



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ALEX BRUNO DA SILVA

**SUJEITO, ESPAÇO E IDENTIDADE: CONFIGURAÇÕES DO
HOMOEROTISMO EM *O FILHO DA MÃE E SIMPATIA PELO DEMÔNIO*, DE
BERNARDO CARVALHO**

GOIÂNIA-GO
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Alex Bruno da Silva

3. Título do trabalho

"SUJEITO, ESPAÇO E IDENTIDADE: CONFIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO EM O FILHO DA MÃE E SIMPATIA PELO DEMÔNIO, DE BERNARDO CARVALHO"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **ALEX BRUNO DA SILVA, Discente**, em 21/12/2021, às 18:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério**



Superior, em 21/12/2021, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2590194** e o código CRC **A5DAF534**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ALEX BRUNO DA SILVA

**SUJEITO, ESPAÇO E IDENTIDADE: CONFIGURAÇÕES DO
HOMOEROTISMO EM *O FILHO DA MÃE* E *SIMPATIA PELO DEMÔNIO*, DE
BERNARDO CARVALHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e Estudos Culturais

GOIÂNIA-GO
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Alex Bruno da

Sujeito, espaço e identidade [manuscrito] : configurações do homoerotismo em O filho da mãe e Simpatia pelo demônio, de Bernardo Carvalho / Alex Bruno da Silva. - 2021.
cxcv, 195 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo .

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias.

1. Deslocamentos . 2. Errância . 3. Corpo queer . 4. Narrativa contemporânea . 5. Bernardo Carvalho . I. Camargo , Flávio Pereira , orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 17 da sessão de defesa de tese de **Alex Bruno da Silva** que confere o título de **Doutor** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **quatorze** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e um**, a partir das treze horas e trinta minutos, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada "**Sujeito, espaço e identidade: Configurações do homoerotismo em O Filho da Mãe e Simpatia pelo demônio, de Bernardo Carvalho**". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Juliana Santini** (PPGL/Unesp/Araraquara), **Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha** (UFSCar/PPGLit) - membros titulares externos, **Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula** (PPGLL/UFG/FL) e **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro** (PPGLL/UFG/FL) – membros titulares internos. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **quatorze** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 14/12/2021, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Santini, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 14/12/2021, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 14/12/2021, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rejane Cristina Rocha, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 16:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**SUJEITO, ESPAÇO E IDENTIDADE: CONFIGURAÇÕES DO
HOMOEROTISMO EM *O FILHO DA MÃE E SIMPATIA PELO DEMÔNIO*, DE
BERNARDO CARVALHO**

Alex Bruno da Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (UFG)
Orientador/Presidente da Banca

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini (UNESP/Araraquara)
Membro externo

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Cristina Rocha (UFSCar)
Membro externo

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula (UFG)
Membro interno

Prof^ª. Dr^ª. Renata Rocha Ribeiro (UFG)
Membro interno

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Suplente externo

Prof^ª. Dr^ª. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel (UFG)
Suplente interno

Para mim, é fundamental o sentimento de não pertencer a um lugar, um certo deslocamento que impossibilita a integração e o reconhecimento [...] o que eu sempre procuro é essa excitação do estranhamento.

BERNARDO CARVALHO,
“Entrevista à Revista Z Cultural”

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me transmitir força e coragem;

Ao meu orientador, professor Dr. Flávio Pereira Camargo, pela confiança no trabalho, pelo exemplo, pelo norte e amizade generosa. Agradeço ainda pela leitura atenta e pela acuidade com que conduziu esta pesquisa;

À professora Dra. Rejane Cristina Rocha, pelas aulas, pela amizade, pelas valiosas contribuições dadas a este trabalho durante o exame de qualificação e por ter me influenciado a tornar-me o profissional que sou hoje: você me inspira grandemente;

À professora Dra. Juliana Santini, pelas aulas, pela amizade, pela generosidade e por todo o conhecimento compartilhado. Sou imensamente grato pelas contribuições esclarecedoras para o desenvolvimento final deste trabalho;

Aos professores doutores Marcelo Ferraz de Paula e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, pelas contribuições e sugestões durante o exame de qualificação. Agradeço também pelas aulas ministradas tanto no mestrado quanto no doutorado que fizeram toda a diferença em minha formação;

À professora Dra. Renata Rocha Ribeiro por ter aceitado participar da banca de defesa e pelas aulas ministradas na disciplina de Literatura brasileira contemporânea que contribuíram significativamente para minha pesquisa;

Ao professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo, por ter aceitado o convite de participar como suplente interno na banca e pela disponibilidade na avaliação deste trabalho;

Aos meus pais, Nilda e Teofilho, pelo incentivo e amor incondicional;

À Danielle Bruno, minha irmã, pelo afeto, pela força e pela cumplicidade;

A minhas amigas e professoras, Elizete e Maria Aurora, pelo apoio, pelos conhecimentos transmitidos e pela amizade que perdura;

A minhas amigas Pilar Bu e Kelly Fonseca, pelas conversas, pelos incentivos, pelos livros e pela convivência;

A meus amigos de tantos lugares – Thyago França, Rosicley Coimbra, Sávio Avelar, Amanda Monteiro, Lorryne Araújo e Maria Luiza –, pela amizade e pelo carinho que tornaram menos solitários os meus dias durante essa jornada;

Ao Reginaldo Lúcio, por tudo o que não precisa ser dito;

Aos meus alunos, por motivarem minha paixão pela literatura, todos os dias;

Aos colegas de trabalho do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva, pelo apoio e pelo respeito.

*Dedico estas páginas aos sujeitos cujas existências desafiam a
lógica heteronormativa: a literatura nos fala.*

RESUMO

A presente tese objetiva analisar de que maneira a relação entre sujeito e espaço, nos romances *O filho da mãe* (2009) e *Simpatia pelo demônio* (2016), do escritor contemporâneo Bernardo Carvalho, explicita os conflitos em torno de questões identitárias. Partimos da hipótese de que o deslocamento, seja ele representado pelo trânsito, pela errância dos personagens, pela crise e fluidez das identidades, traz para o primeiro plano identidades desviantes que, sob vários aspectos, põem em questão a crise do masculino desafiando as fronteiras heteronormativas e seus arranjos dentro dos mecanismos discursivos. Nesse sentido, Bernardo Carvalho, nesses dois romances, apresenta personagens errantes/estrangeiros cuja representação gravita em torno das questões do homoerotismo e das demandas do desejo em diferentes contextos sociais e geográficos. A análise das obras, sob o prisma do desejo homoerótico, permitiu que se verificasse essa articulação entre espaço e identidade não heteronormativa, a partir de uma sociabilidade corpórea dos personagens implicando, assim, em uma literatura aberta à diferença. A metodologia desta pesquisa, que é de cunho bibliográfico, contempla os estudos teórico-críticos formulados por Stuart Hall (2003/2006/2014), Regina Dalcastagnè (2012), Néstor García Canclini (2016), Michel de Certeau (2014), Tim Cresswell (2006), Doreen Massey (2015), Marc Augé (1994/2006/2010), Judith Butler (2008/2015/2019), Michel Foucault (1981/2010/2014/2018/2019a/2019b/2020), Guacira Lopes Louro (2010/2020), dentre outros. Assim, esperamos que os resultados contribuam com a fortuna crítica da obra ficcional de Bernardo Carvalho, especificamente, sobre os romances *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*.

Palavras-chave: Deslocamentos. Errância. Corpo *queer*. Narrativa contemporânea. Bernardo Carvalho.

ABSTRACT

The present thesis aims to analyze how the relationship between the subject and space, in the novels *O Filho da Mãe* (2009) and *Simpatia pelo demônio* (2016), by the contemporary writer Bernardo Carvalho, explains the conflicts around identity issues. We start from the hypothesis that displacement – whether represented by traffic, the wandering of characters, the crisis and fluidity of identities – brings to the forefront deviant identities that, in various aspects, call into question the crisis of the masculine, challenging heteronormative boundaries and their arrangements within discursive mechanisms. In this sense, Bernardo Carvalho, in these two novels, presents wandering/foreigner characters whose representation revolves around issues of homoeroticism and the demands of desire in different social and geographical contexts. Works analysis from the perspective of homoerotic desire, allowed this articulation between space and non-heteronormative identity to be verified, from a corporeal sociability of the characters, implying, therefore, in a literature open to difference. The methodology of this research, which is bibliographical in nature, includes the theoretical-critical studies formulated by: Stuart Hall (2003/2006/2014), Regina Dalcastagnè (2012), Néstor García Canclini (2016), Michel de Certeau (2014), Tim Cresswell (2006), Doreen Massey (2015), Marc Augé (1994/2006/2010), Judith Butler (2008/2015/2019), Michel Foucault (1981/2010/2014/2018/2019a/2019b/2020), Guacira Lopes Louro (2010/2020), among others. Thus, we hope that the results will contribute to the critical fortune of Bernardo Carvalho's fictional work, specifically, on the novels *O filho da Mãe* and *Simpatia pelo demônio*.

Keywords: Displacements. Wandering. *Queer* body. Contemporary narrative. Bernardo Carvalho.

SUMÁRIO

Introdução	14
1. “As quimeras”: narrativa sobre ruínas e afetos	23
1.1 “Pontes que não levam a lugar algum”: os praticantes ordinários da cidade	25
1.2 Os (não)pertencimentos: “estranheidades” espaciais e corporais	60
1.2.1 Quimera x <i>Kunak</i> : entre o abjeto e o afeto.....	88
2. “O demônio”: narrativa sobre barbárie e perversão	100
2.1 “Viajou pelos lugares mais improváveis”: as experiências de mobilidade transnacional.....	102
2.1.1 Os sentidos da viagem e da barbárie: nós somos, ainda e sempre, bárbaros? ..	131
2.2 Desenraizamentos identitários: figurações do corpo e do desejo homoerótico	151
Considerações finais	181
Referências	188

INTRODUÇÃO

Uma vez que o espaço é constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas de seu corpo – sejam elas cicatrizes, rubor, guagueira etc. – os seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados.
(Regina Dalcastagnè)

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado [...] Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.
(Stuart Hall)

Os excertos de Regina Dalcastagnè (2012) e Stuart Hall (2006) que servem de epígrafes a esta introdução apontam para as principais questões/provocações que norteiam as discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho. O primeiro deles, retirado de um trabalho de pesquisa em que se explora e analisa as diversas estratégias discursivas e os diferentes procedimentos estéticos, empregados em textos representativos da literatura brasileira contemporânea, discute e sintetiza as tensões que se estabelecem entre os personagens e os espaços, dentro de um contexto literário no qual as assimetrias sociais – principalmente vinculadas a sexo, gênero e classe social – podem ser problematizadas, de forma a desvendar, na contramão do estereótipo, a heterogeneidade desses sujeitos da contemporaneidade e os processos de constituição de suas identidades. Partindo do pressuposto de que a literatura representa um “espaço de disputas”, seja pela difusão de representações do mundo ou pelo acesso à voz, Dalcastagnè (2012) argumenta que ler os espaços e suas representações nos permite ler os personagens que neles inscrevem suas experiências – e vice-versa.

O segundo excerto, extraído do conhecido livro de Stuart Hall – *A identidade cultural na pós-modernidade* –, publicado pela primeira vez em 1992 com o título em inglês *The question of cultural identity*, coloca em cena a discussão referente ao descentramento do conceito de identidade, o que conduz à percepção da constituição de uma “crise de identidade”

que, de algum modo, contribui para dismantelar conceitos de sujeito e culturas que se supõem como fixos, coerentes e estáveis. Além de também sugerir a contestação da ordem de gênero no seu binarismo tradicional. Daí o caráter mutável da identidade, seja por abrir, afinal, espaços para a efetiva pluralização de identidades, seja por apontar para a emergência de sujeitos/corpos que, de alguma forma, contestam a ordem de gênero – na lógica da heteronormatividade.

Assim, tratando dos traços recorrentes na literatura de Bernardo Carvalho, especialmente no que diz respeito ao deslocamento espacial e à desarticulação da concepção de identidade integrante, chamou nossa atenção o fato de que seus personagens são, quase sempre, viajantes, exilados, estrangeiros até para si mesmos. São corpos em trânsito, sujeitos a serem desvendados. Carvalho inscreve-se no cenário literário contemporâneo com uma já vasta produção literária, consolidando-se como um dos principais escritores das últimas décadas. O escritor estreou na literatura com a coletânea de contos *Aberrações* em 1993 e, desde então, tem produzido continuamente, sobretudo romances, entre eles: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999) e *Medo de Sade* (2000).

No entanto, foi a partir da publicação do romance *Nove Noites*, em 2002, que o escritor começou a ganhar prêmios literários e ter reconhecimento por parte da crítica nacional e internacional. Por *Nove Noites* o autor conquistou o prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e o prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional (2003). Logo em seguida, Carvalho publicou os romances *Mongólia* (2003), ganhador do Prêmio Jabuti (2004), *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013), também vencedor do Prêmio Jabuti (2014), *Simpatia pelo demônio* (2016) e, por último, *O último gozo do mundo* (2021).

Há certo consenso entre a crítica literária especializada de que a literatura de Bernardo Carvalho pode ser interpretada a partir do deslocamento do espaço local (nacional) para inserir-se, com absoluto desenraizamento, nos movimentos de fluxos globais e, com isso, há em suas narrativas uma atenção especial à questão da identidade¹. Assim, esta pesquisa começou a partir

¹ Nesse sentido, sugerimos a seguir, entre outros, alguns apontamentos já conhecidos da crítica literária contemporânea. Citamos, por ora, os seguintes: Para o crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2011), em *Ficção brasileira contemporânea*, Bernardo Carvalho destaca-se, nos últimos anos, pela construção da estrutura narrativa de seus romances e pela complexidade criativa de seus personagens que, em um movimento de investigação sobre a origem familiar e a identidade, vão “lendo a vida como se lessem um livro” (2011, p.35). O pesquisador Anderson Luís Nunes da Mata (2005), em “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”, aponta que o deslocamento característico na obra de Carvalho não se limita ao trânsito sobre o espaço geográfico físico. Ao analisar os romances *Teatro*, *Nove Noites* e *Mongólia*, ele argumenta que os movimentos sobre gêneros, nomes e textos, são movimentos fundamentais para o entendimento dos personagens destes romances. Em “As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho”, artigo publicado na revista *Estudos de literatura brasileira*

de uma observação particular sobre os romances *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*, que diz respeito à temática homoerótica, apenas sugerida ou velada nos primeiros romances do escritor. A nosso ver, essa temática aparece em *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*, cada um a seu modo, como elemento fundamentalmente imbricado à configuração espacial. Todavia, se o esfacelamento da identidade uniforme, apresentado a partir de outra lógica que não a heterossexista, nos oferece traços interpretativos para aproximar as duas obras escolhidas como *corpus* deste trabalho, por outro lado, a configuração espacial – naquilo que corresponde ao modo como os personagens se relacionam com os espaços representados nesse deslocamento identitário – aparece às suas composições narrativas de modo bastante distinto.

Se aceitarmos essa constatação de que os dois romances, sobretudo do ponto de vista estrutural na constituição da relação sujeito/espaço, são bem diferentes, uma vez que apresentam mais dessemelhanças do que semelhanças entre si; e se, ainda, pensarmos com Hall (2014, p. 112), quando destaca que as identidades ou as identificações são, pois, “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”, os principais questionamentos que se impõem à leitura desses dois romances de Carvalho são: Como pensar essas narrativas contemporâneas em um contexto globalizado, intensamente marcado por mobilidades espaciais e culturais? De que modo a representação dos personagens se dá a partir da construção/percepção do espaço? Como os deslocamentos físicos e subjetivos se articulam nessas obras? Quais significados estão imbricados no trânsito dos personagens, por espaços de guerra, violência e vigilância? Como as identidades são construídas a partir das suas inserções nesses espaços? Como as relações de gênero e sexo são articuladas nessas narrativas? De que modo as estruturas narrativas questionam as noções fixas de identidade e heterossexualidade?

A nossa hipótese de pesquisa surgiu desses questionamentos e repousa na ideia de que o deslocamento, seja ele representado pelo trânsito, pela errância dos personagens, pela crise e fluidez das identidades, traz para o primeiro plano identidades desviantes que, sob vários aspectos, põem em questão a crise do masculino desafiando as fronteiras heteronormativas e seus arranjos dentro dos mecanismos discursivos. Os personagens desses romances, em

contemporânea, a pesquisadora Stefania Chiarelli (2007) discute a construção do narrador no romance *O sol se põe em São Paulo* e problematiza a presença do estrangeiro em nossa cultura. Já no artigo “Entrecruzamento de vozes narrativas em *Nove Noites*”, a estudiosa Cláudia Mentz Martins (2012) faz uma leitura das diferentes vozes que compõem o discurso narrativo. Reiteramos que, ao longo deste trabalho, outras publicações sobre as obras de Bernardo Carvalho serão sugeridas e mobilizadas.

diferentes contextos (espaços), exercem suas sexualidades de maneira não normalizada na medida em que o masculino perde a sua condição hegemônica, colocando em evidência uma instabilidade que ressoa entre a temática e a forma, o interdito e a transgressão, o visível e o invisível, o estar e o deslocar.

O objetivo central desse trabalho, então, é analisar os romances *O filho da mãe* (2009) e *Simpatia pelo demônio* (2016), do escritor carioca Bernardo Carvalho, a partir da dimensão relacional que se cria, em ambos, entre sujeito, espaço e identidade. Há que se destacar que, aqui, estamos apontando a referida crise da masculinidade vinculada diretamente à crise das identidades em geral, como aponta Stuart Hall. Para ele, a ascensão do feminismo na década de 1960 teve uma relação mais direta com o descentramento do sujeito, afinal, “aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero” (HALL, 2006, p. 45-46, grifo do autor).

O pesquisador Mário César Lugarinho (2012/2017), ao examinar as rupturas nos modelos de masculinidades em obras da literatura portuguesa e das literaturas africanas de língua portuguesa, reitera a afirmativa de Hall de que o movimento feminista relativizou as Humanidades, uma vez que recusava as formas fixas dos papéis sociais desempenhados pelas mulheres. No âmbito dessas rearticulações, Lugarinho (2017, p. 127) afirma que: “a emergência de outras identidades baseadas na orientação sexual, como a dos homossexuais, pode assinalar uma crise mais profunda que pontua a identidade masculina desde o alvorecer do homem moderno”. Nesse sentido é que “as identidades não normativas põem em causa a validade do conceito de masculinidade hegemônica como um efetivo exercício de uma identidade de gênero” (LUGARINHO, 2012, p. 79).

Tendo isso em mente e considerando que a reflexão acerca da relação sujeito, espaço e identidade é pertinente para dirigir os sentidos das narrativas, propomos ler as obras do *corpus* como narrativas contundentes a respeito do homoerotismo em Bernardo Carvalho e, portanto, abertas à diferença. É relevante deixar explícito que utilizamos, neste trabalho, o termo “homoerotismo” a partir da perspectiva teórico-conceitual de Jurandir Freire Costa (1992), que incorpora uma dimensão subjetiva mais flexível ao descrever a pluralidade das práticas ou desejos dos homens. Pensando nisto, teoricamente, homoerotismo é preferível a homossexualidade ou homossexualismo, pois:

tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à ideia do ‘homossexual’. Isto significa, em breves palavras, que toda vez que as empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existem uma sexualidade e um tipo humanos ‘homossexuais’, independentes do hábito linguístico que o criou” (COSTA, 1992, p. 11).

Em um sentido mais amplo, o termo homoerotismo, além de distanciar o leitor de sua familiaridade com a conotação moral e negativa de homossexualidade, possibilita compreender que o desejo homoerótico pode manifestar-se de diversas formas com outros do mesmo sexo biológico. Assim, o homoerotismo é uma questão “de prática linguística”; é, sobretudo, “uma forma de subjetividade que como qualquer subjetividade pode ser historicamente circunscrita em seu modo de expressão e reconhecimento” (COSTA, 1992, p. 23). Portanto, refletir sobre o homoerotismo e suas representações no texto literário possibilita, talvez, “reafirmar o direito que têm os sujeitos homoeroticamente inclinados de ver seus modos de amar e fazer amor respeitados, ao mesmo título que aqueles heteroeroticamente orientados” (COSTA, 1992, p. 39).

Dito isto, ressaltamos que não é objetivo deste trabalho discutir/problematizar ou enquadrar as narrativas de Carvalho com o rótulo de “literatura gay”, muito menos fazer um apanhado teórico-crítico em relação à produção literária gay na atualidade. É de nosso interesse, como já dissemos, articular os diversos fatores que participam dessa relação entre a configuração espacial e a representação das identidades fragmentadas e desviantes pelos corpos não normatizados.

Nesse sentido, tendo em vista que as inquietudes contidas nessa articulação – sujeito, espaço e identidade homoerótica – nos remetem ao corpo como signo de enfretamento e estranhamento, é que, sob a égide da “estranheidade” (CANCLINI, 2016), nos valeremos das proposições da teoria *queer*² para analisar/interpretar, sobretudo, as formas como os sujeitos (personagens) identificados como masculinos lidam com a diversidade de gênero e, por conseguinte, com os seus desejos sexuais.

Na observação de Judith Butler (2019), o termo *queer* tem operado historicamente como uma prática linguística que reivindica políticas mais institucionalizadas aos que são excluídos

² O termo *queer* possui, em inglês, uma intensa carga política e significa bizarro, estranho, anormal. A teoria *queer* sintoniza-se ao pensamento pós-estruturalista e pós-feminista, especialmente com as noções de desconstrução e de alargamento de gênero para além do feminismo. O termo também possui um caráter interpelativo dentro dos estudos homoeróticos ao romper os espaços fixos de identidade gay, assumindo uma visão mais livre em relação aos sujeitos ou às práticas homoeróticas que se colocam contra a normatização social.

pelas normas regulatórias. A autora propõe pensar criticamente o termo para que não ocorra um conjunto de divisões sobrepostas entre gays e lésbicas, mulheres e homens. Dessa forma, o *queer*, como local discursivo, cujos usos não podem ser totalmente restritos, “deve ser salvaguardado não apenas para o propósito de continuar a democratizar a política *queer*, mas também para expor, afirmar e refazer a historicidade do termo” (2019, p. 381). Nessa direção, o *queer* permite explorar outras formas de representatividade no campo literário, como um movimento de redefinição possível de discursos e de regimes de saber/poder que operam políticas de representação identitária.

A escolha do *corpus* justifica-se, principalmente, pelo fato de que *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*, ao passo que problematizam, cada um à sua maneira, os deslocamentos realizados pelos protagonistas, desestabilizam, sob a ótica do *queer*, conceitos de sexo e gênero, desconstruindo um discurso que assegura a hierarquia do heterossexismo compulsório (BUTLER, 2019). Certamente encontraremos, no percurso de análise dos dois romances de Carvalho, mais inquietações do que respostas ou soluções.

O capítulo um deste trabalho propõe um percurso de análise do romance *O filho da mãe* em que observamos, sobretudo, o modo como este responde – temática e formalmente; no âmbito da relação corpo (identidade) e espaço – à crise da masculinidade na medida em que as potencialidades dos protagonistas Andrei e Ruslan são contraídas pela sensação de não pertencimento ao espaço citadino e, especificamente, pela homofobia e a vigilância sistemática institucionalizadas em São Petersburgo. Nessa direção, o capítulo intitulado “As quimeras: narrativa sobre ruínas e afetos”, organiza-se em duas subdivisões: no primeiro item – “Pontes que não levam a lugar algum”: os praticantes ordinários da cidade – investigamos as práticas pedestres de Ruslan e Andrei como movimentos táticos de resistência política e identitária, ao desafiar o sistema urbano hegemônico da cidade de São Petersburgo.

Nesse sentido, como norte da discussão optamos pelos pressupostos do historiador francês Michel de Certeau (2014) que apontam o ato de caminhar como ação elementar da experiência urbana. Em *A invenção do cotidiano*, originalmente publicado em francês em 1980, de Certeau examina as práticas do dia a dia que articulam as experiências espaciais plurais particularizadas, argumentando como os pedestres podem alterar as estratégias urbanas a partir de táticas de apropriação do urbano. Assim, essa já bastante conhecida teorização do autor é, a nosso ver, pertinente para a análise da relação sujeito/espaço em *O filho da mãe*, principalmente porque, embora sua reflexão não discuta as ações políticas dessas práticas de apropriação dos espaços, ela leva em conta a atitude corpórea na relação com a cidade. Apesar das

particularidades e diferenças que possui, o estudo de Dorren Massey (2015) a respeito da heterogeneidade do espaço e seus sentidos sociais e políticos também é mobilizado, dentre outros, a fim de explorar os deslocamentos de Ruslan e Andrei pelas ruas de São Petersburgo.

No segundo tópico – Os (não)pertencimentos: “estranheidades” espaciais e corporais – as tensões identitárias representadas no romance são mobilizadas para verificar a sensação de estranhamento que entretece toda a narrativa, seja pelo sentimento de não pertencimento geográfico, seja pela representação de corpos intitulados *queers* (BUTLER, 2008/2019; LOURO, 2020). Partindo da noção de “estranheidade”, de Nestor García Canclini (2016), noção essa que envolve várias nuances e discursos relativos às relações de pertencimento ou, ao contrário, de não reconhecimento, unidas às transformações possíveis das identidades na contemporaneidade, discutimos de que maneira o romance expressa essas tensões entre o anseio de pertencimento e o sentimento de ser estrangeiro no próprio país, seja pela diferença sociocultural, seja pela diferença das sociabilidades corporais e sexuais.

Assim, as reflexões sobre identidade se embasaram, principalmente, na perspectiva dos Estudos Culturais, nos pressupostos de Stuart Hall (2003/2006/2014), uma vez que seus estudos ajudam a contemplar as experiências de Ruslan e Andrei diante da realidade global, desigual e propulsora da crise de identidade. Na esteira da representação do corpo *queer*, que redesenha a homogeneidade dos discursos literários, construímos um diálogo possível com os estudos de Michel Foucault (2010/2014/2018/2019a), Judith Butler (2008/2019), Guacira Lopes Louro (2010/2020), Eve Sedgwick (1985/2007), entre outros. Assim, observamos o erotismo dos corpos, baseando-nos nas formulações de Georges Bataille (1985), como forma de expressão de um homoerotismo inquietante.

No último subtópico – “Quimera x *Kunak*”: entre o abjeto e o afeto – são mobilizados os sentidos metafóricos e discursivos contidos nesses símbolos que estruturam a narrativa. O conceito de abjeção (BUTLER, 2008/2015/2019) é contraposto à ética da amizade (da afetividade) que se estabelece entre os protagonistas Ruslan e Andrei na fuga pelas ruas da cidade. Nesta seção, colocamos em discussão tanto os discursos ideológicos e culturais que tentam barrar a experiência amorosa entre os corpos *queers*, quanto alguns aspectos estéticos que singularizam a experiência homoerótica no espaço representado. Trazemos ainda, no decorrer deste capítulo, algumas importantes contribuições de Zygmunt Bauman (2009/2017) acerca dos conflitos da globalização e do crescente sentimento de xenofobia e de rancor pelos estrangeiros.

No capítulo dois é efetivamente analisado o romance *Simpatia pelo demônio*, destacando a mobilidade transnacional dos protagonistas Rato e chihuahua³ como estruturante na construção de sentidos na narrativa. Por ser um romance que apresenta elementos distintos, principalmente na constituição sujeito/espaço, comparado ao romance *O filho da mãe*, investigamos, aqui, os deslocamentos espaciais pela ótica do trânsito, dos espaços de passagens provisórias, pela efemeridade da experiência espacial e virtual. Assim, coube mobilizar, dentre os principais estudos sobre mobilidade, as formulações teóricas/críticas do geógrafo britânico Tim Cresswell (2006), do antropólogo francês Marc Augé (1994/2010/2006) e, novamente, da geógrafa Doreen Massey (2015).

Levando-se em conta as particularidades de cada um desses estudos, principalmente no que tange à problematização da mobilidade no mundo globalizado, analisamos os efeitos dos deslocamentos transnacionais dos personagens, articulando a noção de viagem aos sentidos da barbárie atual. Este capítulo, intitulado “O demônio: narrativa sobre barbárie e perversão”, também se organiza em duas subdivisões: o primeiro item – “Viajou pelos lugares mais improváveis”: as experiências de mobilidade transnacional –, como já dissemos, é dedicado à análise da mobilidade dos protagonistas, principalmente, para os encontros sexuais fugazes. Sob o viés “dos novos paradigmas da mobilidade” (CRESSWELL, 2006), discutimos de que forma o romance de Carvalho tematiza e problematiza as metafísicas do sedentarismo e do nomadismo relacionadas à mobilidade dos personagens, quase sempre por espaços provisórios, de “circulação acelerada das pessoas e dos bens” (AUGÉ, 1994, p. 36).

Nessa esteira, o subtópico – Os sentidos da viagem e da barbárie: nós somos, ainda e sempre, bárbaros? – faz referência às metáforas das diferentes viagens representadas no romance, bem como explora a relação entre ética e estética na representação da barbárie exterior e da barbárie interior. Para isso, trazemos ainda à tona as proposições de Octavio Ianni (2003), Jean-François Mattéi (2002), Francis Wolff (2004), entre outros.

Por fim, o último tópico – Desenraizamentos identitários: figurações do corpo e do desejo homoerótico – analisa a problemática da identidade também sob a égide da “estranheidade” (CANCLINI, 2016), destacando, ao mesmo tempo, o hibridismo cultural na composição das identidades dos protagonistas e a questão do corpo *queer* que incide sobre os papéis de gênero, subvertendo o binarismo programado pela heteronormatividade e que, por

³ No romance o nome do personagem é grafado, assim mesmo, em minúscula.

vezes, gravita entre o interdito e a transgressão, o desejo e a perversão, a abjeção e o prazer. Por isso, os pressupostos de Stuart Hall (2003/2006/2014) sobre a não fixidez das identidades e as considerações de Michel Foucault (2010/2019a/2019b/2020), Judith Butler (2008/2019) e Guacira Lopes Louro (2020) são novamente mobilizados. Reiteramos também as constatações de Georges Bataille (1985) sobre os sentidos do erotismo. Desse modo, o homoerotismo em *Simpatia pelo demônio* está pautado, sobretudo, pela errância espacial que, narratologicamente, se desdobra em errância existencial, inscritas no corpo e no descontrolo do desejo.

Duas imagens emblemáticas contidas nos romances analisados, e que no discurso romanescos atinge uma abrangência de sentido significativa, nos servem como títulos que abrem os dois capítulos: “As quimeras” em *O filho da mãe* e “O demônio” em *Simpatia pelo demônio*. São imagens que causam estranheza, repulsa e incômodo pela própria imposição semântica e mística de seus significados. Essas ideias de estranheza e desconforto se desdobram nos romances nas dimensões do corpo e do próprio desejo homoerótico. São figuras alegóricas incisivas nas quais a ficção pode metaforicamente valer-se para colocar em movimento corpos/sujeitos ainda invisibilizados nas narrativas, lutando nas margens do campo literário (DALCASTAGNÈ, 2012). Portanto, são imagens perturbadoras que trazem para suas narrativas a hesitação do estranhamento, um certo movimento que impossibilita a integridade e, assim, sustentam os aspectos centrais tratados, neste trabalho, na relação entre sujeito, espaço e identidade.

1. “AS QUIMERAS”: NARRATIVA SOBRE RUÍNAS E AFETOS

A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, gozando, é que organiza indefinidamente um aqui em relação a um alhures, uma “familiaridade” em confronto com uma “estranheza”.
(Michel de Certeau)

Fruto do projeto *Amores expressos*⁴, o romance *O filho da mãe*, publicado em 2009, é dividido em três partes – “I trezentas pontes, II As quimeras e III Epílogo” – dentre as quais possuem subdivisões em 23 capítulos que dão um seguimento não linear às trajetórias dos personagens. Esses capítulos são intitulados a partir de locuções adverbiais de tempo e lugar ou de expressões que ajudam o leitor na localização de espaços e datas no vaivém temporal, indicando, assim, a estrutura labiríntica da obra cuja diversidade de pontos de vistas vem à baila durante a narração. A ficcionalização da guerra – entre russos e tchetchenos – é responsável por inserir a narrativa em um contexto de exceção e ruína, no qual situações de conflitos e intolerâncias são significativamente confrontadas pela lógica resistente do amor, do afeto e do desejo, como na experiência homoerótica vivida entre os protagonistas Ruslan e Andrei, nas ruas de São Petersburgo.

A citação de Michel de Certeau (2014) escolhida como epígrafe deste capítulo introduz e antecipa a proposta de análise do romance *O filho da mãe* para que se enfoque as trajetórias dos personagens naquilo que eles têm de particular e subversivo. Dessa forma, os deslocamentos desempenham um papel importante na leitura da obra, pois é a experiência do corpo em contato com as ruas da cidade que estrutura a narrativa. É justamente na relação entre corpo e espaço, com suas implicações e formas variáveis de percepção/subjetivação, que

⁴ A coleção *Amores expressos*, da editora Companhia das Letras, idealizada pelo escritor João Paulo Cuenca e pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira, foi anunciada em 2007 com o objetivo de levar dezessete escritores brasileiros a passar um mês em diferentes cidades do mundo, para comporem um romance que narrasse uma história de amor. Além da produção ficcional, a ideia era que cada escritor, durante a viagem, mantivesse um blog e que, por fim, as narrativas se transformassem em roteiros cinematográficos. Atualmente, dos dezessete romances previstos, doze já foram publicados, entre eles *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho. Segundo Gonzalo Aguiar e Mario Cámara (2017, p. 150), em *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, o projeto *Amores expressos* coloca em debate as tensões entre as demandas do mercado e a produção artística, apontando que “o conceito de ‘livro sob demanda’ que esse projeto implicou não necessariamente desvaloriza o resultado”, pois, nesse contexto, os escritores respondem com ficções que podem exceder os desafios impostos a eles. Assim, o romance acaba se revelando “um lar no qual o escritor se sente a salvo” (AGUIAR; CÁMARA, 2017, p. 157).

queremos articular e discutir o dilema da identidade via corporeidades desterritorializadas e dissidentes como significativos de estranhamento e indeterminação.

Acreditamos, portanto, que a imagem sugerida pela segunda parte de *O filho da mãe* nos permite interrogar a ideia de estranheza espalhada na narrativa, seja pela sensação do (não)pertencimento geográfico, seja pela representação de corpos não heteronormativos. Em *O livro dos seres imaginários*, Jorge Luís Borges (1989, p. 23) aponta “as quimeras” como as criaturas (animais) mais estranhas dos bestiários da antiguidade, como “um asno de três patas com chifres de ouro” ou como “um animal do tamanho de um touro, com cabeça de serpente, corpo esférico coberto de pelo verde e armado de ferrões cuja picada era mortal”.

No romance de Carvalho, as quimeras evocam o estranho, o diferente, o indesejado, o híbrido, o proibido, na representação de personagens que se deslocam de uma situação de exclusão e repressão a uma partilha de afetividade capaz de transgredir, mesmo de forma velada e efêmera, normas ou determinações sociais construídas por um espaço geográfico específico.

“As quimeras” teriam, nesse sentido, uma ligação próxima com o jogo de ambiguidades – visibilidade/ocultamento, mobilidade/imobilidade, repulsa/afeição – que, no discurso narrativo, incide sobre a experiência homoerótica dos corpos estrangeiros no espaço da cidade, uma vez que, na simbologia das quimeras, vida e morte aparecem ligadas aos liames dos espaços geográficos do romance, naquilo que de Certeau (2014) distingue como sendo *estratégias e táticas*.

Encontramos, no estranhamento das quimeras, corpos que traçam gestos de resistência política e identitária direcionando-nos à noção de estraneidade (CANCLINI, 2016) e à perspectiva *queer* enquanto propostas de reflexão acerca da sexualização dos corpos, dos desejos, das relações socioculturais e, portanto, da não fixidez de identidades. Uma das questões mais incisivas para o *queer* é a defesa do corpo como espaço de estranhamento, instabilidade e desconstrução.

Evidencia-se, assim, que o homoerotismo em *O filho da mãe* conjuga algo simbólico e cultural (nacional) do espaço urbano, na medida em que problematiza estruturas homofóbicas e opressoras em tempos de crescente ascensão de discursos excludentes. Pensar a cidade a partir dos passos daqueles que o projeto urbanístico dela exclui (CERTEAU, 2014) significa, nesse caso, notabilizar representações íntimas e, muitas vezes, ocultas de subjetividades relegadas ao apagamento, inclusive no campo literário.

Cientes disso e de que a relação entre sujeito, espaço e identidade não heteronormativa podem trazer à tona outras provocações no que diz respeito aos deslocamentos e à diferença, debruçamo-nos, nas linhas que se seguem, sobre a narrativa de *O filho da mãe* pondo em destaque, portanto, as tensões entre a diferença (tática) e a normatização (estratégia) para apresentar uma leitura desses corpos discursivamente divergentes e dos sentidos que se constituem dessa relação entre o ser e o espaço praticado.

1.1 “Pontes que não levam a lugar algum”: os praticantes ordinários da cidade

A rua é um rio de passos e vozes...
(Mário Quintana)

Zygmunt Bauman (2009), em *Confiança e medo na cidade*, postula que as contradições das cidades contemporâneas provocam a sensação de medo. A cidade é o símbolo da mobilidade e heterogeneidade humana. E, nesse sentido, é o espaço que fascina e seduz. Mas é também o símbolo do isolamento e do conflito entre pessoas diferentes, o que leva à segregação e às guerras urbanas. Em outras palavras, “paradoxalmente, as cidades – que na origem foram construídas para dar segurança a todos os seus habitantes – hoje estão cada vez mais associadas ao perigo” (BAUMAN, 2009, p. 40).

Esta constatação, de acordo com Bauman, parte do pressuposto de que as cidades se transformaram, desde o avanço da modernidade no início do século XX, aos dias de hoje, no espaço do medo, da miséria e da violência, problemas estes causados pelo processo de globalização⁵. Esse fenômeno complexo que expõe grandes mudanças sociais, culturais e econômicas representa não apenas o processo de internacionalização do capital, mas também o deslocamento de pessoas em espaços sociais diferentes nos quais os sentidos de identidade e diferentes perspectivas culturais se encontram e se confrontam.

Como Bauman, o geógrafo Milton Santos (2001) destaca que os últimos anos do século XX foram marcados, em virtude das funções avançadas do capitalismo, por grandes mudanças que se impõem à humanidade como uma “globalização perversa” (SANTOS, 2001, p. 37). A

⁵ Neste contexto, e, para a reflexão do nosso trabalho, considera-se o termo “globalização” como processos que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo (BAUMAN, 2009), tornando o mundo, supostamente, mais interconectado. A globalização pode ser entendida como o ápice do processo de internalização do mundo capitalista (SANTOS, 2001).

tiraniam do dinheiro e da informação, características do processo de globalização, são, na visão de Santos, duas formas de violência que contribuem para uma progressiva segregação espacial.

Nesse sentido, os discursos de um mundo globalizado são apontados como fábulas, pois o que se observa em relação aos espaços das cidades consideradas globais é o aprofundamento da competitividade, a produção de novos totalitarismos, a exclusão e o empobrecimento crescente das massas. São espaços contraditórios e complexos, nos quais o contínuo deslocamento de pessoas está articulado às questões de identidade, violência e diversidade cultural e de gênero.

Ao pensarmos as questões elencadas acima, ligadas ao fenômeno das mobilidades contemporâneas, é preciso considerar o lugar ocupado pela representação da cidade na literatura ao longo dos tempos. Isso porque a relação entre a literatura e a cidade tem uma longa tradição, que remonta à civilização clássica: a Tróia de Homero e a Roma de Virgílio são exemplos conhecidos de como a literatura sempre procurou representar as experiências urbanas vividas pelo homem. Dessa forma, ler narrativas que leem a cidade é considerar esse espaço urbano um discurso construído pela linguagem.

Para Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 24), em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, “o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica”. Em outras palavras, a cidade é construída pelos discursos subjetivos para acolher as relações sociais que a caracteriza e, por isso, as experiências vividas na cidade não são iguais para todos que nela habitam.

Por esse ângulo, o espaço representa uma forma vazia que é preenchida por formas singulares e sensíveis. No livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino (1990) formula uma dicotomia por meio das imagens do “cristal” e da “chama”. Na imagem do *cristal* concentra-se a forma exterior, geométrica e geográfica, que gera o princípio racional da cidade com suas formas e regras. Na imagem da *chama* concentra-se a forma da existência e da emoção que pulsa na cidade e, assim, subverte os mapas geográficos em espaços subjetivos. Nesta oposição entre a *chama* e o *cristal*, símbolos evocados por Calvino como possíveis caminhos para observar a complexidade de planificação e de funcionamento dos espaços das cidades, está contida uma diferenciação proposta por Michel de Certeau (2014), fundamental para pensar as práticas de produção e ocupação do espaço urbano: a relação entre *estratégias* e *táticas*.

Para de Certeau (2014), a *estratégia* postula um lugar próprio das instituições, do planejamento, das normas e da racionalidade, ao passo que a *tática* se caracteriza pelo desvio,

pelas diferentes formas que os sujeitos subvertem tais normas e imposições. É, neste sentido, que o teórico propõe pensar as práticas ou as “maneiras de fazer” o cotidiano – compreendidas como construções histórico-sociais, espaciais e temporais – a partir das relações de forças observadas entre a ordem estabelecida e as maneiras de utilizar essa ordem imposta, isto é, o jogo social entre fracos e fortes que mobiliza a noção de *tática* em disputa com a noção de *estratégia*.

Enquanto a ideia de *estratégia*, ilustrada como a arte dos fortes e o lugar do controle, é capaz de mapear, impor e de “articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem” (CERTEAU, 2014, p. 96); a *tática*, ao contrário, é a arte dos fracos, ela precisa constantemente “jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões [...] a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão e maneira de aproveitar a ocasião” (CERTEAU, 2014, p. 46). Ela manipula e altera, subvertendo a ordem dominante, fazendo-a funcionar de outra maneira, provocando a instabilidade e a incerteza. Sem visão totalizante, comandada pelos acasos do tempo, “a tática é determinada pela *ausência de poder*, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 2014, p. 95, grifo do autor).

De acordo com essa definição, o teórico compreende as diversas práticas cotidianas – ler, caminhar, falar, fazer, entre outras – como sendo *táticas* astuciosas e resistentes que contrariam os sistemas de poder. Assim, a partir dessa constatação que aproxima, principalmente, a noção de tática à prática do caminhar pelas cidades, de Certeau (2014) formula uma lógica de pensamento que traduz a experiência urbana associada à experiência do corpo em contato com o chão das cidades, ou seja, no uso do espaço, no jogo dos passos. Daí a tensão identificada entre os diferentes modos de se pensar e usar/fazer a cidade. São duas forças antagônicas que coexistem: a *estratégia*, o planejamento urbano hegemônico, as regras de uso pensadas e impostas; e a *tática*, o uso astucioso que o pedestre faz dos espaços, desviando-se e subvertendo essas regras, formulando novas maneiras de caminhar na *urbe*.

A cidade-conceito, para de Certeau (2014), é planejada pelo discurso urbanístico, marcado por estratégias que tentam delimitar e controlar as práticas cotidianas, sejam elas coletivas ou individuais, daqueles que podem – ou não – se apropriar dos espaços desta cidade. Entretanto, o uso que os caminhantes realmente fazem da cidade, por meio de suas ações táticas, podem alterar, mesmo que temporariamente, o ordenamento social imposto. São práticas de reapropriação dos espaços que produzem variações, “mudam ou deixam de lado elementos espaciais” (CERTEAU, 2014, p. 165).

Sendo assim, tais reflexões a respeito da relação *estratégia e tática* nas práticas de uso da cidade, cuja tensão reside entre o sistema de forças hegemônicas e as maneiras de desviar deste sistema, são pertinentes à discussão do romance *O filho da mãe* porque nos permitem verificar/problematizar os deslocamentos urbanos traçados pelos personagens.

A vivência do trânsito, como uma marca textual, perpassa os romances de Bernardo Carvalho, colocando em pauta personagens que perambulam à deriva dos desejos e desilusões por cidades caóticas marcadas por sucessivas demolições e construções. Em *O filho da mãe*, os protagonistas Ruslan e Andrei, ambos estranhos em São Petersburgo, representam a figura do homem em constante movimento espacial. Na narrativa, os dois jovens, vitimados pelo abandono familiar e pela guerra, vivem o deslocamento como a única possibilidade de sobrevivência, pois já não há mais o sentido do lar, do pertencimento.

Dividido em três partes carregadas de significação, o romance é aberto com as comemorações relativas aos trezentos anos da cidade de São Petersburgo, uma cidade na qual as fachadas dos prédios estão em processo de reforma, mas, por dentro, tudo está em ruínas:

O mundo em volta está mudado – ou em obras, recebendo os últimos retoques. “A cidade vai renascer”, diz um cartaz pendurado num edifício construído no *style moderne*, uma fantasmagoria típica do início do século XX, cenário recorrente dos seus pesadelos de crianças. Há mais policiais nas ruas, por causa dos atentados, mas sobretudo depois do massacre no teatro da rua Dubróvskajaia, em Moscou, em outubro passado (CARVALHO, 2009, p. 11-12).

Este fragmento são as palavras de Iúlia Stepánova, personagem que, impossibilitada por uma doença terminal de ter filhos, dirige-se ao Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo para ajudar o jovem Vássia – filho do casal com quem divide o apartamento – espancado por policiais após ter retirado do ar um site do governo. É nesse local que Iúlia reencontra, após quarenta anos, Marina Bóndareva, personagem que trabalha como voluntária no Comitê, após perder o filho Pável: que cometera suicídio após ter lutado na Guerra da Tchetchênia. Sob a ótica dessas duas mulheres, marcadas por perdas e pelos efeitos da guerra, que o narrador apresenta, no primeiro capítulo, a decadente São Petersburgo na véspera das comemorações do tricentenário – abril de 2003 –, é nesta cidade permeada pelo temor da guerra, entre os anos de 2001 e 2003, da Rússia contra a Tchetchênia, que Bernardo Carvalho situa os personagens de *O filho da mãe*.

A estrutura composicional deste romance apresenta-se como um labirinto discursivo, no qual o leitor precisa ligar os fatos, o tempo e o espaço para dar sentido ao que é narrado. Se no primeiro capítulo o narrador apresenta Marina e Iúlia no ano de 2003, em São Petersburgo, nos capítulos subsequentes as instâncias narratológicas do tempo e do espaço configuram-se como uma rede de vozes e espaços diferentes que se entrecruzam na trama com alternâncias temporais, englobando presente, passado e futuro num amálgama que provoca uma espécie de vertigem no leitor.

Cria-se assim um modo narrativo calcado na pintura em abismo, que imprime um andamento específico à temporalidade narrativa, semelhante ao processo de *mise en abyme*⁶, de modo que provoca uma desarticulação no enredo principal a partir do procedimento de encaixe – uma série de histórias secundárias são englobadas na primeira dentro de uma estrutura em espiral –, por exemplo, o primeiro capítulo situa-se em São Petersburgo, em 2003. Já o segundo capítulo retorna um ano antes, num campo de refugiados na Inguchétia. No terceiro capítulo e nos subsequentes o leitor avança ou retrocede no tempo e no espaço, passando por São Petersburgo, Moscou, Mar do Japão, Belém do Pará, Suriname e as montanhas tchetchenas. Esses diferentes espaços e temporalidades espelham as histórias dos protagonistas Ruslan e Andrei e outras histórias paralelas postas em contiguidade no tecido da narrativa.

Gérard Genette (1995), em seu *Discurso da narrativa*, nos oferece elementos narratológicos para compreender como se dá a articulação entre voz e olhar⁷ no romance. O narrador (voz) em *O filho da mãe* configura-se como heterodiegético e assume uma focalização (olhar) interna variável, a partir da perspectiva dos diversos personagens, que aparecem no decorrer da narrativa para ligar as histórias de Ruslan e Andrei, ao se encontrarem em São Petersburgo, ou seja, há uma alternância “de ponto de vista que se produzem ao decorrer de uma narrativa” (GENETTE, 1995, p. 193). Isso equivale a dizer que embora a voz heterodiegética não participe enquanto personagem do universo diegético, os jogos de

⁶ Dällenbach (1979) define *mise en abyme*, narrativa em abismo, ou redobramento especular da narrativa como um processo de autorreflexão, um jogo narrativo que funciona como espelho. Nos termos de Todorov (1969), “narrativa de encaixe”, na qual uma narrativa alimenta a outra, de modo que, cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos.

⁷ Segundo Genette (1995, p. 184), a perspectiva narrativa procede da escolha (ou não) de um ponto de vista. Nesse sentido, o teórico afirma que é preciso observar a diferença entre modo e voz, ou seja, “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? E quem é o narrador? – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta quem vê e a pergunta quem fala?”. Em relação à instância narrativa que detém o poder da voz (narrador), o teórico distingue as tipologias: *heterodiegético* (narrador ausente da história que conta), *homodiegético* (narrador observador, presente como personagem na história que conta) e *autodiegético* (protagonista da história que conta). Em relação à focalização, Genette distingue três tipos: a narrativa *não focalizada*, a narrativa de *focalização interna* (fixa, variável ou múltipla) e a *narrativa externa*.

focalização conferem à narrativa uma imagem labiríntica que nos coloca diante dos percursos espaciais subjetivos vividos pelos personagens.

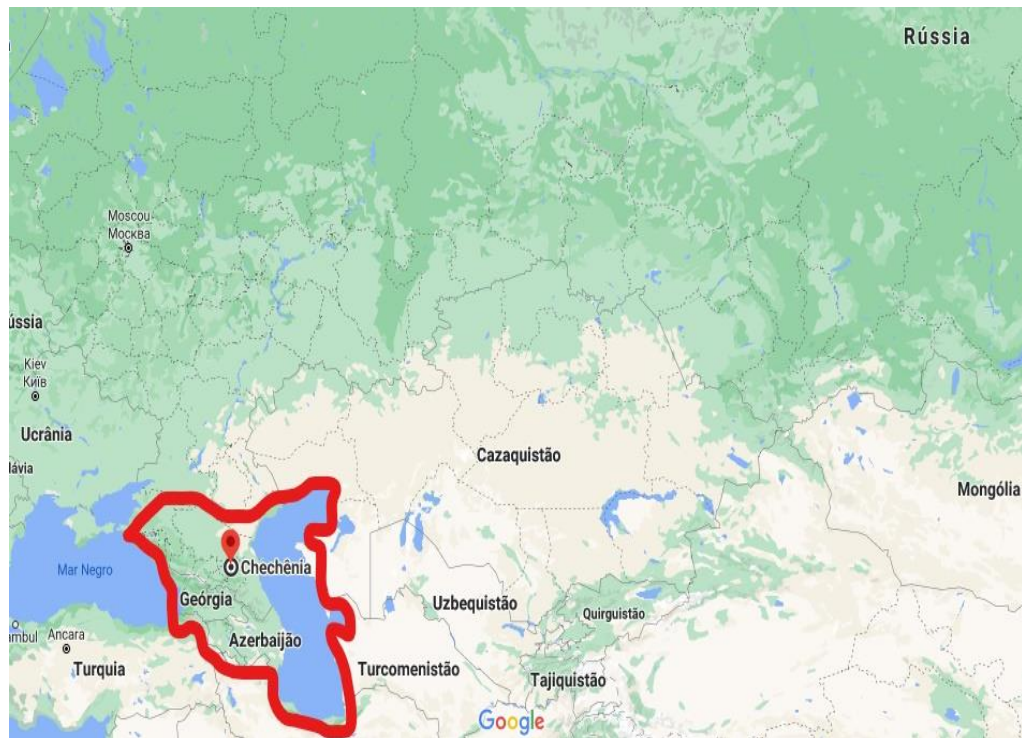
A ausência de limites espaciais e temporais corrobora a ideia de ruínas coextensiva à guerra e à própria experiência homoerótica em uma cidade extremamente violenta e repressora. Desse modo, as divagações espaciais, neste romance, são representadas e narradas, sobretudo, perante a experiência pedestre de Ruslan e Andrei pelas ruas de São Petersburgo. A perspectiva pedestre implica um modo particular de viver a cidade, isto é, a caminhada é um ato inventivo, uma errância na qual os pedestres “fazem desaparecer a cidade em certas regiões, exageram-na em outras, distorcem-na, fragmentam e alteram sua ordem no entanto imóvel” (CERTEAU, 2014, p. 169).

A primeira parte da narrativa, com o título “Trezentas pontes”, apresenta, de modo geral, a história de Ruslan, jovem errante originário de Grózni⁸, na Tchetchênia, que após a morte da avó Zainap, em um campo de refugiados na Inguchétia, é conduzido para São Petersburgo com a função de realizar trabalhos pesados em condições brutais na reconstrução dos prédios para o aniversário da cidade. Esse deslocamento diaspórico, orquestrado pela sua avó ao subornar o coronel do campo inguche, ainda seria, na visão dela, um destino mais promissor do que permanecer naquele local ou voltar para a Tchetchênia.

As figuras 1 e 2, para fins de ilustração, mostram a localização geográfica desses espaços, bem como a distância e o percurso empreendido por Ruslan entre o campo de refugiado na Inguchétia e a cidade de São Petersburgo. Vejamos esses mapas a seguir:

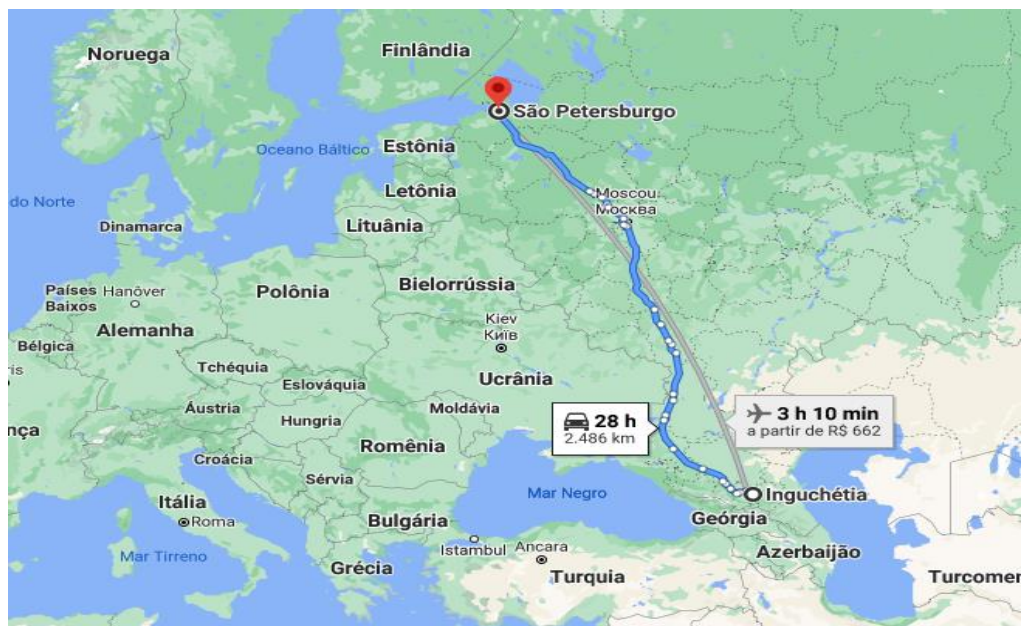
⁸ Grózni é a capital da Tchetchênia e está localizada na região do Cáucaso (região de grande instabilidade e conflitos territoriais, isso porque marca a fronteira entre dois continentes: Europa e Ásia). A república da Tchetchênia declarou sua independência em 1991 gerando conflitos/guerras que se arrastam até os dias atuais, pois a Rússia não aceitou essa divisão e resolveu atacar a capital Grózni. A tensão entre grupos separatistas (tchetchenos) e o exército russo se explica, historicamente, pela vertente religiosa e econômica, uma vez que os tchetchenos praticam o islamismo e resistem pela sobrevivência e independência nacional, enquanto a Rússia luta por interesses políticos e econômicos. O pano de fundo do romance *O filho da mãe* é a segunda guerra da Tchetchênia, liderada pelo presidente russo Vladimir Putin, eleito no ano de 2000 com um discurso conservador e nacionalista mantendo-o no poder até os dias atuais. Sobre os dados históricos dos intensos conflitos socioculturais e religiosos entre a Federação Russa e a Tchetchênia conferir, entre outros, o editorial “Uma guerra que não acaba”, publicado no jornal *Le Monde diplomatique* Brasil, em 01 de janeiro de 2002. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/uma-guerra-que-nao-acaba/> Acesso em: 17 de abril de 2020.

Figura 1 – Tchetchênia (Região do Cáucaso)



Fonte: Google Maps (serviço de pesquisa e localização de mapas e imagens de satélite)

Figura 2 – Percurso Inguchétia (região do Cáucaso) – São Petersburgo de carro ou avião



Fonte: Google Maps (serviço de pesquisa e localização de mapas e imagens de satélite)

Deslocado espacial e subjetivamente, dado o seu trânsito físico e as revelações sobre sua origem – evocadas na narrativa a partir das memórias da avó Zainap –, Ruslan encontra-se imerso em um espaço fortemente marcado por conflitos bélicos e com o qual sua relação sempre será descontínua, solitária e incompleta. A ida involuntária para São Petersburgo acaba despertando em Ruslan o desejo de encontrar a mãe, Anna, que o abandonara na infância.

No entanto, ao chegar à cidade, Ruslan será novamente rejeitado pela mãe. A primeira parte do romance nos apresenta, também, a família que Anna constituiu após ter abandonado o filho recém-nascido em Grózni. Em São Petersburgo, casada com Dmítri – funcionário dos serviços secretos russo –, ela concebe mais dois filhos: Maksim, o mais velho, é imaturo e irresponsável, além de se envolver com um grupo de *skinheads* nas ruas da cidade. Roman, o caçula, é estudioso, observador e o primeiro a conhecer Ruslan, quando este vai ao apartamento da família a procura de Anna. Após o (re)encontro entre mãe e filho, o narrador relata um diálogo que Anna tem com o marido, no qual ela diz:

“Quando você apareceu, já não restava nada. Só a culpa e o remorso e um arrependimento tão grandes que não permitiam nem mesmo a nostalgia da inconsciência e da irresponsabilidade do primeiro amor. O que você jamais quis entender foi que deixei uma criança para trás. Um menino. E ele voltou para me procurar. Nunca parei de fugir. Achei que tivesse previsto tudo. Mas bastou ele aparecer para acabar comigo. Eu sabia que um dia ele ia reaparecer. O filho que eu não criei, ainda assim, tem o meu sangue” (CARVALHO, 2009, p. 89).

A descrição da cidade de São Petersburgo é baseada na imagem do labirinto, simbolizando a condição social e subjetiva de Ruslan: exilado, perdido e em busca de afeto. É uma cidade que, para além dos festejos, expõe aos habitantes a insegurança da guerra e a superficialidade de suas construções.

No fim do primeiro capítulo, por intermédio de uma carta que Marina mostra para Iúlia, vislumbra-se a visão sufocante que a cidade de São Petersburgo provoca em Ruslan e Andrei – jovem de Vladivostok, cidade situada na extremidade sul da Rússia –, cuja história será apresentada a partir da segunda parte da narrativa. Nessa carta Iúlia e Marina leem:

Escrevo como o louco que não pode parar de cantarolar sua ladainha sem sentido, nem que seja para não ouvir o ruído do mundo, falar só, mais alto que o ruído do mundo. Escrevo para o caso de você decidir voltar, para assombrar

esta cidade. *É a mais artificial de todas as cidades. Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, nenhuma leva a lugar nenhum. Ninguém nunca vai sair daqui* – É Petersburgo – diz Marina. – É uma carta de amor (CARVALHO, 2009, p. 21-22, grifo nosso).

As pontes, cuja função primordial é de ligar lugares, parecem fracassar nessa tarefa e a imagem que se sobrepõe é a da travessia ininterrupta, da deriva, problematizando a noção de raiz e de origem. Há, por toda parte, em São Petersburgo, a ambiguidade da “ponte” que, para citar de Certeau (2014, p. 196), “ora solda, ora contrasta insularidades. Distingui-as e as ameaça”. Assim, o cruzar as pontes, que atravessam São Petersburgo, enfatiza as experiências de desorientação e de fuga vividas pelos protagonistas às margens da legalidade no espaço do outro, todavia, as pontes obrigam o enfrentamento da alteridade, do contraste. Pelas pontes, os deslocamentos e desvios podem-se revelar ao mesmo tempo como um elemento legítimo/habitual e como um elemento exterior/estranho.

A cidade que se apresenta na narrativa de Carvalho é uma cidade atravessada pelo medo e pela segregação, a qual não propicia abrigo aos que por ali transitam. Nesse sentido, a própria arquitetura da cidade e a disposição de suas construções podem ser vistas como espaços de vigilância que, retomando Bauman (2009, p. 42), têm a intenção de “dividir, segregar, excluir, e não de criar pontes, convivências agradáveis e locais de encontro, facilitar as comunicações e reunir os habitantes da cidade”. O que se apresenta diante dos olhos de Ruslan e Andrei é uma cidade deteriorada, em ruínas, uma morte eminente. Em contraste às trezentas pontes construídas no espaço urbano como uma forma de ir ao encontro do outro, mas que não aparece, apresenta-se, de modo emblemático, uma mobilidade que esbarra nas estratégias de controle da cidade racional.

Esse fragmento da carta terá sentido por completo ao final da narrativa, após o leitor acompanhar os percursos feitos pelos jovens protagonistas e as várias vozes que se entrecruzam no discurso narrativo. Assim, interessa-nos observar, neste momento, o deslocamento espacial dos jovens protagonistas por essa cidade em ruínas; não para marcar o espaço urbano como uma cartografia estável que constrói uma simbologia da geografia física e real da cidade, mas, sobretudo, para observar os sentidos que operam tais deslocamentos em que se entrelaçam aspectos físicos, subjetivos e afetivos. Por esse viés, é possível pensar as práticas do pedestrianismo de Ruslan e Andrei pelas ruas e becos de São Petersburgo como *táticas* de uso e resistência frente às regras e ações estratégicas hierárquicas (CERTEAU, 2014).

Retomando a discussão proposta por de Certeau (2014), diferentemente do *voyeur* que se distancia para observar de forma abrangente a cidade, são os “praticantes ordinários” – caminhantes/pedestres – capazes de moldá-la e transformá-la com os pés no chão. Nesse sentido, seria possível entender as ocupações ou as apropriações dos espaços como um discurso construído pelos caminhantes, e que está para a cidade assim como a enunciação (*o speech act*) está para a língua. Ou seja, caminhar pela cidade constitui uma atividade enunciativa através da qual os transeuntes alteram a cidade idealizada, revelando, em seu interior, “as práticas microbianas, singulares e plurais” (2014, p. 162).

Por isso, cada enunciação pedestre (CERTEAU, 2014) carrega consigo traços individuais, podendo dizer a cidade como uma escrita única que os sujeitos escrevem a partir de cada passo: as *táticas*. Afinal,

a caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc. as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida diversidade dessas operações enunciadoras. Não seria, portanto, possível reduzi-las ao seu traçado gráfico (CERTEAU, 2014, p. 166).

Nesses termos, a apropriação do espaço mobiliza diversos sentidos, sendo que cada enunciação é única e os diferentes percursos praticados se tornam, também, únicos. O ato de caminhar pela cidade, deslocando-se pelas ruas faz com que o pedestre filtre e perceba o espaço a partir de sua subjetividade, criando “trajetórias táticas” (CERTEAU, 2014, p. 92). É justamente a relação corpo/cidade que possibilita o contato com o mundo e com outros praticantes do mesmo espaço, produzindo, portanto, subjetividades errantes.

É por intermédio dos passos de Andrei que adentramos à segunda parte do romance: “As quimeras”. São Petersburgo não aparece como um pano de fundo amorfo no romance de Carvalho, pelo contrário, a cidade que se descortina, a partir do deslocamento de Andrei, é uma cidade que expõe o sentimento de exclusão e uma geografia de opressão, onde o sujeito não encontra guarida, como pode ser observado no trecho a seguir:

Andrei sai do quartel a tempo de chegar à praça da estação às nove da noite. Não deve ser visto. As ruas ainda não estão completamente desertas, mas a essa hora, pelo menos, sua figura solitária não despertará tanta suspeita quanto

se passasse por ali de madrugada. Terá que voltar antes do último metrô, pelo mesmo motivo, para não ser visto como exceção (CARVALHO, 2009, p. 97).

É a partir deste fragmento que a história de Andrei vai sendo apresentada ao leitor. Ele vai para São Petersburgo obrigado pelo padrasto Nikolai, que enxerga no exército uma forma de moldar o caráter do enteado. A mãe, Olga, submissa às imposições do marido, não dá ao filho o apoio de que ele necessitava; Andrei é expulso de casa e sem a ajuda da mãe acaba ingressando no serviço militar. No excerto acima, o narrador apresenta o personagem contando a ida do rapaz a um encontro clandestino com um oficial do exército, nas ruas escuras de São Petersburgo. De modo que o percurso em direção à Praça Vosstânia, para cumprir uma missão – praticar sexo com um oficial da reserva e assim arrecadar verbas para os superiores do quartel – traz à tona, para retomar de Certeau (2014, p. 166), a “enunciação pedestre”, isto é, Andrei, ao caminhar e fazer uso de percursos variados, cria atividades táticas, joga o jogo dos passos e, com isso, procura alternativas de driblar o sistema urbano estratégico, como indica a citação subsequente:

ele avança como um rato pelos arredores da praça Vosstânia, depois de *ganhar a rua*, com o capuz enfiado na cabeça baixa, a *esgueirar-se* entre os que sobram pelas calçadas desde o final do dia, uns poucos bêbados e putas, na direção do ponto de ônibus onde deveria ter descido se não tivesse tomado o metrô, *contrariando as instruções* que recebera do sargento Kráassin (CARVALHO, 2009, p. 101-102, grifos nossos).

A instância da focalização, nesta parte da narrativa, é operacionalizada a partir do deslocamento de Andrei pelas ruas da cidade, contrariando uma visão aérea da *urbe* e a lógica geométrica dos urbanistas. Ele vivencia a sombria São Petersburgo de dentro ou “embaixo” (*down*), “cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo” (CERTEAU, 2014, p. 159).

Por isso mesmo é possível dizer que o espaço “contém o movimento” (SANTOS, 2014, p. 79). Ele se concretiza na relação entre os aspectos físicos (as *estratégias*) e a pluralidade da presença humana (as *táticas*). Assim, as práticas urbanas, na narrativa, demonstram um deslocamento subjetivo que molda o espaço como um campo de possibilidades abertas, no qual o corpo a corpo com a cidade resulta em “uma série de percursos variáveis assimiláveis a ‘torneios’ ou ‘figuras de estilo’. Existe uma retórica da caminhada. A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 2014, p. 166). Ou seja, a

retórica do pedestre combina usos e estilos implicados em maneiras de fazer, sobretudo, com sinédoques e assíndetos, figuras que funcionam como modos de apropriação dos espaços.

Para de Certeau (2014, p. 168), a sinédoque designa uma parte no lugar do todo que a integra, enquanto o assíndeto, na caminhada, diz respeito às supressões, ou melhor, “seleciona e fragmenta o espaço percorrido; ela salta suas ligações e partes inteiras que omite”. Essas duas figuras ambulatórias são relevantes e remetem uma à outra nas práticas espaciais. No caso de Andrei, a circulação pelo metrô e pelas ruas de São Petersburgo funciona como *táticas* utilizadas para sobreviver ao sistema de controle e clausura pensado em nome de uma ordem política e social ao qual está exposto.

Dessa maneira, podemos observar que o modo de locomoção do recruta circunscreve a cidade a partir dessas figuras estilísticas do espaço, “cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza” (2014, p. 168), evidenciando seu percurso fragmentado e descontínuo. Para Andrei, a cidade é um “alfabeto estrangeiro [nela] há sombras sem pessoas. [...] Tudo é incógnito” (CARVALHO, 2009, p. 107). Exposto a todos os perigos, sua perspectiva pedestre exprime a face pungente da metrópole: “O chão continua a se mover sob seus pés, como se a cidade estivesse sendo bombardeada” (CARVALHO, 2009, p. 123).

O trânsito por São Petersburgo expõe a estética e o traçado urbano que sufocam o personagem, uma vez que a cidade, dada a visibilidade de suas construções, é vigiada noite e dia pela polícia. É possível observar o desconforto de Andrei ao percorrer as ruas e o metrô de São Petersburgo. Ele apreende os perigos e os limites que envolvem seu caminhar e, por isso, sente-se vulnerável e impotente diante da atmosfera de pesadelo e fantasmagoria que paira na cidade. No metrô, de acordo com o narrador, Andrei:

Procura não pensar em nada para não sentir vertigem no alto da escada rolante que desce até a plataforma subterrânea. O movimento dos degraus subindo e descendo lhe revolve o estômago. Não há metrô mais profundo que o de São Petersburgo. Foi construído sob um enorme pântano onde jazem as ossadas dos servos e prisioneiros que ergueram as fundações da antiga capital. Enquanto ele desce aos subterrâneos, seu olhar cruza com o de um rapaz – barba por fazer e cabelos sebentos, presos num rabo-de-cavalo –, que sobe pela escada rolante ao lado, para a superfície e o frescor da noite de final de verão. Se existissem almas que pudessem abandonar *os corpos em movimento*, deixava a carcaça seguir só, inconsciente, e tomava o corpo de alguém na escada rolante ao lado, que sobe para a rua, assumindo uma nova vida, fora do quartel (CARVALHO, 2009, p. 99-100, grifo nosso).

A perspectiva focalizada pela voz heterodiegética, aqui, é a do jovem marginalizado, recruta que se vê forçado à prostituição. No entanto, o leitor não tem acesso direto ao personagem por meio do discurso indireto livre. Há uma predominância do discurso indireto no romance, embora em alguns momentos paradigmáticos o narrador adote o discurso direto. O narrador apresenta uma linguagem enxuta, em ritmo de pesadelo que produz o suspense da trama, como se ele compartilhasse com o leitor, a cada página, uma descoberta. Assim, a pulverização de focalizações combinada com o discurso indireto contribui para potencializar a vulnerabilidade e o desamparo que perpassam a vida dos personagens, além de realçar a tensão na relação entre o eu e o outro.

Cercado por uma série de negativas – a ausência da mãe, o preconceito do padrasto, as injúrias no quartel e os desmandos do alto escalão –, Andrei caminha por uma cidade abalada pelos efeitos da guerra em um movimento atento e claustrofóbico. A configuração espacial de São Petersburgo funciona como espaços observatórios propiciados por estratégias oficiais urbanísticas de controle público. Com certo esforço, o protagonista busca a si mesmo, nas suas dores e origem perdidas, através de um percurso em que tudo parece estranho e disperso. Ao caminhar no subterrâneo da cidade, Andrei questiona a própria condição de mero recruta e se vê obrigado a praticar algo que não quer. A sensação de incômodo nessa interação entre o sujeito – seu corpo – e o espaço é semelhante à sensação de estar “descendo aos infernos” (CARVALHO, 2009, p. 100).

A semântica que se inscreve entre o espaço e o corpo remete à condição de confinamento, uma vez que caminhar pelo subterrâneo da cidade provoca uma dimensão simbólica do inabitável. Andrei percebe o espaço a partir da sensação de claustrofobia, ou seja, o espaço exclui, isola e imprime o medo. O metrô configura-se como uma espécie de clausura, um sistema fechado, no qual o jovem recruta “procura não imaginar para evitar a vertigem e a náusea” (CARVALHO, 2009, p. 100).

Se para Gaston Bachelard (1993, p. 24) “a casa é o nosso canto do mundo”, o refúgio da nossa intimidade, que nos livra do mundo perigoso; a cidade, por outro lado, na narrativa de Carvalho, imprime no corpo o medo e as marcas da violência e do estranhamento vivenciados nas ruas. Bachelard (1993) estuda o espaço a partir da concepção de topofilia – estudo da percepção afetiva entre o homem e o espaço –, caracterizando a casa como instrumento para análise da alma humana. Partindo dessa reflexão, Oziris Borges Filho (2007) retoma o termo em questão e propõe um estudo com inferências sociológicas e estruturais para interpretar o espaço na obra literária.

Assim, interessa, nessa reflexão do espaço claustrofóbico, o neologismo topopatia, utilizado por Borges Filho (2007, p. 157), para nomear “a relação sentimental, experimental, vivencial existente entre personagens e espaço”. Essa relação subjetiva com o espaço é variável, podendo dar-se de duas formas: a relação afetiva positiva, na qual o personagem sente-se bem no espaço – a topofilia –, e a relação negativa, na qual o espaço apresenta-se ameaçador – a topofobia. Nas palavras do estudioso, no campo semântico da topofobia “encontramos, entre outras situações, a claustrofobia e a agorafobia que definem antiteticamente algumas das relações topofóbicas com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 159).

A claustrofobia está associada ao medo de espaços fechados ou pequenos e a agorafobia associa-se ao medo de atravessar os espaços públicos. Nesse sentido, Andrei caminha pelo metrô e atravessa a Praça Vosstânia a partir da sensação claustrofóbica, pois além de cruzar o subterrâneo da cidade, o medo de ser pego, por estar em uma missão clandestina, suscita essa relação topofóbica com o espaço.

Após o percurso pela cidade, o recruta encontra-se com o oficial da reserva e cumpre o serviço ordenado. Em seguida, Andrei desce do carro e observa, com certo nervosismo, o oficial ir embora, o que ocasiona seu encontro com Ruslan – que, renegado pela mãe Anna e com os documentos apreendidos, passa a perambular pela cidade roubando turistas, na tentativa de comprar um passaporte e sair de São Petersburgo. Sobre esse encontro o narrador diz:

É tudo tão rápido que ele mal tem tempo de ver, entender ou refletir. Quando se dá conta, já está correndo atrás de um vulto. Não pode gritar, sob o risco de atrair a atenção da polícia. A própria perseguição já levanta suspeitas. Persegue o vulto pelas ruas, ouvindo o som da própria respiração e do sangue pulsando nas têmporas. A esta hora, no intervalo entre a chegada de um trem e a de outro, resta pouco do barulho da vida diurna nas ruas. [...] *Mais do que qualquer outra, esta é uma cidade de risco, construída para permitir maior visibilidade às forças da ordem. Aos poucos, o eco dos próprios passos, a batida do coração e a respiração ofegante vão dar lugar à sirene de um carro de polícia.* O ladrão em disparada à sua frente envereda, à direita, por uma passagem apertada, conforme à sirene se aproxima e ensurdece o recruta para todas as outras coisas – o eco dos passos, a batida do coração e a respiração ofegante (CARVALHO, 2009, p. 106, grifo nosso).

A cidade erige de forma implacável diante dos olhos de Andrei e Ruslan. São Petersburgo, com suas avenidas largas e edifícios arruinados, impõe aos personagens a sensação de pavor e vigília. Para Michel Foucault (2014), em *Vigiar e punir*, as cidades, assim como as instituições, nascem como projeto de disciplinar o espaço e as pessoas; sob o discurso do

panoptismo elas foram criadas como instrumento do poder e da implantação de uma ordem. Nos termos de Foucault (2014), o dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver globalmente e, com isso, definem as relações de poder com a vida cotidiana. Desse modo, o esquema panóptico é “um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 199).

Essa noção foucaultiana, que reflete o funcionamento do controle social, é pertinente aos estudos de Michel de Certeau (2014), pois sob o ponto de vista dos dispositivos de poder e dos procedimentos técnicos da disciplina, correspondentes ao que de Certeau denominou de *estratégias*, desdobra-se a noção de *táticas* envolvendo as práticas cotidianas que perturbam a normatividade (as *estratégias*). Sob esse enfoque, de Certeau (2014) apresenta a relevância de se compreenderem as maneiras de fazer o cotidiano pelos sujeitos sociais em relação aos lugares de dominação.

Portanto, como já observamos anteriormente, é na existência de trajetórias táticas que o teórico aborda as práticas do espaço, uma vez que elas escampam à disciplina, “valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, [...] aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc” (CERTEAU, 2014, p. 96). Se por um lado a cidade de São Petersburgo, mapeada pela visão panorâmica e pelas técnicas de vigilância (FOUCAULT, 2014), impõe regras e obstáculos à mobilidade de Andrei e Ruslan, por outro incita-os, como forma de resistência, a agirem de maneira tática, empreendendo “movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (CERTEAU, 2014, p. 161).

No romance, a cidade como conceito – discurso urbanístico de organização racional – é vivida, transformada e moldada pelos passos dos personagens à deriva, perambulando por zonas limítrofes e arriscadas. Ao ser roubado, Andrei começa a perseguir o ladrão na tentativa de recuperar o dinheiro. Ele agora não poderia voltar para o quartel, era um desertor a caminhar “por um labirinto de pátios e corredores intercomunicantes entre prédios deteriorados” (CARVALHO, 2009, p. 106). Essa perseguição irá desencadear no encontro de dois corpos e duas vidas marcadas por experiências de desamparo e estranhamento; dois mundos com um mesmo destino: sobreviver à experiência da guerra e da desterritorialização⁹.

⁹ O conceito de des(re)territorialização foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011), podendo ser

Em determinado momento da perseguição, Ruslan – o batedor de carteiras – puxa Andrei violentamente para dentro do breu e o sufoca com a mão. É, então, que o recruta entende que os dois têm mais em comum do que ele imaginava: não podem ser pegos pela polícia. O encontro dos dois corpos vulneráveis provoca, por um instante, um reconhecimento sexual e ambos ficam sem se mover. Logo em seguida, os jovens se desvencilham e a perseguição recomeça, porém Andrei perde de vista o batedor de carteira e começa a pensar no que fazer diante da escuridão dos becos sem saída. A descrição da cidade aproxima-se de uma distopia, na qual a paisagem urbana é construída sob o signo do noturno, tudo em São Petersburgo parece ser ameaçador e corruptível.

Quando amanhece Andrei espreita uma mulher nos arredores do prédio onde fica o escritório das Mães dos Soldados, é Marina Bondávera que lhe oferece abrigo e o abriga em sua casa: ela entra em contato com a mãe do jovem na tentativa de conseguir um passaporte para ele sair da cidade. Porém, o encontro dos corpos de Andrei e do ladrão não sai da cabeça do recruta que, nas noites seguintes, resolve voltar ao lugar onde foi roubado e perambular na tentativa de encontrá-lo.

O percurso em direção ao redor da estação, por ruas e passagens obscuras imprime na narrativa uma mobilidade própria e afetiva. Andrei caminha pela cidade em busca de algo subjetivo, assim, os diferentes percursos e o possível reencontro com o ladrão impõem ao romance de Bernardo Carvalho o vislumbre de uma “cidade transumante” (CERTEAU, 2014, p. 159), uma experiência com espaços que não se veem pelo discurso da cidade planejada e que escapam à legibilidade. Assim, o narrador relata:

Vaga pelas ruas ao redor da estação, vê partir o trem noturno para Moscou, embrenha-se por passagens, pátios e becos, arriscando-se mais do que deve, sempre com o capuz enfiado na cabeça. Revisita os lugares onde esteve na véspera, como quem procura um objeto perdido não sabe onde (CARVALHO, 2009, p. 119, grifos nosso).

Quando, na quinta noite, Andrei volta ao local do crime e, como nas noites anteriores, procura o ladrão pelos mesmos becos e passagens por onde o perseguiu, com o pretexto de recuperar o dinheiro, é, ao contrário, graças ao início de uma nova consciência: volta para perder de novo, sempre um pouco

entendido como o movimento pelo qual se deixa o território. Em *Dicionários das mobilidades culturais: percursos americanos*, organizado por Zilá Bernd (2010), Ana Lúcia Silva Paranhos afirma que o deslocamento migratório se dá por meio de uma desterritorialização, seguida de uma tentativa de reterritorialização. Assim, a reterritorialização é o movimento que consiste em refazer o território, “diferente daquele do território que se deixou” (PARANHOS, 2010, p. 151). Os dois termos serão usados ao longo deste trabalho a partir dessa noção, no que tange às questões identitárias, aos espaços de constante mobilidade e aos sentidos dos trânsitos, compreendidos pelos diferentes personagens.

mais. Agora, sabe que só vai encontrá-lo quando não tiver mais o que perder. Conforme se afasta pela avenida Lígovski, passando pela estação de metrô onde o viu pela última vez, na primeira noite, *nota pequenos grupos*, casais da sua idade ou jovens desgarrados, que convergem na mesma direção. Ele os segue como se fosse um deles, por um instinto difuso de perda, antes para se confundir com os que têm outro motivo para estar na rua a esta hora do que propriamente por achar que podem conduzi-lo a algum lugar. Há uma fila curta diante de uma porta que vai dar num subsolo, num antigo abrigo antiaéreo no fundo dos prédios. [...] O subsolo é claustrofóbico, escuro e confinado, com o pé-direito baixo e luzes fluorescentes azuis que mal iluminam o rosto de um punhado de rapazes e moças, que bebem no balcão ou dançam vagarosamente diante de um pequeno estrado onde um deles, com cavanhaque e tatuagem no braço, toca guitarra e canta uma música dissonante, sentado numa cadeira, acompanhado por uma banda. Andrei está perdido dentro do *bunker* desativado (CARVALHO, 2009, p. 121-122, grifo nosso).

Nestes excertos, o personagem vaga pelas ruas, enquanto se desloca, descortinando o lado anômico da cidade. Andrei empreende uma busca na qual a existência da cidade vai além dos aspectos que a constitui como espaço racional: os traçados planejados, a organização, a limpeza e suas práticas urbanas. O submundo dos corpos subalternos, os guetos, as partes indesejáveis que contradizem a administração funcionalista da cidade aparecem por meio do deslocamento de Andrei – desertor, um corpo estranho –, que caminha à procura de Ruslan, outro corpo estranho nas ruas de São Petersburgo. Mais do que um percurso geográfico “vagar” e “embrenhar” assumem, nesse caso, uma dimensão simbólica: a busca pelo acolhimento e afeto que, personalizada no ato de caminhar, desafia a truculência da polícia e a ordem imposta.

Na medida em que Andrei embrenha-se pelas ruas da cidade, seu percurso vai revelando as boates e os bares frequentados por aqueles que estão à procura de prazeres e outros vícios próximos à ilegalidade naquilo que Nestor Perlongher¹⁰ (1995, p 101) define como sociabilidades marginais, configurando uma espécie de “reterritorialização perversa [...] junto ao muro que obstrui a fenda das fugas libidinais que ameaça explodir o *socius*”. A apropriação desses espaços, durante a noite, no sentido de um campo de relações mutáveis, constitui um ponto de fuga desprovido dos olhares condenatórios presentes durante o dia. Sob esse viés, as diversas ocupações e mutações ambientais marcam a cidade como um espaço heterogêneo, no qual diferentes estilos de vidas respondem à impregnação hierárquica que a descreve.

¹⁰ O antropólogo Nestor Perlongher (1995), assim como de Certeau, discute a experiência espacial a partir de sua dimensão subjetiva. Entretanto, Perlongher se utiliza do vocábulo “território” (territorialidades) para mostrar que as relações dos sujeitos com a cidade são constituídas por processos de subjetivação mutáveis em corpos que se deslocam. A despeito das diferenciações terminológicas e das particularidades que possui, as provocações de Perlongher interessa-nos por apresentar o *getto gay*, os *punks*, os *michês*, entre outros grupos marginalizados, nos circuitos marginais, como movimentos de “linhas de fuga” que atravessam o campo social.

Delineia-se, assim, uma “cidade viscosa” (CANEVACCI, 2004, p. 14), uma experiência do trânsito cujos sentidos estão marcados na heterogeneidade e na complexidade do espaço urbano relacionados aos corpos que nele transitam. “Compreender uma cidade significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas”, diz o antropólogo Massimo Canevacci (2004, p. 35). Nesse sentido, é possível pensar a cidade como um espaço de desafios no qual os corpos captam, a partir da experiência particular, fragmentos caóticos e contraditórios.

O percurso de Andrei pelas ruas de São Petersburgo, em busca do batedor de carteira, continua cumprindo a condição sufocante do espaço urbano, que lhe exige, sempre, olhar atento e articulações constantes com o espaço. Ao observar um casal de turistas brasileiros, Andrei começa a segui-los e percebe que Ruslan também caminha à sua frente. O trânsito dos jovens ocorre “dentro do labirinto de pátios intercomunicantes” (CARVALHO, 2009, p. 124), e os sentimentos de ódio e desejo sexual se misturam nesse novo encontro.

São personagens em situação de exclusão, que ao experimentarem a sensação de vulnerabilidade na cidade, cujos valores, rostos e cultura são diferentes dos seus, acabam encontrando um no outro um sentimento mútuo acerca de seus lugares e papéis em um espaço marcado pela guerra. É pertinente observar também que a representação da grande cidade, signo do avanço e da modernidade, não aparece em *O filho da mãe* a partir da dimensão baudelairiana da metrópole que gera desencontros em contato com a multidão dos passantes. Ao contrário, o encontro entre Andrei e Ruslan é fortuito e eles voltam a se ver outras vezes, abalando essa força devoradora da grande metrópole.

Além disso, os encontros entre eles na capital da visibilidade total marcam o reconhecimento de corpos/identidades divergentes. O desejo pelo corpo do outro é relevante para se pensar a experiência do trânsito no espaço das grandes cidades habitadas por esses corpos e identidades descentradas. Assim sendo, o narrador diz:

O que diriam um ao outro, nem que fosse para manter as aparências num primeiro momento, aqui não tem mais nenhuma função. A comunicação é paralela às palavras, está subentendida nos gestos. Enquanto o segura por trás, apertando o pescoço num golpe que o sufoca, o ladrão aproxima os lábios da orelha esquerda do recruta. Mas, desta vez, não lhe sussurra nada. Basta a respiração. Andrei não reage. A mão com que chegou a tentar se desvencilhar do ladrão quatro noites antes agora apenas o toca, está pousada sobre sua coxa. (CARVALHO, 2009, p. 124).

A imagem dos corpos que se reconhecem nas “linhas de fuga” (PERLONGHER, 1995) entre os becos escuros de São Petersburgo, imprime na narrativa um movimento contraditório, no qual as trajetórias táticas dos personagens, em deslocamento e confronto, operam desvios que destoam da regularidade do conjunto definido pelo espaço: “Vira à esquerda, passa por escorregas e balanços semidestruídos [...], vira à direita, desce três degraus, sobe mais três, [...] Procura na escuridão uma parede onde se apoiar” (CARVALHO, 2009, p. 107).

A esses desvios, em matéria de táticas espaciais, de Certeau (2014, p. 198, grifo do autor) chama de “delinquências de um percurso”, uma vez que os desvios não consideram os descritores do tipo *mapa*, mas, ao contrário, caracterizam-se pelo “privilégio do *percurso* sobre o *estado* e [pela] errância do lado de fora”. Por isso mesmo, ele observa que em um trajeto há o entrecruzamento de dois tipos distintos de descrições: o mapa (*map*) e o percurso (*tour*). Como o mapa se trata de uma descrição objetiva e estanque, existem fluxos que os mapas não conseguem delinear. Já o percurso se faz em termos de práticas espaciais, ou seja, na arte do fazer como um ato de enunciação em que a caminhada organiza movimentos táticos e os desdobram para além do mapa, podendo, pois, ocorrer desvios delinquentes, no caso de Andrei e Ruslan desvios como uma tática de fuga.

As práticas espaciais de Ruslan e Andrei, em uma cidade devastada pela guerra, sob a vigilância e o disciplinamento dos corpos (FOUCAULT, 2014), colocam em evidência, nos termos propostos por Pierre Bourdieu (1997), que o espaço é marcado por hierarquizações. E já que o espaço é constitutivo do ser, podemos ler nos corpos o tipo de relação que se estabelece de acordo com seus próprios deslocamentos.

Nesse sentido, o espaço tem a ver com o poder, sendo que as relações que o caracteriza refletem, por vezes, a crescente segregação espacial e delimitam que sujeito/corpo pode ou não ocupar tal lugar. Para Bourdieu (1997), ao tratar das relações entre as estruturas do espaço social e as estruturas do espaço físico, o espaço social pode se manifestar sob diversas formas no espaço habitado. Isso porque:

Não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma mais ou menos deformada e, sobretudo, dissimulada pelo efeito de naturalização que a inscrição durável das realidades sociais no mundo natural acarreta: diferenças produzidas pela lógica histórica podem, assim, parecer surgidas da natureza das coisas (BOURDIEU, 1997, p. 160).

São Petersburgo é um espaço de segregação, pois além da guerra, que marca a luta, a inevitabilidade da violência e a corrupção institucionalizada, colocando os sujeitos em conflitos culturais, essa cidade também expõe, em sua própria rotina estrutural, a exclusão de corpos/identidades destoantes do padrão social hegemônico para a invisibilidade do submundo da cidade, uma vez que o discurso homofóbico e o militarismo repressor estão amplamente presentes na Rússia e na Tchetchênia¹¹. Há, neste contexto, uma tensão na configuração do espaço citadino que se instaura na dimensão relacional entre estratégia e tática e culmina no paradoxo entre a máxima vigília e a máxima invisibilidade social.

São Petersburgo é uma cidade construída para observar e fiscalizar todas as pessoas, mas ao mesmo tempo, no plano social, é indiferente a determinados corpos/sujeitos lançados à própria sorte. Nesse sentido, tanto para Ruslan quanto para Andrei, o pedestrianismo pelas ruas de São Petersburgo configura-se como uma espécie de paradoxo, pois ambos carregam nos próprios corpos, além do desejo interdito, a condição de estrangeiros e de ilegalidade na cidade. A apropriação dos espaços expõe as consequências dessa hierarquização e os diferentes modos que os sujeitos marginalizados podem ocupá-los.

Logo que há o reconhecimento dos corpos, os jovens novamente entram em conflito e Ruslan arremessa o recruta no chão. Em seguida, a perseguição e o trânsito pelas ruas da cidade dão novamente o ritmo sufocante do espaço urbano, no qual os personagens, marcados pelos limites que lhe são impostos, caminham por vielas e prédios depredados sempre em cantos escuros para que não sejam vistos, ou seja, utilizando táticas de desvios sub-reptícias de ultrapassagens dos limites da cidade. Entre esquinas e corredores escuros, Andrei consegue alcançar Ruslan, é, então, por meio de um diálogo curto entre os dois que o recruta explica que precisa do dinheiro para voltar ao quartel. No entanto, o batedor de carteira imobiliza-o com uma chave de braço e empurra-o para fora do prédio.

¹¹ A revista norte-americana “*The New York*” apontou que, em 2017 na Tchetchênia, houve várias denúncias da existência de “campos de concentração” para gays onde eles eram torturados e mortos. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/03/the-gay-men-who-fled-chechnyas-purge> Acesso em 24 de novembro de 2020.

A revista “Veja” chamou a atenção para a evidência do discurso de ódio, por parte do próprio governo, contra gays, lésbicas, bissexuais e transexuais na Rússia, em matéria publicada no ano de 2018 com o seguinte título: “Governo da Rússia alimenta intolerância e homofobia no país”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/governo-da-russia-alimenta-intolerancia-e-homofobia-no-pais/> Acesso em 24 de novembro de 2020.

O “*The Intercept* Brasil” publicou em 11 de julho de 2020 uma matéria de divulgação sobre um documentário da HBO americana que denuncia a política de extermínio de homossexuais na Tchetchênia. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/07/11/chechenia-exterminio-homossexuais/> Acesso em: 10 de maio de 2021.

Na noite seguinte Andrei continua a perseguição pela cidade labiríntica. Depois de caminhar horas pela praça Vosstânia, ele vê Ruslan espreitando um casal de turistas e um guarda observando a cena. Diante daquela situação, o recruta, tomado por um impulso, grita e interrompe o roubo, ajudando Ruslan a escapar da polícia. Nesse momento, os dois jovens, unidos pela condição de banimento dos espaços da cidade, operam, juntos, um novo trânsito e, com isso, resistem à hostilidade de tal espaço, como pode ser evidenciado no excerto a seguir:

– Eu conheço um lugar – diz o ladrão. [...] se ninguém nos interceptar no caminho. A esta hora, já no metrô. Vamos ter que contar com a sorte. E estamos em território inimigo.

Ele usa um vocabulário de guerra. Para eles, a esta hora, todo o centro da cidade é território inimigo. Nada mais fácil do que avistar à distância duas figuras solitárias, nas margens do Nievá, do Fonranka ou do Móika, nas avenidas e esplanadas do centro de Petersburgo. *A cidade foi construída segundo a lógica da visibilidade total. Onde estão, diferentemente do que ocorre nos becos ao longo da linha do trem, e nos prédios com seus labirintos internos perto da praça Vosstânia, só há palácios com fachadas intransponíveis e salões dourados, a maioria decrépita, onde no passado nobres e ricos se protegiam da visibilidade das ruas atrás de paredes de espelhos. As avenidas são chamadas de perspectivas. Foram abertas para dar vazão aos desfiles militares e às demonstrações de poder. Não importa se é o czar, o Estado soviético ou a polícia russa quem comanda a marcha. Não há onde se esconder nem para onde fugir. A cidade foi construída para ninguém escapar* (CARVALHO, 2009, p. 131-132, grifo nosso).

Aqui, estamos diante da figuração de uma espacialização hostil, que emerge de modo continuado na narrativa de Carvalho. A cidade de São Petersburgo expulsa os corpos estranhos e impõe, frequentemente, o medo como sendo uma das sensações que mais perpassa as experiências vividas por sujeitos alijados do poder nos espaços urbanos. A aproximação entre espaço e corpo, no trecho acima, revela o desconforto vivido em lugares de exceção quanto ao confronto corporal recorrente na narrativa. Evocando mais uma vez de Certeau (2014, p. 94), reiteramos que essa “lógica da visibilidade total” funciona como *estratégia* urbanística: ações calculadas e tramadas pelo poder, “um domínio dos lugares pela vista”. Já os protagonistas Ruslan e Andrei praticam a cidade sob os signos do ocultamento, na lógica das *táticas* que “astuciosamente jogam com as ocasiões” (CERTEAU, 2014 p. 160).

Tirar proveito das distrações de guardas e turistas, caminhar com capuz enfiado na cabeça, instalar esconderijos em zonas abandonadas, desviar das ruas principais e encenar situações para burlar a polícia, são modos táticos de resistência à cidade “construída para ninguém escapar”. O fato de os jovens serem obrigados a fugirem da vigilância sistemática e

do patrulhamento constante das ruas, já que ambos são estranhos, corpos marginalizados, faz com que eles percebam a cidade como um campo de batalha. Para Bauman (2009, p. 35): “As cidades contemporâneas são os campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam”.

Os personagens enfrentam a cidade e buscam, no reconhecimento de suas subjetividades desterritorializadas, resistirem ao contexto de guerra e de opressão. Empenhados em sair daquele lugar, seja pela busca de um passaporte ou pelo resgate do dinheiro roubado, os dois jovens seguem ocupando outras ruas e vielas. O modo como o narrador se refere aos espaços da cidade explicita uma geografia enigmática de sentidos obscuros. É quase tudo turvo, inclusive os topônimos como nome de ruas e praças, que pela própria atmosfera terrificante geram estranhamento e desorientação. Desse modo, as toponímias e termos utilizados para se referir à cidade “impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário, dando-lhe sentidos (ou direções) até então imprevisíveis” (CERTEAU, 2014, p. 171).

A narrativa apresenta uma cidade noturna atravessada pela violência e pelo desconforto dos passantes. O uso de expressões indistintas, como: “É uma perspectiva desoladora e sombria”, “Todas as ruas têm o mesmo nome”, “São só ruínas”, entre outras, para fazer referência ao espaço, denotam a ausência de pertencimento e a sensação de instabilidade e de insegurança que os personagens vivenciam. Além disso, se pensarmos na própria dinâmica de leitura – um autor brasileiro escrevendo primordialmente para um público brasileiro –, mesmo nas indicações de nomes de ruas, praças e metrô, não há nenhuma indicação clara ou informativa sobre o espaço estrangeiro.

Nesse caso, os topônimos – praça Vosstânia, avenida Lígovski, ilha de Nova Holanda – , até pela distância linguística e pela diferença cultural, só ampliam o estranhamento e a não identificação com o espaço ficcionalizado, pois são inócuos, estrangeiros ao extremo para o leitor brasileiro. São estranhas toponímias “pairando por cima da cidade como uma geografia nebulosa de ‘sentidos’ à espera, e daí conduzindo as deambulações físicas” (CERTEAU, 2014, p. 171) dos protagonistas do romance.

As fachadas decrépitas e os salões dourados, que na narrativa remetem a um espaço/tempo, na dupla dimensão do passado e do presente, revelam, como observa a geógrafa Doreen Massey (2015, p. 29), em *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, que o espaço é, sem dúvida, um “produto de inter-relações” em processo de formação e que torna

possível a multiplicidade de vozes e temporalidades. Nesses termos, é possível pensar o espaço a partir de uma concepção política, no qual o social é construído por meio de práticas concretas associadas às relações de poder, pois “conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política” (MASSEY, 2015, p. 95).

A concepção do espaço, principalmente o urbano, como território eminentemente político, coloca em evidência um cenário marcado pelas hierarquias sociais. Hoje, em contextos transnacionais, de fluxo contínuo de pessoas e mercadorias, migrar, viajar ou deslocar-se de um lugar a outro pressupõe questões de ordem política, cultural, de classe e de gênero. Tais noções apontam para o que Pierre Bourdieu (1997) caracteriza como sendo estruturas espaciais e estruturas sociais. Na cidade, as experiências do caminhante são, por vezes, conduzidas segundo a ordem dominante, uma vez que os movimentos por essas estruturas e a sujeição às imposições que elas realizam exprimem os sentidos que elas permitem ou negam: “entrada (inclusão, cooptação e adoção) ou saída (exclusão, expulsão e excomunhão), aproximação e distanciamento em relação a um lugar central e valorizado” (BOURDIEU, 1997, p. 162).

Dito de outra maneira, o espaço físico em que se situa a narrativa e se deslocam os personagens coloca em questão as tensões estabelecidas nas relações de força e poder que conferem consistência, constituindo-o. Como afirma Doreen Massey,

o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (MASSEY, 2015, p. 274).

Pensar o espaço implica, desse modo, problematizar a maneira como os sujeitos o praticam. Para Massey (2015), o espaço físico, compreendido como sistema aberto, reflete múltiplas trajetórias nas quais os sujeitos têm acesso diferenciado. Ao inscrever personagens marginalizados, com subjetividades estigmatizadas, Bernardo Carvalho visibiliza experiências silenciadas e entendidas como desarticuladas no espaço hegemônico e hierárquico. Ruslan e Andrei perambulam pela face oculta da cidade sob um clima de temor e repressão. A presença da polícia, com seu caráter repressor, reforça as regras de ocupação dos espaços, impondo à narrativa um ritmo de tensão contínua. O sistema de vigilância da cidade atemoriza os cidadãos e delimita as práticas de ocupação dos lugares. No entanto, os dois jovens solitários e

vulneráveis subvertem a ordem estabelecida e moldam, a partir dos próprios passos e maneiras táticas, a cidade devastada pela guerra.

Em *O filho da mãe*, a tensão vigilância estrutural/invisibilidade social que resvala do embate corporal com a cidade desagregadora é potencializada a cada instante. As estratégias repressivas do sistema de poder são mostradas, sobretudo, com suas brechas e fissuras, por pequenas distrações do poder, que os protagonistas Ruslan e Andrei encontram para gestar táticas. Eles caminham como se a qualquer momento um holofote pudesse iluminá-los. “A visibilidade deixa-os mais vulneráveis” (CARVALHO, 2009, p. 133). O local que encontram como refúgio é a ilha de Nova Holanda, no centro da cidade.

Cercados pelas ruínas desse lugar, Ruslan e Andrei concretizam a comunhão de seus corpos e o desejo homoerótico latente desde o primeiro encontro. Os dois se deitam na sujeira do chão, esbarram em destroços e o reconhecimento dos corpos é sintomático, uma vez que a identificação, para além do desejo sexual, representa a invisibilidade no espaço físico e a falta de amor. Para o batedor de carteira,

a ideia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor. Para Andrei, ao contrário, a euforia silenciosa vem da descoberta e da estranheza, da novidade de intuir que ali, de alguma forma, em meio ao que resta do mundo perdido à sua volta, *compartilha a memória afetiva do homem ao seu lado. E que assim está menos só*. O pau duro do ladrão lhe assegura o seu próprio desejo. A guerra os assombra. Como recordação para o ladrão, que precisa fugir do passado, e como ameaça para o recruta, que tenta evitar o futuro. Por um instante, estão juntos no presente. Andrei se aproxima e desabotoa as calças do batedor de carteiras. Quatro horas depois, quando abrir os olhos, ele já não estará ao seu lado (CARVALHO, 2009, p. 139, grifo nosso).

O deslocamento espacial reitera o deslocamento subjetivo: os dois jovens atravessam a cidade deteriorada e contestam a ordem social e repressora através de seus corpos e do sentimento de afeto. Isso significa dizer que tanto Ruslan quanto Andrei compartilham o amor onde parece não haver lugar para tal sentimento. É entre as ruínas e os destroços da guerra que os protagonistas vivem seus desejos e suas angústias, escapando, assim, mesmo que momentaneamente, à hierarquização espacial e à homofobia institucionalizada na Rússia. O corpo é o espaço que melhor os identifica, desencadeando uma “memória afetiva” que os conecta a uma realidade errante e solitária.

A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012) afirma que os personagens da narrativa contemporânea transportam o espaço em seus corpos, seja pelos seus próprios deslocamentos ou pelas marcas sociais que esses corpos representam. Nesse sentido, é possível afirmar que a condição instável, a que se acham expostos os protagonistas do romance de Carvalho, relaciona-se com a problemática da inserção do sujeito marginalizado e fora do lugar nesse espaço que lhe é inóspito.

Ruslan e Andrei deslocam-se pela cidade e carregam em seus corpos os signos da exclusão: destoam da norma heterossexual, são estranhos na cidade e não encontram na relação com o espaço o sentimento de pertença. São, portanto, “corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhe são destinados; corpos cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura. São eles que transportam e definem o espaço narrativo, sempre tão implicado pelos constrangimentos do espaço social” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 144).

Após passarem a noite juntos, o batedor de carteira some novamente e Andrei irá vagar na noite subsequente à procura dele: “Vai vagar pelas cercanias da praça Vosstânia. Revisitar os mesmos pátios escuros. Observar as luzes nas janelas das cozinhas dos fundos dos apartamentos, onde as famílias se reúnem para comer e onde permanecem depois do jantar” (CARVALHO, 2009, p. 139). Desse modo, o recruta perambula e apropria-se da cidade, construindo em pouco tempo uma cartografia própria. Seguindo-o, podemos ter a imagem de uma cidade taciturna que, assim como os personagens, parece estar condenada. Ela é o espaço onde se articulam política, repressão, identidade e busca pela sobrevivência. Nesse sentido, caminhar pelo espaço urbano indica maneiras táticas (CERTEAU, 2014) de perturbar a normatividade social e, com isso, imprimir marcas subjetivas.

A relação que os protagonistas estabelecem com a cidade, em termos de mobilidade, é de estranheza e ocultamento, desvelando as vielas escuras, os guetos, toda uma parte da cidade que a estratégia da visibilidade tenta esconder. Do percurso produzido por Andrei, ao procurar novamente Ruslan, o narrador relata:

Aos poucos, [Andrei] vai tomando coragem para pegar o mesmo metrô que o levou, na antevéspera, até o final da linha, aos guetos no sul da cidade, quando perseguia o ladrão. Mesmo que agora já não o siga, volta a Kúptchino. Vai sair da estação, passar pelo shopping center fechado a esta hora, e caminhar entre os conjuntos habitacionais dos anos 80, os últimos resquícios do comunismo agonizante, e o campo de futebol de terra batida. Vai fazer o

mesmo percurso que fez, em sentido inverso, quando acordou, duas manhãs antes, com a cabeça latejante, na escada de um prédio desconhecido, quando voltou para casa sob o céu azul-escuro e baixo, com as bordas claras e avermelhadas do amanhecer, recobrando as ruínas do passado recente e a imensa desilusão (CARVALHO, 2009, p. 140).

De modo pontual, o narrador descreve a atmosfera desoladora da cidade entre prédios arruinados ou em reconstrução, onde tudo parece instável e condenado às ruínas. A expressão “imensa desilusão”, referente à atmosfera do ambiente, dá indícios de que Ruslan e Andrei parecem ter os destinos fatalmente traçados, por isso os encontros efêmeros e precários, em ruínas. Na continuação do excerto transcrito, Andrei procura por Ruslan no prédio que já estivera mesmo sem saber o andar. Entre vozes e gritos, quando chega ao sétimo andar, vê o batedor de carteira ser lançado para fora de um dos apartamentos, o encontro agora parte da compreensão de que ambos são seres iguais. Ao ser indagado pelo ladrão sobre a insistência na perseguição, Andrei muda o tom e oferece guarida ao companheiro: “– Se é pelo passaporte, o meu não vale nada. Quem vai querer o passaporte de um desertor? Você não tem mais nada para roubar de mim. Se quiser, pode viver onde eu vivo” (CARVALHO, 2009, p. 142).

A busca pelo passaporte é emblemática na constituição do enredo porque expressa uma forma de libertação para os personagens, já que estão na condição de aprisionamento no espaço da cidade. A esse respeito, é possível pensar o passaporte como metáfora da construção identitária no romance: tanto no sentido artificial como documento de controle emitido pelo Estado para o livre trânsito entre países, quanto no sentido simbólico da falta de lugar, da promessa de uma mobilidade global que esbarra com a exclusão social da qual “depende o sucesso de prosseguimento do próprio projeto” (MASSEY, 2015, p. 129). Neste segundo ponto, tais como migrantes/refugiados sem documentos, notamos um reflexo da (i)mobilidade a qual diz respeito às “novas geometrias de poder constantemente-sendo-produzidas, as mutantes geografias das relações-de-poder” no mundo globalizado, conforme nos informa Massey (2015, p. 130). Assim, fica evidente as diferentes maneiras com que cada pessoa ou distintos grupos sociais se movimentam em relação aos fluxos globais. Sem os passaportes, Ruslan e Andrei sentem-se como prisioneiros de suas próprias mobilidades.

Na cidade em que os turistas estrangeiros pousam para fotos o tempo todo, Ruslan e Andrei representam aqueles que, frequentemente, cruzam as fronteiras ilegalmente e, assim, geram insegurança. Bauman (2017), em *Estranhos à nossa porta*, reforça que os migrantes/refugiados têm sido tratados, em grande parte pelos políticos e pela mídia, como uma ameaça à governança dos países receptores, causando um verdadeiro “pânico moral”, ou seja,

um sentimento de medo em relação ao fluxo migratório. Diante disso, o teórico argumenta que esses “estranhos em nossas ruas” (2017, p. 13), seriam, portanto, colocados em uma categoria indigna de atenção, respeito e reconhecimento por outros seres humanos. Isso ajuda a explicar o crescente sucesso da xenofobia, do racismo e da “variedade chauvinista do nacionalismo” (BAUMAN, 2017, p. 13), questões que serão aprofundadas no próximo tópico.

De fato, a ausência do passaporte amplia a sensação de clausura sofrida pelos personagens no trânsito pelas ruas de São Petersburgo. Isso significa que ter o passaporte em mãos ou o gesto de carimbá-lo pode equivaler, tanto para Ruslan quanto a Andrei, à possibilidade de iniciar uma nova vida.

Se o leitor provavelmente já sentia pelos protagonistas certa afetividade que advinha da condição de abandono e fatalidade que perpassa todo o romance, há, também, outro elemento que corrobora para essa afetividade: o fato de eles, por mais que a situação os colocasse como oponentes, enxergarem a união, o amor em tempos de guerra, cujos respectivos locais de origem os colocariam em lados opostos do combate. Após essa possível unidade entre os personagens, a narrativa apresenta, nos capítulos seguintes, o encontro de Olga, mãe de Andrei, e Marina em Moscou para a entrega dos documentos que ajudaria o filho a sair de São Petersburgo.

Há, também, a representação da subjetividade de Nikolai, padrasto de Andrei, que em alguns milhares de quilômetros da Rússia, no mar do Japão, pensa no que “torna os indiferentes cruéis” (CARVALHO, 2009, p. 149). Assim, o narrador coloca diante do leitor, por meio da subjetividade de Nikolai, sua infância sem afeto e a juventude perdida, além da rígida conduta que tinha com o enteado. Já no capítulo seguinte, voltamos para São Petersburgo onde Maksim, um dos irmãos de Ruslan, arquiteta um plano para afrontá-lo. “Dois dias depois” – título do capítulo subsequente –, Andrei vê Marina Bóndareva saindo do prédio e imagina que ela também tenha encontrado o batedor de carteiras no local. Ao adentrar o apartamento, Ruslan afirma que ela não o viu e deixou um bilhete em cima da mesa, com um passaporte. Então, o narrador relata:

– O passaporte..? – Andrei repete, como quem recebe uma notícia ruim.

Volta às pressas para a sala. O passaporte está lá, ao lado do bilhete e de um maço de cartas. O batedor de carteiras podia tê-lo roubado e ido embora. É o que passa pela cabeça do recruta. E o que o ladrão compreende no quarto. O silêncio entre os dois, separados apenas por uma parede de estuque, é a forma que encontram para dizer um monte de coisas que estão implícitas há dias, desde que se encontraram pela primeira vez, e que não podem ser ditas. Se ao

menos o batedor de carteiras tivesse roubado o passaporte, Andrei teria um pretexto para continuar a segui-lo todas as noites, nos arredores da praça Vosstânia. O passaporte sela a separação entre os dois (CARVALHO, 2009, p. 158).

Textualmente, o narrador apresenta um discurso enxuto e conciso, que remete à falta de comunicação também entre os personagens, o que pode ser observado no trecho supracitado e em outras passagens do romance. Após essa passagem, Ruslan se despede de Andrei afirmando ter um encontro com a mãe – quando na verdade era o plano arquitetado pelo irmão para afugentá-lo de uma possível aproximação com Anna –, eles se abraçam e o batedor de carteira entrega para o recruta uma concha que ganhara do amigo Akif, o primeiro afeto da adolescência.

No capítulo seguinte, a narrativa avança para Belém, no Brasil, onde é apresentado Alexandre Guerra, o pai de Andrei – um tipo de contrabandista de plantas –, que há muito tempo não vê o filho. Em seguida, o narrador retorna para São Petersburgo e relata a cena de violência e crueldade que Ruslan sofre do irmão. No clima de temor das noites de São Petersburgo, o batedor de carteiras é morto a pancadas pelo irmão Maksim e um grupo de colegas. A cena é observada por Dmítri, marido de Anna, e depois do espancamento um grito do escuro interrompe a violência, é Andrei que pega Ruslan em seus braços e grita por socorro: “Na capital da visibilidade, do poder e da beleza planejada, ele só vê o horror, o *bunker*, a cidade sitiada para sempre. Ouve-se, então, uma sirene. Alguém chamou a polícia. Dimítri corre até o filho hipnotizado e trêmulo. Precisa tirá-lo dali o quanto antes” (CARVALHO, 2009, p. 178).

No momento em que a polícia chega e pergunta quem é a vítima, Andrei retira seu passaporte do bolso e coloca-o na mão do companheiro ensanguentado: “– Vocês têm que tirar ele daqui, desta cidade, deste país. Ele não é daqui. É estrangeiro. Não tem nada a ver com isso. Está aqui o passaporte dele. Alguém tem que salvá-lo!” (CARVALHO, 2009, p. 179).

O espancamento e a violenta morte de Ruslan revelam o esfacelamento do sentido do humano, inexplicável e incontrolável, invadindo as relações pessoais. Esse aspecto encontra ressonância na argumentação de Beatriz Resende (2008) acerca da manifestação do sentimento trágico nas narrativas contemporâneas. Para a estudiosa, o retorno do trágico, presente em grande parte da prosa atual, está relacionado a certa urgência de se tratar o tempo presente, de abordar e representar a vida cotidiana deste momento pós-modernização, especialmente nas grandes cidades: “É a tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra” (RESENDE, 2008, p. 31).

Diante de um mundo implacável e insalubre, Ruslan e Andrei encaram a cidade labiríntica expondo a precariedade de seus corpos. O romance explora, de forma sintomática, a tríade violência/marginalidade/realidade urbana (social), “partindo da banalidade do trágico no cotidiano da grande cidade para se perder e se encontrar por entre caminhos tão indecifráveis como o próprio trágico” (RESENDE, 2008, p. 32).

O corpo violentado do jovem tchetcheno traz à tona a figura das quimeras – que dão título à segunda parte do romance –, figura mística caracterizada pela aparência híbrida e monstruosa. Tal figura alegoriza, no discurso narrativo, a união dos protagonistas que, diante da norma e das diferenças, é vista como estranha e representa um perigo, como veremos de forma pormenorizada no último tópico deste capítulo. A cidade, desse modo, os expulsa, pois se Ruslan é morto a golpes de barras de ferro num beco diurno, “bem no meio às ruelas comerciais” (CARVALHO, 2009, p. 175), de São Petersburgo, Andrei também terá um final trágico na última parte do romance, como veremos adiante.

Com a morte de Ruslan, a narrativa regressa à temporalidade da véspera dos trezentos anos da cidade, no exato momento em que Marina e Iúlia terminam de ler a carta apresentada no início do enredo. As duas mulheres, unidas pela dor de perderem os filhos, assumem no romance a figura materna, função recusada pelas mães biológicas dos jovens Andrei e Ruslan: Anna e Olga. A imagem da maternidade que interpela todo o enredo está intimamente ligada à tragicidade de um mundo cujo modelo econômico neoliberal produz descompassos culturais e uma “perversidade sistêmica” (SANTOS, 2001, p. 58). De certa forma, as sociedades neoliberais deixam transpassar, cada vez mais, formas de violência inter e intrassubjetivas, gerando uma oscilação entre liberalidade e dinâmicas de restrições criadoras de insegurança (SANTOS, 2001) que, por sua vez, impactam diretamente nas corporeidades dos sujeitos.

Nesse ponto, o papel de mãe continua sendo sinônimo de valorização na sociedade neoliberalista que politiza a maternidade, mas não confere condições práticas de realização e rechaça o direito de escolha. A mitificação da figura materna é notadamente poderosa no imaginário social hegemônico construído com base em normas patriarcais e machistas. Nesse contexto, o romance de Carvalho problematiza o tema da maternidade através de diferentes olhares femininos, evidenciando de modo dramático: mães vulneráveis que perderam seus filhos para a guerra, outras que tentam salvá-los; mães que recusam a maternidade ou que abandonam seus filhos.

As questões de gênero relacionadas ao corpo feminino dimensionam de maneira diversa e crítica a experiência materna. No caso de Olga, a obediência cega às ordens do segundo marido Nikolai, figura que se anuncia como autoridade familiar, coloca em pauta a culpa materna ou a impossibilidade de definir um comportamento materno próprio. Essa culpa talvez esteja relacionada ao fato de que o casamento com Alexandre Guerra, pai de Andrei, não teve êxito e para suprir a ausência paterna um ano depois acabou se casando com Nikolai. Assim, por mais que procurasse interceder em favor de Andrei, ela não conseguiu impedir a expulsão de casa e a ida do filho para o exército russo, manteve-se submissa ao marido.

A passividade e a omissão de Olga falam diretamente ao corpo feminino diante do autoritarismo e do poder simbólico masculino – Nikolai e Alexandre – personagens ausentes na narrativa. O paradigma dominante da maternidade compulsória potencializa, em Olga, o sentimento de fracasso e a culpa pelo destino trágico do filho. Ela se anula diante da rigidez de Nikolai porque, conforme reforça o narrador, “o amava, mas também por ter sido educada para amá-lo e obedecer a ele [...]” (CARVALHO, 2009, p. 152).

Já Anna, diante da fragilidade da maternidade precoce e “à espera de um marido russo que pudesse lhe assegurar os privilégios que a sua educação exigia” (CARVALHO, 2009, p. 43), abandona Chakhban, o companheiro tchetcheno, e deixa o filho Ruslan aos cuidados da avó Zainap. Nesse sentido, a recusa da maternidade abre ao leitor a possibilidade de reflexão sobre a complexidade e os dilemas que perpassam o corpo feminino perante a expectativa social da vocação para a maternidade, pois “nem toda mulher quer ser mãe. Ainda mais quando a criança se interpõe entre ela e o mundo de onde ela veio, e a impede de voltar a ser quem ela era” (CARVALHO, 2009, p. 42).

A vulnerabilidade da honra feminina é reforçada pelo drama da guerra que se coloca a serviço de um neoliberalismo-patriarcal perverso, sustentado na individualidade, na competição e na exaltação dos valores masculinos. A construção de uma família tradicional russa é a forma que Anna encontra de lidar com sua fragilidade e seus traumas do passado. Assim, em nome da segurança simbólica e do poder que o matrimônio lhe assegura, ela renega o filho bastardo pela segunda vez: “É um ódio cego, que ela projeta no rapaz na sua frente mas que muitas vezes já sentiu por si mesma. [...] – *Eu jamais quis ser mãe. Por que você não me deixa em paz?*” (CARVALHO, 2009, p. 92, grifo nosso). A personagem Anna, nesse sentido, desconstrói a imagem idealizada de “boa mãe”, demonstrando que para algumas mulheres a maternidade pode sufocar e ser uma imposição violenta.

Em tese, a maternidade, a orfandade, a guerra e o amor aparecem, na narrativa, como mote para se pensar questões prementes dos dias de hoje: a xenofobia, a homofobia, a decadência do sistema globalitário, a segregação espacial e a polarização política e ideológica. Marina, Iúlia e Zainap também são importantes figuras femininas/maternas na narrativa de Carvalho que reagem ao trágico e lutam para salvarem vidas. Segundo Marina Bondaréva,

as mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam. É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerras sem mães. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder. Você é capaz de tudo para evitar a morte de um filho. É capaz de defendê-lo contra a própria justiça. Os filhos estão acima de qualquer suspeita. Você é capaz de matar por um filho. E acaba recebendo o troco na mesma moeda quando a guerra o leva. Está pronta para defender a prole e o clã contra tudo. Sem querer ver que é daí que nascem as guerras. Todo mundo tem mãe. Até o pior canalha, o pior carrasco. Não deixa de ser uma espécie de fanatismo. Só fui entender quando passei a defender os filhos dos outros. Quando não fui capaz de salvar o meu (CARVALHO, 2009, p. 186).

Nesse excerto, há a explicitação de certa inevitabilidade da violência presente até na proteção do sentimento materno. Marina, Iúlia e Zainap são mulheres que de maneira distintas lutam para combater o ódio e a violência, impulsionando um movimento de resistência à política de exceção em um mundo no qual a barbárie naturalizou o extermínio e um estado de desumanização.

O drama da guerra está intimamente ligado aos dramas individuais dos diversos personagens, formando no tecido romanesco uma reflexão que ultrapassa o local – a guerra da Tchetchênia – para se tornar a compreensão do drama humano (universal). Não nos cabe, aqui, nesse momento, discutir a dialética entre local e universal/global¹², tomada no romance, como representativa da poética de Bernardo Carvalho, mas apontar para o fato de que, na obra em questão, essa dialética dá azo para observar as relações que se estabelecem entre espaço, violência e Estado, uma vez que, como ponto de análise, o espaço urbano, representado nas narrativas contemporâneas, circunscreve a cidade como lugar inseguro, instável e inabitável.

¹² Sobre as relações entre local e universal/global em Bernardo Carvalho conferir, entre outros, o artigo “Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular”, de Jefferson Agostini Melo (2012), publicado na *Revista FaacUNESP*. Texto em que o pesquisador analisa como a obra de Bernardo Carvalho se insere no espaço literário mundial, “tendo um lugar dúplice: autor universal, por boa parte da crítica cultural, e autor específico, de uma língua e de uma literatura dominadas, por parte de outros mediadores” (MELO, 2012, p. 142).

É Renato Cordeiro Gomes (2000) quem indaga sobre a representação da cidade na ficção brasileira contemporânea, indicando, a partir de alguns romances representativos, o “esgotamento da cena moderna”. Para o estudioso, a cidade, no contexto atual, aparece representada na maioria das obras por meio de uma construção discursiva fragmentada, evidenciando, sobretudo, “a erosão das identidades sociais, a desestabilização acelerada das personalidades, a desconfiança e o desinteresse pelo ideológico e pelo político, traços que convivem com a corrupção, a assustadora violência urbana [...] e ganham força nos conflitos de ordem cultural” (GOMES, 2000, p. 67-68).

De acordo com essa colocação, como já observado anteriormente, os protagonistas do romance de Carvalho enfrentam as leis, os planos urbanísticos, a assustadora violência e a solidão, que o deslocamento pela cidade impõe a ambos, elaborando pequenas táticas de escape para minar a lógica da visibilidade e da vigilância. Assim, pensar o espaço como um produto das tensões e interações entre o ser e o estar, relativizando a questão espacial – o sujeito no mundo e o mundo no sujeito –, possibilita pensar a cidade como uma escrita possível (CERTEAU, 2014).

Nas ruas, os corpos são submetidos às normas e aos códigos impostos, mas inscrevem/enunciam gestos e ações que trazem marcas e variantes dessa relação pedestre-espço, pois mudar uma rota significa alterar o conceito racional de cidade. A evidência dessa colocação é comprovada na narrativa, como pudemos observar nas discussões empreendidas até o momento, pelos passos de Andrei e Ruslan que, contrapondo as proibições, as avenidas largas ou os muros, criam variantes como atalhos/desvios ou esconderijos e, ainda, se atrevem a subverter o militarismo e o discurso homofóbico, legitimados na Rússia, na comunhão de seus corpos. É, portanto, pela tática do ocultamento que eles concretizam o desejo homoerótico. Conforme assinala o narrador: “[...] ninguém vai pensar que um casal se beijando na noite de São Petersburgo é formado por um recruta desertor e um batedor de carteiras. Nesta cidade, onde os recém-casados vêm posar para fotógrafos *em cima das pontes, os dois só podem existir no limite da inverossimilhança*” (CARVALHO, 2009, p. 133, grifo nosso).

Pensando no fragmento, as práticas homoeróticas dos personagens desobedecem às leis, esbarrando sucessivamente com a força repressora do Estado que, abertamente, nega a existência de sujeitos homoeroticamente inclinados (COSTA, 1992). O imbricamento entre a imagem das pontes e a imagem de Ruslan e Andrei se beijando de forma oculta denota, para falar com de Certeau (2014, p. 196) novamente, uma lógica da ambiguidade refletida nesse símbolo, pois: “Transgressão do limite, desobediência à lei do lugar, [a ponte] representa a

partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de qualquer maneira a ‘traição’ de uma ordem”. Na escuridão da cidade, tudo ocorre “como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro” (2014, p. 197).

Desse modo, Ruslan e Andrei, apesar de não manifestar verbalmente em nenhum momento a respeito das próprias identidades sexuais, vivenciam seus desejos homoeróticos em segredo, assumindo os riscos que trazem suas existências. Para ambos, é paradigmático o ocultamento de suas práticas afetivas e sexuais, uma vez que a sobrevivência na cidade também depende de não serem reconhecidos como sujeitos homoeroticamente inclinados (COSTA, 1992). O ciclo de violências na narrativa, para além dos conflitos geopolíticos e culturais relacionados à guerra, também está amplamente inscrito na estrutura do discurso homofóbico que invisibiliza determinados corpos/vidas que não correspondem às expectativas normativas do discurso político e opressor do país.

A parte final do romance – “Epílogo” –, narra, por fim, a reintegração de Andrei no exército e sua ida à guerra “nas montanhas da região de Venedo” (CARVALHO, 2009, p. 193). Neste episódio, narrado com frases curtas e em ritmo acelerado, o recruta é morto ao salvar uma camponesa que tenta matar um bezerro recém-nascido: ao mesmo tempo “peludo e pelado, com diferentes padrões e cores de pelo espalhados pelo corpo, como uma colcha de retalhos. Uma quimera, mistura de dois embriões, portadora de mau agouro” (CARVALHO, 2009, p. 199). Tal como o corpo de Ruslan, brutalmente assassinado em São Petersburgo, Andrei também é morto de forma violenta, ao lado da figura da quimera.

O surgimento do ser monstruoso ao final da narrativa, elemento textual importante para a investigação da relação corpo-cidade, aponta novamente para a condição social e existencial dos personagens que, como quimeras, expressam o incômodo da suposta anormalidade, são corpos que perturbam o sistema organizado e que devem ser eliminados.

Nesse sentido, ao considerar que a segunda parte do romance, na qual a relação homoerótica entre Ruslan e Andrei e suas trajetórias táticas pela cidade são narradas, intitula-se “As quimeras”, é pertinente observar que Carvalho compõe alegoricamente uma chave de leitura do texto: (re)pensar/problematizar as ideias de pertencimento, mobilidade, identidade e alteridade que se articulam na narrativa a partir da representação de corpos estranhos/estrangeiros e suas práticas espaciais em um mundo globalizado, mas sob a iminência da violência sistemática, da clausura e da negação da existência desses corpos como sujeitos. As mortes de Ruslan e Andrei denunciam, particularmente, as condições de vida das chamadas

minorias – gays, lésbicas, transsexuais ou qualquer subjetividade LGBTQIA+¹³ –, além de outros atravessamentos como etnia, classe social e fluxos migratórios.

Diante de tal panorama, o romance coloca em cena o aniquilamento do sujeito, em um mundo marcado pela promessa de um projeto de modernidade para todos, intensificada pela globalização – por inúmeros espaços globais –, mas que se coloca, hoje, diante de tantas intolerâncias e violência, como falho. Nesse ponto, retomando a discussão inicial, sobre a representação da cidade e as mobilidades contemporâneas, observamos que os deslocamentos espaciais dos protagonistas, engendrados em uma teia narrativa de múltiplas vozes, traz ao romance uma questão paradoxal: o fascínio que a cidade exerce sobre seus caminhantes, desde sua origem, com a possível sensação de liberdade, cede lugar ao medo. A possibilidade de cruzar os espaços esbarra nos interditos, os espaços públicos oferecem uma espécie de clausura ao corpo que por ele transita.

O problema que se coloca na atualidade é que os desafios para análise dessa ficção, que reflete os movimentos globais e as relações culturais, de gênero e de classe, se defrontam com as experiências contraditórias daqueles que sofreram/sofrem – por baixo – os efeitos perversos da globalização. Isso ocorre porque “a globalização mata a noção de solidariedade, devolve o homem à condição primitiva do cada um por si e, como se voltássemos a ser animais da selva, reduz as noções de moralidade pública e particular a um quase nada” (SANTOS, 2001, p. 65).

No entanto, a literatura como arte estética e política, ao encenar histórias e percursos moldados por corpos socialmente marginalizados, lança inquietações em relação ao espaço da cidade que, apesar de toda hierarquia estabelecida em seu planejamento, é transformada em outra coisa. No caso do romance *O filho da mãe*, mesmo com a cidade em ruínas e em guerra, os passos de Andrei e Ruslan abrem possibilidades para o amor, a amizade e a cumplicidade. Tem-se, como apontamos até aqui, o papel afetivo da caminhada urbana, o modo peculiar de apreender a cidade a partir das experiências subjetivas.

Para a pesquisadora Sophia Beal (2015, p. 72), em artigo que analisa algumas representações artísticas das ruas de Brasília, a parte fulcral do argumento de de Certeau, “que às vezes se perde em meio a metáforas variadas e uma linguagem demasiado poética, é que o modo como os pedestres caminham pela cidade revela algo íntimo: seu modo particular de usar a cidade, suas emoções e seus valores”. É, nesse sentido, que afirmamos que os protagonistas

¹³ A sigla LGBTQIA+ engloba pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais e mais.

de *O filho da mãe* enxergam os desafios de andar em uma cidade construída para controlar e punir. Juntos esforçam para fazer da cidade um espaço mais íntimo, como no “corpo a corpo amoroso” (CERTEAU, 2014, p. 159). Seus passos e corpos são indicativos da busca de prazer, da tentativa de humanizar uma cidade devastada pela guerra e planejada para segregar e oprimir. São corpos táticos traçando percursos indeterminados.

Sendo assim, o encontro entre os dois jovens – expostos às contradições da globalização e às estruturas de um sistema que recusa a diferença – pode ser pensado como um modo de resistência à violência sistemática e à efetiva invisibilidade. Mesmo que momentânea e interrompida de forma brutal, a afetividade entre os dois configura intensa problematização dos temas da identidade, das dissidências sexuais e do estrangeiro.

O mundo representado no romance de Carvalho é, de um lado, marcado por estratégias de controle que são indiferentes à existência de determinados corpos – como os de Andrei e Ruslan impiedosamente expurgados pela própria legitimação da violência; de outro, fazendo um contraponto, temos a disposição para correr riscos e a experiência visceral do corpo/desejo homoerótico na tentativa de resistir aos impedimentos de uma “cidade sitiada para sempre” (CARVALHO, 2009, p. 178).

Retomando mais algumas das proposições de Doreen Massey (2015, p. 221) acerca das inter-relações, pluralidades e negociações espaciais nas quais estamos envolvidos, podemos dizer que Ruslan e Andrei lidam com a inevitabilidade do conflito na cidade e com o desafio de viver junto em um espaço em que “nossa identidade não é dada, nosso estar-juntos é questionado”. Para a geógrafa britânica, a vida metropolitana é desafiadora e abarca trajetórias conflitantes da globalização, visto que as cidades mundiais são “peculiarmente grandes, intensas e heterogêneas constelações de trajetórias, exigindo uma negociação complexa” (2015, p. 221).

As trajetórias conflitantes de Ruslan e Andrei frente à cidade inóspita chamam a atenção para os desafios de habitar um espaço que se apresenta como globalizado quando, na verdade, as diferenças são aprofundadas e os limites da tolerância intensificados. Em contrapartida, é também nesse espaço conflitante que os dois jovens, paradoxalmente, encontram uma forma de intimidade que os fazem sentirem-se acolhidos. A possibilidade de transgredir o sistema de poder encontra-se inscrita em seus próprios corpos e na maneira que moldam os percursos transformando São Petersburgo, por um momento, em um espaço afetivo.

Pensando nessa transformação, Leonor Arfuch (2019), ao refletir sobre a cidade como espaço biográfico, sublinha que ela é o lugar das diferenças, para isso a estudiosa parte da concepção de espaço aberto e político da geógrafa Doreen Massey. Logo, ele tem a ver com o poder,

é engendrado – na noção de gênero –, imprevisível e, *sendo inacabado, sempre escapa ao “planejamento”*. Pode-se projetar uma cidade, seus edifícios, suas ruas, suas praças, seus serviços, com as melhores intenções – e talvez seja muito bom que isso aconteça –, mas nunca poderá se antecipar à multiplicidade de seus usos, seu esplendor ou sua decadência, as formas de viver, os trânsitos, as trajetórias (ARFUCH, 2019, p. 15, grifo nosso).

Assim sendo, a representação da cidade, em *O filho da mãe*, aponta para significados que estão para além das ruas e edifícios planejados. Isso porque à instabilidade do espaço urbano antecede-se a instabilidade subjetiva de personagens refugiados, sem raízes e sem elos culturais ou econômicos com a cidade. Ruslan e Andrei vagam e compreendem São Petersburgo com seus corpos, movimentos e passos.

1.2 Os (não)pertencimentos: “estranheidades” espaciais e corporais

A pátria do apátrida é o outro.
(Vilém Flusser)

*Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.*
(Carlos Drummond)

O modo como se constrói a relação sujeito/espaço no romance *O filho da mãe*, a partir da experiência pedestre na qual os personagens moldam os espaços, leva-nos a refletir sobre a questão da identidade – seja pelos processos de (des/re)territorialização que acompanham o ser estrangeiro, seja pelos aspectos subjetivos que envolvem o homoerotismo nas experiências eróticas corporais – à luz da noção de “estranheidade”, de Nestor García Canclini (2016), em que as relações de (não)pertencimento e a sensação de estranhamento são mobilizadas em sentido lato.

De acordo com o estudioso argentino, as estraneidades geradas pelos deslocamentos contemporâneos compreendem diversas nuances de ser ou sentir-se estrangeiro, colocando em evidência a condição transterritorial e a dimensão subjetiva que perpassam os deslocamentos. Nesse sentido, a sensação de estar fora, sentir-se “outro” ou excêntrico, de não pertencer a um espaço ou a uma condição, são imagens relativas à estraneidade que caracterizam a composição identitária dos protagonistas Ruslan e Andrei, pois ser estrangeiro “não é só o excluído da lógica social predominante. É também aquele que tem um segredo: sabe que existe outro modo de vida, ou existiu, ou poderia existir” (CANCLINI, 2016, p. 61).

A discussão sobre a estraneidade como metáfora das diferenças, incluindo “estranhamentos que vão além da mudança de passagem ou de língua” (CANCLINI, 2016, p. 66), pode ser observada em *O filho da mãe*, sobretudo, nos trânsitos dos corpos não heteronormativos que desafiam o sistema urbano hegemônico com movimentos táticos de resistência política e identitária. Como abordado no tópico anterior, o conceito de tática (CERTEAU, 2014) no romance envolve a relação do corpo com a cidade na tentativa de encontrar no desvio e na subversão das regras possibilidades de afeto e de sobrevivência. Assim, a sensação de estraneidade espacial de personagens errantes em suas geografias culturais juntamente com a crise identitária materializada nas corporeidades desviantes provocam estranhamentos diante da normatização e da hegemonia heterossexual (BUTLER, 2019).

É a partir do signo do estranho que Bernardo Carvalho, em *O filho da mãe*, problematiza a existência desses sujeitos deambulantes no espaço da grande cidade. Ruslan e Andrei sentem-se estrangeiros “na própria sociedade” (CANCLINI, 2016, p. 59), ou seja, dentro do próprio país, que não os reconhecem pelas diferenças regionais e pela situação de clandestinidade na cidade, o que provoca também o estranhamento interno – o corpo, o desejo, a identidade. Sobressai, assim, a ideia de desajuste, de desestabilidade, de ser o outro.

Considerando, primeiramente, os deslocamentos espaciais e os choques culturais presentes na narrativa, para Ruslan o sentimento de estraneidade é experimentado logo que procura a mãe em São Petersburgo. Apesar de ser a cidade de origem dela, há uma tendência segregacionista em relação aos sujeitos oriundos do Cáucaso¹⁴. Quando ele vai ao apartamento

¹⁴ Na Rússia, a palavra “caucasiano” é um termo coletivo usado para se referir àqueles descendentes de grupos étnicos nativos do Cáucaso. No início do século XXI, o governo russo intensificou as medidas de combates aos grupos separatistas, sobretudo, os tchetchenos. Essa postura é atribuída, principalmente, após os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, quando o terrorismo passou a ser temido e encarado internacionalmente como uma ameaça representativa. Assim, em troca de seu apoio, a Rússia conseguiu que os movimentos separatistas tchetchenos fossem considerados terroristas podendo realizar operações militares na Tchetchênia e no resto do Cáucaso russo sem enfrentar, naquele momento, protestos e intervenções internacionais. Desde então, os

de Anna, para falar com ela, é Roman – o filho mais novo – quem o recebe, ficando evidente, na cena descrita, a marcação da diferença e a sensação de estranhamento, como observamos no excerto a seguir:

Um homem vestido com um macacão encardido quer falar com a dona da casa. Roman nunca o viu na obra, o que não quer dizer muita coisa. Não costuma prestar atenção nos trabalhadores do prédio. E é normal que não os conheça de vista, pois há grande rotatividade na equipe e quase todo dia aparece um rosto novo. O operário de macacão encardido pode muito bem ser um deles. Mas não está coberto de pó, como os outros que Roman costuma cruzar no pátio e, mais raramente, nas escadas. É como se tivesse tomado um banho e se arrumado antes de vir. O rapaz não é baixo nem alto, tem cabelos pretos, um pouco encaracolados e brilhantes, e olhos escuros. A barba é espessa, mas cortada rente ao rosto. O botão aberto no colarinho da camisa deixa entrever muitos pelos no peito. *Pelo sotaque, Roman diria que ele é do Cáucaso, embora expresse com fluência, num russo gramaticalmente impecável* (CARVALHO, 2009, p. 55, grifo nosso).

A cena citada acima, que sugere a imagem inferiorizada da aparência física de Ruslan e evidencia o preconceito de Roman diante do sotaque caucasiano do irmão, intensifica o sentimento de não pertencimento ou de inadequação àquele espaço, ainda que Ruslan estivesse dentro de seu país. Para Canclini (2016, p. 66), as discrepâncias de sotaque e de expressões regionais denotam correlação direta com a condição de estraneidade frente a uma “sociedade que fala o mesmo idioma com modulações diferentes”.

A demarcação das diferenças entre russos e oriundos do Cáucaso, devido a diversos fatores ligados ao conflito bélico e à questão linguística e social, é confirmada na reação de Maksim, o filho mais velho, e de Dmítri, marido de Anna, ao saberem da origem de Ruslan. Quando Roman conta que um operário procurou a mãe, afirmando que pelo sotaque se tratava de alguém do Cáucaso, Maksim refere-se ao operário como “O bunda-preta” (CARVALHO, 2009, p. 71). Mais adiante, é Dmítri quem manifesta o mesmo preconceito dos filhos, ao pensar que Anna e Ruslan eram amantes: “O operário é do Cáucaso. É ainda mais humilhante que ele não seja russo. Sua reação é automática. A frase já está na ponta da língua” (CARVALHO, 2009, p. 85).

conflitos entre russos e caucasianos só aumentaram. Nesse sentido, conferir a matéria “Ataques suicidas na Rússia revelam xenofobia contra os tchetchenos”, publicada no G1, em 27 de abril de 2010: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/04/ataques-suicidas-na-russia-revelam-xenofobia-contra-os-tchetchenos.html> Acesso em: 28 de maio de 2021.

Esse sentimento de aversão acentua que o diferente não é aceito pelos russos, para falar novamente com Bauman (2009), o medo do desconhecido, a xenofobia, o sentimento de rancor pelos estranhos são reflexos perversos das cidades globais. Assim, os estrangeiros “tornaram-se os principais portadores das diferenças que nos provocam medo e contra os quais demarcamos fronteiras” (BAUMAN, 2009, p. 80). Concordar com o autor significa identificar na composição do personagem um traço das tensões do modo de vida urbano, que coloca a convivência com o diferente num estado de graves incertezas e isolamento.

A situação de Ruslan em São Petersburgo coaduna-se ao que Bauman (2017, p. 52) nos informa sobre as tendências segregacionistas em relação aos estranhos “que surgem à nossa porta *en masse*”, cultura do espaço urbano na era da globalização e da crise migratória: “a cidade é um espaço em que os estrangeiros existem e se movem em estreito contato” (BAUMAN, 2009, p. 36). O jovem tchetcheno vive a exclusão e a marginalização tanto pela sua origem caucasiana quanto pela exploração do trabalho em espaço insalubre. A própria declaração do escritor, ao comentar sobre o romance em tela, aponta diretamente para o modo como o romance promove a representação desse sentimento de rancor pelos estranhos:

Eu pensei: “eu tenho que ter um olhar estrangeiro para esse negócio”. E comecei a procurar todos os personagens que tivessem alguma relação com o mundo soviético ou russo, que eu pudesse usar. Um cubano, que até me representaria como um latino-americano, um vietnamita, um mongol. E só quando eu cheguei a São Petersburgo, cheguei à Rússia é que eu entendi que, na verdade, o estrangeiro mais natural, que não é estrangeiro porque faz parte da Rússia, mas é considerado como um estrangeiro, é o cara do Cáucaso, que é como se fosse um nordestino em São Paulo, é o cara que sofre preconceito, que trabalha no subemprego. E aí veio a calhar, porque comecei a ver que São Petersburgo tinha comemorado 300 anos da criação de cidade em 2003, mesmo ano em que a Guerra da Tchetchênia, uma guerra totalmente bárbara, estava no auge (CARVALHO, 2009, s/p).

Enquanto Ruslan lida com a exclusão e o preconceito contra o povo do Cáucaso e seu sotaque, atitudes que se revelam nos discursos xenofóbicos do marido e dos filhos de Anna, Andrei sofre a experiência de exclusão espacial e social – em relação àqueles que não vivem em São Petersburgo – no exército quando é coagido e humilhado por seus superiores e, em seguida, quando se tornar um desertor vagando sozinho pelas ruas vigiadas da cidade. A realidade de São Petersburgo tenta solapar qualquer esperança de hospitalidade àqueles que, não por escolha, encarnam a experiência da estraneidade, sentem-se estranhos diante do imposto ou do discriminatório. São, para citar Bauman (2017, p. 08, grifo do autor), os

“*localmente* intoleráveis, [pessoas] rejeitadas por agitações, conflitos e dissensões causados por transformações sociais/políticas e subseqüentes lutas por poder”.

O fato é que a questão do estrangeiro ultrapassa o nível da palavra – do conceito – e atinge, no romance, a problemática da representação quando se considera os sentidos instaurados tanto pela mobilidade espacial na cidade do Outro quanto pela prática subjetiva da experiência homoerótica, cujo corpo foge da binaridade de gênero e aponta para o estranhamento. Nessa expansão do que se pode entender sobre a imagem do estranho/estrangeiro – em que a ela se agregam ideias de ambigüidade, incômodo, desvio, trânsito e errância –, como representação e/ou temática da própria poética de Bernardo Carvalho, a problemática da identidade se coloca como questão integrante à noção de estraneidade.

No bojo da narrativa de Carvalho, a ideia de identidade existe também enquanto matéria textual, pois a partir do deslocamento dos personagens o descentramento identitário – alicerçado nas diferenças culturais, sociais, sexuais e de gênero – pode ser lido como signo da instabilidade espacial de subjetividades deslizantes, cujos corpos considerados destoantes estão em processo de alteração e/ou reconhecimento do sujeito como um Outro: incompleto e em movimento contínuo de formação. Esta observação toca em questões levantadas por Stuart Hall (2014), em seu ensaio “Quem precisa de identidade?”, na medida em que aponta o termo identidade como ponto de sutura entre os discursos/práticas que tentam nos interpelar e os processos que produzem subjetividades e nos constroem como sujeitos.

Para o autor, a perda do poder unificador das nações cede lugar à consciência subjetiva de cada sujeito aos quais se pode falar por meio da diferença (*différance*¹⁵) e que, dentre outros aspectos, essa diferença pode ocorrer consideravelmente nas concepções do próprio corpo, já que “o corpo tem funcionado como o significante da condensação das subjetividades no indivíduo [...]” (2014, p. 122). A ruptura com a ideia de uma identidade fixa, integral e originária tem evidenciado cada vez mais a “existência de um “eu” inevitavelmente

¹⁵ Stuart Hall, a partir de seu posicionamento dos Estudos Culturais, explora a noção de identidade pautada no conceito de *différance*, de Derrida. Dessa forma, não significa que o conceito seja alterado ou reelaborado, mas sim alocado para o campo cultural como espaço de problematização. Para Hall (2014, p. 106), a identificação é um processo de articulação e está sujeita ao “jogo da *différance*”, o que pressupõe que o sentido nunca se conclui ou se completa, mas permanece em movimento para abarcar outros sentidos que podem ser instaurados pelo discurso, pelo gênero, pela sexualidade, pela raça, pela classe, pela política e por tudo o que não se deseja alcançar um sentido de igualdade ou que se quer diferir por uma lógica binária.

performativo” (HALL, 2014, p. 103) e, ao mesmo tempo, vem demonstrando também culturas cada vez mais heterogêneas e diaspóricas.

De acordo com Kathryn Woodward (2014, p. 22), no ensaio “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, o processo migratório produz “identidades plurais” marcadas pelas diferenças culturais e simbólicas. Assim, o deslocamento espacial pode ser lido como uma espécie de contestação da unidade e centralidade do eu. Woodward (2014) aponta a marcação da diferença – sustentada, sobretudo, pela exclusão – como exemplo de como as identidades adquirem sentidos por meio da linguagem e de símbolos opostos, mas que de alguma forma se relacionam. Para isso, a autora exemplifica com a história da guerra entre sérvios e croatas, diferentes por suas posições nacionais ou pelo cigarro que fumam de cada lado, para enfatizar que:

Essa história mostra que a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença (WOODWARD, 2014, p. 09).

No exemplo trazido pela autora, a marcação da diferença aparece na simbologia do cigarro fumado pelos sérvios e os croatas, o que leva tanto um ou o outro a negar aquilo que percebem como sendo uma suposta superioridade em relação ao outro. A diferença, assim sendo, é sustentada pela exclusão: “se você é sérvio, você não pode ser croata, e vice-versa”. (WOODWARD, 2014, p. 09). Em *O filho da mãe*, a marcação da diferença é enfatizada, como analisamos anteriormente, na negação do marido e dos filhos de Anna, ao saber que Ruslan é caucasiano: “Um irmão do Cáucaso é pior do que morrer, do que nascer cego ou preto” (CARVALHO, 2009, p. 174). O fator da nacionalidade estabelece, no romance, distinções que se desdobram em fatores sociais e culturais estigmatizados, a saber: o desejo homoerótico que destoa dos padrões hegemônicos culturalmente estabelecidos e a clandestinidade que coloca os personagens também em situação de marginalidade.

No entanto, apesar da diferença ser um aspecto na busca de conceituação da identidade, Woodward problematiza essa marcação simbólica relativizando que os sistemas representacionais marcadores da diferença, em alguns casos, podem incluir uma uniformidade ou uma relação semelhante. Assim, a identidade “não é o oposto da diferença: a identidade

depende da diferença” (WOODWARD, 2014, p. 40, grifo da autora); ela é relacional. Por isso, mesmo estando em lados opostos da guerra – Ruslan, tchetcheno, e Andrei, nascido na Rússia – a condição excludente em São Petersburgo e o reconhecimento de seus corpos homoeróticos, levam os protagonistas de Carvalho a encontrarem entre si uma relação que os unificam.

A partir dessa problematização, a autora argumenta que as identidades, pensadas em um contexto de globalização e migração, são diversas e cambiantes, justamente porque o próprio processo de globalização recai em uma crise da identidade que coloca em xeque uma série de certezas tradicionais, de forma que sempre existe algum deslizamento.

Essa concepção de identidades instáveis, tão polêmica quanto ampla, também é tratada por Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*, na perspectiva dos Estudos Culturais, como uma “celebração móvel”, cambiante e não unificada em torno de um eu coerente. Neste livro, Stuart Hall não toma o conceito de identidade como uma concepção rígida, pelo contrário, ele recusa as noções de integridade e estabilidade, como apontamos na introdução deste trabalho. Para tanto, ele distingue três noções muito diferentes de identidade, a do: 1 – sujeito do Iluminismo; 2 – sujeito sociológico; 3 – sujeito pós-moderno.

Assim, Hall argumenta que se o sujeito do Iluminismo fundamenta-se numa concepção humana unificada e racionalista e o sujeito sociológico é definido pela sua essência interior, o sujeito pós-moderno passa a ser visto como fragmentado, composto de várias identidades. Portanto, as identidades,

que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

A identidade, para Stuart Hall, implica a noção de deslocamento, uma vez que ela é definida historicamente e não biologicamente. Por isso, para ele os descentramentos identitários são entendidos a partir da posição ocupada pelo sujeito no discurso em relação ao Outro. Ou seja, pensar as identidades no mundo contemporâneo é aceitar que elas são cada vez mais fragmentadas e construídas ao longo de práticas e posições de um eu constantemente em processo de transformação: “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade

unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

Quando a identidade é concebida a partir dessa perspectiva desintegrada, sendo composta de interpelações, ela é refletida na escamoteação temporal. As alternâncias temporais e a pulverização de vozes no romance apontam, de forma plural, a identidade cultural (fragmentada) de Ruslan; o sentimento de não identificação de Andrei, russo, que se sente um expatriado em sua terra; a identidade cultural russa; as identidades culturais de seus pais; e suas identidades individuais que operam sob o sinal da rasura, “nas práticas de autoconstituição subjetiva” (HALL, 2014, p. 126).

O romance, por sua vez, traz à tona a desintegração das identidades nacionais, uma vez que a ausência de enraizamento e sentimento patriótico pelos protagonistas revela a fragilidade das identidades nacionais. Ruslan e Andrei não estão em busca de uma pátria, pois a existência agregadora e a ideia de nação não têm mais razão de ser. A representação da migração em *O filho da mãe* desvela o desconforto que os protagonistas sentem por experienciarem tantas formas de exclusão diante do contexto da guerra, das situações de vulnerabilidade e de desamparo. Eles vagam e carregam consigo a incerteza quanto ao futuro e a experiência da errância “multiplicada e reunida pela cidade, [o que] faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas [...]” (CERTEAU, 2014, p. 170).

A ideia de uma identidade unitária, que traria a sensação de pertencimento a uma nação, não aparece na narrativa de Carvalho. Os personagens estão em constante deslocamento e descobertas, provocando aquilo que Hall (2006) pontua como sendo uma descentralização do sujeito pós-moderno. Para ele, a identidade nacional é uma construção imaginária e sofre um deslocamento conceitual na estrutura das sociedades contemporâneas. A globalização, a noção de espaço, as trocas culturais e políticas seriam os principais fatores que impulsionam as novas formações das identidades nacionais. Assim, ele pontua três hipóteses em relação às identidades nacionais:

- As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global".
- As identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades — híbridas — estão tomando seu lugar (HALL, 2006, p. 69, grifos do autor).

A impossibilidade de voltar a um estado de integridade e unicidade étnica depois de entrar em contato com o outro, reúne elementos para a composição de novas formas de identidades. A desintegração da identidade nacional ou seu caráter híbrido aparece na composição da maioria dos personagens do romance: Andrei que é filho de uma russa e de pai brasileiro; o seu padrasto Nikolai que convive com diferentes sujeitos “sobre o mar do Japão” (CARVALHO, 2009, p. 149); Alexandre Guerra – pai de Andrei –, brasileiro que vive viajando para lugares de culturas diferentes, motivado pelo trabalho de botânico; e Ruslan, filho de pai tchetcheno e mãe russa, são alguns exemplos de como os personagens de Carvalho vivem uma desestabilização identitária.

Para Hall (2006), a globalização e as migrações contínuas resvalam no sentimento de (não)pertencimento que o sujeito toma para si, uma vez que na era das comunicações globais tem havido migrações contínuas levando “uma pluralização de culturas nacionais e de identidades nacionais” (2006, p. 83). Em relação à segunda hipótese sobre as identidades nacionais ou locais serem reforçadas pela resistência à globalização, podemos dizer que a avó de Ruslan parece acenar para essa tendência, pois vítima da brutalidade sistêmica da guerra e da própria condição de trânsito, cada vez para mais longe das origens, ela luta pela sobrevivência dos elos afetivos, da língua e da cultura: “Zainap não se preocupa em ser repatriada. [...] É uma certeza estranha, como se já estivesse morta. E, de qualquer jeito, prefere morrer em casa, no meio da guerra, a extinguir-se aos poucos num campo de refugiados” (CARVALHO, 2009, p. 24).

As três hipóteses citadas pelo referido autor vislumbram representações em diferentes sociedades, no entanto, a perspectiva de inter-relação cultural, hibridização e o descentramento identitário encontram um espaço maior em seus estudos. Em outro livro chamado *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Hall (2003) também aponta que as identidades contemporâneas são aquelas que estão constantemente se reproduzindo de novo, por meio das transformações dos modelos culturais para além da nação. Assim, ao falar de identidade, Hall (2003) discute implicações relacionadas às formações culturais em contextos de migrações e negociações. Para ele, nossas identidades culturais estão sempre em processo de formação, pois a “cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (2003, p. 44). Por isso, pensar a cultura e interpretá-la só seria possível a partir da análise do deslocamento do sujeito estrangeiro, em sua presença e sensação de alheamentos constantes.

As considerações de Hall são fundamentais para se compreender a errância dos personagens de *O filho da mãe*, que vivem a experiência da desterritorialização como a única possibilidade de sobrevivência. A errância de Ruslan e sua sensação de não pertencimento confirmam a falta de contato com a cidade e a ausência de uma relação identitária, por exemplo. Também não há para onde voltar, a guerra destruiu tudo, inclusive o sentido de lar. Isso pode ser observado em um diálogo entre os dois jovens, no qual Ruslan diz:

- Lembra a minha cidade – o ladrão diz, já no interior do prédio destruído.
- Por que não volta pra lá? – Andrei reage com uma raiva retardada, que denuncia o tamanho da sua contrariedade.
- Na minha cidade são as crianças que roubam, pedem esmola e se vendem. *Não quero voltar pra lugar nenhum. Só quero sair daqui.*
- Pra onde?
- *Não sei. Não importa. Para longe deste lugar, para fora deste país* (CARVALHO, 2009, p. 136, grifos nossos).

A perda de referência de um lar e o deslocamento pelas ruas de São Petersburgo configuram, nos termos de Hall (2003, p. 36), uma experiência diaspórica “desterritorializante em seus efeitos”, tornando as identidades instáveis ao romper com os elos afetivos duradouros e com o espaço de origem. Por isso, podemos dizer que a identidade se faz no próprio movimento, ora marcado pela condição de clandestinidade e exclusão, ora pela busca subjetiva e transgressora dos elos homoeróticos.

Por este ângulo, os protagonistas de *O filho da mãe* vivenciam a fragmentação identitária causada pelo deslocamento e também pela marginalização social em relação ao corpo e ao desejo que não são considerados pelos discursos hegemônicos. De acordo com Hall (2003, p. 44), as novas configurações identitárias, diante dos conflitos gerados pela globalização, “estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera” e, assim, a identidade cultural não consegue mais representar toda a nação, já que não considera a desconstrução na sequência sexo-gênero-sexualidade e as diferenças de classe, de regiões e de raças.

Ao analisar as identidades da diáspora contemporânea, o autor argumenta que já não é mais possível se apegar a “modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural, mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando o mundo inteiro” (2003, p. 47). Para ele, juntamente com as tendências homogeneizantes da globalização, existe “a proliferação subalterna da diferença” (2003, p. 60), ou seja, formas de resistência à homogeneidade cultural na busca pelo reconhecimento de uma

necessária heterogeneidade e diversidade que recusam a diferença em oposições binárias fixas. Corroborando essa constatação, Canclini (2016, p. 68), ao discutir as estraneidades contemporâneas, aponta que: “As tentativas de homogeneizar das evangelizações forçadas, dos Estados nacionais ou das indústrias culturais não puseram fim à diversidade”. Contesta-se, assim, uma noção homogeneizante e estática de identidades subjetivas ou nacionais.

Em síntese, o sentimento de não pertença à cidade de São Petersburgo e os traços de origem mestiça, no caso de Andrei, e da união de uma russa com um caucasiano, no caso de Ruslan, são aspectos que atuam de forma contundente na composição de suas identidades. Tanto Andrei quanto Ruslan parecem buscar outra realidade diante da impossibilidade de continuar em São Petersburgo. No desejo por um lar imaginado, distante e promissor, Andrei chega a sonhar como seria sua vida fora da Rússia, no Brasil e ao lado de Ruslan, como verificamos no excerto transcrito a seguir:

Imagina uma casa na praia, longe do mundo que até hoje ele conheceu, no país do seu pai, onde ele nunca esteve, onde vivem os inocentes. É a casa de que seu pai lhe falava quando Andrei era pequeno. Ele a imagina branca. E, nessa casa, ele imagina a vida possível. Imagina o batedor de carteiras a seu lado (CARVALHO, 2009, p. 157).

Em São Petersburgo, os sonhos da residência, do conforto, da proteção e do afeto parecem ser cada vez mais distantes, por isso o recruta sonha com uma existência possível longe da guerra e da terra de origem, mas que não se concretiza. Já Ruslan, como vimos anteriormente, sente na pele o quanto os sujeitos do Cáucaso ou migrantes refugiados são explorados e discriminados em São Petersburgo. Ele descobre, principalmente quando procura a mãe, que ali não é seu lugar e, assim, anseia por outro destino que não é o movimento de retorno ao lar, pois como observa Hall (2003, p. 416), é “impossível voltar para casa de novo” quando “a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica”. Reafirmando o significado do deslocamento espacial na narrativa, a errância, a perda de referências fixas e a sensação de vulnerabilidade no espaço da cidade servem à desestabilização da identidade construída sob o signo da rasura (HALL, 2014).

Estrangeiros em um mundo dilacerado pela guerra, os protagonistas de *O filho da mãe* vivem a experiência alheia mobilizando sentidos involuntários a partir do contato com o Outro. Ao circunscrever as questões culturais do “eu” no âmbito do “Outro” e as tensões entre sujeito e mundo, no discurso romanescos, Carvalho desvela o falso sentido de progresso anunciado na

ideia de mobilidade, pois o deslocamento implica também reconhecer as complexas políticas do espaço contemporâneo e suas linhas de exclusão.

Prosseguindo com a discussão sobre a problemática da identidade na relação sujeito/espaço sob a égide da “estranheidade” (CANCLINI, 2016), interessa-nos analisar, a partir desse momento, a dimensão subjetiva que os deslocamentos adquirem na narrativa, potencializando significados que desmantelam a quebra dos binarismos em relação ao corpo, ao gênero e ao sexo. A caminhada promove diretamente o contato do corpo com a cidade permitindo, com isso, uma potente experiência subjetiva e singular. Ainda que o estudo de de Certeau (2014) não discuta as questões de gênero, sexo e as diferenças culturais particulares de cada gesta ambulatória, ele problematiza os modos de uso das normas previstas na apropriação do espaço urbano a partir da imagem do corpo em movimento, isto é, um corpo tático que contraria um sistema de poder.

Tendo isso em mente e considerando que o corpo tático, ao penetrar nas fissuras das estratégias do poder social, sinaliza em direção à “experiência da estranheidade” (CANCLINI, 2016) e ao potencial subversivo dos discursos normalizadores, parece-nos pertinente pensar a identidade sob a perspectiva do corpo: dispositivo/espaço discursivo e pessoal influído por significados culturais díspares e plurais. Com as devidas ressalvas e ponderações observadas na teorização de de Certeau, faz-se necessário, a nosso ver, articular a ideia do corpo tático – subversivo e desviante – às reflexões da teoria *queer* que, interligada ao homoerotismo, nos ajudam a elucidar as complexas transações entre o sujeito, o corpo e a identidade mostradas, no romance, em tensão com o espaço urbano por onde transitam os personagens.

É o corpo que fala quando Andrei é roubado por Ruslan e persegue-o durante dias nas ruas da cidade: “Os dois corpos [...] colados um ao outro num canto escuro, tentando conter a respiração [...] Andrei sente o hálito do vulto no pescoço [...] tem o mesmo cheiro que o seu, indistinto. O coração dispara” (CARVALHO, 2009, p. 107). É também o corpo que procura resistir à realidade inóspita e excludente que a cidade/estrutura social de poder lhe impõe: “Juntos, nas ruas da cidade, são uma bomba-relógio. [...] E, essa consciência, que ganha corpo com a simulação do beijo, substitui a necessidade de explicações. Não precisam dizer nada um ao outro” (CARVALHO, 2009, p. 133).

Desse modo, corpo, desejo, identidade e espaço estão profundamente imbricados na narrativa, assim como também demonstram algumas particularidades, sobretudo no que tange à prática homoerótica que serve de estranhamento/transgressão para o padrão cultural

dominante. Ao longo do século XX, as discussões sobre o corpo e as práticas sexuais ganharam maior fôlego principalmente com os estudos de Michel Foucault (2010/2014/2019a) que mostram como o corpo é, acima de tudo, uma construção discursiva e está também diretamente mergulhado num campo político.

Para o teórico, o corpo é investido por relações de poder postas em jogo pelos regimes disciplinares, pelas normas da cultura, mas “cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças” (2014, p. 30). Ademais, a partir do momento que o poder, em diferentes lados ou feixes, penetra no corpo, encontra-se, simultaneamente, uma organização arquitetônica de controle e vigilância da sexualidade, mas “a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo *a intensificação dos desejos de cada um pelo próprio corpo...*” (2019a, p. 236, grifo nosso). Nesse movimento, Foucault acena para uma resistência que pode ser pensada no interior de uma cultura, pois “a proliferação de prazeres” e “a multiplicação de sexualidades disparatadas” (2010, p. 57) amparam os corpos que contrariam a disciplinarização e a normalização da sociedade.

É em vista disso que uma parte dos estudos *queer* tem origem no pensamento pós-estruturalista de Michel Foucault. Um dos aspectos mais importantes da teoria *queer* é a ruptura com os binarismos que estruturam a cultura ocidental contemporânea calcada na heteronormatividade, na qual os dispositivos discursivos de poder e as normas regulatórias disciplinares voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites. Valendo-se de algumas concepções foucaultianas, a teórica *queer* Judith Butler (2008/2019) defende que essas normas regulatórias consideram a categoria classificatória do sexo como uma forma de violência contra os corpos, pois para a autora: “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significante dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória [...]” (2008, p. 198). Portanto, podemos afirmá-lo como uma entidade política que recebe e externaliza inscrições culturais produzidas a partir de múltiplas instâncias sociais de poder, tais como: a família, a igreja, a escola, entre outras. Daí a necessidade de produzir um discurso reverso e de desconstrução do corpo como instrumento do poder opressor.

Butler (2008) destaca ainda, no contexto da discussão sobre o gênero e a sexualidade, que as identidades/sexualidades não heteronormativas colocam em xeque a estabilidade do gênero como categoria de análise. As relações de diferenciações pelas quais os sujeitos vêm à existência não procedem nem sucedem ao processo de atribuição de gênero. “O gênero é uma

complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada [...] Uma colisão aberta, portanto afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, [...] sem obediência a um *telos* normativo e definidor” (2008, p. 37).

Nesse sentido, a materialidade do sexo, ao se basear em uma problemática e excludente matriz de gênero, fala de um corpo em conformidade com o poder regulatório e que, na reiteração do discurso heterossexual, nunca se encaixa perfeitamente com as regras compulsórias. Portanto, ao argumentar sobre a materialidade dos corpos, Butler (2019, p. 17-18) enfatiza que o processo pelo qual o sujeito assume um sexo liga-se diretamente à questão da “identificação” e aos meios discursivos “pelos quais o imperativo heterossexual permite certas identificações sexuadas e forelui ou nega outras identificações”.

Essas “outras” identificações, negadas ou excluídas da hegemonia heterossexual – homogeneizante e hierarquizante –, correspondem politicamente às práticas *queer* cuja significação abarca o conjunto dos excluídos e a pluralidade de identidades que desafiam a heteronormatividade. Neste sentido, a identidade é concebida como um efeito dos discursos, os quais se materializam no âmbito da corporeidade, isto é, a noção de identidade está centrada no conceito de performatividade¹⁶.

Segundo Butler (2019, p. 16), os gêneros e o sexo são performances, atos de linguagem: “uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia”. Assim, a performatividade é uma transposição da diferença entre enunciados constativos e enunciados performativos em razão de um processo de internalização de um conjunto de normas e de construção da própria subjetividade. Isto implica pensar que os atos, gestos, atuações e desejos performáticos sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identificação como causa. Em outras palavras,

os atos e gestos, os desejos articulados e postos em atos criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2008, p. 195).

¹⁶ Para operacionalizar o conceito de performatividade, em que as identidades de gênero e sexuais são entendidas como uma construção cultural/discursiva, Butler (2008/2019) baseia-se nas teorizações da linguística que interliga discurso e ação aos atos de fala de Sean Austin (1976), descritos em *How to do things with words*, divididos em constativos e performativos. Ou seja, os atos constativos estão relacionados às condições de descrição enunciativa enquanto os atos performativos são enunciados capazes de ações no mundo e não apenas os descrevem.

Há que se destacar, neste sentido, que a linguagem trabalha, ao longo do tempo, de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos a serviço da consolidação ou reiteração forçada da norma heterossexual. Entretanto, essa materialização nunca está completa, pois as instabilidades e as possibilidades abertas no processo de rematerialização dos corpos podem contrariar a força da lei regulatória gerando, assim, corpos *queers* – estranhos ao espaço heterocentrado.

Os corpos/sujeitos intitulados *queers* desestabilizam a noção de identidades fixas, logo, relacionam-se aos efeitos dos descentramentos identitários (HALL, 2003/2006) que fragmentaram “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (HALL, 2006, p. 09). O questionamento da noção de sujeito cartesiano e central resultou na reformulação da identidade como uma fantasia. As subjetividades *queers*, portanto, desestabilizam a concepção de um “eu” integral e unificado ao mesmo tempo em que expõe/denuncia a heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2008/2019) como matriz/instituição opressora.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Butler, Guacira Lopes Louro (2020) argumenta que o estranhamento *queer* indica um movimento, uma inclinação, um modo de ser que, se por um lado, aproxima o termo com as discussões políticas dos movimentos ligados às sexualidades destoantes da normatização – lésbicas, gays, travestis, drags, entre outros –, por outro, não se pretende fixar. Mais do que um lugar social estabelecido, *queer* “admite a ambiguidade, [...] o trânsito, o estar-entre” (LOURO, 2020, p. 96). Assim, a autora afirma que o estranhamento *queer* “pode ser instigante para se pensar a cultura, a sociedade, para pensar o próprio pensamento” (2020, p. 101). Um corpo *queer* é aquele que incomoda, desliza, desnaturaliza e existe/resiste para perturbar e para estranhar o controle moral dominante.

Isso nos leva a refletir que esse corpo assume a “experiência da estraneidade” (CANCLINI, 2016) como espaço/sentimento dissociativo, “consciência de um desajuste” (CANCLINI, 2016, p. 62), território do prazer, mas também da dor e da repulsa. Ou seja, é um corpo que desafia a sequência que presume a heteronormatividade, que escapa à fixidez identitária, na medida em que se encontra em um interstício: em uma zona de desejo, atração, resistência, mas também de exclusão e negação que constituem o domínio da abjeção – conceito sobre o qual falaremos mais adiante.

Considerando os sentidos e provocações que se desdobram da perspectiva *queer* para pensar a relação homoerótica que se estabelece entre os protagonistas Ruslan e Andrei, é

possível dizer que o romance *O filho da mãe* expressa as tensões identitárias de nosso tempo, bem como discute as tensões entre o (não)pertencimento e o sentimento de estraneidade – seja pelo deslocamento espacial, seja pela ausência de afeto e reconhecimento – pelo abrigo desses corpos transgressivos.

Conforme preconizado, Ruslan, ao estabelecer relações sexuais e afetivas com outros homens em um espaço/país conservador e homofóbico, não se conforma com as normas de inteligibilidade cultural/discursiva pelas quais deveria ser definido. Já na infância a manifestação da sua sexualidade põe em evidência as fissuras na ordem heterossexista regulada e imposta pela sociedade, passando a experimentar o processo de identificação a partir da sua subjetivação, lançando-se em direção ao novo/estranho, ao desejo pelo corpo do amigo Akif.

Quando eles eram apenas meninos não se falavam direito, o silêncio e o olhar eram as formas de comunicação que delatavam o desejo homoerótico. Sendo assim, “Ruslan, em parte pelo silêncio e pelo mistério que o cercava, desenvolveu um fascínio por ele [Akif]” (CARVALHO, 2009, p. 34). Vivendo em um país maximizado pela guerra, pela opressão e pela homofobia que circunscrevem o heterossexismo compulsório, é somente na universidade, quando os dois jovens se reencontram, já no auge da segunda guerra da Tchetchênia, que acontece a primeira experiência homoerótica, “nos escombros do prédio da escola de medicina” (CARVALHO, 2009, p. 34). Ruslan e Akif se encontram na clandestinidade, concretizam seus desejos homoeróticos em meio às ruínas, uma vez que o Estado reprime violentamente as relações entre iguais.

De acordo com Eve Sedgwick (1985), considerada uma das fundadoras da teoria *queer*, certas formas de dominação homosocial¹⁷ dependem da rejeição a laços eróticos entre homens e na projeção deles em uma imagem estigmatizada do homossexual. Para a autora, a ordem social estabelecida não difere de uma ordem sexual, pois a estrutura primária do desejo/identidade está no dualismo do par binário hetero/homo, mas de forma a priorizar a heterossexualidade compulsória. Assim, para Sedgwick, a perspectiva *queer* tornou-se o espaço do questionamento e da desconstrução desse dualismo binário, visto que não seria eficiente para

¹⁷ Segundo Sedgwick (1985, p. 01), “*Homosocial*”, palavra usada frequentemente pela História e nas ciências sociais para se referir aos vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo, trata-se de um neologismo formado pela analogia com “homossexual”, mas também para se distinguir desse conceito. A palavra “*Homosocial*” é aplicada às atividades “estritamente do sexo masculino”, que, em nossa sociedade, podem ser caracterizadas por excessiva homofobia, medo e ódio aos gays.

entender as contradições que perpassam a subjetividade gay/lésbica ou qualquer subjetividade que destoa da normatividade.

Na esteira do recrudescimento da homofobia nos anos 1980, Sedgwick (2007) evoca a imagem do “armário” para discutir o lugar de defesa contra as práticas homofóbicas. Ela afirma que o pensamento ocidental do século XX estrutura-se em torno da crise da estilização rígida da definição de homo e heterossexualidade. Para se contrapor ao essencialismo de gênero e à uma sociedade eminentemente homofóbica, a “epistemologia do armário” busca romper com a ilusão de uma consistência em estabelecer, de algum modo, uma identidade fixa mesmo no interior dos grupos minoritários, ou seja, assumir-se abertamente gay ou lésbica. Desse modo, a autora assevera que:

O aparente descolamento da expressão “sair do armário” de sua origem gay em seu uso recente pode sugerir que o tropo do armário está tão perto do centro de algumas preocupações modernas que poderia ser (ou de fato foi) esvaziado de sua histórica especificidade gay. Minha hipótese, porém, é que o contrário é que é verdadeiro. Acredito que todo um conjunto das posições mais cruciais para a contestação do significado na cultura ocidental do século XX está conseqüente e indelevelmente marcado pela especificidade histórica da definição homosocial/ homossexual, particularmente, mas não exclusivamente, masculina, desde mais ou menos a virada do século. Entre essas posições figuram, como já indiquei, os pares segredo/revelação e privado/público. Ao lado desses pares epistemologicamente carregados, e às vezes através deles, condensados nas figuras do “armário” e do “assumir-se”, essa crise específica de definição marcou por sua vez outros pares tão básicos para a organização cultural moderna, como masculino/ feminino, maioria/minoria, inocência/iniciação, natural/artificial, novo/velho, crescimento/ decadência, urbano/provinciano, saúde/ doença, mesmo/ diferente, cognição/paranóia, arte/kitsch, sinceridade/ sentimentalidade e voluntariedade/dependência. Tão espalhada tem sido a mancha dispersa da crise do homo/ heterossexual que discutir quaisquer desses índices em qualquer contexto, sem uma análise anti-homofóbica, acabaria, talvez, por perpetuar compulsões implícitas em cada um deles sem o saber (SEDGWICK, 2007, p. 28-29).

Como visto no fragmento transcrito, Sedgwick (2007) problematiza as categorias que se apresentam como oposições binárias, o que corresponde à dificuldade em construir um padrão de comportamento e de lidar com as práticas homoeróticas nos espaços públicos e privados. Isso ilustra as táticas de ocultamento empreendidas por Ruslan para concretizar o desejo homoerótico. A cidade é opressora e violenta, uma vez que as estruturas de poder

(FOUCAULT, 2014) evidenciam publicamente a homofobia como uma das formas de legitimação da norma e domínio dos corpos (BUTLER, 2019).

A suposta desobediência às regras sociais concorre para a manifestação de preconceitos, pois como assinala o narrador: “Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia. E talvez por isso Ruslan e Akif não tenham sido vistos durante os meses em que se encontraram nas ruínas do prédio da escola de medicina. Porque eram invisíveis” (CARVALHO, 2009, p. 35). Essa situação de ocultamento/invisibilidade, que irá ser constante também em São Petersburgo, nos permite dizer que Ruslan assimila o dispositivo do armário (*closet*) como um mecanismo de defesa, como uma maneira de driblar uma estrutura sociocultural homófoba.

Desse modo, o armário (*closet*) de Ruslan reforça a necessidade de atos, gestos e comportamentos performáticos (BUTLER, 2008/2019) como um sujeito heterossexual na esfera pública, enquanto suas práticas homoeróticas são relegadas ao espaço privado, por meio de táticas de ocultamento. Ele oculta/dissimula a própria sexualidade desviante, a fim de não sofrer opressões em uma cidade violenta que estabelece uma poderosa vigilância e um disciplinamento panóptico (FOUCAULT, 2014) sob os comportamentos dos corpos.

A despeito da contextualização e das ressalvas relacionadas ao conceito do armário (*closet*), sobretudo na tensão entre o sujeito assumir-se (*coming out*) publicamente demarcando uma suposta identidade gay/lésbica e/ou resguarda-se nos meandros da heteronormatividade, talvez seja importante ressaltar que “sair do armário”, conforme pontua Sedgwick (2007, p. 38), é uma postura que, muitas vezes, pode cristalizar intuições e convicções que “já estavam no ar por algum tempo e que já tinham estabelecido seus circuitos de força de silencioso desprezo, de silenciosa chantagem, de silencioso deslumbramento, de silenciosa cumplicidade”. Para além do discurso de unidade identitária dos movimentos sexuais minoritários, a “saída do armário” (*coming out*), vista sob o ponto de vista da perspectiva *queer*, pode ser rearticulada como uma prática de valorização da diferença, de não-fixidez absoluta da identidade. É, neste sentido, que Ruslan ora vale-se do armário (*closet*) e performa uma masculinidade hegemônica como forma de sobrevivência, ora admite o *coming out*, o desejo homoerótico e a subversão através do gozo corporal de maneira secreta e privada. Portanto, podemos dizer que sua identidade/subjetividade está constantemente “perturbada pela diferença” (HALL, 2006).

A dualidade da construção do corpo de Ruslan, apesar do esforço para ocultar seu desejo homoerótico, apresenta-se permeável e dissidente. Seu estranhamento e a variabilidade de sua

identidade são confirmados, de início, pela forma que era caracterizado por sua avó Zainap como “um rapaz sensível” (CARVALHO, 2009, p. 30). Na imagem de seu corpo em movimento, inscrito na ordem do devir, seu aspecto *queer* assenta-se na força criadora do desejo, do erotismo, contra as contingências locais, que se recusam a reconhecer a diferença proliferando, portanto, discursos de regulação disciplinar do corpo. Tais discursos, repletos de fissuras aparecem dicotomizados na narrativa entre a estratégia e a tática, o público e o privado, o segredo e a revelação, o interdito e a transgressão, o prazer e a negação.

O contexto de guerra, de vigilância, as perseguições e os genocídios dimensionam a experiência subjetiva na narrativa: o homoerotismo sob a ótica da identidade fragmentada; os corpos como signo de enfrentamento; corpos que se mostram avessos ao binarismo de gênero e ao contexto sociocultural em que estão situados. Assim, o romance de Carvalho traz à tona corpos estranhos/*queers*, cujos desejos são efetuados nas ruínas e, portanto, suscitam problematizações/indagações sobre “quais modos de vida contam como ‘vida’, quais vidas vale a pena proteger e salvar, que vidas merecem ser enlutadas?” (BUTLER, 2019, p. 41). Ou seja, qual a importância da vida de Ruslan? Ele escapa à delimitação da matriz heterossexual que qualifica os “corpos que importam” (BUTLER, 2019) e, com isso, resiste aos processos de exclusão. Talvez seja por isso que Ruslan, sob a iminência da violência bélica e do desabono, associa o amor/desejo ao risco e à guerra, como pode ser observado no excerto a seguir:

[Ruslan] sonha com a primeira noite que passou com Akif nos trilhos abandonados do trem, em Grózni. A ameaça de serem descobertos, associada ao perigo dos bandidos e ao risco de serem alvejados, dava afinal um sentido heroico e rebelde à juventude que não viveram por causa da guerra. [...] E acabou passando a noite num vagão abandonado, como se nada ao redor tivesse a menor importância, como se não estivessem no epicentro da guerra – ou melhor, como se estivessem imunes a ela ou fossem capazes de decretar uma trégua simplesmente por estarem juntos. *De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguiu amar entre ruínas* (CARVALHO, 2009, p. 38, grifo nosso).

A narração em terceira pessoa implica em distanciamento e aproximação, já que, como vimos, a variação de focalizações admite que a diegese seja contaminada pelas perspectivas subjetivas dos personagens. No caso da citação acima, a experiência homoerótica é narrada a

partir da memória afetiva/corporal de Ruslan que incide sobre os paradigmas de ordens e desordens inscritos no corpo *queer* e suas injunções estigmatizadoras e excludentes. A dimensão onírica, neste caso, traz à tona a consciência da exclusão/marginalização que acompanhará Ruslan no deslocamento até São Petersburgo, já Akif será destruído pela guerra prematuramente. Cabe também reiterar que as práticas sexuais entre eles não são consideradas legítimas, limpas e saudáveis segundo paradigmas socioculturais heterossexistas, por isso o deslocamento para os espaços escuros, abandonados e marginais. São, pois, nos termos de Foucault (2010), práticas sexuais ilegítimas/periféricas, sexualidades que incomodam por onde passam.

Ao pensar na cultura repressiva da sexualidade e suas concessões, Foucault (2010) observa que ainda hoje estamos condicionados pelos discursos higienistas do século XVIII, uma vez que os três grandes códigos que regulavam as práticas sexuais – direito canônico, a pastoral cristã, e a lei civil – perpetuaram discursos de caráter moral e biológico através de diferentes instituições como a Escola, a Família, a Igreja, a Medicina, a Psiquiatria, entre outras, visando regular o sexo. Desse modo, os discursos “fixavam, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito” (2010, p. 44). Além disso, as diferentes instituições centravam-se nas relações matrimoniais entre homem e mulher, logo, aqueles que rompiam as leis do casamento ou procuravam “prazeres estranhos mereciam de qualquer modo, condenação. [...] Na ordem civil como na ordem religiosa o que se levava em conta era um ilegalismo global. Sem dúvida, o ‘contra-a-natureza’ era marcado por uma abominação particular” (2010, p. 45).

Ora lícita, outrora ilícita, a permissão sobre o sexo, no pensamento foucaultiano, é sustentada por uma estrutura de poder para atender aos interesses hegemônicos de uma moral capitalista. O contexto político social da Tchetchênia é, como vimos, fundamentado por essa estrutura de poder, por esse controle discursivo do sexo, colocando determinados corpos/sujeitos à margem social. Contudo, se “onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 2010, p. 105), a presença/existência do corpo de Ruslan como espaço do desejo homoerótico, que inventa modos de ser, alternativas para sobreviver – mesmo que momentaneamente e em segredo –, preferindo, pois, o risco, o indeterminado, a suspeição e a errância, rasura as relações miméticas entre gênero e sexo, bem como atravessa as estratificações socioculturais.

Nas tensões entre a diferença e a normatização, Andrei também enfrenta/desafia construções discursivas homogêneas em relação à indeterminação da sua identidade e de seu corpo. O personagem distancia-se dos padrões de masculinidade viril e agressiva representados

no romance pela figura do padrasto – um comandante da marinha russa – e pela imagem do serviço militar – tradicional na educação dos russos –, e aproxima-se da subjetividade *queer* pelas práticas homoeróticas que acontecem às escondidas em São Petersburgo.

O convívio turbulento com o padrasto Nikolai e a mãe Olga atravessa a história desse jovem, cujas reações e comportamentos se dão contrariamente ao ambiente opressor em que cresceu e que se mostra similar àquele que caracteriza o quartel militar em São Petersburgo. Se aos olhos da mãe Andrei era “um menino especial” (CARVALHO, 2009, p. 146), para o padrasto o serviço militar era necessário para torná-lo um homem, pois o exército “Endurece as pessoas, forja o caráter” (CARVALHO, 2009, p. 115), portanto, determinado a vê-lo fora de casa, servindo ao exército russo, Nikolai enfatiza: “Ele vai ter que aprender, como eu aprendi” (CARVALHO, 2009, p. 153).

As marcas do sistema patriarcal/homofóbico estão representadas no discurso de Nikolai a fim de assegurar a dominação, o poder e as normas regulatórias do sexo (BUTLER, 2019; FOUCAULT, 2010). Ao tratar do alcance do conceito de poder, Foucault (2019a, p. 369) pensa-o na qualidade de relações difusas em todo o tecido social, em razão de ele ser algo que circula, que só funciona em cadeia. “Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado” em diferentes instâncias: Estado e família, por exemplo. Essas duas instâncias nos possibilitam caracterizar o poder em duas formas de distribuição ou confronto: os macropoderes e os micropoderes.

Contudo, no âmbito dos macropoderes, o Estado e seus aparelhos repressivos são problematizados por Foucault, uma vez que o poder é exercido de cima para baixo buscando docilizar o sujeito. Logo, o teórico não pensa em essência ou origem do poder, mas nas relações em rede (micropoderes) que circulam em vários ambientes da sociedade. Em outras palavras, Foucault (2014/2019a) observa como os sistemas de micropoderes, nas correlações de forças, agem/atuam sobre a vida do sujeito. Exemplo simples dos micropoderes são a regulação do corpo em diversas situações e espaços, o controle da sexualidade e dos hábitos cotidianos.

Desse modo, é possível dialogar com as reflexões de Foucault para se discutir as regularidades que agem no e sobre o corpo de Andrei. Isso porque o Estado (macropoder) e o padrasto/espaço familiar (micropoder) se juntam para discipliná-lo enquanto um “corpo dócil” (FOUCAULT, 2014). As ações para afirmar o controle da sexualidade de Andrei são feitas, tanto em casa, sob as ordens de Nikolai, quanto no quartel em São Petersburgo, onde a

disciplina dos corpos tem o intuito de cumprir o regime discursivo de um macropoder que se realiza sobre os “exercícios militares de rotina” (CARVALHO, 2009, p. 115).

As privações impostas a Andrei pelo padrasto, dentro de sua própria casa, repercutem na impossibilidade de entrar na universidade “para escapar ao exército” (CARVALHO, 2009, p. 152). Como dito anteriormente, é por ser o poder exercido em redes socioculturais que Olga se cala diante do autoritarismo do marido e deixa que o filho se apresente ao exército contra sua vontade. Uma vez no exército, há mecanismos de poder maiores que agem sobre a vida e o corpo de Andrei, que passam sobre técnicas minuciosas de coerção na figura dos superiores: o controle das atividades e horários, a vigilância hierárquica, as punições e pequenas humilhações. Nesse sentido, coaduna-se à experiência militar do personagem o pensamento foucaultiano que sinaliza:

A disciplina [...] individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações. [...] O corpo, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações, opõe e mostra as condições de funcionamento próprias a um organismo. O poder disciplinar tem por correlato uma individualidade não só analítica e ‘celular’, mas também natural e ‘orgânica’. [...] Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente (FOUCAULT, 2014, p. 143-167).

A vida no quartel possui uma rigorosa disciplina e, assim, o poder é repartido para que o controle possa ser exercido sobre todos. O quartel militar possui o princípio do panóptico, espaço que permite ver sem parar e reconhecer imediatamente. Nele a disciplina atua como uma pedagogia analítica. Redobra-se a vigilância sobre a sexualidade, cujo objetivo é disciplinar os corpos como uma das muitas formas de manutenção da norma. Ocorre que, como destaca Guacira Lopes Louro (2010, p. 26), aqueles que escapam ou atravessam os limites normativos “ficam ‘marcados’ como figuras que se desviam do esperado” e, por isso, “as fantasias, as dúvidas, e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado” (LOURO, 2010, p. 27). Há que se sublinhar, assim, que os corpos *queers*, marcados como diferentes, “atravessadores ilegais de territórios” e “descontínuos” (LOURO, 2020), operam deslocamentos e imprevisibilidades, mesmo que discursivamente se encontrem disciplinados/regulados por macros e micropoderes no interior de uma cultura.

A percepção de como esse poder disciplinador atua no espaço militar para a suposta manutenção de uma masculinidade hegemônica, mas, ao mesmo tempo, incita a manifestação do desejo homoerótico, é apresentada/reafirmada no romance a partir da memória subjetiva de Andrei, enquanto este está em deslocamento pelas ruas da cidade fugindo da polícia:

Andrei se lembra do dia em que, logo depois de chegar ao quartel, foi obrigado a costurar as insígnias no uniforme. Seu número e nome de recruta. E aquela lembrança traz outras: os soldados que acordam de madrugada para os exercícios têm de vestir os uniformes que, à noite, o sargento Krássin os exorta a lavar durante o banho. Os recrutas usam apenas sandálias. Andrei tira do pescoço a corrente com o pequeno crucifixo de ouro que a mãe lhe deu. Todos juntos se ensaboam à espera da água que sai gélida de um cano pontuado por pequenos chuveiros ao longo do teto. Lavam os uniformes em bacias de lata dispostas pelo chão. [...] *O sargento grita: Lavem as roupas e os sacos. Lavem bem o saco. E ri.* Os lençóis e as toalhas são distribuídos depois do banho. *É quando Andrei se vê flagrado por Kórsakov, enquanto admira o corpo de Baládski, que ainda está debaixo do chuveiro de olhos fechados, o rosto coberto de sabão.* Se Kórsakov reconhece o que Andrei sente, e se vai denunciá-lo aos superiores, é porque também já sentiu o mesmo. Mas isso não está em questão. O sargento examina o corpo dos recrutas uma vez por semana. Manda abaixar as cuecas até as botas. No inverno, manda abaixar as ceroulas. Toda semana é a mesma coisa, mas na última o sargento foi mais cuidadoso com Andrei. O exame foi mais detalhado. *O sargento examinou cada pelo. Era Baládski quem cortava o cabelo dos recrutas. Andrei sonhava com o dia de cortar o cabelo. E, quando o dia chegava, fechava os olhos, enquanto Baládski lhe acariciava a cabeça* (CARVALHO, 2009, p. 137-138, grifo nosso).

Como visto no fragmento transcrito, os *flashes* da memória de Andrei desnudam os processos de repartição disciplinar para a coerção individual e coletiva dos corpos no quartel amalgamados à imagem do desejo homoerótico sobre o qual os olhares e o corpo se encarregam de dizer. O olhar se torna um gesto perigoso no quartel, pois olhar para o corpo do outro é sinal de desejo. Nesse contexto, cabe ressaltar que o exército é um espaço estreitamente de sociabilidade masculina, cujo *locus* disciplinador, apesar de exigir um comportamento exemplar associado à virilidade, possibilita também um convívio mais íntimo e intenso, no qual os laços de companheirismo, amizade e afetividade podem surgir. Por isso, é um espaço de tensão contínua que facilmente pode levar à homofobia e ao medo.

As imagens da experiência militar se sobrepõem de forma acelerada nas lembranças de Andrei, traduzindo bem seu estado de pânico e de abandono nas ruas da cidade. Essas imagens, como pudemos observar, demonstram o quartel russo como espaço de manifestação de uma

homossociabilidade (SEDGWICK, 1985) consolidada a partir dos olhares durante os banhos coletivos, dos exames minuciosos nos corpos dos recrutas, das carícias veladas, além do fato de que alguns recrutas eram coagidos à prostituição com oficiais da reserva. Para Sedgwick (1985), um espaço de homossociabilidade além de promover uma afetividade masculina pode ser por extensão um espaço onde a injúria passa a ser uma prática recorrente e legitimada, aspecto que fica comprovado a partir das humilhações dirigidas aos recrutas, como exposto no excerto anterior.

Para Didier Eribon (2008), a injúria é um ato de linguagem que, para além da ofensa e difamação, atribui a alguém um lugar social. Ela expõe uma vulnerabilidade social e psicológica, deixando marcas profundas no corpo e na alma daquele que a sofre. Uma das consequências da injúria “é moldar a relação com os outros e com o mundo. E, por conseguinte, moldar a personalidade, a subjetividade, o próprio ser de um indivíduo” (ERIBON, 2008, p. 27). Nesse sentido, “o tom de zombaria” (CARVALHO, 2009, p. 98) dos superiores do quartel, as humilhações e os constrangimentos vividos pelos recrutas podem ser compreendidos como atos de injúrias de um “*continuum* linguístico que engloba tanto a fofoca, a alusão, a insinuação, as palavras maldosas ou o boato quanto a brincadeira mais ou menos explícita, mais ou menos venenosa” (ERIBON, 2008, p. 64).

Tudo isso se torna constitutivo da identidade de Andrei como marcas de alteridades construídas pelo olhar do outro: o olhar do padrasto que o condena por ser diferente, o olhar dos superiores, dos soldados e de outros recrutas no quartel que não perdem “a oportunidade de fazer uma gracinha” (CARVALHO, 2009, p. 98). Trata-se de um “mundo de injúrias” que delimita uma fronteira entre o pertencimento e a exclusão. Para Andrei, viver em São Petersburgo – principalmente dentro do quartel militar – é uma sentença, uma condenação perpétua. São várias as formas de violência que se inscrevem em sua memória e em seu corpo, pois “a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produzidas pela hostilidade do mundo exterior” (ERIBON, 2008, p. 27).

Como já observamos em outro momento, o “armário” se constituiria como uma garantia de proteção contra os interditos e a injúria. Entretanto, Andrei deixa transparecer seu desejo contido através do olhar e da potencialidade erótica à flor da pele de tal forma que o armário é “um disfarce inútil. No quartel não engana ninguém” (CARVALHO, 2009, p. 97). Essa situação vai de encontro com o que Sedgwick (2007, p. 38) destaca sobre as dificuldades de estar o tempo todo dentro do armário, uma vez que em determinadas circunstâncias o sujeito/corpo

nunca tem a autoridade total da definição (performance) de si mesmo, o que nos remete à existência de um tipo de “armário de vidro [que] pode autorizar o insulto”.

A cena do encontro sexual clandestino entre Andrei e o oficial da reserva exemplifica que naquela situação o “armário” não era garantia de proteção; ao contrário, reforçava “a hierarquia e a humilhação” (CARVALHO, 2009, p. 105). Ali, o “armário de vidro” corresponde ao risco de ser pego em flagrante, pois, como assinala o narrador, é como se “as carícias daquele homem fossem a prova do seu próprio desejo por outro homem” (CARVALHO, 2009, p. 105).

Como é possível perceber, o controle do corpo/desejo dos recrutas repousa sobre o silêncio imposto frente ao esquema constrangedor e humilhante tomado pelo exército como meio de corrupção, sobre a dissimulação forçada e, sobretudo, sobre o sentimento de vergonha e inferiorização provocados pelas engrenagens do poder (FOUCAULT, 2019a) e pela injúria. Na injúria, é o íntimo que é desejado: “O ódio de si, a homofobia interiorizada, é, com certeza, um dos efeitos mais fortes dessa estrutura da relação com o mundo moldado pela preexistência da injúria” (ERIBON, 2008, p. 87).

São Petersburgo, por sua vez, expõe todas as arbitrariedades e violências do regime militar. Como já vimos, a atmosfera da cidade é hostil e reforça a vulnerabilidade dos personagens. Nela evidencia-se uma potencialidade da injúria, cuja ameaça está sempre no cotidiano, no que ela tem de mais banal. Para Andrei, a cidade é “um mundo de estranhos” (ERIBON, 2008, p. 34), o lugar da ordem moral e social, de hostilidade para com o outro – o estranho. Desse modo, escapar do controle do corpo e da estrutura de repressão significa, paradoxalmente, perder a própria liberdade, pois sem o dinheiro em mãos e, conseqüentemente, impossibilitado de retornar ao quartel, Andrei vislumbra a oportunidade de viver, mesmo que clandestinamente.

Outro devaneio de Andrei, ainda em situação de fuga pelas ruas da cidade, exemplifica os efeitos da injúria instalada em cada instante da vida social e pessoal na metrópole da visibilidade e da vigilância. Quando Andrei encontra nas ruas escuras um colega soldado, Kórsakov, na mesma condição de submissão que ele, sua mente reconhece a vulnerabilidade de ambos. Ali não havia uma relação de superioridade, já que Kórsakov, que tanto o atormentou no quartel com insinuações e ameaças, descia de um carro como ele próprio algumas noites antes. Sob o impacto dessa imagem, o narrador apresenta ao leitor os pensamentos do protagonista:

Andrei demora a entender, ou querer entender, o que Kórsakov está fazendo ali. É um tipo de autoengano. Seus olhos se encontram. O soldado o vê. [...] Reconhece a vulnerabilidade do soldado agarrado ao dinheiro. Vinha se atormentando com a ideia de que tivesse sido mandado naquela missão, que não conseguiu concluir, por terem reconhecido nele um desejo, porque era talhado para o negócio. Sobre Kórsakov, porém, não pairava aparentemente nenhuma dúvida. Ao contrário, o soldado o tinha espezinhado desde que pisou no quartel, se uniu aos mais fortes contra o recruta. Por um instante, Andrei volta a pensar no Deus de sua mãe. [...] Mas o devaneio dura apenas o necessário para ele perceber que, apesar de terem sido obrigados a fazer a mesma coisa e de terem passado pela mesma humilhação, somente Kórsakov está envergonhado – talvez menos pelo que foi obrigado a fazer nesta noite do que por todos os tormentos, insinuações e ameaças que antes infligiu a Andrei, no quartel, acreditando que a aliança com os superiores pudesse polpá-lo do destino dos subalternos. Sua vida daqui para a frente se resumirá a essa humilhação testemunhada pelo recruta desertor [...] Andrei quer dizer a Kórsakov uma coisa que ele mesmo ainda não compreendeu totalmente, embora tenha uma forte intuição: que sempre haverá alguém pronto para reconhecer e atacar a vulnerabilidade onde quer que ela se manifeste – e, em especial, nesta cidade. [...] Enquanto tiver alguma coisa, qualquer coisa, eles vão continuar a persegui-lo. [...] Só vai ganhar o direito de viver depois de perder tudo, ele pensa calado diante de Kórsakov. Aqui, o direito de viver é também o de revidar, de tirar dos outros o que eles ainda têm – ou acham que têm (CARVALHO, 2009, p. 120-121).

Como podemos notar, o protagonista toma consciência da exclusão e da inferiorização a que está sujeito na cidade. Nela não há igualdade. Há, ao contrário, possibilidades da injúria, da desvalorização e da ameaça. A vergonha é um traço que acompanha os recrutas submetidos à prostituição, tendo que enfrentar as ruas vigiadas e enganar a polícia. Fora do quartel tanto Andrei como Kórsakov andam sozinhos e precisam procurar os meios de fugir da injúria e da violência cotidiana. É, portanto, a fuga a forma encontrada por Andrei de investir contra o poder. O desejo de reencontrar o ladrão também direciona para uma espécie de resistência ao *panopticon* (FOUCAULT, 2019a) em termos de táticas pedestres (CERTEAU, 2014) criadas para driblar o sistema e se locomover pelas ruas de São Petersburgo.

A narrativa mostra como, em vez de sustentar os discursos nacionalistas, conservadores e homofóbicos do padrao e do exército, Andrei, tomado por um “sentimento contraditório de justiça, liberdade e tristeza” (CARVALHO, 2009, p. 121), subverte as normas dessas estruturas de poder que dão suporte à nação e procura dar vazão ao seu desejo homoerótico, no qual a diferença se afirma como modo de existência e de identificação.

A expressão desse desejo homoerótico espraia-se no encontro com Ruslan, ou melhor, no embate dos seus corpos pelas ruínas da cidade. São corpos que, borrados em suas margens identitárias, mostram-se avessos a qualquer significação despótica, minando, portanto, a ideia

de identidade/gênero estanque. Aponta-se, então, para a dimensão *queer* que denota tanto uma prática performática quanto uma entrega ao prazer e ao risco. Essa tensão entre descontrole e contenção, que marca o confronto dos corpos, pode ser evidenciada no trecho a seguir:

Sente a pressão no pescoço ceder e experimenta girar a cabeça devagar dentro da chave de braço do batedor de carteiras até seus lábios entreabertos estarem na mesma altura. *Uma nova consciência se instaura entre os dois. Há um reconhecimento, um lapso de desconfiança e hesitação.* E, pela inércia da recomposição de forças, os lábios entreabertos por pouco não se tocam. O recruta volta a sentir o próprio hálito na respiração do batedor de carteiras, sente-se acolhido por aquele sopro, como se pela primeira vez tivesse consciência do ar que respira e que o mantém vivo, na boca dos outros. *E é só quando os dois rostos se afastam alguns centímetros, ainda sob o risco de uma reação intempestiva, que Andrei se dá conta de que são iguais.* [...] Basta, entretanto, um pequeno movimento para que a impressão se desfaça e cada um retorne a sua *identidade prévia*. Um novo golpe arremessa o recruta ao chão (CARVALHO, 2009, p. 124-125, grifo nosso).

Na imagem dos corpos em conflito outro sentido flutua: a indeterminação identitária, performática que aventa a possibilidade de quebra dos papéis sociais, em direção a uma subjetividade *queer*. As práticas performáticas de Andrei e Ruslan – personagens que expressam seus desejos homoeróticos em corpos marcadamente masculinos – não impedem o reconhecimento do desejo interdito como uma espécie de desvelamento de si. A luta corporal entre os protagonistas reescreve a imagem do corpo dócil em um corpo fora da ordem, indócil, desestabilizando as habituais políticas de representação, conforme sublinha Butler (2008/2019).

A internalização da identidade é questionada quando os corpos se enfrentam, permitindo, por um momento, a possibilidade de uma afetividade. Entretanto, há, tanto por parte de Andrei quanto de Ruslan, a retomada de uma “identidade prévia” evidenciando, pois, que a performatividade não corresponde a uma ação livre, mas ocorre sob o influxo discursivo de normas instauradas no próprio “eu” como algo fabricado e não preexistente. Ou seja, os atos e os gestos dos personagens – “para que a impressão se desfaça” – são performativos, “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2008, p. 194, grifo da autora).

O poder reiterativo do discurso/interdito vai gradativamente abrindo-se para a experiência homoerótica, a partir da qual o narrador relata a quebra efetiva da heteronormatividade durante o próximo encontro entre Ruslan e Andrei. Os corpos, enfim,

entregam-se ao desejo, dão lugar ao erotismo numa espécie de comunhão, cuja narração amplia a imaginação e a perspectiva onírica da cena:

Andrei fecha os olhos e imagina o batedor de carteira sem camisa e sem as calças surradas. Imagina que os dois se despem e se descobrem, tateando o corpo um do outro. E que, conforme se tocam, se beijam e se deitam, também vão sendo cobertos pela poeira do lugar. Primeiro, as dobras das roupas, das calças abaixadas, das camisas abertas, das cuecas e das meias. Depois, as dobras dos corpos, os joelhos, os cotovelos e as virilhas. É um movimento progressivo e imperceptível. Quanto mais se tocam mais sujos ficam. Vão sendo vestidos pelo lugar. O peito, as nádegas, as coxas, o pau, o saco e os músculos das costas vão se cobrindo com a poeira das mãos. Os dois se deitam na sujeira do chão de cimento, esbarram em destroços, esfolam-se sem sentir dor, um corpo comprimido ao outro (CARVALHO, 2009, p. 138).

Libertos os desejos dos corpos, os protagonistas concretizam o gozo em devir. A imagem que percorre a mente de Andrei simboliza o desejo latente, que pulsa no erotismo dos corpos, em seu caráter libertário/*queer*. Logo, o desejo em *O filho da mãe* é desterritorializante e embaça as fronteiras dos papéis sexuais, na medida em que coloca em crise a suposta identidade viril masculina culturalmente construída e imposta pela política da heteronormatividade. O discurso narrativo, na cena transcrita, é construído a partir de uma linguagem licenciosa ao evocar imagens do desejo e do corpo masculino com seus elementos simbólicos: cuecas, meias, virilhas, as nádegas, o pau, o saco. A imagem dos corpos desnudados à procura de afetividade e prazer sexual acentua a carência e a ânsia em possuir o outro naquilo que Georges Bataille (1987, p. 12), ao tratar do erotismo¹⁸ e suas nuances, afirma ser a descontinuidade interior: “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.

O desnudamento dos corpos de Andrei e Ruslan, exalando tesão e carência, revela a busca de uma continuidade perdida, a qual impulsiona, no romance, a relação com o homoerotismo na experiência do estranhamento e do trânsito. O ato de possuir o outro parece coadunar a ideia da transgressão, uma vez que, diante de vários interditos, os protagonistas do romance de Carvalho entregam-se ao desejo de violá-los. Ainda de acordo com Bataille (1985),

¹⁸ Georges Bataille (1985, p. 10), em *O erotismo*, por meio de uma leitura com influência da metafísica, da psicanálise e do processo sócio-histórico do sujeito, parte do entendimento de que, embora o erotismo esteja ligado à sexualidade enquanto atividade humana, ele nega a simples função de reprodução: “A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças”. A ideia de atividade erótica em Bataille está relacionada à vida interior do homem sem a finalidade reprodutiva.

a ação erótica é transgressora inicialmente pela nudez que, sobretudo, se opõe ao estado fechado. Culturalmente regulados, os corpos desnudos acenam para o sentimento da obscenidade, pois a nudez é “um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo” (BATAILLE, 1985, p. 14).

A condição de estraneidade dos dois personagens reforça o sentimento de solidão e carência que assolam suas subjetividades. Destarte, ambos os protagonistas vivenciam suas experiências homoeróticas entre os instantes em que as cenas se ordenam e desordenam no espaço da narrativa; os fragmentos de si tornam significativas as lembranças e os devaneios da memória, sendo que a concretização do prazer homoerótico só é possível na clandestinidade, entre as ruínas da cidade.

Quando o corpo se funde ao outro, além do gozo, do êxtase amoroso e da transgressão, eles giram dentro de pressões de si, de violências simbólicas, dores, injúrias e, “conforme se tocam, se beijam”, vão sendo cobertos pela degradação espacial. Ou seja, fora da ordem heteronormativa, Andrei e Ruslan encontram-se sob o domínio da abjeção, que também caracteriza a perspectiva do estranhamento *queer*.

Se por um lado Andrei e Ruslan encontram hospitalidade, afetividade e aceitação no corpo um do outro, por outro, visando estabelecer a ordem social, seus corpos instituem a diferença, a deformidade e a estranheza. São considerados abjetos porque excedem os limites da “normalidade”. Essa tensão entre afeto e abjeção indica a intensa problemática do outro (o estrangeiro) em sua invisibilidade social, política e cultural.

Nesse sentido, o romance de Carvalho lança-nos os seguintes questionamentos que serão retomados no subtópico a seguir: Somos capazes de conviver e compartilhar com o outro ou como o outro? É possível aceitar novas modalidades/regimes de alteridades e sexualidades? De que forma o texto narrativo configura-se como espaço de negociação ou redefinição de uma perspectiva *queer* sobre os discursos de nacionalidade, identidade, gênero e sexualidade?

1.2.1 Quimera x *Kunak*: entre o abjeto e o afeto

Para refletir acerca dos questionamentos levantados no final da seção anterior, é fundamental, a nosso ver, examinar o caráter ambíguo do abjeto – aqui pensando em correlação à figura do outro (estranho), à estraneidade enquanto corpo do “Outro” que afasta ao mesmo

tempo em que aproxima – como categoria que produz e exclui identidades transgressoras – *queers*.

Quando Judith Butler (2008/2019) se debruça sobre a questão da materialidade do corpo à performatividade de gênero, a autora demonstra, como já visto, que essa materialidade se baseia em uma matriz regulatória de gênero, na qual distingue os “corpos que importam” (*matters*) daqueles que são excluídos das economias da inteligibilidade discursiva que mantêm a heterossexualidade compulsória. Desse modo, a identificação como sujeito implica em “um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (BUTLER, 2019, p. 19). O abjeto, portanto,

designa aquelas zonas “não vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. [...] Nesse sentido, o sujeito é constituído por meio da força da exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, “interior” ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional (BUTLER, 2019, p. 18).

É esse ser abjeto que perturba o sistema, a ordem e abala as fronteiras da “normalidade”, culturalmente impostas. O corpo abjeto ocupa um lugar dúbio, pois ameaça as identidades fixas. Torna-se sujeito pela negação, trazendo à cena a imagem da alteridade, da repulsa e da atração. Assim, a abjeção nos leva ao confronto com o “outro”, o estranho, o diferente, que é frequentemente rejeitado, mas que também desestabiliza e aproxima pela identificação da exclusão no outro. Ao contrário dos corpos dóceis, esse corpo que escapa à razão não se deixa controlar. É um corpo que excede os regimes de masculinidades e feminilidades, constituindo um lugar de perigo e poluição. Diante disso, Butler reforça:

O abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, *mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito* (BUTLER, 2008, p. 190-191, grifo nosso).

Essa ambivalência que paira sobre o abjeto rompe os limites que determinam o que deve ser um corpo, uma vez que, conforme reitera Guacira Lopes Louro (2020), os corpos são o que

são dentro de uma cultura. A cor da pele ou dos cabelos, a presença da vagina ou do pênis, o tamanho dos seios, das mãos são, sempre, características culturais que distinguem os sujeitos e limitam suas práticas sexuais. Para Louro, o processo de heteronormatividade sustenta instituições educacionais, jurídicas, religiosas, dentre outras, podendo relegar a um segundo plano os corpos que, eventualmente, não correspondem aos horizontes simbólicos das normas; “quando não são simplesmente excluídos, ignorados ou mesmo punidos” (2020, p. 99).

Em *O Filho da mãe*, o abjeto reveste-se de significados da ordem do simbólico – corpos *queers*, sujeitos diaspóricos, estrangeiros fora do lar, espaços arruinados – em uma narrativa marcada pelo dilaceramento entre a dor e o prazer. E, portanto, os protagonistas Ruslan e Andrei, constituídos pela força da exclusão e da abjeção, almejam um sentido para suas existências além do material naquilo que Butler (2019, p. 19) define como uma possibilidade de “rematerialização”, não como contestação permanente “das normas sociais condenadas ao *pathos* do eterno fracasso, mas como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos de legitimidade e inteligibilidade simbólicas”. A alegoria da monstruosidade, estruturante na narrativa, procura barrar essa possibilidade de disrupção, transformando a hospitalidade em hostilidade.

Ao direcionarmos nossas reflexões para a questão da abjeção, podemos perceber que existe uma tensão entre a imagem do monstro – as quimeras – e o sentimento de afetividade/amizade – a ideia do *Kunak* – articulada na narrativa de Carvalho por meio dos diversos discursos focalizados pelo narrador. Nesse movimento, que se pode observar entre a figura do monstro e a simbologia do *Kunak*, Paulo César S. Oliveira (2017) pauta o artigo intitulado “Ética e hospitalidade: o motivo do monstro em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho” em uma corrente teórico-crítica que direciona as alegorias do *Kunak* e da quimera a uma ideia de ética e hospitalidade, conforme os estudos de Jacques Derrida.

Em linhas gerais, o autor toma um posicionamento interessante a respeito do ser estrangeiro e das questões de mobilidade, pois põe em evidência o problema do outro “como alguém que só pode exercer sua plenitude sob certas condições” (2017, p. 158). No entanto, o autor não tece comentário a respeito das questões de gênero no tocante à configuração das identidades no romance. Por isso, se para Paulo César S. Oliveira os símbolos da quimera e do *Kunak* podem ser vistos como alegorias para pensar a hospitalidade incondicional e uma ética da amizade nos termos derridianos, para nós, a argúcia destas questões e da técnica narrativa esboçada pelo narrador carvaliano está justamente na focalização da experiência homoerótica, tendo em vista as figurações do corpo abjeto/estranho e suas formas de rematerialização

(BUTLER, 2019). Diferentemente de Paulo César S. Oliveira, propomos pensar a ética da amizade nos termos foucaultianos, considerando o homoerotismo como expressão pulsante na narrativa.

Enfatizaremos, então, a problematização da diferença e da estraneidade com o intuito de observar em que medida a instância da focalização e o jogo multiforme entre diferentes signos e discursos atuam, dialogicamente, em prol de subjetividades marginalizadas que recebe valorização negativa da cultura dominante (DALCASTAGNÈ, 2012). Ao contrário de um narrador tradicional e onisciente que manobra e controla o discurso de forma totalizante, o narrador de *O filho da mãe*, por meio de soluções estéticas fragmentadas, desarticula a centralidade do domínio discursivo e singulariza a experiência homoerótica na cidade.

Como já vimos, a voz heterodiegética alia-se a uma focalização interna variável concedendo aos diferentes personagens formas de percepção/expressão de si e do mundo ao seu redor. Nesse sentido, o romance reforça, em seu interior, a representação dialogizada do discurso, nos termos de Bakhtin (2014), que se materializa nele nas figuras das pessoas que falam sob formas estratificadas da linguagem. O trecho do romance, transcrito abaixo, é significativo para confirmarmos esse aspecto:

Quando eu era pequeno, viajando pelas montanhas com o meu pai, para conhecer a terra dos seus antepassados, passamos por uma casa onde havia nascido um animal que era dois sem ser nenhum. Uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chamam quimera, como depois eu ia aprender na faculdade. Era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos num só, indistintos. Não conseguia ficar em pé. As quimeras são raras e os pastores nas montanhas as veem como portadoras de mau agouro, porque põem a reprodução num impasse, fazem da reprodução uma monstruosidade. Por isso, quando esses animais não morrem ao nascer, os próprios camponeses se encarregam de lhes dar um fim. Nas montanhas, todo homem tem um *kunak*, um amigo estrangeiro que o salvará da morte e que ele também tem a obrigação de salvar. Nenhum homem será completo enquanto não encontrar o seu *kunak*. Só então poderá seguir o próprio caminho em paz, sabendo que existe no mundo alguém, como ele, com quem ele pode contar na vida e na morte. As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos (CARVALHO, 2009, p. 160-161).

A pessoa que fala nesta passagem emblemática da narrativa representa, no romance, “um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 2014, p. 135). O excerto é um trecho de uma carta que Ruslan escreve para Andrei antes de ele ir ao suposto reencontro com a mãe Anna. As cartas se apresentam no discurso narrativo como

forma de textualizar o “eu”, de transmissão dialógica do discurso interior (do outro), de enunciado pessoal de um personagem. Narratologicamente, a inserção da carta, imbricada ao discurso do narrador heterodiegético, aproxima-se de um discurso “ficticiamente *relatado*”¹⁹, nos termos de Genette (1995, p. 168), “tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem”, modo que se dirige ao estado mais mimético da representação da voz do “Outro”, nesse caso, de um refugiado, desterritorializado em seu próprio país e fundado culturalmente como corpo abjeto/estranho. Por sua vez, esse discurso (*relatado*) endossa a alteridade social do outro através da linguagem, na qual o jogo com os símbolos – quimera e *kunak* –, por meio de diferentes discursos dialogizados no romance, denuncia e questiona as atitudes ideológicas em relação ao mundo.

Na tradição tchetchena, o *kunak* representa uma forma de tratamento referente a um amigo estrangeiro, com quem se estabelece vínculos de amizade ao longo da vida. Nessa ideia, a aceitação do outro é dirigida pela ética da amizade, da empatia, permitindo uma adesão à experiência do afeto. A essa política da amizade e do acolhimento antepõe-se outra atitude ideológica, alcançada na figura da quimera com sua construção de significados: símbolo de mau agouro, elemento de desordem e deformidade, ou seja, aquilo que perturba uma ordem, caracterizado pelo espaço do abjeto, por conta de sua zona de inabitabilidade e de sua estranheza. Dessa forma, *kunak* e quimera são signos alegóricos articulados na narrativa, por meio dos elementos da representação literária da palavra de outrem (BAKHTIN, 2014), que mobilizam e deslocam o percurso de significações no trato do mundo social ficcionalizado para repensar as reações entre um eu e um outro pelo princípio da diferença.

Ainda segundo Bakhtin (2014), há, no romance, uma articulação de universos ideológicos em relação aos micromundos nele representados, ou ainda, o romance requer, do leitor, uma percepção intra e extraliterária das ideologias e significados no conjunto dos signos que ali se manifestam. Nesse sentido, se o *kunak* representa de forma metafórica as possibilidades humanas de convivência com o outro, na ética da amizade, nos faz pensar, como se vê na relação homoerótica entre os protagonistas Ruslan e Andrei, uma ideia de amizade como forma subversiva de se esquivar das convenções sociais, considerada por Foucault (1981) um estilo de vida, no contexto da homossexualidade.

¹⁹ Para Genette (1995), os discursos alheios podem ser contados na narrativa através de três estados: discursos *relatados*, *transpostos* e *narrativizados*. No discurso *relatado* o narrador cede ou finge ceder a palavra à sua personagem; no *transposto* utiliza-se o estilo indireto, o narrador se propõe a contar os pensamentos e sentimentos do personagem; o *narrativizado* é o estado mais distante da fala dos personagens, o mais redutor.

Na perspectiva da ética do cuidado de si – “um jogo de trocas com o outro e de um sistema de obrigações recíprocas” (FOUCAULT, 2018, p. 70) –, constatamos que a amizade lança o desafio para novas formas de sociabilidades para além das relações heterossexuais, isto é, um convite para à diversidade, à experimentação e, acima de tudo, à afetividade. Embora o teórico parta da amizade no contexto das relações entre homens, como algo questionador, ela torna-se um conceito crítico sob a ótica dos afetos nas diferentes e múltiplas formas de relações, pois “imaginar um ato sexual que não seja conforme a lei ou a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar: aí está o problema. A instituição é sacudida, intensidades afetivas a atravessam; ao mesmo tempo, a dominam e perturbam” (FOUCAULT, 1981, p. 164).

A ideia do *kunak* se apresenta potencialmente como uma experiência ética, humana, na qual se respeita o prazer e a experiência do outro, mas não no sentido de revolução violenta, uma vez que, na narrativa, os sujeitos transgressores são barrados socialmente pela anomalia e a má sorte expressas na quimera, remetendo-nos à noção do abjeto em um mundo discursivamente marcado por uma estrutura de opressões e leis que isolam os atos de prazer e amor. O mundo da guerra avulta dialogicamente a questão da ruína abjeta de Andrei e Ruslan. O jogo com os signos complementa alegoricamente uma crítica política a respeito da violência estatal e das normas que diferenciam entre os corpos que são vivíveis e passíveis de luto e os que não são (BUTLER, 2015).

Ainda que ocupando a categoria de abjeto, a ética da amizade traz junto de si “a soma de todas as coisas em relação às quais um e outro podem se dar prazer” (FOUCAULT, 1981, p. 164), numa sobrevivência em que Ruslan e Andrei possam compartilhar carinho, abraços, amor e desejo. O laconismo da linguagem que se reveste de erotismo explicita como o abjeto vai borrando os interditos corporais e reconfigurando os espaços inabitáveis, sujos e espúrios a uma tonalidade humanizadora possível para o afeto, como vemos no fragmento abaixo:

É possível que, para o batedor de carteiras, tudo seja inconsciente, quando vê o recruta de olhos fechados e, como ele, também imagina e deseja. É possível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas e ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não há possibilidade de reconforto. Quando não há mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, rico ou pobre, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem (CARVALHO, 2009, p. 139).

A imagem do corpo que se desloca de uma situação de exceção a uma partilha de afetividade, associando o sexo e o amor às guerras, assume, assim, um refúgio contra o não pertencimento que o assola. Para aplacar a situação de vulnerabilidade e a solidão, Ruslan e Andrei abrem espaços intermediários de identificação e prazer mútuo, pois a existência descontínua (BATAILLE, 1985) revela a busca de uma continuidade possível no outro. É preciso destacar, ainda, que se a guerra se sustenta por um enquadramento seletivo da violência, Andrei e Ruslan questionam as possibilidades de ruptura desse enquadramento em nome do prazer que liberta e acolhe, de um “desejo-inquietação que existe em muitas pessoas” (FOUCAULT, 1981, p. 164). Aos enquadramentos da guerra, nos quais certas vidas são apresentadas como “indigentes e abjetas” (BUTLER, 2015, 148) e que pressupõem atitudes éticas, podemos inferir, na leitura do romance, o tema do *kunak* contrapondo-se à imagem da quimera.

No romance, esses dois signos provocam formas dialógicas vinculadas às possibilidades de leitura sobre o corpo e suas estraneidades. As quimeras espelham bem, no domínio da abjeção, vidas indignas de serem vividas, passíveis de abandono à morte e que ficam expostas às violações e às formas de violência que se introduzem na vida cotidiana, “desenraizam infraestruturas sociais, produzem níveis inaceitáveis de medo e envolvem uma coerção implacável” (BUTLER, 2015, p. 225). Na passagem do romance em que Dmítri segue o filho Maksim por ruas clandestinas de São Petersburgo e presencia ele e os amigos armarem para humilhar e violentar um homem, que supostamente se desloca para aquela parte escura e suspeita da cidade à procura de sexo com outros homens, fica evidente essa violência perpetrada pelos enquadramentos normativos que promovem a exclusão e a abjeção da diferença. Vejamos a narração da cena:

Primeiro, intimidam a vítima, que se cala ao entender que caiu numa armadilha. Olha em volta. Não há ninguém por perto. Não vê Dmítri. Os três o xingam e o humilham. Maksim não diz nada. Sabem que a vítima não pedirá socorro. É do tipo discreto, que prefere não chamar atenção. E, antes de o homem poder reagir ou fugir, o mais alto dos rapazes, que no bar havia dado um soco no comparsa, empurra-o. O homem tropeça e cai. Está cada vez mais agressor. Ou talvez já seja uma súplica. Os três passam a chutá-lo. Ele deixa escapar um grunhido surdo. Maksim apenas observa, um pouco mais atrás, com uma expressão inexpugnável. *De longe, não dá para saber se é horror ou fascínio o que ele sente* (CARVALHO, 2009, p. 66, grifo nosso).

A percepção da cena se dá a partir da perspectiva de Dmítri, ou seja, a focalização, aqui, diz respeito à visão do pai que se cala diante da atrocidade do filho, mas que também revela ao leitor a violência praticada em nome da conservação da norma, como também expõe o sentimento de aversão/ódio ao diferente. O corpo desse sujeito cruza os limites da inteligibilidade simbólica, por isso suas práticas homoeróticas são relegadas às zonas abjetas da vida social, à invisibilidade, na medida em que geram repúdio e ódio.

O homem violentado por Maksim e os amigos, que “sangra na testa e no nariz” (CARVALHO, 2009, p. 67), é o chefe de Dmítri que trabalha para o alto escalão dos serviços secretos russo, por isso quando os dois se olham na parte clandestina da cidade “milhares de coisas deixam de ser ditas para sempre” (CARVALHO, 2009, p. 67). Seu desejo homoerótico só poderia existir naquela zona, nos ambientes fechados e escuros, à margem da sociedade, ou seja, nas fugas marginais “à maneira de uma válvula de escape que libertasse os impulsos reprimidos pela moral social” (PERLONGHER, 1995, p. 93). Símbolo da monstruosidade, seu corpo incomoda e é exposto à violência perversa. Assim, retomando a proposição de Canclini (2016, p. 61) acerca das estraneidades contemporâneas, sentem-se estranhos “aqueles que já não podem, por causa da violência cotidiana, sair às ruas de noite ou que deixam de usar lugares estimados da própria cidade”.

Na paisagem urbana, essa intolerância com as diferenças também encontra paralelos no que Bauman (2009) afirma sobre a desintegração da vida comunitária, pautada na mixofobia²⁰ interiorizada no ser humano. Para o estudioso, a mixofobia, exemplarmente,

não passa da difusa e muito previsível reação à impressionante e exasperadora *variedade de tipos humanos e de estilos de vida que se podem encontrar nas ruas das cidades contemporâneas* e mesmo na mais “comum” (ou seja, não protegida por espaço vedados) das zonas residenciais. Uma vez que a multiforme e plurilinguística cultura do ambiente urbano na era da globalização se impõe – e, ao que tudo indica, tende a aumentar –, as tensões derivadas da “estrangeiridade” incômoda e desorientadora desse cenário acabarão, provavelmente, por favorecer as tendências segregacionistas (BAUMAN, 2009, p. 43, grifo nosso).

A análise de Bauman destaca como, frequentemente, a presença do estrangeiro/estranho tem causado desconforto e medo àqueles que viviam no espaço antes de sua chegada. Exemplar,

²⁰ Para Bauman (2009), a mixofobia, que possui o significado de “medo de misturar-se”, está relacionada à crise migratória no final do século XX, com o advento da globalização. Neste contexto, as cidades se transformaram em um ambiente propulsor de insegurança.

nesse sentido, são os atos de agressão sofridos por Ruslan, como já visto: primeiro ele é roubado e agredido por ladrões, tornando-se também um “batedor de carteiras” nas ruas da cidade; depois Maksim e seu grupo de *skinheads* o ataca por meio de uma emboscada, agredindo-o até a morte. A intolerância ao estrangeiro transforma os efeitos de uma ação em violência e morte, como relata o narrador:

Antes mesmo de Maksim poder responder, sua expressão se converte de medo em vergonha e Ruslan entende que já não estão sós. Olha para os lados e larga o irmão. Está cercado por cinco rapazes armados com barras de ferro.

– O tom agora vai ser outro. Você vai pagar pela presunção e pela burrice. Como é que pôde pensar que ela viria a um lugar destes pra te encontrar a esta hora? Você acha que ela é o quê? Acha que ela é como as mulheres da sua terra? Você acha que minha mãe é puta? Você ofendeu a minha mãe e vai pagar por isso. Vai ter que pagar. Como é que foi passar na sua cabecinha de merda que ela pudesse amar um porco como você? Você não se enxerga, seu bunda-preta filho-da-puta? Que é que você está fazendo na Rússia? Aqui não é o seu lugar (CARVALHO, 2009, p. 177).

Como podemos notar, o sentimento mixofóbico é acentuado no trecho transcrito pelo uso do discurso direto. A abjeção de Ruslan, nesse sentido, se manifesta não somente por ser um corpo que se caracteriza como subversivo, mas também por ser um corpo estrangeiro na cidade. Isso ocorre porque o estrangeiro está no centro de vários confrontos nos quais a ideologia, a política e a religião misturam-se causando guerras infinitas. A mixofobia, portanto, “manifesta como impulso em direção a ilhas de identidade e de semelhanças espalhadas no grande mar da variedade e da diferença” (BAUMAN, 2009, p. 44). Essa violência contra os estrangeiros não é prerrogativa de São Petersburgo, pois se estende às cidades de forma geral que, como já enfatizamos, expõem um mundo de exclusões, criador de insegurança.

A dissolução da face do Outro reitera a dimensão imagética do monstro – a quimera -, posto que maximiza a degradação do corpo espancado até a morte. No entanto, a tentativa desesperada de Andrei de salvar seu amigo, renunciando ao seu passaporte, ao colocá-lo nas mãos ensanguentadas de Ruslan, sinaliza para o leitor a ideia do *kunak*, mesmo sendo uma tentativa frustrada. Andrei tenta salvar seu *kunak* em um mundo onde parece não haver mais espaço para a empatia e para o reconhecimento pelo outro. É a atitude humana que resiste na imagem do *kunak*; uma ética da amizade que instaura um curto-circuito e introduz “o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito” (FOUCAULT, 1981, p. 164).

Dessa maneira, a escritura *queer* de Bernardo Carvalho, ancorada nas imagens díspares da quimera e do *kunak*, deixa em aberto as respostas possíveis às indagações sobre as tentativas de ver o outro ou se ver como outro. Contudo, tais signos promovem no romance discursos que nos propiciam pensar uma visão mais complexa sobre a dimensão dos afetos e das alteridades, cujas representações gravitam em torno do descentramento identitário (HALL, 2006) e das condições éticas necessárias para que um corpo/uma vida seja “passível de luto” (BUTLER, 2015, p. 45).

As trajetórias de Ruslan e Andrei, na contramão das normatividades e dos enquadramentos, abrem espaço para que o leitor se coloque no lugar do outro. Não por acaso, seus corpos/suas subjetividades demandam reconhecimento sociocultural por parte integrante daquilo que se condicionou chamar de nação. Quando Andrei e Ruslan, de lados opostos da guerra, estabelecem um “pacto de proteção e fraternidade” (CARVALHO, 2009, p. 39), a ideia do *kunak* se mostra significativamente humanitária, pois se dirige ao discurso da não violência naquilo que Butler (2015, p. 259) define como um modo de resistência de romper “os enquadramentos por meio dos quais a guerra é forjada”, mesmo que esse pacto seja atravessado pelo incômodo representado na quimera. Como vimos na carta deixada por Ruslan a Andrei, “As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar com Deus nem com os anjos” (CARVALHO, 2009, p. 161).

Esse trecho da carta, bem como as estraneidades vividas pelos protagonistas, configuram-se como uma espécie de presságio do fim trágico de ambos. Na relação das duas cartas que compõem o romance, o leitor, ao final, pode comprovar que o remetente da sugestiva carta de amor que Marina compartilha com Iúlia, no início do enredo, é Andrei e seu remetente é Ruslan. “As pessoas fazem as coisas mais estranhas para não ficarem sós” (CARVALHO, 2009, p. 185), diz Iúlia ao devolver a carta a Marina, depois de lê-la.

Nessas cartas, as impressões de Andrei e Ruslan sobre a cidade e sobre o risco de apagamento do outro são perceptíveis, também, pelos olhos de Marina, Iúlia e Zainap, numa focalização interna variável, é possível observar as contradições e impasses que emergem de um mundo globalizado, transitório e cruel. Essa opção estrutural adotada por Carvalho, fragmentando a narrativa e, por conseguinte, demonstrando identidades fragmentadas, na proposição de uma perspectiva *queer* no campo literário, implica na contestação dos territórios (DALCASTAGNÈ, 2012) sobre os quais a literatura se consolida.

Em *O filho da mãe*, as estratégias narrativas utilizadas ressaltam a presença do Outro, localizando-o em seu contexto e prerrogativa. É o que Regina Dalcastagnè (2012) observa sobre as novas nuances que constituem os narradores e os personagens da ficção brasileira contemporânea. Para ela, hoje, cada vez mais, os escritores adotam estratégias ficcionais que desconstruem a posição e a autonomia do narrador tradicional, na medida em que os personagens vêm ganhando “outras marcas de identidade” e falas sobre si. Assim, os escritores pretendem, “em seu afã auto-denunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir” (2012, p. 94).

É possível pensar, ainda, para além do domínio da representação, a experiência da estraneidade no âmbito da leitura da obra, pois enquanto leitores brasileiros de um romance contemporâneo brasileiro nossa experiência é análoga à experiência do estrangeiro por ser uma obra que problematiza essa temática e gera uma sensação de estranhamento pela presença de um espaço distante do nacional. Percebemos, com isso, que o próprio autor assume o papel do outro – do estrangeiro. Portanto, o posicionamento e o mundo ideológico no romance, como nos informa Bakhtin (2014), se materializam no dialogismo discursivo podendo, muitas vezes, revelar de forma indissociável o discurso do autor, o discurso do narrador e o discurso do próprio personagem. Nesta articulação híbrida, a ideia de uma identidade nacional, segura e fixa é recusada em favor da flexibilização marcada pela diferença.

A hipótese de que os protagonistas de *O filho da mãe* expressam uma crise do masculino encontra respaldo no teor *queer* do romance, o qual apresenta um homoerotismo em sua inscrição trágica, mas que fissa a ordem política-discursiva reguladora dos corpos. Isso confirma, como pontua Lugarinho (2012, p. 79), que “o conceito de masculinidade hegemônica passou a ser reconhecido numa condição mais ideal do que real, afirmando a sua condição de instância discursiva do que exatamente a expressão de um indivíduo real”.

Nesse sentido, o estranhamento *queer* aponta para um sentido transgressor de diligência ética, ainda que os personagens enfrentem brutalidades e preconceitos que lhes foram destinados por forças socioculturais. O romance, portanto, reescreve tanto o corpo social/nacional, entendido como lugar de regulação das sociabilidades culturais e sexuais, quanto o corpo subjetivo/sexual, tido como um *lócus* de subjetividades/afetividades próprias.

Por fim, em *O filho da mãe*, narrar a experiência da estraneidade é também narrar o transitório, o entre-lugar, o ambíguo que se instaura nos liames entre o (não)pertencimento e a

errância, o desejo e a interdição, o gozo e a dor. É narrar, a partir da relação corpo/cidade, identidades desterritorializadas em tensão com o espaço turbulento e disciplinador em que os personagens estão imersos. Assim, a subjetividade *queer* emerge como destoante da ordem fundada na tríade Estado (nação), exército e família tão presente na formação identitária dos protagonistas Ruslan e Andrei.

2- “O DEMÔNIO”: NARRATIVA SOBRE BARBÁRIE E PERVERSÃO

It is through the body that mobility is experienced. The body is mobility's first and last instance.²¹
(Tim Cresswell)

A figura do demônio é explicada pelas religiões cristãs como a encarnação do mal – força maligna – condicionada, quase sempre, à imagem do “diabo”, do diferente, alheio às normas, seja em seu aspecto sociocultural, e principalmente religioso. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 414), o diabo (Satã), no imaginário judaico-cristão, simboliza o demônio, “é sempre o tentador e o carrasco”, ou seja, é por excelência a síntese das forças desagregadoras da personalidade. No plano psicológico, o diabo (Satã) mostra a “escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto, mas acentua ao mesmo tempo a importância fundamental da libido, sem a qual não há desabrochar humano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 338).

Trata-se, nesse sentido, da imagem ambivalente do demônio enquanto pecado/monstruosidade, mas também como furor e desejo aos prazeres da carne. O romance *Simpatia pelo demônio*, publicado em 2016 por Bernardo Carvalho, se estrutura sob essa ambivalência do demônio para construir seus significados. Neste livro, Carvalho explora a ambiguidade do mal nas relações privadas e na geopolítica. À relação entre desejo e violência, inevitavelmente presente nas trajetórias dos personagens, soma-se outra, tão significativa quanto, entre corpo (identidade) e mobilidade. Daí, chamamos a atenção, em especial, para a representação do espaço transnacional como território enunciativo da narrativa, que pressupõe explorar ou ter que lidar com diferentes formas de identificação. O romance, com isso, evoca a prática da viagem com suas diferentes experiências no contexto global. Se a viagem é apenas mencionada – tematizada – em *O filho da mãe*, agora, em *Simpatia pelo demônio*, veremos a viagem narrada e representada, como elemento estruturante da narrativa.

Seguindo nessa direção, buscamos articular, neste capítulo, mobilidade e corpo de modo a que possamos notabilizar a instância homoerótica como expressão dos descentramentos identitários dos sujeitos moventes que, na dinâmica das “novas mobilidades” (CRESSWELL,

²¹ “É por meio do corpo que se experimenta a mobilidade. O corpo é da mobilidade primeira e última instância”. (Tradução nossa)

2006), vão na contramão dos discursos essencialistas e falocêntricos que propugnam a heteronormatividade. A ambivalência contida na imagem do demônio teria, nesse caso, uma ligação muito próxima com a ideia da estraneidade, “não apenas como expulsão ou perda mas também como desejo” (CANCLINI, 2016, p. 62). Por conseguinte, nos remete, ainda, para a dimensão *queer* do corpo em movimento naquilo que desmistifica e desnaturaliza.

Entrevemos na expressiva imagem do demônio o transitório, uma vez que sua simbologia gravita entre os dois planos do humano – vida e morte. O desejo homoerótico pode ser visto, então, como paixão que revigora a vida e, ao mesmo tempo, como pulsão incontrolável que leva à frustração e à morte. Na simbologia do trânsito, essa contradição confirma que os personagens de *Simpatia pelo demônio* buscam com o jogo erótico e com a perversão uma imagem de si, bem como a possibilidade de satisfação desse desejo que escapa à razão. São, como veremos adiante, personagens enigmáticos porque passam necessariamente pelos problemas que a globalização, as redes virtuais e os interditos nos impõem. Por isso, apostamos na sugestividade dos “novos paradigmas da mobilidade” (CRESSWELL, 2006) e na singularidade do *queer*, para analisarmos esta ficção.

Se, como aponta Louro (2020), é possível pensar o sujeito (corpo) *queer* como um viajante em trânsito, de modo que o importante em sua viagem, ao longo de sua vida, é o mover-se, o que estamos buscando neste capítulo é demonstrar/argumentar que o homoerotismo, em *Simpatia pelo demônio*, reivindica uma dimensão transnacional do espaço (mobilidade), transpassando tanto as relações pessoais quanto socioculturais, além de coaduná-las a um regime de violência que se opera em diferentes níveis de expressão, culminando, mais uma vez, na problemática da monstruosidade. O demônio, é, como dissemos na introdução deste trabalho, uma alegoria contundente de que a literatura pode inventivamente se apoderar para suscitar, visibilizar e reconhecer outras formas de prazer legítimas que não se restringem aos padrões convencionados na produção literária, conforme destaca Dalcastagnè (2012).

Não por acaso, o fio condutor das reflexões que se seguem será a interrogação a respeito de como identidades dissidentes e cambiantes, em suas “estraneidades” (CANCLINI, 2016), instauram relevantes fissuras ao ocuparem ou transgredirem espaços historicamente atravessados por discursos heteronormativos predominantes.

2.1 “Viajou pelos lugares mais improváveis”: as experiências de mobilidade transnacional

*Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente...
(Fernando Pessoa)*

Segundo Zilá Bernd (2010), na introdução do *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, falar em mobilidade, na cultura contemporânea, envolve uma gama de reflexões suscitadas pelos movimentos transculturais e transnacionais, que rompem com as tradicionais referências étnicas, linguísticas e nacionais. Por isso, o conceito de “mobilidade”, principalmente sobre as práticas espaciais, está intrinsecamente ligado à “aptidão dos sujeitos de moverem-se entre os domínios culturais distintos, fato que se inscreve em formas literárias da contemporaneidade que conjugam simultaneamente mais de um horizonte cultural” (BERND, 2010, p. 13-14). Assim, intensas deambulações, viagens e travessias aparecem em parte significativa das escrituras literárias contemporâneas, apontando que a mobilidade pode ser compreendida como estratégia discursiva (narrativa) e ideológica na tentativa de atribuir sentido ao presente.

Nesse sentido, quando Regina Dalcastagnè (2012, p. 109) discute a categoria do espaço e suas relações com os personagens, dentro das narrativas atuais, a mobilidade geográfica é apontada como característica relevante para observar as transformações e as identidades desses sujeitos ficcionais, uma vez que “personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea”. O que quer dizer que o espaço, mais do que nunca, se caracteriza como categoria complexa de grandes mudanças sociais e culturais, atravessadas principalmente pela globalização.

Não por acaso, o espaço para a geógrafa Doreen Massey (2015) diz respeito a uma realidade contínua e aberta de interconexões inacabadas. Assim, ele leva consigo efeitos sociais e políticos, como já apontamos no capítulo anterior. Ao tratar da globalização e suas complexidades, Massey (2015, p. 132) problematiza a mobilidade atual apontando duas vertentes: “uma geografia sem fronteiras e de mobilidade e uma geografia de disciplina de fronteira; duas imaginações geográficas do espaço global completamente antinômicas, que são evocadas sucessivamente”.

Para ela, a mobilidade está relacionada à compreensão do espaço-tempo e à forma social de relacionalidade que a estrutura – “não é apenas uma questão de linhas em um mapa, é uma cartografia do poder” (MASSEY, 2015, p. 131). Enquanto muitos podem se mover facilmente

pelo mundo, “como investimento, ou comércio, ou em função de grande demanda de trabalho, ou como turista [...] em qualquer metrópole importante de qualquer lugar” (MASSEY, 2015, p. 133); para outros, “os não-qualificados das chamadas margens deste mundo são instruídos tanto a abrir suas fronteiras [...] quanto a permanecer onde estão” (MASSEY, 2015, p. 133).

Tendo em mente tal complexidade é que a geógrafa aponta o espaço global como uma poderosa geografia imaginativa (MASSEY, 2015), ou nas palavras da crítica literária Maria Zilda Ferreira Cury (2012/2015) “um imaginário da mobilidade”²². O fato é que as mobilidades ou as imobilidades são, hoje, carregadas por um sentido político dentro das configurações espaciais. Desnecessário frisar, então, que as intensas mobilidades atuais trazem as marcas das desigualdades, das fronteiras e das exclusões dos diferentes. As ressonâncias dessa ambivalência nos interessam, aqui, como desafios para a análise da relação sujeito-espaço no romance *Simpatia pelo demônio*, quando se observa o trânsito transnacional do protagonista Rato em busca de compreender e intervir em espaços de fronteiras – de conflitos religiosos, culturais e sociais – e, também, como forma de errância pessoal, de uma experiência de fluxo e não pertencimentos.

No entanto, antes de nos atermos à análise do romance, aprofundemos um pouco mais no conceito de mobilidade e suas dimensões como paradigmas dos espaços atuais. Desse modo, é imprescindível trazer para a discussão as proposições do antropólogo Marc Augé que, na década de 1990, inicia uma análise teórica acerca da relação entre mobilidade e contemporaneidade. Em seu primeiro livro, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), Augé utiliza o termo supermodernidade (*surmodernité*) para designar e discutir as constelações de espaços produzidas pelo momento atual.

A “supermodernidade” é caracterizada pela superabundância factual para dar conta do excesso em três figuras específicas: o tempo, o espaço e o ego (a individualização). Em outras palavras, vivemos em um período de grande rapidez e multiplicações de acontecimentos, de deslocamentos constantes, de fluxos acelerados de pessoas, bens, serviços, locais de turismos e centros de consumo. Nesse sentido, para o antropólogo francês, a supermodernidade nos revela, portanto,

um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas e desumanas, os pontos de trânsito e

²² Sugerimos verificar os artigos “Auroras migrantes”, publicado em 2015 na revista *Letras de Hoje*, e “Mobilidades literárias: migração e trabalho”, publicado em 2012 na revista *Ipotesi*. Nesses artigos, a autora discute as relações entre o imaginário contemporâneo da mobilidade e as relações que tal imaginário estabelece com as migrações atuais, exemplificadas com obras da literatura brasileira contemporânea.

as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero [...] (AUGÉ, 1994, p. 73-74).

É a partir desta ideia que o teórico coloca em oposição o conceito de “lugar” e de “não-lugar”, tendo como hipótese que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e, assim, não podem ser definidos como identitários, relacionais e históricos. Na leitura de Augé, as noções de espaço e de lugar divergem, terminologicamente, de Michel de Certeau, pois para o antropólogo o termo espaço é utilizado de forma geral e o lugar é a construção concreta e simbólica do espaço, “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam” (AUGÉ, 1994, p. 51). O lugar antropológico é compreendido como o espaço vivido, pode ser criador de identidades, ser um lugar histórico a partir do momento em que, “conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (AUGÉ, 1994, p. 53).

Já o “não-lugar” implica, ao contrário do espaço praticado (CERTEAU, 2014), uma espécie de não subjetivação do espaço, que justamente não pode se definir nem como identitário, nem como relacional ou histórico. Os não-lugares se caracterizam, segundo Augé, como espaços de trânsito (os aeroportos, os trens, as estações, os hotéis, entre outros) e não de permanência e estabilidade, num período marcado por mobilidades globais e virtuais.

Considerando as divergências entre os estudos de de Certeau e Augé, principalmente em relação ao estabelecimento – ou não – de uma experiência particular (relacional) com o espaço, é relevante deixar explícito que optamos, neste capítulo, por não dar continuidade com a perspectiva de de Certeau porque, para nós, é mais proveitosa a ideia dos espaços de fluxos e estadias provisórias na leitura de *Simpatia pelo demônio*, uma vez que a relação dos personagens com o espaço é muito diferente da relação que analisamos anteriormente no romance *O filho da mãe*.

A ideia de prática de espaço, que se coloca na trajetória íntima do pedestre – Ruslan ou Andrei – ao construir táticas de apropriação da cidade, não se circunscreve à experiência espacial dos personagens principais de *Simpatia pelo demônio* que, prefigurando deslocamentos efêmeros, nos espaços transnacionais, trazem polos opostos à experiência de quem caminha

subjetivamente pela cidade, como veremos adiante. Portanto, a nosso ver, os “jogos dos passos” (CERTEAU, 2014) não funcionam, em termos espaciais, como elemento estruturante do texto de *Simpatia pelo demônio*.

Em tese, o conceito de não-lugar, proposto por Augé (1994, p. 74), configura-se como “domicílios móveis”, espaços experimentados durante passeios, vivências de solidão e de anonimato. Se os lugares antropológicos “criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária” (1994, p. 87). Há uma relação contratual entre o usuário e o não-lugar e, com isso, não haveria uma prática subjetiva do espaço, mas sim uma mediação que passa por palavras, imagens ou textos de maneira prescritiva. O espaço do não-lugar, de fato,

não é mais do que aquilo que faz ou vive como passageiro, cliente, chofer [...] É como uma imagem de si mesmo que ele se acha confrontado em definitivo [...]. O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedecer ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações (AUGÉ, 1994, p. 94-95).

Contudo, vale salientar que o conceito de não-lugar é ambíguo, para não dizer arriscado, podendo ser problematizado, já que tanto o lugar quanto o não-lugar são, antes, “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 1994, p. 74). Sendo assim, espaços que podem ser considerados como não-lugares, como aeroportos, rodoviárias e estações, são, para algumas pessoas, um “lugar” possível de se estabelecer relações identitárias/íntimas, mesmo que provisoriamente. Na supermodernidade, “os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se” (AUGÉ, 1994, p. 98). Portanto, em texto posterior – *Para que vivemos?* –, o autor pondera:

se definirmos o não-lugar não como um espaço empiricamente identificável (um aeroporto, um hipermercado ou um monitor de televisão), mas como o espaço criado pelo olhar que o toma como objeto, podemos admitir que o não-lugar de uns (por exemplo, os passageiros em trânsito num aeroporto) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nesse aeroporto)” (AUGÉ, 2006, p. 116).

Nesse caso, as coisas se complicam ou se entrelaçam. Longe de apontar a representação dos espaços em *Simpatia pelo demônio* como simplesmente exemplos ou tipos de não-lugares, o ponto que nos interessa, aqui, em relação a esse problemático conceito, é verificar/refletir de que maneira o desenvolvimento destes espaços de circulação – de consumo, de fluxo imenso de pessoas em curtos intervalos de tempo, sem pausas –, traço marcante da nossa contemporaneidade, pode ser conciliado aos sucessivos deslocamentos dos personagens em contexto globalizado e virtual.

Isso implica que as mobilidades, inclusive as virtuais, se constituem por ultrapassarem os limites da nação, da fixidez, do pertencimento. Para Augé, os não-lugares transformam os sujeitos em espectadores de espaços codificados a partir de imagens. São espaços onde estamos de passagem, em viagem, “onde só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro” (AUGÉ, 1994, p. 81). A condição de viajante constitui a ambiguidade da dicotomia lugar/não-lugar.

Em publicação posterior, o livro *Por uma antropologia da mobilidade* (2010), Augé reafirma que o momento atual corresponde à mobilidade supermoderna/sobremoderna²³ do sistema da globalização. As noções de migração, fronteira, turismo, mundialização, viagem e utopia são mobilizadas para refletir sobre os paradoxos do mundo contemporâneo “onde podemos teoricamente tudo fazer sem deslocarmo-nos e onde, no entanto, deslocamo-nos” (AUGÉ, 2010, p. 16). Essa constatação evidencia os paradigmas do excesso, imbricados no tempo, no espaço e na individualização. Ao tratar dos deslocamentos, enquanto turismo transnacional, fluxos migratórios, rotas profissionais e circulação das pessoas e dos produtos, Augé (2010, p. 99) enfatiza que pensar a mobilidade atual é “pensá-la em diversas escalas para tentar compreender as contradições que minam nossa história”. A mobilidade supermoderna é, de fato, significativamente caracterizada pela tensão entre a extrema movência e os “abcessos de fixação” (AUGÉ, 2010, p. 16).

Essa tensão também é esboçada pelo geógrafo britânico Tim Cresswell (2006), em seu livro *On the move: mobility in the modern Western World*, ao analisar a noção de mobilidade e sobre como ela é amplificada no mundo moderno. A hipótese sobre a qual Cresswell (2006, p. 26, grifo do autor, tradução nossa)²⁴ se inclina é a de que, na cultura moderna das sociedades

²³ Augé, neste livro, apresenta o termo “sobremodernidade”, em vez de “supermodernidade”, como defendeu em *Não-Lugares* na década de 1990. Ambos se referem a uma realidade regida pela instantaneidade na relativização de limites entre o próximo e o distante.

²⁴ “a sedentarist metaphysics and a nomadic metaphysics”

ocidentais, a mobilidade se articula a partir de duas vertentes: “*uma metafísica sedentarista/fixidez e uma metafísica nômade/fluxo*”. Na metafísica do sedentarismo, o lugar²⁵, as raízes e os laços de pertencimentos são conceitos que estão imbricados aos sentidos de mobilidade, pois o deslocamento, sob essa ótica, é visto como uma ameaça aos laços étnicos e às identidades que caracterizam nações e lugares. Por outro lado, na metafísica do nomadismo, em consonância com a crescente mobilidade no mundo contemporâneo, descarta-se a noção de fixidez e pertencimento ao lugar, priorizando os fluxos e a fluidez das mobilidades humanas. Ou seja, a mobilidade é vista como fenômeno progressista e libertador. Nas palavras do geógrafo:

A primeira [metafísica sedentarista] vê a mobilidade através das lentes do lugar, do enraizamento, da ordem espacial, e do pertencimento. A mobilidade, nesta formulação, é vista como moral e ideologicamente suspeita, um subproduto de um mundo organizado através de lugares e da ordem espacial. A segunda [metafísica nômade] coloca a mobilidade em primeiro lugar, tem pouco tempo para noções de apego ao lugar e deleita-se com noções de fluxo, fluidez e dinamismo. O lugar é retratado como preso ao passado, excessivamente confinante e possivelmente reacionário. Em ambos os casos, as geografias morais de lugar e de mobilidade interagem para informar ontologia, epistemologia e política, bem como prática e cultura material (CRESSWELL, 2006, p. 26, tradução nossa)²⁶.

O traço fundamental da tensão entre a fixidez e o fluxo é que essas metafísicas se apresentam entrelaçadas no pensamento político e na cultura do mundo moderno. Mesmo apresentando significados em polos extremos, “elas formam os fins de um *continuum* e raramente existem na forma pura” (CRESSWELL, 2006, p. 26, tradução nossa)²⁷. São maneiras diferentes de pensar a mobilidade que exemplificam a complexidade do mundo em que vivemos. Se, por um lado, a metafísica “sedentarista” vê o refugiado, o viajante cigano, entre outros, como figuras moventes que precisam de controle e disciplina, por outro lado, a metafísica “nômade” observa que o mundo está se tornando cada vez mais móvel e, portanto, a

²⁵ O lugar, para Cresswell (2006), é feito e refeito numa base diária. Ele abre possibilidades para as práticas sociais criativas. Dessa forma, esse conceito de lugar aproxima-se, terminologicamente, do conceito de lugar postulado por Marc Augé.

²⁶ “The first sees mobility through the lens of place, rootedness, spatial order, and belonging. Mobility, in this formulation, is seen as morally and ideologically suspect, a by-product of a world arranged through place and spatial order. The second puts mobility first, has little time for notions of attachment to place, and revels in notions of flow, flux, and dynamism. Place is portrayed as stuck in the past, overly confining, and possibly reactionary. In both cases the moral geographies of place and mobility interact to inform ontology, epistemology, and politics as well as practice and material culture”.

²⁷ “they form ends of a *continuum* and rarely exist in pure form”.

mobilidade está ligada ao dinamismo e ao mundo de práticas fluidas que se colocam como formas de resistência às formas estabelecidas de enraizamento e de disciplina.

Para Cresswell (2006, p. 43, tradução nossa)²⁸, “há uma longa história de avaliação positiva da mobilidade como progresso, como liberdade e como mudança, que caminha ao lado de uma metafísica sedentarista”. Para exemplificar o pensamento do sedentarismo, Cresswell (2006) recorre aos trabalhos de T.S. Eliot e Raymond Willians que apontam conotações negativas à mobilidade e potencializam os sentidos das fronteiras, da nação, do estado e do país.

Desse modo, os deslocamentos de estrangeiros, migrantes e clandestinos são vistos como suspeitos e como forma de ameaça à soberania nacional, fatos que se mostram bastante atuais. Já para exemplificar a ascensão do pensamento nômade em diferentes áreas na contemporaneidade, o geógrafo cita, entre outros, os antropólogos James Clifford e Marc Augé que exploram a crescente mobilidade atual como forma de (re)pensar as culturas e as identidades moventes. Deslocamentos, viagens, não-lugares, rotas transnacionais, entre outros, apresentam-se como novas formas de compreender o mundo globalizado.

De acordo com Cresswell (2006), essa mobilidade nômade é frequentemente tratada como transgressiva, cujo tema central entrelaça a mobilidade às formas de poder subalterno. O sujeito errante, para a metafísica nômade, é “um ser notavelmente anti-social – não marcado pelos traços de classe, gênero, etnia, sexualidade e geografia” (CRESSWELL, 2006, p. 53, tradução nossa)²⁹. Assim, a mobilidade adquire um papel fulcral nas práticas de resistência contra o enquadramento e a disciplina.

Por fim, o geógrafo reitera:

A metafísica do sedentarismo e do nomadismo informam o pensamento, a prática e a cultura material. Elas têm implicações políticas e ideológicas para a forma como a mobilidade é encontrada e experimentada no mundo. [...] Elas são, se você quiser, as metanarrativas da mobilidade que informam atitudes mais específicas, mais locais e mais contextuais em relação à mobilidade em uma variedade de arenas, da fotografia à arquitetura, do direito ao planejamento de transportes (CRESSWELL, 2006, p. 55, tradução nossa)³⁰.

²⁸“There is a long-standing history of positive valuation of mobility as progress, as freedom, and as change, which runs alongside a sedentarist metaphysics”.

²⁹ “The postmodern nomad, though, is a remarkably unsocial being—unmarked by the traces of class, gender, ethnicity, sexuality, and geography”.

³⁰ “The metaphysics of sedentarism and nomadism inform thought, practice, and material culture. They have political and ideological implications for the way mobility is encountered and experienced in the world. [...] They are, if you like, the metanarratives of mobility that inform more specific, more local, more contextual attitudes to mobility in a range of arenas from photography to architecture, law to transportation planning”.

Pode-se dizer, portanto, que a experiência da mobilidade, nas diversas culturas humanas, coloca em articulação essas duas vertentes, como uma espécie de negociação possível entre a fixidez e o fluxo. Partindo dessas reflexões e afim de explorar a experiência de mobilidade, para pensar a relação sujeito-espaço no romance *Simpatia pelo demônio*, observamos que o trânsito transnacional do protagonista Rato inscreve-se, sobretudo, em uma metafísica nômade, pois ele deixa a terra natal por conta própria, motivado pela mudança e pelo sucesso profissional, resultando também em um deslocamento identitário que problematiza discursos essencialistas e rompe com formas estabilizadas de gênero e sexo, como veremos ao longo desse capítulo.

Os espaços e as identidades são configurados, na narrativa, por elementos de instabilidade e estranhamento que fissuram a ordem do pertencimento. Cabe salientar, todavia, que a prevalência de uma metafísica nômade não se apresenta no romance de Carvalho sem pontos de tensão. A ambiguidade entre o fixo e o fluido se revela, principalmente, como veremos adiante, na complexidade de experiências entre o local e o global, determinando formas de ver o mundo e gerando ações terroristas contra o diferente; nas atribuições do retorno ao país de origem, decorrentes do trabalho de Rato e de sua relação amorosa com o chihuahua – um neurocientista mexicano; e no fundamentalismo religioso que reivindica territórios.

Assim sendo, Carvalho, sem abster da tensão entre as metafísicas do sedentarismo e do nomadismo, confere, por meio da mobilidade transnacional dos personagens, uma perspectiva narrativa do devir que abarca a complexidade dessa mobilidade em seus desdobramentos corporais e sociais, permitindo rasurar imagens fixas de nacionalidade, de identidade, de gênero e de sexo. Tomada, principalmente a partir das considerações de Marc Augé, Tim Cresswell e Doreen Massey, a experiência da mobilidade em *Simpatia pelo demônio*, com suas interposições, articula elementos estruturadores que dão forma à narrativa – viagens, aeroportos, redes virtuais, hotéis, conexões, guerras, insulamento dos personagens – na representação de identidades móveis, em construção.

Essa mobilidade que é impressa de forma espacial, temporal e discursiva remete à barbárie atual, seja pelo contato com o espaço do outro, seja pela dimensão do corpo que, na narrativa, também representa estranhamento e perversão. É nesse cenário de constante movimentação e conflitos que o protagonista Rato encontra-se numa espécie de abismo existencial, percorrendo continentes distintos, diante de uma realidade urbanamente global.

Dividido em cinco partes – “I A agência humanitária, II Perdeu, III O palhaço, IV O sacrifício perpétuo e V O resgate” –, o romance é aberto com a imagem de uma suposta agência humanitária internacional em um grandioso prédio na cidade de Nova York, no qual Rato recebe do diretor da agência, além de sua demissão, por motivos que saberemos efetivamente ao final da narrativa, a missão de pagar o resgate de alguém desconhecido em um país árabe, dominado por uma facção terrorista semelhante ao Estado Islâmico.

Diferentemente de *O filho da mãe, Simpatia pelo demônio* é conduzido por um narrador heterodiegético que se reveste de focalização onisciente, que desempenha na concepção de uma imagem carente e vulnerável do personagem Rato, no transcorrer da narrativa, uma dimensão trágica, bem como demonstra a relação com o espaço a partir da experiência do fluxo, da errância, da estadia provisória. Desse modo, sem linearidade, a trama é articulada através de dois fios condutores: um que se inicia na agência quando Rato recebe a missão suicida e, com isso, o leitor passa a conhecer sua vida pública e sua formação acadêmica; e outro, a partir de uma constituição memorialística no instante em que Rato é atacado por um homem-bomba no quarto de um hotel, que conduz o leitor às suas memórias afetivas: o casamento, a crise identitária e, principalmente, seu envolvimento amoroso com o chihuahua, envolvendo, também, um terceiro elemento nesse jogo de desejo, o Palhaço – companheiro de chihuahua.

Das memórias que surgem na segunda parte do romance resulta a fragmentação em abismo, como se a narrativa ficasse dando voltas em torno de si. Isso porque o narrador, embora assuma a onisciência narrativa, embaralha a ordem temporal naquilo que está posto pelo movimento da memória do Rato, quando este conta seu passado ao homem-bomba no quarto de hotel. É a partir deste labirinto ficcional que Carvalho põe o leitor numa situação de tensão extrema – Rato diante do homem-bomba – e, logo em seguida, leva o leitor para o passado com todas as questões que envolvem o domínio da barbárie social e pessoal. Esse jogo temporal se repete no decorrer da narrativa.

Trata-se, pois, de um romance cuja fragmentação estrutural esvazia a narrativa de totalidade e manifesta um estado de individualização das referências (AUGÉ, 1994). Outro aspecto estrutural do romance é uma série de inscrições de elementos transtextuais – citações, quadros, obras literárias, além do próprio título da obra, epígrafes e intertítulos – que enredam o leitor num jogo de referências e teorizações sobre perversão, vaidade e desejo, evidenciando o caráter intertextual explícito da narrativa. Assim, o romance é estruturado por aquilo que

Gérard Genette (2010, p. 13), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*³¹, denomina por transtextualidade “que definiria já, grosso modo, como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”.

Dessa forma, o romance de Carvalho explora, a partir de elementos intertextuais, paratextuais e metatextuais, os sentidos heterogêneos do texto que avultam tensões éticas de um mundo globalizado no qual a experiência da mobilidade revela, diretamente, um estado de barbárie. O título do romance, primeiro e mais óbvio elemento paratextual, alude à canção homônima dos Rolling Stones “*Sympathy for the devil*”, mas, logo nas primeiras páginas do livro, Carvalho explica que a “simpatia” do título tem sentido diferente, “*Simpaty*, em inglês, quer dizer ‘consideração’. No título deste romance, a simpatia pelo demônio é simpatia mesmo” (CARVALHO, 2016, p. 08). O demônio do título, para além de uma mera acepção espiritual, pode ser lido como uma rede de violências que vai desde questões étnicas, sociais e religiosas às questões de ordem sexuais e sentimentais que nutrem as relações amorosas.

A capa, texto visual do romance, estampa a pintura de “São Cristóvão carregando o menino Jesus”, de Bosch. Nela podemos ver a imagem de um homem enforcando um urso e a representação de outros animais ao fundo. Vejamos:



(Capa do livro – *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho, edição publicada no ano de 2016)

³¹ Genette em *Palimpsestos* (2010) categoriza o mundo das citações e referências. Para ele, existem cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Dessa forma, cabe entender, aqui, o que ele define como intertextualidade, paratextualidade e metatextualidade. A intertextualidade é apontada “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 12). Ao paratexto, que Genette (2010, p. 23) considera como um dos “aspectos da textualidade”, pertence: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa. O texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, cabe ao leitor perceber as relações e intencionalidade existentes. Já a metatextualidade é a relação que “une um texto a outro texto do que ele fala” (2010, p. 17), estabelecendo, sobretudo, a relação crítica.

Esse é apenas um aspecto dos enigmas e ambiguidades que a pintura mobiliza e, conseqüentemente, dialoga com o fanatismo religioso, o terrorismo e a perversão presentes no romance de Carvalho. No decorrer da narrativa, Rato depara-se com a pintura de Bosch em um museu em Rotterdam e reflete, contemplando a imagem, sobre a violência amorosa inevitável e inexplicável: “Sentia que, como São Cristóvão, já tinha lidado com o diabo, mas não queria carregar mais ninguém nos ombros” (CARVALHO, 2016, p. 214).

Assim, entre inferências teóricas, fragmentos de peças teatrais, ensaios, referências a Tchekhov, a Max Lieberman, aos estudos de Freud e Melanie Klen, Marquês de Sade, dentre outras, o romance desafia os limites da representação e da construção de sentidos do texto: “A intenção do texto literário não tem nada a ver com a nossa experiência” (CARVALHO, 2016, p. 176), lê o protagonista Rato em um ensaio literário. Desse modo, o leitor de Carvalho é impelido a assumir o estatuto dialógico da palavra (texto), ao mesmo tempo em que também é chamado a pensar sobre a realidade do mundo, podendo, com isso, criar sentidos intercambiáveis no plano da interpretação.

A capacidade de um texto em dialogar com outro, por meio do processo intertextual, remete, primeiramente, conforme aponta Julia Kristeva em 1969 ao publicar a obra *Introdução à semiótica*, aos estudos de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia. Apesar do teórico russo não empregar em nenhum momento o termo “intertextualidade”, seus estudos sobre a criação verbal e sobre o romance introduzem a ideia de multiplicidade, de diálogo entre os discursos trazidos pela palavra: “A palavra [texto] não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de uma geração para outra” (BAKHTIN, 2010, p. 234). Essa é a ideia que Kristeva toma emprestada dos estudos bakhtinianos para discorrer sobre a intertextualidade sublinhando, sobretudo, que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária a noção dialógica entre textos: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 64).

A partir disso, outros teóricos de diferentes áreas passaram a trabalhar com a noção de intertextualidade. Genette (2010), como já citamos anteriormente, expande essa relação que um texto pode sempre ler outro, definindo, portanto, um conjunto de categorias extra e intratextuais da poética chamado arquitextualidade do texto que engloba todos os tipos de relações transtextuais. Desse modo, as diversas formas de transtextualidade, em diferentes graus, são aspectos das categorias de textos, pois:

todo texto pode ser citado, e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio (diríamos de bom grado o mesmo do título) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] (GENETTE, 2010, p. 23).

As proposições de Genette são produtivas na análise de *Simpatia pelo demônio*, na medida que nos ajuda a compreender o universo de significação mobilizado pela obra. A invocação da fábula, quando o narrador se refere aos personagens com nomes de animais – Rato e Raposinha³² (o chihuahua) –, por exemplo, desperta no leitor a curiosidade de uma percepção de realidade distorcida. Ou seja, personagens despidos de nomes próprios, que permitem disfarces, remetem ao caráter ficcional, inventivo do texto, uma vez que a fábula é por natureza um gênero narrativo, e que ilustra um preceito moral. Se na fábula, tradicionalmente os personagens são sempre animais com características humanas, Carvalho subverte esse contexto e apresenta personagens humanos remetendo-os pelo nome de animais, promovendo também questionamentos ético-morais.

O nome Rato, como veremos, além de representar a figura da cobaia, tem a ver também com a errância – dimensão pessoal – do personagem que se refugia em ruínas e possui certa visceralidade. Essa transfiguração do humano em animal aponta para a conduta ambígua dos personagens que, na fábula, pode evidenciar “verdades contraditórias” (GENETTE, 2010, p. 52). Cabe frisar, então, que esse modo fabuloso de representar a realidade atual, esgarçada sobre fronteiras políticas, instaura um debate profundo das contradições da globalização e da relação sujeito-espaco.

Posto nesses termos, a representação do espaço em *Simpatia pelo demônio* corresponde, como já citamos, à mobilidade transnacional nas quais os problemas globais evidenciam o individualismo, a rapidez e, cada vez mais, uma solidão aguda. Os personagens principais –

³² Na diegese é pertinente observar que esses nomes (apelidos) são criados pelo próprio personagem do chihuahua, dentro da relação amorosa com o Rato. Ao nomear o amante de Rato e a si próprio de Raposinha, o chihuahua estabelece o sentido dessa relação perversa, na figura do rato – animal de laboratório – e na figura da raposa – animal traçoeiro, superinteligente. Em determinado momento o narrador afirma: “Queria ser chamado de ‘raposinha’ na cama. O Rato demorou a entender a abrangência semântica e o logro embutido naquele epíteto amoroso, embora tivesse na cara desde o início [...] Também demorou a perceber que, ao passar a chamá-lo de ‘Rato’, carinhosamente, o chihuahua apenas o designava como uma de suas presas ou cobaias (CARVALHO, 2016, p. 86).

Rato, chihuahua e Palhaço – possuem uma mobilidade geográfica que, em *O filho da mãe*, não aparece, já que, como argumentamos no capítulo anterior, a (i) mobilidade de Ruslan e Andrei está diretamente relacionada a uma dimensão nacional que incide no deslocamento e no corpo, sob a forma de xenofobia e homofobia. Os percalços da movência transnacional, em *Simpatia pelo demônio*, estão diretamente ligados às performances de gênero e ao desejo homoerótico latente nos corpos marcadamente masculinos.

Sob essa perspectiva a identidade masculina se encontra em crise permanente. Rato busca viver, nessa errância espacial, experiências homoeróticas e essa busca provoca uma necessidade de preenchimento íntimo, seja através do des/re/conhecimento de suas fragilidades, seja através da descoberta de sua essência ambígua. É como se o protagonista fosse levado ao abismo de sua alma, sobretudo, quando conhece o neurocientista mexicano. Logo no início, o narrador adverte: “É possível visitar o horror alheio e sair ileso, mas ninguém escapa ao próprio horror” (CARVALHO, 2016, p.23).

Nesse sentido, o deslocamento espacial do personagem revela também um deslocamento interno. Ao receber a estranha missão de pagar resgate por um prisioneiro que desconhece em região de extremo perigo, ocupada por jihadistas, Rato recorda a intensa relação que teve com o chihuahua. Nesse mergulho para dentro de si, a identidade é (re)elaborada e o caráter transitório tanto das relações como dos espaços são explorados na narrativa. Os espaços de guerra e violência também espelham uma desordem interna, repleta de dores, decepções, perversões e desejos.

Na primeira parte do romance – “A agência humanitária” –, Rato viaja para um país estranho em uma espécie de aventura suicida. Sem entender direito os motivos que levaram a agência a escolhê-lo e se realmente se tratava de uma missão secreta, o protagonista, no momento que recebe as ordens do diretor da agência, assiste a vídeos das execuções registradas por terroristas e disseminadas pela internet. Observamos que a narrativa explora o horror transformado em espetáculo e denota uma mobilidade espacial em zonas perigosas de territórios em guerra, marcados pela obsessão humana em dividir lugares e nações. Essa espécie de missão autodestrutiva é justificada pelo diretor devido à experiência que o protagonista demonstrava ter, afinal: “O Rato era um profissional tarimbado, com experiência de guerra, quando sua tese de doutorado, cuja publicação coincidiu com sua ascensão fulgurante dentro da agência humanitária, mudou o modo de intervir em zonas de conflito interétnico e inter-religioso” (CARVALHO, 2016, p. 20).

Assim, entre fragmentos inconclusos sobre a vida pública de Rato e a fama até chegar à agência, o narrador vai apresentando-o por meio da experiência-limite do corpo em espaços “que as guerras pontuavam ciclos paradoxais de depuração civilizatória e esgotamento econômico” (CARVALHO, 2016, p. 31). Neste ponto é possível constatar a tensão entre mobilidade e sedentarismo (CRESSWELL, 2006), pois se a mobilidade de Rato implica movimento incessante, a guerra entre o Ocidente e o Oriente, por outro lado, implica apego às raízes, à religião e à cultura; o outro – o estrangeiro – é visto como ameaça.

Na própria tese defendida pelo protagonista Rato, a barbárie é compreendida como um mal-estar permanente associada sempre à civilização e aos preconceitos. Para ele:

A onda de refugiados do Oriente Médio e da África em direção à Europa, por exemplo, que era em última instância resultado da imposição, por potências europeias no final de um período de guerra, de fronteiras nacionais artificiais, sustentadas em seguida por regimes postíços e sanguinários, servia apenas para reinflamar o sentimento nacionalista mais primitivo na Europa, em vez de pôr em questão o próprio ideal de nação e seus males. Como num círculo vicioso, havia sempre um momento em que o pensamento civilizatório sucumbia a um processo entrópico, bombardeado em seus pontos mais frágeis, em suas dúvidas e contradições, e já não conseguia reagir às crises. Nesse momento, a violência tomava a dianteira como única resposta possível. E, para defender a fragilidade da nação, passavam a recorrer a expedientes típicos de regimes fascistas (CARVALHO, 2016, p. 31-32).

A complexidade da barbárie humana, como observado no excerto transcrito, enuncia a teia de experiências de mobilidade que, conforme Cresswell (2006), é formada pelo jogo entre a metafísica do sedentarismo e a metafísica do nomadismo, sendo, simultaneamente, metáforas do fixo e da fluidez, metáforas de mobilidade. A alteridade, propiciada pela viagem e o cumprimento de uma missão, adensa a reflexão do próprio eu resultante da necessidade de enfrentamento da diferença do outro. É este choque que Rato vivencia ao dialogar com uma mulher coberta com um nicabe³³ preto e com uma kalashnikov³⁴ pendurada no ombro, que o recebe na casa indicada para encontrar o porta-voz dos terroristas. Em determinado momento da conversa a mulher diz: “Vocês, ocidentais, ficam dizendo isso e aquilo da nossa vida, que não temos nada pra comer, que comemos areia do deserto. Ficam dizendo isso e aquilo sobre a submissão da mulher. Se fosse verdade, eu não estava aqui” (CARVALHO, 2016, p. 54).

³³ Em árabe é um véu que cobre o rosto e só revela os olhos.

³⁴ Arma de fogo originária da família de fuzis.

O fragmento transcrito não só reforça as diferenças culturais e as barreiras entre o Ocidente e o Outro, como também expõe a dificuldade ou impossibilidade de acesso à totalidade e subjetividade desse Outro. Observamos aqui como essa tensão corrobora aos paradoxos do mundo contemporâneo, conforme aponta Marc Augé (2010). Ao analisar a noção de fronteira nos dias de hoje, o antropólogo argumenta que mesmo vivendo em um mundo globalizado onde se questionam as fronteiras tradicionais, elas se redesenham, são formas do devir. De início, na mobilidade supermoderna/sobremoderna, “vivemos em um mundo no qual a fronteira entre democracia e totalitarismo ainda existe” (AUGÉ, 2010, p. 25). As aparências da mundialização e da globalização recobrem desigualdades e deslocam as fronteiras do desconhecido.

Ainda segundo Augé (2010, p. 22), a aceleração das tecnologias e do mercado, bem como a representação de uma imagem de globalização, permitem “às imagens e às mensagens circularem sem limitação, e a realidade de um planeta dividido, fragmentado, no qual as divisões renegadas pela ideologia do sistema encontram-se no próprio coração desse sistema”. No romance isso fica patente nas imagens e vídeos reproduzidos na internet, como forma de mensagem e propagação do terrorismo que, eventualmente, afrontam as diferenças e estimulam a violência: “[...] um homem encapuzado, vestido de preto, segurava o ombro do prisioneiro com uma das mãos e uma faca com a outra. Era o modelo das execuções registradas pelos terroristas e disseminadas pela internet” (CARVALHO, 2016, p. 16).

Nesse entremeio, a percepção de um mundo mais próximo da metafísica nômade, ainda que Carvalho não abra mão do jogo de negociações entre o nomadismo e o sedentarismo, se expande quando o leitor adentra à segunda parte do romance – “Perdeu” –, na qual, como já apontamos, o protagonista Rato, ao sofrer um bombardeio no hotel ao lado de um homem coberto de explosivos, relata a esse desconhecido suas memórias, principalmente, a história vivida há três anos quando conheceu o chihuahua e manteve com ele uma relação confusa e conturbada.

Diante da situação limite e da possível morte, Rato relata suas lembranças falando a língua da sua infância, “como se iniciasse um discurso à nação, uma confissão há muito esperada, embora tudo indique que seu único ouvinte não entende nada do que está dizendo” (CARVALHO, 2016, p. 68). A metáfora da língua materna e a imagem da confissão à nação sugerem, mais uma vez, o entrelaçamento entre a fixidez e o fluxo. Contudo, a transitoriedade espacial e a errância por diferentes cidades e continentes são intensificadas na narrativa,

caracterizando uma impossibilidade de estabelecer vínculos de pertencimento associados à nação e às identidades nacionais e de gênero.

Assim sendo, Carvalho revela uma tendência a escapar a estereótipos e a imagens fixas alimentadas por discursos essencialistas. A mobilidade transnacional de Rato, relacionada ao ato de viajar, se inscreve no impulso de deslocar-se, de estar simultaneamente “aqui” e “lá”, da sensação de provisoriedade, como revela o narrador:

Logo depois de se formar em direito, o Rato resolveu sair do país. Não sabia o que fazer da vida, precisava de um tempo. *Viajou por dois anos, pelos lugares mais improváveis, quase sempre sozinho. Quando encontrava alguém com quem podia passar dias ou mesmo semanas, quase nunca falava do que tinha feito nos meses anteriores: podiam até ser encontros amorosos, mas também eram circunstanciais.* E deles não guardou nenhuma lembrança que valesse a pena contar (CARVALHO, 2016, p.70, grifos nossos).

Fugazes e provisórias, essas viagens do Rato se aproximam da experiência do turista contemporâneo que Augé (2010) discute ao tratar da mobilidade atual naquilo que chama de “escândalo do turismo”. Diferentemente do etnólogo tradicional que viaja e exercita uma observação prolongada dos lugares e das pessoas, o turista gosta de se aventurar, consome o exotismo, tudo é marcado pela “brevidade de sua estadia ou de seu périplo” (AUGÉ, 2010, p. 75). Transitar pelo mundo não representa, na vida de Rato, um gesto redentor. Suas relações com as pessoas, como mostra o excerto acima, são superficiais e epidérmicas, ou seja, a mobilidade também atravessa a dimensão das relações pessoais, condicionando a duração dos encontros na lógica do consumo veloz que “privilegia a ubiquidade e a instantaneidade [...]” (AUGÉ, 2010, p., 69).

Fluxo e fluidez se apresentam como referências da relação sujeito-espço, possibilitando novas e provisórias experiências nas quais a fixidez e o enraizamento, na errância do personagem, já não aparecem como valores essenciais de formação identitária. Em certa medida, esses pontos também são evocados por Bauman (2004), em *Amor líquido*, ao tratar das fragilidades dos laços humanos no cenário atual.

Diferentemente de Augé, Bauman utiliza o termo “modernidade líquida” à sua reflexão sobre a contemporaneidade, cujo excesso, a rapidez e a individualização nos projetam em espaços onde tudo é ilusório e fluído. Apesar das particularidades e diferenças terminológicas que possuem as provocações de Bauman (2004), importa destacar que as

relações interpessoais, numa cultura da ordem do consumo e do imediato, são definidas pelo prazer passageiro e a satisfação instantânea, conforme sugere o narrador ao final da citação transcrita anteriormente.

Ao longo do romance, o personagem, enquanto transita pelos diferentes países, busca uma possibilidade de viver relações circunstanciais entre algumas cidades do mundo. Em tese, a mobilidade geográfica – Rato conhece o chihuahua no teatro em Berlim, onde mantém os primeiros encontros amorosos, depois empreende um trânsito entre Nova York, Berlim e Cidade do México para viver essa relação, além de percorrer, durante os encontros com o mexicano, o Brasil e outros países – acompanhada, sempre, pelos esforços do personagem de combater o terrorismo no mundo, possibilita entendermos o espaço a partir das ideias de fragmentação, fluxo e multiplicidade.

Estas ideias estão implicadas na narrativa, sendo que o Rato se desloca no espaço físico-geográfico tendo que lidar, ao mesmo tempo, com a complexidade do mundo globalizado e com “o desejo [em relação ao chihuahua] que o escravizava desde o encontro no teatro em Berlim” (CARVALHO, 2016, p. 73). Após conhecer o chihuahua e o Palhaço, na antessala do teatro, ele se deixa enfeitiçar pelo olhar, pela conversa e pelo corpo franzino do mexicano; uma tragédia anunciada desde as primeiras páginas do romance, devido à onisciência assumida pela voz narrativa.

O que se acompanha é uma espécie de aventura erótica entre o Rato e o chihuahua, que se intensifica na mesma medida em que há sempre um afastamento por parte do mexicano. As viagens entre as diferentes cidades – já citadas anteriormente – expressam identidades instáveis imersas em um jogo de amor e violência. A mobilidade significava para ambos a possibilidade dos prazeres, mesmo que efêmeros. Isso fica patente no excerto transcrito a seguir:

Logo estavam de novo na cama, durante dois dias seguidos, e logo o Palhaço estava de volta a Berlim, depois de uma semana de workshops pela Alemanha, e Rato, de volta à agência humanitária, em Nova York. *A distância entre eles deu à comunicação uma intensidade frenética, como se na virtualidade a loucura encontrasse o terreno natural. Ainda no aeroporto de Tegel, na sala de embarque, o Rato enviou um SMS ao chihuahua, dizendo que já não podia viver sem ele. “Também tenho medo de te perder. Fique sabendo que fomos ambos flechados. Você não vai me perder nunca”, o chihuahua respondeu, quando já fechavam a porta do avião e a aeromoça pedia ao Rato, pela terceira vez, para desligar o telefone. À distância, os SMS foram substituídos por e-mails e depois por conexões diárias por Skype. Passavam horas se falando diante da tela do computador* (CARVALHO, 2016, p. 89, grifos nossos).

Ao contrário dos protagonistas Ruslan e Andrei, os deslocamentos orquestrados por Rato e o chihuahua, para os encontros sexuais, se associam à ausência de relações de coexistência e de subjetivação direta com o espaço que caracteriza os não-lugares, pois, diferente da atividade pedestre, como meio de intimidade com o espaço, o que determina a errância dos protagonistas de *Simpatia pelo demônio*, narrada a partir de uma focalização onisciente, é a experiência do anonimato, os espaços de passagens e de grande circulação de pessoas.

Retomando as proposições de Marc Augé (1994), o aeroporto, local de fluxo que aparece no excerto acima, é considerado pelo antropólogo como um não-lugar por excelência por estabelecer uma espécie de contratualidade solitária. E mais, além dos ambientes físicos, “as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (AUGÉ, 1994, p. 74), amplificam, ao mesmo tempo em que complexificam, os sentidos dos não-lugares nas trajetórias dos personagens em trânsito continuado.

Assim, os ambientes virtuais, que também aparecem na passagem acima e orientam na maior parte do tempo o relacionamento entre o Rato e o chihuahua, permitem que os personagens habitem um mesmo espaço, ainda que estejam fisicamente em outro. Nessa perspectiva, a dimensão virtual da mobilidade provoca uma sensação de desenraizamento dos limites territoriais e temporais, pela comunicação instantânea (AUGÉ, 1994/2010) e pela sensação de fluidez (CRESSWELL, 2006).

Rato e chihuahua simbolizam os usuários desses espaços virtuais, às voltas com as relações cada vez mais voláteis da sociedade por aceleração da experiência espaço-tempo. Em cidades diferentes, a relação entre esses personagens se estabelece, como vimos, por troca de SMS, e-mails ou conexões diárias por Skype, uma tentativa frenética de relacionar-se, de suprir uma carência afetiva.

Nesse sentido, a mobilidade virtual, experimentada pelos personagens, se liga à afirmativa de Massey (2015, p. 142) sobre as novas configurações espaciais investidas de poder: “uma das coisas que o ‘ciberespaço’ mais famosamente permite é o contato instantâneo à distância. [...] As conexões podem ser múltiplas, e você pode escolher com quem estar em contato”. Contudo, a autora pondera que o mundo do espaço físico e o mundo virtual não

existem como se fossem duas camadas separadas, pois assim como a fixação ao solo da virtualidade a liga a um local específico, “da mesma forma os espaços e lugares são alterados em sua fisicalidade e em seu significado através de sua inclusão em redes de comunicação” (MASSEY, 2015, p. 146). São os desafios que a espacialidade coloca.

Assim, cabe dizer que, ainda que virtual, o desejo do contato entre os personagens e a impulsividade sexual que os guiava exigiam, de alguma forma, o ímpeto de movimento e alternativas de “estar juntos” através da negociação de estabilizações temporárias. Instantaneidade e espacialidade material, segundo a geógrafa, podem se reconfigurar.

Nesse movimento, e se deslocando de um lugar a outro, Rato se vê cada vez mais envolvido pelas mensagens e palavras do neurocientista. A transitoriedade espacial endossa a relação entre amor e violência: “Uma semana antes do aniversário do chihuahua, o Rato foi convocado de última hora a participar como observador de uma reunião em Adis Abeba. Devia acompanhar as deliberações entre os governos do Tchad e da Nigéria para barrar a circulação de grupos terroristas na fronteira” (CARVALHO, 2016, p. 90). Nessa mesma viagem veio o primeiro rompimento: assim que entrou no quarto de hotel em Adis Abeba, o Rato recebeu um e-mail do chihuahua dizendo que precisava falar com ele com urgência. Em conexão ruim pelo Skype, o chihuahua disse ao Rato que eles não podiam mais se ver, pois havia contado tudo ao Palhaço. Os indícios de um relacionamento nocivo e de um mal iminente, apontados pela onisciência narrativa, estão em toda parte no romance, porém Rato, que “havia se preparado profissionalmente para as guerras, [se comportava] como um amador nas questões amorosas” (CARVALHO, 2016, p. 79) e mesmo devastado internamente pelo rompimento súbito, ele disse ao chihuahua que respeitaria a decisão.

Os rompimentos na relação – uma espécie de jogo de sedução por parte de chihuahua – ocorrem, predominantemente, pelas comunicações diárias pela internet. Esta faceta indica, retomando novamente as ideias de Bauman (2004), que entrar e sair dos relacionamentos virtuais é fácil e expõe o uso instantâneo da comunicação, bem como a fragilidade e a transitoriedade em construção das interações humanas. Para ele, a rede virtual “sugere momentos nos quais ‘se está em contato’ intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha” (BAUMAN, 2004, p. 12).

A proximidade virtual, ao estabelecer uma exaustiva conectividade de troca de mensagens e facilitar o ir e vir dos relacionamentos, evidencia os “recifes da solidão e do compromisso [...] e, com isso, a introspecção é substituída por uma interação frenética e frívola

[...]” (BAUMAN, 2004, p. 52-53). Notamos, assim, que as idas e vindas na relação entre o Rato e o chihuahua – marcadas pela mobilidade física ou virtual - demonstram, sobretudo, a busca por prazeres ilusórios em uma espécie de solidão compartilhada. Por conseguinte, o narrador relata: “Estava nu na cama [no quarto de hotel na África] quando tirou uma foto da janela com o celular e enviou ao chihuahua, dizendo que morria de saudade” (CARVALHO, 2016, p. 99). No dia seguinte do envio da foto, o chihuahua respondeu e logo já estavam novamente planejando se encontrarem, como revela o excerto a seguir:

O chihuahua planejara passar as férias com o Palhaço numa praia da Baixa Califórnia. Aproveitaria para ficar uns dias com a mãe, enquanto o Palhaço visitaria os irmãos em Nova York. Quando o Rato lhe propôs que se encontrassem no México, antes de o Palhaço chegar, o chihuahua vacilou, pediu um tempo para pensar. O Rato insistia em pôr o sonho à prova com um pouco de realidade. [...] Em segundos, não só tinha aceitado encontrar o Rato na Cidade do México, mas já estava com mil planos sobre o que fariam juntos, o que visitariam, os restaurantes, as exposições etc.: “Vou te apresentar a cidade. De uma certa maneira, é minha cidade. Passei toda a adolescência lá” (CARVALHO, 2016, p. 101).

Como podemos perceber, os deslocamentos e as viagens dos personagens podem ser pensados não apenas como uma condição (mobilidade) geopolítica ou cultural, mas, como já apontamos, um traço constitutivo da transgressão de gênero, da possibilidade da experiência homoerótica. Logo, a mobilidade que é, conforme Cresswell (2006), ubíqua na atualidade, apresenta-se em vários níveis no romance: social, corporal, virtual, cultural e identitária. As viagens para encontrar o outro reforçam a mobilidade transnacional, a carência afetiva e o desejo sexual. Há, para Rato, uma urgência em entregar-se por completo e viver intensamente aquela relação, uma vez que sua existência entra em crise com a meia-idade.

No momento em que o Rato e o chihuahua se encontraram na Cidade do México, o narrador assinala que eles passaram os três dias seguintes trancados no quarto do hotel, “com breves escapadas para comer em Condesa e Coyoacán. No último dia, o chihuahua quis acompanhá-lo ao aeroporto. Assim que entraram no taxi e se sentaram no banco de trás, o chihuahua segurou a mão do Rato e não largou até chegar ao terminal de embarque” (CARVALHO, 2016, p. 101).

Como podemos notar, o trânsito dos personagens vincula-se diretamente aos desenvolvimentos de circulação e de comunicação do mundo globalizado. Portanto, eles utilizam, para se locomoverem de modo mais rápido, o avião – domicílio móvel – marcado pela

mínima socialização e pela ambiguidade do não-lugar. Denominados pelas relações de “solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p. 95) os hotéis, o aeroporto e o terminal de embarque são desfrutados por Rato e o chihuahua, paradoxalmente, para os encontros íntimos e para a identificação do desejo sexual. O contato entre os dois é viabilizado justamente pelo anonimato e a relação contratual dos não-lugares, isso porque “a possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (AUGÉ, 1994, p. 98).

De modo geral, a vida amorosa de Rato – desde o casamento heterossexual conservador, até as relações homoeróticas – é perpassada pelo intenso deslocamento por várias partes do mundo. A imagem de mobilidade no romance engendra uma dimensão existencial, na medida em que o protagonista Rato está sempre na iminência da violência externa e interna e do seu próprio fim, à medida que se lança em viagens contínuas por diferentes culturas. Isso reforça uma representação de mundo mais próxima de uma metafísica nômade (CRESSWELL, 2006), como elucidada o narrador, em trecho que expomos abaixo:

*Fazia mais de um mês que o Rato não via a mulher e a filha. A mulher decidira levar a menina de sete anos para visitar os avós no Rio, enquanto o Rato ainda estava no congresso em Berlim. As duas continuavam no Rio quando ele foi convidado às pressas para a reunião em Adis Abeba. Estariam em Nova York para recebê-lo quando voltasse. O Rato conhecera a mulher em Ipanema, numa cena clássica de paquera, quando jogava vôlei na praia e a bola caiu entre ela e uma amiga. Ele tinha vinte e seis anos e acabava de voltar de *seu giro pelo mundo* (CARVALHO, 2016, p.93, grifos nossos).*

O trânsito e a errância do personagem ressaltam, frequentemente, o cruzamento entre o nacional e o transnacional, entre o global e o local, rasurando noções fixas de tempo, espaço e de cultura. Isto é, à medida que as viagens aumentam e a mobilidade se intensifica, “não se pode mais dizer que as culturas estão localizadas” (CRESSWELL, 2006, p. 44, tradução nossa)³⁵. Seguindo os deslocamentos do Rato entre cidades de diferentes partes do globo, bem como sua urgência em estar com o chihuahua, é em Berlim que eles, provisoriamente, se encontram, pois, com o Palhaço ensaiando sua nova peça em Hamburgo, “[eles] teriam sete dias juntos, com o intervalo de um fim de semana bem no meio. Como o chihuahua trabalhava durante o dia, os dois só se veriam à noite” (CARVALHO, 2016, p. 104). Durante esse tempo juntos, o chihuahua o convida para conhecer sua casa, como relata o narrador no trecho a seguir:

³⁵ “As this travel increases, so cultures can no longer be said to be located”.

Era a primeira vez que o chihuahua o convidara a ir a sua casa e era como se ele nunca tivesse visto manhã mais bela do que aquela, fria e cinza. Atravessou de bicicleta as ruas desertas do centro, com o queixo aprumado, desafiando o ar frio. Dois homens sem camisa, gordos, carecas e peludos, ambos de bota preta, calças de couro e suspensório, estavam inconscientes, jogados no chão, cada um agarrado a uma garrafa de cerveja vazia, diante de uma boate que, a julgar pelas batidas da música tecno que sacudia todo o quarteirão em volta, continuava a ferver por trás das portas fechadas. Numa esquina, um rapaz segurava a cabeça da namorada que vomitava. Um homem caminhava com a cabeça jogada para trás, assoviando para o céu uma canção de amor. E o Rato reconhecia em tudo sinais de bom agouro (CARVALHO, 2016, p.106).

A ironia do narrador, contida no final do excerto transcrito, revela que o Rato não percebia a manipulação abusiva de seu amante ou vivia uma espécie de autoengano, que o levava a um abismo sem fim. Por sua vez, o chihuahua aproveitava da fragilidade de Rato para traçar seu jogo de poder rasteiro, de uma violência psicológica, latente durante todo o percurso do romance. Depois do almoço na casa do chihuahua, o Rato retornou para Nova York e, mais uma vez, o amante se distanciava. Entre os encontros amorosos, os rompimentos por parte do mexicano e as trocas de mensagens e e-mails, “ele manipulava descaradamente o Rato, que já não estava em condições de reagir a coisa alguma” (CARVALHO, 2016, p. 115).

O envolvimento sexual entre o Rato e o chihuahua assim como a troca de e-mails e as chamadas de vídeos exemplificam, como já apontamos, a liquidez das relações interpessoais. O jogo de sedução e manipulação estabelecido pelo chihuahua pode ser pensado, nos termos de Bauman (2004, p. 37), como uma “relação de bolso”, que é “a encarnação da instantaneidade e da disponibilidade”. O que prevalece, neste caso, não são os laços sólidos e duráveis, já que o outro é descartável e a relação é construída a partir de uma barganha: “o chihuahua só podia se relacionar por interesse” (CARVALHO, 2016, p. 193), assinala o narrador. Ou seja, “é preciso diluir as relações para que se possa consumi-las” (BAUMAN, 2004, p. 10). A fluidez e a facilidade de relacionar-se, presentes na mobilidade virtual, são afetadas, cada vez mais, pela insegurança, pelo medo e pela frustração. Isso fica evidente no final da segunda parte do romance, quando o Rato tenta, por meio de uma ligação por Skype, reatar com o chihuahua:

[Rato] “Olhe bem o que você está fazendo. Não tenho nada a ver com isso. É você quem está tomando a decisão. A responsabilidade é toda sua. E é você quem vai sofrer as consequências”, o chihuahua lançou a imprecisão ao Rato, do alto da sua falsa inocência, enquanto o observava estrebuchar. Saía de cabeça erguida e mãos lavadas, deixando o Rato perplexo e aos gritos,

percebendo que fora vítima de um engodo, forçado a abrir mão do amor. Quando o Rato desligou, furioso, uma única palavra martelava sua cabeça. Perdeu (CARVALHO, 2016, p. 115).

O ambiente virtual – espaço utilizado quase todo tempo entre o Rato e o chihuahua para se manterem conectados – demonstra, sobretudo, a efemeridade da relação amorosa na qual se visualiza a “incerteza em relação ao futuro, a fragilidade da posição social e a insegurança existencial” (BAUMAN, 2004, p. 134). Sendo assim, a figura amorosa se torna algo passível de descarte ou troca, como um objeto de consumo. Nas redes de comunicações virtuais ou no deslocamento transnacional por lugares de circulação acelerada e de estadia provisória, Rato representa rosto e voz “de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras” (AUGÉ, 1994, p. 95).

Adentrando a terceira parte do romance – “O Palhaço” –, o leitor acompanhará o encontro entre o Rato e o Palhaço durante um “voo de sete horas entre Nova York e Berlim” (CARVALHO, 2016, p. 122). Nesse ponto da narrativa, o narrador explora os temas do amor e da violência a partir das revelações feitas pelo Palhaço – com diálogos, intervenções cínicas e discursos fragmentados – sobre quem é o chihuahua e sobre como o Rato se mostrou ingênuo e vulnerável. É quando, também, acrescenta-se outro personagem – a terapeuta de casais, especialista em separações – que amplia com suas falas a dimensão abusiva da relação amorosa entre o Rato e o neurocientista mexicano.

A iminência de revelações e de insinuações sobre a postura do chihuahua perpassa toda essa parte do romance. A presença da terapeuta, engendrando elementos que aludem a uma reflexão sobre a identidade, mostra, conforme nos informa Bauman (2004, p. 10), que as terapias e os aconselhamentos estão cada vez mais presentes na atualidade, como uma forma de consumo e de suposto conforto para sabermos que não estamos sozinhos em nossos “solitários esforços para enfrentar a incerteza”.

A relação entre espaço e sujeito nos leva, novamente, a considerar o contexto da globalização e das mobilidades aceleradas sob a perspectiva do fluxo e da viagem. É justamente o espaço do aeroporto, a viagem de avião, a sala de embarque que estão compondo o estado de carência, fragilidade e até de sadismo dos personagens. A viagem funciona como elemento estruturante no romance, o que significa dizer que mais de uma viagem aparece porque a experiência da mobilidade circunscreve os personagens em trânsito à representação de uma masculinidade em crise.

A sensação é sempre a da instabilidade espacial, temporal e existencial. Notamos, diante disso, que nesta terceira parte do romance é narrada uma viagem fundamental que coloca o Rato diante do Palhaço e, como num ato reflexo, diante do próprio abismo existencial. Logo de início o narrador descreve:

Uma nevasca tinha fechado os principais aeroportos do Meio-Oeste, desencadeando o caos por toda a malha aérea do país. O voo de Nova York para Berlim tinha um atraso previsto de no mínimo duas horas, o que significava que estavam com sorte. Outros voos tinham sido cancelados. Quando o Rato chegou ao portão de embarque, a sala de espera já estava repleta. Havia gente dormindo nas cadeiras e refestelada pelo carpete azul. Ele procurava uma tomada para recarregar a bateria do computador, quando avistou o Palhaço do outro lado da sala, lendo um jornal, sentado no chão, de costas para a parede de vidro que dava para a pista (CARVALHO, 2016, p. 119).

O eventual encontro do Rato com o Palhaço na sala de espera do aeroporto e, posteriormente, dentro do avião subverte a experiência do anonimato/da indiferença promovida, na maioria das vezes, pelos não-lugares (AUGÉ, 1994), tanto no que tange à interação, mesmo que indesejada por parte de ambos, quanto às descobertas feitas em cada diálogo: “O Rato disse afinal, fechando a revista apoiada nas coxas: ‘Olhe, é ridículo, vamos passar sete horas sentados um ao lado do outro, eu queria pelo menos poder explicar o que aconteceu. Nunca desejei mal nenhum a você. Ao contrário...’” (CARVALHO, 2016, p. 124-125). O jogo social entre os dois é possibilitado justamente pelo confinamento por horas no avião. É interessante notar que, seja pelas revelações do Palhaço ou pelas análises da terapeuta de casais, o Rato vai sendo conduzido, juntamente com o leitor, por meio de explicações possíveis sobre o amante abusivo, o amor doentio e a armadilha que expõe a violência como sinônimo do amor.

A sensação que se tem, diante dos diálogos entre o Rato e o Palhaço e as inserções psicanalíticas da terapeuta, nessa parte do romance, é a do movimento da viagem que é enfatizada pelo narrador: “Foi ele quem organizou tudo, o Palhaço o interrompeu. [...] O avião começava a se afastar da costa da Nova Escócia, numa curva ascendente sobre grandes blocos de gelo, em direção ao alto-mar. Foi ele quem plantou a ideia de uma orgia na cabeça dos colegas e depois bateu em retirada...” (CARVALHO, 2016, p. 139).

Assim, podemos pensar a viagem não só no sentido físico, no espaço-tempo, mas também no sentido metafórico, como expressão de estar abstraído, alterado pelas surpresas e

descobertas, afinal, conforme aponta Octavio Ianni (2003, p. 22), em “A metáfora da viagem”, a viagem “leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes”. A cada novo diálogo, o Rato já não sabia o que fazer diante das novas revelações sobre o chihuahua.

O Palhaço – aquele que deveria fazer rir, provocar alegria – ironicamente é quem revela a miséria de uma relação abusiva e provoca, conseqüentemente, a derrocada de Rato. Ele expõe tanto quanto insinua sobre quem é o chihuahua, revelando fatos sobre a infância do neurocientista e a relação com os pais. Tudo se dá em diálogos intercortados por menções a obras de artes, peças teatrais e teorias filosóficas. Essas inferências intertextuais funcionam, ao longo da narrativa, como reflexões e possíveis esclarecimentos sobre o que vivem os personagens. Ao fim da viagem, “quando o Palhaço e o Rato já sobrevoavam o mar do Norte [...] tinham perdido a conta dos uísques e já não havia mais nada a dizer. Estavam bêbados e exauridos” (CARVALHO, 106, p. 164).

A viagem internacional dos personagens, os “uísques” consumidos no avião, “o cartão de embarque” e “a tela de entretenimento com o logotipo da companhia aérea” (CARVALHO, 2016, p. 124), por outro lado, ressaltam o aspecto político que envolve as mobilidades (as viagens), pois só estão possibilitados a fazê-las aqueles que dispõem de condição econômica, política ou social. Diferentemente dos protagonistas Ruslan e Andrei, do romance *O filho da mãe*, que são aliados economicamente, clandestinos postos à margem da cidade, o protagonista Rato, o Palhaço e o neurocientista mexicano, de *Simpatia pelo demônio*, são profissionais reconhecidos, com acesso aos diferentes bens culturais.

Sob esse aspecto, retomando a discussão de Marc Augé (2010) sobre os paradoxos da sobremodernidade, podemos dizer que na era do turismo em massa, a mobilidade no espaço permanece um ideal inacessível a muitos que ocupam lugares “difíceis” e periféricos. Segundo o antropólogo, a prática do turismo ou até mesmo as rotas profissionais colocam em evidência um contraste trágico: países ou lugares desfavorecidos economicamente, de onde as pessoas buscam emigrar, tornam-se, cada vez mais, destinos turísticos. Estes dois movimentos de sentido contrário “são um dos símbolos possíveis da globalização liberal que, sabemos, não facilita igualmente todas as formas de circulação” (AUGÉ, 2010, p. 73).

Questões dessa ordem também são discutidas pela geógrafa Doreen Massey (2015), como já apontamos em momentos anteriores. A autora argumenta que diferentes lugares ocupam “distintas posições dentro das geometrias de poder mais ampla do global” (2015, p.

153). Por isso, a representação de um mundo globalizado – de livre circulação de bens e conhecimento – pode ser problematizada.

Se para os protagonistas de *O filho da mãe* a ideia de mobilidade perpassa, como discutimos, certas linhas de exclusão, para Rato e chihuahua o acesso aos espaços e a circulação rápida por lugares e continentes diferentes são garantidos por uma lógica social e econômica. No entanto, mesmo tendo acesso às regiões ricas do mundo e condições que lhes permitem transitar rapidamente, os protagonistas de *Simpatia pelo demônio* sofrem os efeitos paradoxais da globalização: vivem uma mobilização febril, deparam-se constantemente com o germe da violência externa e interna, estabelecem vínculos íntimos sem garantia da permanência, expondo, portanto, a consciência da própria solidão.

O fim da viagem, que também encerra essa parte do romance, é marcada por uma duvidosa e vingativa revelação que levaria o Rato à desilusão total sobre o amante. Quando Rato questiona o Palhaço se ele e o chihuahua já não estão mais juntos, a resposta provoca uma mistura de tristeza e ódio. Decidido em vingar-se por completo,

o Palhaço arregalou os olhos, como se tivesse tido uma ideia genial ou se lembrado de uma coisa importantíssima. Respirou fundo. “Você não soube? , respondeu, reincorporando a máscara neutra, que não permitia ao interlocutor distinguir entre a fúria e a tristeza, ainda mais naquele estado de embriaguez. Os olhos do Rato reluziram sem que ele conseguisse focar um objetivo definido. Abriu a boca lentamente, como se fosse falar, mas, antes que tivesse a chance, o Palhaço se adiantou: “Achei que você soubesse. Ele estava entre as vítimas do atentado de 13 de novembro em Paris” (CARVALHO, 2016, p. 168).

A suposta morte do chihuahua acarreta, por completo, a ruína de Rato, que se depara com a ideia do amante morto justamente pela violência que ele estudou a vida toda e se dedicou a combater: o terrorismo de grupos extremistas ao redor do mundo. A imagem do atentado terrorista em Paris, por jhadsitas, traz à tona a problemática ideia de nação – uma questão que perpassa as obras de Carvalho. Isso porque os espaços contemporâneos representados nas obras do escritor, para além das fronteiras brasileiras, questionam as origens, confrontam outras culturas e assolam, principalmente, a integridade das nações e do nacionalismo.

A quarta parte do romance – “O sacrifício perpétuo” – conduz o leitor, em sua composição fragmentada, às lembranças da ilusão amorosa do Rato, aos e-mails trocados, ao vazio e à vulnerabilidade após a suposta morte do amante, à volta ao Rio de Janeiro e, por fim,

ao reencontro inesperado com o mexicano em Berlim. Tudo isso diante do estado de tensão inicial do Rato ao lado do homem-bomba. Assim, o narrador descreve: “Onde está o detonador?, o Rato pergunta em inglês ao homem ferido no chão, fazendo-se acompanhar de gestos reiterativos e um pouco ridículos. Quem é que controla a explosão?” (CARVALHO, 2016, p. 171).

Em seguida, a narrativa retoma o choque de Rato ao ter ouvido que o chihuahua estava entre as vítimas do atentado em Paris. É a partir desse processo de uma falsa revelação que o romance põe em cena a decadência definitiva da vida de Rato e a crise da meia-idade. Abalado após tantas revelações, juntamente com as análises da terapeuta, ele demorou a entender que o chihuahua “era a própria falta, um buraco, um vazio. Quem caísse ali continuava escorregando para sempre” (CARVALHO, 2016, p. 172).

Agora, sem os encontros fugazes com o chihuahua, o Rato passa a transitar pelo mundo cada vez mais carente e solitário. Essa mobilidade em nível transnacional inscreve o personagem em um lugar tanto de ordem social – econômica – quanto de ordem existencial – identitária que aguça a consciência da transitoriedade da vida, orientando-o a aderir ao movimento, ao fluxo, ao não-pertencimento. Isto é, “mobilidade é uma forma de ser no mundo”, conforme sublinha Cresswell (2006, p. 03, tradução nossa)³⁶.

Sua natureza errática está associada ao seu desajuste interior, cujo mover-se abre possibilidades para novas e transitórias experiências. Essa necessidade de emergir, de viajar e de deslocar-se, imagens paralelas à metafísica nômade, aparece, como relata o narrador, desde a adolescência do Rato:

O Rio de Janeiro da sua juventude foi um lugar de onde era difícil emergir. [...] Como se ali fosse preciso vencer uma camada espessa de espuma borbulhante antes de chegar à superfície e poder realizar o que quer que fosse. *Decidiu ir embora para respirar. Achava que, se ficasse, acabaria imobilizado como as pessoas a sua volta. Cortou todos os laços que o mantinham ligado à cidade [...]* (CARVALHO, 2016, p. 222-223, grifo nosso).

A perspectiva do deslocamento, como aponta o excerto transcrito, explicita o desejo de desvinculação em relação ao espaço – referência direta à nação, à habitação e à fixidez. No entanto, depois de ser “rechaçado pelo chihuahua, quase trinta anos depois de ter ido embora

³⁶ “Mobility is a way of being in the world”.

dali, foi que [Rato] sentiu pela primeira vez *a urgência de voltar, reatar vínculos, rever quem ele havia abandonado*” (CARVALHO, 2016, p. 223, grifo nosso). O retorno, neste caso, constitui um dos eixos que congrega a tensão entre a metafísica do sedentarismo e a metafísica nômade, indicando o dinamismo da mobilidade (CRESSWELL, 2006).

Cabe ressaltar, que esse desejo em rever os lugares e as pessoas do passado, de se reencontrar na ideia de retorno às raízes, significa, retomando as proposições de Massey (2015, p. 183), “voltar tanto no tempo quanto no espaço. [...] Entretanto, os lugares mudam, eles prosseguem sem você”. Os espaços, as pessoas e o tempo se movem e, por esse viés, o mito do retorno é problemático.

Isso é confirmado na tentativa frustrada do Rato em rever um colega de escola – primeiro homem por quem ele se sentiu atraído: “Naquele meio-tempo, o colega de adolescência havia se casado com outra mulher, tido filhos, se separado, comprado um barco e ido viver em Paraty, onde era sócio de uma pousada” (CARVALHO, 2016, p. 223). Além disso, o fato de o colega de infância marcar um encontro numa churrascaria, no domingo, provoca a sensação de estranhamento no Rato – “Só podia ser um chiste” (CARVALHO, 2016, p. 225) – pois os hábitos e lugares de sua adolescência já não são mais os mesmos, “nunca se pode simplesmente ‘voltar’, ir para casa ou para qualquer outro lugar. Quando você chega ‘lá’, o lugar terá prosseguido assim como você terá mudado” (MASSEY, 2015, p. 183-184).

Diante das atribuições frustradas do retorno ao Rio de Janeiro, o Rato voltou para Nova York e passou a visitar a filha e a ex-mulher em Berlim a cada dois meses. O trânsito e o distanciamento, decorrentes do seu isolamento, interferem decisivamente na sua forma de relacionar-se com o mundo. Nessas idas à Berlim, uma vez ele pensou ter visto o chihuahua em um restaurante, enquanto jantava com a filha. Em outra ocasião, quando tirou dez dias de folga para estar com a filha, ao ir à feira para comprar ingredientes para preparar um almoço para ela, deparou novamente com o chihuahua: “Mas agora, na feira, já não restava dúvida de que era ele mesmo. Afinal, o chihuahua estava vivo” (CARVALHO, 2016, p. 211). Tomado por uma mistura de ódio e desejo, o Rato, quando se deu conta, já estava no apartamento que havia alugado envolvido em um violento ato sexual com o chihuahua, como pode ser evidenciado no trecho a seguir:

De repente, o Rato viu naquele homúnculo com o pau grande balançando uma possessão, a encarnação do demônio no corpo franzino, frágil e indefeso da vítima inconsciente, e desferiu o primeiro golpe. Foi um ato estranho a seu

feitio e que o pegou de surpresa e o assustou tanto quanto ao chihuahua, que se virou para trás ao receber o primeiro tapa na cara [...] O Rato o esmurrou mais forte e gozou, para afinal se dar conta, horrorizado, de que o chihuahua estava inconsciente (CARVALHO, 2016, p. 229-230).

No trecho em questão, verificamos uma condição demoníaca, sobretudo, por uma dominação de ordem sexual e corporal. A evidência de uma relação amorosa obsessiva e visceral, que é desvelada paulatinamente pela onisciência narrativa, torna-se ainda mais patente nesse reencontro de corpos. As relações amorosas – em tempos líquidos – são uma forma de violência qual o terrorismo e as guerras. Pois bem, essas relações estendem-se a todos os relacionamentos humanos que, como sublinha Bauman (2004, p. 08), se apresentam frágeis, frouxos e descartáveis: “Em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são benção ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro”.

No romance, a figura do chihuahua oscila entre essa imagem do sonho e do pesadelo na vida do Rato. Portanto, a ambiguidade expressa na figura do demônio representa um mal comum – a violência em suas diversificadas formas incorporadas ao romance de Carvalho. Aliada a esta questão, a dimensão trágica que atravessa a vida do Rato relaciona-se diretamente com as ações e imagens de mobilidade revestidas, como vimos, de profundo significados sociais e existenciais.

Na última parte do romance – “O Resgate” – acompanhamos, simultaneamente, a necessidade premente do Rato em tentar entender quem é seu companheiro secreto – no chão do quarto do hotel, com explosivos no corpo –, e a ruína final da sua relação com o chihuahua, quando este resolve prestar queixa à polícia, contra ele, por agressão e estupro. O Rato, completamente destruído pelo chihuahua, resolve trocar de lugar com o homem-bomba e se oferecer em sacrifício: “É a última vez que se ouve falar no Rato” (CARVALHO, 2016, p. 236).

Diante disso, “O resgate”, que intitula esta última parte da narrativa, realiza uma dupla análise: de um lado, observa-se a imagem da vida inscrita na troca de identidades, na contradição da salvação (do resgate) pelo suicídio; de outro, a imagem da autodestruição do Rato, como se a morte fosse uma forma de “resgate” e de solução para tentar superar a frustração de sucessivas decepções que constituíram sua vida. Há, metaforicamente, uma complexidade entre vida e morte como se as coisas, para o Rato, se confundissem. Ele escreve e reflete sobre a violência e sobre as formas de bloqueá-la no mundo, mas a violência parece ser sempre maior e mais forte, inclusive no desejo e no amor.

Isto posto, a leitura do romance de Carvalho, pelo viés do paradigma da mobilidade, nos aponta para uma relação inquietante entre corpo (identidade) e espaço, que caracteriza a chamada “virada das novas mobilidades” (CRESSWELL, 2006) ligadas, sobretudo, nas vivências do mundo contemporâneo e nas diferentes dinâmicas de poder (CRESSWELL, 2006, MASSEY, 2015).

O uso da figura da viagem na composição de personagens que problematizam noções fixas de identidade e de cultura une dois fios que se enovelam na prosa carvaliana: de um lado, a representação estética da experiência de mobilidades no mundo globalizado e, de outro, os significados da barbárie contemporânea a essa representação.

Desse modo, aos movimentos agenciados pelos personagens, interessa-nos as seguintes indagações que serão discutidas no subtópico a seguir: Para os protagonistas do romance, em que consiste viajar? De que maneira a barbárie, como dimensão exterior ou interior, assume significados diversos nesse contexto de deslocamento? Quais os efeitos de mobilidade dos personagens na articulação entre ética e estética?

Para refletir sobre essas perguntas, a análise de *Simpatia pelo demônio* será conduzida de modo a buscar a compreensão do sentido assumido pela viagem no que diz respeito à barbárie em sua dimensão social: exteriorizada sob a forma de violência e negação do outro; e a barbárie interiorizada na dimensão pessoal: o enfrentamento da violência íntima que desafia o senso de identidade do ser.

2.1.1. Os sentidos da viagem e da barbárie: nós somos, ainda e sempre, bárbaros?

A viagem, no romance de Carvalho, mimetiza, concomitantemente, a experiência insuspeitada, a tensão escondida no diferente – seja o lugar, a língua, a cultura ou alguém – e a experiência do contato consigo mesmo e com a vida, reiterando a fragilidade da identidade. A mobilidade espacial envolvida no ato de viajar converte-se em matéria ficcional como forma de representação de um mundo onde tudo parece irremediável. No contexto global, a viagem pressupõe deslocamentos guiados pela pressa, em lugares nos quais o estado de vulnerabilidade é uma constante, como analisamos até aqui.

Explorando as metáforas sobre a viagem, Octavio Ianni (2003) destaca que diversificadas viagens, breves ou demoradas, podem demarcar modos de descobrir o “outro”, como também modos de descobri o “eu”: “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades,

recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2003, p. 14). É sob esse prisma que, por exemplo, a viagem central da narrativa – realizada pelo protagonista Rato para pagar o resgate de um refém num território marcado pelo terrorismo – pode ser interpretada, pois ele viaja em busca do outro – o desconhecido – e, ao mesmo tempo, essa viagem o coloca diante de um encontro com o próprio eu, na tentativa de rever, “em câmera lenta, como na hora da morte” (CARVALHO, 2016, p. 76), a própria vida. “A ruína fez a ocasião: sua situação profissional insustentável dentro da agência era o disfarce perfeito para uma missão que o diretor não podia propor a mais ninguém” (CARVALHO, 2016, p. 20).

O estranhamento impulsionado por essa viagem reflete-se no estado de vulnerabilidade que o protagonista se encontra, pois em terras estranhas, sem dominar o idioma, ele depende sempre da tradução de um guia, como se sua vida fosse confiada a essa tradução. Assim, sem compreender a língua o personagem começa a criar uma paranoia: “Por um instante, [o Rato] suspeitou que estivesse sendo sequestrado [...] O guia o ignorou. O motorista também. Como se não o tivesse ouvido, o guia sussurrou ao motorista uma pergunta ininteligível (CARVALHO, 2016, p. 44-45).

Essa paranoia cria a ideia de estranheza que entretete toda a narrativa, pois há uma tensão provocada pela própria escrita que, mesmo realista, potencializa a imaginação e a dúvida – como se a narração fosse uma projeção do imaginário do Rato – no território da ficção. Se pensarmos pelo prisma da paranoia e o fato de que é prerrogativa para o improvável e o dissenso, a violência do terrorismo também pressupõe aquilo que é inesperado, quase inverossímil. Isso ocorre porque no terrorismo, em geral, as próprias vítimas não são os destinatários da violência, são outros. O que nos leva a tentar interpretar quais são as motivações de certas ações e quais são os destinatários dessa violência. Por isso, compreender o terrorismo se torna uma questão de interpretação, podendo ser, por vezes, uma interpretação paranoica.

A paranoia explorada por Carvalho, na maioria de seus romances, tanto como elemento de criação quanto tema, aparece em *Simpatia pelo demônio* relacionada à questão da barbárie, encarada como fenômeno global, declarado nos movimentos terroristas atuais que operam conscientemente de maneira transnacional. As viagens de Rato, realizadas como agente humanitário, ensejam contatos e encontros diretos com as formas dessa barbárie contemporânea fundada, sobretudo, na indiferença radical em relação ao outro. Afinal, retomando a discussão de Ianni (2003, p. 31, grifo nosso), à medida que viaja, o viajante “defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, *absurdo, terrificante*”.

A constatação da existência de um estado de barbárie, cujo poder demolidor emana de uma violência radical, encontra eco na evocação da palavra civilização que, historicamente, se opõe ao conceito de barbárie. Logo, surgem alguns questionamentos: Quem é bárbaro? O que é barbárie? De quem se fala quando se fala de barbárie? Para tentar entender tais questões, Francis Wolff (2004), em artigo escrito sob o abalo dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, argumenta que a imagem do bárbaro, tradicionalmente, depende de uma noção de civilização para se constituir, sendo que cada um qualifica o outro de bárbaro a fim de defender sua própria e única concepção de civilização. No entanto, essa interpretação esbarra na oposição dicotômica entre civilização e barbárie, como uma representação da luta entre o Bem (civilização) e o Mal (barbárie).

Sendo assim, pensando nos atentados de 11 de setembro, para os partidários islamitas da Al-Qaeda a ideia de civilização (o Bem) faria parte da religião islâmica e a barbárie (o Mal) estaria ao lado dos infiéis (do Ocidente); enquanto para os Estados Unidos seria o contrário: a civilização estaria ameaçada pelo terrorismo e fanatismo do islamismo. Para romper com essa visão dicotômica, Wolff (2004) propõe pensar o bárbaro pelo sentido da intolerância, aquele que não está disposto a aceitar outra cultura. Sob esse enfoque, a ideia de civilização prioriza a vida humana e a existência da diversidade no convívio entre culturas diferentes. Desse modo, o autor pontua:

Chamaremos de bárbara toda cultura que não disponha, em seu próprio cerne, de estruturas que lhe permitam admitir, assinalar ou reconhecer outra cultura – ou seja, a simples possibilidade de outra forma de humanidade. Também chamaremos de bárbaro, conseqüentemente, todo costume ou toda prática que, qualquer que seja a cultura específica a que pertença, tem como finalidade ou efeito negar uma forma específica de existência humana [...]. O bárbaro é aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto ser homem é sempre poder ser outro, é poder ser indiano, judeu, cigano, tutsi, mulher etc (WOLFF, 2004, p. 41).

Estabelecendo relação entre a confluência da civilização e da barbárie, Marilena Chaui (2004) também faz uso dos atentados de 11 de setembro para situar a barbárie no interior da cultura ou da civilização. Para ela, a modernidade recalcou a religiosidade e a lançou para o espaço privado, sem examiná-la em profundidade, esperando que a razão e a ciência respondessem às necessidades das sociedades avançadas. Entretanto, no presente – caracterizado pelo Estado neoliberal, a fragmentação do espaço e do tempo e a globalização da

produção econômica – podemos compreender que “a barbárie contemporânea provoque o retorno do recalçado ou do reprimido, isto é, o ressurgimento do fundamentalismo religioso não apenas como experiência pessoal, mas também como interpretação da ação política” (CHAUI, 2004, p. 155).

É a partir desse conflito político-religioso, situado num panorama global, que o romance *Simpatia pelo demônio* explora a ambiguidade humana e a violência externa e interna. Na dimensão social da narrativa, as contradições entre barbárie e civilização aparecem, claramente, nos trechos em que o narrador relata algumas viagens a trabalho realizadas pelo Rato, na descrição dos vídeos de decapitação disseminados na internet e, sobretudo, no domínio da ética, na postura assumida pela agência que se recusava a negociar com os terroristas e pagar os resgates. Vejamos alguns desses exemplos, nos excertos abaixo:

O rapaz olhava para a câmera e começava a falar. [...] “Meu país me abandonou onde nós não deveríamos estar, numa guerra que não é nossa. Guiado por uma política externa desastrosa, depois de se ver obrigado a abandonar uma guerra invencível, nosso governo se prepara para enviar o exército para mais uma tragédia. Eu sei o que vocês estão pensando. Vocês acham que eu estou falando sob coação, que meus algozes estão me forçando a dizer as coisas. Ninguém está me forçando a nada. Não tenho a quem recorrer. Fui abandonado. [...] Meu país não liga para seus cidadãos. Estamos às vésperas de mais uma guerra perdida, na qual nossos soldados afundarão, como afundaram antes, aniquilados pela força do exército de Deus. Enquanto isso, vocês são bombardeados e manipulados por uma mídia que serve aos interesses da política de equívocos promovida por nossos governantes. E somos nós – você e eu – que pagamos por isso” (CARVALHO, 2016, p. 15).

O diretor tinha seus motivos para mostrar os vídeos ao Rato. Estava constrangido. Se o posto não lhe permitia dizer o que pensava, queria pelo menos deixar clara sua contrariedade. Os vídeos revelavam a vergonha da operação que, violando as normas da agência, ele agora se dizia forçado a propor ao Rato. [...] Por razões excepcionais que deveriam permanecer secretas e que contrariavam as regras que, uma vez adotadas, valiam para todos, a agência se via envolvida numa operação escusa para salvar um desconhecido que podia ser um espião ou até um criminoso de guerra (CARVALHO, 2016, p. 18).

Em seu primeiro ano na agência, o Rato salvara um recém-nascido dos assassinatos que destruíram sua aldeia e mataram seus pais. Anos depois, atravessara um campo minado com uma criança nos braços. Negociara tréguas pouco duradouras entre povos que nunca cessaram de guerrear. Escapara a meia dúzia de emboscadas e atentados. Convencera governos a criar campos de refugiados em países antes refratários a toda medida humanitária (CARVALHO, 2016, p. 27).

Fica patente, nos excertos transcritos, a falsa ideia de civilização, uma vez que, sejam pelos conflitos entre diferentes nações e culturas, pelas práticas declaradas ou dissimuladas de violência, a crise do humano se manifesta, no discurso narrativo, a partir de diferentes posturas e impasses que colocam em evidência a problemática da ética em um mundo representado por diferentes dimensões da barbárie.

Nos dois primeiros trechos citados acima identificamos, de forma ambígua, as formas grotescas do terrorismo via internet que não se encerram em uma lógica maniqueísta, pois o narrador desvela que a agência não é um simples órgão humanitário. A suposta ideia de ética/humano é problematizada nas “violações de regras”, nos interesses escusos, na postura do diretor e, como veremos posteriormente, na postura do próprio Rato dentro da agência.

Desse modo, desde o nível do paratexto (GENETTE, 2010), no próprio título da primeira parte “A agência humanitária”, é possível inferir a indistinção entre barbárie e civilização, sob uma fachada de espaço “humanitário”. Há, portanto, uma ambiguidade e um sentido irônico neste título, que se confirmam na epígrafe extraída de *História do olho*, de Georges Bataille, à qual essa parte da narrativa faz referência: “Como se eu tivesse querido escapar ao abraço de um monstro e o monstro fosse a violência *dos meus movimentos*” (CARVALHO, 2016, p. 11, grifo nosso). Nota-se, de forma direta, a ambiguidade do mal que alude à metáfora do demônio e ao alcance da barbárie e suas nuances, questões estas que são reforçadas pela diegese.

Dialogando com essa epígrafe, os movimentos (as viagens) do Rato como agente humanitário, citados no terceiro trecho transcrito acima, podem ser lidos também como indicativos de uma barbárie declarada e inescapável. São movimentos físicos que, para além da violência exterior e da perda de qualquer sentimento humanitário no mundo, revelam uma espécie de fraqueza do personagem, “uma fuga e um desvio do que lhe era insuportável. Era mais fácil combater o mal onde ele já se encontrava definido e circunscrito” (CARVALHO, 2016, p. 71). Ou seja, é como se um abismo levasse a outro. O personagem viaja, desloca-se para tentar escapar do demônio interior – “de uma vulnerabilidade íntima e irremediavelmente imatura” (CARVALHO, 2016, p. 80).

A complexidade desses deslocamentos profissionais em zonas de guerra mobiliza discursos ideológicos (BAKHTIN, 2010/2014) que, construídos na chave metafórica da viagem, revelam, questionam e problematizam as instâncias do fluxo e da fixidez em um mundo cada vez mais global e acelerado. Retomando a perspectiva teórica de Cresswell (2006), no

jogo entre uma metafísica sedentária e uma metafísica nômade, as viagens a trabalho do Rato apontam, dialogicamente, ideias/discursos de mobilidade aparentemente contrapostas, como discutimos no tópico anterior: uma que enxerga o mundo pelas lentes do lugar, em que o deslocamento e a vinda do outro é recebida pelo princípio da suspeita; e outra que prioriza o fluxo e o desenraizamento.

Se por um lado ele visita lugares conflituosos para indagar culturas, desenraizar-se e propor o dinamismo entre nações, por outro lado ele enfrenta, muitas vezes, o conservadorismo e o totalitarismo numa espécie de guerra “ao mesmo tempo *primitiva e tecnológica*” (CARVALHO, 2016, p. 29, grifo nosso). A imagem da guerra aparece correlata à natureza bárbara e ao sedentarismo que limita e reivindica territórios, como pode ser observado no excerto a seguir:

A guerra se resumia a pequenos avanços e recuos na disputa por território, com regras de conduta baseadas na força que o nome de Deus vinha celebrar. Bastava conquistar algumas centenas de metros em território inimigo para se considerar o escolhido de Deus. É lógico que o escolhido de Deus variava muito no decorrer dos dias. Deus era justo. E tinha Deus para todo mundo. “Deus” era a palavra mais ouvida quando os objetivos pareciam dúbios, quando o soldado fraquejava, quando começava a duvidar. Era sempre em nome de Deus que ele invocava para se resguardar das tentações do demônio e da hesitação, para abandonar ou maus pensamentos e seguir em frente, matando e destruindo tudo o que não estivesse de acordo com as normas do mundo que ele e os seus pretendiam criar sobre a Terra quando afinal vencessem (CARVALHO, 2016, p. 29-30).

O trecho acima é profícuo por exemplificar o processo de barbarização promovido por estados totalitários, comandados pela ótica da religião, que se voltam contra as grandes potências na forma do terrorismo, desencadeando reações não menos bárbaras em nome de uma “civilização”. É, como sublinha Marilena Chaui (2004, p. 169), a violência da teologia política, fazendo com que “os homens julguem honroso derramar seu sangue e os dos outros para satisfazer à ambição de uns poucos, esse poder é exercício do terror. É barbárie. ”

A complexidade da barbárie contemporânea é dramatizada no romance em tela explorando, esteticamente, a perversidade sistêmica existente no fenômeno da globalização e suas formas de competitividade, totalitarismo e violência estrutural (SANTOS, 2001). Essa tônica, ou melhor, este contexto em que a narrativa se inscreve, corrobora a ideia do paradoxo no mundo contemporâneo naquilo que Augé (2010) aponta como sendo “a cegueira dos olhares”, uma vez que a urbanização e a globalização embaralham imagens, remodelam

fronteiras e promovem pontos de cegueira, tais como: o terrorismo internacional e o crescimento islamita. “Por trás das paisagens da nova urbanização, como pano de fundo, se delineiam então alguns fantasmas e algumas ameaças reais” (AUGÉ, 2010, p. 63-64).

As tensões entre fluxo e fixidez, civilização e barbárie, o eu e o outro são articuladas no texto de Carvalho por meio das estratégias textuais e ficcionais que questionam atitudes ideológicas em relação ao mundo (BAKHTIN, 2014) e apontam impasses conceituais designando, como afirma Genette (2010), algo para além da superfície textual – relações transtextuais. Nesse sentido, o narrador heterodiegético experimenta, sem necessariamente aderir, explanações críticas (ensaísticas), além de hipotextos como discursos críticos no nível interno da narrativa, para construir a imagem da razão atrelada ao protagonista Rato, que mesmo sendo detentor da ciência no combate à violência externa, não consegue dominar a violência íntima. As explanações críticas – relacionadas à tese de Rato – são importantes na fatura do romance, pois caracterizam essa figura do intelectual na tentativa de combater a violência no mundo. Para ele:

A paz é um estado temporário de exceção; é o cansaço da guerra. [...] O homem almeja a paz quando já não aguenta lutar ou enquanto dura a memória do horror, que costuma ser curta e caracteriza a fase gloriosa dos processos civilizatórios fadados a terminar em guerra. [...] As guerras preventivas seriam, assim, uma impostura, antes de mais nada por representarem uma forma de esquecimento oportunista, por substituírem a memória do horror pelo medo do imprevisível. A hipocrisia era o que restava às grandes potências confrontadas com as próprias contradições no combate à violência. Contra a tortura, torturavam; contra a violência, engendravam mais violência e traíam aquilo que diziam defender. Na modernidade, passaram a atacar não mais em nome de Deus, como no passado, mas em nome dos interesses de um mundo comum, mais livre e mais democrático, e com isso acabaram condenadas a se contradizer e a reproduzir o oposto desse mundo. As milícias religiosas, ao contrário, como bons imbecis com a desculpa de uma reação justa, lutando em nome de Deus, estavam livres das contradições e da consciência da culpa (CARVALHO, 2016, p. 30).

Além dessa explanação em relação à tese do Rato, há, na dinâmica enunciativa do romance, uma menção explícita à Walter Benjamin e Adorno, como veremos mais adiante, bem como algumas passagens que o Rato está em contato direto com peças teatrais e obras de arte como, por exemplo, no museu Städel, em Frankfurt, e no museu Boijmans, em Rotterdam, confirmando a imagem do intelectual e da razão. No entanto, isso se contradiz na medida em que o protagonista se relaciona com o neurocientista mexicano, como já apontamos

anteriormente. No nível paratextual, os títulos das partes do romance sugerem as contradições do discurso da razão e da ética, como já mostramos em relação ao título da primeira parte da narrativa.

Os títulos “Perdeu”, “Palhaço” e “O sacrifício perpétuo” – referentes à segunda, terceira e quarta parte – anunciam uma espécie de destituição da racionalidade, além da ambiguidade do mal, tanto no mundo representado quanto nas relações interpessoais. Essas nuances de significados são reforçadas por suas referentes epígrafes – “A consumação do amor”, de Robert Musil na segunda parte³⁷ e “Desaparecimento de Albertine”, de Marcel Proust na quarta parte³⁸; a terceira parte não apresenta epígrafe – e intensificadas no interior da diegese, remetendo-nos, constantemente, à imagem do monstro (o demônio).

A leitura desses paratextos, articulada ao texto de *Simpatia pelo demônio*, procura mostrar a ambivalência do mal (a barbárie) na medida em que se considera a paratextualidade, sobretudo, “uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2010, p. 16). A questão da barbárie, simbolizada metaforicamente pela imagem do demônio, além de ser anunciada pelo título do romance e pelos paratextos e reforçadas na narrativa, é, dinamicamente, ilustrada por referências críticas e literárias como, por exemplo, na citação de *Ivánov*, de Tchekhov, fazendo referência a uma montagem que o Rato e a esposa assistiram juntos, numa relação metatextual: “O que ele [Ivánov] está dizendo é: ‘Não posso fazer nada; estou condenado a ser monstro; faz parte da minha natureza, que eu não posso contrariar’. [...] Ele é só a depuração mais extrema do que acaba se reproduzindo em maior ou menor grau em todo mundo. Somos todos mais ou menos Ivánov’, a mulher disse, exaltada” (CARVALHO, 2016, p. 39).

A simbologia do monstro vai sendo reiterada paulatinamente nas referências teóricas de Bataille, Proust, Girard, entre outros, compondo um jogo crítico de textualidade, pois “um texto pode sempre ler um outro [...]” (GENETTE, 2010, p. 07), formando o universo de significação da obra. O romance, portanto, explora os diferentes aspectos da barbárie contemporânea em uma trama complexa e atravessada pelo princípio dialógico entre textos, afinal, “a linguagem

³⁷ O trecho da epígrafe é: “Você sabe que ele sabe que faz o mal? [...] Pois eu acho que ele acredita que faz o bem. [...] Ele faz mal a suas vítimas, ele as fere. Deve saber que as desmoraliza. Confunde de tal modo o desejo erótico delas, que elas nunca mais conseguem dirigi-lo a nenhum outro objeto. E não têm mais repouso. Mas é como se pudéssemos vê-lo sorrindo também – seu rosto brando e pálido, melancólico mas decidido e cheio de ternura –, um sorriso que paira suavemente sobre ele e sua vítima, como um dia chuvoso no campo – o céu o enviou, não há o que entender –, e, na sua tristeza, na delicadeza que acompanha a destruição, está toda a justificativa de que ele precisa”.

³⁸ O trecho da epígrafe é: “O homem é o ser que não pode sair de si, que só conhece os outros em si e que, ao dizer o contrário, mente. Faz parte de uma certa idade, que pode chegar muito cedo, ficarmos menos apaixonados por um ser do que por um abandono”.

do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta”, como destaca Bakhtin (2014, p. 191).

Abre-se, assim, para uma geografia alucinada dos deslocamentos transnacionais, discutindo questões relacionadas com a percepção do outro, na forma de ataques terroristas, sobretudo, entre o Ocidente (centro) e o Oriente (periférico). Por outro lado, o narrador endossa o tratamento da questão da barbárie social ao encenar a violência em contextos latino-americanos, nesse caso, as metrópoles subdesenvolvidas, como São Paulo e Rio de Janeiro. A barbárie à brasileira pode ser lida nas viagens de Rato ao Brasil quando, então, se desvelam a exclusão socioeconômica, a criminalidade e a violência dessas cidades. Antes do encontro com o chihuahua em Berlim, o Rato é convidado por uma professora universitária brasileira para um debate sobre a violência. Então, o narrador assinala:

O tema não era fortuito. O campus recém-inaugurado dentro de uma favela nos arredores de São Paulo, onde ela ensinava Adorno e Walter Benjamin para classes repletas de alunos que mal conseguiam escrever, era, segundo ela, “um oásis plantado em terra inóspita”, um centro de produção intelectual na periferia da maior cidade do Brasil, país com o maior índice de homicídio no mundo: cerca de cinquenta mil por ano ou cento e quarenta e três por dia. A professora o desaconselhou a ir de táxi, disse que o trajeto era um labirinto, ele podia se perder, ser assaltado e sequestrado. “Era só o que faltava”, ele riu, como se a precaução não se aplicasse a ele, que trabalhava com isso, mas acabou aceitando que um motorista da universidade fosse buscá-lo no hotel no centro (CARVALHO, 2016, p. 68-69).

A caracterização do espaço da favela – onde a violência e a ausência de políticas públicas efetivas são excepcionais – expõe uma guerra cosmopolita que desperta o sentimento de insegurança e de medo na periferia do capitalismo. Essa condição de subdesenvolvimento pode ser lida, nos termos de Paulo Arantes (2007), no livro *Extinção*, como “estado de sítio” para explicar a exclusão social e o terror predominantes nas megalópoles brasileiras. Arantes detecta o estado de sítio contemporâneo, no Brasil, como expressão do “*estado de exceção permanente* no qual se formou e reproduziu a periferia colonial e pós-colonial, espécie de verdade e objeção viva ao oco da normalidade metropolitana” (ARANTES, 2007, p. 162, grifo do autor).

Considerando a violência em países periféricos como o Brasil, Arantes (2007, p. 310) sublinha que nas grandes cidades, as comunidades marginalizadas são refém da ausência imoral do Estado: “na ratoeira do vazio político que se instalou com o eclipse mental e material que

significa nem sequer poder imaginar um futuro alternativo à desgraça recorrente do presente”. O que se apresenta, na realidade, é uma política de extermínio, um estado de sítio coberto por uma suposta prática democrática.

Assim, o romance de Carvalho explora o tema da violência (a barbárie) sem dissociá-lo de uma visão mais complexa do contexto econômico, social e político. Os efeitos desse contexto social globalizado, cada vez mais violento, diante de um poder político que tudo domina e controla, podem ser lidos também naquilo que Augé (2010, p. 31) problematiza como sendo um dos paradoxos do mundo contemporâneo: “É nas ‘periferias’ da cidade que se situam todos os problemas da cidade: pobreza, desemprego, sub-habitação delinquência, violência”. É o que podemos observar no trecho a seguir de *Simpatia pelo demônio*:

No final da conferência no campus dentro da favela, um rapaz levantou o braço e perguntou por que, sendo brasileiro, ele [o Rato] se preocupava tanto com guerras distantes quando em seu próprio país a violência crônica matava mais do que em qualquer outro lugar, sem que nenhuma guerra precisasse ser declarada. O rapaz falava em números. Os dados eram recentes e impressionantes e pegaram o Rato desprevenido. Só naquela semana, duas chacinas lideradas por policiais à paisana e ex-policiais, contra supostos bandidos, tinham deixado mais de vinte inocentes mortos na periferia de São Paulo (CARVALHO, 2016, p. 70).

São Paulo, como se apresenta no romance de Carvalho, é uma cidade cercada pela violência e pela exceção, procurando esconder as tensões entre civilização e barbárie. É uma cidade em estado de sítio (ARANTES, 2007), cuja sociedade, supostamente democrática, convive com níveis de violência assustadores, não só na escala, mas, sobretudo, no horror e na banalização disseminada pelo próprio sistema político.

É, retomando a discussão de Francis Wolff (2004), a perversão da ideia de civilização que se vincula a seu oposto – à barbárie. Assim, de um lado, “o homem parece desnaturado pela perda da civilização, um defeito o faz desumano e semelhante a um bruto; de outro, o homem parece desnaturado por excesso de civilização, desumano como que por excesso, e semelhante a um demônio” (WOLFF, 2004, p. 29). O contexto desagregador das “cidades-mundos” (AUGÉ, 2010) cria verdadeiros enclaves, nos quais a segregação urbana – bairros nobres e a elite central tentam se isolar dos mais pobres e da periferia – se torna cada vez mais desafiadora.

Nessas desigualdades que se opõem ao mesmo tempo em que se encontram, a violência aparece como um traço recorrente da nossa própria ordem social. A ficção, ao dramatizar a

violência na espessura do espaço das grandes metrópoles, revela o processo excludente da modernização capitalista que, ao longo do tempo, se constituiu como base cultural das cidades. Pensando nessas questões, as viagens do protagonista Rato por diferentes lugares do mundo, resultam no interesse em combater essa violência, colocando-o, então, sempre diante de uma realidade paradoxal por ser, aparentemente, inelutável.

Recuperando mais uma vez as proposições da geógrafa Doreen Massey (2015, p. 202-203), os retornos do Rato ao Brasil reforçam, como visto, o caráter elusivo do lugar, sendo que “os retornos são sempre para um lugar que se transformou. [...] Isso é a eventualidade do lugar”. Sob esse viés, é válido reforçar que a mobilidade no espaço é condição tanto da existência da diferença quanto do encontro dos diferentes. O excerto abaixo permite observar essas eventualidades:

Era natural que, ao voltar, o Rato se surpreendesse com o sentido de algumas palavras que naquele meio-tempo, durante sua ausência, passaram a querer dizer outra coisa, às vezes o oposto do que antes diziam. As inversões de sentido também começaram a intrigá-lo. Começou a prestar mais atenção nelas, sempre que voltava ao Brasil, depois de ser contratado pela agência humanitária e de se mudar primeiro para Berlim e em seguida para Nova York. Ficou muito surpreso, por exemplo, quando “Sinistro!” passou a servir para exaltar o que se amava [...] Mas, de todas as flutuações semânticas, nenhuma provocou nele um efeito tão profundo quanto o uso sinistro (na velha acepção em desuso) da expressão “Perdeu!”. O sentido anterior, prosaico, tinha sido sequestrado pela associação da palavra a situações de violência extrema, letal. De repente, “Perdeu!” equivalia a uma sentença de morte. O Rato não conhecia nenhum outro caso em nenhuma outra língua em que uma palavra tivesse sido investida de tamanho horror intransitivo. Conjuguar o verbo “perder” no passado, sem complemento e com sujeito oculto, ambivalente (a um só tempo você e ele, o vivo e o morto, o agora e o irreversível), estava de tal forma associado à morte violenta e inesperada de quem era surpreendido por assaltantes nas ruas do Rio de Janeiro, no trânsito ou em casa, a qualquer hora do dia, já não era possível ouvir dizer “Perdeu!” sem esperar um tiro (CARVALHO, 2016, p. 71-72).

Analisando as inversões de sentido de algumas palavras, sempre que voltava ao Brasil, Rato observava um redimensionamento semântico da expressão “perdeu”, que assume um significado crítico em relação à realidade social do lugar. Nessa inversão de sentido, associada à violência nas ruas do Rio de Janeiro, a expressão articula-se duplamente na medida em que serve, por um lado, à violência social e física, como fica explícito no excerto transcrito e, por outro, como instrumento de previsão da violência íntima sofrida pelo protagonista na relação com o chihuahua, servindo também de título à segunda parte do romance. Nesse sentido, a

narrativa é atravessada pela violência de ordem social e pessoal, infiltrando-se até mesmo na linguagem, como constatado no excerto acima.

A surpresa do personagem ao retornar ao lugar de origem está associada aos elementos desse lugar que, seja pelos sentidos semânticos da língua ou pela própria paisagem das ruas cada vez mais violentas, são e serão “novamente dispersos, em diferentes tempos e velocidades” (MASSEY, 2015, p. 203). A violência social, como aponta o fragmento do romance transcrito acima, elucida a barbárie desnorteada da cidade sob o estado de sítio (ARANTES, 2007), que desperta o sentimento coletivo de insegurança e de medo. São vidas expostas cotidianamente à violência extrema do dia a dia nas metrópoles subdesenvolvidas.

Tânia Pellegrini (2008), no texto “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, aponta a representação da violência como uma das linhas de força da literatura brasileira contemporânea e sublinha o vínculo existente entre a violência e a cultura brasileira. Para ela, é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, “surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura; como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial, estão profundamente marcadas por ela” (PELLEGRINI, 2008, p. 179).

Dessa forma, o romance de Carvalho exibe a atmosfera ameaçadora no cotidiano da cidade na periferia do capitalismo, pois tanto São Paulo quanto Rio de Janeiro retratam as facetas da violência nos contornos de uma cultura que se constituiu de ações violentas desde as origens coloniais: dominação, escravidão, aniquilamento do outro, processos de industrialização e ditadura. Tomando-se esse processo em linhas gerais, nos encontramos, hoje, num estado de exceção onde a violência do neoliberalismo expõe a miséria, o crime e as desigualdades econômicas que ameaçam permanentemente. O movimento semântico da palavra “perdeu”, identificado pelo protagonista Rato, ao observar a violência naturalizada na cidade do Rio de Janeiro, permite perceber, de alguma forma, uma espécie de realidade hostil inescapável, calcada em nossa herança cultural recaída na barbárie.

Pensando pela ótica do fluxo – do espaço como a esfera de simultaneidade dinâmica –, percebemos que, no romance, os contornos da mobilidade problematizam a imagem de uma suposta separação (fixidez) ou oposição entre a favela (periferia) e os bairros ricos. Esse aspecto encontra paralelos no que Augé (2010) afirma sobre a urbanização do mundo como uma forma de paradoxo da contemporaneidade. Além de colocar em xeque antigas noções como as de

centro, periferia e subúrbio, o antropólogo destaca que, na maioria das vezes, o crescimento das cidades promove a interligação entre esses opostos: “os bairros entregues à precariedade e à pobreza, favelas ou outros, infiltram-se, constantemente, no coração da cidade; eles encostam nos bairros ricos, de acesso reservado, e escorrem por entre os monumentos da riqueza e do poder como um oceano de miséria” (AUGÉ, 2010, p. 34-35). Isso pode ser comprovado no trecho do romance que expomos abaixo:

Foi o sexo que levou a melhor amiga de adolescência de sua ex-mulher a subir o morro, aos dezenove anos. *Do apartamento da família, dava para ver o barraco onde ela passara a viver com o traficante.* A história foi um escândalo. Pela primeira vez, pais de família começaram a pensar: “*Os traficantes vivem entre nossas filhas*”, toda vez que olhavam de suas janelas para as praias apinhadas de gente aos domingos e para os morros cobertos de barracos. Ninguém descartava que as batidas policiais que naquele ano deixaram centenas de mortos nas favelas do Rio tivessem recrudescido sob a pressão dessa lógica (CARVALHO, 2016, p. 205, grifos nossos).

O narrador, neste excerto, refere-se às lembranças da juventude de Rato no Rio de Janeiro, quando ele ainda cortejava as garotas na praia. A história da amiga da ex-mulher, que namorava um traficante e foi morar com ele no morro, reitera a ordem conflitual de uma sociedade que convive com uma “violência de múltiplos matizes” (PELLEGRINI, 2008, p. 178). A cidade cercada pela miséria e pelo crime coloca em cena as desigualdades sociais e a sombra trazida pela mundialização, que se manifestam nas contradições do imaginário da globalização.

O tráfico, a banalização da violência e a interação entre os traficantes e os que moram fora da favela podem, a nosso ver, ser interpretadas como imagens da instabilidade da mobilidade diante das violências ligadas às situações de desigualdade. O sexo e o crime, elementos que no excerto transcrito acima interligam os ricos aos pobres, reiteram a crítica de que as favelas não estão tão separadas assim como se imagina à primeira vista.

Tendo discutido de que modo se configura a barbárie na dimensão social da narrativa – no âmbito global do terrorismo e no âmbito local do contexto latino-americano das metrópoles subdesenvolvidas –, procuramos mostrar que o sentido das diversificadas viagens na narrativa entrecruza-se à condição ambígua da vida diante da inexorabilidade do fim. O Rato viaja, como discutimos, na tentativa de compreender a barbárie externa (social), mas também para fugir inconscientemente do horror interno, afinal, “a relação entre viagem interior e viagem exterior

vai da cumplicidade à hostilidade”, escreveu Tzvetan Todorov (2006, p. 234) no conhecido artigo “A viagem e seu relato”.

Já no seu primeiro périplo pelo mundo, o narrador afirma: “Alguma coisa ocorrera durante a viagem, alguma coisa ele [Rato] tinha descoberto, visto ou vivido naqueles dois anos, que agora o levava a buscar a violência e a combatê-la de perto” (CARVALHO, 2016, p. 71). Além disso, a viagem se volta para o desconhecido de modo a incorporar a diferença ou a conflitar a fragilidade das identidades.

Esse périplo do personagem pelo mundo, como já refletimos, demonstra, diretamente, as práticas de viagens sob a égide do fluxo (do desenraizamento), que compreende as culturas/nações como lugares móveis que possibilitam ininterruptas descobertas, descentrando ideias homogeneizantes de identidades. Isso se confirma nos encontros momentâneos entre o Rato e o chihuahua em lugares provisórios para a concretização do desejo homoerótico.

Eles viajam pelo mundo atravessando hotéis, aeroportos e quartos com televisões, tirando dessas situações de pretexto ou de ocasiões um prazer subversivo, mas “raro e, às vezes, melancólico” (AUGÉ, 1994, p. 81). Há, portanto, no romance, diferentes representações de viagens, confirmando que o próprio ato de viajar torna-se o foco da narração. Afinal, como sublinha Ianni (2003, p. 28, grifo nosso), na literatura, “a viagem parece ser a metáfora mais frequente e diferenciada. Aí ela adquire *muitos significados e muitas conotações*”.

Isso posto, passemos à discussão que insere a barbárie em sentido metafísico da problemática do homem como ser-no-mundo, envolvendo uma noção filosófica ao abordar a interioridade da barbárie na civilização, de modo que verticalize essa temática desenvolvida no interior da narrativa. Para se discutir essa dimensão pessoal, é necessário analisar a perversa relação amorosa que se estabelece entre o Rato e o chihuahua e diz respeito ao narcisismo do desejo que contradiz a própria moral e anula o outro. O narrador de *Simpatia pelo demônio* alarga os significados e sentidos da barbárie, ao explorar as facetas da violência íntima que assombra os personagens.

Servem-nos de baliza, para tanto, as considerações teóricas de Jean-François Mattéi (2002, p. 20), em *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*, que vê, na interioridade, a noção filosófica do termo barbárie. Essa associada, principalmente, à filosofia de Platão, no sétimo livro da *República*, quando indica que “o fundo da alma humana, tão opaco quanto um lamaçal, é impróprio para se abrir à luz”.

Nesse sentido, a complexidade da noção de barbárie é apontada por Mattéi a partir de uma linha histórica que se inicia na Grécia, Roma e alcança o homem moderno e a contemporaneidade. Dessa densa reflexão nos interessa observar, particularmente, a relação feita pelo filósofo entre a constituição do sujeito moderno, atado à ideia de autonomia e herdeiro do homem interior dos gregos, que está na origem do “individualismo contemporâneo, cujas formas mais narcisistas conduzem à fragmentação da vida individual ou coletiva” (MATTÉI, 2002, p. 67). É a barbárie de um sujeito desprovido de valores fundamentais que desrespeita a si próprio e ao próximo, e isso já não faria mais o mundo, mas libertaria “o mutismo do i-mundo” (MATTÉI, 2002, p. 69).

A análise do romance *Simpatia pelo demônio* sugere esse abismo do i-mundo: do sujeito – entregue a si mesmo – invadido pela mesma violência da barbárie externa, que reflete “no despotismo interior do sujeito os dados imediatos da sensibilidade; nesse caso, seus instintos de violência” (MATTÉI, 2002, p. 62). A concepção moderna de sujeito, voltado para si mesmo, num processo de interiorização radical, é denominado por Mattéi (2002, p. 155) como “autoprodução do sujeito” que, em direção ao subjetivismo extremo, chega a sua autodestruição na contemporaneidade.

Este narcisismo que enclausura o sujeito em si mesmo manifesta-se, no romance em tela, na metáfora do demônio sob diferentes facetas. A imagem do perverso (o chihuahua) que manipula a vida íntima e o desejo do outro (o Rato) em função do próprio ego, é uma das facetas emblemáticas para a construção de sentidos da barbárie interior no discurso narrativo. O amor/desejo assume dimensões catastróficas e, como resultado da vaidade do ego, apresentam-se dissimulações e violências íntimas de um mal iminente.

O chihuahua estabelece uma relação narcisista com o mundo, fazendo do Rato uma cobaia de experimentos sexuais e afetivos. Seus estudos no laboratório em Berlim, embasados em teorias que mesclam filosofia e neurociência, pretendiam controlar o desejo do outro pelo olhar, baseado na hipnose. Por isso, o Rato era a figura do bode expiatório passível de ser manipulado. O chihuahua desprezava o que não conhecia e era extremamente narcisista, como revela o narrador nos trechos a seguir:

O chihuahua se apropriava da palavra do outro para destruí-lo. Separava a palavra do sentimento no qual ela se originara. Se escrevia “Que emoção!”, não havia emoção nenhuma. Era terrível e constrangedor. Daí a sua obsessão pelos escritores, cuja técnica de algum modo ele tentava aprender e cujo narcisismo ele compartilhava sem no entanto conseguir expressar nenhum

sentimento verdadeiro. Expressava o que não sentia. À maneira dos escritores, expressava o desejo do outro como se fosse seu. Mas era só um reflexo vazio. Desconhecia a compaixão (CARVALHO, 2016, p. 180)

O chihuahua fazia o elogio mal dissimulado do autoaniquilamento, do egocídio, como tinha estudado em manuais de literatura e de filosofia contemporânea. Repetia chavões e palavras de ordem, enquanto se esmerava na autopromoção. Sua missão era uma só: destruir o ego dos outros, enquanto promovia o seu. Quanto mais egos aniquilados, melhor (CARVALHO, 2016, 184).

Entre a perversidade que fere o outro como forma de satisfazer o próprio ego e o vazio interior que retrata a condição humana, mais do que nunca, voltada às aparências, um universo de destruição e indiferença desenha-se na imagem da personalidade do chihuahua. Ou seja, só existe o vazio que promove a autodestruição do sujeito. Nas palavras de Mattéi (2002, p. 164): “Estamos totalmente imersos na barbárie do sujeito que, bestificado na frente do espelho, só consegue balbuciar sua própria imagem, [...] a velha lamentação dos homens vazios”. Por outro lado, o Rato representa o aspecto suicida do ser humano que deseja e permite viver essa paixão destrutiva. Ele sabe inconscientemente que o desejo pelo chihuahua irá matá-lo, mas a crise da meia-idade, que o torna absolutamente vulnerável, funciona como motivação para o desejo de renovar a vida e viver uma espécie de amor adolescente.

Desse modo, o Rato incorpora esse paradoxo na dimensão íntima da viagem: sempre que procura a vida se depara com a morte. Tentar escapar da barbárie interior por meio do horror externo, de uma violência que não é sua, serve como uma forma de proteção contra essa ambiguidade obscura da vida pessoal para a qual ele sabe que não existe defesa. Assim, o encontro com o chihuahua obriga-o a encarar essa violência íntima. É uma forma de duplicação, “que nada mais é do que a excitação interior do Eu levada à sua incandescência” (MATTÉI, 2002, p. 63). Isso fica evidente na fala do Rato à terapeuta de casais:

Eu sabia do mal, reconhecia onde estava o mal, combatia o mal profissionalmente, e o mal, por definição, me repelia. Enquanto eu o combatesse, ele estava fora de mim e eu estava imune a ele, fora da sua zona de influência. O mal era só uma ideia, uma abstração com a qual eu podia lidar à distância e entender como uma presença, uma necessidade e um fato, intelectual e profissionalmente. O mal existia, e não podia deixar de existir, mas eu não corria nenhum risco de me envolver com um assassino ou um criminoso de guerra, por exemplo, estávamos sempre em campos opostos. O mal só podia me atingir contra a minha vontade. Em Berlim, descobri que, ao assumir a imagem do meu desejo, havia um mal que eu não reconhecia nem

podia combater. Esse mal depende de uma encenação, é claro. É um teatro. A sua fraqueza está nas palavras, porque o sujeito é incapaz de associá-lo à verdade. Tudo o que ele diz é falso. Ele acaba se contradizendo por suas ações. Fala por clichês, por imitação, pelo que ouviu alguma vez outros dizerem. É uma língua fraca, porque não pode dizer a verdade [...]. Uma vez em contato com quem fala essa língua de espelho, a vítima se entrega, se reconhece no oposto, achando que é o mesmo, reconhece a vida na morte. A vítima pode a princípio até perceber alguma coisa estranha, que alguma coisa está fora do lugar e de sincronia, mas não pode (ou não quer) ver a impostura, porque de algum modo passa a reconhecer as próprias palavras nessa voz, e se confunde, achando que encontrou uma alma gêmea, um duplo, o amor (CARVALHO, 2016, p. 178-179).

A longa citação coloca em pauta, como vemos, a complexidade do sentido do mal que, contrariando a própria moral, não é absoluto, pois ele (o mal) pode não ser necessariamente o outro ou o que nos é externo, mas pode habitar o nosso próprio interior. Como discutimos anteriormente, o Rato, na relação amorosa com o chihuahua, necessita encarar a ideia de que talvez o mal já esteja no seu interior: na imagem do desejo que contraria sua moral e o coloca diante de uma projeção insuportável do amor narcisista. O desejo, observa Bauman (2004, p. 23-24), “é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. [...] Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição”.

Portanto, a imagem do desejo sexual do Rato é um mal que ele “não podia combater”. Essa condição parece remeter, segundo Mattéi (2002, p. 61, grifo do autor), a um único princípio, “o da *interioridade* do homem que, privado de toda luz exterior, permanece submetido aos reflexos especulares do humano e do bárbaro, cada um deles aprisionando o outro na imagem invertida de si mesmo, sem jamais escapar ao inferno de seu encarceramento”.

O demônio é, nesse caso, uma alegoria contundente do narcisismo individual (interior), dos “conflitos da alma que provêm de seu fechamento em si mesma e da recusa a sair de sua caverna, ou de sua ilha lá onde se condensa à escravidão dos desejos” (MATTÉI, 2002, p. 103); e pode ser lido também como alegoria do narcisismo coletivo que alimenta a cultura bárbara do *i-mundo* contemporâneo. O narrador de Carvalho, diante de um perverso jogo de personalidades, aponta todos os simulacros do eu, enredados pela violência e pela perversão do amor, na medida em que desvela uma realidade paranoica. A relação entre o Rato e o chihuahua pressupõe o jogo de interesses narcisistas, como revela o narrador:

Por funcionar numa relação de mão dupla, a inversão termina por acionar um círculo vicioso. Quanto mais ele [Rato] projetava no chihuahua o objeto do

seu amor, mais o chihuahua se convertia em espelho, reproduzindo os sentimentos do amante como se fossem seus. E, como uma mágica que continuava a encantar o chihuahua mesmo depois de tantas experiências anteriores bem-sucedidas, a partir de um certo estágio da simbiose o amante também se convertia em espelho e passava a anunciar, sem perceber, como se fosse seu próprio desejo projetado no chihuahua, o destino que o chihuahua lhe reservava em segredo (CARVALHO, 2016, p. 208-209).

Isso demonstra que a relação entre o Rato e o chihuahua adota contornos cada vez mais obsessivos, tendo como consequência a despersonalização de um no outro. Mas é o Rato, enredado pela sedução e perversão, que não consegue superar a falta do amante e nem se desvencilhar da ideia de amor projetada por ele. A crise se acirra com a notícia de que o chihuahua foi uma das vítimas do atentado em Paris, pois o sentimento de perda definitiva leva o Rato a frequentar saunas e bares na tentativa de superar a solidão, como veremos de forma pormenorizada no próximo tópico. Portanto, como afirma o narrador: “O que ele perdera não fora só o chihuahua, mas uma ideia de mundo e uma ilusão. Sem o chihuahua, agora ele sabia, não havia mais ligação cósmica possível, ele estava condenado a pecar” (CARVALHO, 2016, p. 217).

Retomando a articulação entre ética e estética, pensando agora na manifestação da barbárie interior, Mattéi (2002, p. 66) denomina como efeito de barbárie: “toda forma de esterilidade humana nos domínios da ética, da política, da educação e da cultura”. Isso fica patente, além da postura do diretor da agência humanitária – analisada anteriormente –, principalmente, na postura do próprio Rato dentro da agência que, como informa o narrador, colecionava adornos de guerra dos povos que visitava a trabalho,

adornos que obtivera por meios no mínimo pouco condizentes com as funções dele. Comprara as pulseiras por ninharias – quando não as recebera de graça, como presente –, e nunca sofreu da má consciência de se aproveitar dos homens que ajudava. [...] Não precisava de nada daquilo. A aparente inabilidade e a indiscrição com que revelava seus pequenos negócios eram vistas pelos colegas como confirmação de sua arrogância. As pulseiras não serviam apenas para que o reconhecessem, mas para que o difamassem. E, em vez de se defender, ele alimentava a difamação, deliberadamente, com mais mal-entendidos. Como se não bastasse colecionar antigos adornos de guerra dos povos que visitava em missão humanitária – objetos que ele adquiria, como fazia questão de alardear, em tom de bazófia, de maneira pouco condizente com a ética humanitária –, também anotava, para depois repetir em recepções e reuniões sociais, preconceitos e injúrias que circulavam desde tempos imemoriais entre esses povos que muito contribuíam para promover a suspeita e as guerras entre eles. O estranho é que repetia, rindo, como piadas (CARVALHO, 2016, p. 23-24).

Tal postura evidencia um problema ético: o ímpeto narcisista/egocêntrico rompe constantemente a dimensão ética/humana do que deveria ser um agente humanitário. É por meio da ambiguidade do caráter do Rato que o romance, em sua dimensão estética, esquadrinha a barbárie interior que se dissipa na vaidade dos processos e pensamentos interiores que habita em nós, demonstrando fraquezas diante da força moral. Nesse caso, como sublinha Bakhtin (2014, p. 402) ao tratar sobre o personagem do romance, o protagonista de Carvalho não é virtuoso – heroico –, ao contrário, ele reúne em si tanto os “traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados [...] como alguém que é educado pela vida” e, portanto, um ser em conflito, passível de diversas falhas ou condutas.

Em artigo intitulado “Ética, estética e responsabilidade: leituras de *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho”, Paulo César Silva de Oliveira (2019) retoma essa problemática ética apontada acima, pois o autor analisa o romance de Carvalho com foco nas relações entre ética, estética e política no intuito de refletir sobre o papel do discurso literário no mundo globalizado. Desse modo, as condutas dos personagens são analisadas procurando “mostrar como esse mundo de clausura, apagamento e segregação, de relações marcadas pelas tensões entre EU e outro disfarçadas de mobilidade, fundamenta um modo de leitura ético-poética em *Simpatia pelo demônio*” (OLIVEIRA, 2019, p. 20).

Amalgamados numa narrativa fragmentada, essas questões se entrelaçam de maneira que se vislumbra o efeito de barbárie, pois existe efeito de barbárie “sempre que uma ação, uma produção ou uma instituição do homem engajado na vida social não elabora mais o sentido, mas o destrói ou consome” (MATTÉI, 2002, p. 67), numa espécie de performance falsa. Não é difícil observar que o romance *Simpatia pelo demônio* mobiliza sentidos complexos em relação à dimensão íntima do ser, apresentando que a perversão do bárbaro pode intimamente irromper em nós a conversão do civilizado: “a barbárie não está nem atrás de nós nem à nossa frente: está inteirinha onde nos encontramos” (MATTÉI, 2002, p. 335).

No romance carvaliano, portanto, a barbárie está por toda parte: nas relações amorosas, na linguagem, nos conflitos sociais, culturais e religiosos e nos diferentes espaços representados. A dimensão social e a dimensão pessoal da barbárie na narrativa, em que se entrelaçam a mobilidade ao espaço, remetem-se criticamente ao entendimento da barbárie como “o conjunto de forças caóticas que ameaçam tanto a ordem da cidade quanto a paz da alma, submetendo o homem interior ao desencadeamento de suas pulsões violentas” (MATTÉI, 2002, p. 132).

Na esteira da representação da barbárie em romances contemporâneos, Gisele Novaes Frighetto (2019) pauta o artigo intitulado “Literatura em tempo de barbárie: um estudo sobre romances brasileiros contemporâneos” em uma perspectiva teórico-social, que direciona a barbárie como parte da estrutura social na formação do Brasil. Partindo disso, a autora propõe uma análise do romance *Simpatia pelo demônio*, entre outros, a partir do que ela chama de “estética da barbárie” (FRIGHETTO, 2019, p. 51), apontando, no que chamamos aqui de dimensão social, as facetas da violência como forma de pensar a relação sujeito e sociedade por meio da arte.

O que Frighetto (2019) considera como uma estética da barbárie, como forma de resistência simbólica na narrativa de Carvalho, analisando a dimensão social da violência, nós alargamos, como se pôde observar até aqui, para uma dimensão pessoal, propondo pensar a barbárie em *Simpatia pelo demônio* como dimensões externas e internas que se articulam pela escrita ficcional, mimetizando a possível relação entre deslocamento (viagem) e violência, como elaboração estética ou complexidade temática para as discussões socioculturais e políticas.

Diante de tais constatações – demonstradas no estranhamento em relação ao Outro, na paranoia externa do terrorismo global e do estado de exceção local, na paranoia interna do desejo e da perversão das relações amorosas narcisistas –, observamos como a narrativa de Carvalho está atravessada pela violência, e não é só a violência explícita do terrorismo, da sociedade (da cidade), mas da violência que está, antes, internamente na própria constituição interior, nas relações pessoais, sexuais e amorosas. E, portanto, nesse estreito limite em que a imagem da violência bifurca-se entre o interior e o exterior, o deslocamento espacial e identitário operam, por um lado, a imagem interna do sujeito errante cujo destino parece ser quase sempre a solidão e a morte; e, por outro lado, a expansão sociológica na qual se insere a violência no dia-a-dia da vida cotidiana.

O barbarismo contemporâneo – ao final do romance – alcança seu ápice na figura do homem-bomba, do suicida, que é uma espécie de espelho do Rato, como um duplo, a quem ele conta o que lhe aconteceu – sua relação amorosa com o chihuahua – e que acaba vestindo suas roupas para se matar. Daí a troca de identidades que, como uma reflexão recorrente na ficção de Carvalho, parece jamais alcançada.

2.2- Desenraizamentos identitários: figurações do corpo e do desejo homoerótico

*Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.
(Guimarães Rosa)*

*Sei que darei ao meu corpo os prazeres que ele me exigir. Vou usá-lo, desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier.
(Al Berto)*

Retomamos, neste tópico, a problemática do estrangeiro e da identidade – discutidas anteriormente no romance *O filho da mãe* – pelo mesmo prisma da “estranheidade” (CANCLINI, 2016), para elucidar a reflexão sobre as figurações dos não-pertencimentos geográficos e corporais que também perfazem a narrativa de *Simpatia pelo demônio*.

Quando Canclini nos convida a refletir sobre a condição transterritorial que experimentamos nas redes digitais, o autor lança o seguinte questionamento: “O que significa habitar um mundo interconectado digitalmente onde cada vez é mais difícil ser estrangeiro?” (CANCLINI, 2016, p. 59). Para responder a essa questão, ele distingue três noções de estraneidade que provocam reflexões acerca deste conceito, ampliando e equacionando os deslocamentos atuais: “a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolhe ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria” (CANCLINI, 2016, p.59).

Além disso, o autor também aborda os deslocamentos contemporâneos, interligados ao sentimento de estranhamento por outras razões, colocando em destaque a dificuldade atual de controle do mundo digital, como veremos mais adiante na relação amorosa entre o Rato e o chihuahua. Portanto, a noção de estraneidade, como já apontamos, desmembra sua correlação direta com a territorialidade: “Busco destacar outros modos de ser migrante e estrangeiro, dispositivos que desestabilizam o próprio e o estranho, a inclusão e a exclusão [...] ser estrangeiro [...] tem a ver com a arte da diferença” (CANCLINI, 2016, p. 68, grifo nosso).

Pensando, primeiramente, na experiência migratória – espacial – da estraneidade, observamos que em *Simpatia pelo demônio* o protagonista Rato, ainda que carregue algum sinal de pertencimento por ser um brasileiro, é convidado, pelo próprio exercício da profissão, a viver outras pátrias, a conhecer outras culturas e a enfrentar a sensação de estranhamento em relação ao outro, naquilo que Canclini (2016, p. 65) sublinha como sendo, acima de qualquer forma de localismo, uma “filosofia para quem o mundo inteiro é um lugar estranho”. Inserido em um

mundo globalizado, ele vive o deslocamento migratório como sendo o lar, mesmo que provisório, pois a viagem, o movimento e as tensões do pertencimento são recorrentes e configuram-se como um modo radical de experimentar a incerteza e a alteridade.

O trânsito por Nova York, Berlim, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outras regiões no mundo, transforma a experiência da estraneidade em uma deambulação sem fim, na qual o Rato não pertence totalmente a lugar algum ou não constitui para si o próprio lugar. Em determinado momento da narrativa, quando o Rato escuta uma conversa da filha com uma colega de escola, essa experiência migratória se confirma no diálogo entre as duas crianças: “Meu pai é advogado. E o seu? Trabalha pela paz no mundo. É mesmo? Ele faz o quê? *Viaja para onde tem guerra*”. (CARVALHO, 2016, p. 97, grifo nosso). Ou seja, é aquele, como sublinha Canclini (2016), para quem o mundo seria um território marcado pela estranheza.

Os retornos do Rato ao Brasil, como analisamos no tópico anterior, também aproximam-se daquilo que Canclini (2016, p. 62) nos informa sobre o migrante que “retorna a seu país de origem dez anos depois e, ao falar com seus compatriotas usando palavras que não se usam mais, ouve perguntarem: Você não é daqui, não é mesmo?”. É por isso, então, que o protagonista se sente estranho no próprio país, observando mudanças nos comportamentos sociais, na linguagem e nos lugares, colocando em destaque a sensação de estranhamento ou não reconhecimento do espaço.

A mobilidade contemporânea – engendrada pelo fenômeno de uma globalização perversa (SANTOS, 2001) – implica na construção de identidades deslizantes num espaço pouco definido, num contexto em que, retomando Hall (2006, p. 78), “os fluxos culturais entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ [...] entre pessoas que estão bastante distantes uma das outras no espaço e no tempo”. Diante dessa realidade, em consonância com o que Hall aponta, Canclini (2016, p. 63) afirma que a intensidade do deslocamento na contemporaneidade, seja espacial ou virtual, mudaram as relações de espaço e de tempo implicadas na partida e na chegada: “Escrevia James Clifford que ‘o normal não seria mais perguntar De onde é você?, mas De onde você vem e para onde você vai?’”.

A esse respeito, podemos pensar a identidade cultural a partir da condição fragmentada que caracteriza o sujeito pós-moderno, conforme propõe Stuart Hall (2003/2006/2014). O protagonista de *Simpatia pelo demônio*, inserido nesse contexto global de trânsito intenso, compartilha seus desejos e intimidades corporais com o chihuahua nas suas deambulações pelo

México e Berlim, insinuando como a afetividade flutuante reflete uma identidade descentrada e rarefeita que, inegavelmente, solapa formas nacionais de identidade cultural. A vida do protagonista Rato é atravessada pela fragmentação de códigos culturais, no impermanente e na diferença da infiltração cultural. Tais fatores corroboram a afirmativa de Hall sobre as identidades culturais na era da globalização:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem ‘flutuar livremente’ (HALL, 2006, p. 75, grifo do autor).

Esses são, justamente, os fatores que impulsionam a mobilidade do Rato por diferentes lugares e culturas. À medida em que cruza países e continentes ele perde referências culturais fixas, já que ora experimenta a sensação de estrangeiro e não reconhecimento do espaço, ora passa por processos de negociação ou escolhas de outros elementos identitários. A atividade como agente humanitário obriga-o a negociar, constantemente, com diferentes culturas e a aprender habitar o espaço do outro. Essa experiência aproxima-se da noção de “tradução cultural”, discutida por Hall (2003/2006) – que retoma o conceito já utilizado por Robins e Homi Bhabha – em relação aos processos das “novas diásporas” em contextos globais.

Nessa perspectiva, a tradução cultural é definida como processos de transferências entre fronteiras, ou seja, o sujeito permite-se “aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 2006, p. 89), como pudemos observar no deslocamento transnacional do Rato por zonas de conflitos inter-religioso ou, como destaca o narrador, em “seu périplo pelo mundo” (CARVALHO, 2016 p. 206). E, mais, quando o Rato também, ao final da narrativa, compartilha com o homem-bomba “uma língua comum” entre eles – “um inglês que vai se tornando cada vez mais precário” (CARVALHO, 2016, p. 235), conforme tentam se comunicar.

O teórico cultural, por outro lado, também discute a noção de “tradição” como sendo um efeito contraditório da globalização nas “fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o ‘fechamento’ e a Tradição frente ao hibridismo e à diversidade” (HALL, 2006, p. 92). Daí, segundo o autor, as representações das identidades culturais podem oscilar entre a Tradição e a Tradução, algo que vai na direção da tensão entre

a metafísica sedentarista e a metafísica nômade (CRESSWELL, 2006), discutida anteriormente ao tratar das particularidades da mobilidade no romance em tela.

Ainda segundo Hall (2006 p. 92), dois casos exemplificam o que ele trata como tradição cultural: “o ressurgimento do nacionalismo na Europa Ocidental e o crescimento do fundamentalismo”. Nesse sentido, as reflexões levantadas anteriormente evidenciam que Carvalho não se exime em tocar nessa tensão muito cara na atualidade, numa prosa marcada pelas diversificadas facetas da barbárie contemporânea e que nos oferece inúmeros caminhos de leitura.

Se por um lado, o fundamentalismo religioso, os nacionalismos recalcados, entre outros, desencadeiam formas de terrorismos globais e locais, colocando em cena o subdesenvolvimento econômico com as contradições da globalização, por outro lado, pensando a mobilidade do protagonista Rato como um fenômeno inserido em diversas dinâmicas do poder (CRESSWELL, 2006), podemos afirmar que ela tem efeito pluralizante sobre sua identidade possibilitando, assim, novas posições de identificação. Isso permite atestar sua condição de alguém “irremediavelmente diaspórizado” (HALL, 2003, p. 76), cujos deslocamentos “são processos econômicos e socioculturais, [...] e também processos simbólicos que se expressam como metáforas, e não apenas com conceitos” (CANCLINI, 2016, p. 65).

O chihuahua e o Palhaço também são personagens representativos de uma estraneidade intensa e acima de qualquer localismo. São sujeitos que vivem o deslocamento como metáfora da própria identidade. Isso fica claro no trecho transcrito a seguir:

O mais velho [o Palhaço] era ator, com formação numa escola de palhaços de Londres. Era a ovelha negra de uma família de advogados tributaristas de Nova York. Tinha sido enviado a Londres para estudar economia, mas para horror dos pais acabou trocando o mestrado na London School of Economics pelo curso de palhaço. *No último ano do curso, fora para Berlim, com o pretexto de conhecer a cidade onde viveram os avós antes de serem deportados para Auschwitz [...]* O mais moço vinha do norte do México, da região de Chihuahua, onde o avô malaguês tinha se instalado, no começo do século XX, com um pequeno comércio que sua mãe administrava desde a morte do marido, fazia quinze anos. *Quando ele completou onze anos, os pais o enviaram, por razões que ele não revelava mas que não eram difíceis de imaginar, para um colégio jesuíta na Cidade do México. Passou a adolescência no internato. Depois de cursar psicologia na Universidad Nacional Autónoma, conseguiu uma bolsa para estudar filosofia e psicanálise na Alemanha* (CARVALHO, 2016, p. 80-81, grifos nossos).

As heranças étnicas e culturais, evidenciadas nas formações identitárias do Palhaço e do chihuahua, estão ligadas ao fenômeno de hibridismo cultural que, de acordo com Hall (2003, p. 74), corresponde às “culturas cada vez mais mistas e diaspóricas [...] do mundo pós-colonial”, na lógica da *tradução*, na medida em que a identidade está sempre sendo reconstruída na diferenciação para com o Outro. Nesse sentido, podemos entender que as mobilidades do Palhaço e do chihuahua também fazem parte dessa tendência de fluxo (migração) global de pessoas, entendida por Hall (2003), como novas formas de diásporas, nas quais a migração nem sempre se liga a deslocamentos forçados e coletivos – como aponta o narrador sobre os avós do Palhaço –, mas se dá antes em trânsito do que dispersado, favorecendo o diálogo com alteridades distintas. Em outras palavras, nas “novas diásporas” (HALL, 2003) as identidades se tornam múltiplas, descentradas, enfraquecendo a noção fixa/fechada de nação.

O fato de Carvalho dramatizar os deslocamentos transnacionais, em contexto global, transcendendo a cena nacional, desafia as formas estáticas de identidade nacional, o que significa dizer que: “À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2006, p. 74).

A ideia de uma identidade nacional é problematizada no projeto literário de Bernardo Carvalho³⁹, como já refletimos no capítulo anterior. Em entrevista concedida a Cleilson Queiroz Lopes (2017, p. 254-255), Carvalho diz: “Para mim, a ideia de identidade nacional é uma construção, uma circunstância a ser questionada e posto à prova, inclusive pelas artes”. Ou seja, a identidade nacional é uma ficção e, nesse sentido, o que interessa ao escritor é o processo ficcional, a forma como a literatura pode questionar e debater a noção de uma identidade plena e unificada.

Para os personagens de *Simpatia pelo demônio* estar em movimento é quase um requisito indispensável, já que atravessar o mundo, navegar pelas redes de comunicações digitais ou percorrer a própria nação são modos igualmente intensos e desafiantes de viajar.

³⁹ Sobre essa questão, conferir o artigo “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil”, de Beatriz Resende (2014), no qual ela aponta como sendo uma forte tendência na prosa brasileira atual: o deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. Citando, entre outros, Bernardo Carvalho como um escritor que “busca se inserir, sem culpa, nos movimentos dos fluxos globais” (RESENDE, 2014, p. 14). Conferir, também, o artigo “Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar da contemporaneidade”, de Paulo C. Thomaz (2012), publicado no livro *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Neste artigo, o pesquisador analisa certa ruptura com um conceito de identidade nacional em recentes narrativas ficcionais brasileiras, dando ênfase às obras de Bernardo Carvalho.

Desse modo, as identidades existem como construção narrativa demonstrando, assim, a fragmentação não só do ponto de vista identitário cultural, pessoal e sexual, mas também do ponto de vista estrutural da narrativa. A multiplicidade de elementos paratextuais e intertextuais – fazendo do romance carvaliano uma escrita híbrida de vários discursos (textos) – implica, em termos identitários, numa “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p. 13), postas em narração.

O personagem do Palhaço encarna, para além das relações espaciais e afetivas, essa experimentação infindável de identidades na própria profissão de ator. No teatro ele opera mais de uma identidade a partir das máscaras e de personagens diferentes. Em pesquisa que precede seu espetáculo “A última reencarnação de Hitler” – peça que o Palhaço busca incansavelmente fazer e é parcialmente transcrita pelo narrador em determinado momento do romance –, ele chega a assumir uma identidade falsa para frequentar um grupo neonazista.

Em cena, as identidades vão se transformando ou são abandonadas enquanto o aprendizado que elas mobilizam vão se construindo na plateia: “O Palhaço esperou que parassem de rir e começou a falar. Era um diálogo no qual ele fazia dois papéis, falava por si e pelo interlocutor que supostamente estaria sentado na cadeira vazia a seu lado e que cabia ao espectador imaginar” (CARVALHO, 2016, p. 151).

A encenação teatral, por si só, já prediz contato com novas identidades e possibilita maiores experimentações. Desse modo, observamos que o Palhaço leva consigo a experimentação do deslocamento espacial, podendo, no teatro, experimentar o que, segundo Hall (2006, p. 20), configura o “jogo de identidades”. Assim, as identidades demonstram ser frutos da inconstância e da diferença, uma costura de posição e contexto, e não uma essência a ser examinada. Elas vão, aos poucos, sendo moldadas por intermédio dos deslocamentos espaciais, socioculturais e pessoais.

Explorando um pouco mais a questão da estraneidade representada no romance de Carvalho, que se entrelaça à questão da identidade, observamos, ao final da narrativa, que a relação amorosa entre o Rato e o chihuahua esbarra na novidade contemporânea – que coabita as formas de estraneidade territorial – de não poder ser totalmente um estrangeiro, em um mundo “onde nossa vida privada é armazenada para ser usada comercial e politicamente” (CANCLINI, 2016, p. 69), dentro de uma rede mundial de comunicação que as empresas acessam.

Essa questão é tratada por Canclini como forma de resposta à pergunta transcrita no início desse tópico, na qual ele questiona o significado de habitar um mundo digital onde é cada vez mais difícil ser um estranho. Segundo ele, para ser estrangeiro “é necessária, além da diferença, a intimidade” (CANCLINI, 2016, p. 69), coisa diluída em um mundo digital, sistematizado dentro de um padrão de consumo, onde somos vigiados a todo o momento.

A intimidade de Rato é exposta intencionalmente pelo próprio chihuahua após a última transa, ganhando proporções irreversíveis na internet. Se durante o violento ato sexual o chihuahua dava a entender que queria e pedia, cada vez mais, que o Rato lhe batesse mais forte, dias depois, como um golpe final de sua perversa sedução, ele decide prestar queixa contra o amante. Sobre isso, o narrador relata:

O chihuahua hesitou dois dias antes de mudar sua versão (de que sofrera um acidente) e decidir enfim prestar queixa à polícia, contra o Rato, por agressão e estupro, incentivado pelo ex-namorado sociólogo e por um amigo, advogado de uma associação de defesa dos direitos homossexuais. Os dois o acompanharam até a delegacia, poucas horas depois de o Rato ter deixado o solo alemão. O chihuahua justificou a hesitação e a mentira do primeiro depoimento com o argumento de que estava com medo do agressor, que o levava ao hospital, onde ele contou aos médicos a versão deturpada do que ocorreria. *A nova informação se espalhou como vírus pela internet*. Um dos comentários mais replicados dizia que o neurocientista mexicano fora vítima de agressão e estupro por parte de um indivíduo violento e homofóbico, que para completar, trabalhava para uma agência humanitária (o que já era em si uma grande ironia) e cujo “desejo dominador” o levava a gozar apenas quando fazia sexo desprotegido e não consentido, “quando invadia à força o interior do corpo dos outros, como se os colonizasse com seu esperma, tomando o que não lhe pertencia, fazendo seu o território alheio” (CARVALHO, 2016, p. 234, grifo nosso).

Esta passagem pode ser lida como representativa da exposição íntima que a internet possibilita nos dias atuais. Canclini (2016) sublinha que o mundo digital, caracterizado pela supervalorização da imagem, pelo consumo excessivo e pela instantaneidade de informações, nos impossibilita de sermos estrangeiros virtualmente, pois não há como ser um estranho se somos clientes ou suspeitos. A internet aponta uma abolição da intimidade. O Rato sente essa abolição da intimidade por efeito da queixa prestada pelo chihuahua que, ironicamente, é aquele a quem ele compartilha os desejos mais íntimos e se entrega sem pudor.

Com isso, a narrativa acentua a fragilidade das relações (BAUMAN, 2004) e o abismo das redes de comunicações. Nesse direcionamento, os personagens do romance representam

sujeitos instáveis e conturbados pelas transformações midiáticas. Hoje, se utilizamos compulsivamente as redes a partir das relações efêmeras, é porque nos faltam redes seguras: “Estar conectado é menos custoso do que ‘estar engajado’ – mas também consideravelmente menos produtivo em termos da construção e manutenção de vínculos”, sublinha Bauman (2004, p. 83).

Por outro lado, o violento ato sexual acima aludido manifesta-se, diretamente, na afirmação do desejo e do corpo que, ao desafiarem uma ordem cultural dominante, problematiza, portanto, “a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder” (HALL, 2003, p. 209). É no corpo, correspondente aos domínios do que pode ser chamado e compreendido como corpo *queer*, que a estraneidade (CANCLINI, 2016) também se constrói na narrativa. É na intimidade do corpo que reside a já referida crise da masculinidade, na qual buscamos lançar provocações em torno da temática do homoerotismo como *locus* da movência e da errância dos personagens representados na obra.

A economia narrativa desdobra-se, assim, a partir das intersecções entre o corpo e a mobilidade espacial na constituição de identidades que não se classificam por denominadores culturais da heteronormatividade (BUTLER, 2019). O romance aborda o volatismo e a visceralidade do desejo homoerótico como condição das individualidades nas experiências de trânsito, tanto no caso do Rato, como do chihuahua.

O corpo do Rato assume um papel de destaque na narrativa ao evidenciar não só o desejo homoerótico, mas também questões de ordem, de controle e de abjeção. A crise da meia-idade reforça as contradições que o processo de envelhecer produz no sujeito e na relação com o Outro. É, nesse sentido, um corpo *queer* que se constrói como o homem da ciência, o profissional reconhecido, o marido e pai tradicional, mas, na verdade, suas práticas sexuais não decorrem da matriz sexual que rege a heterossexualização do desejo. É um corpo que não consegue obedecer aos seus guardiões morais e éticos e, por isso, recusa a fixidez e assume “a inconstância, a transição e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo”, como sublinha Louro (2020, p. 21) em relação ao *queer*.

Isso pode ser exemplificado quando, ao apresentar o Rato como um amador nas questões amorosas, o narrador anuncia:

Teve poucas namoradas antes de conhecer a mulher. Também conhecera um ou outro homem, casualmente, mas nada digno de nota, ao que se soubesse.

Sua bissexualidade nunca foi explícita. Não era de falar de seus encontros e de suas relações afetivas. Essencialmente monogâmico, passava a imagem extemporânea do romântico inocente” (CARVALHO, 2016, p. 80).

A fala do narrador é carregada de ironia na medida em que essa imagem do sujeito estável, burguês, situado no centro da razão, vai sendo desconstruída ao longo da narrativa. Mesmo o narrador usando o termo “bissexualidade”, referindo-se ao Rato, isso também é problematizado na narrativa, principalmente porque o personagem recorre à terapia no intuito de entender as próprias contradições de ordem íntima – sexual.

Em outros trechos do romance o narrador diz: “o Rato lhe disse [ao chihuahua] que não se incomodaria de transar a três, com o Palhaço, se essa fosse a condição para ficarem juntos [...] o Rato já sofria as dores de um desvio de personalidade [...] (CARVALHO, 2016, p. 85-94). O personagem, assim, subverte a cristalização dos gêneros ao rasurar premissas heteronormativas. O corpo como signo do estranhamento, da experiência criativa – no mais das vezes homoerótica –, singulariza na atração o tom agônico do homoerotismo: “[...] o Rato sentiu por ele [o chihuahua] uma *atração que já não podia sentir por mais ninguém e ainda menos pela mulher, uma atração que havia perdido na juventude* e que o fazia acreditar de novo no amor” (CARVALHO, 2016, p. 94-95, grifo nosso). É interessante notar que a experiência homoerótica em *Simpatia pelo demônio* vislumbra algo desterritorializante, superando o tempo e os interditos, além de alcançar a dimensão transnacional em relação ao espaço.

A demanda do desejo homoerótico do Rato é imediata e agonística, “resultado de um problema com o tempo, de uma urgência, de uma rapidez e de uma impaciência insustentáveis [...]” (CARVALHO, 2016, p. 110), movendo-se, portanto, como um nômade, um errante que aposta no devir. Pensando, pois, na inscrição do corpo *queer* do personagem – insubmisso ao denotar tanto uma prática performática quanto a expressão do desejo homoerótico e da perversão –, a mobilidade e a metáfora da viagem são movimentos que nos informam sobre o reconhecimento do corpo também como território de representações temporárias e desviantes.

Cientes disso é que fazemos jus à argumentação de Guacira Lopes Louro (2020), quando faz uma analogia da viagem com a sexualidade/o corpo *queer*. Segundo a autora, a imagem da viagem – agregada às noções de deslocamento, desenraizamento e trânsito – serve para pensar, também, numa diferença cultural, naquele ou naquilo que é estranho no outro, não apenas sobre os lugares, mas, sobretudo, no tocante às transgressões de gênero e sexualidade: “A viagem transforma o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e de estar [...] As mudanças da viagem

podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele) (LOURO, 2020, p. 14-15).

Sob esta perspectiva, a viagem é compreendida como uma travessia e não um destino, em que o sujeito, para além da rota pré-determinada, lança-se em uma imprevisibilidade do caminho, aventura-se pelo risco da sexualidade/identidade estranha e subversiva. Isso é o que faz Rato atravessando continentes para a experimentação do incerto, do prazer – em maior intensidade – com outro homem. Seu caminho não é a reta, mas o desvio. Rato não faz isso sem crise, sem constrangimentos, sem medo, mas não deixa de ousar, de evitar e de viver o desejo reprimido. Quando ele foi para a cama pela primeira vez, em Berlim, com o chihuahua, sentindo-se aberto às sensações da viagem, garantiu ao mexicano que “não havia nada a temer, os dois eram casados e felizes, tinham suas vidas em cidades diferentes, *ele só estava ali de passagem*” (CARVALHO, 2016, p. 89, grifo nosso).

Esse fragmento reforça a qualidade de um personagem viajante que abala as fronteiras vigiadas do gênero e da sexualidade naquilo que Louro (2020, p. 21) chama de viajantes pós-modernos, extraindo, muitas vezes, “mais prazer da mobilidade e da ‘passagem’ do que propriamente da ‘chegada’ a um outro lugar ou ao lugar do ‘outro’. Sentem-se à vontade no movimento”. O chihuahua também assume essa condição de viajante escapando da via planejada e da normatização dos corpos, como veremos adiante. Afinal, no contexto de relações sociais e de poder, que são sistematicamente assimétricas, “o corpo móvel torna-se significativo e, simultaneamente, cria significado”, conforme atesta Cresswell (2006, p. 109, tradução nossa)⁴⁰.

Ainda sobre o corpo do Rato, a errância e a intensidade na relação com o chihuahua apontam também para uma luta contra o envelhecimento ou para um tipo de ilusão em relação ao amor que ressurge na meia-idade, como sublinha o narrador: “Seguia o manual do homem de meia-idade que, inconformado com a *decadência natural*, termina por se adiantar à morte, achando que está renovando um contrato com a vida” (CARVALHO, 2016, p. 196, grifo nosso). O corpo aparece, desse modo, como o limite insuportável do desejo, bem como materialidade performática produzida e marcada discursivamente pelo signo da abjeção (BUTLER, 2015/2019). A “decadência natural” do corpo expõe que a carne (a libido) é a parte monstruosa

⁴⁰ “The mobile body is made meaningful and simultaneously makes meaning. It does so in the context of social and power relations that are systematically asymmetrical”.

sujeita ao envelhecimento: “o Rato gozou com o pau mole, pela primeira vez na vida. E é claro que isso o deixou abalado” (CARVALHO, 2016, p. 87).

O abalo do personagem, citado acima, está possivelmente ligado à crise da meia-idade, uma vez que os significados socioculturais atribuídos ao corpo passam a influenciar diretamente a relação dos sujeitos com seus corpos e o modo como serão julgados/reconhecidos pelo olhar do outro. Assim, o processo de envelhecimento passa a ser sinônimo de julgamento, principalmente se comparado a corpos jovens. Retomando as proposições de Foucault (2010/2014/2019a), que compreendem que o discurso/o poder produz significações em nossos corpos e os fazem marcados por dispositivos de poder, podemos dizer, ainda, numa erótica dos prazeres da sexualidade, que as interpelações estigmatizadoras sobre a velhice fazem do corpo em processo de envelhecimento um lugar de “repúdio que produz um domínio de abjeção” (BUTLER, 2019, p. 19).

As zonas de abjeção, marcadas tanto pela materialidade discursiva do corpo obsoleto quanto pelos espaços de sociabilidades eróticas e marginais, ficam evidentes na narrativa quando, após o sumiço do chihuahua, o Rato começa a frequentar saunas e *cruising bars* na tentativa de preencher o vazio da solidão. Vejamos o excerto abaixo:

Uma vez, na penumbra de um *darkroom*, em Berlim, [Rato] viu um vulto abaixar as calças, debruçar-se sobre um corrimão e esperar que abusassem dele. Por um instante, achou que pudesse ser o chihuahua e se aproximou por trás, pôs o pau para fora, entre as nádegas do rapaz que, depois de acolhê-lo e de masturbá-lo, sempre lhe dando as costas, de repente, com o pau do Rato na mão, o repeliu como se afinal o tivesse reconhecido; não queria mais nada com ele. [...] Não teve tempo de comprovar nada, porque o rapaz levantou as calças e desapareceu antes que ele pudesse vê-lo. E, como não havia, conexão entre os corpos anônimos no *darkroom* e os homens bebendo no bar da sala adjacente, tampouco havia como reconhecê-los, a menos que os acompanhasse pela passagem de um ambiente ao outro. [...] O Rato começou com parcimônia, como compensação, como se aquilo não fizesse parte de sua vida, fosse apenas uma fase uma muleta da qual se livraria assim que estivesse recuperado. Mas, conforme a angústia inicial da perda foi se dissolvendo numa infelicidade crônica, as saídas também ganharam em regularidade, terminando por confrontá-lo com *a decrepitude que o apavorava*. De repente, era a mão dele, como a dos velhos, que os vultos afastavam quando tentava tocá-los na penumbra dos *darkrooms* ou dentro da bruma dos amãs. Em menos de seis meses, a perda do chihuahua (ou do que o chihuahua tinha representado) submeteu o Rato a um processo veloz de decadência. *A juventude que o chihuahua encarnava tinha desaparecido com ele* (CARVALHO, 2016, p. 197-198, grifos nossos).

A recorrência aos atrativos do corpo, no ato anônimo do prazer sexual com outros homens, remete à instantaneidade das relações nesses tempos líquidos (BAUMAN, 2004), como já abordamos. Diante da fluidez dos ambientes clandestinos – instituídos como abjetos – de acontecimentos sexuais intensos, vivenciando o sexo em salas de *darkrooms*, Rato se oferece na órbita do/pelo corpo, como um órfão de Eros. Nos traçados das saunas, dos *darkrooms*, pinçados pelo olhar do narrador, são registrados os jogos de sedução e os códigos não verbais, por meio da exposição do falo e da bunda – zonas íntimas para o prazer sexual. São corpos eróticos que se entregam e se oferecem ao gozo e às pulsões do prazer.

Nesse contexto, retomando a perspectiva de Bataille (1985, p. 158) ao discorrer sobre o erotismo, podemos afirmar que a obscenidade constitui “uma forma acentuada e significativa do erotismo”. Reforçamos, desse modo, que na obscenidade das imagens erógenas da atividade sexual, o corpo é transgressivo, pois viola sua integridade mística, implicando numa violação das normas e dos interditos. Intimamente, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1985, p. 13). Isso nos leva a nossa condição de seres descontínuos “na busca de uma continuidade possível [...] para além do voltar-se sobre si mesmo” (1985, p. 14).

Conforme essa ótica, o Rato buscava em outros corpos/homens “um antídoto para o chihuahua, alguém que ocupasse o vazio deixado por ele” (CARVALHO, 2016, p. 200). É uma busca pelo objeto de desejo, como se pudesse recuperar aí a continuidade perdida. Acentua-se, assim, o sentido último do erotismo que, na visão de Bataille (1985, p. 85, grifo do autor), “é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela experiência de um *objeto de desejo*”. Entretanto, em *Simpatia pelo demônio* essa completude desejada não é consumada. A busca por chihuahua, em outros corpos, revela o lado aflito do Rato por essa continuidade do ser, mas a fusão, como vimos, é precária, por que se realiza apenas em partes, em prazeres instáveis.

Há que se destacar, ainda, que as obras de Bataille são citadas diretamente no romance demonstrando, como observamos acima, possibilidades de leitura sobre o envolvimento sexual do Rato com o chihuahua, numa relação intertextual/metatextual mais ampla. O excerto abaixo exemplifica esta ideia:

Antes de viajar, [Rato] pediu à secretária que encomendasse on-line um exemplar da edição recém-publicada dos romances de Georges Bataille em alemão e o enviasse ao chihuahua, em Berlim, com um cartão onde se lia

apenas “feliz aniversário”, sem assinatura nem remetente. [...] A literatura de Bataille era herdeira do sacrifício. Bataille tinha sido uma revelação para o Rato, na adolescência, no Rio de Janeiro, quando o Rato não imaginava que acabaria trabalhando para uma agência internacional no combate à violência interétnica e religiosa. [...] Acabava de descobrir os poetas surrealistas quando ganhou, do mesmo tio antropólogo que um ano antes o levava nas férias de julho a uma aldeia caiapó, a tradução portuguesa de *O erotismo*. [...] A literatura de Bataille estava impregnada de uma visão demasiado radical da antropologia e da experiência mística para poder comportar sem problemas a ideia de autor. [...] O desejo dos personagens em seus romances, a impulsividade sexual que os guiava e que a muitos podia parecer animalesca, era precisamente, segundo o tio antropólogo, o que os tornava tão humanos, sem que para isso eles tivessem de ser psicológicos e obedecer às regras de uma verossimilhança realista [...] (CARVALHO, 2016, p. 91).

Esse diálogo explícito com os textos de Bataille, como incorporação estética de efeito de sentidos na diegese, forma um amálgama vertiginoso em *Simpatia pelo demônio* que sintetiza, ao mesmo tempo em que espelha, a perversão e o jogo erótico entre os personagens. Situação que o leitor pode acompanhar ao longo das incursões inferenciais pela narrativa: “A perversão precisa de um fraco para existir, mas o fraco nem sempre é a vítima [...] O perverso [...] precisa supor que a vítima é mais burra que o algoz. E, para essa vítima, o efeito do jogo do perverso pode ser uma desilusão, mas não é a morte” (CARVALHO, 2016, p. 175).

Pensando ainda sobre o discurso do envelhecimento inscrito como forma abjeta na materialidade do corpo, as idas do Rato em saunas e salas de *darkrooms* colocam em evidência uma lógica discursiva que define a juventude interligada a uma concepção de erotização/sexualidade referente não só à beleza, mas também à atividade sexual. Sendo assim, as imagens “dos vultos” que afastam as mãos do Rato quando tentava tocá-los e a “decrepitude” natural do corpo que o apavorava, reafirmam a produção discursiva da velhice/do prazer entre os não jovens como abjeção. Somos, portanto, remetidos aos aspectos abjetos que o corpo biológico assume discursivamente/culturalmente, além da abjeção da sexualidade dissidente. Isso se intensifica no trecho a seguir de *Simpatia pelo demônio*:

Ele [Rato] parou de frequentar as saunas depois de ver um velho muito gordo, provavelmente sob o efeito das drogas que o mantinham sexualmente ativo, desfalecer e permanecer contorcido no chão, enquanto os outros continuavam a passar por cima dele, indiferentes, à procura de corpos que ainda estivessem em pé e em funcionamento. Era como se não o vissem, como se preferissem não ver, como se o corpo do velho caído no chão fosse só um contratempo ou um obstáculo num circuito de prazeres. Era um caso perdido, o curso natural das coisas, onde eles também acabariam. Por ora, não tinham tempo a perder, estavam vivos, demasiado ocupados com o desejo para cuidar de um homem

que, como eles, tinha feito a mesma coisa até o fim, até cair, e já não era de nenhuma serventia (CARVALHO, 2016, p. 198).

Neste trecho, o personagem desfalecido no chão da sauna acumula uma tríplice carga de abjeção: muito gordo, velho e homoeroticamente inclinado (COSTA, 1992). Ele aparece marginalizado, ignorado e em desamparo, um “obstáculo num circuito de prazeres”, como algo da completa abjeção, no espaço da sauna. Por isso, não é fortuito o fato de o narrador referir-se ao personagem como “um caso perdido”, em função do seu estado abjeto. A sugestiva imagem do corpo, “contorcido no chão”, relaciona-se diretamente a todo tipo de corpo cuja vida não é considerada “vida” e cuja materialidade é vista como não importante (BULTER, 2015/2019). A acentuada sensação de alijamento desse personagem desdobra-se, particularmente no Rato, em autoconsciência e em recrudescimento da solidão ao ponto de ele ficar “paralisado pela visão do próprio futuro” (CARVALHO, 2016, p. 198).

Para Octávio Paz (2014, p. 189), em “A Dialética da solidão”, o homem é “o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de outro”. Nesse sentido, o sentimento da solidão diz respeito, por um lado, em ter consciência de si mesmo; por outro, em um desejo de sair de si: “a solidão, que é a própria condição da nossa vida, se apresenta como prova e purgação [...] Comunhão e solidão, desejo de amor, se opõem e se complementam” (PAZ, 2014, p. 189). No caso do Rato, a solidão se acentua principalmente pelo fato de ele ter consciência do próprio vazio e pela “ambiguidade e o potencial suicida daquela ‘segunda adolescência’” (CARVALHO, 2016, p. 196).

É em decorrência dessa solidão que ele persegue, em outros corpos, o espectro do chihuahua “pelos labirintos dos inferninhos” ou “em encontros furtivos com homens sempre mais jovens que, depois de trocarem confidências, telefones e e-mails, desapareciam sem explicações [...]” (CARVALHO, 2016, p. 197-199). Confirmam-se, novamente, as relações afetivas cada vez mais rarefeitas, nas quais a solidão parece ser “uma pena, isto é, uma condenação e uma expiação” (PAZ, 2014, p. 190).

Já o chihuahua é definido pelo narrador com um “oximoro demasiado [...] um vampiro disfarçado de donzela” (CARVALHO, 2016, p. 193), aproximando-se, como já observamos, da figura do perverso – o monstro. Ele também vive a experiência da estraneidade no próprio corpo, na vazão do desejo homoerótico. É aquele que também se lança numa viagem sobre si mesmo, como um viajante que se coloca contra “a normatização venha de onde vier”, reiterando as palavras de Louro (2020, p. 97). Sempre em trânsito, ele “fugia dos encontros concretos, mas

também tinha suas fraquezas” (CARVALHO, 2016, p. 100). Na juventude, como pontua o narrador, “atravessara o México de carona, sendo detido a cada posto policial” (CARVALHO, 2016, p. 111). Ou seja, a mobilidade aparece atrelada às experiências subversivas, pensando na representação do seu corpo *queer*.

As atitudes perversas do chihuahua e seus “incontáveis encontros casuais” (CARVALHO, 2016, p. 131) com outros homens ganham, na terceira parte do romance, explicações psicanalíticas freudianas a partir daquilo que o Palhaço conta ao Rato durante o voo de Nova York para Berlim, como também nas inserções da terapeuta de casais. Dessa maneira, o desejo obsessivo do chihuahua, quase sempre por homens mais velhos, geralmente escritores de acordo com o Palhaço, teria a ver com a figura do pai: “Ele tinha obsessão por escritores. [...] O primeiro com quem ele se envolveu foi um padre poeta vinte anos mais velho, quando ele ainda estava no colégio e não falava com os pais fazia um ano. [...] Padre poeta, você não vê? Ele estava buscando o amor do pai” (CARVALHO, 2016, p. 131).

Retomando a discussão de Eve Sedgwick (1985), o desejo homosocial masculino está relacionado aos impulsos sociais em diferentes espaços de sociabilidade entre homens. Trata-se, pois, de impulsos que podem afetar o corpo de diferentes maneiras, posto que, na maioria das vezes, são desejos silenciados ou ocultados ao longo da vida. Isso nos levar a pensar novamente na metáfora paradoxal do “armário” (SEDWICK, 2007), baseada no segredo e na dissimulação (performance), compreendendo, portanto, o jogo entre o explícito e o não explícito.

Além do “armário” enquanto dispositivo regulador, as marcas indeléveis das experiências sexuais na infância/adolescência, o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT 2010) e os espaços estritamente de homosociabilidade e “amizades particulares” (FOUCAULT, 1981), compõem as explicações sobre a personalidade perversa do chihuahua. Vejamos o fragmento a seguir:

Aos dez anos, no colo do pai fantasiado de Papai Noel, ele [o chihuahua] teve a primeira ereção de que se lembrava. Uma ereção correspondida, segundo ele. Um mês depois, a mãe o despachou para um colégio de padres na Cidade do México e é claro que ele associou uma coisa à outra. [...] O primeiro, o padre poeta, tinha a idade de seu pai e era professor de literatura do internato na Cidade do México. O chihuahua o encontrou, aos dezessete anos, quando atravessava uma *crise espiritual*, descrita com detalhes em seus cadernos. *Não conseguia conciliar o desejo com os mandamentos de Deus*. Na época, um

colega de classe, procurando ajudar, levou-o ao culto pentecostal frequentado pelos primos e aquilo a princípio até que funcionou como uma espécie de rebelião contra a rigidez católica da escola. O chihuahua descobriu a glossolalia e passou a entrar em transe e a falar línguas desconhecidas, todos os domingos, quando ia escondido ao culto, depois da missa no internato. Era uma forma de extravasar o que a norma jesuíta reprimia e ao mesmo tempo se reconciliar com Jesus. Foi nessa época que o padre, que também era tradutor de Hugo von Hofmannsthal, começou a lhe dar aulas de alemão e o introduziu na literatura. [...] Na verdade, descobriu tudo ao mesmo tempo, a literatura, a liberdade e o sexo. *Durante dois anos o padre gozou de seus favores*. E, em troca, lhe ensinou todas aquelas belas coisas literárias, de modo que o chihuahua não se arrependia do preço pago nem nunca pretendeu prestar queixa como vítima de um pedófilo, porque seria, segundo ele, assumir um papel reservado aos perdedores e aos ressentidos – e ele se considerava um sobrevivente e um forte (CARVALHO, 2016, p. 134, grifos nossos).

A experiência de iniciação sexual do chihuahua desperta nele o desejo homoerótico que, correspondido pelo pai, coloca em cena os interditos, sobre o qual ressoa a imagem vigilante de Deus, do discurso religioso, uma vez que ele não “conseguia conciliar o desejo com os mandamentos de Deus”. A metáfora materna insurge como signo de tentativa regulatória do corpo/desejo, introduzindo-o no espaço disciplinador da “escola de padres”, ou seja, na proliferação do discurso religioso. Trata-se, desse modo, de um “dispositivo de sexualidade, para falar novamente com Foucault (2010/2019a), pedagogizante, mas que encontra, paradoxalmente, na figura do próprio padre e seus ensinamentos de literatura uma espécie de resistência e subversão.

Quando Foucault (2010), em *A vontade de saber* – primeiro volume da *História da sexualidade* –, nos fala da sexualidade sob a ótica da ciência normativa que regula as práticas sexuais, o autor leva em conta que o sexo, nas sociedades ocidentais modernas e cristãs, é correlato das práticas discursivas desenvolvidas lentamente pela *scientia sexualis*, na qual a moralidade religiosa se liga à razão da ciência pelo exercício da verdade externa. Por isso, “a rigidez católica da escola”, na tentativa de disciplinar os corpos sexuais, institui “uma problemática da ‘carne’, isto é, do corpo, da sensação, da natureza do prazer, dos movimentos mais secretos da concupiscência, das formas sutis da deleitação e do consentimento” (FOUCAULT, 2010, p. 119). Daí decorre “a crise espiritual” do chihuahua no domínio discursivo dos mecanismos de poder e na imagem metafórica do “dispositivo do armário” (SEDGWICK, 2007).

No entanto, como vimos acima, o chihuahua extravasava tudo que era reprimido pela ordem cristã na própria prática da glossolalia – espécie de transe religioso – e, logo depois, pelo

domínio da razão poética, na descoberta da linguagem literária. Configura-se, assim, pontos de resistências que “percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 107). Ocorre, portanto, ao mesmo tempo, a descoberta da literatura, da liberdade e do sexo, como aponta o excerto transcrito anteriormente.

Há que se destacar, ainda, que a relação entre o chihuahua e o padre poeta toca em questões referentes à problematização moral nas relações dos homens mais velhos com rapazes, naquilo que Foucault (2019b, p. 33) afirma ser a “moralidade dos comportamentos” no uso dos prazeres. No segundo volume de *História da sexualidade*, Foucault realiza um deslocamento da modernidade para questionar e analisar a naturalização dos discursos e da sexualidade na antiguidade da cultura grega clássica, apontando as práticas de si, ou seja, as maneiras como os gregos se relacionavam em relação a sexualidade.

A partir disso, o autor observa que, na sociedade grega, as relações entre homens e rapazes era uma “prática livre” tanto pelas leis quanto pela opinião, uma vez que não existia conceitos ou noções de fidelidade, homossexualidade, anormalidade ou pecado, o sujeito era guiado pela própria vontade: “Aos seus olhos, o que fazia com que se pudesse desejar um homem ou uma mulher era unicamente o apetite que a natureza tinha implantado no coração do homem para aqueles que são ‘belos’, qualquer que seja o sexo” (FOUCAULT, 2019b, p. 233).

Entretanto, os rapazes que eram “fáceis”, afeminados ou muito interessados eram desprezados e julgados “por um jogo de valorizações e desvalorizações suficientemente complexas para tornar dificilmente decifrável a moral que a regia” (2019b, p. 236). Os rapazes jovens eram indicados como objetos eróticos, e a relação que poderia se estabelecer entre um homem mais velho e o mais jovem também provocava uma preocupação teórica e moral, em alguns casos em que a diferença entre o adolescente e o homem era bem marcada.

Sendo assim, podemos entender que mesmo não existindo a noção de homossexualidade na cultura grega, os atos sexuais entre homens possuíam condutas e cuidados específicos que se podia reconhecer-lhes. A partir desses cuidados, convocava-se os sujeitos a serem sujeitos morais da própria conduta sexual de forma natural. Entende-se, com isso, um conjunto de práticas e técnicas de si, por meio das quais os gregos não somente fixavam regras de condutas, como também procuravam se transformar. Para Foucault (2019b, p. 16), essas “técnicas de si, perderam, sem dúvida, uma certa parte da sua importância e de sua autonomia quando, com o

cristianismo, foram integradas no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, em práticas de tipo educativo, médico ou psicológico”.

Logo, a conduta sexual e os prazeres vão se tornando cada vez mais objetos de “preocupação moral”, tanto em relação a preceitos religiosos quanto a obrigações legais. É, nesse sentido, que a moral moderna cristã, diferentemente da moral da antiguidade grega, assume progressivamente a forma de um código de regras com interditos e proibições universais. É, por isso, que a relação entre o chihuahua e o padre pode ser lida, na maneira que ambos gozam de seus prazeres, como um problema moral, pois como destaca Foucault (2019b, p. 36), “ toda ação moral comporta uma relação ao real em que se efetua, e uma relação ao código a que se refere; mas ela implica também uma certa relação a si [...] enquanto sujeito moral [...], [que] age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controlar-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se”.

Por esse viés é possível afirmar que o padre – símbolo eminente da ordem cristã – viola o código religioso a que se refere, além de se deixar levar pelos apetites e pelos prazeres sobre si mesmo no conjunto das “problematizações éticas, feita a partir das práticas de si” (FOUCAULT, 2019b, p. 19). Por outro lado, o chihuahua, mesmo sendo molestado, responde ao ato libidinoso, visto na prática moral cristã e jurídica como pedofilia/pecado, no exercício de uma liberdade pessoal e sexual perversa, como assinala o narrador:

Graças ao que aprendeu com o padre e sobretudo graças a Holfmannsthal, ao mesmo tempo que era molestado, por assim dizer e por pouco tempo (porque logo estaria molestando), também entendeu que havia perspectivas muito mais ricas e complexas do que delimitavam o universo simplório de sua família de imigrantes. Entre elas, aprendeu a associar o mal à liberdade (e não a liberdade ao mal, como faziam os padres do internato), uma das inversões que, dando forma a um sentimento bruto que antes o atormentara como tentação, passaram a guiá-lo como ideologia, argumento e justificativa de vida. [...] Manteve aquela relação enquanto lhe foi útil, até sair do internato (CARVALHO, 2016, p. 134-135).

Entra em cena, novamente, a imagem do monstro na construção da figura do perverso. A simbologia do demônio empresta seus significados tanto à liberdade no que diz respeito aos desejos/prazeres, que dá forma a “um sentimento bruto”, quanto à prática da sedução para tirar vantagens das ocasiões. Essa prática da sedução começou a ser desenvolvida antes mesmo de o chihuahua ser despachado para o internato, na escola, quando, conforme nos informa o narrador, aprendeu “a tirar vantagem da baixa estatura e da inteligência para conquistar os

maiores, os mais velhos e os mais burros [...] Ali começava a educação do perverso, no internato cujo objetivo, aos olhos da mãe pelo menos, era domar o que ela vislumbrava de pior e de mais incontrolável na própria cria” (CARVALHO, 2016, p. 137).

O que se vê, nesse caso, é a analítica do poder (FOUCAULT, 2010/2019a) tentando agir, por diferentes feixes – família e religião –, no comportamento do personagem, reiterando, assim, a vontade de vigiar, controlar e normatizar o outro em nome de uma moralidade legítima. Todavia, como já vimos, o chihuahua encontra pontos de escape e resistência às interdições e ao controle dessa ordem moral. Isso porque, da mesma forma que “a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais” (FOUCAULT, 2010, p. 107). Como já apontamos, a perversão e a literatura foram seus pontos de resistência “para escapar ao mundo medíocre da família, ao qual até então ele pensara estar condenado” (CARVALHO, 2016, p. 134).

Esses pontos de resistência aparecem também na imagem da orgia – o bacanal – quando o Palhaço revela ao Rato que a história contada a ele pelo chihuahua, dos meninos que foram pegos no banheiro do internato transando, teria sido incitada pelo próprio chihuahua. Nas palavras do Palhaço,

tudo começou por exasperação. Quando [o chihuahua] já não sabia o que fazer para que o mais burro de todos entendesse a solução mais óbvia de um problema de trigonometria, ele interrompeu a explicação que vinha dando ao idiota e perguntou se ele já tinha notado como outro aluno, um pouco menos burro do que ele mas que também precisava de ajuda nos deveres, olhava para ele, para o mais burro de todos, na hora do banho. O mais burro nunca tinha notado nada, claro, senão não seria o mais burro, mas passou a notar a partir dali, depois de ser alertado, e na lição seguinte, [...] *confessou que, sim, tinha enfim percebido o tal menino, de pau duro, olhando para ele, na hora do banho. [...] E assim foi associando uns aos outros, despertando o tesão insuspeitado de uns pelos outros, mesmo onde antes não havia tesão nenhum, e foi tomando gosto por aquilo até formar uma teia de relações* (CARVALHO, 2016, p. 140-141, grifo nosso).

Podemos dizer, então, que, se por um lado, a ordem no internato é vigiar e regular, por outro lado, manifestam-se, no segredo e no jogo dos olhares, a sexualização/o desejo dos corpos e a transgressão naquilo que Bataille (1985, p. 03) afirma ser a essência do erotismo, “dado que ele é resultado da atividade humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito”. É, principalmente, no jogo de interdição/transgressão referente à esfera do sagrado

que, de acordo com o autor, se esconde o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões. Diante dos interditos, como pode ser observado no excerto transcrito, o erotismo apresenta uma face ambígua: é dominação e desequilíbrio, sublimação e perversão. Ao imaginar e incitar “o bacanal”, ação libidinoso que contradiz comportamentos e normas morais arraigadas pelos preceitos da religião cristã, chihuahua expressa o desejo de um ato que profana a lógica sexual vigente.

Se considerarmos o ideal sociocultural hegemônico de masculinidade e a imagem do sagrado claramente expostos no espaço físico do internato, podemos evocar, mais uma vez, a metáfora do “armário” (SEDGWICK, 2007) para reforçar o jogo entre o interdito e a transgressão, uma vez que a subversão, ou seja, as práticas sexuais homoeróticas desses meninos são expressas de formas veladas/ocultas em decorrência da heteronormatividade e da punição: “Os pais foram chamados pelo diretor. [...] Os seis foram expulsos” (CARVALHO, 2016, p. 143). Afinal de contas, um corpo deve ser enquadrado/punido pelas normas que operam ao seu redor.

Na poética do corpo, entre interditos e transgressões, a dimensão *queer* do corpo do chihuahua vai sendo construída, como visto, sob a imagem do monstro sexual que reage contra o funcionamento da heterossexualidade compulsória na materialização dos corpos que importam (BULTER, 2019). Ou seja, é o pervertido no concerto cultural em que se inscreve. Nas palavras do narrador: “Era um *corpo estranho* em meio a tanta pureza, [...] o sedutor se fazendo passar por seduzido, [...] [desmistificando] a pretendida singularidade do chihuahua como um mero estereótipo gay” (CARVALHO, 2016, p. 185-203, grifo nosso).

Em uma lógica subversiva, o chihuahua utilizava estratégias de sedução, chavões e palavras específicas para se autopromover e manter-se resistente diante de suas “presas”. É na conturbada relação homoerótica entre ele e o Rato que a perspectiva *queer* traz provocações para pensar a variabilidade das identidades, mas também ao que se impõe como normativo e abjeto, e o faz escolhendo a via de possibilidades não normativas aberta à diferença. É, como vimos, uma relação marcada pelo gozo instantâneo, pelas insinuações sexuais, pela intensidade violenta e pela indeterminação do estranhamento *queer*. O corpo, em *Simpatia pelo demônio*, no registro da errância, da mobilidade e do descentramento, irrompe como condição de (re)invenção, de (re)descoberta, de delírio desejante e de fantasia libidinal, como apontam os excertos transcritos abaixo:

[O chihuahua] Tinha preparado um almoço com uma variedade de especialidades turcas. Queria agradecer. Não parou de fazer insinuações sexuais durante todo o almoço, como se não pudesse esperar nem mais um minuto para enfiar o pau do Rato na boca, como se dois dias sem vê-lo o tivessem deixado louco de amor. Mal acabaram de comer e já estavam deitados no colchão que o chihuahua mantinha no chão do quarto [...] Às sete da noite, depois de gozar três vezes e de ignorar algumas chamadas do Palhaço no celular, o chihuahua achou mais seguro passarem a noite no estúdio de Prenzlauer Berg [...] Na última noite que passaram juntos no estúdio de Prenzlauer Berg, *o Rato mijou no chihuahua*. A ideia era essa mesmo. (CARVALHO, 2016, p. 106-112, grifo nosso).

O Rato ainda estava pondo a camisinha e *o chihuahua já gemia como uma gata no cio*, [...] *contorcia e bufava como se estivesse sendo violentado*. Tanto fazia onde estava o pau do Rato ou o próprio Rato. Seu tesão pelo chihuahua era tão grande que ele mal percebeu que já não estava de pau duro (CARVALHO, 2016, p. 142, grifo nosso).

Os encontros sexuais dos personagens colocam o erótico na ordem do desejo e da dissimulação. Na tentativa de satisfazer esse desejo sexual, o jogo enunciativo nos remete ao instinto animal na medida em que, para além dos próprios nomes, os gestos dos personagens durante as práticas sexuais denotam uma espécie de animalização encenada, ou melhor, performática. Tanto o ato do Rato “mijar” no chihuahua, quanto o uso dos verbos “gemitivo” e “bufar” reforçam os instintos selvagens considerados doentios diante da normalização constituída historicamente por uma *scientia sexualis* (FOUCAULT, 2010). E mais, no âmbito do sagrado – interditos –, esses impulsos eróticos/selvagens corroboram a ideia de “instintos sádicos” que, segundo Bataille (1985), associam a sexualidade à necessidade de possuir o outro, de violar o ser do parceiro.

Ainda de acordo com o autor, a carne é em nós o excesso que se opõe à lei da decência. E, por isso, o movimento da carne, ou melhor, “a convulsão erótica libera órgãos pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes” (BATAILLE, 1985, p. 61). Na mesma direção, em outro momento da narrativa, aparece o emprego do verbo “comer” que, antropologicamente, remete ao hábito de comer o outro, no caso do chihuahua, o que está em jogo é a demonstração de uma suposta virilidade e atividade sexual: “‘Comi ele duas vezes na primeira noite’, o chihuahua fez questão de dizer ao Rato na primeira noite que passaram juntos, para que não pensasse que ele era exclusivamente passivo” (CARVALHO, 2016, p. 144). Entretanto, tal declaração soava como uma contradição e “ficava ainda mais descabida naquela circunstância, depois de o Rato tê-lo comido duas vezes” (CARVALHO, 2016, p. 144). Trata-se, portanto, de uma forma de perversão que funciona como tentativa para atingir/destruir o

Outro, confirmando, assim, que “o ato sexual tem sempre um valor de perversidade” (BATAILLE, 1985, p. 72).

Esse jogo de perversidades que se estabelece principalmente nos atos/encontros sexuais entre o Rato e o chihuahua, nos aponta para a necessidade de examinar o desejo como elemento-chave na construção de significados do corpo *queer* enquanto espaço de estraneidade (CANCLINI, 2016). Para a discussão aqui proposta, o desejo homoerótico, ao mesmo tempo em que possibilita transgressões e dá pulsão aos personagens, instaura uma contradição entre vida e morte. Dessa contradição serve o caráter reflexivo da identidade, na medida em que põe em cena sujeitos que não têm controle sobre o próprio desejo, apontando na direção do deslocamento e da fragmentação. No romance, o narrador conclui: “As contradições são sempre maiores que a consciência das contradições, assim como *o desejo é sempre mais forte que a razão*” (CARVALHO, 2016, p. 150, grifo nosso).

Essa ideia do desejo como devassidão, descontrole, contradição interior que não pode ser controlada pela razão, aparece no quarto volume da história da sexualidade – *As confissões da carne* – no qual Foucault (2020) trata de que maneira o cristianismo, antes da Idade Média e durante ela, precisava criar um mecanismo de controle para dominar a vida doméstica das pessoas, em outras palavras, controlar a sociedade por dentro. O modelo de sexualidade monástico existente nesse período se baseava na ideia de que o sexo era pecado, no entanto, esse modelo sublinhava um paradoxo: se as pessoas não fizessem sexo a humanidade acabaria, por isso a razão de seu controle.

Diante desse paradoxo – era preciso haver sexo, mas ao mesmo tempo isso era uma contradição que o cristianismo não sabia como resolver –, Foucault (2020) analisa uma reinterpretação de Santo Agostinho em relação ao pecado e à queda do paraíso que, por sua vez, soluciona tal paradoxo para o cristianismo. Partindo de escritos do filósofo, na passagem do século IV para o século V d. C., haveria, após a queda do paraíso, “a inextirpável presença da *libido* no ser humano” (FOUCAULT, 2020, p. 425, grifo do autor). Para Agostinho, já existia sexo no paraíso, antes da queda, as relações sexuais não eram o problema, pois elas eram naturais, dominadas pela razão. O pecado nasce com a desobediência do homem, o que leva à queda do paraíso e ao castigo divino introjetado dentro do próprio corpo do sujeito:

um abalo físico do corpo que não se pode dominar, uma comoção da alma que é arrebatada a contragosto pelo prazer, um eclipse final do pensamento que parece aproximá-lo da morte. ‘O desejo (*libido*) pelo qual são excitadas as partes vergonhosas do corpo’ não se contenta de se apoderar do corpo inteiro,

exteriormente e interiormente; sacode o homem inteiro, unindo e misturando as paixões da alma e os apetites carnis para conduzir esta volúpia, a maior de todas entre aquelas do corpo [...] (FOUCAULT, 2020, p. 407).

A *libido* – concebida como desejo, prazer, devassidão – surge, após a queda, fundada no próprio sujeito, de modo que sua vontade não pode ser mais controlada pela razão. O desejo involuntário é o castigo pela desobediência, é a consequência, à atualidade do pecado em todo homem. E é, dessa maneira, que o cristianismo passa, segundo Foucault (2020), a entrar nas casas das pessoas, por meio do dispositivo da confissão, controlando, assim, discursivamente, o que seria ou não pecado em relação ao sexo, principalmente no matrimônio. Ou seja, fazer sexo no casamento com a esposa, dentro de uma espécie de jurisdição cristã, não seria pecado.

O pecado é, justamente, desejar o Outro, desejar o que não é para ser desejado, enfim, é quando deixamos o nosso desejo controlar nossa razão cristã. Esse movimento involuntário do desejo, que atravessa a narrativa de *Simpatia pelo demônio*, confirma-se na menção crítica – metatextualidade – sobre Sade, quando o narrador comenta:

Assim como Sade, ele [Rato] podia conceber que o amor existisse e que o sexo do mesmo desejo que levava o homem a matar. Mas, assim como o amor burguês era insustentável a longa prazo (e o fim do sexo no casamento lhe parecia uma prova cabal), também o prazer do assassinato não podia sobreviver aos segundos do gozo. [...] O chihuahua citava Sade sempre que o Rato começava a sonhar com uma vida a dois. Mas, quando, de tanto repetilas, as citações sadianas passavam a soar como clichês tão convencionais quanto a vida burguesa, ao chihuahua só restava apelar para uma ironia muito aquém dos seus melhores momentos. [...] As preleções do chihuahua acabavam sempre confrontadas com as contradições de sua própria prática. [...] E assim, *o Rato acabou associando os dois opostos, o desejo levado às últimas consequências e o amor burguês, como duas fantasias sem futuro. É claro que desejava matar o chihuahua quando o penetrava. Mas aquele desejo durava o tempo do gozo.* Sade não era alternativa ao amor burguês e ele ainda ansiava uma vida longa e sexualmente ativa. Não estava pronto para morrer, mesmo se tivesse se apaixonado por alguém cujo desígnio inconsciente era matá-lo (CARVALHO, 2016, p. 217-218, grifo nosso).

No trecho em questão verifica-se a ideia do desejo como uma complicação infernal do sujeito, aquilo que foge ao seu controle. Esse é o germe que assola o Rato: a impotência de dominar a violência íntima, os seus desejos involuntários. Cria-se, com isso, uma espécie de fricção, ou seja, um misto de prazer e repulsa, articulando-se sobre as noções de consentimento – centrada no casamento/no “amor burguês” – e de excesso em que “o involuntário irrompe no lugar do voluntário” (FOUCAULT, 2020, p. 416). Por isso, no desejo homoerótico

(involuntário) prazer e morte se encontram, reforçando a inconstância do controle sobre o corpo e seus desejos. Ter que lidar com a forma sexual do desejo é, como vimos com Foucault (2020), a consequência do pecado no interior do sujeito. Em consonância a esta reflexão o narrador sublinha que: “ele [Rato] estava condenado a pecar. Era esse afinal o efeito da moral cristã, o lugar a que ele fora reduzido. [...] Ele estava confinado aos limites de seu corpo mortal, ao raio estreito de seus sentidos físicos, reduzido à própria vida, àquele percurso miserável de um indivíduo entre o nascimento e a morte” (CARVALHO, 2016, p. 217).

Pensando neste fragmento, é possível evocar mais uma vez as proposições de Bataille (1985, p. 10) para pensar o corpo no transcorrer da atividade sexual, “segundo a qual o erotismo é a aprovação da vida até na morte”, de modo que podem ser estabelecidas tentativas de recuperação do corpo, como também a consciência de si. Para o Rato, “o delírio do sexo na meia-idade tem a ver com uma forma de desilusão e de consciência da qual se quer tomar distância” (CARVALHO, 2016, p. 207), confirmando, desse modo, que “o involuntário do sexo decaído é a ereção, porém, igualmente, a impotência” (FOUCAULT, 2020, p. 424).

A nosso ver, o Rato, na nostalgia pela sua continuidade perdida, ou seja, no desejo de possuir/dominar o chihuahua, coloca o erotismo/o desejo em sua forma aterrorizante. Podemos, neste sentido, equipará-lo à morte, sobretudo, na imagem do sacrifício que, metaforicamente, aparece no título da quarta parte do romance e no elemento do suicídio, como uma espécie de condição irremediável do ser. Essa vontade de dominar ou possuir o Outro atinge, como pudemos observar em momentos anteriores, o domínio da violência, da perversão, como também o da obscenidade e o da estranheza que o corpo representa.

A força transgressora que reivindicamos como característica *queer* no romance é acentuada, significativamente, na imagem do orifício anal em busca do gozo erótico pleno, como demonstra o trecho a seguir:

[...] havia no desejo amoroso do Rato um elemento de dominação que o chihuahua por certo reconheceu e estava decidido a desmascarar. A última vez que transaram em Berlim, antes do “corte cirúrgico” por Skype, o chihuahua lhe disse que na vez seguinte traria um consolo duplo que lhes permitisse ser penetrados ao mesmo tempo, pelo mesmo objeto, e gozarem juntos, de um prazer igual. *Era uma forma de embaralhar os papéis, de converter o passivo em ativo, de igualá-los pelo cu. “Unidos, como dois cães, pelo olho cego do cu. Somos muito parecidos, feitos da mesma matéria”*, o chihuahua lhe disse, sorrindo. E o Rato, surpreendido e perturbado, não soube o que responder além de balbuciar um tímido não, o rosto contorcido por uma

súbita expressão de contrariedade envergonhada (CARVALHO, 2016, p. 222, grifo nosso).

A provocação do chihuahua, imprimindo a imagem do prazer anal como metáfora pujante de liberação do corpo, “de embaralhar os papéis” no ato sexual, abre a possibilidade de o desejo/o corpo transcender as dimensões relativas às identidades sexuais intimamente engendradas pelas relações de poder existentes na ordem da heteronormatividade, como estamos argumentando ao longo deste trabalho. Nesse sentido, o erotismo anal confronta paradigmas hegemônicos da masculinidade calcados, sobretudo, na admissão do falo como elemento fundamental do prazer masculino. No plano cultural simbólico, “o falo funciona como uma sinédoque e, por ser uma representação do pênis, constitui uma idealização e um isolamento de uma parte do corpo, assim como o investimento dessa parte com a força da lei simbólica”, para retomar as proposições de Butler (2019, p. 236). É por esse meio que o corpo pode alcançar a integridade sexual como masculino.

Todavia, Rato é direcionado ao desejo do ânus, provocando nele o medo e a negação, na medida em que é perturbado pela moralidade cristã e pela força da lei simbólica que delegam ao falo uma competência de poder viril. O ânus, nesse caso, estaria à margem da pretensa dominação masculina, mas também como investimento fantasmático que se recusa a se reduzir a “sexualidades singulares”, para usar o termo de Butler (2019).

Nesse jogo de perversão sexual, no qual o chihuahua incita e reivindica a mordaz necessidade de violação, o desejo pode revelar o lado sinistro e mais violento do erotismo, pois quando se trata “da sexualidade e da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e que fascina” (BATAILLE, 1985, p. 34). Isso fica ainda mais evidente no último ato sexual entre o Rato e o chihuahua, cuja cena transcrevemos abaixo:

Bastou fechar a porta do apartamento para os dois se atracarem depois de uma brevíssima hesitação. O mau hálito do chihuahua agora era água no deserto para um Rato assombrado por miragens. Foram deixando as roupas pelo chão antes de entrarem no quarto. As costelas salientes do chihuahua, o quadril alto, o pau que era o dobro do pau do Rato, o peito liso e a bunda peluda como as pernas. O Rato enfiou a cara entre as nádegas do chihuahua e meteu a língua no seu cu. “*Te gusta mi culo?*” “*Sí, mucho*”. E de repente o chihuahua o estava abrindo para o Rato, entregando-se ao assassino, como a puta de *Rocco* e seus irmãos, como Cristo. Aquilo o excitou ainda mais. Ele penetrou o chihuahua sem nem pensar em camisinha, depois de cuspir e espalhar o cuspe sobre o cu dele, com o dedo e o indicador, e com a palma da mão sobre o próprio pau. [...] Olhando para a nuca daquele homem que ele amou, por quem

teria sido capaz de largar tudo, talvez até cometer um crime, o Rato viu enfim o demônio. [...] Encheu a mão e lhe acertou um soco na têmpora. E mais outro. Estava ao mesmo tempo assustado e excitado com o ritmo que a violência tomava. Uma mancha de sangue se alastrou pelo lençol branco, entre as pernas do chihuahua (CARVALHO, 2016, p. 228-229).

A cena apresenta imagens escatológicas, particularmente no que diz respeito ao erotismo anal que, como já apontamos, pressupõe uma subversão das fronteiras e dos limites impostos ao corpo. Percebemos, com isso, mais uma vez, a dimensão abjeta da prática sexual dos personagens, seja pela vultuosa imagem do sangue provocado pela dor da penetração, seja pela imagem do falo que viola o fechamento do corpo, profanando as identidades definidas.

Por outro lado, o domínio da violência apresenta algo de erótico que remete, novamente, ao desejo de alcançar o íntimo do ser, pois, no erotismo, “a violência é desregramento e o desregramento identifica-se com a fúria voluptuosa que a violência nos dá” (BATAILLE, 1985, p. 126). Como o Rato não consegue alcançar a perspectiva da continuidade, isto é, não consegue tornar real o objeto do seu amor (o chihuahua), é seu corpo que evoca a angústia da morte ao final do romance, quando troca de identidade com o homem-bomba.

Prosseguindo com a discussão da identidade não heteronormativa, na perspectiva da estraneidade que aponta para o corpo *queer*, é importante também chamar a atenção para as (des)construções corpóreas do Palhaço, principalmente, em sua “imitação” do feminino no que tange aos papéis desempenhados nos teatros devido a sua profissão de ator. Nessa direção, quando Butler (2008/2019) discute sua teoria da performatividade, ampliando a categoria estática da identidade de gênero masculina e feminina, a autora também se detém no conceito de performance, sobretudo aplicado à prática *drag* que, subversivamente, “tende a ser alegoria da homossexualidade e de sua melancolia constitutiva” (BUTLER, 2019, p. 393). Ou seja, as *drags queens* performam o gênero demonstrando o caráter factício de todo gênero, a natureza alegórica das identidades sexuais e, logo, um domínio diferente do não representável.

Em decorrência disso, a autora argumenta que o “travesti” também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero, sendo que sua performance brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Logo, “a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero e entre gênero, e performance” (BUTLER, 2008, p. 196, grifos da autora).

A performance se faz, dessa forma, performatividade *queer* com efeito paródico de desnaturalização de qualquer gênero, pois, ao imitar o gênero, “o drag [o travesti] revela

implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência [...] a paródia que se faz é da própria ideia do um original” (BUTLER, 2008, p. 196-197, grifo da autora). Trata-se, portanto, de uma performance – em seu efeito – que revela seu caráter imitativo e ambivalente, já que a paródia supõe, como ressalta Butler (2008/2019), uma abertura à (re)significação. Podemos afirmar, desse modo, que *drags* e travestis criam, recriam ou repetem “fabricações manufaturadas” (BUTLER, 2008/2019) do gênero em seus corpos. São figuras que promovem o estranhamento/a perturbação *queer* nos gestos, nos modos de vestir e de andar, nos olhares e na fala. Ao fabricarem diferentes modos de ser, essas figuras simbolizam a inversão oposta, performatizam o feminino e contestam, ao mesmo tempo, a ideia de uma identidade originária.

Butler assinala ainda que o travesti ou o drag sugerem a estrutura do travestimento nessa estilização sexual das identidades. Ela cita Esther Newton argumentando que o travesti, por exemplo, “subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero” (2008, p. 195). Dessa maneira, o corpo, em sua materialidade, passa por um processo de transformação e/ou indefinição que pode provocar, por um lado, a injúria por meio de interpelações homofóbicas e humilhantes e, com isso, reidealiza “normas hiperbólicas e heterossexuais de gênero” (2019, p. 215). Por outro lado, serve a uma função subversiva na medida em que “parodia e expõe tanto o poder vinculante da lei heterossexualizante como *sua expropriabilidade*” (BUTLER, 2019, p. 384, grifo da autora). Por esse motivo, a autora reitera que o ato do travestismo é um lugar de certa ambivalência que reflete os próprios regimes de poder a que se opõe.

Em consonância com a posição de Butler, Guacira Lopes Louro (2020) sublinha que a *drag queen* escancara a construtividade dos gêneros, como uma personagem estranha e desordeira. “Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos” (LOURO, 2020, p. 20). É, afinal, um corpo que passa a existir como personagem provocando curiosidade, desconforto e fascínio. Essa ambiguidade sexual é evidenciada em *Simpatia pelo demônio*, claramente, na figura do ator, quando o Palhaço, por exemplo, conta ao Rato sobre sua participação em um Festival Internacional de Mulheres Palhaças, durante sua conversa no voo entre Nova York e Berlim:

‘Veio visitar a família?’ O Rato sabia que a família do Palhaço era de Nova York. ‘Vim participar do Festival Internacional de Mulheres Palhaças’, o Palhaço respondeu, *deixando o companheiro de voo sem saber se era para rir, enquanto a frase retumbava em sua cabeça: ‘Festival Internacional de Mulheres Palhaças’, ‘Festival Internacional de Mulheres Palhaças’*. Ainda procurava entender a piada, se piada havia, quando o Palhaço veio em seu auxílio: *‘Me apresentei de burca [...]’* (CARVALHO, 2016, p. 126, grifo nosso).

A incompreensão e o desconforto contidos na reação do Rato, ao ouvir a fala do Palhaço, sintetiza pontualmente a ambivalência do travestimento sobre a qual repousa a prática *drag (queer)*: “tanto se apropria das normas homofóbicas, misóginas e racistas de opressão como também as subverte” (BUTLER, 2019, p. 220). O fato de o Rato entender o ato do travestimento – do Palhaço participar de um evento de “Mulheres Palhaças” montado com vestimentas culturalmente identificadas como femininas – como uma possível “piada”, corrobora as reflexões butlerianas de que a teatralidade do gênero, na medida em que imita e torna hiperbólica a convecção discursiva que também inverte, é “crucial para pôr em evidência a ‘lei’ homofóbica que já não pode controlar os termos de suas próprias estratégias de abjeção” (BUTLER, 2019, p. 385). Desse modo, sua reação expõe/denuncia de que maneira o regime heterossexista tenta reiterar o cumprimento das normas de gênero e o uso performativo do discurso, como se o travestimento do Palhaço instalasse a lógica da rejeição/do repúdio.

No entanto, é imprescindível observar que o discurso narrativo trabalha em seu interior para contestar/problematizar esteticamente e politicamente a hierarquia hiperbólica da norma em si, ao privilegiar o ambíguo, a fragmentação e o transitório na construção dos personagens, como argumentamos no decorrer da nossa análise. Nesse sentido, longe de ser uma piada essencialista, a apropriação *queer* da prática do *drag/travesti* pode ser lida como uma prática que oferece “um modo de evidenciar a incapacidade dos regimes heterossexuais de legislar ou de conter seus próprios ideias”. (BUTLER, 2019, p. 392). A própria instância teatral, assumida em alguns momentos da narração de *Simpatia pelo demônio*, pode, em seu caráter performático, alegórico e crítico, contrapor às interpelações de poder.

Vejamos como isso aparece transfigurado na peça mencionada pelo Palhaço:

A peça que ele acabara de apresentar, coberto com uma burca, no Festival de Mulheres Palhaças de Nova York, era obviamente *uma provocação*. Quando os holofotes se acenderam, a figura da burca já estava no centro do palco, imóvel, coberta da cabeça aos pés, de modo que não dava para saber que era

um homem. Foi só quando começou a falar, com a voz rouca e a solenidade de quem traz más notícias, que os espectadores, entendendo que estavam *diante de um travesti, começaram a rir*: “Vim aqui porque vi meus irmãos morrerem sob o fogo americano. Não sei se vocês sabem, mas os americanos fizeram uma merda danada no Iraque [...] Vim aqui, seguindo meu marido, que vai ali na frente. Ele é aquele que tem pernas tortas e anda como um barril balançando de um lado para outro [...] Apelei para a submissão da mulher quando percebi que desta vez ele queria que eu abrisse o caminho. Não! Sempre fui atrás. Não vai ser agora, na reta final, que você vai me forçar a tomar a dianteira [...] Corro como se fosse uma vítima potencial. A única diferença é que estou coberta de bombas” (CARVALHO, 2016, p. 165, grifo nosso).

A “provocação” contida na imagem do travesti em cena e o “riso” da plateia demonstram – numa perspectiva *queer* – a destabilização do próprio gênero que instala, na relação entre a performance do Palhaço e a reação de seus espectadores, uma ambivalência ao torna-se um “fetiche exótico”, para usar o termo de Butler (2019), fetiche do qual o público “ri”. Mas se no romance, como pudemos observar até aqui, ocorre a ambivalência da descentralização do corpo/do sujeito – entre interditos e transgressões –, logo se estabelece uma distância entre a “chamada hegemonia à normatização de gênero e sua apropriação crítica” (BUTLER, 2019, p. 234). A crise do masculino, dessa forma, se registra na perspectiva de uma homossociabilidade *queer*, cujo próprio termo *queer*, na concepção de Butler (2019), tem expressado uma afiliação anti-homofóbica.

Não por acaso, o romance mostra como, em vez de validar o discurso da masculinidade hegemônica que exige uma identificação com o ideal regulatório do sexo, a narrativa brasileira contemporânea pode colocar-nos diante de ressignificações éticas e estéticas que implicam outras concepções variadas dos sujeitos e de seus próprios corpos. As identificações, como pontua Butler (2019, p. 185), “nunca estão completa e terminantemente acabadas; elas são incessantemente reconstruídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil de iterabilidade”.

Pensar a alteridade tornou-se cada vez mais urgente, sobretudo, quando observamos as nuances da mobilidade nas vivências do presente, da chamada “virada espacial” (CRESSWELL, 2006), em que não existe uma leitura única e unidirecional das identidades. É preciso, como vimos, reconhecer que elas são construídas através de negociações e constantes processos de transformações (HALL, 2003/2006/2014). Se a representação do corpo *queer* divide espaço com a temática da mobilidade em *Simpatia pelo demônio*, o romance também expressa as tensões identitárias e as diferentes formas de estranhamento de nosso tempo, a partir

da representação da diferença – de experiências/corpos que ainda estão à margem (DALCASTAGNÈ, 2012).

Diante disso, indicamos em nossa leitura que o “homoerotismo” em *Simpatia pelo demônio* aponta para o paradigma da mobilidade transnacional – de experiências de migração, diásporas e viagens provisórias – como um ponto de reflexão e inquietação sociopolítico, pois, como argumenta Cresswell (2006) e Massey (2015), como, quando e onde os sujeitos se deslocam é tão significativo quanto onde residem em termos de diferenciação social nas dinâmicas das relações de poder. Nesse sentido, no romance em cena, o narrador focaliza o corpo *queer* dos personagens através de imagens que evocam prazer e transgressão, mas também perversão, tentação e morte, impulsionando-nos, dessa forma, à crítica cultural e, em particular, literária cujo centro seja a representação/figuração do Outro, do diferente, em suas angústias e perplexidades.

De fato, a quebra da ordem (heteronormativa) da existência do protagonista Rato, por exemplo, ocorre, como discutimos, a partir do deslocamento geográfico, em que se evidencia a necessidade, criticamente inevitável, de transgredir as fronteiras das convenções de gênero, bem como sua impossibilidade de controlar a realidade em sua volta. Essa impossibilidade do controle exterior, juntamente com o descontrole interior, nos coloca em contato com o chihuahua e o Palhaço, personagens que podem ser vistos também como uma espécie de projeção dos fantasmas do Rato – uma metáfora do desejo involuntário, da desterritorialização do corpo e, como tal, da fragmentação das identidades. São, por fim, personagens que gravitam entre os limites do real e do ficcional, trazendo ao plano da linguagem a imagem do desejo que se aproxima da figura do demônio (monstro) nas relações intertextuais enunciadas no romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As chances de um recruta desertor encontrar um ladrão e beijá-lo na noite de Petersburgo são ínfimas. Juntos eles podem parecer tudo, menos eles mesmos. E, por uma estranha razão que ambos vão comprovar na prática, a companhia afasta contratemplos. Desde que começaram a caminhar juntos pelas ruas do centro, é como se estivessem blindados, numa dimensão paralela.
(*O filho da mãe*, p. 133-134)

Enumerava uma série de lugares onde estiveram juntos e dizia que, quando passava por lá, era assaltado por fantasmas.
(*Simpatia pelo demônio*, p. 226)

As implicações contidas no deslocamento espacial – que se desdobra em errância existencial, em travessia em busca de si próprio –, trazendo para o primeiro plano identidades não-heteronormativas, deram azo ao desenvolvimento de nossa hipótese principal de que os diferentes deslocamentos dos personagens de *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio* trazem à cena a crise do masculino, ou seja, colocam em xeque os valores e os elementos identitários da noção hegemônica de masculinidade, perpetrados pela lógica da heteronormatividade. Nesse sentido, Mário César Lugarinho é enfático ao afirmar que:

Por se constituir em crise, a identidade masculina, hoje, pode se desdobrar em inúmeras possibilidades, dissolvendo a sua condição paradigmática para se instituir em dimensões diversas. Ou seja, ser homem não é mais uma característica do indivíduo dada pela classe, etnia, orientação sexual, religião ou mesmo pelo sexo biológico: é uma identidade construída entre as diversas outras identidades com que se confronta (LUGARINHO, 2017, p. 127).

É nesse ponto da argumentação de Lugarinho (2017) que tomamos como norte para nossa análise interrogar e compreender as nuances de significados assumidas pelas imagens das “quimeras” e do “demônio”, naquilo que elas designam de “estranheidades” (CANCLINI, 2016) nos textos ficcionais. Defendemos, assim, para pensar sobre essa crise da masculinidade nos dois romances, um olhar *queer* enquanto proposta de teorização sobre a sexualização dos corpos, desejos e identificações que potencializam o estranhamento na medida em que transgridem/desestabilizam o binarismo de gênero.

Pensando nessa proposta de investigação, o exame da dimensão relacional entre sujeito, espaço e identidade, no contexto da contemporaneidade, colocou-nos várias indagações que reverberam nas diferenças estruturais dos romances que compõem o *corpus* deste trabalho. Isso porque a relação sujeito/espaço pelo movimento dos corpos *queers*, verificada na trajetória de Andrei e Ruslan em *O filho da mãe*, não se realiza da mesma maneira na trajetória de Rato, chihuahua e Palhaço em *Simpatia pelo demônio*, dissonância que expande os significados impressos na interlocução entre literatura e homoerotismo que, textualmente, se constroem a partir da representação das diferentes formas de relacionamento erótico.

Como foi possível perceber durante as leituras, em *O filho da mãe* existe uma relação entre os personagens e a cidade (espaço) que particulariza o trânsito e a constituição da identidade, em que a experiência corporal/pedestre instaura táticas de ocupação (CERTEAU, 2014), no caso de Ruslan e Andrei táticas de sobrevivência, que reescrevem ou desafiam aquilo que foi projetado nas cartografias da cidade. São, portanto, práticas do espaço que impregnam o corpo com a cidade e suas ruas, becos, vielas e sensações.

Por isso, a partir das proposições de Michel de Certeau (2014) acerca da relação estratégia e tática na construção de sentidos dos espaços, pela constância da prática, observamos que a circulação dos personagens Ruslan e Andrei pelas ruas de São Petersburgo – considerando a dimensão do corpo tático na relação com a cidade – desvela o desconforto vivido por eles na situação de migrantes, um refugiado e outro desertor, ambos sem passaportes, tendo que enfrentar uma cidade vigiada noite e dia.

A metáfora do passaporte contribuiu expressivamente para analisarmos a (i) mobilidade desses personagens, no contraste entre as táticas espaciais de circulação (movimento) na cidade e a clandestinidade que determina a clausura, pois eles permanecem à espera de cruzar as fronteiras do país. Demonstramos, além disso, como essa relação do corpo com a cidade, em *O filho da mãe*, suscita uma reflexão do corpo como dispositivo de resistência nas relações de poder (FOUCAULT, 2014/2019a), que transforma o espaço ao mesmo tempo que recebe as marcas de sua ação estratégica.

No caso do romance, os personagens enfrentam para além da estraneidade territorial, na dimensão subjetiva das relações de pertencimento, uma estraneidade referente ao caráter construtivo das identidades sexuais que esbarra numa política-discursiva homofóbica e repressora para o amparo de uma suposta unidade nacional. Nesse sentido, o romance explicita, ao questionar/problematizar as noções de identidade nacional como fixas ou “puras”, uma

identidade *queer* como destoante do conservadorismo nacionalista existente na Rússia, fundado, como vimos, na tríade Estado, exército e família.

Desse modo, sob o ponto de vista do corpo *queer*, as figurações do homoerotismo em *O filho da mãe* estão inextricavelmente ligadas a um regime de violência, sustentado por discursos nacionalistas pautados pela heteronormatividade e seus princípios de exclusão. Ruslan e Andrei desafiam a natureza monolítica do nacionalismo, sobretudo, no erotismo dos corpos, no desejo homoerótico, culminando no esfacelamento do corpo na narrativa e da narrativa do corpo, em seu prazer absoluto.

Tentamos mostrar, portanto, que a simbologia das quimeras acena para esse conjunto de estranhezas em torno da desterritorialização do sujeito-corpo, que é resistente, mas, ao mesmo tempo, é frágil e vulnerável. A tensão entre a imagem das quimeras e do *Kunak* é necessária e incisiva na medida em que o romance trabalha, no meio da desolação absoluta do espaço da cidade, na direção crítica da ética para o reconhecimento do Outro. Ou seja, protagonizado por corpos invisibilizados e não normalizados, essa narrativa se constitui pelo princípio da diferença, da disputa pelo acesso à voz no campo literário (DALCASTAGNÈ, 2012).

Se, em *O filho da mãe*, o domínio do homoerotismo corresponde a uma questão nacional, sobretudo, na relação do corpo com a cidade de São Petersburgo, em *Simpatia pelo demônio* essa dimensão homoerótica está ligada a uma questão transnacional aliada à mobilidade dos personagens, seja do ponto de vista do espaço de possibilidades de deslocamentos constantes, seja nos significados que se projetam de sua dimensão corpórea, pautada no descentramento da identidade (HALL, 2003/2006/2014).

O que estrutura o romance *Simpatia pelo demônio*, diferentemente de *O filho da mãe*, é a mobilidade em sua vastidão e complexidade. Em trânsito, o corpo assume uma metáfora do desejo e da perversão, na medida em que este entra no jogo alternativo do interdito e da transgressão, cujo erotismo é imediato, a supressão do limite do desejo.

Discutimos, então, de que maneira a relação entre mobilidade e corpo (sujeito), em *Simpatia pelo demônio*, traz questionamentos a respeito das identidades culturais, sociais e sexuais através dos sentidos mobilizados na figura da viagem à representação da barbárie, que evoca paradoxos e tensões entre o fluxo e a fixidez. Os paradigmas da mobilidade, articulados a partir dos estudos de Tim Cresswell (2006), Marc Augé (1994/2006/2010) e Doreen Massey (2015), possibilitaram uma análise detida dos deslocamentos transnacionais dos protagonistas

do romance, reflexão que também serviu de sustentáculo para a compreensão dos vínculos interpessoais – ou a ausência deles – diante de uma realidade globalizada e tecnológica. Observamos, assim, que o romance problematiza/questiona o fenômeno da mobilidade ao trazer à tona imagens e discursos que exemplificam a teia de experiências engendradas pelo jogo entre sedentarismo e nomadismo (CRESSWELL, 2006), uma vez que “mobilidade e fixidez, fluir e assentar, um pressupõe o outro” (MASSEY, 2015, p. 144).

Procuramos mostrar, contudo, que nesse jogo entre fluxo e fixidez a narrativa de Carvalho tende a sugerir a percepção de mobilidade que descarta o apego ao lugar, sobressaindo a errância, o fluxo, o desenraizamento e o descentramento, sobretudo, na representação das identidades fragmentadas (HALL, 2003/2006/2014), bem como na narrativa do corpo *queer* e sua inscrição no desejo homoerótico que, simbolizado pela imagem ambivalente do demônio, provoca instabilidade, descontrole e desregramento. Confirmamos, com isso, que “é com o corpo que começa a mobilidade” (CRESSWELL, 2006, p. 58, tradução nossa)⁴¹.

O posicionamento crítico e ético do texto carvaliano, fazendo uso de recursos estéticos pautados na fragmentação, nas relações intertextuais e nos elementos paratextuais para a captura do Outro – do corpo divergente –, indica uma “postura política” na representação literária dessas identidades socialmente marginalizadas (DALCASTAGNÈ, 2012). Os personagens de *Simpatia pelo demônio* estão carregados de ambiguidades e estas ambiguidades mantêm as identificações em processo de devir, na esfera das diferentes estraneidades. Cabe ao leitor o incômodo permanente de perceber essas fissuras e sobre elas se posicionar para o movimento significativo da interpretação.

Uma vez que os dois romances analisados neste trabalho trazem consigo as temáticas do homoerotismo e do deslocamento como significativos de estranhamento/diferença, nossa proposta foi observar de que forma essas temáticas são absorvidas pela materialidade do texto literário, ao colocar em cena personagens cujas identidades/sexualidades (re)escrevem o corpo social e sexual a partir do seu caráter excêntrico.

A primeira dificuldade que se apresentou, diante disso, relacionava-se justamente com o fato de que, sendo os romances que nos servem de *corpus* tão diferentes a ponto de evidenciar mais dessemelhanças do que semelhanças entre si – sobretudo na relação sujeito/espaco –, tornava-se praticamente impossível estabelecer/seguir uma linha teórica regular, ou melhor, apropriar-se de uma única perspectiva teórica. Optamos, assim, por observar as dessemelhanças

⁴¹ “It is with the body that mobility starts”.

presentes nas duas obras, principalmente na relação entre sujeito e espaço, a partir da discussão de distintas perspectivas teóricas, para então articular a proposição de que o aspecto relacional entre errância espacial (deslocamento) e identidade direcional, particularmente e de formas diferentes, as figurações do homoerotismo como desejo – realização – que se manifesta enquanto fusão entre a vida e a morte, a abjeção e a afetividade, a perversão e o interdito.

Sendo assim, vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, de que forma o romance *O filho da mãe* expõe e/ou problematiza o deslocamento dos personagens em contexto específico. Para isso, a narrativa se constrói, em relação à representação espacial, através de práticas de espaço, cuja instância da focalização, por meio da qual o narrador oferece uma visão estereoscópica dos acontecimentos narrados, demonstra internamente os movimentos operados por Ruslan e Andrei pelas ruas de São Petersburgo, indicando, por vezes, a inconstância identitária dos próprios personagens e das etnias e interditos que eles trazem consigo.

Além disso, os significados que emergem dessas práticas de espaço nos direcionaram a uma reflexão sobre o corpo em sua atuação na cidade, que em sua estraneidade e subversão é rasurado pela indiferença sociocultural, pela xenofobia e pela violência de gênero institucionalizada na cidade e no país, ao mesmo tempo em que, de forma crítica diante da realidade, a circulação desse corpo que constrói táticas de apropriação do urbano e se entrega ao desejo homoerótico, justamente na sua relação com a cidade, promove um movimento de resistência. A afetividade entre Ruslan e Andrei nos permitiu observar a possibilidade de reação contra qualquer tipo de normatividade, sobretudo à heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2008/2019).

O segundo capítulo deste trabalho debruçou-se, como vimos, sobre o romance *Simpatia pelo demônio* com o propósito de investigar de que maneira os deslocamentos dos personagens, inseridos no contexto transnacional do mundo globalizado, poderiam manifestar, também, uma série de questões a respeito da identidade, principalmente relacionada ao homoerotismo. Constatamos, então, que o romance se constrói, em termos espaciais, a partir da mobilidade, das diversas viagens realizadas pelos personagens, apontando-nos para o descentramento de suas identidades e para a urgência em viver o desejo homoerótico quando vivenciando o trânsito entre diferentes países.

A onisciência narrativa que se coloca como ponto de mediação da fantasia/memória do protagonista Rato, ao mesmo tempo em que se reveste de uma ironia crítica, mas meio cômica, indicou uma espécie de ausência de relação direta/interna entre os personagens e as cidades em

suas particularidades. Sobressaindo, assim, os espaços de passagem – aqui englobam-se também os espaços virtuais – e não de permanência e estabilidade.

Essa mobilidade geográfica vivenciada pelos personagens desdobra-se narratologicamente, sobretudo, nas articulações intertextuais e paratextuais do romance, em mobilidade identitária, cujo corpo expressa um homoerotismo que, reverberado no trânsito transnacional, não se circunscreve a uma “mercantilização dos ideais heterossexuais de gênero” (BUTLER, 2019, p. 234). Portanto, se em *O filho da mãe* a pulverização de focalizações, por vezes interna e variável, nos possibilitou demonstrar a prática do caminhante que circula pelas ruas da cidade e conhece seus interditos, evidenciando – no domínio da alteridade – corpos estranhos (*queers*) que tentam se mover através das táticas de ocultamento, em *Simpatia pelo demônio* a onisciência narrativa – assumida pelo narrador – e a recorrência à intertextualidade nos direcionaram a pensar na configuração do espaço a partir da noção de mobilidade marcada por paradigmas do excesso, que implicam numa espécie de solidão experimentada na multidão.

Nesse sentido, este trabalho pretendeu demonstrar que, embora os dois romances se estruturam de maneiras distintas, também não nos furtamos de observar que existe, nessas dessemelhanças, uma articulação crítica entre espaço e identidade homoerótica que, para nós, foi fundamental para pensar a crise da masculinidade hegemônica, principalmente por centralizar as configurações das identidades de gênero que subvertem o modelo do sujeito heterossexual. Com isso, a suposta hegemonia masculina, quando confrontada pela perspectiva *queer*, coloca-se em crise na medida em que se vê obrigada a rever os estereótipos e papéis que lhe foram destinados por poderes culturais.

Por isso é possível afirmar que as relações de identidade no conjunto do projeto literário de Carvalho, tendo em vista a análise dos dois romances do *corpus* acerca da articulação entre espaço e identidade não heteronormativa, não reivindicam um modo de vida único para os diferentes sujeitos/personagens/corpos, acenando, assim, para o reconhecimento de qualquer identidade ou ponto de identificação. *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio* mobilizam, a partir de procedimentos narrativos distintos, configurações homoeróticas que possibilitam interpelar o campo literário através da diferença – enquanto estratégia que valida alteridades sexualmente dissidentes.

Sublinhamos, então, que as duas obras analisadas neste trabalho representam, no conjunto da ficção de Carvalho, as tensões identitárias de nosso tempo e as transmutações das experiências sexuais que estabelecem contundentes rupturas na heterossexualidade

compulsória (BUTLER, 2008/2019). Articulando-se, portanto, a uma tendência já verificada na ficção do escritor a respeito do esfacelamento das identidades uniformizadas, que se fundamenta na escrita fragmentada e na insolubilidade dos enigmas vividos (SCHØLLHAMMER, 2011). Deve-se notar, contudo, que em *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*, a explicitação da temática homoerótica, articulando discursividades através de personagens errantes, além de ser mais patente é significativamente entrelaçada aos processos de circulação, apropriação e vivência dos espaços.

REFERÊNCIAS

• OBRAS DE BERNARDO CARVALHO

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Simpatia pelo demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O último gozo do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

• ENTREVISTAS & DEPOIMENTOS

CARVALHO, Bernardo. *Beatriz Resende entrevista Bernardo Carvalho*. [Entrevista concedida a Revista Z Cultural, publicada em abril de 2007]. Disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho>>, acesso em 14 de outubro de 2019.

_____. *Pânico em São Petersburgo* [Entrevista concedida a Bruno Dorigatti, publicada em 29 de setembro de 2009]. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=82>>, acesso em 25 de agosto de 2019.

_____. *Entrevista Bernardo Carvalho* [Entrevista concedida a Cleilson Queiroz Lopes, no dia 26 de junho de 2017] In: LOPES, Cleilson Queiroz. *O percevejo*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 252-263.

• **SOBRE BERNARDO CARVALHO**

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes & OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Escritas migrantes: deslocamento e identidade na narrativa brasileira contemporânea. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 28, n. 02, 2018, p. 35-50.

CHIARELLI, Stefania. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 30, Brasília, 2007, p. 71-78.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. Literatura em tempo de barbárie: um estudo sobre romances brasileiros contemporâneos. *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, SP, v. 37, n. 77, 2019, p. 47-63.

MARTINS, Cláudia Mentz. Entrecruzamento de vozes narrativas em *Nove Noites*. In: GOMES, Ginia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012, p. 199-216.

MATA, Anderson Luís Nunes da. À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho. *Fênix*. Revista de História e Estudos Culturais. v. 2, Ano 2, n.2, 2005, p.1-20.

MELLO, Jefferson Agostini. Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular. *Revista Faac*, UNESP, v. 02, n.02, 2012, p.131-144.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Ética e hospitalidade: o motivo do monstro em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 52, 2017, p. 148-171.

_____. Ética, estética e responsabilidade: leituras de *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho. *Fronteira Z*, n. 22, julho de 2019, p. 04-22.

Resende, Beatriz. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 09-24.

THOMAZ, Paulo C. Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar da contemporaneidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da (orgs.).

Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 63-69.

VIDAL, Paloma. Viagem e experiência comum: O filho da mãe, de Bernardo Carvalho. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da (orgs.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 81-92.

- **ARTIGOS (INFORMAÇÕES) CONSULTADOS DE JORNAIS (ON-LINE)**

CHETERIAN, Vicken. Uma guerra que não acaba. *Le monde diplomatique Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de janeiro 2002. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/uma-guerra-que-nao-acaba/>> Acesso em: 17 abril 2020.

GESSEN, Masha. The Gay Men Who Fled Chechnya's Purge. *The new Yorker*, Moscow, 03 de julho 2017. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/03/the-gay-men-who-fled-chechnyas-purge>> Acesso em: 24 novembro 2020.

BRAUN, Julia. Governo da Rússia alimenta intolerância e homofobia no país. *Veja*, São Paulo, 14 de março 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/governo-da-russia-alimenta-intolerancia-e-homofobia-no-pais/>> Acesso em: 24 novembro 2020.

HASAN, Mehdi. A Chechênia está tentando exterminar homossexuais. Nosso silêncio só encoraja Vladimir Putin e Ramzan Kadyrov. *The Intercept Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de julho 2020. Disponível em: <<https://theintercept.com/2020/07/11/chechenia-exterminio-homossexuais/>> Acesso em: 10 maio 2021.

SCHWIRTZ, Michael. Ataques suicidas na Rússia revelam xenofobia contra os tchetchenos. *G1*, Rio de Janeiro, 27 de abril 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/04/ataques-suicidas-na-russia-revelam-xenofobia-contr-os-tchetchenos.html>> Acesso em: 28 maio 2021.

- **OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS**

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- **TEORIA E CRÍTICA**

AGUIAR, Gonzalo & CÁMARA Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

- ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARFUCH, Leonor. A cidade como autobiografia. In: DALCASTAGNÈ, Regina; BARRAL, Gislene. (orgs.). *Literatura e cidades*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019, p. 13-34.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria L. Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Para Que Vivemos?*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editora 90 graus, 2006.
- _____. *Por uma antropologia da mobilidade*. Trad. Bruno César Cavalcante e Rachel Rocha de A. Barros. Maceió: Edufal Unesp, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edunesp, 2014.
- _____. *Problema da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- _____. *Estranhos à nossa porta*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAL, Sophia. A arte de andar pelas ruas de Brasília. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n.45, 2015, p. 65-83.
- BERND, Zilá. Introdução. In: BERND, Zilá *et al.* *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução a uma topoanálise*. Franca: Editora Ribeirão Gráfica, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de Lugar. In: _____. (org.). *A Miséria do Mundo*. Trad. Mateus S. Soares Azevedo [et al]. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.159-166.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1edições, 2019.

CANCLINI, Néstor García. O mundo Inteiro como lugar estranho. In: _____. *O mundo inteiro como lugar estranho*. Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Edusp, 2016, p. 55-72.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: arte do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAUÍ, Marilena. Fundamentalismo religioso: a questão do poder teológico-político. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 149-170.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

CRESSWELL, Tim. *On the move: mobility in the modern Western world*. New York: Routledge, 2006.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Mobilidades literárias: migração e trabalho. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 16, n.1, 2012, p. 11-20.

_____. Auroras migrantes. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 50, n.2, 2015, p. 185-190.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FOUCAULT, Michel. *De l'amitié comme mode de vie*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal *GaiPied*, nº 25, abril de 1981.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019a.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2010.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019b.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

_____. *História da sexualidade IV: as confissões da carne*. Trad. Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Portocarrero. São Paulo: Paz & Terra, 2020.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Veja, 1995.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga [et al]. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna? *Revista ALCEU*, v.1, n.1, jul./dez. 2000, p. 64-74.

_____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardiã Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 11-31.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 07-34.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LUGARINHO, Mário César. Agenciamento de gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa: um caso caboverdiano. In: _____. (Org.). *Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer*. Manaus: EUA Edições, 2012, p. 75-86.

_____. Os heróis e a memória nacional: modelos de masculinidades para o colonialismo português no século XIX. In: PAULA, Marcelo Ferraz de (org.). *Ética, estética e políticas do testemunho: estudo sobre arte, memória e violência*. São Paulo: Nankin, 2017, p. 125-140.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 147-166.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: _____. *O labirinto da solidão*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008b, p. 177-206.

PERLONGHER, Nestor. Territórios marginais. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, p. 81-116.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men*. English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, 2007, p. 19-54.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. A viagem e seu relato. *Revista de Letras*, São Paulo, v.6, n.1, 2006, p. 231-244.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19-44.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 07-72.