin compreende que a visão messiânica materialista aproveita a oportunidade “para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história” (Ibid. p.231), como um “fruto nutritivo”, as sementes preciosas que possibilitarão a germinação de um futuro melhor.

Em *Angels in America*, Kushner adapta, de modo dialético, “o materialismo visionário de Benjamin para uma historiografia fundada na crença em um progresso histórico iluminado”¹²⁵ (BORRECA, 2006, p. 249, tradução nossa). Embora o Anjo da América represente “a imobilização messiânica dos acontecimentos” na peça,

¹²⁵ O texto em língua estrangeira é: “Benjamin’s visionary materialism to a historiography founded on faith in enlightened historical progress”.

exigindo de Prior a paralisia das ações humanas, com suas leis antimigratórias, seu messianismo é falso. Ao contrário do anjo da história que gostaria de interceder ao nosso favor, acordando os mortos e juntando os fragmentos que se desmancharam, o Anjo da América não deseja a reconstrução do passado, mas busca apenas alívio nas ruínas e no desespero. Na realidade, ele anseia por um “continuum da história” homogênea, o estabelecimento do conformismo. Porém, Prior percebe que está diante de um “anjo reacionário”, pois sua intenção é de vê-lo morto. No final da peça, Prior rejeita todas as suas exigências e pede ao *Continental Principalities* que mesmo estando doente, o abençoe de qualquer modo, pois o que mais deseja é a oportunidade de ter “mais vida”, afirmando, assim, a possibilidade de progresso pessoal e social.

A noção de Benjamin de que cada geração possui um fraco poder messiânico pode ser identificado nos momentos de revelação dos principais personagens ao longo de *Millennium Approaches*. É como se eles pudessem juntar um pedaço do fragmento (revelação) e vislumbrar, como o anjo de Benjamin, a realidade diante de seus olhos, como na cena do sonho mútuo entre Prior e Harper: “Isto é exatamente o limiar da revelação. Você pode ver coisas [...]”¹²⁶ (p.39, tradução nossa). Assim, Harper tem a confirmação de que Joe é homossexual; e Prior descobre que “existe uma parte de você [dele], a mais profunda parte, inteiramente livre da doença”¹²⁷ (p.40, tradução nossa).

No entanto, toda tentativa de junção das partes é sempre repelida por uma força contrastante. Como Martin Harries visualiza, “para cada fantasia ecológica de um personagem, a peça apresenta uma outra Segunda Vinda do Reagan”¹²⁸ (2006, p.190, tradução nossa). A visita do anjo no final, por exemplo, funciona como síntese das versões contrárias do apocalipse, pois o anjo não pretende salvar Prior de sua doença; ao contrário, usa a doença como forma de forçá-lo a parar o progresso humano.

A tempestade é vista por Benjamin como uma força maior, chamada progresso, a cujo poder de destruição ninguém poderá resistir. Nem mesmo o poderoso Roy Cohn, cujas forças começam a sucumbir no final de *Millennium Approaches*. Para aqueles que sobreviveram à força destrutiva da tempestade, Prior

¹²⁶ O texto em língua estrangeira é: “This is the very threshold of revelation. You can see things [...]”.

¹²⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] there’s a part of you, the most inner part, entirely free of disease”.

¹²⁸ O texto em língua estrangeira é: “For one character’s ecological fantasy the play delivers another’s Reaganite second coming”.

lembra que “vivemos a esperança do passado”; essa mesma frase é repetida no final por Harper, ecoando o próprio pensamento de Benjamin, que, de modo resignado: “nada está perdido para sempre. Neste mundo, há sempre um tipo de progresso doloroso. Desejando o que deixamos para trás e sonhando adiante”¹²⁹ (p.275, tradução nossa).

Como Benjamin sugere, o movimento revolucionário descobre no passado aqueles momentos que parecem dialogar com o presente, permitindo, assim, a visão da história como um “continuum” ininterrupto. A meu ver, *Angels* resgata esse pensamento, discutindo no palco as possibilidades de mudança para seguir em frente, num mundo onde presente e passado são profundamente traumáticos. Kushner insiste então que qualquer que seja esse “progresso doloroso”, ele poderá ser alcançado, sem passar por cima do trauma, e apoderando-se de um presente traumático, através da rememoração desses traumas do passado, como uma forma de libertação. Ao se utilizar da crise do presente (AIDS, desastre ambiental, reaganismo), Kushner reinventa elementos complexos e perturbadores, trazendo para o palco o passado de macarthismo, de experiência mórmon, de relações familiares, tudo isso, com a intenção de fazer o seu “anjo da solidariedade” alçar vôos, como na epígrafe de Wilde que encabeça este capítulo, rumo a uma outra utopia chamada América.

¹²⁹ O texto em língua estrangeira é: “Nothing’s lost forever. In this world, there’s a kind of painful progress. Longing for what we’ve left behind, and dreaming ahead”.

4. A METÁFORA DA MANCHA NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU

A presença da metáfora da mancha pode ser identificada, inicialmente, na obra de Caio Fernando Abreu, tanto como uma “marca” de eleição, como forma de lugar demarcado da exclusão. Embora a referência às marcas no corpo, provenientes de lesões causadas pela Aids, venha a se tornar mais explícita em trabalhos escritos a partir da década de oitenta, com a publicação de *Os Dragões não conhecem o paraíso* (1988), já é possível constatar “sinais impressos no corpo que metaforizam a adesão a determinado caminho de autoconhecimento ou a pertinência a um grupo marginalizado” (PEREIRA, 2002, p.102), em livros anteriores, como *O Ovo apunhalado*, escrito em 1975.

Para demonstrar essa espécie de evolução diacrônica da metáfora, fluando de um campo semântico para outro, este capítulo está dividido em dois momentos: no primeiro, é feita uma análise dos contos “Iniciação” e “Eles” de *O Ovo apunhalado*; e no segundo momento abordo os textos nos quais Caio problematiza a AIDS, não somente como marcas distintivas no corpo, como o sarcoma de Kaposi, mas, principalmente, a Aids “psicológica” que ultrapassa os limites físicos do corpo. Para tal empreitada, selecionei alguns textos, escritos em épocas distintas, que são os seguintes: os contos “Linda, uma história horrível” e “Dama da Noite” de *Os dragões não conhecem o paraíso, Zona Contaminada de Teatro Completo* (1997), “Depois de Agosto”, de *Ovelhas Negras* (1995)¹³⁰. Outros textos também serão analisados em conjunto com a peça *O Homem e a Mancha* no subcapítulo 4.1, intitulado “A Mancha Utópica em *O Homem e a Mancha*”, de Caio Fernando Abreu”.

Caio Fernando Abreu é de uma geração que acreditou nos ideais de construção de um mundo melhor, mas a crise dos sonhos comunitários, no fim dos anos 70 do século passado, levou à exaustão da contracultura, destinando aos vanguardistas a posição de marginalidade no cenário cultural brasileiro.

No ensaio “Marcas no Corpo, no Texto e na cena de Caio Fernando”, Victor Hugo Adler Pereira também aponta para “os mecanismos e as marcas da inclusão e exclusão mais corriqueiras, inerentes às engrenagens de consumo e poder relacionadas à sexualidade” (PEREIRA, 2002, p.98) presentes na obra de Caio

¹³⁰ Neste capítulo não foi incluída a peça *O Homem e a Mancha*, pois ela é tema central do subcapítulo 4.1, intitulado de *A Mancha Utópica em O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu”.

Fernando. A construção das personagens e dos clichês comportamentais revelam um universo típico da cultura gay. No entanto, Victor Hugo explica que:

estes traços combinam-se ou alternam-se, muitas vezes numa mesma obra, com referências temáticas ou recursos expressivos identificados com a chamada contracultura – como a narrativa fragmentada e metafórica, nitidamente alucinógena. Em alguns casos, o texto ficcional tem como tema central a exploração dos problemas e dilemas colocados pelo confronto ou transição entre essas duas vertentes da cultura. A fluidez dos traços de identidade diante das experiências existenciais desenvolvidas pela geração dos anos 1970 é um dos temas em que se concentra este contato de valores e práticas. A identidade sexual ambígua, aceita como abertura para experiências diferenciadas, tem de se defrontar, ao fim daquela onda cultural, com limites mais rígidos, impostos por outras exigências cotidianas, e promovidos até mesmo pela indústria cultural, que necessita classificar com maior clareza faixas de consumo definidas. (Idem, p.98)

De fato, a obra de Caio revela descrença nas formas tradicionais de contestação política, que podem ser observadas através da relação do homoerotismo com um conjunto de práticas e discursos alternativos. Os textos configuram um posicionamento a favor de uma contracultura, caracterizada no início dos anos 1970 como “desbunde” (idem).

A ambigüidade nos textos de Caio possibilita desmanchar as fronteiras bem delineadas da cultura tradicional. O próprio caráter do manchado recebe um tratamento, não de exclusão ou de marca de marginalidade, mas de eleição. A transitoriedade do sentido da marca/mancha é explorada por Caio já no primeiro livro. Em *O ovo apunhalado* (1975), isso se vê mais precisamente no conto “Iniciação”, que na observação de Victor Hugo sofre modificações no conto posterior “Eles”, até a promoção a elemento central do enredo da peça *O homem e a Mancha* (PEREIRA, p.102).

Nos contos iniciais de Caio, é possível identificar a concepção de uma contracultura que, como lembra Carlos Alberto Messeder Pereira, se caracteriza pelo “estabelecimento de dois campos demarcados rigidamente, pressupondo a existência de um conjunto de valores e idéias fora da cultura” (ibid, p.99). Os seres extraterrenos que aparecem no conto “Eles” são uma referência clara à existência de uma comunidade gay. Entretanto, Caio não constrói linhas divisórias separando cultura e contracultura. Ao contrário, os seres de “Eles” estão presentes dentro de uma mesma comunidade, tornando-se visíveis apenas para aqueles que conseguem identificar os sinais dos eleitos: “não sei se você sabe que muitas pessoas trazem a mesma marca daquele menino. Algumas, a maioria delas, passa a vida inteira sem

saber disso, outras descobrem cedo, outras tarde, algumas tarde demais, algumas nunca”¹³¹.

No conto “Iniciação”, o narrador-personagem fala de seu encontro amoroso com um ser de outro planeta. Tendo como cenário um circo, numa atmosfera envolvida de misticismo e sensualidade, ele descreve seu contato com o extraterrestre como uma forma de iniciação sexual. Assim como o menino do conto “Eles”, o extraterrestre também possui uma “pequena mancha escura no centro da testa” (ABREU, 2001, p.87) e revela para seu amante que este, aos poucos, também conseguiria formar essa pequena mancha, para que eles se transformassem “em profetas do mesmo apocalipse”. A metáfora da mancha é, portanto, explorada por Caio Fernando como uma marca de eleição dos seres que se distinguem por possuírem uma sensibilidade mais desenvolvida.

Aos poucos, o extraterrestre diz pertencer a um mundo paralelo que se revoltou contra a vontade de um “Poder Central Incógnito” que mantém as pessoas programadas para não seguirem suas vontades. Ele fala de “legiões de robôs” num mundo desértico (simbolismo de uma ausência de sentimentos), e de “sua marginalidade”. Logo em seguida, o extraterrestre revela a existência de “companheiros segregados a vales e cavernas insuspeitadas naquele mundo de vidro” (Ibid., p.87). Embora aqui Caio possa estar se referindo aos exilados políticos que resistiram à ditadura militar no Brasil através de guerrilhas, é também possível que seja uma conotação das comunidades alternativas que tomaram caminhos diferentes, indo para outros países, ou às comunidades hippies, como, por exemplo, os grupos de Arembepe, que já existiam em Visconde de Mauá. Como disse acima, Caio possuía uma inclinação maior para ideologias mais voltadas para os grupos representativos de identidades de minorias comportamentais. Assim, Caio relata:

Pretendiam uma revolta para que todos aos poucos conseguissem condições para desprogramar-se, programando-se segundo suas vontades individuais e segundo um mínimo de exigência do grupo, visando a ordem dentro da desordem absoluta e primitivismo consciente e sobretudo amor de mãos dadas. (Idem)

Porém, para que essa rebelião pudesse ser bem sucedida, seriam necessários cada vez mais adeptos, até o ponto em que “essa dupla vida não os deixava mais desligarem-se” (Idem). E como conseqüência dessa vida dupla, as

¹³¹ ABREU, Caio Fernando. *O Ovo apunhalado*. 2001, p.32.

peles ficariam marcadas de tal modo que um dia não haveria mais a preocupação “em programar-se segundo o Poder, porque na testa de cada um nasceria “uma pequena mancha escura”, ampliando-se “dia a dia, reproduzindo-se e imprimindo-se nos demais de tal forma que quase não podiam ser distinguidos uns dos outros” (Idem). Aqui, o sentido da mancha deixa de ser restrito apenas a alguns eleitos para se tornar marca de igualdade e liberdade.

Não obstante, logo depois, esse sonho de liberdade e igualdade entre os seres dissolve-se pela constatação de que, na realidade, eles “eram minoria. E foram denunciados, sem que soubessem como nem por quem. O Poder Central Incógnito capturou-os um a um: os que ainda não haviam aderido foram programados para dar caça a qualquer membro da seita” (Ibid., p.87).

Apesar da derrota, a esperança é novamente resgatada através da crença de que é possível ainda mudar a situação de exclusão. Esse processo de resistência, frisado por Foucault, deve estar sempre no interior da dinâmica das relações de poder. Em *Sexo, poder e a política de identidade*, por exemplo, ele confirma que há sempre a possibilidade de mudar as coisas; mas, se “não há resistência, não há relações de poder. Porque tudo seria uma questão de obediência” (FOUCAULT, 2001, p.34). No conto “Iniciação”, a resistência revela-se no fato de o extraterrestre continuar mantendo contato (um “triálogo”) com dois “insurretos” e o líder da seita. Porém, desta vez, para que possam cumprir a missão, a linguagem é cifrada, através de “obscuros e misteriosos avisos em teatros, cinemas, bares, metrô, farmácias, muros” (ABREU, 2001, p.87). E os eleitos seriam novamente identificados por uma marca distintiva, como acontece no final com o narrador-personagem: “Então qualquer coisa como dedos delicados tocou suave e firmemente um pequeno fruto escuro recém-nascido no centro da minha testa: a marca” (Ibid., p.58-59)

O desdobramento desse texto se dá no conto seguinte “Eles”. Nas linhas de abertura, chama-se a atenção para o legado deixado pelos extraterrestres: “O que eles deixaram foram estes três postulados: importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta, e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias” (ABREU, 2001, p.32). O conto fala de um menino que entra em contato com misteriosos seres que vivem em bosques ao redor de uma pequena cidade. A partir desse contato, o menino revelará “na testa a marca inconfundível” de quem não tem medo de viver, como o rebelde de “Iniciação”, “segundo suas próprias vontades”.

A mensagem ambígua do texto parece lembrar à comunidade gay tanto as recentes conquistas, esforço da luta de uma geração anterior que acreditou na possibilidade de felicidade, como a busca pela “afirmação da identidade em termos de instintos ou tendências vitais, de “loucuras” não aceitas pela moral convencional” (FAVALLI, 1994, p.8). O legado deixado pelos extraterrestres é simbolizado no conto pela marca na testa, e somente aquele que “deixa que a loucura escorra em tuas veias” é o escolhido.

Porém, os habitantes da cidade sobem até a montanha para impedir que outros mais fossem “contaminados” por essa “loucura”. Os três misteriosos seres são queimados em praça pública, mas as chamas produzidas por seus corpos liberam uma estranha substância perfumada, que se espalha por toda comunidade, causando uma sensação de embriaguez, loucura e felicidade. Assim, tem-se a descoberta da verdade através da metáfora do fogo queimando a pele, conforme a descrição do narrador:

Então, senti a carne queimar e abrir numa ferida – voltaram os olhos para os próprios pulsos, abrindo as mesmas feridas que libertaram uma substância clara –, depois, um de cada vez, colaram seus pulsos escorrendo substância clara contra meus pulsos escorrendo sangue. Senti que o meu sangue se dissolvia em contato com o sangue deles [...] O fogo já atingia seus joelhos quando, entontecido, comecei a me afastar. As cores se chocavam contra minhas retinas. E tudo era belo: belo não: não belo tudo: as coisas: elas próprias: as coisas verdadeiras: e profundas belas como: pode ser belo: também o terrível eu: me afastava entre céu e inferno tentando ver: beleza no fogo carbonizando: suas carnes claras o líquido: escorria farto e as: pessoas correndo enlouquecidas: vastas e miúdas: ruas. (ABREU, 2001, p.35)

Nos textos a seguir, a metáfora da mancha desloca-se do campo simbólico de eleição para a atmosfera sombria da AIDS. Muitos dos temas explorados por Caio nesta fase constroem-se como forma de negação ou como a iminente morte. Entretanto, mesmo com um tom que parece indicar o fim da linha, beirando muitas vezes o desespero, os personagens ainda conseguem reter um fio de luz de esperança. Além disso, Caio estabelece uma relação da metáfora da AIDS com a questão ecológica. De modo bem semelhante à personagem Harper de *Angels in America*, ele interpreta a deterioração do sistema imunológico de modo análogo à destruição do ecossistema do planeta. Daí, as muitas imagens de um mundo contaminado e decadente, muitas vezes associadas aos próprios sentimentos de decadência dos personagens. Como no conto “Linda, uma história horrível”, onde no

lugar do vidro quebrado da janela, uma folha de jornal estampando a seguinte manchete: “*País mergulha no caos, na doença e na miséria*” (ABREU, 2006, p.130).

Em “Linda, uma história horrível”, Caio narra o retorno do filho ao lar, ou seja, uma espécie de retorno ao lugar de origem. O narrador-protagonista visita sua mãe e, de imediato, depara-se com a deterioração tanto do ambiente (o tapete gasto, porta-retratos empoeirados, paredes manchadas de gordura, vidros das janelas quebrados) quanto com a decadência física de sua mãe: “fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas [...] pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros” (Ibid., p. 129).

Os vários momentos de silêncio revelam uma relação pouco afetuosa, sem contatos físicos: “abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos” (Ibid., p.128). Embora demonstrem solidariedade, mãe e filho reconhecem a lacuna geracional entre eles. Ele, perto dos quarenta anos, com AIDS, e ela, uns 25 anos mais velha. É como se a doença terminal do filho e a iminente morte pela idade avançada acabassem os unindo. As diferenças, as mágoas e até mesmo o sofrimento causado pela AIDS são amenizados por um laço de solidariedade que eles constroem até o final do conto.

Mesmo com todas as adversidades da vida, Caio acredita que um toque de amor já é o suficiente para que a esperança renasça. Dialeticamente, é possível ver, mesmo diante da morte, a renovação da vida ou a presença do belo onde aparentemente tudo seria motivo de estupor ou repulsa. Como eu abordo no primeiro capítulo deste trabalho, o feio e o inacabado tornam possível uma estética que apaga as fronteiras entre esses opostos. É por isso que em “Linda, uma história horrível”, a ambigüidade linda/horrível presente na descrição da cadela de estimação possibilita que Caio provoque o esboroamento não só da realidade física, mas também da realidade estética. Portanto, torna possível um olhar diferente, com compaixão e mais humanizado para as manchas estampadas tanto na pele do narrador como na cadela Linda:

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 púrpuras, da cor antiga do tapete na escada – agora, que cor? –, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus,

pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheia de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios.

- Linda – sussurrou. – Linda, você é tão linda, Linda. (Ibid., p.136)

“Dama da Noite” é outro conto que compõe *Os dragões não conhecem o paraíso*. Nele, a protagonista (a dama) está imersa num mundo de incertezas. O cenário marca, talvez, o período de maior paranóia acerca do modo de transmissão da AIDS e o pânico que isso causou. Em meados da década de oitenta do século XX, a falta de informação levou muitos a acreditarem que um simples aperto de mão, ou até mesmo contatos pela saliva ou pelo suor já eram o bastante para que o vírus HIV se transmitisse e alojasse no corpo dos indivíduos.

O conto trata de monólogo, encenado por uma mulher (aparentemente com mais de quarenta anos), com uma linguagem “pesada” que, em alguns momentos, faz lembrar as personagens femininas de *A Mancha Roxa*, de Plínio Marcos. Em sua fala, ela se dirige a todo momento a um suposto jovem de 20 anos de idade que estaria comprando seus “serviços sexuais”, mas, em nenhum momento ouvimos sua voz. O tom oscila ora por uma nítida angústia da personagem pelas incertezas do futuro, ora revela-se por um olhar nostálgico a uma época quando ainda era possível sonhar:

A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha (ABREU, 2006, p.144).

Tal como vimos na análise do conto acima, novamente tem-se um hiato entre as gerações, porém, agora a distância não deve ser medida apenas em termos temporais; deve-se também atentar para o fato de que as fissuras deixadas pelo fim das utopias (que predominaram nas décadas de 60 e 70), aliado ao surgimento da Aids na década seguinte, criam um ambiente propício para a visão de um futuro apocalíptico. Portanto, enquanto a dama representa o ponto final da geração que acreditou na possibilidade de transformações econômicas, sociais, culturais e políticas, o jovem é da geração que vive sob a sombra da Aids, sendo constantemente assombrado pela possibilidade de contaminação pelo vírus HIV: “Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS. Vírus que mata,

nequinho, vírus do amor” (Ibid., p.144). Amar torna-se, portanto, sinônimo de perigo, uma ameaça à integridade física.

Em a “Dama da Noite”, a exclusão e a marginalidade são simbolizadas pelas metáforas da roda e da noite. A dama compara a vida burguesa a uma roda-gigante, restrita somente àqueles que possuem um “passe”, uma “senha” ou um “código” para poderem entrar. “Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros” (Ibid., p.141). Mas a protagonista fica “sempre do lado de fora”, apesar de sua “vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota” (Idem)

Para os excluídos da roda, a noite transforma-se num local alternativo: “Dama da noite, todos me chamam e nem sabem que durmo o dia inteiro” (Idem). Aqui, Caio está se referindo aos indivíduos vampirizados, aos habitantes da noite (*Drag queens*, travestis, prostitutas, usuários de drogas) que procuram criar alternativas de vida a um sistema injusto, que não permite escolhas: “A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem para mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida?” (Idem).

A estabilidade da sociedade heterossexual é abalada com o surgimento da AIDS, mudando o modo de se relacionar com o outro, pairando no ar o medo sobre seu passado sem “manchas”, “limpo” e “seguro”. Na mídia, disseminam-se bordões que aumentam ainda mais a desconfiança sobre o outro, do tipo: “quem vê cara não vê AIDS”. E pegando carona nos discursos médicos sobre a existência de “grupos de riscos”, religiosos aproveitam para reforçarem seus dogmas sobre a necessidade da castidade, e alertando para a única forma de sexo seguro: o casamento tradicional entre casais heterossexuais.

Em a “Dama da Noite”, Caio desestabiliza a sociedade heterossexual ao mesclar esse discurso dominante sobre sexo e sexualidade com o imaginário em torno da AIDS e seus meios de contaminação. Sendo assim, a protagonista transforma-se numa ameaça, que pode matar não só o corpo físico, mas principalmente o corpo social

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu

sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy.
(Ibid., p.144-45)

Em *Zona Contaminada*, texto incluído por Luiz Arthur Nunes numa coleção póstuma de algumas peças escritas por Caio em épocas diferentes, há um espetáculo de caráter alucinógeno e apocalíptico, apresentando não somente uma clara referência à AIDS, mas também à degradação do ser humano e do meio ambiente. Assim como nos contos “Linda: uma história horrível” e “Dama da noite”, o amor transforma-se numa única forma de manutenção da esperança por um futuro melhor. As personagens de *Zona contaminada* (mesmo imersas num mundo contaminado por vírus, holocausto, ameaças nucleares e desastres ambientais), ainda acreditam na “ilusão da utopia”, como necessidade para continuar a existir.

Na abertura da peça, o público/leitor depara-se com um palco dividido em quatro planos: Plano da Nostalgia, Plano Mídia, Plano Alfa e Plano Real. Como em obras anteriores, o toque é novamente um gesto proibido e temido através da rememoração, a todo instante, na peça, da possibilidade de contaminação de quem ousar fazê-lo. Com o personagem Homem de Calmaritá, que abre a cena seguinte, o contato corporal passa a ser um ato de piedade: “Ah, vem, mata a minha sede. Por piedade, mata a minha sede que já dura há tantos anos” (ABREU, 1997, p.65).

Ao se deparar com o Homem de Calmaritá, a personagem Vera reproduz o imaginário recorrente da década de 1980, quando o medo do contágio pelo vírus HIV causava nas pessoas o sentimento de repulsa: “maldição, deve ser algum contaminado. Preciso matá-lo. (Aos gritos.) Sai daí, besta imunda! Mostra tua cara purulenta, verme do apocalipse” (idem, ibidem).

As irmãs Vera e Carmem são as protagonistas da peça. Aparentemente, ambas são saudáveis e livres da contaminação por um vírus¹³² que já atingiu toda a população. Com medo de serem descobertas por um “Poder Central” que lembra o conto “Eles”, elas vivem escondidas no interior de uma loja funerária. No meio desta, há um caixão, que Carmem usa para dormir. Segundo ela, o caixão é “uma espécie de laboratório” para se acostumar “com a idéia de morte”. Vera, por sua vez, tem uma postura menos resignada que sua irmã e, com isso, prefere se “acostumar com a idéia de vida”.

¹³² Aqui também Caio faz uso da elipse do vocábulo AIDS, ampliando as possibilidades de interpretação de uma contaminação não somente do ser humano, mas também a degradação do planeta.

Logo em seguida, o público/leitor descobre que um vírus (cujo nome Carmem prefere não nomear) contaminou a população inteira; e aqueles que ainda não morreram vivem em condições de degradação física e mental, conforme descrição de Vera:

Mas você não vê quase nada. Você só sente o cheiro. Um cheiro adocicado de lixo. Um cheiro nojento, penetrante. Não adianta nada tapar o nariz. Aquele cheiro fura qualquer pano, atravessa qualquer parede. Empesta tudo, aquele cheiro podre perdido no meio dos destroços. Ruína, podridão: foi isso o que sobrou.

A imagem apocalíptica descrita por Vera é interrompida por Nostradamus, um tipo de DJ do apocalipse que informa pelo rádio aos sobreviventes da “Grande Catástrofe” que havia sido descoberto o paradeiro de duas irmãs fugitivas (Carmem e Vera) por um sobrevivente. Mas, no final, descobre-se que a informação dada era uma alucinação proveniente de um dos estágios da doença. Além disso, a linguagem psicodélica do DJ remete a todo instante às imagens que simbolizam destruição ou contaminação, do tipo “Boulevard Césio 90”, “Beta-S-B-03”, “Sobrevivente 2001”, só para citar alguns.

Em *Zona Contaminada*, Caio sintetiza uma época e uma geração que viram seus sonhos desmanchados por políticas discriminatórias, aliadas ao advento de uma doença que verdadeiramente trouxe uma sensação de que o fim estava perto. As personagens constantemente olham para o passado de modo nostálgico, através de uma linguagem fragmentada, com recortes textuais em que é possível perceber a mistura da baixa e da alta cultura, criando um grande mosaico de imagens alucinantes, como no diálogo entre Nostálgio e Carmem:

NOSTÁLGIO — Sou aquilo que foi, e não volta. Tudo aquilo que persiste no coração dos mortais, apesar das guerras, das pestes. Sou o que resta na memória, além da passagem vertiginosa e implacável do Tempo.

CARMEM — Que romântico!

NOSTÁLGIO — Sou o jardim de um sobrado de subúrbio, coberto por todas as cores de todas as flores recém-desabrochadas. Sou a praia deserta varrida pelo vento nas noites de lua cheia.

CARMEM — Sois tantas coisas belas, senhor...

NOSTÁLGIO — Sou o bolero eternamente vivo na lembrança dos velhos enamorados.

CARMEM (*Cantarolando*.) — “Acuerdáte en Acapulco, de aquellas noches, Maria bonita, Maria del alma...”

NOSTÁLGIO — Sou o perfume no vale entre os seios da bem-amada.

CARMEM - Poison! Eternity! And last but not least: Chanel número 5!

NOSTÁLGIO — Sou o suspiro.

CARMEM — Ai!

NOSTÁLGIO — A pérola.
 CARMEM — Autêntica.
 NOSTÁLGIO — A orquídea, a ametista, o sândalo, o arquipélago.

Como se vê, o romantismo é logo interrompido por Carmem por reconhecer que seus sonhos foram todos falsos: “E eu, quem sou eu? Não sou nada, seu idiota. Não passo de uma desgraçada que nada tem de seu além de um sonho falso”.

A mesma reação de desespero, de pôr um fim ao sofrimento é dada por Vera mais à frente, na cena 7, quando ela mais uma vez se recusa a ser tocada pelo Homem de Calmaritá. Mas este responde de modo enfático e convincente, ecoando, talvez, o próprio sentimento de Caio no instante em que descobriu ser soropositivo:

VERA – Não me toque.
 HOMEM – Que é isso? Por que não? É tão bom sempre. Você gosta, eu gosto. Vem cá, deixa disso.
 VERA – Estive pensando, é melhor acabar logo com tudo.
 HOMEM (Tirando o fuzil das mãos dela.) – O que? Você quer acabar com a única coisa que nós temos? Ora, garota, nós não temos nada, você e eu, além de nós mesmos. Nenhuma esperança, nenhum futuro. Nós só temos hoje e medo. (p.73)

As últimas linhas já anunciam um Caio mais resignado, como no conto “Depois de Agosto”, de uma fase mais amadurecida e acreditando na possibilidade de ir ao encontro do outro, conforme análise mais adiante. O final de *Zona Contaminada*, em meio a todo esse horror de fim dos tempos, ainda encontra espaço para uma nova utopia: a da esperança. E assim como se observa em textos anteriores, como nos contos “Eles” e “Iniciação”, esse lugar é demarcado fora dos limites das grandes cidades já totalmente comprometidas pela contaminação maior – o preconceito.

HOMEM – Calmaritá, esse lugar chama-se Calmaritá. Fica ao norte daqui, não muito longe, nas terras altas. É um vale à beira do último rio de águas limpas. Fica meio escondido, de longe ninguém vê, só quem sabe que ele existe consegue encontrar. Quem não sabe, mesmo chegando perto não vê coisa nenhuma. Só um buraco escuro. E se perde no meio do caminho, é destruído pelos contaminados, devorado pelos animais mutantes, as plantas canibais. Não tem muita gente lá. Umas trinta pessoas, mas quase todo dia chega gente nova, trazida por um de nós. Gente como você, como eu, gente que por alguma razão conseguiu escapar das mutações. Ou você acha que você e sua irmã são as únicas sobreviventes da Grande Catástrofe? Não, não são. Existem outros, além de vocês e de mim. (p.85-86)

De repente, a vontade de migrar, de mudar de vida, toma conta das protagonistas e, por um momento, a felicidade torna-se algo estranho: “CARMEM – Você está tão estranha. Até parece feliz”. (p.84), comenta Vera. E quando a esperança parecia estar morta, emerge do fundo de um poço, que parecia seco e estéril: “CARMEM – Esperança? Não me diga que você está com esperança!”. E Vera responde sem hesitação: “Estou, estou”.

Em *Zona Contaminada*, a busca por um lugar sem contaminados, sem “manchas” faz renascer novas utopias e a esperança de encontrar um lugar onde possam viver em paz revela a força que impulsiona todos os seres humanos, como observa Nostálgio:

Ilusão. Para continuar existindo, isso é tudo que o ser humano necessita. Humano? Quero dizer, esse escombros que restou, e que só por falta de outra palavra ainda insistimos em chamar de “humano”. Tão insensato, tão irracional na sua fantasia desenfreada que chega a inventar nomes próprios e lugares geográficos imaginários para a própria ilusão [...] Utopias, continentes perdidos, terras do eterno prazer. Paraísos obsessivos, úteros perdidos a serem recuperados de alguma forma, mesmo que apenas na fantasia. Na mente, no sonho. Essas coisas em que não se pode jamais tocar, e que têm apenas um nome. Ilusão, eu já dizia cá com os meus botões, ilusão é tudo que o humano – esse escombros patético – necessita para continuar existindo (p.88).

Assim como no conto “Linda, uma história horrível”, no qual o personagem encontra a esperança no meio da ruína, a protagonista de “Dama da Noite”, também acredita na possibilidade de encontrar, “no meio desse lixo todo” (ibid., p.147), o verdadeiro amor: “ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor” (idem). No entanto, a verdadeira ameaça é logo a seguir enfatizada pela dama: “Cuidado comigo, um dia encontro” (idem). Para Caio Fernando Abreu, apesar das utopias estarem “mofadas”, uma insiste em continuar a viver: a utopia do amor.

Para a crítica literária, a renovação dessa utopia se desenvolve com a maturidade de Caio Fernando Abreu, a partir de *Morangos Mofados*, cujas personagens são muito mais confiantes e menos vacilantes na busca por novos tipos de relações, como no conto “Aqueles Dois”. O que se vê é um afastamento gradual das referências intelectuais e da narrativa alegórica predominante nos trabalhos anteriores, como vimos acima, para afirmação dos laços afetivos presentes nos contos de *Ovelhas Negras*, de 1995.

Na crônica “A mais justa das saias”, ao falar da AIDS de modo explícito, sem elipses ou linguagem metafórica, Caio alerta para uma epidemia que atinge a todos héteros ou homo: “a AIDS psicológica”. Assim, ele escreve:

Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus – a aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido à distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda? Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva – com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade – ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era?

Em “Depois de Agosto”, por exemplo, esse sentimento de dignidade parece voltar. O personagem descobre que, apesar de todos os prognósticos pessimistas, de que a morte seria uma questão de tempo, ele ainda está vivo. Em vez de se fechar para o mundo, como a protagonista de a “Dama da Noite”, “perdida no meu quarto, longe da vida e de tudo: uma criança assustada”, o personagem de “Depois de Agosto” se conscientiza de que nunca é tarde para o amor. Por não suportar mais viver “o quase amor e a confusão e o medo puro”, decide ir ao encontro do outro, sem ligar se o amanhã existirá, ou se ainda estará vivo, pois o que importa mesmo é ser feliz.

4.1 A MANCHA UTÓPICA EM O HOMEM E A MANCHA DE CAIO FERNANDO ABREU

Em *Tentative Transgressions*, Severino Albuquerque identifica o teatro de Caio Fernando Abreu como uma representação ligada a uma “sensibilidade pós-moderna de ambigüidade, instabilidade e ruptura” (ALBUQUERQUE, 2004, p.155). A esse tipo de teatro, Albuquerque denomina “paradigma pós-moderno” pelo fato de não estar interessado em minimizar traumas ou apresentar respostas definitivas, ou procurar uma catarse. Ao contrário, é um teatro cujo foco principal é explorar “a vida de jovens homens dissidentes e todas as suas incertezas e separações” (Idem).

Albuquerque também sugere que os personagens de Caio ilustram muito bem o mesmo tipo de interesse *jamesoniano* (assim como Tony Kushner em *Angels in America*) de encontrar uma nova estratégia de política de expressão na pós-modernidade; porém, tendo em mente que “a dispersão do sujeito, o significado e a linguagem discursiva dos personagens dificilmente poderiam fornecer qualquer tipo de base para uma arte engajada ou para operações críticas de resistência” (Idem).

Em “Um biógrafo da emoção”¹³³, Caio reconhece que à medida que seu trabalho evolui, acentua-se cada vez mais a fragmentação de seus textos, que vão desde recortes, enxertos de citações, até partes de poemas, letras de música, como, por exemplo, em *O Ovo Apunhalado*. Caio cita como exemplo “Mel e girassóis”, um conto inteiramente, segundo suas próprias palavras, “feito de clichês [...] todos os clichês do mundo” (1995, p.6) e em seguida ele define o pós-moderno como algo reciclável:

O pós-moderno é exatamente isto – a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retornar isso criticamente, como se fosse novo. Alguém que for ler este conto [“Mel e girassóis”] e levar a sério vai dizer que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo e da paródia e do clichê. (Idem, p.7)

Caio fala da humanidade com certa dose de pessimismo, pois, em sua reflexão, o ser humano estaria se transformando “em simulacros do que a gente supõe que seria o ser humano: seres humanos sentam assim, cruzam as pernas,

¹³³ ABREU, Caio Fernando. *Um Biógrafo da Emoção*. In: *Caio Fernando Abreu. Autores Gaúchos*. 2ª ed. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995.

uma coisa meio esquizofrênica” (Idem, p.7). Talvez, isso explique a tendência que suas personagens têm à esquizofrenia, ou seja, uma doença ligada “a fuligem cultural que já encosta na pele da gente” (idem).

Esse tipo de comportamento pode ser observado em boa parte da obra de Caio. Desde o começo de sua carreira como escritor em 1970, com a publicação do livro de contos *Inventário do Irremediável*, as personagens que são apresentadas sofrem com a solidão, isolando-se do mundo, o que conseqüentemente leva muitas delas à loucura. Entretanto, a loucura dessas personagens não deve ser entendida como um termo da patologia médica tradicional. Ela é, acima de tudo, a representação da incompatibilidade social, daquele que não se conforma com valores culturais sancionados por uma sociedade repressiva. Vale lembrar que muitos dos textos iniciais de Caio são respostas ao período do regime opressor da ditadura militar.

No ensaio “Inventário de uma criação”, Clotilde Ferreira de Souza Favalli frisa que “a loucura é antes um meio de representar a oposição entre as tendências mais originais do indivíduo e as pressões sociais” (1995, p.16). Como resultado disso, tem-se a divisão do “eu”, separando-o em duas fronteiras, mas sem que haja contato entre elas, como se isso fosse um auto-exílio. Nos contos “Paixão segundo o entendimento”, “Itinerário” e “Verbo transitivo direto”, só para citar alguns, as personagens que inicialmente superam o exílio externo e o interno, na forma de revelação passageira (como as epifanias das personagens de Clarice Lispector), retornam logo depois para as “verdades conhecidas” e mais seguras (FAVALLI, 1995, p.16).

A fragmentação do ser também pode ser identificada nos contos “Diálogo”, “O Rato”, “A Chave e a porta” e “Contraponto”. Neles, as personagens sofrem de uma espécie de paralisia, uma inércia que impossibilita qualquer mudança radical. Daí o processo de desumanização das personagens, representadas como seres inertes, como pedras, portas, ratos e caracóis. Como bem destacou Favalli, ainda no mesmo ensaio, essas personagens são:

Prisioneiras delas mesmas, cujas grades interiores estão representadas com freqüência pela fria transparência de vidraças e cristais; habitam espaços fechados, apartamentos, bares, ruas vazias, sem detalhes que necessariamente os vinculem a Porto Alegre ou ao Brasil. Independentes de um contexto definido, suas carências adquirem um relevo “irremediável” (1995, p.17)

O tema da loucura como única forma de salvação surge novamente em *O Ovo Apunhalado* de 1975. Aqui, chamo a atenção, em particular, para os contos “Eles”, “O Afogado” e “Iniciação”, não somente para a presença explícita da marca/mancha como forma de eleição, já discutida no capítulo anterior, mas para a necessidade de destruição da ordem vigente, representada pelas aldeias, em favor do caos. Como Favalli observa, Caio deixa claro no conto “Eles” que a “salvação é apenas daqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias” (1975, p.48).

Para Caio, a afirmação da identidade só é possível através de “loucuras” não aceitas pela moral convencional. Elas devem emergir, revelar-se “pelo avesso, ao ser recusado; de dentro, na loucura, marginalidade e solidão” (FAVALLI, 1975, p.19), traços dominantes de várias personagens do autor. É sob essa ótica que analiso agora a peça *O Homem e a Mancha*.

O Homem e a Mancha é um dos textos reunidos numa coletânea de peças em *Teatro Completo*, publicado em 1997 pela editora Sulina. Entretanto, a primeira apresentação pública ocorreu em 1994, no primeiro “Porto Alegre em Cena”, num monólogo feito pelo próprio Caio. A primeira produção aconteceu em janeiro de 1997 na Casa da Gávea; no papel principal, o ator Marcos Breda sob direção de Luiz Arthur Nunes. O título faz uma referência à versão brasileira do musical de Wasserman-Mitch Leigh-Joe Dorian, *O Homem de La Mancha* (ALBUQUERQUE, 2004, p.154).

A peça está estruturada em momentos de alternâncias de personagens em cena, que vão se desdobrando em torno do protagonista. Quando o público entra, o primeiro personagem, o ator, já se encontra no palco; descobre-se que ele, aparentemente, perdeu a capacidade de representar. Durante sua crise performática, ele reconhece que “um ator não é um ator sem um personagem” e que sem o outro deixa de existir: “Eu não tenho sentido sem o personagem! Eu vou enlouquecer sem o personagem! (p.2). E a partir daí, ele começa a incorporar os outros personagens. Inicialmente, eles são: o Ator, Miguel Quesada, o Homem da Mancha, e mais tarde, Dom Quixote e o Cavaleiro da Triste Figura.

Os críticos em geral parecem concordar com a tese de que, assim como o cavaleiro de Cervantes, todos os personagens compartilham a inabilidade de lidar com a realidade, o que é, de fato, evidente na peça. Severino Albuquerque, por exemplo, acredita que Caio, ao escrever *O Homem e a Mancha* como último texto

dramático, estaria refletindo sobre traços de sua personalidade. Ou ainda, devido à freqüente associação com a figura quixotesca, o escritor estaria também acrescentando uma leve referência velada à sua própria morte. Porém, faz-se importante ressaltar que, de acordo com Marcelo Secron Bessa, esse tipo de pensamento levou muitas pessoas a identificarem Caio com o personagem Homem da Mancha, o qual “seria uma espécie de alter ego do escritor, narrando sua descoberta e experiência pessoal da AIDS” (2002, p.94). No entanto, ele atenta para o fato de que a peça *O Homem e a Mancha* foi escrita em fevereiro de 1994, ou seja, seis meses antes de Caio ter descoberto sua soropositividade. Entretanto, entendo também que a presença da morte, na figura do Cavaleiro Triste, representa não somente a sombra da epidemia da AIDS, mas, principalmente, a morte social que marca a vida das personagens do autor.

Sob esse viés, defendo a tese de que o texto sugere muito mais um diálogo com o passado, com as personagens de obras anteriores, que vão desde o primeiro conto *Inventário do Irremediável* (1970) até o romance *Por Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), do que com o tempo presente. Em outras palavras, as múltiplas manifestações de *O Homem e a Mancha* não são fragmentos de uma única personalidade, mas, como explica Alberto Sandoval, são “formações de identidade de subjetividades em processo” (apud SEVERINO, 2004, p.158). Um processo, ainda segundo Sandoval, possibilitado pela AIDS, que funciona como “o fator que leva os indivíduos a forjarem identidades híbridas, que são múltiplas, permeáveis e heterogêneas” (Idem). Isso tudo facilitado pela simplicidade do cenário, retirando o peso “que encaixota” a ação, como diz Victor Hugo, criando espaços definidos, o que “corresponde à fluidificação na caracterização dos personagens, de sua psicologia, de seus traços individuais” (PEREIRA, 2002, p.110).

Não posso afirmar se a escolha do teatro por Caio como gênero adequado para tamanha complexidade textual tenha sido consciente ou não. Mas é bem verdade o que uma vez disse Humberto Eco sobre a arte da representação: “para cada ato performático, uma leitura”. E, de fato, “a boca que dá forma à palavra também subverte a palavra, como a expressão facial, o tom, a inflexão” (BIGSBY, 2006, p.6). Talvez, por isso, Severino Albuquerque tenha ficado tão impressionado com a performance de Marcos Breda, “por transitar com naturalidade numa gama de emoções e exibir um profundo senso de *timing*” (2004, p.158).

Em *O Homem e a Mancha*, a presença do personagem Quixote nos remete, de imediato, à ilusão e à incapacidade dos personagens de enfrentar a dura realidade do mundo externo, que se confirma nas palavras de Miguel: “nenhum contato com o mundo lá de fora, esse maldito mundo que chamam de ‘real’”¹³⁴ (p.101). No entanto, a peça gira em torno da presença/ausência da metáfora da mancha. Apesar da “natureza fantasmática” da metáfora, evidenciando uma dimensão autobiográfica (PEREIRA, 2002, p.110), a mancha que emerge na peça deve não somente ser enfrentada, mas, acima de tudo, precisa ser exorcizada (como acaba ocorrendo no final) e diluída, possibilitando, assim, a concretização do amor livre, sem neuroses nem paranóias. Essa diluição já acontece logo na primeira aparição de o Homem da Mancha:

A mancha, meu Deus, a mancha. Onde foi parar a mancha? Estava aqui, agora mesmo. Não pode ter sumido assim. (Procura no chão.) Bem aqui, ela estava bem aqui. Era clara, isso eu me lembro. Não era uma mancha suja, não era uma mancha feia. Era só... só de outra cor. Bem clarinha. Assim... como se tudo fosse branco ou preto ou cinza, e em determinado lugar dessa superfície de repente lá estivesse ela, entende? Parada, quieta. De outra cor. Azul celeste. Amarelo-água. Lilás, violeta, roxa. (Meio alterado.) Não, isso não. Roxa não, pelo amor de Deus, roxa não! (p.103)

Mesmo ausente, a mancha continua dialeticamente a existir, assombrando o personagem com suas cores múltiplas, inclusive a roxa, uma nítida referência à AIDS. A obsessão do Homem impossibilita suas ações, lembrando as personagens dos contos em *Inventário do Irremediável*, prisioneiras delas mesmas, ou a paralisia generalizada no conto “Os Companheiros” de *Morangos Mofados*, simbolizada pelas âncoras nas paredes.

Na cena seguinte, a obsessão do Homem dá forma ao tormento de Quixote, que emerge tão abruptamente a tempo de “ouvir” as lamentações do Homem da Mancha, um momento em que, a meu ver, parece haver uma convergência entre a realidade a ilusão. “Ah, maldição! Certamente este deve ser mais um dos imundos encantamentos dos nigromantes do mal que tanto me atormentam!” (p.103) A duplicidade da fala de Quixote impossibilita identificar a causa real de seu tormento: o Homem ou a mancha. Aqui, Caio parece criticar essa busca sem propósito de encontrar e entender algo que só existe na imaginação.

¹³⁴ ABREU, Caio Fernando. *O Homem e a Mancha*. In: *Teatro Completo*. 1997, p.101. Todas as citações

No ensaio “Marcas no Corpo, no Texto e na Cena”, Victor Hugo entende que a resolução para esse dilema está associada à radicalização do problema de tentar entender a mancha, conduzida no texto, de modo dialético à sua superação, através da fala do próprio Homem: “Socorram-me que me afogo em meu próprio sangue, em minha própria mancha!” (ABREU apud PEREIRA, p.125).

A sensação de estar se afogando na mancha é consequência da emersão de vários sentimentos reprimidos, aliados à sensação de impotência que leva ao desespero, à amargura, à solidão, às ilusões perdidas, além do medo da morte diante da AIDS. A mancha representa essa angústia de querer viver, sem conseguir desprender-se dela, conforme relato do Homem:

Não sei, não lembro. Acho que eu estava dentro dela. Não, não era assim. Não era exatamente dentro. Ela não estava em volta de mim, feito uma rede, uma teia, uma bolha. Eu estava parado no meio dela. Era isso. Como numa poça de água da chuva, eu estava. Ou era mesmo uma rede, uma jaula? Não lembro, não sei. Tão clara, meu Deus. Em algum lugar ela deve estar (P.103)

O Homem revela a sensação de estar vagando, sem saber para onde está indo, em busca de uma mancha, que pode estar em qualquer lugar, mas, ao mesmo tempo, ela pode estar em lugar nenhum. “As Índias... o caminho das Índias... Etiópia, Pérsia, Madagascar. E o Novo Mundo. [...] Mas onde estará a mancha?” (p.103-104). O sentimento de estar à deriva é a expressão utilizada por Caio, quando perguntado como ele vem reagindo diante da realidade de sua geração:

A palavra que me tem vindo muito na cabeça é à deriva. Acho que por causa de um conto do uruguaio Horacio Quiroga que se chama “A la deriva” e narra a história de um cara picado por uma serpente venenosa: o sangue fica envenenado, a cabeça começa a pirar e ele sobe num barco. Envenenado, pirado, delirando, morrendo, e o barco entregue às corredeiras do rio que o leva embora. O conto é só isto. É o delírio dele envenenado. Esta é a imagem que eu tenho da condição humana neste final de século, completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus. Somos nós à deriva num rio cheio de corredeiras, aquela natureza selvagem, tropical, enlouquecida, e nós sem saber para onde vamos¹³⁵. (*Um Biógrafo da Emoção*, 1995, p.6)

subseqüentes são dessa edição e serão indicadas em parênteses.

¹³⁵ Durante essa entrevista, Caio já sabia que estava contaminado pelo vírus HIV, mas, apesar do forte tom de pessimismo em sua fala, ele revela no final que tem “procurado a fé”. Além disso, Caio discorda da crítica que diz que ele está “caminhando para o vazio, [...] escrevendo cada vez mais sobre o nada” (Idem). Pois, segundo Caio, se realmente estivesse caminhando rumo a um vazio no estilo de Beckett, isso “seria uma maravilha” (Idem, p.8).

Essa visão de uma viagem delirante é explícita na peça. Embora haja momentos em que o Homem da Mancha reconheça que a mancha pode “ser que existisse apenas dentro do seu cérebro”, ele continua sua viagem à deriva e, como em todo delírio, as sensações físicas ficam anestesiadas: “Na minha pele, como uma tatuagem, uma queimadura. Mas eu não sinto nada. Já disse que não sinto nada. Faz tempo que não sinto nada. Nem sequer aquela sensação de quando entra água nos ouvidos” (p.104).

Em *O Homem e a Mancha*, a necessidade de localização geográfica da mancha é identificada, a priori, como uma necessidade de ir ao encontro dela, de ter de enfrentá-la. Isso é revelado por Caio de maneira significativa em suas obras, principalmente, nos contos de *Morangos Mofados*, que parecem buscar uma resposta “ao mundo desumanizado do asfalto”, predominando, a partir de agora, um novo desafio – a afirmação de uma identidade. Na peça *O Homem e a Mancha*, a dimensão geográfica da mancha torna-se evidente na fala do Homem da Mancha:

Senhores, por mais que minhas idéias andem perturbadas, como dizem – e talvez tenham razão – certamente as idéias deste autor não o estavam quando, para iniciar sua obra imortal, escolheu justamente a expressão “num lugar da Mancha”. Pois, convenhamos, se escreveu “num lugar” isso obviamente indica que a referida mancha ocupava – ou ocupa – lugar no espaço. Espaço físico, real. Portanto, embora não consiga encontrá-la em lugar algum, tenho provas que existe. (*Noutro tom.*) E ainda que não, que importa? Em mim, dentro ou fora, ou até mesmo em volta. Rede ou ferida. Geográfica ou psicológica. Vírus ou alucinação. A mancha existe. E eu preciso enfrentá-la. (p.105)

A idealização de um espaço físico para a mancha surge nos textos de Caio posteriores ao seu primeiro livro, revelando também, como bem frisa Victor Hugo, “a preocupação em elaborar as relações da questão da marca/mancha com as mitologias relativas aos espaços físicos e sociais, de eleição/exclusão, delimitados pela chamada contracultura” (PEREIRA, 2002, p.112). Sendo assim, as comunidades alternativas da década de 1970 surgiram como forma de escapismo. Em *Dulce Veiga*, a protagonista resolve mudar para o interior, na tentativa de poder viver, mesmo de modo simples, mas com a possibilidade de ser feliz. Ou ainda, em *Morangos Mofados*, a fantasia de poder “encontrar a esperança em outro lugar” (ABREU apud PEREIRA, p.112). Além do mais, o conflito entre o homem e a cidade, causado pela condição de abandono e solidão, que certamente deixa marcas nos

valores utópicos da década de 60, é uma presença marcante na ficção de Caio Fernando Abreu. A aparente incompatibilidade entre o personagem e a cidade é uma tônica dessa relação conturbada, onde o espaço urbano é sempre visto de modo ambíguo: do mesmo modo que esse espaço possibilita a concretização de encontros “proibidos”, é também o lugar de exclusão, de controle, de negação da identidade, transformando-se em guetos.

Na tentativa de localizar o lugar da mancha, o Homem diz que a pele é “fronteira, limite que nos separa dos outros e das coisas. A pele é intransponível como uma malha” (p.123), simbolizando um caráter opressor, de aprisionamento do “eu”. Diferente do personagem Joe, de *Angels in America*, que necessita de uma segunda pele para poder se relacionar com o outro, o personagem Homem da peça de Caio, vê a pele como motivo de tristeza: “a coisa mais triste do mundo” (Ibid.). E suas “manchas tristes” são cicatrizes que comprovam a existência de uma luta interna.

De certo modo, em *O Homem e a Mancha*, as várias metamorfoses do ator ajudam a criar um grande caleidoscópio de imagens; e, para cada imagem, uma mancha emerge no palco, abrindo novas fissuras que possibilitem novas realidades num jogo teatral contínuo e ininterrupto, até o seu desmanche total no final da peça, transformada numa simples mancha utópica. O público/leitor descobre então que o Homem da mancha estava, na realidade, se submetendo uma sessão de análise.

Homem: (*Levanta, espanando os confetes, consultando o relógio. Fala com um psicanalista imaginário.*) – Já? Mas hoje eu quase nem disse nada. Nem você. Aliás, você nunca diz nada. É muito caro pra não dizer nada. No que é que eu estava pensando agora? Na mancha, é claro. Eu penso nela o tempo todo. Você melhor do que ninguém sabe disso. (*Procura pelo chão.*) Ela tem que estar aqui. Aqui, ali. Assim não é possível. Não pode desaparecer assim. (*Desinteressado.*) Ah, deixa pra lá. Dentro ou fora de mim, já cansei dessa história. Quer saber do que mais? Caguei: K-Gay! (p.126)

Esse final contrasta com a figura quixotesca e sua louca utopia de libertação e transformação do mundo que o rodeava: um mundo de perversidade, preconceito, ignorância e, principalmente, intolerância. Na sua releitura paródica, Caio reconhece que em boa parte de sua vida, acreditou na ação transformadora do ser humano e do artista. Vale lembrar que na capa de abertura da peça *O Homem e a Mancha* há uma dedicatória à memória de Clarice Lispector, segundo ele, “que tanto [o] chamou

de Quixote”. Contudo, seu fascínio pelo personagem de Cervantes é muito mais marcante do que sua relação com Clarice.

Tal como Quixote, em boa parte de sua vida, Caio acreditou na força transformadora de um sonho revolucionário, compartilhada por uma geração que ajudou na conquista de direitos que muitos podem usufruir hoje em dia. Todavia, a maturidade, comprovada nos seus últimos textos, mostrou-lhe também que alguns ideais não passavam de tentativas delirantes, comprovada com os momentos de lucidez de Quixote:

Triste, triste figura a minha. Tão magro sou, tão seco de carnes. Já quase nem tenho dentes, que forem-se-me os molares. E me fugiram os fios de cabelos, como espantados por meus loucos sonhos. As coisas se me encurvam de fadiga, o peito se me encava de desgosto. (Tosse.) Esta rede de rugas no meu rosto... e as mãos que tremem como de ressaca. (p.123)

A tristeza e a falta de esperança levam Quixote à morte. Porém, o final de *O Homem e a Mancha* contradiz a melancolia e a impotência demonstradas pelo Cavaleiro Triste e seu triste fardo: “nasci para viver morrendo”. Do mesmo modo paradoxal, a morte de Quixote dá vida aos personagens no final da peça. O ator finalmente recupera a sua capacidade de representar, o aposentado desiste de sua reclusão e encontra o amor, o homem desiste de sua obsessiva busca pela mancha, como se viu acima, na cena em que descobrimos que se tratava de uma sessão de análise. Talvez, a resposta a essa contradição possa ser entendida, dito pelo próprio Caio em entrevista, a partir de sua dificuldade de definir a realidade:

Faço terapia há mais de dez anos e não consegui chegar à conclusão sobre qual é a minha realidade. Tem a realidade mental, a social, a realidade que é a soma de várias realidades. Não sei, a realidade é uma cebola cheia de capas. Talvez tudo o que eu vejo seja uma grande distorção das minhas emoções. Acho muito difícil definir o que é real. (*Um Biógrafo da Emoção*, 1995, p.5)

O desfecho de *O Homem e a Mancha* já direciona a um Caio pouco interessado nas incertezas do futuro: é melhor viver o agora, deixar o amanhã transformar-se no hoje. Isso pode ser observado nos últimos textos do autor, mais particularmente no conto “Depois de Agosto”, com o subtítulo “Uma história positiva”, que é considerado por muitos seu último grande conto, que encerra *Ovelhas Negras* e, de certa maneira, a sua própria vida. Como aponta o próprio subtítulo, Caio escreve mensagens de esperança e amor; e “a sensação de tudo estar tarde demais

quase se inverte” (LOPES, 2002, p.46). Ainda no mesmo conto, Caio anuncia que a vida deve ser aproveitada “porque era cedo demais e nunca tarde” (ABREU, p.235). Em outra passagem, que chega a lembrar a última cena de Harper em *Angels in America*, o protagonista cansado da estagnação de sua vida, decide ir viajar:

E decidi: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário, decidi ousado: vou viajar (ABREU, 1995b, p.226)

Em *O Homem e a Mancha*, os personagens também decidem se mover, dar novos rumos às suas vidas. Deixar para trás os fantasmas, as incertezas e, acima de tudo, o medo de viver. Por isso, a morte de Quixote não deve ser interpretada como o fim, mas como o recomeço, confirmada nas palavras de Caio, ao citar a epígrafe de Adélia Prado: “A vida é tão bonita, / basta um beijo / e a delicada engrenagem movimenta-se, /uma necessidade cósmica nos protege” (*Um Biógrafo da Emoção*, 1995, p.4).

Na série de crônicas reunidas em *Pequenas epifanias* (1996), a AIDS não é mais encarada como um “Caim estampado na própria cara” (“Depois de Agosto”, p.226), mas como uma redefinição da afetividade do homossexual, pronto para novas possibilidades de encontros, como destaca Denilson Lopes no ensaio “Bichas e Letras: uma estória brasileira”: “Na deriva afetiva e sexual contemporânea, a Aids é não só um elemento de afirmação da condição estrangeira do homossexual, mas de redefinição de sua afetividade, de reencontro (LOPES, 2002, p.46).

Nos últimos textos de Caio, a mancha vai aos poucos se dissolvendo, passando a existir somente no universo da utopia. Um tom mais otimista começa a ser ouvido com mais clareza, e sua visão de mundo se aproxima muito mais de Tony Kushner do que de Plínio Marcos, dramaturgo que será analisado a seguir. Apesar de todos os percalços, das dificuldades, da dor e do sofrimento, mesmo com tudo isso, Caio acredita que ainda vale a pena viver. E tal como o personagem Prior Walter de *Angels in America*, Caio Fernando Abreu também revela o vício maior do ser humano: o vício de viver.

5. A MANCHA SOCIAL EM A MANCHA ROXA DE PLÍNIO DE MARCOS

Em *A Mancha Roxa*, Plínio Marcos rompe com a narrativa mais lírica dos últimos textos escritos no final de sua vida (quando ele se aproxima de uma visão de mundo mais espiritualista, como em *Balada de um palhaço*). Ao fazê-lo, ele resgata a violência muito presente nos seus primeiros trabalhos, tais como: *Barrela*, *Dois Perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Abajur Lilás* e *Querô*. A mudança no tom da linguagem é consequência, como veremos abaixo, do impacto emocional sofrido pelo dramaturgo, após presenciar as precárias condições de vida dos detentos nos presídios de São Paulo, sujeitos a todo tipo de violência e doença. O retorno às origens, como frisa Sábato Magaldi:

não é o caso de saudar a volta do dramaturgo ao seu estilo mais autêntico [...] :valoriza-se, antes de mais nada, na nova peça, a indignação verdadeira, a linguagem crua, absolutamente adequada ao conflito, o caráter de denúncia não panfletária, que precisa ser ouvida por todos¹³⁶.

Para Plínio, a temática da AIDS exige que o artista tenha um compromisso muito maior com a questão social do que com a estética literária. A mancha que ele aborda não é utópica; e ao contrário da metáfora da mancha dos autores já supracitados neste trabalho, ela é real e não pode ser diluída apenas com a linguagem; deve-se sim, expô-la sem pudores e revelar, no palco, que as manchas sociais existem, sem esquecer que muitas delas são eliminadas antes mesmo de nascerem, devido às políticas governamentais segregacionistas que, para manter as utopias de poucos, colocam a grande maioria “fora da roda” de uma sociedade capitalista.

As peças de Plínio Marcos, principalmente aquelas do período entre 1960 e 1970, refletem o próprio caráter subversivo do dramaturgo. Inúmeros foram seus problemas com a ditadura militar, que censurou algumas de suas peças. Apesar de ter se declarado várias vezes um “inimigo do sistema” e de sua obra ser a mais revolucionária entre todas da sua época, Plínio acreditava mais “no poder de fogo do teatro de mudar os rumos da história” (ZANNOTTO, 2003, p.9). Quando a peça *A Mancha roxa* foi publicada em 1988, o cenário político no Brasil (pelo menos no que concerne ao confronto armado e perseguição ideológica) era de anistia política e de

suposta liberdade de expressão. No entanto, a crise da AIDS faz emergir, além, é claro, da existência de uma epidemia sem precedentes, a herança deixada pelos anos de chumbo que culminou num enorme abismo social separando ricos e pobres.

De certo modo, a AIDS possibilita ao outro uma visibilidade incômoda para as elites brasileiras. Contudo, não se pode esquecer que até mesmo dentro do cenário de desigualdades, especialmente em países de Terceiro Mundo, esse “outro” é sempre visto de maneira monolítica. Assim, muitos acabam desconsiderando a existência de vários “outros” inseridos numa hierarquia que os coloca numa situação ainda maior de exclusão.

É bem verdade que a AIDS forçou a mobilização de alguns grupos marginalizados como o “comunitarismo” do movimento gay e lésbico (aliás, grupos normalmente dotados de capital cultural), que começaram a reivindicar os direitos universais que lhes foram negados, impulsionados pelos movimentos que vinham lá de fora, principalmente dos Estados Unidos. Porém, há ainda aqueles que não possuem um mínimo sequer de condições para levar uma vida com dignidade, como os milhões de brasileiros que vivem abaixo da linha da pobreza. Em *A Mancha roxa*, Plínio chama a atenção para aqueles que estão no nível mais baixo da condição humana: os presidiários. A falta de mobilidade aqui é sancionada por lei. Os presidiários vivem em celas superlotadas, sofrendo todos os tipos de abusos, não só dos seus próprios companheiros de cárcere, mas vítimas da corrupção do falido sistema carcerário brasileiro. É sobre esse ambiente de horror que Plínio Marcos escreve a peça *A Mancha roxa*.

Em *Tentative Transgressions*, Severino Albuquerque insere a peça *A Mancha Roxa* dentro de um “paradigma neo-realista” devido a sua narrativa ultra-realista de “confronto social e crise pessoal” (SEVERINO, 2003, p.125) durante a crise da AIDS. Diferentemente das obras de Tony Kushner e Caio Fernando Abreu, em que, por alguns momentos, a dor e o sofrimento são suavizados pela linguagem poética, emanando ares de esperança na humanidade, em *A Mancha Roxa*, a linguagem causa um “efeito perturbador [...] que não se atenua para deixar de ferir os ouvidos delicados [...] e, não desejando suavizar nada para o espetáculo, produz, em determinadas cenas, incontornável mal-estar” (MAGALDI). Porém, diferente de Magaldi, Severino Albuquerque critica esse tipo de abordagem realista. Segundo

¹³⁶MAGALDI, Sábado. “Ensaio – Dramaturgia”. Disponível em www.pliniomarcos.com/teatro/mancharoxa-ensaio-sabato.htm.

ele, a construção de “personagens patéticos e depravados” (2003, p.26) pode levar a um efeito contrário às verdadeiras intenções do autor, provocando um esvaziamento quase que total de seu pretendido conteúdo político:

Em *A Mancha roxa*, as mulheres são mais vetores do que vítimas, suspeitas que participam em suas próprias infecções. As conseqüências políticas destas representações podem ser desastrosas para aqueles privados de seus direitos, com um possível aumento do preconceito contra pessoas com AIDS, reforçando o pensamento geral de que tais seres perigosos deveriam ser isolados ou encarcerados” (Ibid., p.130)

De fato, a narrativa de Plínio pode ser analisada sob esse viés mais patológico que ressoa ecos da literatura naturalista brasileira. Clóvis Garcia, por exemplo, em sua análise de *Abajur Lilás*, reconhece que, “numa primeira visão, o que temos é um teatro realista, quase naturalista, em que a realidade do meio é mostrada sem qualquer disfarce ou seleção de fatos” (apud Zannoto, 2003). No entanto, Plínio costumava responder a essas críticas dizendo que não poderia haver constrangimento maior do que ver “a cultura nas mãos dos poderosos”¹³⁷. Para ele, a única forma de atacar o “deserto de nossa indiferença” (idem) é apontar para os excluídos, os miseráveis, os sem nada. Ao falar do universo do teatro de Plínio, Ilka Marinho Zannoto ressalta que as peças “atingem o leitor como estilete”, por seus diálogos provocantes que revelam relações de poder estabelecidas como um grande “emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”:

uma fauna de alcagüetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, prisioneiros, assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados [...] Seres que ele joga à presença do espectador sem qualquer cortina de fumaça. (2003, p.13)

O crítico Edélcio Mostaço também defende Plínio Marcos, quando se surpreende com a originalidade de seus textos iniciais, expondo o lado obscuro da nossa sociedade, escondidos atrás do conformismo e da letargia de nossas instituições, enxergando a solução somente pela via armada:

Algozes truculentos e vítimas pisoteadas alternam-se, em cada célula ou lance dos enredos, para escalonarem e desvendarem as intimidades da outra figura; desvendamentos cada vez mais cruéis, pérfidos ou insidiosos, cujos objetivos são levar o outro ao martírio, isolá-lo num cúmulo de solidão e desamparo que, não raro,

¹³⁷ Essa citação é uma dez frases que fizeram parte de um texto distribuído durante o velório do dramaturgo com o título de “Ensinaamentos de Plínio Marcos”, sendo publicado posteriormente pela Folha de São Paulo na edição de 22 de novembro de 1999.

atinge as raias da condição abjeta. O apogeu destes círculos de opressão que se estreitam é insuflado pelas alternâncias entre as personagens, onde algozes e vítimas intercambiam seus papéis, batalha que só terá fim num confronto armado entre as figuras e do qual sobreviverá o mais apto. A dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodamento de situações, apenas o rompimento dos vínculos, onde apenas a morte ou o aniquilamento de um dos pólos tencionais pode representar a libertação" (MOSTAÇO, Edelcio. *Crônicas de um tempo mau*. São Paulo, julho de 2001. (Prefácio inédito).

Em 1968, devido ao estabelecimento de uma censura que não deixava passar qualquer texto considerado suspeito ou subversivo, alguns escritores começaram a escrever "textos nebulosos, alegóricos, no mais das vezes incompreensíveis para o grande público, de linguagem cifrada para poucos entendedores, detentores de senhas ocultas" (ZANOTTO, 2003, 16). Plínio, por sua vez, optou por escrever textos com uma linguagem clara e sem rodeios, mesmo sabendo que muitos deles não passariam pelo crivo da censura, proibidos de serem encenados ou vendidos. É o caso da peça *Abajur Lilás* que, devido à proibição de sua encenação, transformou-se numa bandeira pela liberdade de expressão.

Embora Plínio, conscientemente, vá por um caminho, assim como Manet na pintura, sem a preocupação de seguir padrões estéticos pré-estabelecidos, em *A Mancha Roxa*, as personagens são construídas quase sem maquiagem estética. Eu digo "quase" porque as mulheres são apresentadas no palco de modo alegórico, visto que só as conhecemos por apelidos: Professora, Doutor, Isa, Linda e Tita. Ao fazer isso, Plínio deseja mostrar que ser um presidiário no Brasil implica, inicialmente, a perda de sua identidade, e, aos poucos, a brutalidade a que se é submetido, pode levar muitos a um processo de bestialização.

Cabe então ressaltar que em *A Mancha Roxa*, a proposta de Plínio é de mostrar a dura realidade dos presídios no Brasil como verdadeiros depósitos humanos, onde não existe um trabalho governamental efetivo de controle da disseminação da AIDS entre os presos. A peça surgiu da experiência adquirida do próprio Plínio quando foi procurado por profissionais de uma agência de publicidade para que ele criasse um tipo de propaganda educativa sobre a AIDS, tendo como público alvo os presidiários. Após ser informado de que uma pesquisa entre os presos sobre autores com quem eles tinham familiaridade revelou seu nome como o mais popular, Plínio resolveu mergulhar nessa nova empreitada, recusando até mesmo qualquer forma de pagamento. Aliás, sua única exigência foi ter liberdade na escolha do conteúdo, mas não demorou muito tempo para que divergências surgissem. Foi-lhe então pedido que isentasse o Estado de qualquer

responsabilidade sobre a disseminação da AIDS entre os detentos. No final, prevaleceu a opinião de Plínio, que mais tarde recebeu até um prêmio internacional (MAGALDI, 1998).

Entretanto, durante as visitas feitas às penitenciárias masculinas e femininas de São Paulo, a realidade que presenciou deixou Plínio em “vários dias de prostração e depressão” (SEVERINO, 2004, p.127) devido às barbáries cometidas entre os próprios presos e o total descaso dos governos estadual e municipal. Sob esse impacto emocional, ele decide escrever *A Mancha Roxa*. Inicialmente, a peça retrataria o drama de ser soropositivo numa penitenciária masculina, mas, por não testemunhar a mesma compaixão e companheirismo que havia entre as mulheres encarceradas, Plínio decidiu que a peça teria apenas personagens femininas. (Idem)

Sob esse prisma, *A Mancha Roxa* traz à tona o debate sobre marginalidade e AIDS, revelando um país onde as elites tradicionalmente conferem a elas mesmas o direito de escolher aqueles que podem integrar o projeto de estratificação social (direcionando cada qual à parte convencionada da pirâmide) e aqueles que devem ser excluídos. Na peça, Plínio mostra como seis mulheres confinadas em uma cela de uma penitenciária brasileira são brutalizadas pela sociedade, sendo descartáveis na medida em que vão se tornando velhas, doentes ou presidiárias. Sob a sombra da AIDS, a peça remete ao drama das mulheres que lutam por respeito, amor e inclusão social.

Na cena inicial, somos apresentados à personagem Santa, lendo a Bíblia, enquanto a presidiária de apelido Doutor aplica uma dose de droga em Isa. Ao se deparar com uma mancha roxa no braço desta, começa a gritar: “Roxa! A mancha roxa!” (MARCOS, 1988, p.6). A partir daí, Plínio irá retratar a difícil situação de se ser portador do vírus da AIDS em uma prisão feminina no Brasil. O cenário de medo e angústia sinaliza a morte iminente, a todo momento. Além disso, é importante ressaltar que, durante a década de oitenta, o desejo sexual estava estritamente ligado ao medo da contaminação pelo HIV. Desta forma, Plínio levanta questões concernentes à necessidade da sociedade brasileira de esconder aqueles que contraíram a doença e, acima de tudo, de evitar o debate a respeito da mesma, visto que, nos primeiros anos da década de oitenta do século passado, acreditava-se que a AIDS era uma doença de homossexuais, mais precisamente de homens homossexuais que estavam sendo punidos por uma ordem mítica, devido à forma “pecaminosa” como conduziam suas vidas.

Para o imaginário da década de 1980, a AIDS transforma-se num caso de polícia. O sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, em fevereiro de 1992, escreveu uma carta intitulada “Carta Contra o Preconceito”, cujo destinatário era o presidente cubano Fidel Castro. Nela, Betinho ratificava a sua admiração e respeito pelo povo cubano e, principalmente pela causa revolucionária “sem interferência de inimigos ou amigos”. Ele acrescentava ainda que, por conhecer “a tradição humanista e revolucionária de Cuba” e dos seus avanços tecnológicos, esperava que Cuba fosse um exemplo mundial no combate à AIDS. No entanto, ao ler no Granma e tomar ciência de informações dadas por conhecidos que haviam visitado a ilha recentemente, Betinho ficou estarecido ao saber que os soropositivos eram submetidos a uma política segregacionista, de vigilância sanitária total, que consistia na internação em hospitais como doentes de AIDS, resultando na separação de suas famílias e transformando-os no que ele chamou de “presos políticos da epidemia”.

Betinho falava com conhecimento de causa. Hemofílico de nascimento, contraiu o vírus HIV através de uma transfusão de sangue. Aliás, fato um tanto comum naquela época, visto que a AIDS só veio a ser diagnosticada em meados da década de 1980. Em 1986, Betinho tornou-se presidente da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, desenvolvendo, desde então, um trabalho que visava a lutar contra as políticas públicas do governo brasileiro em relação à AIDS. Toda essa luta só veio provar que o fato de ser soropositivo não lhe tirava a vontade de trabalhar, acima de tudo, de levar uma vida normal com sua mulher e filho: “preferiria morrer a ser isolado no melhor hospital público”, dizia ele. Para Betinho, a doença não poderia se transformar em pretexto para a perda da cidadania. Em suma, através do seu manifesto contra o preconceito, ele deixa claro que, para o doente de AIDS, a luta mais árdua não é somente contra o vírus HIV, mas principalmente contra uma sociedade que tem uma “visão fatalista e anticientífica da AIDS”, disseminando “condutas discriminatórias, desumanas e terroristas em relação às vítimas da doença”.

Na peça *A Mancha roxa*, a visão fatalista e anticientificista da doença é enfatizada por Santa, personagem que nos momentos mais tensos da peça, dirige-se para as outras três detentas com leituras de passagens bíblicas, confirmando a presença do dedo acusatório das instituições responsabilidades, como é demonstrado por suas palavras:

Nada há fora do homem que, entrando nele, o possa contaminar; mas o que sai dele, isso sim, é o que contamina o homem. Interrogado, Jesus explicou para os discípulos: O que sai do homem, isso contamina o homem. Porque do interior do coração do homem é que saem os maus pensamentos, os adultérios, as prostituições, os homicídios, os furtos, a avareza, as maldades, o engano, a dissolução, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura. Todos esses males procedem de dentro e contaminam o homem (p.12).

Do mesmo modo que Betinho afirma que a AIDS foi usada como desculpa para que as pessoas expressassem seus preconceitos, em a *Mancha Roxa*, Plínio também habilmente revela que pior do que estar contaminado pelo vírus da AIDS é ser contaminado pelo vírus da intolerância e do descaso. A partir daí, ele propõe uma purgação das chagas sociais brasileiras, rompendo os estereótipos que contaminam a mente das pessoas. Só assim o público / leitor poderá ir além das categorias complacentes de características culturais e de gêneros; e procurar, não os estereótipos, mas a verdade que está por detrás de cada um deles.

Em *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*, Susan Sontag alerta para o fato de que toda epidemia, principalmente quando é vista como algo temível, “provoca uma grita contra a indulgência, a tolerância, que passa a ser encarada como frouxidão, fraqueza, desordem, corrupção: doença” (2007, p.140). E como vimos acima, a sociedade (leia-se as instituições em geral) passa a exigir que pessoas sejam “examinadas”, doentes isolados, e contra os suspeitos de transmissão de doenças “sejam levantadas barreiras contra a contaminação” (Idem). Mas no caso das mulheres da peça, nenhum trabalho de controle da disseminação da doença é realizado. Ao serem presas, além da violência física, elas são submetidas a todos os tipos de contágios, conforme a denúncia de Professora:

Eu matei um cara, me prenderam, me julgaram, me socaram aqui dentro. Mas eu estava limpa, com saúde. Limpinha. Eu, aqui dentro, estou sob a tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. Pela Isa. Pela Linda, Pela Tita. Por você, Doutor. Pela Santa. Se eu fiquei com a roxa, eles têm que me tratar (p.33-34)

Ao convidar o público / leitor para um debate que está muito além da questão da marginalidade, Plínio expõe como as elites brasileiras acabam confirmando a definição de cultura de Edward Said como um “sistema de exclusões”. “Ninguém ouve nosso grito de dor. A indiferença total da sociedade é degradante”(p.36),

denuncia a personagem Professora. Mais adiante, uma outra detenta, chamada de Doutora, resume bem o que aquela tenta e não consegue: “Não adianta gritar. Ninguém vai escutar”. Fica aqui evidente que os não desejados pela sociedade estão arbitrariamente colocados à margem dela, tornando-se tão invisíveis quanto o vírus do HIV.

Em a *Mancha Roxa*, as mulheres têm consciência de que estão em desacordo com a sanidade pública e que o Estado, com seu poder arbitrário, as mantêm longe de qualquer possibilidade de serem ouvidas. Professora, por exemplo, reconhece que: “O Estado é surdo. Os promotores, os juízes, os políticos são todos surdos. O Governador é surdo. Todos são surdos” (p.34). O próprio fato de elas se auto-proclamarem “mulheres roxas”, já demonstra que percebem seus corpos manchados por causa da AIDS desestabilizam a noção de integridade do corpo social. A própria canção que a personagem Professora canta no final da peça ecoa as palavras de Roy Cohn em *Angels in America*, revelando não haver espaço para o enfermo nos supostos projetos democráticos:

Muitas mulheres roxas
 No fígado, nos rins, no martírio
 Roxas dilaceradas
 Obscuras roxas
 Carnes podres
 Almas debilitadas
 Podres roxas
 Suplicam piedade
 Mas nenhuma consolação
 Nenhuma responderá.
 Não é tempo de misericórdia.
 Tempo, tempo
 Da florada roxa.
 Muitas mulheres roxas
 Nada do que amaram era belo
 Ninguém mais deseja
 As carnes podres
 Podres, roxas
 Mancha roxa
 Melhor
 Pra muitas mulheres roxas
 É mais fácil morrer
 Quando não há o que esquecer. (p.35-36)

Plínio reconhece que ser mulher implica numa “marca dupla”, ou seja, antes de sofrerem os preconceitos por serem detentas, elas são estigmatizadas por serem mulheres. Em *Dominação Masculina*, Pierre Bourdieu chama a atenção para a

constituição da mulher como objetos simbólicos, que devem estar sempre prontas e disponíveis para o homem. Ele assim escreve:

Elas [as mulheres] existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em conseqüência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (BOURDIEU, 2007, p.82)

Esse tipo de pensamento se desenvolveu principalmente após a Revolução Francesa, quando a “natureza feminina” precisou ser domesticada e educada pela sociedade para que as mulheres pudessem cumprir seus papéis de mantenedoras. Elas passam a ostentar as virtudes próprias da feminilidade, ou seja, o recato, a docilidade, a fragilidade, a submissão aos desejos e necessidades dos homens. A sexualidade feminina se transforma em objeto de estudo e isso acaba levando, segundo Foucault, a partir do século XVIII, a uma “histerização do corpo da mulher”, conforme citação abaixo:

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado [...] como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, no campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo, que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, p.99)

Isso significa que a histerização do corpo da mulher foi produzida para limitar o mundo da mulher, e principalmente para indicar às mulheres um único lugar – a prisão.

Estudos filosóficos, científicos e médicos sobre a “verdadeira” natureza da mulher começaram ainda no século das luzes. Pensadores renomados, como Rousseau, Kant, Hegel, afirmavam que o único lugar digno para a mulher era o lar, tendo como tarefa mais importante o que a natureza lhe preparou – a maternidade. A psicanalista Maria Rita Kehl em *Deslocamento do Feminino* faz um detalhado

estudo sobre a construção da feminilidade pelos homens. Segundo ela, a insistência de pensadores e cientistas em colocar a mulher no seu devido lugar é uma “reação a um início de desordem social que se esboça no séc. XVII e se torna alarmante no final do XVIII, quando a Revolução Francesa destrói as fronteiras que no Antigo Regime separavam a esfera pública da vida privada” (KEHL, p.60).

Ao citar Lynn Hunt, Kehl demonstra que durante a revolução havia uma grande flutuação das fronteiras que separavam a vida pública e a privada. O domínio da vida pública, principalmente no período entre 1789 e 1794, tem um aumento substancial, o que de certa forma ajudou na preparação do movimento romântico. Sem dúvida o Romantismo nasce influenciado pelos ideais cultivados nesse período, no qual a mulher romântica irá refletir a cultura burguesa do século dezanove.

A Revolução Francesa permitiu a mobilização das mulheres, fazendo com que estas deixassem, como diz Kehl, “seus antigos postos (que não estavam tão definidos na família do Antigo Regime como vieram a ser no séc. XIX)” (Ibid., p.61), e saíssem às ruas, para protestar e lutar, em uma perfeita desobediência civil. Ela também cita o teórico monárquico, De Bonald, “para quem a Revolução teria arruinado a “sociedade natural” (onde “a mulher é súdito e o homem é poder”)” (Ibid., p.61).

A participação das mulheres na Revolução leva a uma emancipação feminina com base, ainda, nos ideais filosóficos de valorização do indivíduo do Iluminismo. Entretanto, a emancipação é temporária, e uma grande quantidade de publicações sobre a “natureza feminina” colocará a mulher de volta ao seu âmbito familiar. Mesmo entre os pensadores que denunciavam a desigualdade entre homens e mulheres, como Montesquieu e Voltaire, a tese da mulher atraída para as tarefas domiciliares será uma constante em seus discursos da feminilidade.

Embora o pensamento das Luzes tenha sido responsável pelas primeiras idéias feministas na Europa, não impediu, porém, a crença da natureza única da mulher, ou seja, como afirma Kehl “o casamento, mesmo quando livremente escolhido pela mulher, selará seu destino e indicará o lugar onde ela deverá encontrar a felicidade” (Ibid., p.61).

Para restaurar a ordem e colocar as mulheres dentro de um novo padrão de conduta, tratados foram escritos, como o de Pierre Roussel, em 1775, que fala a respeito da existência de um órgão misterioso na mulher, o útero, e que, segundo ele, determinava o comportamento emocional e moral da mulher. Nos Estatutos

jurídicos proliferavam idéias de incapacidade civil e dependência natural das mulheres. Porém, de todos os escritores, ninguém teve maior influência e foi mais persuasivo do que Rousseau. Em sua famosa obra *Contrato Social*, ele defende claramente o ideal do casamento baseado no amor, na liberdade dos cônjuges e na busca da felicidade. No entanto, é com *Emílio ou Da Educação*, escrito em 1762, que Rousseau se tornará “no grande propagandista das virtudes do amor materno” (Ibid.,p.61).

Em outras palavras, ainda prolifera a idéia de que nascer mulher é nascer manchada. Em *A Mancha roxa*, Plínio tem consciência do estigma que a mulher carrega desde o nascimento. Na peça, ecos desse passado podem ser ouvidos através da voz da personagem Professora. Por lecionar História antes de ser presa, ela tem consciência e conhecimento do papel de subalternidade que a sociedade patriarcal impõe às mulheres. Em *A Mancha roxa*, elas são manchadas duplamente: primeiro, por serem mulheres; e segundo, por estarem contaminadas pelo vírus HIV.

O fato de *A Mancha Roxa* estar ambientada em uma penitenciária onde seis mulheres compartilham suas angústias e sofrimentos já torna a peça, uma das mais violentas de Plínio Marcos, premissa com que ele concorda. Vale registrar que essa violência vai muito além da física, já que fica evidente que a violência psicológica imposta às detentas é ainda muito maior. Grelão, (a carcereira cuja presença e voz ameaçadora são freqüente e respectivamente sentida e ouvida pelo público fora do palco), por exemplo, representa a única forma de contato com o mundo exterior, além de ser uma constante lembrança da brutalidade da força externa. Ela também funciona na peça como um olhar vigilante da sociedade, lembrando a todo momento às mulheres que a pena pode ser prolongada, fazendo-as participar da punição, como bem coloca Foucault em *Vigiar e Punir*:

Punidas pelo castigo que se atribui à função de tornar o criminoso "não só desejoso, mas também capaz de viver respeitando a lei e de suprir às suas próprias necessidades"; são punidas pela economia interna de uma pena que, embora sancione o crime, pode modificar-se (abreviando-se ou, se for o caso, prolongando-se), conforme se transformar o comportamento do condenado; são punidas, ainda, pela aplicação dessas "medidas de segurança" que acompanham a pena (proibição de permanência, liberdade vigiada, tutela penal, tratamento médico obrigatório) e não se destinam a sancionar a infração, mas a controlar o indivíduo, a neutralizar sua periculosidade, a modificar suas disposições criminosas, a cessar somente após obtenção de tais modificações. A alma do criminoso não é invocada no tribunal somente para explicar o crime e introduzi-la como um elemento na atribuição jurídica das responsabilidades; se ela é invocada **com** tanta ênfase, com tanto cuidado de compreensão e tão grande aplicação

"científica", é para julgá-la, ao mesmo tempo que o crime, e fazê-la participar da punição (2004, p.19)

Isso fica evidente na peça, quando Grelão incita as presas a se auto-punir ou a entregar suas companheiras, em troca de algum tipo de benefício. Na peça, Plínio demonstra que Grelão, ao exercer seu poder como representante do Estado, age como se fosse proprietária dos corpos das mulheres, usando, até mesmo, a AIDS, de modo sádico para se beneficiar:

Estou começando a gostar. Essa roxa vai fazer chover na minha horta. (GARGALHADA.) Vai dar dinheiro. Já estou sentindo o cheiro da grana. (GARGALHADA.) Ia botar a cadelinha no isolamento, mas deixa ela aí. Levo a piranha Santa, que vai adiantar meu lado. (GARGALHADA.) Agora escuta, piranha Santa. Ninguém se faz de esperta comigo. Se tu faltar ao acerto... Pro teu bem, é melhor que não tenha furo. Tu não me engana com esse negócio de ler Bíblia a toda hora. Tu não é tão filha da puta como qualquer uma. É pior. Traíra. Moitona. Matou o marido dormindo. Traíra mesmo. Mas cago e ando. Quero é os cinquentinha. A vida anda custando os olhos da cara e eu preciso. Vou te tirar daí. Cinquentinha faz milagre. Mas se tu falhar, teu cu vai pra reta. Tu vai ser a puta mais bagunçada do mundo. Vou te alugar dia e noita pra chupar pau de guarda e pra dar cu. Tá feito o trato? Cinquenta por mês. (p.24)

No decorrer da peça, todas elas admitem serem portadoras do vírus da AIDS, visto que não conseguem mais esconder os sintomas da doença, pois lesões na pele de cor púrpura (“as manchas roxas do título da obra”) começam a aparecer. Uma cor avermelhada que lembra a expressão popular, “vermelho (a) de vergonha, estampando na pele a vergonha de ser uma portadora do HIV.

Com o desenrolar da trama, descobre-se que, das seis mulheres confinadas, somente uma não está infectada. Ela desempenha o papel de fazer lembrar a todo instante, sofrimento e a santidade, pois é sarcasticamente chamada pelas outras detentas de Santa, ao descobrirem que havia matado o próprio marido. Simbolicamente, ela passa a ser o negativo no meio das outras soropositivas, além de fazer parte da minoria não contaminada. A contaminação de uma para todas as outras e da prisão para o mundo, é feita através do uso de uma luz púrpura que contagia o palco e gradualmente se espalha até o público, demonstrando que todos são iguais, e propensos a serem atingidos pela doença.

É importante ressaltar que Plínio Marcos, ao escolher mulheres contaminadas pelo vírus da AIDS, rompe com a crença de uma doença exclusivamente gay. Ao focalizar exclusivamente mulheres portadoras do HIV, ele quer dizer que a AIDS não

discrimina e muito menos leva em consideração a questão sexual, racial ou social da pessoa. Além disso, esse fato pode ser visto, simbolicamente, como a democratização da doença, em uma época em que, como expliquei acima, homens homossexuais eram vistos como “vetores da praga”.

A ausência de “lentes embelezadoras da realidade” (MAGALDI apud ZANOTTA, 2003) na peça *A Mancha roxa* parece remeter aos estudos recentes sobre a crise da alta cultura que, nos últimos anos, sofreu uma perda significativa de capital cultural, aliada à sua pouca eficácia como literatura de comprometimento. A peça é concebida após Plínio testemunhar a degradação humana nas penitenciárias brasileiras. Seria, então, um tipo de teatro testemunhal? Hoje, sabe-se que o testemunho é a produção cultural mais significativa a surgir na América Latina na década de 1980. E uma das questões levantadas é a de que o testemunho “é uma experiência aditiva, de uma perspectiva literária ou mesmo política [por] incorporar um abandono do literário” (MOREIRAS, 2001, p.254). Talvez, o testemunho venha a suspender o literário de modo que possa parecer “mais verdadeiro”. Mas mesmo assim, ao fazê-lo, ele não deixa de ser literário. O realismo de *A Mancha roxa* parece pender para esse lado. No entanto, segundo Alberto Moreiras, a presença do sujeito como abjeto continuaria implicando num “arranjo estético”. A questão fundamental é que a abjeção pode vir a tornar-se uma “fetichização da outridade”, perdendo, assim, o valor crítico inicialmente proposto pela literatura de testemunho. Portanto, ao analisar o pensamento do teórico George Yúdice, Moreiras explica que:

É a dimensão extraliterária do testemunho que torna o testemunho preeminente um lugar que resiste à abjeção. A abjeção deveria passar a servir como um “arranjo estético” apenas onde a fetichização da outridade tem estruturalmente o direito de ocorrer, isto é, no literário, no estético: assim, não no testemunho, se é verdade que, como estamos dizendo, a verdade do testemunho é essencialmente extraliterária (Ibid., p.276).

Talvez, por isso, em *A Mancha Roxa*, Plínio procure transformar o palco muito mais num ato político testemunhal, tentando evitar a fetichização de suas personagens diante do público/leitor. Mas a questão levantada por Moreiras merece um olhar mais atento sobre as tentativas, na maioria das vezes frustradas, de se construir uma poética da solidariedade sem que esta não seja “contaminada” pelo domínio estético. Se na literatura de testemunho identifica-se uma resistência à abjeção, fator predominante de “uma estética da solidariedade em que nasce uma pós-modernidade alternativa, não hegemônica” (Ibid., p.277), o problema surge “na

medida em que [uma estética da solidariedade] leva o apelo à solidariedade radical a um domínio estranho: o domínio do estético” (idem).

Nesse tocante, parece haver uma impossibilidade de separação do testemunho com o literário. Se lembrarmos de algumas das críticas feitas a Plínio Marcos sobre o suposto “efeito contrário” de expor o abjeto como abjeto, sem um “arranjo estético” para que a recepção do público/leitor possa “suavizar” uma realidade que poucos têm a coragem de retratar, mesmo assim, *A Mancha Roxa* continua sendo analisada como uma obra literária.

CONCLUSÃO

No desenvolvimento deste trabalho procurei chamar a atenção para um fenômeno recorrente nas três obras que propus analisar – a metáfora da mancha. Além disso, quero deixar claro que em nenhum momento afirmei que Tony Kushner, Caio Fernando Abreu e Plínio Marcos tenham comentado ou confirmado que propunham uma nova estética. Aliás, é comum que algumas poéticas ou estilos literários surjam, mesmo sem que os envolvidos tenham consciência de que estão inovando, criando algo totalmente diferente do tradicional.

Ficou evidente que a abordagem da mancha pelos três dramaturgos vinculasse diretamente a um acontecimento comum – o surgimento e a expansão da AIDS. O advento de uma síndrome e a imediata popularização do termo “mancha”, em substituição à sigla AIDS revelou que a sociedade sempre teve tendências para criar tabus linguísticos. Em *AIDS e suas metáforas*, Susan Sontag faz um histórico das várias designações para algumas doenças que, por terem sido especialmente temidas, emergem do subconsciente coletivo, fazendo todos crerem no poder punitivo de alguns símbolos adotados pela humanidade. Esse poder de enunciação que transforma um determinado signo em algo quase mágico, com um poder de, segundo Pierre Bourdieu:

fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (2002, p.14).

A literatura sempre teve o domínio dessa força abstrata. As várias estéticas sempre impuseram um determinado ponto de vista de mundo e da humanidade. E até mesmo a linguagem científica pôde produzir e ainda produz discursos arbitrários que nunca são colocados em dúvida devido à força do próprio termo “científico”, signo arbitrário como qualquer outro, mas que, quando pronunciado, tem a força de ser “ignorado como arbitrário”.

Como se pôde observar na análise das peças, o mesmo poder que as palavras têm de impor a ordem também pode ser usado como força subversiva, desconstruindo o que elas mesmas construíram. O teatro sempre teve esse

diferencial em relação a outros gêneros. A linguagem torna-se mais completa, pois, no palco, a combinação de cenário, atores e até mesmo o silêncio, possibilita uma amplitude maior de significados, sempre rompendo a barreira da homonímia, para que no seu lugar possa emergir uma multiplicidade de sinais que levará cada espectador a sua própria interpretação.

De certo modo, acontece algo parecido com o termo “queer”, como vimos no capítulo “Desmanchando a gênese da normatividade”. Judith Butler chama a atenção para a apropriação de um termo que já possuía uma carga semântica negativa, transferindo esses valores para quem está sendo nomeado. Como resultado disso, vimos o termo ‘*queer*’ emergindo como uma interpelação, uma tentativa de interromper o status de força que através da prática lingüística associou valores negativos direcionados ao homossexual. É como se houvesse um esvaziamento semântico do seu significado anterior para que um novo sentido, bem mais amplo, sem a invocação tradicional de acusação, patologia ou insulto, pudesse emergir. Destaquei também a argumentação de Butler de que “a interpelação ecoa interpelações do passado, e une os falantes, como se eles falassem em perfeita harmonia através dos tempos” (1999, p.572). Todavia, para que a performance possa ser bem sucedida nessa nova invocação para o termo ‘queer’, é necessário que a “ação ecoe ações anteriores, e acumule a força da autoridade através da repetição ou citação de uma anterior, autorizado conjunto de práticas” (Ibid., Idem). Em outras palavras, nenhum termo ou frase pode funcionar sem que haja a força de um processo de acumulação e dissimulação da historicidade.

Por isso, no primeiro capítulo, ao comparar a “estética da mancha” presente nas peças de Kushner, Caio e Plínio com a inovação que Manet faz com a pintura do século dezenove, procurei ressaltar que o mesmo termo que exclui pode ser utilizado, como o termo *queer*, dialeticamente, como forma de inclusão. O caráter polissêmico da mancha amplia as possibilidades de desconstrução dos princípios de imposições específicas de percepção e de apreciação do mundo social da década de oitenta do século passado, que colocava AIDS e homossexualidade dentro de um mesmo campo semântico.

Em *Angels in America*, vimos que a marca/mancha possui várias funções dentro da peça. A primeira reapropriação se dá através da utilização do termo como forma de eleição. Prior Walter é o escolhido para criar uma nova comunidade baseada na solidariedade e na crença de que as diferenças não devem ser

apagadas ou que as “manchas” devem ser expostas e não escondidas. Para Prior, a auto-piedade é o pior sintoma que a AIDS pode causar. Ao recusá-la, ele se fortalece, transformando-se no símbolo de resistência para a comunidade gay. Portanto, a marca/mancha passa a ter um significado de mudança, de aprendizagem, uma maturidade que só pode ser alcançada através de dor e sofrimento.

Isso pôde ser observado no capítulo introdutório sobre a metáfora da mancha, quando expliquei que a apropriação dessa metáfora possibilita a Kushner revelar não somente a vulnerabilidade física humana, mas também suas instituições políticas, econômicas e, até mesmo, o próprio conceito de mundo. Daí, as várias referências às muitas “peles” que, ao longo da peça, aparentemente, pareciam servir como proteção, mas não conseguem impedir que identidades reprimidas possam vir a emergir. Daí, o sentimento de vulnerabilidade experimentado constantemente pelas personagens, ameaçadas por um potencial colapso, percebidas por Harper logo na abertura da peça: “Mas por todos os lados, as coisas estão entrando em colapso, mentiras vêm à tona e os sistemas de defesa se desfazendo”. (p.23)

A pele é também metáfora para uma nova utopia ideológica, como argumenta Prelapsarianov na abertura de *Perestroika*: “Vocês têm, minhas pequenas serpentes, uma nova pele?”¹³⁸. Ele aponta para a necessidade de uma nova teoria como uma forma de proteção das instituições que ficaram à deriva. A meu ver, tanto Kushner quanto Caio não apresentam nenhuma teoria em substituição à anterior. Porém, é possível observar nos capítulos analisados sobre *Angels in America* e *O Homem e a Mancha* que, no final, os dois autores parecem convergir para a reconstrução de uma nova utopia.

Para a crítica em geral, o final de *Angels in America*, de certo modo, chega a ser surpreendente, pois Kushner reserva boa parte de *Perestroika* para uma crítica acirrada, através da revelação de que a América não passa de uma utopia WASP que acredita na eleição de alguns em detrimento da maioria. Esse momento foi amplamente discutido no capítulo intitulado “Anjos da história: a presença de Benjamin em *Angels in America*”. Aqui, levantei a questão de que Kushner, ao olhar para o passado da história americana, revela que, de fato, a América é construída sob pilares da fantasia; porém, ao fazer a sua versão, ele vai se utilizar dos mesmos

¹³⁸ O texto em língua estrangeira é: “have you, my little serpents, a new skin?”

“ingredientes” utópicos para construir *Angels*. Mas isso não quer dizer que Kushner queira substituir uma utopia por outra. Contudo, a crítica não percebeu a ironia de tal projeto e o final da peça, que para alguns é digno de um melodrama, revela, na realidade, uma subversão. O fato de Prior Walter sobreviver implica no resgate de valores e ideologias que o mundo contemporâneo, como bem observou Carlos Lima, jogou “na lata do lixo da história” (2008, p.153). A morte de Prior Walter representaria a morte não somente da esperança de um futuro melhor, mas principalmente daqueles que resistiram e ainda insistem que o sonho não acabou. Basta lembrar que Kushner, ao abrir o túnel do tempo no palco, permite a volta, mesmo como espectros, de Brecht e Benjamin.

Kushner sugere também que o Anjo da América deve aprender com o anjo de Benjamin que a história não é “o manto da continuidade, no espaço das experiências vividas que nos levava para um horizonte de expectativas já decifradas” (LIMA, 2008, p.145). Vivemos das ruínas, dos fragmentos porque “nossa subjetividade é composta de fragmentos torturados pela impossibilidade de se constituir” (Idem). Porém, mesmo em meio ao caos, buscamos no nosso íntimo uma força que nos faça olhar para frente, içar velas e ir ao encontro, mesmo à deriva, (talvez) de um lugar melhor. Para Kushner, o futuro é imprevisível, não há certezas concretas, mas, se tirarmos algumas lições do passado, quem sabe esse futuro não possa ser promissor.

Em *Angels in America*, o único consolo para as personagens vem através da experiência que se adquire com a esperança. Porém, Kushner faz uma distinção clara e bem crítica: existem dois tipos de esperança – a ingênua, a esperança infantil, e aquela que nos mantém sempre alerta, de olhos abertos, conscientes de que nada se constrói sem luta, sem obstáculos, sem sofrimento, ou seja, a experiência só se alcança com a dor.

É este ponto que as personagens de Tony Kushner e Caio Fernando Abreu têm em comum: o desejo de mudança, que está sempre ligada à idéia de movimento. Por isso, Prior Walter não poderia morrer no final porque Kushner estaria matando não a pessoa, mas o que ele representa dentro a peça - a necessidade de mudança. A AIDS não é sua sentença de morte, construída no texto, de modo simbólico, como um fator a mais, uma necessidade que se impõe para que a mudança de fato venha a ocorrer. Podemos observar o mesmo nos textos de Caio Fernando: inicialmente, uma atmosfera carregada, densa,

contaminando todo o ambiente, com seus seres solitários, sem esperança, sem raízes, sem um passado - alguns amaldiçoados; outros marginalizados. Os diálogos nos conduzem a uma desesperança, não há motivos para viver e continuar sonhando. Porém, Caio sempre deixa um fio de luz penetrar pelos orifícios das janelas e portas dos ambientes quase sempre fechados. Isso é observável na análise de contos como “Linda, uma história horrível” e “Dama da noite”. Em meio às ruínas, há uma utopia que insiste em continuar: a do amor. Embora eu não tenha analisado os contos de *Morangos Mofados*, já é perceptível o “cheiro de mofo” nos dois contos supracitados. Isso, portanto, me leva a crer que Caio sempre renova as utopias, mesmo que elas apareçam, muitas vezes, mofadas. Isso comprova que ele não estava escrevendo a esmo, talvez à deriva, pois os seus últimos textos deságuam em águas mais calmas, principalmente na terceira parte dos contos reunidos de várias fases do autor em *Ovelhas Negras* quando emerge a confiança no amor e nos seres humanos.

No entanto, um ano antes da publicação de *Ovelhas Negras*, em 1995, Caio apresenta a peça *O Homem e a Mancha* quando, finalmente, a mancha é diluída, possibilitando a emersão da esperança e o tom mais otimista do autor. No capítulo “A mancha utópica em *O Homem e a Mancha*”, chamei a atenção para o fato de que o palco possibilita o diálogo com obras anteriores, como num grande caleidoscópio, onde imagens do passado emergem através da interpretação de um único ator. No final, descobrimos que o personagem Homem estava num consultório sendo submetido a uma sessão de análise. A morte no final da peça do Cavaleiro da Triste Figura representa a tentativa de Caio de deixar para trás o passado e olhar para frente. Em vez de se prender às utopias que se desmancharam, ele opta de agora em diante por aproveitar cada instante que a vida lhe oferecer.

Por ter constatado a proximidade de Tony Kushner e Caio Fernando Abreu e, como explicarei mais abaixo, o distanciamento de Plínio em relação aos dois, busquei as razões dessa proximidade. A explicação que encontrei é que Caio sempre se sentiu um pouco estrangeiro dentro do próprio Brasil, pois um país de extensão continental que nos leva, muitas vezes, a cair na armadilha linguística de que a unidade do Brasil se deve ao fato de falarmos a mesma língua, esquecendo quase sempre, as enormes diferenças culturais e de formação, herança de uma colonização que ajudou a intensificar a existência de vários “Brasis”. Em algumas entrevistas concedidas aos jornais, revistas e televisão, Caio reforça essa tese

quando comenta sobre sua natureza mais “estrangeira”. Ele lembra o fato de ter nascido na fronteira entre Brasil e Argentina, o que certamente influenciou a sua formação e o seu modo de pensar sobre o mundo, mas, principalmente de pensar sobre o Brasil:

Eu nasci na fronteira da Argentina. Na minha cidade as pessoas eram todas alfabetizadas. Não tinha isso de palmeira e rumba, coisa de país esquizofrênico, superdividido. Não sinto nada em comum com Pernambuco, não tenho nada a ver com a Amazônia. Tenho muito mais a ver com a Argentina. Não sei fazer alguma coisa por alguém distante. É tão remoto como fazer alguma coisa pelo Zaire (*Biógrafo da Emoção*, 1995, p.7).

No entanto, Caio deixa claro que a miséria, a desigualdade abismal entre algumas regiões do Brasil, principalmente, “aquela nordestinada toda sofrida de São Paulo”, o tocava e o fazia chorar; porém, não no sentido literário, a não ser quando lia *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector:

Aquela Macabéia é o Brasil. Aliás, o Brasil tem um casal: Macunaíma e Macabéia, dois arquétipos de brasileiros muito bem delineados. Mas o meu caminho já é outro, corre por fora. É o viajante de Horácio Quiroga, envenenado pela cobra, descendo o rio (Idem).

Tanto em *Angels in America* quanto nos textos de Caio Fernando Abreu, observei o mesmo desdobramento do signo “mancha” como uma metáfora recorrente na referência ecológica. A idéia de um planeta contaminado está presente na abertura da peça de Kushner, que também pode ser interpretada como uma ameaça aos valores vigentes. De modo bem semelhante, Caio fala da contaminação através da poluição e da alimentação industrializada, que, segundo ele, vem nos contaminando. Isso é visível em algumas passagens no conto “Linda, uma história horrível”, mas se torna evidente na peça apocalíptica *Zona Contaminada* (1997). Mas, mesmo em meio à destruição e aparente impossibilidade de salvação da humanidade, as últimas linhas da peça já anunciam um Caio mais resignado, acreditando na possibilidade de ir ao encontro do outro, como no conto “Depois de Agosto” de *Ovelhas Negras*. Os personagens de Caio, como o personagem Prior Walter de *Angels*, acreditam que ainda vale a pena pedir por “mais vida”.

Em *A Mancha roxa*, de Plínio Marcos, o tom é bem diferente. No último capítulo que fecha esta tese, procurei demonstrar que as manchas presentes na peça não são diluídas e sem espaços para utopias. Diferentemente de Kushner e Caio, Plínio escreve um texto que expõe uma realidade pouco explorada na

literatura: o cárcere, com uma linguagem impactante que deixa muita gente incomodada, pois, de certo modo, mesmo que o texto da peça seja epifânico, ele nos lembra que as desigualdades sociais existem, apesar da nossa indiferença. Para Plínio, o Estado não tem interesse em recuperar ninguém. As penitenciárias são verdadeiros campos de extermínio oficializados por autoridades, políticos e pessoas ligadas à mídia, que vão enriquecendo com programas sensacionalistas explorando a miséria até a bestialização do indivíduo . Por isso, quando há uma rebelião, igual à que aconteceu anos atrás no Presídio do Carandiru, em São Paulo, as mortes são vistas como necessárias, como parte de uma limpeza social.

Embora Plínio Marcos tenha ficado conhecido como um autor maldito por colocar no palco assuntos malditos como prostituição, violência e homossexualismo, nos últimos anos de sua vida, mudou radicalmente, se convertendo ao espiritualismo, passando a escrever textos religiosos. Esse misticismo chega a contradizer seu passado contestador; porém, em uma de suas entrevistas explica que o motivo de sua mudança é que sempre acreditou que a religiosidade é uma forma de subversão:

Eu mudei no sentido de que sempre acreditei que o homem desperto tem o dever de ser mutante . Como espero continuar sempre mudando. Mas, os valores que dignificam o homem e que eu preservava, esses permanecem. Continuo, com a graça de Deus, com a coragem de dizer o que penso , sem fazer nenhum esforço para agradar aos poderosos, aos grupos políticos ou religiosos [...] Tento chocar. Com muito vigor. Não faço isso por política. Faço isso por religiosidade.

A conclusão a que chego é que, independentemente da linguagem ou das escolhas estéticas feitas por cada um, a utopia sempre parece renascer. Dessa forma, termino este trabalho com o poema de Mário de Andrade, “Hino da fonte da vida” da ópera *Café*, que, de certo modo, resume a busca dos autores que compõem esta tese:

Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce a palavra que será.
EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Os homens serão unidos
Si a terra deles nascida
For pouso a qualquer cansaço.
Eu odeio os que amontoam
Eu odeio os esquecidos
Que não provam deste vinho
Saguineo das multidões.
É deles que nasce a guerra
E são a fonte da morte

Eu sou a fonte da vida:
Força, amor, trabalho, paz.
E si a força esmorecer
E si o amor se dispersar
E si o trabalho parar
E a paz for gozo de poucos
EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu sou a fonte da vida
Não conta o segredo dos grandes
E sempre renascerás.
FORÇA!...AMOR!...TRABALHO!...PAZI!...

(Poema extraído da Ópera *Café*, 1974, p.368)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *O Homem e a Mancha*. In: *Teatro Completo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997.

_____. "A mais justa das saias". In: *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 1996. P. 61-63.

_____. *Zona Contaminada*. In: *Teatro Completo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997.

_____. "Linda: Uma História Horrível". In: *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 13-22.

_____. "Dama da Noite". In: *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.91-98.

_____. "Eles". In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>.

_____. "Iniciação". In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>.

_____. "Depois de Agosto". In: BESSA, Marcelo Secron (seleção). *Melhores Contos*. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>.

ALBUQUERQUE, Severino J. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004. 255 p.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974.

ANGELS IN AMERICA. *Cena final da versão televisiva da HBO – Bethesda Fountain*. Disponível em: <www.flicker.com/photos/honeyfitz/46515318>. Acessado em: 25/02/2009.

_____. *Foto de Al Pacino no papel de Roy Cohn na versão televisiva da HBO*. Disponível em: <www.fanpop.com/spots/angels-in-america>. Acessado em: 25/03/2009.

_____. *Cena final de Millenium Approaches na versão televisiva da HBO*. Disponível em: <[HTTP//i4.photobucket.com/albums/y135/silence_freak](http://i4.photobucket.com/albums/y135/silence_freak)>. Acessado em: 25/02/2009.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o Conceito da História". In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas Vol.1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense. 1996.

BERUTTI, Eliane Borges. "Voz, olhar e experiência gay: resistência à opressão". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 23-32.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias & Aids*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. 432 p.

BETTI, Maria Sílvia. "A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de *O método Brecht, de Fredric Jameson*". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, jul./dez. 2005, p.87-89.

BHATTACHARYYA, Gargi. *Sexuality and Society. An Introduction*. London: Routledge, 2002.

BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama: 1945 – 2000*. 3.ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2006. 453 p.

BLANCHARD, Bob. "Playwright of pain and progress". In: *The Progressive*. 1994. Outubro de 1994. Disponível em: <www.progressive.org>

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz.(Português de Portugal). 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BORRECA, Art. "'Dramaturging' the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels in America*". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 245-260.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. "Critically Queer". In: *Literary Theories*. New York: New York University Press, 1999.

CAIRUS, Henrique F. "Iteração e complementação entre os tratados *Da Doença Sagrada e Ares, Águas e Lugares*". In: *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005. 252 p.(Coleção História e Saúde).

OS ROSENBERGS. Disponível em: <www.inage.cbsnews.com/images/2004/01/20/i....>. Acessado em: 25/02/09.

DIAMOND, Elin. "The Violence of 'We': Politicizing Identification". In: *Critical Theory and Performance*. Ed. J. G. Reinelt and J. R. Roach. Michigan: Ann Arbor: University of Michigan, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber, vol.1*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis, 2004.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.

FRANTZEN, Allen J. "Prior to the Normans: The Anglo-Saxons in *Angels in America*". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 134-150.

GAST, John. *Destiny Manifest*. Disponível em: <www.barrioprophets.com/weblog/?p=350>.

GLAHN, Philip. "The Brecht effect: politics and American postwar art". (Bertolt Brecht, Frederic Jameson). Publicação: Afterimage, 1 de novembro de 2006. Disponível em: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-6125937/The-Brecht-effect-politics-nd.html.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, London: Lawrence and Wishart, 1971. 572 p.

HARRIS, Martin. "Flying the Angel of History". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 185-198.

HWANG, David Henry. *M. Butterfly*. New York: Penguin Group, 1989. 100 p.

INÁCIO, Emerson da Cruz. "Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 59-70.

JOHANNSEN, Robert W. "The Meaning of Manifest Destiny". In: HAYES, Sam; MORRIS, Christopher (Org.) *Manifest Destiny and Empire: American Antebellum Expansionism*. College Station, Texas: Texas A&M University Press, 1997. ISBN 0-89096-756-3.

KLEE, Paul. *Angelus Novus*. Disponível em: <http://readingmachine.co.il/home/articles/119842459/klee.jpg/view_photo>. Acessado em: 25/03/2009.

KRUGER, Steven F. "Identity and Conversion in *Angels in America*". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 151-169.

KUSHNER, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. New York: Theatre Communications Group, 1992.

LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. 177 p.

LOPES, Denilson. "Bichas e letras: uma estória brasileira". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 33-50.

LUGARINHO, Mário César. "Crítica literária e os Estudos Gays e Lésbicos: uma introdução a um problema". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 51-58.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

MANET, Édouard. *Olympia*. Disponível em: <<http://miburbuja.iespana.es/tema%203/imagenes%2...>>. Acessado em: 25/02/2009.

MARCOS, Plínio. *A Mancha Roxa*. São Paulo: Edição do Autor, 1988.

_____. *Coleção Melhor Teatro: Plínio Marcos*. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. 287 p.

MINWALLA, Framji. "When Girls Collide: Considering Race in Angels in America". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 103-117.

MOREIRAS, Alberto. *A Exaustão da Diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad., notas, posf., J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. "Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando Abreu". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 97-114.

REINELT, Janelle. "Notes on Angels in America as American Epic Theater". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 234-244.

ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, 62 p.

ROY COHN. Foto. Disponível em: <www.commones.wikimedia.org/wiki/file:roy_cohn_nywt>. Acessado em: 25/02/2009.

SANTOS, Rick. "Dessencializando queerness à procura de um corpo (textual) queer inclusivo". In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.) *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 15-22.

SAVRAN, David. "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 13-39.

SCAPP, Ron. "The Vehicle of Democracy: Fantasies toward a (Queer) Nation". In: GEIS, Debora R; KUGER, Steven F. (Org.) *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006, p. 90-100.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Herbert de. "Carta Contra o preconceito".[S.I]: Textos do Betinho. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/betinho/contra_preconceito.htm>. Acessado em: 12/04/2007.

_____. "A Aids não é Mortal". [S.I]: Textos do Betinho. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/betinho/aids_mortal.htm>. Acessado em: 12/04/2007.

STEINBECK, John. "Living with Hard Times". Disponível em: <<http://www.geocities.com/tleeves/huac.html>>. Acessado em: 13/02/2009.

_____. "The Trial of Arthur Miller". Disponível em: <<http://www.geocities.com/tleeves/huac.html>>. Acessado em: 13/02/2009.

SZONDI, Peter. *Ensaio Sobre o Trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. 154 p.

INSTITUTO PANOS. *Sida y Tercer Mundo*. Cruz Roja Noruega (Org.). Trad. Médicus Mundi. Virginia: Panos Publications Ltda, 1988. 192 p.

WATKINS, Calvert. "The Indo-European Origin of English". In: *The American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1981, p. 19-20.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)