

A Estética Queer-Contracultural no romance Onde Andará Dulce Veiga?

João Pedro Wizniewsky Amaral

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM)

ABSTRACT

Onde Andará Dulce Veiga? is a novel in which contracultural elements and Queer Theory themes are part of its narrative. Thus, the hypothesis of this reading is that the countercultural aesthetics deconstructs the binary and heteronormative way of thinking genre. The most evident relation between Queer Theory and counterculture is perceived in the characters representation, as the narrator-protagonist, Márcia Felácio and Jacyr(a). Furthermore, the AIDS, a disease once related to the LGBT and countercultural movements, pervades the whole narrative denouncing a social problem.

Keywords: Brazilian Literature; Counterculture; Queer Theory, AIDS

Onde Andará Dulce Veiga? é um romance permeado por elementos da contracultura e por temáticas da teoria *queer*. Assim, a hipótese dessa leitura é que a estética contracultural do romance desconstrói a lógica binária heteronormativa de gênero. A mais evidente relação entre teoria *queer* e contracultura acontece na representação de personagens, como o narrador-personagem, Márcia Felácio, e Jacyr(a). Ainda, a AIDS, doença outrora relacionada tanto à contracultura quanto ao movimento LGBT, está presente de forma velada na narrativa e funciona como um denunciador de um problema social da época.

Palabras claves: Literatura Brasileira; Contracultura; Teoria Queer; Gênero; AIDS

Onde Andará Dulce Veiga? um romance B é o segundo romance de Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho conhecido principalmente por suas crônicas e contos. A obra é narrada em primeira pessoa por um narrador anônimo; um jornalista que procura descobrir o paradeiro de Dulce Veiga, uma famosa cantora que conheceu na juventude e desapareceu misteriosamente antes do que seria a maior apresentação de sua carreira. A história se passa no período de uma semana, e cada capítulo se refere a um dia, remetendo a uma narrativa no formato de um diário.

Durante sua intentona, o narrador-personagem vive em um contexto permeado por elementos contraculturais como, por exemplo, a liberdade sexual, a ascensão dos meios de comunicação de massa, festas roqueiras, esoterismo e o uso de álcool, cigarros e drogas. A melhor fonte para sua investigação é a filha de Dulce, Márcia Felácio, vocalista e compositora da banda *punk* Vaginas Dentadas.

Ao lado de *Limite Branco* (1970), *Onde Andará Dulce Veiga?* foi um dos dois únicos romances de Caio Fernando Abreu. Nos 20 anos de intervalo entre as publicações, o autor dedicou-se à escrita de contos, gênero pelo qual ficou mais conhecido. O subtítulo da obra ainda aponta para um tom obscuro: *um romance B*, referência ao lado B de discos de vinil, em que estão as faixas mais experimentais e desconhecidas. Em 2008, o romance ganhou uma versão cinematográfica homônima em 2008, dirigida por Guilherme Prado¹.

Onde Andará Dulce Veiga?, além de apresentar essa atmosfera contracultural, está repleto de temas problematizados pela teoria *queer* e pelos estudos de gênero. Sob essa perspectiva, o objetivo principal deste trabalho é analisar, no romance de Abreu, como elementos da contracultura enfatizam uma temática concernente ao estudo de gênero/teoria *queer* e vice-versa; pretende-se observar, ainda, como esses elementos operam na caracterização de diversos personagens ao longo do romance. Essas questões serão tratadas nas duas seções seguintes.

Por fim, despenderemos um último subtítulo para incitar uma discussão sobre a AIDS na obra, tema que, embora permeie toda a narrativa, parece ser representado de forma velada. A AIDS, doença que era uma “novidade epidemiológica” na década de 1980, gerando um medo coletivo na sociedade, foi ligada tanto ao movimento contracultural, devido aos seus valores libertários, quanto às pessoas fora do padrão heteronormativo. A AIDS era, portanto, considerada uma doença *queer* e contracultural.

¹ O longa-metragem foi recebido negativamente tanto pela crítica quanto pelos leitores do romance. O filme foi infiel em termos de adaptação e fez pouca bilheteria.

A Subversiva Atmosfera Contracultural do Romance

Caracterizar *contracultura*² é praticamente tão difícil quanto definir o conceito de gênero. Este movimento social libertário surgiu em um contexto pós-guerra, primeiramente nos Estados Unidos, na década de 1960 e logo em seguida na Europa. Porém, em pouco tempo ele já estava difundindo pelo resto do mundo. Nessa mesma época, muitos movimentos sociais como o pacifismo, o feminismo, o movimento *hippie*, o movimento negro e o movimento LGBT começaram ou a surgir ou a solidificar-se. Pela sua contemporaneidade, tais movimentos ligaram-se intimamente à contracultura.

Eric Hirsch (1993) caracteriza a contracultura como um “*cultural protest that began in the U.S. In the 1960s and Europe before fading in the 1970s [...] fundamentally a cultural rather than a political protest*” (Hirsch, 1993, p. 419). O autor conceitua esse movimento cultural como um protesto devido ao seu caráter contestador. A contracultura questionava valores e instituições arcaicas que estavam se perpetuando em uma sociedade que parecia não mais abrir espaço para elas. A disseminação de dogmas religiosos, padrões de comportamento, arquétipos estéticos, valores patriarcais, discriminação de qualquer natureza e a consolidação de núcleos familiares não escapavam da crítica contracultural. Então, por sua essência, a contracultura é um movimento subversivo.

Em seu livro *O que é contracultura*, Carlos Alberto Pereira tenta explicar didaticamente o que é esse movimento. Segundo o autor,

Contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata,

² Tendo em vista que o nome em inglês do movimento é *counterculture*, podemos conferir um problema de interpretação para falantes do português. O prefixo “contra-” geralmente é relacionado a confronto, combate, aproximando-se do prefixo “anti-”. Logo, muitos podem achar que o termo *contracultura* refere-se ao *extermínio* de alguma cultura. Se esse silogismo estivesse correto, o nome que o movimento levaria seria *againstculture*. No entanto, *counter* significa “outro”, “alternativo”. Assim, a fim de esclarecimento, a etimologia da palavra *contracultura* refere-se a uma cultura alternativa, uma nova lógica cultural, e não a um movimento que visa à destruição de artefatos e valores culturais existentes. Contracultura não se equivale a uma *anticultura*. A mesma confusão pode acontecer em alguns estudos feministas que se mostram críticos ao cânone. Muitos acreditam que teorias feministas querem abolir o cânone (embora haja vertentes mais radicais que, de fato, o querem), mas tais teorias geralmente buscam romper a lógica canônica formalizada, tentando incluir novas visões a ele. O feminismo, nesse sentido, é contracultural.

um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação (Pereira, 1992, p. 20).

Por ter como mote “romper as regras do jogo”, notamos, portanto, a grande afinidade da contracultura com o propósito principal do feminismo: denunciar uma ordem hegemônica, desconstruí-la, e propor alternativas a esses valores. Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a estética contracultural e os temas denunciados pelo feminismo compõem concomitantemente a narrativa.

Na década de 1960, época da consolidação da contracultura, assuntos como o misticismo, a magia, o esoterismo, a astrologia e as religiões subalternas (em especial as religiões orientais) começaram a ser levados mais a sério. Há no romance de Caio Fernando Abreu duas personagens praticantes de religiões afro-brasileiras: Jandira, vizinha do narrador, e Pai Tomás, funcionário do jornal em que ele trabalha. A despeito do narrador ignorar Jandira de Xangô algumas vezes (afinal, ele não demonstra muita paciência para as longas conversas de corredor que Jandira parece sempre estar disposta a travar, quando ocasionalmente o encontra), ela é representada como uma profissional respeitosa e íntegra. Já Pai Tomás saúda seus colegas por “*Laroiê!* Ou “*Ogum ié!*”, expressões típicas da umbanda. Pai Tomás possui uma aura mística e é tratado com enorme consideração no jornal. Inclusive Castilhos, o chefe da redação, recorrentemente sugere ao narrador que peça conselhos a Tomás. Consideradas por muitos como abjetas, a prática dessas religiões é evidenciada pelo romance através da figura desses dois personagens.

Por outro lado, a Igreja Católica é representada como uma instituição falida. Ao longo da narrativa, percebemos algumas descrições de igrejas em ruínas ou objetos sacros representados de forma profana. A bancarrota religiosa pode ser lida na passagem em que o personagem Filemon apresenta-se para o jornalista³, dizendo que já leu seu livro. Filemon é descreditado e ignorado quando critica a ausência de Jesus em seu livro:

- De Jesus, eu disse. Eu disse o nome de Jesus. Você sabe de quem estou falando. Eu fui enviado até você para falar de Jesus, o Cristo. O homem que morreu por nós na cruz. Para nos salvar, sangrando e gemendo deu sua própria vida, seu

³ Como o narrador do romance é o protagonista, decidimos referir-se a ele de acordo com a instância em que estamos pensando. Se temos em vista a instância da voz narrativa, o chamamos de narrador; já quando o pensamos em termos de personagem, o chamamos de protagonista ou “o jornalista”.

próprio sangue, o sangue sagrado de Deus Nosso Senhor e de Maria Santíssima. Em nome de Jesus é que estou aqui, fazendo o que não costumo fazer. Por que não cabe a mim tentar despertar o nome de Jesus no coração de quem anda perdido nas trevas do demônio e seus enganos sutis.

- Obrigado – eu disse idiotamente. Não sabia o que dizer. Tentei afastá-lo para olhar outra vez a rua (Abreu, 1990, p. 60).

Assim, bem como o movimento contracultural, *Onde Andará Dulce Veiga?* apresenta elementos místicos e religiões subalternizadas. Por outro lado, o narrador questiona fortemente instituições hegemônicas como a Igreja e o Cristianismo.

Já o tema da astrologia, recorrente em outras obras de Caio Fernando Abreu, se faz presente através da personagem Patrícia, companheira e produtora de Márcia Felácio. Além de produzir mapas astrais, Patrícia sempre usa argumentos do plano astral para justificar um fato concreto. Na cena em que o narrador faz o primeiro contato com a personagem, por telefone, ela só aceita recebê-lo para uma entrevista após ter feito seu mapa astral:

- Tudo bem – Patrícia disse. – Imprensa é imprensa, só que também não é assim. Liga e já vai entrevistando. Antes eu preciso da sua data de nascimento.

- Hein?

- Data, local e hora. Que nem a Yoko fazia quando todos aqueles caras queriam entrevistar o John Lennon. Não é porque a gente é brasileira que não vai ser seletiva, entendeu?

- Mas para que você quer isso?

- Para montar seu mapa astral, evidente. Preciso ver se tudo cruza (*ivi*, p. 19).

Quando o narrador finalmente encontra Dulce Veiga, esta está morando no interior de Goiás e tem uma relação íntima e confluyente com a natureza e com as energias espirituais. Por isso, além de Patrícia, Dulce Veiga é outra personagem que traz consigo características esotéricas. Uma explicação pela acolhida do interesse da contracultura em questões místicas e astrológicas pode ser inferida ao analisarmos o contexto dos anos 1960, em que os resquícios pós-guerras disseminavam um temor coletivo. Portanto, referências esotéricas seriam uma espécie de forma de transcendência para fugir do mundo real, do plano terrestre. Outro elemento contracultural cuja presença se justifica pelo mesmo motivo é o uso de álcool e psicotrópicos. No romance de Abreu, o uso dessas substâncias é recorrente em praticamente todos os ambientes e por todas as personagens. Algumas cenas se passam em clubes *undergrounds*, o narrador é fumante, bebe e usa drogas; as integrantes da banda Vaginas Dentadas usam cocaína; e até as personagens com maior poder aquisitivo, como Rafic, dono do jornal, bebe uísque.

A alteração de sentidos, causada por esse tipo de substância, pode ser materializado linguisticamente pela sinestesia, uma figura de linguagem em que elementos de diferentes sentidos são comparados e, conseqüentemente, confundidos. Ao longo da narrativa, notamos algumas cenas sinestésicas. Uma emblemática é quando o narrador relembra seu caso amoroso com Pedro:

A primeira vez que o vi tive uma sensação de dourado. Digo sensação porque, no primeiro momento, não vi seu rosto, seu corpo, a dimensão que ocupava no espaço. Vento, poeira. Tudo isso, que vinha dele e soprava sobre mim, era dourado (*ivi*, p. 100).

Os sentidos do tato e da visão equivalem-se nessa passagem, já que o narrador diz *sentir o dourado*, cor que só perceptível através do olhar.

Simultaneamente, nesse contexto de descrença para com parte da humanidade, o mundo presenciava um *boom* nos meios de comunicação de massa, catalisando a capacidade de divulgar amplamente diversas modalidades artísticas e culturais. A contracultura, então, se valeu disso para difundir sua estética e suas ideias. Podemos encontrar resquícios contraculturais na música, nas artes plásticas, no teatro, na dança, no cinema e na literatura. Em todos os gêneros vinculados à contracultura, notamos uma estética contestadora, como o *rock 'n' roll*, o *punk rock* ou o teatro do absurdo. Tais gêneros mostram-se subversivos tanto no conteúdo como na forma da arte. O *rock 'n' roll*, por exemplo, é um gênero de estética perturbadora, fora dos padrões de beleza, de musicalidade agressiva e pesada, cujos temas tratados nas letras são geralmente polêmicos ou de cunho libertário. *Onde Andará Dulce Veiga?* traz inúmeras referências a vários ícones artísticos da contracultura, como Yoko Ono, Jim Morrison, Janes Joplin, Virginia Woolf e Rita Lee.

Em todas as instâncias, sejam extra-, intra- ou para-literárias, elementos contraculturais são constituintes básicos para a narrativa de *Onde Andará Dulce Veiga?*. Outros textos do autor também possuem essa atmosfera contracultural. Vários de seus contos iniciam com epígrafes “ao som de...”, seguidas de alguma música relacionada a esse movimento. “Garopaba Mon Amour”, conto de *Pedras de Calcutá* (1977), começa com “ao som de: *Sympathy for the Devil*”, canção clássica da banda Rolling Stones cuja letra critica instituições políticas, padrões de comportamento, riquezas materiais e violência. Por seu lado, temas esotéricos e astrológicos podem ser encontrados em diversos contos de *Morangos Mofados* (1982) e *O Ovo Apunhalado* (1975).

Caio Fernando Abreu foi um importante representante da contracultura brasileira. Isabel Jasinski argumenta que o autor contribuiu para a própria construção dessa (contra)cultura.

Caio Fernando Abreu soube representar bem uma das faces da cultura deste nosso país que qualificou de esquizofrênico. Ele mesmo deu sua contribuição para caracterizar a esquizofrenia social do homem urbano brasileiro. Grande parte dos personagens do autor não possui nome próprio, resultado de uma não identidade porque eles estão esvaziados de sentido diante da massificação cultural processada no meio urbano. (Jasinski, 2000, p. 65)

Outras questões que são intrínsecas à contracultura são a liberdade sexual e a busca da quebra de padrões binários de gênero. Tais assuntos também são abordados em relação aos estudos de gênero e à teoria *queer*, foco da próxima seção deste artigo. Em *Onde Andará Dulce Veiga?* o principal modo de apresentação de temáticas contraculturais e da teoria *queer* se encontra na representação das personagens. O narrador-protagonista, por exemplo, é bissexual. A cena abaixo resume como se dá a relação dele com a sexualidade, corpo e desejo em um contexto típico contracultural:

Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual. Mas poderia contar também – se tivesse coragem, se houvesse tempo, se valesse a pena – a história de Saul. A história do outro beijo, o beijo que Saul me dera. Como eu dera em Filemon, súbito, sem explicação. Uma espécie de maldição, passada de boca em boca. Naquele tempo, Saul devia ter a mesma idade que eu agora, e Filemon um ou dois anos mais do que eu tinha, então. Daqui a vinte anos, depois de loucas peripécias, um dia quem sabe Filemon me encontraria travestido de Márcia F., congelado no tempo, na frustração, batendo carreiras de pó (Abreu, 1990, p. 164).

O próprio narrador-protagonista sente-se confuso por causa de seu desejo fora do padrão heterossexual. Notamos, na cena supracitada, como é difícil para o narrador aceitar-se bissexual. Além do mais, no mesmo trecho, o ele menciona uma possibilidade de performartizar-se como travesti. A caracterização do narrador representa, assim, um tipo de masculinidade que foge do conceito de masculinidade hegemônica, que entendemos por um padrão de comportamentos masculinos com uma forte relação de poder, reforçado por diferentes meios na sociedade.

Pressupor uma masculinidade hegemônica infere também a existência de outras, subalternas ou marginais. Assim, o mais sensato é sempre usar o substantivo no plural: *masculinidades*. Obviamente, esse conceito está relacionado ao de gênero, problematizado por Judith Butler (2003). Como na questão da masculinidade, não falamos de apenas um gênero, mas de *performances* de gênero. Por isso, as masculinidades não podem ser pensadas como cristalizadas; elas são fluidas (mas não totalmente, já que pressupõe processos comportamentais). Ainda, diversos fatores interferem nessa dinâmica das

masculinidades, como a história, a geografia, a cultura, a relação, o desejo, o corpo, a raça e a época, entre tantos outros.

Em decorrência do conceito de *hegemonia* transitar em diferentes áreas da ciência, ele está muito suscetível a críticas. Por si só, qualquer hegemonia deve ser combatida, pois ela implica uma consolidação não-natural de um estereótipo. Consequentemente, seguir esse padrão significa ser atuante e detentor de uma classe que tem poder e, por outro lado, manter a hierarquia, marginalizando outras classes. No que tange às masculinidades, Connell e Messerschmidt afirmam que a relação entre masculinidade e hegemonia, de fato, existe:

Relações de gênero são sempre arenas de tensão. Um dado padrão de masculinidades é hegemônico enquanto fornece uma solução a essas tensões, tendendo a estabilizar o poder patriarcal ou reconstituí-lo em novas condições. Um padrão de práticas (isto é, uma versão da masculinidade) que forneceu soluções em condições anteriores, mas não em novas situações, é aberto ao questionamento – ele, de fato será contestado (Connell e Messerschmidt, 2013, p. 272).

Estabelecer e promover um padrão é sempre prejudicial para uma sociedade como um todo, porque se diminuem as individualidades e promove-se um embate assimétrico com o “diferente”, ou “desviante” (em oposição a *straight* – expressão usada para heterossexuais, que também significa “correto”, “na linha”). Para eles:

[A masculinidade] não é uma entidade fixa encarnada no corpo ou nos traços de personalidade dos indivíduos. As masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular (*ivi*, p. 250).

Kimmel (1998, p. 106), por seu lado, afirma que as idealizações das masculinidades variam de cultura a cultura; em qualquer cultura no transcorrer do tempo, ou dependendo de lugares potenciais de identidade; e no decorrer da vida de qualquer sujeito. Elas – as masculinidades – ainda são construídas em dois sentidos: nas relações de homens com as mulheres e nas relações entre os próprios homens:

Os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam entre homens em meio a uma só cultura e variam no curso de vida. Isto significa que não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de

significados e comportamentos fluídos e em constante mudança (Kimmel, 1998, p. 107).

Portanto, no que tange às masculinidades hegemônicas, temos aqui o mesmo problema que Butler (2003) menciona em relação ao gênero: ele não é imutável nem completamente fluido. Ainda, há uma ideia de hegemonia relacionada a esse conceito, que é mais prejudicial que benéfica para os estudos de gêneros ou das masculinidades. Nesse tema, o ideal é sempre procurar a lógica dialógica para sua análise: nem totalmente fixa e nem totalmente fluida.

Por ser um conceito relacionado a uma cultura dominante, a masculinidade hegemônica é desconstruída pelo movimento contracultural. É isso o que acontece com o narrador-personagem de *Onde Andará Dulce Veiga?*. O fato do narrador não possuir um nome é muito interessante nesse caso. Ora, o nome é a identificação primária de qualquer ser. Logo, como o personagem não o possui, prontamente cria-se uma atmosfera nebulosa e de imprecisão de sua caracterização. Mesmo que outros personagens se refiram ao narrador como alguém do sexo masculino, sua masculinidade não segue o padrão hegemônico: um homem heterossexual que cultua valores da sociedade patriarcal. O narrador, nesse contexto contracultural, está desconstruindo um padrão.

A ruptura e a desconstruções dos padrões por parte narrador-protagonista é, de certo modo, sintomática na pós-modernidade. Luana Porto afirma que essa fragmentação do personagem também é encontrada na forma do romance. Caio Fernando Abreu, assim, procura representar elementos contraculturais além do conteúdo da obra.

Caio, através da criação de um personagem melancólico, sugere que a melancolia do homem moderno resulta da situação caótica da cidade, a qual não possibilita a unidade do ser, mas, ao contrário, a sua fragmentação. Uma fragmentação do sujeito a qual, no romance analisado, encontra um paralelismo na forma literária, pois o caos e a falta de linearidade marcam a trajetória do jornalista e a construção narrativa (Porto, 2007, p. 11-12).

Outra personagem em que podemos notar uma desconstrução de padrões de performance de gênero é Márcia Felácio. A vocalista das Vaginas Dentadas é descrita como “um rosto pálido, andrógino, mutante, só de olhos verdes coloridos em primeiro plano, contra o resto do grupo jogado num areal desértico, em preto e branco” (Abreu, 1990, p. 51). Na primeira vez que o narrador encontra-se com Márcia, notamos sua relação com a estética contracultural, através do gênero *punk rock*, sua estética rebelde e adereços agressivos. O narrador faz ainda uma comparação dela com alguém que sai das ruínas de Hiroshima. É conveniente entender o simbolismo dessa imagem: Márcia seria

então uma pessoa subversiva, fora dos padrões de gênero, que surge como um rompimento ideológico, bem como a contracultura:

Márcia virou de costas, ergueu o braço direito, o indicador apontando para o teto. No pulso, um bracelete cheio de tachas. Márcia olhou para as outras Vaginas Dentadas, depois contou, batendo o pé no chão.

- One, two, three!

[...] Aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia nem desafinada, mas incômoda na maneira como ocupava espaço dentro do cérebro da gente, aquela voz que, independente do que cantasse, dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas, não as ruínas falsificadas daquele cenário de papelão, mas as de Hiroshima, as de Köln, depois do bombardeio, escombros de alguma aldeia nos arredores duma usina nuclear, após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa (*ivi*, p. 27).

O movimento contracultural consolidou-se após o período desse bombardeio no Japão. Assim, a imagem de Márcia está estética, conceitual e referencialmente ligada à contracultura. A respeito do comportamento e da orientação sexual de Márcia, sabemos que na sua juventude ela teve um caso amoroso com Ícaro (que morreu em decorrência da AIDS), mas vive com sua companheira Patrícia. Contudo, as problematizações acerca da identidade sexual de Márcia não são equivalentes às do narrador, posto que estamos falando de uma personagem lésbica.

Monique Wittig (1978), em “O pensamento hétero”, afirma que as lésbicas são marginalizadas no movimento LGBTTT, que deveria ser um movimento acolhedor. Lido pela primeira vez em New York na *Modern Language Association Convention*, em 1978, o texto acaba com uma frase forte e marcante: “as lésbicas não são mulheres”. O conceito de mulher e todas suas implicaturas só fazem sentido a partir do paradigma heteronormativo. Assim, ser lésbica é uma atitude subversiva, pois vai contra essa forma de se pensar. Essa ideia já tem quase 40 anos, mas é tão atual que dialoga com os textos de nossa época.

Tania Navarro-Swain (2000) diz que as lésbicas, simplesmente por serem lésbicas, foram consideradas doentes passíveis de internação. Na sociedade patriarcal em que vivemos, há uma assimetria nessa lógica binária homem/mulher que pende sempre para o primeiro. Logo, a sociedade parece aceitar com mais facilidade um gay do que uma lésbica. É só pensarmos no que implica ser uma lésbica: não depender de homens para se ter prazer. E em uma sociedade como a nossa, isso pode ser visto por fundamentalistas como uma

⁴ O texto de Wittig em português, com tradução apócrifae não-autorizada, está disponível no seguinte link: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempré-viva-wittig.html>

blasfêmia. As lésbicas, portanto, são deixadas à margem duplamente. De acordo com Adrienne Rich:

As lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina. Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem as duas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez (Rich, 2010, p. 36).

Navarro-Swain pensa nessa mesma linha, chegando até a ser bem extremista ao afirmar que as lésbicas nunca existiram. Obviamente, isso é uma metáfora, ou ainda, uma alegoria radical que remete a uma tomada de consciência da opressão vivida pelas mulheres lésbicas, em um contexto temporal bem específico (o fim da década de 1970). Elas não existem no sentido de que o discurso político dominante está exercendo o seu poder ao longo da história e excluindo a voz das lésbicas. A autora menciona ainda as Amazonas, mulheres guerreiras que, entretanto, pouco espaço ocupam no imaginário ocidental, quando comparadas a outros mitos onipresentes, tais como a figura clássica do herói masculino e branco a enfrentar monstros e quimeras, ainda hoje frequentemente reatualizado no imaginário cinematográfico e na construção dos enredos dos filmes de ação. Qual o interesse disso?

No universo da hegemonia heterossexual, a desordem maior é o desinteresse das mulheres pelos homens. A lógica é: mulheres não podem ser guerreiras, logo, não existem. As mulheres não podem ser homossexuais, não podem dispensar o masculino de suas vidas cotidianas. Logo, não podem existir. Mesmo na atualidade, quando é inegável a existência de grupos e movimentos lésbicos, a divulgação na mídia é mínima e permanece um halo de silêncio e mistério em torno de suas práticas, ações e reivindicações (Navarro-Swain, 2000, p. 24).

Márcia Felácio e o narrador são dois personagens ex-cêntricos, pois são figuras cujas características não conferem com o padrão heteronormativo, mas para quem a narrativa dá voz. *Onde Andará Dulce Veiga?*, a partir de uma atmosfera contracultural, apresenta personagens cuja estética e ideologia rompem com qualquer normatividade. O narrador, Márcia Felácio e Jandira de Xangô são alguns exemplos. Como podemos notar, toda a estética contracultural aponta para a problematização de questões de gênero e ideologias hegemônicas, que é um importante ideal da luta feminista e dos estudos de gênero.

Vimos até então como alguns elementos contraculturais são representados na narrativa, a fim de romper com ideais e representações hegemônicas. Na próxima seção abordaremos mais especificamente como os estudos de gênero e a teoria *queer* alinham-se com a contracultura para esse mesmo motivo.

Onde andarรก o conceito de g阩nero? Aproximações entre estudos de g阩nero/teoria *queer* e o romance de Caio Fernando Abreu.

O feminismo 茅 um movimento social que tem inúmeras vertentes. Duas delas que parecem andar juntas sªo os estudos de g阩nero e a teoria *queer*. Ambas sªo consideradas *metateorias* (teorias sobre teorias), pois tªem como objeto de pesquisa a própria elaboraçaõ do pensamento científcico, a fim de denunciar um padrªo excludente. A teoria *queer* defende que a metodologia científcica e as pesquisas, que se autodenominam pretensamente como “neutros”, sªo pautadas em valores e premissas heteronormativas por serem elitistas, por excluír em vozes marginalizadas e por perpetrarem padrªes cartesianos de pensamento. Pesquisadores *queer* argumentam que quem 茅 *queer*, ou seja, fora do padrªo binário de g阩nero, nªo tem sequer sua voz considerada científcica.

A teoria *queer* e o movimento contracultural, entªo, tªem muito em comum. Ambos sªo movimentos que buscam romper com uma lógica hegemônica, denunciando padrªes. Da mesma forma, a etimologia das expressões pode causar *estranhamento*. Assim como contracultura, a palavra *queer*, usada para denominar a teoria, merece nossa atençaõ.

Queer 茅 um vocábulo que possuía uma conotaçaõ originariamente negativa, mas que foi apropriada pelos estudos de g阩nero a fim de amplificar e reconhecer de fato a voz subalterna e trazer esse conceito, outrora chulo, para o campo acadêmico. A teoria *queer*, cuja precursora foi Teresa de Lauretis, 茅 baseada principalmente neste pensamento: desconstruir uma lógica binária dominante de nossa sociedade ocidental que interfere em qualquer tipo de ciªncia, desde conceitos como g阩nero, corpo, sexualidade e desejo, atª em relaçaões socioculturais e linguísticas. Interessante notar a etimologia dos *queer studies*. A palavra *queer*, que pode significar em inglªs esquisito/a, inútil ou não-usual, 茅 usada aqui de modo subversivo para mudar nossa perspectiva (e a perspectiva da linguagem). O uso de *queer* aqui, de forma desconstruída, significa o contrário, provando que mudanç as na forma de pensar sªo necessárias.

Esse termo vai de encontro a outro conceito problemático: o vocábulo “*straight*”, que em inglªs, pode significar “correto” ou “na linha”, mas 茅 usado tambªm para se referir a pessoas heterossexuais. A implicaçaõ dessa apropriaçaõ gramatical 茅 evidente: ou vocª 茅 heterossexual e, portanto, estª na linha; ou vocª performatiza um g阩nero diferente dessa lógica e 茅, desse modo, considerado desviante. O uso do termo *straight* 茅 um exemplo da heteronormatividade (paradigma que considera o que a heterossexualidade 茅 uma norma a ser seguida) na vida cotidiana. Muitas relaçaões criadas em diversas áreas do conhecimento, como a história, a política e a linguagem, sªo realizadas atravªs

dessa forma de se pensar e, por isso, ressaltamos a importância dos *queer studies*, a fim de quebrar com essa lógica.

O feminismo, os estudos de gênero e a teoria *queer* descontrolam o modo através do qual pensamos questões como *gênero, sexualidade, corpo e desejo*: um sistema que é interligado, embora muitos ignorem ou não percebem essa relação. Anselmo Peres Alós (2011), analisando assertivas do senso comum como “homossexualidade é pecado” ou “homossexualidade é uma doença”, argumenta que, para desconstruir pedagogicamente essas ideias, não basta ir contra essas premissas, mas “considerada a natureza estratégica do discurso homofóbico, é necessária uma analítica que centre suas estratégias não sobre as assertivas, mas sim sobre as estratégias de seu funcionamento” (Alós, 2011, p. 439). A teoria *queer*, como uma metateoria (teoria sobre teorias) funciona justamente na raiz do pensamento. Se a heteronormatividade está presente na formulação de um pensamento, para se mudar isso, só alterando as bases do sistema.

Categoria comumente atrelada à cultura ou à biologia, Butler discute em seu livro *Problemas de gênero* tanto o conceito de gênero quanto outras categorias ligadas a isso (sexo, desejo, identidade, etc.). A autora faz isso tendo em vista um sistema mais amplo, considerando leis, sociedade, individualidade, e processos comunicacionais. Ela rechaça de pronto a relação que gênero ou é biologicamente determinado ou que é totalmente condicionado, parecendo estar muito à frente de sua época sobre essas discussões. O gênero seria uma manifestação linguística, com implicações discursivas e, da mesma forma, influenciado por todas essas instâncias sociais, como o sistema judiciário, a política e a história. Para ela, o sujeito feminista revela-se discursivamente construído e, por isso, nota-se a importância de compreender a performance de gênero de modo comunicativo.

Butler, além de refutar a lógica binária do gênero como ou inato ou totalmente condicionado, ainda argumenta que todo o sistema em que vivemos condiciona-nos a acreditar que vivemos nesse paradigma, em que o gênero é ou intrínseco ao ser ou se constrói pela exclusão de um outro. O sistema em que estamos inseridos, portanto, *produz aquilo que que meramente reivindica representar*. Mesmo assim, se considerarmos o sistema judiciário, por exemplo, alguém o criou. E será que não havia um objetivo por trás da criação desse sistema? Uma possível castração de gênero ou a inclusão de uma falsa ideia de naturalizações de conceitos?

Entrar na discussão de gênero é mexer nas engrenagens de um sistema cristalizado de relações de poder. Mas será só assim que expandiremos e compreenderemos outras relações, outros sujeitos que são descartados ou excluídos pelo sistema social vigente. De qualquer modo, pensando em nossa ferramenta de estudos, a língua, definimos que somos considerados *sujeitos*

apenas quando usamos a linguagem e estamos inseridos no processo de comunicação. É mais ou menos essa analogia que Butler faz para defender que o gênero é um processo, uma manifestação. Entretanto, essa performance, como ela mesmo chama, está subjugada (mas não totalmente dependente) a todo um sistema pré-estabelecido. Pensando desse modo, seria o ideal para que a categoria gênero fosse tratada com o devido cuidado. Gênero é uma esfera ampla, e, ao defini-la, podemos excluir muitas possibilidades. Crítica esta que a própria Butler faz indiretamente. O feminismo é um movimento acolhedor e ao restringir categorias como a de gênero pode estar paradoxalmente indo contra seus próprios princípios.

Assim, a definição de gênero dada por Butler que melhor contempla toda a problematização desse capítulo é esta:

Gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performance no interior do discurso herdado da metafísica substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é [...]. Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente construída pelas próprias expressões tidas como seus resultados (Butler, 2003, p. 48).

Gênero, sexo, desejo, sujeito e identidade são alguns conceitos muito problemáticos. Tentar explicar qualquer um deles exige muita pesquisa e cuidado com diversos fatores sociais, culturais, históricos e discursivos. Entretanto, Butler consegue conduzir uma discussão consistente sobre todas essas ideias. O gênero, então, não é imutável, e nem completamente fluído. Ele não é pré-existente, mas sim uma produção, uma performance.

Como já começamos a analisar na seção anterior, as personagens de *Onde Andará Dulce Veiga?* são os principais artifícios narrativos nos quais teorias de gênero podem ser operacionalizadas. Personagens que não seguem o padrão heterossexual (como o narrador-protagonista e Márcia Felácio) são trazidos para o primeiro plano da narrativa e esfacelam um conceito padrão de gênero. Ressaltamos, aqui, que as personagens são sempre constituídas simultaneamente a referências à contracultura.

Um exemplo é o nome da banda de punk rock de Márcia, *Vaginas Dentadas*. Há aqui um simbolismo a partir de um conceito chulo vinculado ao verbo “comer”, que conota a uma atividade sexual feita exclusivamente por homens através do falo. No entanto, essas vaginas possuem dentes, aproximando-se a imagem de uma boca e, por conseguinte, ao ato de comer. Ademais, podemos também fazer a leitura de *Vaginas Dentadas* como uma

aversão ao pênis: as vaginas possuem dentes, portanto, podem morder e afastar o falo. Então, o nome da banda satiriza esse questionamento que seria proveniente de um contexto machista e o desloca, dando visibilidade ao poder feminino.

Além de Márcia e do narrador, há diversas personagens em *Onde Andará Dulce Veiga?* que quebram, de fato, com essa lógica binária de gênero. Por lógica binária, entendemos que são socialmente aceitos apenas os gêneros masculino ou feminino. Quem não se encaixa em nenhuma dessas classificações fica relegado ao plano dos sujeitos abjetos. Em outras palavras, sem categorização e, conseqüentemente, sem existência social. Uma personagem que problematiza esse tema é Jacyr(a) (a mesma personagem aparece em *Pedras de Calcutá*, no conto “A verdadeira estória de Sally Can Dance and The Kids”), cuja mãe é Jandira. A primeira vez que o narrador encontra com Jacyr(a) na narrativa é nesta passagem:

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilitando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr.

[...] - Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.

Em vez de suspirar, peguei um cigarro.

- Me dá um.

- Você só tem treze anos.

Tentei guardar o maço, mas ele arrancou-o da minha mão. Quando se curvou para que eu acendesse, e acendi, duas sacolas carregadas da feira, uma das velhinhas passou por trás dele sem cumprimentar (Abreu, 1990, p. 45).

O gênero que Jacyr(a) performatiza não é identificável nem com o masculino nem com o feminino. Cabe aqui ressaltar que seu nome é proveniente de uma fusão entre os nomes da mãe e de Moacyr, seu pai. Então temos na própria identificação de Jacyr(a) uma mescla entre elementos femininos e masculinos. De acordo com Alós:

A performance de gênero de Jacyr(a) desestabiliza as cristalizadas identidades de gênero, tal como concebidas pelo protagonista, na medida em que Jacyr(a) se apresenta ora como homem, ora como mulher. Mesmo como um personagem secundário para o enredo do romance, quase beirando o anedótico, o livre trânsito de Jacyr(a) por identidades masculinas e femininas desperta a ojeriza das velhinhas de preto do primeiro andar, as quais, ao passarem por ele/ela, não o/a cumprimentam (Alós, 2012, p. 187).

Em outra passagem, o narrador realmente se desestabiliza e não consegue compreender essa performatividade.

Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha-se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacyr-aquele-cafajeste (Abreu, p. 74-75).

Notamos nesses trechos descritivos de Jacyr(a) alusões a elementos contraculturais, como a referência ao cantor Prince, além do fato de ser mulato e fumar.

Outro personagem que desmonta com a noção de ideias fixas de gênero é Saul, que também aparece no conto “Aqueles Dois”, de *Morangos Mofados*. Perseguido na época da ditadura por ser simpatizante do comunismo, Saul teve um caso com Dulce Veiga. Durante a busca do narrador pela cantora, ele segue Márcia e descobre que Saul (a quem já beijou quando conheceu Dulce) está recluso em uma pequena casa aos cuidados da filha da cantora. Saul, agora, é uma travesti, constatação que causa um choque imediato no narrador, como podemos ler a seguir:

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de saltos altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais aos que Dulce Veiga costumava usar- aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim. Em voz baixa, chamei seu nome:

- Saul (*ivi*, p. 153-154).

Ao longo da narrativa, o narrador faz algumas referências a travestis que andam próximo a sua rua. Todavia, a única personagem travesti que tem voz no romance é Saul. Até na construção da personagem Saul notamos elementos contraculturais. Quando o narrador lembra-se do encontro deles na juventude, Saul é um fugitivo político. Ora, nada mais contracultural que defender bandeiras libertárias em um Estado autoritário. Além do mais, a composição estética de Saul assemelha-se à de Dulce Veiga, que por si só já é uma personagem contracultural.

Mais uma vez, podemos observar que *Onde Andará Dulce Veiga?* apresenta diversas personagens que rompem com estereótipos de gênero, alinhando-se, portanto, com questões problematizadas pelo feminismo e pela teoria *queer*. Ainda, percebemos que todas as personagens estão, de certa forma, envoltas em uma atmosfera ou por elementos contraculturais. A contracultura intensifica a

(des)construção do conceito de gênero através da caracterização das personagens neste romance de Caio Fernando Abreu, seja por dar voz a pessoas geralmente subalternizadas pela tradição literária, seja pelas características relacionadas à sexualidade, ao corpo e ao desejo que fogem da lógica heteronormativa.

AIDS: Um *pentimento* velado

Em seu artigo “Amor em tempos de AIDS”, Alós (2015) chama nossa atenção para o poder da literatura como denunciadora de problemas sociais do nosso tempo. No caso específico desse estudo, o autor se detém na representação e na propagação dessa doença na literatura. A AIDS, que teve seu *boom* na década de 1990, foi relacionada diretamente a todas as performatividades de gênero que não fossem heteronormativas. Além do mais, nesse mesmo período, as pessoas que se identificavam com o movimento contracultural eram culpadas, mesmo que de forma velada, pela propagação da doença, principalmente devido à mobilização em prol da liberdade sexual.

Alós, em sua pesquisa, cita ainda os autores Sarah Schulman, Pablo Pérez e Hervé Gubert como referências literárias sobre o tema da AIDS. Schulman, aliás, como mulher, ainda tem uma importância diferenciada: a visão que não ecoa versões masculinas sobre o tema. O autor aponta que a literatura, nesse caso, funciona como resistência simbólica e como consolidação de um espírito de época, trazendo à discussão social questões íntimas ou que eram consideradas tabus. Essa função da literatura é um modo *queer* de produzir conhecimento porque apresenta-se uma lógica diferente daquela que se aprende em diversos contextos: a própria forma de produzir conhecimento se altera, remetendo-nos novamente ao termo *metateoria*.

A temática da AIDS percorre toda a narrativa de *Onde Andará Dulce Veiga?*, Entretanto, ela quase sempre aparece na narrativa de forma implícita, como podemos ver na cena em que o narrador pergunta à Márcia sobre Ícaro:

- Esse era Ícaro.
- Por que era, ele morreu?
- Foi, um ano atrás.
- Overdose?
- Digamos que sim (*ivi*, p. 95-96).

Quando a AIDS é mencionada, ela também parece sempre estar na representação de um comportamento sexual e de desejos fora dos padrões heteronormativos. Em uma cena, na qual o narrador começa a questionar-se acerca de sua própria sexualidade, e nas vezes em que teve casos com homens, a AIDS pode ser uma metáfora para, como ele mesmo diz, maldição: “Como uma

estranha maldição, repeti mentalmente, no ritmo da música, passada de boca em boca” (*ivi*, p. 164). Do mesmo modo que a AIDS parece estar sempre relacionada a questões de gênero na narrativa, suas alusões são sempre em ambientes como bares, em shows ou até mesmo quando alguns dos personagens usam drogas. Em um dos capítulos digressivos, em que o narrador lembra-se de seu caso com Pedro, podemos inferir que o fim do relacionamento deles foi em razão da AIDS:

Passamos dias assim, Pedro e eu, um dentro do outro. O cheiro, os líquidos, os ruídos das vísceras. O que era de quem, dentro e fora, nós não sabíamos mais. As secreções, as funduras. [...]
Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais (*ivi*, p. 115).

A palavra AIDS só é enunciada uma única vez em todo o romance, na parte final, quando Márcia confessa que Ícaro morreu em decorrência disso. No entanto, na continuação de sua fala, ela volta a se referir a AIDS como uma doença qualquer:

Sem se mover, ela remexeu na bolsa pendurada na cadeira. Apanhou um pacotinho de papel vegetal, virou o conteúdo em cima da mesa. Entre as manchas de queimado de inúmeros cigarros, com uma gilete, começou a esmigalhar os grãos brancos. E disse:

- Ícaro morreu de Aids. E eu acho que estou doente também.

Do lado de fora tornaram a bater, gritaram mais alto. Encostei na porta, como se quisesse protegê-la das pessoas que batiam. Através da madeira, podia sentir as vibrações, feito socos nas minhas costas (*ivi*, p. 168-169).

A cena se passa com o narrador e Márcia no banheiro, prestes a fazerem uso de cocaína. A menção à AIDS é repentina, sem nenhuma introdução ou motivo aparente para se falar sobre ela. Interessante notar o efeito que a sequência narrativa causa. Logo após Márcia falar, há várias pessoas que batem na porta e gritam, como se pressionassem o narrador e Márcia no banheiro. O narrador, que provavelmente é soropositivo, diz que consegue sentir as vibrações, levando a uma ambiguidade interpretativa: elas poderiam ser realmente as vibrações das pessoas que esperavam para entrar no banheiro, ou efeitos colaterais da AIDS.

Apesar de ter surgido na década de 1980, a AIDS parece ser um tabu até hoje. É claro que com os avanços da medicina e da comunicação conseguimos nos informar sobre ela e ter um tratamento melhor e mais adequado se comparado há 20 anos. Uma obra recente da literatura brasileira que também trata da AIDS é *O Tribunal da Quinta-Feira* (2016), de Michel Laub, publicada em 2016. O romance de Laub conta a história de um publicitário soropositivo de

meia-idade cuja mulher descobre trocas de mensagens com um amigo ironizando a doença que (até então ela não sabia) atinge aos dois soropositivos. Escrito a partir de uma extensa pesquisa sobre como a AIDS foi abordada no Brasil, o mote dessa narrativa é discutir as sequelas da AIDS em pessoas que viveram a época da insurgência da doença:

A casa da minha família ficava no Sumaré, em 1983 eu dormia com a luz do corredor acesa, havia um quintal escuro e cheio de árvores que gemiam enquanto Hélio Costa informava que a a-i-de-esse era mais contagiosa que a hepatite e mais implacável que a leucemia. No consultório do médico que tratou minha bronquite tantos anos depois, fiquei com medo de que ele fizesse as perguntas que aprendi naquela reportagem: você tem tido febres, suores noturnos, andou perdendo peso? Lembro do gosto de anis do Bactrim que tomei por dez dias, não gosto de anis até hoje por causa disso, lembro dos acessos de tosse e do peito chiando no escuro de um sonho ruim – o pulo e o momento em que você acende a luz para se olhar no espelho, o pavor de descobrir a verdade às três da manhã por um sinal da pele ou nas mucosas ou por gânglios inchados no pescoço e nas axilas (Laub, 2016, p. 15).

Mesmo na narrativa de Laub, a AIDS não é tratada de maneira linguisticamente explícita. Por muitas vezes ela é referida metonimicamente ou com alusões à matéria de 1983 do programa de televisão Fantástico, que abordou o tema e deu ampla visibilidade ao tema no Brasil. A diferença da narrativa de Abreu e Laub cobrem uma lacuna temporal de 26 anos, e isso mostra como *Onde Andará Dulce Veiga?* mostra-se denunciadora de um problema de seu tempo – de nosso tempo. Por seu lado, *O Tribunal da Quinta-Feira* também funciona como esse tipo de literatura por expor que essa doença nos tempos atuais, da sociedade da informação ainda é um tabu.

A palavra *pentimento* é oriunda do campo das artes visuais e designa uma técnica de alteração de pintura perceptível durante a execução de um quando. No entanto, como o vocábulo aparece no romance sempre em itálico, podemos inferir que ele se refere a outra coisa. Isso pode ser simplesmente o uso de uma palavra de língua estrangeira (italiano). Porém, outro possível significado do grifo pode indicar um neologismo: a aglutinação das palavras pensamento e sentimento. Ou seja, fusão da razão com a emoção. De certo modo, podemos aproximar a temática da AIDS ao *pentimento* da narrativa e da sociedade da época. Essa doença teve sérias consequências sociais e pessoais de ordem psicológica e fisiológica. Bem como *pentimento*, a AIDS não possui explicação explícita na narrativa e se introjeta nela de uma forma subversiva e velada, porém não omissa.

A arte, por ter um caráter revolucionário intrínseco, possui uma função de revelar e expor feridas sociais. A AIDS é uma delas. *Onde Andará Dulce Veiga?* é

um romance que acompanha a tensão que essa doença causa em sua narrativa. No romance, a menção à AIDS, doença chamada outrora como “peste gay”, é feita de modo implícito e velado, mas sua presença é constante. Assim, *Onde Andará Dulce Veiga?*, por trazer à tona essa temática, evidencia que esse elemento social está ligado tanto aos estudos de gênero quanto à contracultura.

Considerações Finais

Onde andará Dulce Veiga? é um romance *queer* contracultural. Em sua narrativa, notamos os diversos temas concernentes ao estudo de gênero e à contracultura de forma intra- (personagens, narrador, foco narrativo e espaços) e extra- (temática) literária. Outrossim, a sua forma e a representação dos personagens aludem à estética contracultural que, por sua vez, é um movimento afim do feminismo.

É principalmente através da representação dos personagens que *Onde Andará Dulce Veiga?* rompe com estereótipos de gênero e com a heteronormatividade. Exemplos disso são o narrador anônimo, Márcia Felácio e as demais integrantes da banda *punk* Vaginas Dentadas, Patrícia, Pai Tomás e seus vizinhos Jandira e Jacyr(a). Ainda percebemos que todas as personagens transitam em ambientes contraculturais ou são caracterizadas por elementos que fazem referência ao movimento.

O romance de Abreu (des)constrói qualquer tipo de classificação fixa de gênero. As performances de gênero conferidas às personagens remetem às discussões de questões relacionadas à sexualidade, ao corpo e ao desejo, que fogem de qualquer padrão ou classificação heteronormativa. Por fim, outro tema tratado em *Onde Andará Dulce Veiga?* que representa expressivamente essa fusão de temática contracultural e *queer* é a presença da AIDS. A despeito dela aparecer de forma velada na narrativa, a doença que fora vinculada ao movimento LGBT e ao movimento contracultural permeia todo o romance e funciona na narrativa como um artifício denunciador de um problema social de época. Munido de elementos contraculturais e da teoria *queer*, *Onde Andará Dulce Veiga?* é um romance subversivo que expõe as feridas abertas desse *Zeitgeist*. Por isso, a obra ousa alertar sobre as consequências negativas da consolidação do pensamento hegemônico para, então, desconstruí-lo.

Bibliografia

- ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro, Expressão Cultura, 1970.
 ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- ABREU, Caio Fernando. *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre, Globo, 1975.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo, Alfa Omega, 1977.
- ALÓS, Anselmo Peres. "Amor em tempos de AIDS: a ficção de Sarah Schulman, Pablo Pérez e Hervé Guibert". *Revista Todas as Letras*. São Paulo, v. 17 (2), 2015. (pp. 18-28).
- ALÓS, Anselmo Peres. "Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários". *Caderno de Letras da UFF*. Niterói, v. 42, 2011. (pp. 199-217).
- ALÓS, Anselmo Peres. "Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde andará Dulce Veiga?*". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, v. 20, 2012. (pp. 177-204).
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21 (1), 2013. (pp. 241-284).
- HIRSCH, Eric. *The Dictionary of Cultural Literacy*. Boston, Houghton Mifflin, 1993.
- JASINSKI, Isabel. "Simulações do Mistério: Olhar orquestrador de vozes em *Onde Andará Dulce Veiga?* Empreendimento romanesco de uma voz brasileira". *Revista Letras*. Curitiba, v. 53 (01), 2000. (pp. 65-81).
- KIMMEL, Michael. "A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, v. 4 (9), 1998. (pp. 103-117).
- LAUB, Michel. *O Tribunal da Quinta-Feira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- NAVARRO-SWAIN, Tania. *O que é o lesbianismo?*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura?*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- PORTO, Luana. "Cidade moderna, homem melancólico: uma leitura de *Onde Andará Dulce Veiga?*" *Nau Literária*. Porto Alegre, v. 03 (1), 2007. (pp. 1-13).
- RICH, Adrienne. "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica". *Bagoas*, Natal, v. 4 (5), 2010. (pp. 17-44).
- WITTIG, Monique. "O Pensamento Hétero", texto lido em New York na "Modern Language Association Convention", em 1978. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html> [13/07/2017].

João Pedro Wizniewsky Amaral graduado em Letras Inglês pela UFSM, possui mestrado em Estudos Literários na mesma instituição. Atualmente é professor de inglês na rede pública de ensino básico e cursa doutorado em Estudos Literários na UFSM.

Contato: shuaum@gmail.com

Recebido: 15/6/2018

Aceito: 28/08/2017