

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Letras e Comunicação**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**  
**Mestrado em Letras**

**Dissertação de Mestrado**



**CORPO, ABJEÇÃO E EROTISMO EM *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO GILBERTO  
NOLL, E *MÃOS DE CAVALO*, DE DANIEL GALERA**

**Gabriel Dias Morales**

**Pelotas**  
**2024**

**Gabriel Dias Morales**

**CORPO, ABJEÇÃO E EROTISMO EM *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO GILBERTO  
NOLL, E *MÃOS DE CAVALO*, DE DANIEL GALERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Alfeu Sparemberger

Pelotas  
2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação da Publicação

M828c Morales, Gabriel Dias

Corpo, abjeção e erotismo em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, e *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera [recurso eletrônico] / Gabriel Dias Morales ; Alfeu Sparemberger, orientador. — Pelotas, 2024.  
165 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. A céu aberto. 3. Mãos de cavalo. 4. Corpo abjeto e erótico. 5. Pós-modernismo. I. Sparemberger, Alfeu, orient. II. Título.

CDD 469.5

Gabriel Dias Morales

CORPO, ABJEÇÃO E EROTISMO EM *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO GILBERTO  
NOLL, E *MÃOS DE CAVALO*, DE DANIEL GALERA

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 13/09/2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger (Orientador)  
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques  
Doutor em Australian Literature and Cultural History pela The University of Queensland

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas  
Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

## RESUMO

MORALES, Gabriel Dias. **Corpo, abjeção e erotismo em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, e *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera**. 2024. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Esta dissertação discute o entrelace entre João Gilberto Noll e Daniel Galera na composição artística de representação de crise e constituição de identidade pós-moderna, sob o uso do corpo centrado na abjeção e no erotismo, em dois romances: *A céu aberto* (1996) e *Mãos de cavalo* (2006). O trabalho, de caráter qualitativo, é realizado a partir de análise bibliográfica, utilizando as teorizações referentes ao pós-modernismo de Hutcheon (1991), Perrone-Moisés (2016), Jameson (1991; 2006), Villaça (1996) e demais autores, bem como estudos sociológicos de Foucault (2014), Bataille (2021), Kristeva (1982), Frank (1991), Bourdieu (2008), Bauman (2005; 2021), Han (2017a; 2017b; 2021), entre outros, para refletir quanto às categorizações identitárias, a inter-relação com o corpo, a abjeção e o erotismo, além de suas manifestações em sociedade. Ademais, para a análise do objeto, este estudo abarca investigações da área da literatura brasileira contemporânea. As narrativas de João Gilberto Noll e Daniel Galera apresentam usos de subjetividade textual que enfatizam o sentimento de deslocamento e fuga, atestando ora para a busca identitária, ora para metamorfose do Eu no mundo e na alteridade, compondo uma visão de sujeito em oscilação entre seu Eu e o Outro, em uma amálgama que transpõe a indefinição pós-moderna. O corpo serve como ponto de confluência entre os dois romances, à medida que sua materialidade se torna o único ponto compreensível em mundos e identidades que, aos olhos dos protagonistas, estão em constante metamorfose, instáveis e fragmentadas. É a partir dele que são representadas suas angústias identitárias, em meio a violências sexuais e automutilações; do vômito, gozo, fezes, mijo, suor e sangue, o corpo expressa-se. A abjeção e o erotismo atuam, neste sentido, como artifícios para compreender estas experiências corporais. De uma abjeção social e física, na qual o ato erótico é usado para assegurar uma dominância sócio-identitária, bem como para representar o desejo irracional de pertencimento identitário, a uma abjeção psicológica, na qual o ato erótico alinha-se à mutilação da carne para anestesiá-la e delinear o ser identitário, as artes literárias de ambos os autores traçam seu intrincado caminho.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea; *A céu aberto*; *Mãos de cavalo*; corpo abjeto e erótico; pós-modernismo.

## ABSTRACT

MORALES, Gabriel Dias. **Body, abjection, and eroticism in *A céu aberto*, by João Gilberto Noll, and *Mãos de cavalo*, by Daniel Galera.** 2024. 165 p.  
Dissertation (Master's Degree in Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

This dissertation discusses the intertwining between João Gilberto Noll and Daniel Galera in the artistic composition of representation of crisis and constitution of post-modern identity, through the use of the body centered on abjection and eroticism, in two novels: *A céu aberto* (1996) and *Mãos de cavalo* (2006). The work, of a qualitative nature, is carried out based on bibliographical analysis, using the theories regarding postmodernism by Hutcheon (1991), Perrone-Moisés (2016), Jameson (1991; 2006), Villaça (1996) and other authors, as well as sociological studies by Foucault (2014), Bataille (2021), Kristeva (1982), Frank (1991), Bourdieu (2008), Bauman (2005; 2021), Han (2017a; 2017b; 2021), among others, to reflect on identity categorizations, the interrelation with the body, abjection and eroticism, in addition to their manifestations in society. Furthermore, for the analysis of the object, this study encompasses investigations in the area of contemporary Brazilian literature. The narratives of João Gilberto Noll and Daniel Galera present uses of textual subjectivity that emphasize the feeling of displacement and escape, sometimes attesting to the search for identity, sometimes to the metamorphosis of the Self in the world and in alterity, composing a vision of the subject in oscillation between his Self and the Other, in an amalgam that transposes postmodern uncertainty. The body serves as a point of confluence between the two novels, as its materiality becomes the only comprehensible point in worlds and identities that, in the eyes of the protagonists, are in constant metamorphosis, unstable and fragmented. It is from it that their identity anxieties are represented, amidst sexual violence and self-mutilation; from vomit, enjoyment, feces, piss, sweat and blood, the body expresses itself. Abjection and eroticism act, in this sense, as devices to understand these bodily experiences. From a social and physical abjection, in which the erotic act is used to ensure socio-identity dominance, as well as to represent the irrational desire for identity belonging, to a psychological abjection, in which the erotic act is aligned with the mutilation of the flesh to anesthetize and outline the identity being, the literary arts of both authors trace their intricate path.

**Keywords:** contemporary Brazilian literature; *A céu aberto*; *Mãos de cavalo*; abject and erotic body; postmodernism.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>8</b>
<b>1. ECOS DO PÓS-MODERNO: INDIVÍDUO EM FOCO .....</b>	<b>13</b>
1.1. Pós-modernismo: constituição e rememoração .....	13
1.2. Identidade: o labirinto pós-moderno.....	20
1.3. A disciplina, a liquidez e o cansaço: assujeitamento em perspectiva ....	28
1.4. Corpo: subjetividade encapsulada.....	37
1.5. Abjeção e erotismo: transgredindo-se identitariamente.....	48
<b>2. NAS TRILHAS LITERÁRIAS DE JOÃO GILBERTO NOLL E DANIEL GALERA</b> <b>59</b>	
2.1. Um percurso geracional cíclico.....	60
2.2. Linguagem e projeto literário.....	68
2.3. A céu aberto e Mãos de cavalo.....	82
<b>3. CORPOS ABJETOS EM ERRÂNCIA.....</b>	<b>87</b>
3.1. A céu aberto: subjetividade violada e excretada.....	88
3.2. Mãos de cavalo: imagem identitária traumática .....	103
<b>4. CORPOS ERÓTICOS EM CÓLERA.....</b>	<b>126</b>
4.1. A céu aberto: o ato erótico transgressor.....	126
4.2. Mãos de cavalo: o delineamento de uma imagética erótica .....	141
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>159</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Fosse qual fosse meu espaço natal, [...] confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta... sim, a pele curtida de sol, um bigode eternamente por sair, os dentes amarelados, os olhos mais velhos do que eu mesmo aparentava, isso aí tá certo vamos dizer me deixava feliz; eu então costumava respirar até o fundo e via no espelho o meu peito arfando lentamente, e tentava adivinhar o meu sangue circulando por veias e artérias e me sentia bem sim até poder dizer feliz, e eu daí virava as costas e ia à procura do meu irmão para me garantir uma vida fora do espelho [...].

NOLL. *A céu aberto* (1996).

[...] na verdade é um homem solitário e renegado que está abandonando todas as conexões com a sua vida passada para buscar algo em suas origens, dirigindo seu veículo por uma terra hostil até que o acaso lhe dá a oportunidade de fazer justiça com sua bravura. [...] É o momento dos filmes, das histórias em quadrinhos e dos livros de aventura em que um homem descobre sua verdadeira natureza e se torna um herói. Está completamente embevecido por essa fantasia, tanto que a frase “Eu sou médico” lhe soa artificial, totalmente alheia a quem de fato é e ao que está acontecendo naquela manhã de domingo.

GALERA. *Mãos de cavalo* (2006).

Nas cenas das epígrafes, os personagens de *A céu aberto* (1996) e *Mãos de cavalo* (2006) estão em um conflito interno: apresentam-se em uma situação em que o questionamento central é quem são e o que estão fazendo. O protagonista sem nome de João Gilberto Noll vê-se em um espelho, uma figura em um mundo em desintegração; o espelho fornece-lhe um ‘eu’ sólido em meio ao estado fragmentado do mundo, algo que lhe deixa feliz e tranquilo; porém, sabe-se que aquela imagem espelhada é uma ilusão: para conseguir um ‘eu’, tem que deixar o espelho de lado – constituir-se fora dele. Hermano, personagem de Daniel Galera, vê-se em um percurso sem destino exato; perpassa os locais de sua infância, tentando localizar exatamente o que lhe falta: um ‘eu’ sólido. Ele mascara sua fragmentação identitária por intermédio de fantasias, e destas ele tira esperanças e bravura para tentar se constituir. Ambos demarcam uma mesma problemática pós-moderna: a angústia de um indivíduo em conflito com sua identidade, levado a errâncias perpétuas a fim de alcançar um pertencimento identitário.

Construção, solidificação, fragmentação, dissolução, reconstrução: o caminho identitário destrinchado. Na pós-modernidade, o homem passa por esses estágios ao entrar em conflito com as interpelações ideológicas impostas a ele. Sob a pós-

modernidade, ele é muitas coisas: da pluralidade dos estímulos, constitui uma colcha de retalhos identitária. É um ser fragmentado, em corda-bamba entre ser e não-ser. Disto, advém a inquietude existencial, na qual ele se pergunta: em seu âmago identitário, o que há? Quem ele é?

É natural que essa aflição respingue nas manifestações culturais – principalmente na literatura. É a partir de narrativas que o homem consegue descrever, refletir e criticar sua situação no mundo; delas que advém sua percepção de humanidade e o que o compõe como ser humano. Se é chegado um ponto em que uma sociedade é assolada por uma crise, a arte retratará o fenômeno.

A literatura brasileira contemporânea não tem se resguardado de evidenciar as crises identitárias que acometem as vivências do presente. Conflitos permeando gênero, raça, etnia, sexualidade, nacionalidade, ocupação, cultura, religião, que se compõem em construções identitárias frágeis e fragmentadas, são dispostos para discussão. Múltiplos exemplos de manifestações literárias podem ser apontados, como as obras de Vitor Martins, Carol Bensimon, Natália Borges Polesso, Stênio Gardel, Victor Heringer, Carlos Eduardo Pereira, Carla Madeira, Jefferson Tenório, Samir Machado de Machado, Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Ana Paula Maia, e a lista tende a não se esgotar. Não há, porém, resolução para o conflito identitário: a literatura expõe o fenômeno, mas não suaviza a ferida – apenas a abre mais. Continua-se à deriva, em um desejo insaciável de compor um Eu.

Estas questões permeiam este trabalho, visto que o presente estudo teve início a partir de um interesse pelas discussões identitárias, mais especificamente as relacionadas à sexualidade. Em meio a aventuras literárias, João Gilberto Noll sobressaiu-se com força e estranheza. De *Acenos e Afagos* (2008) para *Harmada* (2013) e, logo depois, *A céu aberto* (1996), promovia-se um contato com trabalhos de linguagem cuidadosos. O excesso de descrições sexuais, a fragmentação narrativa, personagens pouco sólidos em constituição, a escrita desencadeada e em estrutura estilística diferenciada, todas essas características levavam a uma estética de escrita que refletia seus personagens em constante fragmentação identitária, de perda de referência e sentido no mundo, sendo por consequência intrincada como eles. Daniel Galera surgiu, por outro lado, com um discurso íntimo e detalhista. De *Até o dia que o cão morreu* (2007) para *Cordilheira* (2008) e, logo depois, *Mãos de cavalo* (2006), observava-se uma voz autoral que faz uso da hibridação com a linguagem do audiovisual e as inúmeras referências ao universo *geek* para construir

uma estética que reflete a turbulência dos estímulos na pós-modernidade, mas sem a força do *obsceno* inscrito na ficção de João Gilberto Noll.

Notou-se logo que, tanto em *A céu aberto* quanto em *Mãos de cavalo*, buscava-se encontrar um Eu a partir das experiências corporais. Marca-se o corpo, que excreta de seus poros e orifícios a angústia do Eu com o Outro, do mundo desconexo e do excesso de estímulos e interpelações, como precursor para a representação da crise identitária pós-moderna. Disso, conecta-se a abjeção e o erotismo com essa ótica, como tradutores dos espasmos corporais.

Em *A céu aberto*, Noll faz uso de um corpo erótico cuja expressão dá-se por intermédio de fluídos corporais e práticas sexuais; a fragmentação identitária decorre da dissolução do 'eu' sob a figura do 'outro' no ato sexual. Além disso, a totalidade da obra é atravessada por um fluxo de consciência que retrata não só a situação do narrador-protagonista fragmentado, diante de sua narração que mistura passado-presente, tanto reais como irrealis, mas também demonstra sua relação com o próprio espaço da obra, este marcado pelo incessante movimento da errância. O espaço é pouco retratado, de modo a enfatizar que nem o aspecto físico do mundo ajuda o protagonista a se prender a uma constituição, empurrando-o à percepção psicológica deste, em um misto entre memória e realidade.

Em *Mãos de cavalo*, Galera emprega um corpo lapidado, controlado, cuidadosamente construído para um determinado fim, mas que, ao mesmo tempo, é levado a situações de violências para se constituir. O corpo (e a identidade) é lidado como uma tela a ser preenchida pelo 'outro', enfatizada pelo tempo narrativo que entrelaça passado e presente para salientar uma construção (ou desconstrução) contínua de identidade. O espaço é descrito em detalhes metamorfos, indicando para a gentrificação dos espaços – uma eterna mutação, o urbano em misto com a natureza – que transpassa a noção de constante mudança, em rápida escalada, imparável; fixar-se no mundo é tarefa difícil.

Define-se, portanto, o objetivo da Dissertação: discutir as problemáticas referentes à construção de uma identidade, percebidas em *A céu aberto* e *Mãos de cavalo*, chamando atenção para o aspecto fragmentário denotado pelo âmbito pós-moderno de dissolução de identidades e de interpelação de objetos de representação cultural que promovem a identificação. Em conjunto a isso, o estudo procura evidências nas obras dos autores em relação aos seus trabalhos com as noções de corpo, abjeção e erotismo e suas representações.

Para isso, foi pertinente refletir sobre os fundamentos do pós-modernismo, e como estes se relacionam com a construção de identidades; teorizar os conceitos de identidade, salientando para a dualidade entre o Eu e Outro na questão identitária, seja na unidade de identificação ou na sua pluralidade em meio a diferentes representações discursivas; examinar a presença dos autores no contexto literário brasileiro contemporâneo, demonstrando suas conexões com o tema em suas carreiras literárias; e analisar os aspectos identitários percebidos em *A céu aberto* e *Mãos de cavalo*, investigando as perspectivas narrativas e as particularidades nas construções de suas personagens.

O trabalho, de caráter qualitativo, foi realizado a partir de pesquisa bibliográfica-qualitativa, utilizando as teorizações referentes ao pós-modernismo de Hutcheon (1991), Perrone-Moisés (2016), Jameson (1991; 2006), Villaça (1996) e demais autores, bem como estudos sociológicos de Foucault (2014), Bataille (2021), Kristeva (1982), Frank (1991), Bourdieu (2008), Bauman (2005; 2021), Han (2017a; 2017b; 2021), entre outros, para refletir quanto às categorizações identitárias e suas manifestações em sociedade. Além disso, para a análise do objeto, este estudo abarcou investigações da área da literatura brasileira contemporânea.

No primeiro capítulo focou-se na construção de uma contextualização diacrônica do pós-modernismo e de suas influências na arte, na sociedade e no indivíduo, bem como de uma análise das conjunturas histórica-sociais que dispuseram a constituição de sujeito, e como estas mudam no período pós-moderno, além de evidenciar as pesquisas sobre o corpo, a abjeção e o erotismo. Esta parte foi crucial para a composição geral do estudo, visto que ele reuniu dois autores e duas obras que, embora sejam de épocas diferentes, estão imersas nos fundamentos pós-modernos. Assim, entender como o movimento estrutura-se no âmbito socio-histórico-cultural, bem como suas influências na percepção identitária, fragmentando-se em corpo, abjeção e erotismo, serve para estruturar e ampliar as compreensões das análises dos próximos capítulos. No segundo capítulo investigaram-se as trilhas literárias de João Gilberto Noll e de Daniel Galera por este movimento e suas influências. Dessa maneira, promoveu-se uma análise geracional de ambos os autores e da maneira em que eles se conectam, justificando a aproximação de ambos neste estudo, além de examinar seus projetos e linguagens literárias e, enfim, apresentar as duas obras que são objetos de análise desta dissertação.

No terceiro capítulo observaram-se as manifestações corpo-identitárias construídas por Noll e Galera em seus romances sob a ótica da abjeção, na qual se destrincha a trilha da angústia identitária demarcada em cada obra, evidenciando suas características. No quarto e último capítulo analisaram-se os aspectos eróticos que influem nas problemáticas e manifestações corpo-identitárias de ambos os romances. Nas considerações finais, por fim, apontaram-se os pontos de confluência entre os dois romances, além de se promover uma última reflexão sobre as constituições identitárias das obras.

A composição deste estudo adentrou neste mar revolto e incerto que se trata a literatura e a pós-modernidade a fim de investigar o *porquê identitário pós-moderno*. João Gilberto Noll e Daniel Galera traçaram suas próprias resoluções desta dúvida perpétua que abarca o homem pós-moderno diante de sua própria composição. Com afinco, os autores demonstraram em suas artes a *dor de existir e as maneiras de a anestesiar*, pondo como foco os limites do corpo e da mente. Estudá-los continuamente é resistir ao silêncio da acomodação no sofrimento identitário. Analisá-los é compartilhar da dor *da tentativa de representar o irrepresentável*. Discuti-los é o ato de manter a porta aberta às novas resoluções futuras de suas artes, e também da identidade do homem.

## 1. ECOS DO PÓS-MODERNO: INDIVÍDUO EM FOCO

Pensar a crise que atinge o homem contemporâneo é pensar seu imaginário, os processos de subjetivação, suas representações do tempo e do espaço (Villaça, 1996, p. 193).

Tratar do pós-modernismo e de suas manifestações é entrar em um campo bastante problemático e complexo. Isso deve-se às inúmeras teorizações que, embora tenham provido variadas compreensões sobre o movimento ou período, não conseguiram traçar uma definição ou conceito sólidos para suas expressões. É um consenso, no entanto, que o pós-moderno assume uma forma imprecisa, mutável, provisória, que não torna satisfatória a constituição de um movimento ou período com características sólidas e resolutas em composição (Hutcheon, 1991; Perrone-Moisés, 2016; Villaça, 1996; Jameson, 1991; 2006; Eagleton, 1998; 2005).

O Eu articula-se, nesta perspectiva, em diversas instâncias. Em decorrência do processo de globalização e das mutações tecnológicas do século XXI, que produzem o esvaziamento simbólico das instituições sociais e, por consequência, das identidades-padrões que caracterizavam o homem, o indivíduo do período pós-moderno se mostra perdido em um estado transitório entre ser e não-ser. O período denota a angústia identitária, cujo sujeito forma-se na errância, esta interpelada por diversos objetos culturais e ideológicos que o fragmentam identitariamente. Um cenário intricado de percepção identitária e ideológica transpassa o pós-modernismo, requisitando um estudo cuidadoso.

Nesta parte do trabalho, portanto, propõe-se a construção de uma contextualização diacrônica do pós-modernismo e de suas influências na arte, na sociedade e no indivíduo. Produz-se, também, uma análise das conjunturas histórica-sociais que dispuseram a constituição de sujeito, e como estas mudam no período pós-moderno. E, por fim, evidenciam-se as pesquisas sobre o corpo, a abjeção e o erotismo como precursores para o entendimento do ser pós-moderno, bem como base teórica para a análise das obras literárias desta dissertação. Com este aparato teórico, confecciona-se o caminho para a compreensão de que os autores estudados nesta dissertação são *pós-modernos*.

### 1.1. Pós-modernismo: constituição e rememoração

Na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Linda Hutcheon (1991) tenta sintetizar as discussões acerca do pós-modernismo sob uma ótica

sociológica e histórica, atestando que o pós-moderno corresponde a uma “arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte” (Hutcheon, 1991, p. 42), que se utiliza de artifícios paródicos para estabelecer uma “confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos [...]” (*Ibidem*).

O entrelaçamento entre o estético (a arte) e os âmbitos políticos e históricos é intrínseco ao pós-moderno, na medida em que ele questiona a consciência moderna de conhecimento histórico e literário, bem como as implicações ideológicas que os formam. De acordo com Hutcheon (1991), o pós-modernismo atua dentro do sistema de narrativas-mestras<sup>1</sup> para questioná-las. E tais questionamentos propiciam “verdades” provisórias que propõem a exposição das implicações ideológicas que permeiam a formulação e aplicação destas narrativas. O pós-modernismo acrescenta que “nenhuma narrativa pode ser uma narrativa ‘mestra’ natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos” (Hutcheon, 1991, p. 31), expondo-as como ficções ou estruturas ideológicas.

Por intermédio desta ação, abrem-se as portas para o estudo das relações “entre as criações sociais, estéticas, filosóficas e ideológicas” (*Ibidem*) que constituem a trajetória de significações e atuação dos sistemas na sociedade pós-moderna. Para atingir este processo, o próprio pós-modernismo reconhece sua posição como criação ideológica, atingindo uma compreensão dos modelos de contestação e das respostas alternativas para tal sistema: foca-se no processo de atribuição simbólica de significação, por intermédio de um processo de interpelação ideológica, que pode ou não ser contestado. Tudo é, no entanto, provisório, pois as “verdades” postuladas não têm caráter duradouro, sempre em constante processo de revisão, reelaboração, mutação. Por isso, a autora não propõe postular sobre sua essência e visualiza o pós-modernismo como “um processo ou atividade cultural em andamento”, e crê “que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante

---

<sup>1</sup> De Lyotard (1994), no que diz respeito às narrativas-modelos construídas num contexto sócio-histórico e partilhadas na essência de um coletivo que condicionam as representações sociais e culturais do passado e do presente.

mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (Hutcheon, 1991, p. 31-32).

Essa posição teórica postulada por Linda entra em conflito com a miríade de discussões quanto a constituição do pós-modernismo como movimento ou período. De acordo com os autores supracitados, há duas correntes de pensamento atreladas ao pós-modernismo: a primeira entende o pós-moderno como uma ruptura com os preceitos modernistas; a segunda o vê como uma extensão do modernismo. Como apontado, Hutcheon (1991) vê-o sob uma perspectiva diferente. Ela afirma que o pós-modernismo é um movimento que integra em si características de movimentos passados. Na sua opinião, em todos os meios socioculturais, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19). Ele não nega o modernismo, mas o incorpora em si e o examina criticamente, de modo a identificar seus acertos e erros. É por meio da paródia irônica que o pós-modernismo propicia um distanciamento crítico que ilumina os discursos como obras ideológicas socialmente construídas. É de dentro do sistema, descrito e criticado, que se configura uma manifestação paródica pós-moderna, salientando que o que “já foi dito” necessita de reconsideração e transformação. Portanto,

o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética e prescritiva dos grandes mestres do modernismo (*Ibidem*, p. 52).

O pós-modernismo configura-se como um processo sociocultural que abarca construções ideológicas e postulações teóricas de diversos movimentos. Por esse motivo ele é mutável, visto que descentraliza discussões e promove novos espaços para reflexão. Em referência a denominação “pós-modernismo”, dessa forma, Hutcheon (1991) aponta que há certo perigo em recusar um movimento apenas pelo nome empregado para constituir seu conjunto estético. A autora defende que o movimento é muito mais que um conjunto de contradições ou uma extensão ou forma híbrida do modernismo. Ela aceita, assim, os dois modelos, incorporando para si uma característica pós-moderna, pois considera que uma das “muitas contradições do pós-modernismo é poder, ao mesmo tempo, incorporar

autoconscientemente e, com a mesma autoconsciência, contestar esse modernismo do qual se origina e ao qual deve até sua existência vocabular” (Hutcheon, 1991, p. 77).

Em *Paradoxos do pós-moderno*, Nizia Villaça (1996) toma uma posição parecida a de Hutcheon, postulando o pós-modernismo como “pós-tudo”, justamente por sua característica de incorporação, assimilação, análise e reflexão perante teorias de movimentos anteriores, propiciando uma abertura para uma multiplicidade de existências dentro do movimento. Para a autora, o pós-moderno não é “apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo. É perda, é desagregação, mas é também aposta na multiplicidade” (Villaça, 1996, p. 28).

Leyla Perrone-Moisés (2016) questiona, por outro lado, até mesmo o modernismo e sua “modernidade”. Em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, a autora atesta para a ambiguidade da expressão “modernidade”, bem como de “pós-modernidade”. Ela afirma, inicialmente, que é inexato o uso do termo “moderno” para designar uma nova era superada, a “antiga”, principalmente para demarcar a literatura do século XX. Fazendo uso de afirmações de Haroldo de Campos (1997)<sup>2</sup>, ela evidencia a ambiguidade da afirmação da modernidade, podendo ser sob uma perspectiva histórico-evolutiva, ou de uma afirmação sincrônica, de uma estética situada no presente, que se constitui sob um passado. Em relação a designação “pós-modernidade”, Perrone-Moisés (2016, p. 38-39) afirma que

tem sido, desde as últimas décadas do século XX, a designação imprecisa adotada para nomear um período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico. A designação ela mesma é ambígua, conotando tanto uma continuação da modernidade quanto o seu fim e a sua superação.

Além disso, as discussões sobre a literatura pós-moderna são predominantemente estéticas, e justamente cheias de imprecisões. Não se observa o nascimento de novos estilos, de ruptura com o período “antigo” moderno, mas exacerbação das propostas modernistas, marcada pela continuidade nas manifestações, tais como: instalações, performances, happenings etc. A autora salienta que as características ditas pós-modernas não diferem suficientemente do

---

<sup>2</sup> “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 143.

modernismo e, por isso, proclama como termo mais conveniente o de “modernidade tardia” para designar a pós-modernidade, visto que não houve processo de ruptura ou sucessão. O aspecto de progresso e novidade foi deixado de lado e foram incorporadas todas as características do modernismo, marginais ou não, sob um escopo de pós-modernidade.

Demonstra-se, então, a complexidade intrincada das percepções do pós-modernismo. As inúmeras posições são alavancadas por visões de história que ora legitimam movimentos passados, ora os repudiam; diante da assimilação pós-moderna, muitos teóricos recorrem à análise “periodizante”, que não serve para descrever a heterogeneidade que marca o movimento. Avalia-se muito o pós-modernismo pela ótica modernista, que limita a discussão – visto que o período pós-moderno, embora assimilar características modernas, deturpa-as. Sobre isso, Jameson comenta:

quando fazemos um inventário inicial sobre os vários artefatos culturais que podem ser plausivelmente caracterizados como pós-modernos, é forte a tentação de se buscar a "semelhança de família" entre estilos e produtos tão heterogêneos, não neles mesmos, mas, sim, em algum impulso ou estética comum ao alto modernismo, contra o qual eles todos, de um modo ou de outro, se postam em reação (Jameson, 2006, p. 47-48).

No âmago das características do pós-moderno, no entanto, observa-se a alteridade perante o modernismo. Das características pós-modernas que são evidenciadas por teóricos, têm-se: fragmentação, paródia e pastiche, metalinguagem, hibridismo, descentralização, pluralidade, individualidade etc. A pós-modernidade explora o limite entre a literatura canônica, considerada erudita, e a literatura popular, visto que o movimento congrega diversas formas de manifestações artísticas, centradas fundamentalmente na cultura. Há um grande intuito de descentralização – não existir um centro fixo de pensamento. Os personagens, por exemplo, deixam de ser personagens-tipo, presos a estereótipos, para focalizar seus princípios marginais – alavanca-se o “excêntrico”. Há o deslocamento da responsabilidade da obra do autor para os leitores. Questiona as formas de origem, unidade e totalidade. Lança o local, o regional, reafirmando sujeitos marginais, levando a representação de identidades plurais, sendo contextualizados por raça, classe, gênero, orientação sexual etc. Dá-se voz a novos sujeitos da história, que antes falavam ou eram representados pela ótica dos dominantes. E, com essa exposição, leva-se ao rompimento da divisão entre o

discurso acadêmico e a arte contemporânea, tornando seu valor igual. O mantra pós-moderno é diferença e especificidade. Há um turbilhão de pluralidades. Mas, estas, são também provisórias, visto a volatilidade dos conceitos. Em suma, o pós-modernismo propicia “a apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos” (Hutcheon, 1991, p. 87).

Por este motivo, de modo a entendê-lo amplamente, deve-se analisar o atrito entre o discurso acadêmico-literário e as práticas culturais. Villaça (1996) ressalta que é observando as questões referentes ao sujeito, do surgimento da pluralidade das subjetividades, que se pode compreender melhor o desenvolvimento da pós-modernidade.

No ensaio *Periodizando os anos 60*, Jameson (1991) tenta apontar uma origem ao movimento pós-moderno, salientando para a emergência de novos “sujeitos da história”. O autor afirma que os anos 60 são demarcados por expressões de forças revolucionárias e movimentos contraculturais advindos de países que compõem o Terceiro Mundo<sup>3</sup>, sendo o começo com o grande movimento de descolonização da África inglesa e francesa, com a independência de Gana, a agonia do Congo, a independência das colônias francesas do Saara, a revolução argelina. No Primeiro Mundo, há uma assimilação das expressões culturais e modelos políticos do Terceiro Mundo, que levam a utilização destas para a repressão terceiro-mundista.

De exceção, Jameson cita os movimentos da nova política dos negros norte-americanos e o movimento pelos direitos civis, porém, ele próprio aponta que se caracterizam como movimentos de descolonização, ligando-os aos movimentos africanos, em uma troca mútua de influências de representações de forças populares. Pela força das “vozes marginalizadas”, pelos movimentos contra repressão, os indivíduos do Terceiro Mundo adquirem a categoria de ‘seres humanos’ neste período, visto a exposição de suas identidades e lutas (ele expande, inclusive, essa sujeição para os indivíduos marginalizados do Primeiro Mundo). De acordo com o autor, o processo pode ser descrito de várias maneiras:

pode ser encarado como um capítulo completo e decisivo da concepção crociana da história como história da liberdade humana; ou entendido como

---

<sup>3</sup> Reconhece-se que esse termo caiu em desuso em prol de “países em desenvolvimento”. No entanto, decidiu-se manter as expressões utilizadas por Jameson para melhor retratação do período.

um processo mais classicamente hegeliano da conquista da autoconsciência de si pelos povos oprimidos; ou explicado com base em uma concepção da nova esquerda pós-lukacsiana, ou mais marcusiana, da emergência de novos "sujeitos da história" que não são uma classe (negros, estudantes, povos do Terceiro Mundo); ou finalmente esclarecido por alguma noção pós-estruturalista, de inspiração foucaultiana (antecipada significativamente por Sartre no texto citado acima) da conquista do direito de falar com uma nova voz coletiva, nunca antes ouvida nos palcos do mundo, e da concomitante supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo) que até aquele momento se davam o direito de falar em seu nome; tudo isto sem esquecer a retórica propriamente política da autodeterminação ou da independência, ou ainda aquela outra, mais psicológica e cultural, das novas "identidades" coletivas (Jameson, 1991, p. 85-86).

Com isso, Jameson (1991) aponta para novas categorias ou identidades coletivas que não perpassam ou se baseiam na ótica de luta de classes, mas sim em óticas sociais e culturais (o colonizado, a raça, a marginalidade, o gênero e similares). Isso aponta para a crise na concepção clássica de classe social, bem como a crise das instituições, que parece não comportar todas as variedades de resistência social. Esses "sujeitos da história" não condizem com as perspectivas marxistas de classe. Atesta-se que um movimento de autoconsciência dos povos oprimidos, bem como as transformações sociais-econômicas que os liberaram das predisposições classistas, alavancou novas posições-sujeito e movimentos de identificação. O autor demarca como indício desse fato a fusão do *American Federation of Labor* e o *Congress of Federation* em 1955, que expulsou a parcela comunista do movimento operário, propôs um novo acordo entre os empresários e os sindicatos e demarcou o privilégio masculino e branco face às exigências dos grupos minoritários, fazendo com que estes últimos fossem excluídos das "antigas" instituições – deixando-os livres para buscar novos meios de expressão política. A "classe trabalhadora", então, ramifica-se. O desaparecimento do partido político comunista também fez com que forças revolucionárias pudessem atuar mais independentemente, o que ocasionou em novas manifestações, estas liberadas das concepções de "classe". Além disso, o que reforça a 'categoria' de indivíduos para os seres do Terceiro Mundo é que, face à sujeição contínua ao imperialismo e a agora exposição desse fato através das revoluções populares, instaurou-se no Primeiro Mundo um crescimento de solidariedade e "fraternidade" perante os povos terceiro-mundistas.

O autor ainda comenta que os anos 60 são demarcados por movimentos políticos inesperados, e não pela confirmação dos antigos esquemas sociais e

econômicos, sendo um deles a revolução cubana. Para os norte-americanos brancos, por exemplo, o assassinato de Kennedy marcou a deslegitimação do Estado e do parlamento, que demonstrava o fim das esperanças de uma liderança jovem – articulam-se movimentos estudantis mais arduamente neste período, muito pela articulação feita por Kennedy no passado. Os anos 60 estão, assim, na origem de forças revolucionárias.

O encerramento dos anos 60 demonstra, no entanto, uma mitigação destas forças. De acordo com Jameson (1991), o período entre 1972 e 1974 demonstra que o “término” do imperialismo britânico e francês no terceiro mundo deu espaço para o crescimento econômico chinês, a consciência de sistemas corruptos postos nos governos dos países recém independentes e a quase total militarização dos regimes da América Latina (com golpes de estado). O fim do imperialismo caminhou junto com o neocolonialismo, propagando o sistema capitalista velozmente. No primeiro mundo, uma política mais doméstica foi instaurada, em uma perspectiva pacifista, vulgo a solidariedade com a guerra do Vietnã. O movimento negro norte-americano perde força e o movimento feminista tende a se fragmentar em diversos movimentos com pontos de vista específicos.

Apesar disso, essa conjuntura pós-moderna “sugeriu e anunciava a possibilidade de um mundo pós-branco, pós-masculino, pós-humanista, pós-puritano, etc.” (Salvi, 2002, p. 82), à medida que se propunha preencher o abismo entre a grande arte e a cultura de massas, bem como a crítica política com base no eurocentrismo e os estudos descoloniais. “Adquirem a fala o poder jovem, o corpo feminino, os movimentos negros, as reivindicações gays, os imigrantes, as mulheres trabalhadoras, as associações de bairro” (Villaça, 1996, p. 27). Dessa forma, instaurada a pluralidade pós-moderna, cuja influência alcança os estudos de identidade, a constituição do indivíduo e seu assujeitamento às representações socioculturais ideológicas que o atravessam, o foco torna-se entender o sujeito pós-moderno.

## **1.2. Identidade: o labirinto pós-moderno**

Kathryn Woodward (2014) argumenta que as discussões pós-modernas sobre identidade são envolvidas em uma tensão entre duas leituras diferentes: a essencialista e a não-essencialista. A primeira relaciona-se com uma ideia de imutabilidade, na qual uma dada identidade em sociedade é constituída por um

conjunto autêntico e imutável de características compartilhadas por todos seus membros. A segunda, por outro lado, volta-se mais às diferenças e às características comuns dos integrantes de uma certa identidade, e também desta com relação a outras e a sua mudança ao longo do tempo. A partir da segunda, adentra-se nas representações culturais que envolvem as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais os significados são produzidos, determinando e categorizando posições-sujeitos. A representação estabelece, enquanto processo cultural, identidades individuais e coletivas; os sistemas simbólicos em que ela se baseia fornecem possíveis respostas para questões como "quem sou eu?" ou "o que eu poderia ser?". Tendo em vista uma culturalidade pós-moderna expansiva e volátil em seu cerne, os sistemas de representação tendem a incorporar a fragmentação identitária pós-moderna, produzindo identidades em constante fluidez.

Assim, centra-se a discussão na diferença. De acordo com Tomas Tadeu da Silva (2014), a identidade e a diferença são interdependentes, de modo que à medida que se define o que um ser é, também se define o que ele não é – fazendo com que toda afirmação (ou definição) proposta para uma identidade seja também uma negação de identidade. Na ótica pós-moderna, o conceito de identidade torna-se fragmentado, visto que da interação entre o “eu” e a sociedade – esta instável em suas estruturas sociais e culturais devido às suas constantes mudanças de paradigmas – advém diversas posições-sujeito que constituem o indivíduo. Como atesta Louis Althusser (1974, p. 94) sobre ideologia: “a categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda ideologia tem por função (que a define) constituir os indivíduos concretos em sujeito”. Dessa forma, a construção de um sujeito advém de uma ideologia, que é disposta pelo sujeito – um processo que Althusser chamou de “interpelação”. Conforme Woodward (2014, p. 61),

esse processo de interpelação nomeia e, ao mesmo tempo, posiciona o sujeito que é, assim, reconhecido e produzido por meio de práticas e processos simbólicos. Ocupar uma posição-de-sujeito determinada como, por exemplo, a de cidadão patriótico, não é uma questão simplesmente de escolha pessoal consciente; somos, na verdade, recrutados para aquela posição ao reconhecê-la por meio de um sistema de representação.

Como o sujeito é interpelado por diversos tipos de ideologias/representações culturais ao mesmo tempo, sua identidade se fragmenta. Essa ideia entra em

consonância com a proposta pós-moderna de Zygmunt Bauman (2005) para construção de identidade, baseada em relações com comunidades de ideias. De acordo com ele, há dois tipos: as comunidades de vida e as comunidades de destino. A primeira refere-se às relações absolutas, como a família, e a segunda refere-se às relações fundidas unicamente por ideias ou princípios, como um partido político.

A identidade do indivíduo é apenas construída quando este se relaciona com as comunidades de destino, visto que nesse âmbito haverá a pluralidade de ideias que farão com que este sujeito se questione, faça escolhas, repense conceitos, concilie demandas, retrate contradições. Destas relações, as ideias de 'pertencimento' e 'identidade' tomam forma não como estruturas prontas, mas como estruturas mutáveis. Cada indivíduo apresenta em sua vida, no entanto, um número incontável de comunidade de ideias, às vezes duas ou mais ao mesmo tempo, o que ocasiona diversos problemas de construção e assimilação de sua própria identidade. O sentimento de transição entre essas diversas comunidades leva ao sentimento de deslocamento e, por consequência, à fragmentação da identidade. É a condição que Bauman (2005) se refere como 'identidades flutuantes', visto que nesse 'deslocamento' o sujeito está mais suscetível a olhar para o 'outro' e 'fragmentar-se', isto é, adquirir ou constituir uma identidade baseada na imposição da identidade advinda do 'outro'; o 'eu' possui o perigo de se perder:

as "identidades" flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente (Bauman, 2005, p. 19).

Essas afirmações e negações, no entanto, pouco delimitam o que é a 'identidade', visto que sua natureza é volátil. É uma construção, uma ideia sociocultural advinda de um padrão de homogeneização para uma sociedade heterogênea, dado que "em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido" (Silva, 2014, p. 75). Desta homogeneização imposta advém a crise identitária, que provê o sentimento de 'deslocamento' e a busca incessante pelo 'pertencimento', originada nas margens do padrão proposto por essa ideia, em

vista que o 'deve ser' entra em conflito com o 'é'. A busca da identidade torna-se o foco do indivíduo na sociedade pós-moderna.

Por esse motivo, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2020) atesta para a situação preocupante de construção e percepção de identidades no pós-modernismo:

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. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2020, p. 9).

De acordo com o autor, houve cinco grandes "descentramentos" que romperam com a visão de uma identidade essencialista, fixa, imutável. O primeiro concerne aos pensamentos marxistas sobre agência e essência individual, visto que os indivíduos de um tempo "podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores" (Hall, 2020, p. 22). Logo, não havia uma agência individual, mas coletiva, e as interpelações para a constituição identitária advinham desta "memória coletiva". O segundo diz respeito às contribuições de Freud sobre o inconsciente, que postula que as identidades, sexualidades, desejos são mediados não pela razão, mas por uma parte inacessível à consciência, como uma pulsão que é formada através da experiência. A noção de um "eu sólido e inteiro" – sua identidade – é aprendida pela criança, através de sua imagem refletida no espelho ou nos olhares dos outros. Como explicita Hall (2020, p. 24-25, grifos do autor),

a formação do "eu" no "olhar" do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada – o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes "boa" e "má", a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante –, que são aspectos-chave da "formação inconsciente do sujeito" e que deixam o sujeito "dividido", permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e "resolvida", ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma "pessoa" unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da "identidade".

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.

O terceiro descentramento é referente às contribuições de Ferdinand Saussure à linguística com o estruturalismo, que postulava quatro dicotomias, como a relação língua e fala, diacronismo e anacronismo, significado e significante, sintagma e paradigma, mas, principalmente, a demarcação de que a língua é um sistema social, e não individual. Além disso, também se destaca que o significado é baseado no signo de diferença entre palavras no sistema da língua, marcando culturalmente e linguisticamente a relação de alteridade – só se conhece o eu na condição de existência do Outro. Por esse modo, nunca há a fixação de significado de uma forma final por um falante – as palavras são “multimoduladas” na cultura e na sociedade. Por consequência, “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós (Hall, 2020, p. 26).

O quarto descentramento diz respeito às contribuições de Foucault sobre os estudos de sujeito moderno, principalmente suas postulações sobre o poder disciplinar, que fabrica e modula identidades e condutas socialmente – produzindo um sujeito, através dos regimes disciplinares, que seja dócil as imposições do Estado. Hall (2020), no entanto, aponta que

o que é particularmente interessante, do ponto de vista da história do sujeito moderno, é que, embora o poder disciplinar de Foucault seja o produto das novas instituições coletivas e de grande escala da modernidade tardia, suas técnicas envolvem uma aplicação do poder e do saber que “individualiza” ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo. [...]. [Assim, demarca-se] o paradoxo de que, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual (Hall, 2020, p. 26-27).

O quinto e último descentramento concerne às contribuições do feminismo, que trouxeram debates sobre a identidade social dos sujeitos, a política das identidades que englobava todo movimento social, a produção “generificada” de sujeitos de forma política, influenciando nas compreensões de subjetividade, identidade e o processo de identificação, além da questão da diferença sexual para falar da identidade humana. O sujeito deixa de ser universal e fixo, para ser fragmentado e plurificado. Nesse contexto, a pós-modernidade consolida-se em um processo de descentralização sociocultural e histórica. Ao dar voz ao excêntrico e

expor suas lutas identitárias, no entanto, evidencia-se o processo difuso que é a sua constituição na pós-modernidade, visto que

a homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (Hutcheon, 1991, p. 86).

Esses cinco descentramentos influem nas três concepções de identidade por Hall (2020), que foram moldadas a partir de organizações socioideológicas diferentes: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro diz respeito a uma concepção

da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele- ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (Hall, 2020, p.10-11).

O segundo representava os valores complexos que a modernidade impôs ao homem, fazendo-o enxergar que o interior identitário do sujeito "não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava" (*Ibidem*, p. 11). Assim, a identidade era formada na inter-relação entre o eu e a sociedade, sendo o sujeito "formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (*Ibidem*).

Hall (2020) demarca, no entanto, que estes "âmbitos socioculturais" nos quais o sujeito se espelhava para constituir sua identidade – no intermeio da cultura, de seus significados e valores simbólicos que fazem parte do corpo social e do eu, projetando-o em uma identidade cultural – estão entrando com colapso na pós-modernidade, que destitui seus caracteres sólidos, como já mencionado. Esse fato produz a terceira concepção de identidade: o sujeito pós-moderno. Um sujeito que não possui alguma fixidez, permanência ou solidez em sua identidade. Como expõe o autor, a identidade

torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2020, p. 11-12).

Villaça (1996) reforça essa discussão ao apresentar os conceitos de individuação elaborados por Serge Moscovici (1989)<sup>4</sup>, de modo a caracterizar a subjetividade na pós-modernidade. Estes conceitos se configuram em quatro categorias: o indivíduo sublimado, o indivíduo emancipado, o indivíduo egoísta e, por fim, o indivíduo anônimo ou de massa.

O primeiro diz respeito às identidades que eram atravessadas por interpelações religiosas e movimentos puritanos, de modo a constituir posições-sujeito sólidas que pudessem ser usadas como instrumentos do capitalismo: “quaker, batista ou metodista, o indivíduo aprende a sublimar as suas emoções, a renunciar aos prazeres da arte, da conversação, da amizade, lançando-se numa espantosa solidão interior” (Villaça, 1996, p. 53). O segundo tipo se forma a partir do movimento iluminista, das revoltas populares – como a Revolução Francesa –, da instauração dos direitos do homem e do cidadão, que forma um sujeito autônomo e liberto, propício às discussões de justiça e igualdade na esfera de cidadão legislador e sujeito. O terceiro tipo está intrinsecamente ligado aos valores do mercado capitalista e a lógica do dinheiro, à medida que se caracteriza pela “posse e a troca, o que, por sua vez, impõe objetividade de ações e impessoalidade de relações” (*Ibidem*, p. 54), abolindo as paixões e as crenças. O quarto tipo, por fim, mergulha na individualização exacerbada, nas “massas caracterizadas por uma indiferenciação, reunidas por um mínimo denominador de racionalidade e arrastadas por emoções íntimas” (*Ibidem*), que gera um sujeito que se sente ao mesmo tempo autorizado e proibido de todas as coisas.

Em relação a isso, Villaça (1996, p. 54) pontua que na “pós-modernidade se daria uma desmaterialização das quatro formas. Poderia haver, por exemplo, uma articulação de um indivíduo emancipado em política, egoísta na profissão, anônimo na vida social, etc.”. Instala-se um campo de luta nos processos de constituição de

---

<sup>4</sup> MOSCOVICI, Serge. L'individu et ses représentations. In: Magazine Littéraire, n. 264, abril 1989, p. 26-31.

sujeito. Conclui-se que é “justamente esta convivência de várias destas visões do indivíduo e do sujeito articuladas ao social, à questão do real e da verdade que vai desaguar nos paradoxos que bem expressam a complexidade do contemporâneo” (*Ibidem*, p. 55).

Dentro dessa perspectiva, o corpo passa a ser um dos fundamentos principais para expressão de identidade, tendo em vista que “o sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade; [...] o corpo se tornou uma das preocupações mais recorrentes do pensamento pós-moderno” (Eagleton, 1998, p. 72).

Em um mundo não-nítido, fluído, fragmentado, dissoluto, desenfreado, os olhos buscam uma espécie de materialidade, um objeto sólido para se segurar. Nesse processo, o que parece tangível o suficiente passa a ser a natureza de nossas necessidades e desejos corporais; o corpo torna-se os contornos nítidos na opacidade pós-moderna, uma referência que ancora a identidade (Louro, 2000). Desse modo, na pós-modernidade há uma “preocupação furiosa, obsessiva, febril e excessiva com a defesa do corpo. A demarcação entre o corpo e o mundo exterior está entre as fronteiras contemporâneas mais diligentemente policiadas” (Bauman, 2021, p. 229).

Em *For a sociology of the body: an analytical review*, Arthur W. Frank (1991) atrela a constituição identitária às táticas de dominação corporal, promovendo uma tipologia corporal de sujeição, mediada pela intersecção de um triângulo equilátero, cujos pontos são instituições, discursos e corporalidade. A partir de dimensões de controle, de desejo, da relação entre corpos, da auto-relação corporal, o autor demarca suas classificações (que estão intrinsecamente ligadas aos mecanismos de manutenção de ordem social baseados na interpelação ideológica): o corpo disciplinar, o corpo refletor, o corpo dominador e o corpo comunicativo.

O primeiro se caracteriza em um corpo formado por regimento rígido e disciplinador, permeado por estruturas hierárquicas moldadoras de conduta que levam a um processo de dominação-subordinação; vê-se o corpo como um instrumento a ser moldado e utilizado – não há espaço para subjetividade. O segundo tipo diz respeito a um corpo construído em torno da perspectiva de consumo, na qual se torna um espelho de todo produto que consome. Instaure-se uma relação narcísica com o mundo: o consumo é a forma monádica da reprodução do corpo na qual tudo que é assimilado no mundo só existe para o ato de assimilar –

não há realidade fora ou desassociada do corpo refletor. Postula-se uma visão hedonista de um corpo como imagem que deve ser constantemente ornada com diversos acessórios para se constituir.

O terceiro tipo está centrado na constituição de um corpo por meio da opressão de outros; associa-se à manutenção do estado de patriarcado, por exemplo. De característica exclusiva ao corpo masculino, o mundo do corpo dominador é um de guerra, na qual a dominância é posta como preservação da falta de controle, da contingência. É um corpo em constante ameaça de novas contingências, novos movimentos, que devem ser destruídos. Para isso, o corpo dominador é dissociado de si (da consciência), de modo a se tornar apático e poder punir e ser punido. Não se deve refletir sobre seu próprio corpo ou sua atuação. Por fim, o quarto tipo se configura em um corpo em constante criação: o corpo comunicativo faz uso das instituições e discursos pelos quais ele é interpelado para a sua própria expressão, conscientemente; não se predomina o sentimento de encarceramento por estes, mas sim uma constituição permissiva. Ele se conecta com as expressões artísticas, práticas de dança e performance, bem como práticas de cuidado e medicina.

Percebe-se que estas categorias, assim como as apontadas por Villaça (1996), também afluem na pós-modernidade em uma amálgama de características conjuntas. Identidade e corpo são interdependentes, à medida que servem de materialização para as simbologias sociais que refletem as ideologias que permeiam e formam a organização social. De modo a entender essa relação, deve-se analisar as maneiras em que o homem historicamente se caracterizou como sujeito, sob o domínio das interpelações socioculturais e políticas.

### **1.3. A disciplina, a liquidez e o cansaço: assujeitamento em perspectiva**

Três tipos de sociedade são evidenciados para entender a constituição da pós-modernidade, bem como da sujeição pós-moderna: a sociedade disciplinar, de Michel Foucault (2014); a sociedade da modernidade líquida, de Zygmunt Bauman (2021); e a sociedade do cansaço, de Byung-Chul Han (2017a).

Em *Vigiar e punir*, Foucault (2014) reúne diversas manifestações do poder face à manutenção de subjetividades controladas. Com base no sistema jurídico penal – de seu estado clássico ao moderno –, o autor descreve três tecnologias de poder, que influem sobre o corpo dos indivíduos: a prática do suplício, a prática da

representação e a prática da coerção. Para o autor, o corpo serve de materialidade para a imposição de uma “economia política”; em todo contexto de relação de poder, é sempre dele que se trata: suas forças, utilidades, instrumentalização, controle, docilidade, submissão. Assim,

as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (Foucault, 2014, p. 29).

O conjunto de “saberes” que intermeia a manutenção, regulação e controle de corpos configura em uma “tecnologia política do corpo”, de operação discursiva; o poder centrado em mecanismos e efeitos – não localizável em nenhuma instituição ou aparelho de Estado em específico, mas permeado em suas funcionalidades, como uma estratégia de controle que se aprofunda discursivamente em sociedade. Por esse modo, das três práticas – suplício, representação, coerção – advém assujeitamentos por meio de “verdades interessadas”; a docilidade e submissão da subjetividade e do corpo do indivíduo decorrem de sua complacência e conformidade ao mecanismo de poder estabelecido em sociedade.

No cerne do desenvolvimento da prática jurídica e da imposição do poder do soberano estavam os suplícios, um ritual cerimonioso da aplicação da pena por intermédio da violência física, servida como espetáculo. A prática se baseava em três critérios: a hierarquização do sofrimento, entrelaçada ao caráter e a gravidade do crime, postulando o tipo de ferimento físico, a intensidade e o tempo da violência; a regulação do sofrimento, que diz respeito à técnica de imposição da dor, através de regras detalhadas; e a morte-suplício, referente ao termo final da ordem imposta da mortificação. A composição do suplício se dava por meio da extorsão da verdade pelo sofrimento físico, no qual se reconstituía o poder soberano. Havia dois aspectos cruciais: a demarcação do crime no corpo do condenado, de modo a propiciar o pagamento de tornar impotente o poder do soberano no ato do crime; e a postulação de uma “memória” deste poder sendo exercido sobre o praticante do crime no ato de justiça. Sendo assim, ele possui função jurídico-política:

é um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura manifestando-a em todo o seu brilho. A execução pública, por rápida e cotidiana que seja, se insere em toda a série dos grandes rituais do poder eclipsado e restaurado (coroação, entrada do rei numa cidade conquistada, submissão dos súditos revoltados): por cima do crime que desprezou o soberano, ela exhibe aos olhos de todos uma força invencível. Sua finalidade é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo poderoso que faz valer sua força. Se a reparação do dano privado ocasionado pelo delito deve ser bem proporcionada, se a sentença deve ser justa, a execução da pena é feita para dar não o espetáculo da medida, mas do desequilíbrio e do excesso; deve haver, nessa liturgia da pena, uma afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca. E esta superioridade não é simplesmente a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela — ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força — se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado (Foucault, 2014, p. 50).

Instaura-se, dessa forma, uma política de medo: “tornar sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano. O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder” (*Ibidem*, p. 51). A execução pública do condenado, em ato de suplício, torna-se “mais uma manifestação de força do que uma obra de justiça; ou antes, é a justiça como força física, material e temível do soberano que é exibida. A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” (*Ibidem*, p. 52). O controle ideológico dá-se pelo reconhecimento do povo do poder exercido na prática, na imposição da lei pelo suplício.

A prática de representação advém da reforma postulada pelo término da operação dos suplícios, caracterizada pelo intuito de adentrar o “espírito” – isto é, a consciência subjetiva social – para apresentar a execução da pena como processo natural, como consequência natural do delito – dissociável de um poder humano. Nessa postura discursiva com base na natureza, postula-se que “castigo decorra do crime; que a lei pareça ser uma necessidade das coisas, e que o poder aja mascarando-se sob a força suave da natureza” (Foucault, 2014, p. 104). Nesse contexto, deve-se diminuir o interesse no crime ao mesmo tempo que se aumenta o terror pela pena: “fazer que a representação da pena e de suas desvantagens seja mais viva que a do crime com seus prazeres” (*Ibidem*). A eficácia da pena dá-se na reeducação do indivíduo perante a valorização e o respeito do objeto do delito, bem como sua sociabilidade no coletivo. A imposição de uma pena como condição

natural de um delito, bem como a postulação de um contrato social que estabelece uma aceitabilidade das condições penais, fazem com que a construção discursiva da representação penal assente no corpo social:

que esses sinais-obstáculos que são pouco a pouco gravados na representação do condenado circulem então rápida e largamente; que sejam aceitos e redistribuídos por todos; que formem o discurso que cada um faz a todo mundo e com o qual todos se proíbem o crime — a boa moeda que, nos espíritos, toma o lugar do falso proveito do crime. [...] que os castigos possam ser vistos como uma retribuição que o culpado faz a cada um de seus concidadãos pelo crime com que lesou a todos, como penas “continuamente apresentadas aos olhos dos cidadãos”, e “evidenciem a utilidade pública dos movimentos comuns e particulares” (Foucault, 2014, p. 107).

A instauração da pena, assim, deve ser integrada à disposição da sociedade, em um processo de ensino-aprendizado social: o corpo do condenado agora “é um bem social, objeto de uma apropriação coletiva” (*Ibidem*).

A prática da coerção dá-se com o advento do encarceramento como artifício de correção social e moral do condenado. A prisão torna-se uma máquina “para modificar espíritos”; em um observatório constante, postula-se um trabalho sobre a alma do condenado, moldando-o a vida social, sob responsabilidade dos administradores: “o castigo e a correção que este deve operar são processos que se desenrolam entre o prisioneiro e aqueles que o vigiam” (Foucault, 2014, p. 124). Dessa forma, impõem-se esquemas de limitação: “horários, distribuição do tempo, movimentos obrigatórios, atividades regulares, meditação solitária, trabalho em comum, silêncio, aplicação, respeito, bons hábitos” (*Ibidem*, p. 128). Instaura-se um sujeito marcado pela obediência; “o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele” (*Ibidem*).

Esse contexto se estende à sociedade com o estabelecimento dos mecanismos de disciplinas, como prática de adestramento do indivíduo comum. A escala do controle se amplia por intermédio de um sistema de coerção que atua na dominação minuciosa das operações do corpo, em uma relação docilidade-utilidade; trata-se de um esquema técnico-político, “constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo” (Foucault, 2014, p. 134). Através disso, dá-se os processos disciplinares, sob a postulação do corpo como

uma máquina – a eficácia dos movimentos, gestos, atitude, rapidez de ação, organização e dominação do objeto-instrumento, força, obediência – que se exerce através de uma codificação que maximiza a economia de tempo e a produção efetiva; dá-se a noção de corpo ativo, corpo útil.

Uma sociedade disciplinar se forma a partir disso, à medida que se estabelecem disposições de controle de subjetividades, em uma técnica de sujeição que fabrica corpos submissos e exercitados, dóceis. De dentro das instituições de disciplina – hospitais, asilos, escolas, presídios, quartéis e fábricas – estabelecem-se três instrumentos de operação: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e o exame. Em relação ao primeiro, o exercício da disciplina pressupõe uma vigilância hierárquica; seu poder decai no “jogo do olhar”: um conjunto de “observatórios” que assegurem os mecanismos de coerção que tem função de adestrar indivíduos; nos quartéis, os tenentes, nas escolas, os professores e monitores, nas fábricas, os administradores. O segundo diz respeito a imposição de normas de conduta – baseadas em tempo, local e desempenho – aliadas a penalidade corretiva, de modo a diminuir os “desvios” e avaliar a utilidade dos indivíduos. O exame, por fim, refere-se aos processos de registro e análise de individualidades, sob relações de comportamento e desempenho, obediência e utilidade, a fim de comparar e diferenciar indivíduos, estabelecendo a imposição de uma medida “valorizadora” como objeto de coerção à normalização do indivíduo. Define-se, assim, um contexto em que a identidade e o assujeitamento ocorre por meio de instituições sólidas, que modulam o sujeito e o impõem a uma norma. A sociedade disciplinar é uma sociedade de obediência, com indivíduos cuidadosamente instrumentalizados e homogêneos.

Em *Modernidade líquida*, Bauman (2021) aponta para uma modernidade desenraizada, dessolidificada, fluída. A fase do “capitalismo pesado” – este descrito por Foucault (2014), no qual a ordem social era dada pelos administradores das empresas capitalistas do mundo, que “separaram o factível do implausível, o racional do irracional, o sensato do insano, e de outras formas ainda determinaram e circunscreveram a gama de alternativas dentro das quais confinar as trajetórias da vida humana” (Bauman, 2021, p. 73) – dá espaço para um capitalismo leve, desenraizado das instituições sólidas. Atinge-se uma condição em que o homem não está mais preso ao seu estado social, às normas da sociedade que modula suas ações e comportamentos. Institui-se a defesa do ser por apenas seu âmbito de

especificidade cultural e psicológica que o constitui, e não mais nas instituições sociais que o interpelam ideologicamente e o modulam. O individual toma a cena como princípio crucial – destituem-se a dependência da liberdade no social. Esse posicionamento aponta para o fato de que o homem já atingiu toda liberdade concebível:

“o indivíduo” já ganhou toda a liberdade com que poderia sonhar e que seria razoável esperar; as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais se rebelar estão em falta. Quanto ao sonho comunitário de “reacomodar os desacomodados”, nada pode mudar o fato de que o que está disponível para a reacomodação são somente camas de motel, sacos de dormir e divãs de analistas, e que de agora em diante as comunidades — mais postuladas que “imaginadas” — podem ser apenas artefatos efêmeros da peça da individualidade em curso, e não mais as forças determinantes e definidoras das identidades (Bauman, 2021, p. 33).

Essa “liberdade” é, porém, uma faca de dois gumes. A falta de instituições sólidas de dominação e controle social causa a hesitação pós-moderna do ser, agora “dono de si mesmo”. O mundo se torna uma coleção de possibilidades, visto a perda da norma: estabelece-se a agonia da escolha e não a procura dos meios. Por esse motivo, há a angústia pós-moderna dos indivíduos de não poderem experienciar o mundo de forma completa, visto que, sob um mundo no qual poucas coisas são predeterminadas, e menos ainda irrevogáveis, todas ações possuem “data de validade” na rapidez pós-moderna. Nesse contexto, centra-se na ilusão de uma existência coerente e sólida que se transfere à figura do Outro; visto à distância, é considerado um ser completo e conciso, que se propõe mostrar-se como uma identidade fixa e única. No entanto, as identidades pós-modernas não são fixas, mas intercambiáveis, transitórias, flutuantes. Elas só parecem sólidas quando vistas de relance, mas são frágeis, vulneráveis à interpelação contínua do mundo que as dilaceram, transformam; não há aquisição de forma absoluta. Bauman (2021, p. 106-107) afirma que

quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem — para nosso desespero eterno — faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. Lutamos para negar, ou pelo menos encobrir, a terrível fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma; tentamos desviar os olhos de vistas que eles não podem penetrar ou absorver. Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas

que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. Então há necessidade de outra tentativa, e mais outra — e isso só é possível se nos aferrarmos desesperadamente a coisas sólidas e tangíveis e, portanto, que prometam ser duradouras, façam ou não parte de um conjunto, e deem ou não razões para que esperemos que permaneçam juntas depois que as juntamos.

Na sociedade da modernidade líquida, a ótica de consumo permeia essa angústia identitária, visto que o ato de “ir às compras” engloba a constituição identitária à medida que a materializa como uma vestimenta ou produto; assim, constitui-se, fragmenta-se, dissolve-se constantemente – só se configura uma identidade a comprando. Postula-se que

o velho sentido da identidade se refere tanto a pessoas como a coisas. Ambas perderam sua solidez na sociedade moderna, sua definição e continuidade”. A implicação é que, nesse universal “desmanchar dos sólidos”, a iniciativa está com as coisas; e, como as coisas são os ornamentos simbólicos das identidades e as ferramentas dos esforços de identificação, as pessoas logo as seguem (Lash *apud* Bauman, 2021, p. 109).

Nessa perspectiva, a produção dos bens está intrinsicamente ligada à produção de identidades, na medida em que o capitalismo – em sua trajetória de manutenção e acúmulo de capital – entrega os indivíduos aos bens (estes instáveis e em constante expiração); caráter e sensibilidade das pessoas foram reelaborados, “reformulado, de tal forma que elas se agrupam aproximadamente ... com as mercadorias, experiências e sensações ... cuja venda é o que dá forma e significado a suas vidas” (Seabrook *apud* Bauman, 2021, p. 110).

Na sociedade da modernidade fluída, portanto, demarca-se a instabilidade das identidades visto a instabilidade dos bens que as produzem. Busca-se a autenticidade do eu no meio capitalista de transitividade de bens como matérias-primas para identidades transitórias e frágeis. Em um nível social, postula-se o que antes era um dado como uma tarefa, encarregando os indivíduos de sua realização – a identidade passa a ser algo que se constrói, se adquire; não se nasce mais em uma identidade, “precisar *tornar-se* o que já se é é a característica da vida moderna” (Bauman, 2021, p. 45, grifos do autor). Destitui-se as posições sociais em prol de uma autodeterminação flutuante, que nunca se mostra saciável.

Em *Sociedade do cansaço*, Han (2017a) entra em consonância com as ideias de Bauman (2021) ao postular sua sociedade pós-moderna; uma marcada pelo

excesso de positividade, no que diz respeito à extinção da alteridade (e, com isso, o conceito de negatividade em ordem imunológica, sob o outro como parasita) e à incorporação de todos os estímulos. A categoria do “estranho”, do Outro, é assinalada pela ótica do consumo, pela exotividade. Desaparece a alteridade e a estranheza, em prol de uma política da diferença, da pluralidade em foco. A diferença é vista com os olhos abertos, em uma contraposição constante entre o eu e outro, resultando em um misto que vira o mesmo (visto o assujeitamento do eu no outro). O autor contrapõe sua sociedade baseada no desempenho com a sociedade disciplinar de Foucault (2014). De acordo com ele, a sociedade disciplinar é caracterizada pela negatividade da proibição, de não-ter-o-direito; tem-se a presença forte do dever, que se liga à negatividade da repreensão e da coerção. A sociedade do desempenho, por outro lado, é demarcada por um poder ilimitado (em uma noção de que nada é impossível, em um mantra de *Yes, we can*). Enquanto a primeira é evidenciada por mandamento ou lei, a segunda opera por intermédio da iniciativa e da motivação; a negatividade da primeira produz loucos e delinquentes (em relação às párias do sistema), a positividade da segunda produz depressivos e fracassados (em uma ótica de violência sistêmica, noção meritocrática).

Assim, as instituições, tão sólidas antes, agora são rarefeitas em uma sociedade marcada pela produtividade excessiva do eu e pela mudança – o coletivismo cede lugar à individualidade. Da disciplina ao desempenho marca-se um processo natural: o desejo de maximizar a produção é o inconsciente social, do dever, que se transforma através do registro do poder; a produção é guiada por intermédio de uma técnica disciplinar do próprio sujeito, ao contrário de advindo da modulação de uma instituição – o capitalismo corre solto, livre e leve.

Demarca-se, no entanto, a pressão do desempenho que engloba toda a sociedade do cansaço: a abolição da norma em prol da iniciativa privada leva a violências neuronais, à medida que o indivíduo se constitui na angústia de ter que se constituir, como um paradoxo. Por isso, Han atesta que a depressão é a expressão patológica da pós-modernidade, visto “a carência de vínculos, característica para a crescente fragmentação e atomização do social” (2017a, p. 27). Porém, ele afirma que o sujeito pós-moderno não se torna doente pelo excesso de responsabilidade e iniciativa, mas “pelo imperativo do desempenho como um novo mandato da sociedade pós-moderna do trabalho” (*Ibidem*). O sujeito centrado no desempenho

está em guerra consigo mesmo, de modo a atingir o índice de produtividade exigido, ironicamente, por ele mesmo.

A sociedade do cansaço é, portanto, uma sociedade mediada por *doping*, na qual há desempenho sem desempenho. O excesso de positividade leva a consequências nos estados psíquicos dos sujeitos da sociedade, a um cansaço e esgotamento excessivos, além de transtornos e doenças mentais. Em seu uso de *doping* como figura central para esse tipo de sociedade, Han (2017a) aponta para a maquinização do homem em prol da maximização do desempenho, em detrimento de seus aspectos humanos. De acordo com o autor, há dois tipos de cansaço na pós-modernidade: o cansaço solitário e o cansaço fundamental. O primeiro caracteriza a sociedade do desempenho, aquele que “atua individualizando e isolando” (Han, 2017a, p. 71); um que retira a visão e o falar do eu, que o impede de se comunicar com o outro (cada um em seu cansaço), isolando-o, em um tipo de violência. Já o cansaço fundamental é um estado que inspira, que se equipara a potência negativa do não-fazer, de um estado de interrupção contemplativo; é um cansaço em que o sujeito não apenas vê o outro, mas se torna ele, em um senso de comunidade em que nenhum domina ou tem predomínio – torna-se uma esperança de resistência ao modelo de desempenho, mas que é pouco atingido, devido ao imediatismo e a rapidez pós-moderna nos alicerces de constituição e contemplação do ser.

Han (2017a) afirma que o sujeito pós-moderno é um prisioneiro da violência neuronal e de suas patologias; ao contrário da sociedade disciplinar de Foucault (2014), na qual as marcas de prisão e tortura eram dispostas no corpo, na sociedade do cansaço a dor e a angústia se encontram no âmago do indivíduo. O esgotamento do indivíduo pelo esforço de ter que ser ele mesmo se incorpora à fragmentação das identidades, visto a responsabilidade pessoal de criação: o sujeito fica perdido em meio a inúmeras opções/meios, tentando ser um ser sólido em um mundo fluído, líquido. Perde-se o sentido. Também a coerção e a violência neuronal têm parte na busca excessiva pelo sentimento de pertencimento, de solidez.

As contribuições sociológicas de Foucault (2014), Bauman (2021) e Han (2017a) denotam um assujeitamento pós-moderno fragmentado e fluído, uma trilha identitária cheia de espinhos. Elas também indicam a grande ênfase no corpo, atrelado à subjetividade. Por isso, no próximo tópico reflete-se quanto ao percurso teórico referente ao corpo, e como esse é definido na pós-modernidade.

#### 1.4. Corpo: subjetividade encapsulada

O corpo serve como âncora para a experiência do mundo, sendo transpassado por diversas interpelações ideológicas que moldam sua percepção e expressão, compondo a experiência subjetiva do eu e, por consequência, sua identidade. Como pontuado, no entanto, as circunstâncias para a constituição identitária contrastam com os mecanismos de dominação social; as condições da corporeidade dependem também destas ferramentas: “[elas] nunca são absolutas, mas a corporeidade é definida por sociedades e culturas como principal meio pelo qual a dominação é praticada e racionalizada” (Frank, 1991, p. 39, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Althusser (1974) postula que toda formação de sociedade ou grupo passa por uma ótica sadomasoquista; relaciona-se ao quanto o indivíduo permite que o poder recaia sobre ele e, por consequência, domine-o. De forma submissa ao sujeito, os aparelhos ideológicos moldam constituições identitárias e corporalidades por intermédio da interpelação ideológica, mas essa é sucedida através da identificação do indivíduo por ela e o consentimento deste para a penetração e assimilação. Logo, as posições de dominação e submissão são dispostas pelo indivíduo – o poder só fere o sujeito se este o permitir. A corporalidade é compreendida, assim, a partir dessa ótica.

O pós-modernismo é “obcecado” pelo corpo (Eagleton, 2005), à medida que o enfoca a partir dos estudos culturais. No entanto, os estudos sobre o tema tornam-se uma matéria complexa, à medida que a figura do corpo é indicada como mal utilizada por muito tempo nos estudos sociológicos – sendo inclinada à inutilização do corpo em prol a âmbitos que levem à internalização e à psicologia, desqualificando os sentidos do corpo e “descorporificando” a subjetividade –, além de ser dilacerada pelas análises sociológicas e distribuída através de outras disciplinas, como História Social, práticas clínicas em Psiquiatria e Psicanálise, Antropologia, Ciência Cognitiva e Filosofia (Frank, 1991).

Ao refletir quanto às predisposições pós-modernas aos estudos sobre o corpo e o porquê disto, Frank (1991) pontua que o interesse atual sobre a figura do corpo advém de três fontes: o modernismo, o pós-modernismo e o feminismo.

O impulso modernista é dividido em um positivismo pós-iluminista e em um espírito de fragmentação, mudança e incerteza. Na ótica do positivismo, o corpo é

---

<sup>5</sup> “the conditions are never absolute, but embodiment is defined by societies and cultures as a principal means by which domination is practiced and rationalized”.

conhecido e, por isso, há concretude – o conhecimento e sua descrição da massa social corporificada promove um estudo concreto (bem como relações corporais concretas). Este positivismo solidificado, no entanto, logo se fragmenta na incerteza que leva à mudança. O relativismo cultural em crenças e construções sociais “dessoridificam” a figura modernista de corpo (*the will-to-truth* modernista), à medida que se reconhece a constante volatilidade destas construções sociais. Assim, há o conflito entre o corpo como forma constante (imutável e sólida) em um mundo permeado pela mudança e a noção de que o corpo é o cerne deste estado fragmentário de mudança. Isso é conduzido para o pós-modernismo, que é postulado através de duas óticas: uma altamente teórica sobre o corpo, sob Roland Barthes, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jean Baudrillard; e um estilo empírico e minimalista, focalizado na injunção contra as “grandes narrativas” à medida que propõe a busca por generalizações através de estudos de limitados tópicos. Assim, o modernismo “fornece tanto um ímpeto para o estudo do corpo, que é a necessidade de alguma constante num mundo de fluxo, como uma problemática desse corpo: longe de se tornar uma constante, foi absorvido pelo fluxo” (Frank, 1991, p. 40, tradução nossa)<sup>6</sup>.

O feminismo, por outro lado, apresentou uma problemática específica à pesquisa: uma teoria do corpo referente a uma organização sociopolítica, nomeadamente à dominação masculina perante corpos femininos. De fato, o ressurgimento dos estudos sobre o corpo, em forma de pesquisas teóricas e empíricas, dá-se pela força imperativa dos movimentos feministas em prol de espaço para a atuação de mulheres no desenvolvimento de pesquisas. Edifica-se como uma resposta à negligência da figura do corpo nos estudos sociológicos, que se dá pela noção de uma ótica machista naturalizada na sociologia; afinal, a sociologia refletiu a dominância masculina que naturalizou as capacidades do corpo e as legitimou, não retratando os aspectos de dominância que servem de fundação para a classificação destas capacidades.

Assim, a perspectiva feminina nos estudos sociológicos promoveu o reconhecimento das diferenças nas condições de corporeidade feminina (relação interpessoal entre um corpo para com outro corpo e de um mesmo corpo com o

---

<sup>6</sup> “Modernism, then, provides both an impetus to study de body, which is the need for some constant in a world of flux, and a problematic of that body: far from becoming a constant, it was subsumed into the flux. Postmodernism provides a style of minimalist empiricism which, resting on the tacit assumption that the reader shares specific resources of high theory, is neither do minimal nor so empirical”.

meio em que vive, também de dimensões ideológicas e psíquicas). É posto que, para homens, reprodução social advém de condições abstratas de cultura e organização social, e a sociologia tem enfatizado estas condições abstratas. Em ótica feminina, no entanto, decaí-se na materialização da experiência de reprodução, e a apropriação masculina desta ferramenta como forma de dominação e estabelecimento de organização social

Em *Corpos reconfigurados*, Elizabeth Grosz (2015) traça um pequeno esboço diacrônico quanto às concepções teóricas de corpo, com o intuito de discutir mais especificamente as teorizações feministas sobre o assunto. A autora afirma que o pensamento dicotômico entre corpo e mente, em uma estrutura hierarquizante, na qual a mente representa a razão, a consciência, a integridade, enquanto o corpo representa a noção de um objeto ou instrumento subordinado à operação da mente, a ser moldado ou controlado, determinou os estudos sociológicos e antropológicos quanto ao homem. Por si só, instituiu-se que o corpo é entrelaçado à ideia de animalidade, natureza, que deve ser transcendida, purificada pela racionalidade da consciência que o opera. Esse fato enfraquece os estudos do corpo, que são deixados de lado em prol do estudo aprofundado da mente. Em uma ótica de dominação e representação, a relevância desta dicotomia para os estudos feministas é a de que ocorre uma transposição da relação mente/corpo com a de macho/fêmea na filosofia, que enfraquece as teorizações referentes ao corpo à medida que atrela a feminilidade à noção de “desrazão associada ao corpo” (Grosz, 2015, p. 49), excluindo a necessidade de estudo.

A autora aponta que essa dualidade advém dos pensamentos de Descartes, que distinguia dois tipos de substância: um pensante e uma expandida, isto é, a mente e o corpo. O último era integrado à natureza e, por consequência, regida por suas leis. Assim,

o corpo é uma máquina auto-motora, um artifício mecânico, funcionando de acordo com leis causais e leis da natureza. A mente, a substância pensante, a alma, ou a consciência, não tem lugar no mundo natural. Esta exclusão da alma da natureza, esta retirada da consciência do mundo, é o pré-requisito para a fundação de um conhecimento, ou melhor, de uma ciência dos princípios que governam a natureza, uma ciência que exclui o sujeito e é indiferente às considerações dele (Grosz, 2015, p. 53).

Esses preceitos entram em consonância com a visão filosófica da época de perceber o corpo como “uma fonte de interferência e um perigo para as operações

da razão” (*Ibidem*, p. 52), sendo o homem um ser espiritual preso em uma cela corporificada. Cria-se, portanto, um fosso entre corpo e mente que resulta nos conflitos entre o eu e o outro na subjetividade, e as postulações e sensações do corpo enfraquecidas pela mediação da consciência.

Grosz (2015) aponta para a existência de três linhas de pesquisa contemporâneas que advêm deste dualismo cartesiano. A primeira entende o corpo “ou em termos de seu funcionamento orgânico e instrumental nas ciências naturais ou é postulado como uma mera extensão, meramente física, um objeto como qualquer outro nas ciências humanas e sociais” (Grosz, 2015, p. 57), ignorando a especificidade dos corpos. Em suma, compreende-o como uma continuidade da evolução animal, como um conjunto orgânico mais complexo. A segunda linha observa o corpo como ferramenta ou instrumento, comandada por uma consciência ou subjetividade animada; há uma visão maquinal atrelada ao corpo, sendo representada como uma tecnologia. A autora aponta que,

para Locke e a tradição política liberal de modo geral, o corpo é visto como uma posse, propriedade de um sujeito, que, dissociado da carnalidade, toma decisões e faz escolhas sobre como dispor do corpo e de seus poderes (por exemplo, no mercado de trabalho). Alguns modelos, incluindo o de Descartes, constroem o corpo como um autômato automotivo [...] (*Ibidem*, p. 58).

É requerido, dessa forma, controle e disciplina para moldar essa ferramenta para seu funcionamento mais efetivo, bem como, em uma ótica passiva, ele requer conquista e dominação. Na perspectiva feminista, essa visão é atrelada à dominação dos corpos femininos pelo patriarcado, na qual o corpo feminino é visto “como passivo e reprodutivo, mas amplamente improdutivo, um objeto sobre o qual podem existir disputas entre seus ‘habitantes’ e outros/exploradores” (*Ibidem*, p. 59). A terceira linha vê-o como um meio de recepção e expressão subjetiva e comunicativa; ele é

usualmente considerado como um meio significativo, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos). Como tal, ele é um conduíte de duas mãos: por um lado, ele é um circuito para a transmissão da informação de fora do organismo, recebida através do aparato sensorial; por outro lado, ele é um veículo para a expressão de um psiquismo visto como selado e auto contido, incomunicável. É através do corpo que o sujeito pode expressar a interioridade dele ou dela e é através do corpo que ele ou ela podem receber, codificar e traduzir os estímulos do mundo ‘externo’ (Grosz, 2015, p. 59-60).

Apesar de priorizar a captação sensorial e a expressão individual, no entanto, aponta-se para o fato de que a corporalidade é vista como aparelho adulterante da informação captada, distorcendo-a para a compreensão individual, e por isso deve ser controlada e domada, de modo a se tornar transparente. Dessa forma, as influências sociais e seu papel formativo de representações psíquicas e sensações devem ser ignorados ou neutralizados para análise. Conclui-se que a dualidade cartesiana não dispõe da visão pós-moderna de um corpo transpassado pela cultura e constituído por ela, que é a enfatizada nesta dissertação.

A autora menciona que a dualidade só é rejeitada a partir do monismo de Espinosa, que atesta à compreensão de que a realidade e o ser não podem ser fragmentados. É admissível a existência de apenas uma “única substância cuja unidade é garantida pela compatibilidade entre sua natureza única e absolutamente infinita e a multiplicidade real dos seus infinitos atributos, dos quais podemos conhecer o pensamento e a extensão” (Oliveira, 2018, p. 73). Sendo apenas uma substância, corpo e mente integram-se em uma constituição eterna “em processo”. Assim,

como numa vela ardendo, a permanência da chama é a permanência, não da substância, mas do processo pelo qual em cada momento o “corpo” com sua “estrutura” de camadas internas e externas é reconstituído com materiais diferentes dos materiais prévios e dos subsequentes, de modo que o organismo vivo existe como uma troca constante do que o constitui e tem sua permanência e identidade na continuidade deste processo (Jonas *apud* Grosz, 2015, p. 63).

Corpo, para Espinosa, portanto, entrelaça-se com a formação de sua identidade baseada em contexto sócio-histórico-cultural, “as formas do que é determinado, a continuidade temporal e histórica, e as relações que uma coisa tem com coisas coexistentes, dão à entidade sua identidade” (Grosz, 2015, p. 63), sendo

um corpo produtivo e criativo, que não pode ser definitivamente “conhecido”, já que não é idêntico a si mesmo ao longo do tempo. O corpo não tem uma “verdade” ou uma “natureza verdadeira”, já que é um processo e seu significado e suas capacidades vão variar de acordo com seu contexto. Não conhecemos os limites deste corpo ou os poderes que ele é capaz de ter. Esses limites e capacidades só podem ser revelados nas interações continuadas do corpo e de seu ambiente (Gatens *apud* Grosz, 2015, p. 64).

A partir dessa compreensão, expandem-se os estudos sobre corpo, atribuindo-se para eles um processo social, histórico, cultural, biológico, de

constituição que influencia na sua afirmação. Na pós-modernidade, o cerne dos estudos do corpo decai nas teorizações feministas, que ampliam a compreensão de corpo a partir de uma perspectiva sociopolítica. Grosz (2015) apresenta três perspectivas feministas que discutem sobre a conceituação e percepção de “corpo”.

A primeira refere-se ao feminismo igualitário, ao qual Simone de Beauvoir era atrelada e que se voltava às questões de maternidade. De acordo com a autora, as especificidades do corpo feminino são vistas tanto como limitações de acesso à direitos e privilégios sociais quanto como matéria única, de acesso “aos modos da vida” que a biologia masculina é excluída. A corporalidade feminina era, dessa forma, um impedimento para a igualdade e a transcendência, na qual havia o conflito entre o papel de mãe e o papel de cidadã, visto que a maternidade conferia abandono da mulher da esfera pública e social como atuante política. A equidade nos papéis ativo se perdia. Em relação ao papel reprodutivo, algumas feministas apontavam para a evolução de métodos secundários de reprodução, que tirassem o peso feminino da questão, e, por consequência, eliminassem os aspectos biológicos específicos às mulheres que as dispunham socialmente, culturalmente e historicamente. No entanto, isso confrontava as compreensões de feminilidade como um todo, que atribuíam a função reprodutiva como fator principal, e colocava o corpo feminino como inadequado e necessitado de instrumentos de suplementação (cirurgia, reprodução em vitro, etc.). Em suma, a maternidade deveria ser superada em nome da equidade social. A subordinação social estava intrinsecamente ligada a inadequação e possível maternidade do corpo feminino, sendo necessária modificação e transformação na própria biologia, que garantiria autonomia de outra forma. Havia, portanto, a visão do corpo “como biologicamente determinado e fundamentalmente alheio ao aprimoramento cultural e intelectual; uma distinção entre uma mente sexualmente neutra e um corpo sexualmente determinado (e limitado)” (Grosz, 2015, p. 72).

A segunda se caracteriza no construcionismo social, que advocava para a neutralização do corpo sexualmente específico, pela transformação ideológica. Os integrantes dessa vertente viam o corpo como “objeto biológico, como uma política de representação e funcionamento, marcando socialmente o masculino e o feminino” (*Ibidem*, p. 73). Dessa forma, a equidade sexual se daria por intermédio de uma transformação representacional, incluindo-se o poder simbólico e a ideologia, visto que havia a crença

de que não é a biologia em si, mas as maneiras pelas quais o sistema social organiza e atribui significado à biologia é que é opressor para as mulheres. A distinção entre o corpo biológico “real” e o corpo como um objeto de representação é uma suposição fundamental. Assim, não se trata de suplementar o corpo ou as funções biológicas; a tarefa é atribuir-lhes significados e valores diferentes. De modo análogo, supõe-se um modelo base/ superestrutura no qual a biologia oferece uma base “natural”, autocontida, e a ideologia oferece um “segundo andar” parasitário e dependente, que pode ser acrescentado – ou não – deixando a base mais ou menos como está. Para as construcionistas, a oposição sexo/gênero, que é uma recolocação da distinção entre o corpo, ou o que é biológico e natural, e a mente, ou o que é social e ideológico, ainda se mantém (Grosz, 2015, p. 74-75).

O terceiro refere-se, por fim, ao grupo da diferença sexual, do qual Judith Butler é a maior representante. De acordo com suas integrantes, o corpo é crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, visto que se preocupam com

*o corpo vivido*, o corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas. Para elas, o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e é constitutivo deles. Por um lado, é um corpo significante e significado; por outro é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas (*Ibidem*, p. 75, grifos da autora).

As diferenças sexuais, para esse grupo, devem ser reconhecidas e representadas socialmente, esgotando a discussão da distinção entre gênero e sexo, visto que há a compreensão de corpo como um “objeto político, social e cultural por excelência e não o produto de uma natureza crua, passiva, que é civilizada, superada, polida pela natureza. O corpo é um tecido cultural e produção da natureza” (*Ibidem*, p. 76). Assim, demarca-se um corpo social:

enquanto sexualmente específico, o corpo codifica os significados projetados nele de modos sexualmente determinados. Assim, essas feministas não estão evocando um corpo puro, pré-cultural, présocial ou pré-linguístico, mas um corpo como objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder. É um lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais [...] (Grosz, 2015, p. 77).

Como representante, Butler (2000; 2003) advoca a um corpo mediado e construído discursivamente, sendo significado e significante. É através da linguagem que este se materializa, mas não cumprindo todas as normas impostas, visto que o corpo possui suas próprias significações ligadas ao inconsciente, que produzem estímulos e metamorfoses. Ela recusa a ideia da existência de um corpo anterior à

significação, isto é, um corpo desprovido do social e da cultura. A percepção do eu e a materialização do corpo já é imbuída de discurso e, por consequência, concepções e normas sociais de constituição identitária. Porém, o corpo também não é “sempre e totalmente construído. Os corpos carregam discursos e os discursos habitam os corpos” (Porchat, 2015, p. 43), isto é, estão em um processo contínuo de constituição e transformação. Disto, advém a pulsão própria do corpo, que escapa da descrição pela linguagem e da materialização pelo discurso, visto que “a linguagem emerge do corpo. O corpo é aquilo em cima do qual a linguagem gagueja, balbucia. O corpo tem seus próprios sinais, seus próprios significantes, de um modo que permanecem em boa parte inconsciente” (Butler, 2004 *apud* Porchat, 2015, p. 48).

Desta pulsão advém a indescritível resistência do corpo frente à linguagem e à materialização, visto que não confere complacência às intenções do sujeito ou aos discursos que o interpela, levando-nos ao trânsito (movimento, comando) corporal inconsciente. Como Butler admite: “(...) somos dirigidos por aquilo que não conhecemos e não podemos conhecer e esta pulsão (*Trieb*) é precisamente o que não se reduz à biologia e nem à cultura, mas sempre o lugar de sua densa convergência” (*Ibidem*). As normas não possuem o controle definitivo do corpo, este de pulsão e transformação próprias.

A teoria de performatividade de Butler ilustra as resistências às normas de corporeidade. De acordo com a autora, é por meio dos atos, gestos, palavras e desejos advindos do corpo que há a performance de gênero, isto é, da identidade; estes, no entanto, são construções discursivas que haviam interpelado o sujeito. Assim,

atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, 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. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (Butler, 2003, p. 194).

Toma-se nota, porém, que esta performatividade é demarcada por constante repetição discursiva, em uma duração temporal que assegure sua naturalização no contexto sócio-histórico-cultural que compreende o corpo. Dessa forma, não é um

ato individual, mas sim coletivo. Afinal, a interpelação ideológica é feita coletivamente, visto que o indivíduo é interpelado ideologicamente ao mesmo tempo que assegura sua existência no âmbito social-discursivo. A constituição corporal advém também desse ato de performatividade, visto que “através da performatividade trata-se pensar o gênero no fazer-se e constituir-se temporal” (Graça, 2016, p. 22). Por isso Butler chama esta repetição à naturalização de rito social, dado sua característica diacrônica na perpetuação das relações de poder:

como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência(...) (Butler, 2003, p. 200).

Dessa forma, as configurações sociais que caracterizam corpos, falas, gêneros, são debatidas e confrontadas através destes processos de performatividade, à medida que ressignificam normas sociais e padrões discursivos que constituem e fragmentam corpos e identidades.

A categoria de “sexo” é normativa, portanto, visto que produz corpos e os controla por meio de normas que são reforçadas através do tempo. Em uma relação interdependente, “sexo” e “corpo” funcionam como uma coisa só:

uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (Butler, 2000, p. 111).

A categoria “gênero” e sua performatividade advém do poder regulatório do discurso que reitera as normas de materialização. Dessa forma, “gênero” não é imposto sobre o sexo, mas constroem-se juntos. Da materialidade do corpo e seu sexo, postulam-se identidades. A assunção do sexo (e de seu gênero) é o primeiro passo para uma identificação, que é preenchida após pela interpelação de representações culturais, que produzem fragmentação. Com isso, a materialidade do corpo e o advento de novas sexualidades têm sido analisados e desconstruídos à

luz do pós-modernismo. O centro e a margem estão em constante mudança; como diz a autora, em relação a gênero:

em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (Butler, 2003, p. 37).

Desse modo, atesta-se para a mutabilidade de identidades diversas, permeadas por objetos de representação cultural que dispõem e atribuem papéis sociais (e de gênero) às individualidades na sociedade, tendo em vista que “o sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, (...)” (Butler, 2003, p. 209).

Os estudos de corpo por Butler (e por outras feministas) evidenciam sua definição pós-moderna como uma materialização das simbologias sociais que refletem as ideologias que permeiam e formam a organização social. Nesse sentido, corpo é a reprodução social na mesma medida que o contrário; sua fragmentação em quesito ideológico e representativo denota uma sociedade fluída. Frank (1991) aprofunda-se nesta questão ao comentar que um estudo sobre corpos deve focalizar os conflitos/problemáticas destes em seu processo de corporeidade dentro de um contexto social, sob a noção de que sistemas sociais são construídos a partir das atividades dos corpos. Nesse contexto, decai-se na ação de discursos, instituições e suas ideologias:

Os discursos implicam mapeamentos cognitivos das possibilidades e limitações do corpo, que os corpos experienciam como já existentes para a sua autocompreensão. Tal como os tipos de racionalidade de Weber (tradicional, carismática, etc.), estes mapeamentos formam os parâmetros normativos de como o corpo se pode compreender a si próprio (Frank, 1991, p. 48, tradução nossa).<sup>7</sup>

Estabelece-se na pós-modernidade, portanto, que “corpo” é constituído pela intersecção de um triângulo equilátero, cujos pontos são instituições, discursos e corporalidade. Esses parâmetros apontados são fluidos, que provêm utilizações e

---

<sup>7</sup> “Discourses imply cognitive mappings of the body’s possibilities and limitations, which bodies experience as already there for their self-understanding. Like Weber’s types of rationality (traditional, charismatic, etc.), these mappings form the normative parameters of how the body can understand itself”.

aplicações variadas. Discursos só existem se institucionalizados pela sua prática contínua ou através da manutenção de memória. Instituições possuem lugar no espaço ou tempo; discursos existem na dimensão falada ou escrita, mas uma instituição é física e pode ser visitada. Instituições são formadas por discursos e formam discursos. O ponto de uma sociologia do corpo não é teorizar instituições antes do corpo, mas teorizar instituições a partir do corpo (de suas ações). Já corpos, sua materialização ou corporalidade, advém de corpos (e não discursos ou instituições), especificamente de corpos femininos. De fato, a corporalidade feminina é transposta discursivamente há tempo, formando uma história clara dos usos estratégicos do corpo. A compreensão desses conceitos demarca o corpo ideológico-discursivo como âncora teórica para os estudos desta dissertação.

Em um contraponto, porém, Eagleton (1998; 2005) critica a visão pós-moderna da constituição corporal pós-moderna ser discursiva, intermediada pela cultura; o lado natural e biológico tem peso, somos acima de tudo *animais*, em um corpo *material*. O autor atesta que é “o corpo mortal, frágil, sofredor, extático, necessitado, dependente, desejoso e compassivo que fornece base para todo pensamento moral” (2005, p. 211) e também racional. É da membrana corporal que nos fazemos sensorialmente, fisicamente e identitariamente. “A identidade humana é, primariamente, se não exclusivamente, corporal, e, portanto, é identidade animal” (Macintyre *apud* Eagleton, 2005, p. 211). É desse compartilhamento de uma identidade corporal entre os outros de uma mesma espécie que advém nossa solidariedade para com o corpo alheio. O carecimento de apelo, empatia ou solidariedade é criada pela cultura; o caráter de corpos abjetos, inumanos, é produzida pela interpelação ideológica e cultural. Mas, no cerne humano, somos animais em comum. De acordo com o autor,

o culturalismo é a forma de reducionismo que enxerga tudo em termos culturais, assim como o economicismo enxerga tudo em termos econômicos. Fica, então, desconfortável com a verdade de que somos, entre outras coisas, objetos materiais naturais ou animais, e insiste, em vez disso, em que nossa natureza material é culturalmente construída. Converter o mundo todo em cultura é uma forma de desafiar sua independência de nós e, assim, repudiar a possibilidade de nossa morte. Se o mundo depende, para sua realidade, de nosso discurso sobre ele, então isso parece conferir ao animal humano, qualquer que seja seu grau de “centramento”, uma imponente centralidade. Faz nossa existência parecer menos contingente, mais ontologicamente sólida e, assim, menos sujeita à mortalidade. Somos os preciosos guardiões do significado, já que somos tudo o que se interpõe entre a realidade e o caos absoluto. Somos nós que damos voz às coisas mudas que nos cercam (Eagleton, 2005, p. 220).

Desse modo, Eagleton (1998; 2005) assinala que, na pós-modernidade, há uma desconfiança referente à materialidade do corpo, seu lado *natural*. Ele argumenta que o pós-modernismo enfatiza os aspectos discursivos e ideológicos que compõe uma realidade construída e, por consequência, fluída, questionando a universalidade e o absolutismo sociais. Nesse contexto, o corpo é encarado apenas como uma construção cultural, intermediado discursivamente. Na visão do autor, o corpo seria primeiramente natural e, depois, cultural. A natureza, a biologia, influenciam na cultura e vice-versa; nenhum dos dois pode ser ignorado.

É neste limiar de conceitos – entre o natural e o cultural –, porém, que a abjeção de Julia Kristeva (1982) e o erotismo de Georges Bataille (2021) circunscrevem sua relevância teórica para a constituição identitária pós-moderna. Por intermédio deles, as experiências corporais podem ser traduzidas no âmbito sociocultural, à medida que o biológico entra em conflito com o discursivo. Neste conflito, formam-se as novas representações literárias da angústia identitária, em especial as de João Gilberto Noll e de Daniel Galera. Por isso, no próximo tópico dá-se atenção as suas teorizações.

### **1.5. Abjeção e erotismo: transgredindo-se identitariamente**

A condição existencial de um Eu predispõe um Outro. É a partir do reconhecimento de uma alteridade que o sujeito é formado. Afinal, o desejo *de ser* se fundamenta no desejo de *não ser*; o assujeitamento prescreve inclusão e exclusão. O processo de reconhecimento das partes que não compõem o Eu – neste caso, o ato caracterizador do Outro – justamente o dá forma. O Eu se constrói em uma relação de interior e exterior – a subjetividade e o mundo, o sujeito e sua alteridade –, e a sua compreensão igualmente é dada por meio destas fronteiras. Logo, o oposto do Eu dá significado também a ele.

Em *Powers of horror: an essay on abjection*, Julia Kristeva (1982) buscou trabalhar nessa fronteira divisória entre o Eu e o Outro sob uma ótica de objetivação mediada pelas interpelações ideológicas. Ela reflete acerca da formação da subjetividade do “Eu” a partir de sua percepção e relação com o “Outro”. Para ela, o corpo e, por consequência, o sujeito são produtos da linguagem, isto é, são constituídos pelo domínio do discurso e, por si só, em constante processo. A partir disso, ela postulou a categoria de abjeção, que permeia os âmbitos biológicos e discursivos que compõem as discussões teóricas sobre identidade e corpo. Na

ordem da constituição de subjetividade, Kristeva atenta para o estabelecimento das fronteiras entre o “Eu” e o “Outro”. A abjeção, em tal caso, diz respeito à expulsão dos resquícios do Outro no Eu, construindo os limites do Eu e, por consequência, a sujeição.

De acordo com a autora, na constituição identitária o Eu se forma excluindo partes de si que não entram em conformidade com a forma pretendida, produzindo “o abjeto”. É deste exílio de partes antes pertencidas pelo Eu que se compõe a alteridade, percebida como Outro. Em um nível identitário, para o Eu, esse Outro é incompreensível, estranho. O compreensível jaz em seu próprio universo identitário, nas partes que ainda o compõem em conformidade. O Eu e o Outro são, portanto, demarcados. Esse processo é estritamente cultural e linguístico; à medida que o indivíduo é interpelado, conforma-se a determinadas formas e *abjeta* partes de si que não funcionam ao modelo. A noção de moralidade social entra, por exemplo, como precursora abjeta em muitos casos; desejos não-toleráveis como o sadomasoquismo ou o incesto são *abjetados* do ser para haver conformidade social.

Kristeva (1982) pontua que esse expurgo na formação do Eu é um ato violento, na qual uma forma pré-Eu destrói-se em prol da sujeição. Assim, a construção do Eu se dá no e pelo Outro – a cultura exterior ao Eu, o mundo – com a inserção de “matérias abjetas” no primeiro, que o interpela e estabelece as fronteiras. Essa demarcação é feita por intermédio do ato de violência de excretar o Eu no contato com o Outro, provendo o abjeto. No consumo do Outro – na condição em que ele ainda não é percebido como “Outro” e que ainda não há “Eu” – o corpo promove a assimilação ou não; o que é incorporado torna-se o Eu, o que não é, é excretado:

Eu *me* expulso, *me* cuspo, *me* abjeto no mesmo movimento pelo qual “eu” pretendo *me* estabelecer. [...] “eu” estou em vias de me tornar um outro às custas da minha própria morte. Nesse percurso em que “eu” me torno, dou-me à luz em meio à violência dos soluços, do vômito. Protesto mudo do sintoma, violência destruidora de uma convulsão que, certamente, está inscrita num sistema simbólico, mas no qual, sem querer nem poder integrar-se para lhe responder, reage, ab-reage. Abjeta (Kristeva, 1982, p. 3, grifos da autora, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “I expel *myself*, I spit *myself out*, I abject *myself* within the same motion through which “I” claim to establish *myself*. [...] “I” am in the process of becoming an other at the expense of my own death, during that course in which “I” become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. Mute protest of the symptom, shattering violence of a convulsion that, to be sure, is inscribed in a symbolic system, but in which, without either wanting or being able to become integrated in order to answer to it, it reacts, it abreacts. It abjects”.

A identidade do Eu nunca está, porém, completa; a interpelação do Outro é contínua, o que torna a abjeção perpétua. As fronteiras entre o Eu e o Outro estão sendo constantemente rompidas, à medida que o Outro influi no Eu, fazendo-o se conformar ou não a forma injetada. Dessa forma, “o sujeito permanece vigilante contra o que pode minar suas fronteiras para manter o controle de ‘si mesmo’ e expulsar tudo aquilo que não respeita as fronteiras do ‘eu’ e que pode destruir o sujeito” (Mcafee, 2014 *apud* Oliveira, 2020, p. 191-192).

O corpo entra em cena nesse processo, visto que é a partir de seus fluídos, como fezes, vômito, excrementos, que Kristeva exemplifica a abjeção. O corpo mijá, caga, vomita, sua, goza, expelindo-se à medida que se sente ameaçado pelo Outro. Ele atua como a fronteira material entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*. É dele que advém a forma natural do *abjeto* – as excreções e os fluídos corporais, como matérias do filtro do corpo sob a ação do mundo e do Outro. O *abjeto* corporal – aqui representado por fluidos e excrementos – é posto como o esvaziamento constante do eu e o prenúncio da morte, visto que esses excrementos são “a parte morta do eu” e logo não mais ele.

A constituição do Eu é, porém, paradoxal. De acordo com Kristeva (1982) a abjeção é tanto o reflexo do Eu quanto seu interior escondido – ela desperta tanto o desejo quanto a repulsa do ser. Ela seduz e horrifica o Eu, à medida que provê o contato com seus desejos primordiais. Sendo o *abjeto* uma vez parte do Eu, ele nunca cessa de seduzi-lo. A relação opositiva que dá significado ao Eu demonstra-se frágil, visto que a manutenção do status-Eu se dá na dependência do Outro, sua parte exterior. No universo do Eu está o *objeto* compreensível, no exterior do Outro está o *abjeto* incompreensível. A fronteira entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*, demarca a manutenção de significado e seu colapso, à medida que se expõe o exterior ao Eu como incompreensivo. O *objeto* bane parte de si (e o exterior) para este local sem significado, de modo a apreender-se. Deste local, no entanto, o *abjeto* ainda tende a influenciar o *objeto*, a desafiar sua categoria abjeta imposta; clama por um espasmo ou grito, um reconhecimento ou assimilação:

Assoma, dentro da abjeção, uma daquelas revoltas violentas e sombrias do ser, dirigida contra uma ameaça que parece emanar de um exorbitante exterior ou interior, ejetada para além do âmbito do possível, do tolerável, do pensável. Está ali, bem perto, mas não pode ser assimilado. Suplica, preocupa e fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Apreensivo, o desejo se desvia; enojado, ele rejeita. Uma certeza protege-o do vergonhoso – uma certeza da qual se orgulha mantém-se nele. Mas

simultaneamente, mesmo assim, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto são atraídos para um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue inescapável, um vórtice de convocação e repulsa coloca aquele que é assombrado por ele literalmente fora de si (Kristeva, 1982, p. 1, tradução nossa).<sup>9</sup>

Nesse contexto, um vínculo de desejo se forma: a forma estranha do *abjeto* atrai o Eu, que uma vez já o teve. E, diante de sua sedução constante, solidifica-se uma estranheza à subjetividade; uma falta se faz parecer. Da “existência” pré-Eu, quando *objeto* e *abjeto* ainda eram um, demarca-se uma espécie de saudade. Sente-se falta do aspecto contínuo do ser, de sua forma sólida e unificada – ainda não fragmentada entre *objeto* e *abjeto*, Eu e Outro. É na condição paradoxal em que o Eu e o *abjeto* se relacionam que a angústia identitária se fundamenta, visto que o último se apresenta como solução à fragmentação identitária do primeiro.

Mesmo reprimido e exilado, assim, o *abjeto* não perde seu caráter de desafio; ele constantemente promove a convulsão da estranheza e do não pertencimento. Ele solicita e pulveriza o sujeito; promove o alívio do pertencimento, mas também o destrói, extinguindo as fronteiras e, por consequência, o Eu. No interior do ser ele se apresenta constantemente, seduzindo-o e o atemorizando, até que todo o Eu é expelido. Um Eu que não consegue delimitar mais sua fronteira, tendo sido infestado pelo gozo da complacência. O objeto de desejo e repulsa compreende o Eu, então este mesmo é ejetado, excretado, pulverizado para fora da fronteira – dissolvendo-a. A incompreensão desta condição, nociva e estranha ao Eu, demarca esse sentimento conflitante de constituição:

Um surgimento massivo e repentino de estranheza, que, por mais familiar que possa ter sido em uma vida opaca e esquecida, agora me atormenta como radicalmente separado, repugnante. Eu não. Isso não. Mas também não é nada. Um “algo” que não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. À beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconhecer, aniquila-me (Kristeva, 1982, p. 2, tradução nossa).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself”.

<sup>10</sup> “A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A “something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about

O Eu torna-se reprimido pelo espasmo do *abjeto* que serve de lembrança de seu colapso. O desejo do Outro se sobressai na intromissão do *abjeto* no Eu, que o fragmenta. Nesse processo identitário, do Eu advém um sofrimento brutal no qual o “eu” se acomoda, sublima e devastado: suporta essa condição porque acredita que é o desejo do Outro (que está influenciando nele). A aceitação e a assimilação do *abjeto* levam a destruição do ser. Nesse processo, o Eu se reconhece como *abjeto*; ele é o que excreta, produzindo a crise em si. O desejo de ser que permeia a relação entre Eu e Outro, *objeto* e *abjeto*, reconhece a impossibilidade de saciedade. A contínua abjeção do Eu se dá na consciência dessa condição, na perpetuidade da “crise do eu”:

a abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo (Kristeva, 1982, p. 5, tradução nossa).<sup>11</sup>

É deste sentido paradoxal e ambíguo, de que promove alívio e destruição, que a abjeção se caracteriza. Ela é “um misto de julgamento e afeto, de condenação e de efusão, de signos e de pulsões” (*Ibidem*, p. 10)<sup>12</sup>.

Em nível teórico, Oliveira (2020) pontua que o uso de fluidos corporais como exemplificação de abjeção por Kristeva não é por acaso, visto que a autora se aproveita do conceito de “poluição” da antropóloga cultural Mary Douglas, que diz que “sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas” (Oliveira, 2020, p. 193), isto é, trata-se de uma construção social que estabelece apropriação e inapropriação a elementos, servindo-se do contexto – um par de sapatos não são em si sujos, mas, ao os colocar em cima da mesa de jantar, produz-se a noção de sujeira. Dessa forma, nosso comportamento poluente é uma reação que descarta qualquer objeto ou ideia que possa confundir ou desafiar categorias ideais (Oliveira, 2020). No caso dos dejetos corporais, eles são apenas vistos “como sujos quando estão fora do organismo, além dos limites do local no

---

which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me”.

<sup>11</sup> “The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language, or desire is founded”.

<sup>12</sup> “[...] abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives”.

qual deveriam estar naturalmente. Fezes, urina e muco na roupa, no chão, contradizem as classificações ideais de que deveriam estar dentro do corpo, e por isso são considerados sujeira” (Oliveira, 2020, p. 194).

Esse conceito é ampliado por Butler (2000; 2003) para o de “abjeção social”, no que diz respeito à disposição de “seres abjetos” no processo de exclusão que faz parte da constituição de sujeitos em sociedade. A autora afirma que a organização social se estrutura a partir de normas que assujeitam seres; aquele que não segue tais normas, converte-se em um ser “poluidor”, isto é, que permanece além dos limites estabelecidos pela comunidade e torna-se 'sujo', 'impuro' e 'poluente' por estar fora de lugar, causando assim confusão e desordem na estrutura social (Oliveira, 2020). Estes seres não são vistos como sujeitos e vivem em “zonas inóspitas” da vida social, sendo objetos de violência; não possuem voz, muito menos controle sobre suas existências. Ela atesta para uma politização da abjeção, visto que para o sujeito adequado existir se deve ter o *corpo abjeto*, como objeto de alteridade e limite de existência:

o abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual — e em virtude do qual — o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, "dentro" do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (Butler, 2000, p. 112).

Esse fato se correlaciona com os conceitos de identidade proposto por Bauman (2005). Em vista que todo ato de identificação “é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras” (p. 44), deve-se atentar para o fato de que nem toda identidade é escolhida voluntariamente. Divide-se em dois polos: há o polo que escolhe e constitui uma identidade voluntariamente; e há outro polo, onde

se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e importas *por outros* – identidades de que eles próprios ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que

estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (Bauman, 2005, p. 44, grifos do autor).

Os sujeitos a quem se negou o direito de adotar a identidade de sua escolha, e cujas súplicas e protestos não são aceitos ou ouvidos, são denominados de subclasse, isto é, pessoas “exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual identidades (e assim também o direito a um lugar legítimo na totalidade) podem ser reivindicadas e, uma vez reivindicadas, supostamente respeitadas” (*Ibidem*, p. 45). Adentra-se no território da ausência de identidade, visto que

se você foi destinado à subclasse [...], qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter lhe é negada a priori. O significado da ‘identidade da subclasse’ é a *ausência da identidade*, a abolição ou negação da individualidade, do ‘rosto’ – esse objeto do dever ético e da preocupação moral. Você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas. A ‘subclasse’ é um grupo heterogêneo de pessoas que – como diria Giorgio Agamben – tiveram o seu ‘*bios*’ (ou seja, a vida de um sujeito socialmente reconhecido) reduzido a ‘*zoë*’ (a vida puramente animal, com todas as ramificações reconhecidamente humanas podadas ou anuladas) (Bauman, 2005, p. 45-46, grifos do autor).

Demarca-se, portanto, que a abjeção se inscreve no cerne da ordem social, servindo como um dos alicerces para a sua manutenção, visto que recorre à normalização de padrões e regulamentos sociais que regem as existências socioculturais. O sujeito necessita da estipulação dessas práticas poluidoras e zonas inóspitas para se constituir, pois a afirmação de seu assujeitamento requer a negação da categoria-sujeito de outros, os *seres abjetos*. Essa zona de inabitabilidade provê um “medo” da exclusão, que faz o corpo se afirmar em uma categoria, em uma posição de repúdio à não conformação: “a fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada” (Butler, 2003, p. 178). Isso está em consonância com o que é exposto por Tayler (2009 *apud* Oliveira, 2020, p. 190): “a abjeção tem efeitos em corpos reais; a abjeção dói”.

Englobado nestas “práticas poluidoras”, o erotismo entra em cena para representar o desejo interior do ser, bem como partes de sua identidade. Em *O erotismo*, Georges Bataille (2021) discute sobre a constituição e dissolução identitária atrelado ao ato erótico. De acordo com o autor, o “erotismo só pode ser

considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado” (Bataille, 2021, p. 30); sua mortalidade, sua consciência, sua conduta, seu estado de ser. O erotismo diz respeito ao interior do homem, ao desejo interno muitas vezes inapreensível. É quando se prioriza o ser, sua ordem psicológica constituinte, que o ato sexual se desatrela de um ritual animalístico. A atividade erótica adentra a psicologia do eu.

Nesse contexto, atesta-se que o homem é um ser descontínuo. Sob a ótica do ato sexual para a reprodução, o homem se multiplica produzindo seres distintos um dos outros, separados, individuais. Um indivíduo não está em um estado contínuo de relação com outro – sua mortalidade é particular, individual; se um indivíduo morre, este morre só. Assim, “entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (Bataille, 2021, p. 36). O ato de reprodução leva à existência de seres descontínuos, porém provê uma ilusão de continuidade. Coloca-se desta maneira: em uma reprodução assexuada à nível molecular, as células se reproduzem se multiplicando através da divisão: a vira a’ e a”. Nesse processo, o primeiro ser desaparece, morre; dois seres surgem. A existência descontínua tem um vislumbre de continuidade quando, no processo de divisão celular, sua morte leva à continuidade de dois seres. Em uma reprodução sexuada não é possível a manutenção desta continuidade devido a produção distinta de seres distintos, a não ser em um momento: a junção do óvulo e do espermatozoide para a formação do zigoto. Dessa forma,

o espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (Bataille, 2021, p. 38, grifos do autor).

O homem, portanto, seria um ser descontínuo que sofre pela angústia de não ser contínuo, pela nostalgia da continuidade obtida no zigoto e perdida no nascimento. Temos a “obsessão de uma continuidade primeira” (*Ibidem*, p. 39), sendo o ato erótico a consciência do ser de que no ato sexual sua descontinuidade é posta à prova e reforçado, no qual “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (*Ibidem*). A violência e a violação imperam no contexto erótico, visto que a violação do corpo toma a forma de violência no desejo erótico; um ser viola o outro

ser em prol de uma ilusão de continuidade. Um ser se dissolve no outro nesse ato, maculando-se identitariamente.

Diante da descontinuidade, assim, são dadas duas alternativas para expressar continuidade: pela morte ou pelo erotismo. A primeira dá continuidade ao ser no sentido divino e religioso, e a segunda reflete a dissolução de dois seres descontínuos para formar uma continuidade por meio do ato sexual. Através da noção de erotismo como desejo e prazer sexual não ligados a um fim reprodutivo, o teórico expressa que quando dois seres descontínuos se encontram no prazer sexual, eles se fragmentam em si mesmos, pois se dirigem conscientemente a seus 'Eus' em estado de desequilíbrio para formar uma continuidade. O Eu é preenchido pelo Outro e vice-versa, pois eles se tornam um misto de individualidades e identidades no momento da consumação do ato sexual. Identidades são fragmentadas e constituídas de diversos fatores entre os dois seres. Portanto,

toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao do desejo erótico supõem em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar *vida dissoluta*, ligada à atividade erótica (Bataille, 2021, p. 41, grifos do autor).

A pós-modernidade condicionou o eu a uma ótica narcisista, devido a individualização extrema em um mundo desenfreado. Nesse contexto, o ato erótico – o Eros – serve como prática transgressora, visto que nele há um esvaziamento do eu. O sujeito esvazia-se de si no ato erótico ou amoroso frente à alteridade: o “Eros arranca o sujeito de si e direciona-o para o outro” (Han, 2017b, p. 10). Esse afogamento em si é o inferno narcisístico, em que o Eros promove o resgate. Em consonância com Bataille (2021), Han (2017b) aponta que, por intermédio do Eros, o homem condiciona-se identitariamente na alteridade; trata-se de uma denegação voluntária de si, na qual o ser se faz fraco ao Outro e é fortalecido por este. No ato erótico, o sujeito morre no Outro e vice-versa, quando ambos retornam a si mais completos momentaneamente; o Eros faz o homem renunciar-se, esquecer-se no Outro:

na relação de poder enquanto relação de domínio eu me afirmo e me estabeleço frente ao outro, na medida em que o submeto a mim. Mas o poder de eros, ao contrário, implica uma impotência na qual, em vez de me afirmar, me perco no outro ou me perco para o outro, ele que depois volta a me colocar de pé [...] (Han, 2017b, p. 49).

Dessa forma, o ato erótico provê morada de constituição e pertencimento identitário, na busca pela continuidade e fim da angústia, a partir de um “desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde” (Bataille, 2021, p. 55).

Bataille (2021) explica que a organização social se formou a partir de convenções, restrições, tabus, ideologias, chamados de “interditos”, que estavam imbuídos à sexualidade e à morte. O autor afirma que há certo equilíbrio social entre o alicerce sólido do interdito e sua transgressão controlada; a ordem social advém da sedução do interdito, que extingue a violência animalística, e de sua transgressão controlada, pouco a pouco, limitada, de modo a não reprimir a naturalidade do homem em sua totalidade: “a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social” (Bataille, 2021, p. 89). Em ordem religiosa, por exemplo, o interdito é o dogma e a transgressão é o pecado. O interdito é tanto o tabu quanto a consciência do ato, que configura no desejo de atuá-lo, levando à transgressão. Assim,

os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado (*Ibidem*, p. 92).

O indivíduo tem consciência de sua descontinuidade, visto a sua angústia identitária perpétua, mas esta pode ser controlada. O isolamento na ordem descontínua do ser, em seu âmago identitário – fragmentado ou não –, pode ser remediado pelo estabelecimento de um limite entre o quanto o isolamento é suportável, o desejo de atingimento de continuidade e a penetração da transgressão do ato erótico, que denota o início da crise do ser. Afinal, “os momentos de pleora em que os animais estão tomados pela febre sexual são momentos de crise de seu isolamento” (Bataille, 2021, p. 122). Esse fato é correlacionado à abjeção, visto que ela também é vista como polo de luxúria, na qualidade de objeto de transgressão e de rememoração de si mesmo (Kristeva, 1982).

Observa-se, portanto, o entrelaçamento dos conceitos e sua relevância teórica à constituição identitária pós-moderna. Em sua totalidade, o pós-modernismo promove diversas discussões quando às formações identitárias, tanto em nível de

indivíduo quanto em coletivo. A arte, a sociedade e o indivíduo entrelaçam-se na dissolução pós-moderna, à medida que os alicerces de formação dessas categorias são dissolvidos ou fragmentados. O corpo, a abjeção e o erotismo são postos como objetos para representar, enfatizar e sentir a crise que assola o sujeito pós-moderno.

Nos próximos capítulos, as discussões apresentadas nesta parte introdutória corroboram e propiciam as análises dos romances de Noll e Galera, à medida que se revela e destrincha suas artes literárias.

## 2. NAS TRILHAS LITERÁRIAS DE JOÃO GILBERTO NOLL E DANIEL GALERA

O trânsito por uma subjetividade simultaneamente interna e externa, individual e social, crítica e emocional se fez no esforço de inventar, perceber ou nomear o novo, construindo-se com o imaginário pós-moderno, seus rearranjos culturais, suas reconfigurações sociais, políticas e econômicas (Villaça, 1996, p. 225).

A literatura brasileira sofreu grandes transformações a partir dos anos 60, à medida que as consequências da globalização produziram novas questões existenciais à natureza humana. O pós-modernismo entra em cena como fio condutor de uma heterogeneidade de estéticas literárias, cuja conexão entre si se dá justamente na tendência à multiplicidade estética do período.

No capítulo anterior, observou-se o percurso do pós-moderno tanto na arte e na literatura quanto na percepção de sujeito e subjetividade. Atestou-se, também, sua relação em ótica identitária com o corpo, a abjeção e o erotismo. Verifica-se a postulação de um assujeitamento pós-moderno dissoluto, fragmentado e fluído, que permeia às existências avulsas e perdidas que marcam a contemporaneidade. É no estabelecimento de uma literatura pós-moderna, em parte introspectiva e existencial, que essa crise identitária pós-moderna é representada.

As trajetórias literárias e composições artísticas de João Gilberto Noll e Daniel Galera, objetos de estudo desta dissertação, evocam essa crise. Em Noll, centraliza-se a representação da característica pós-moderna de perda de sentido e de referência, da falta contemporânea de um projeto identitário. Em Galera, vê-se o aspecto identitário por intermédio da interpelação de diferentes objetos culturais, que influem no próprio texto do autor pela hibridação, no qual a linguagem cinematográfica – com mudanças de cortes, aspectos de câmeras, contrastes, flashes, produzem imagens que mesclam ficção e realidade – tem bastante presença.

As criações literárias de João Gilberto Noll anunciam a crise do eu através de uma escrita porosa, fragmentada, na qual o espaço é marcado pela irrealidade, pela imprecisão, pela movimentação, e o tempo é predominantemente psicológico, assinalado por um fluxo de consciência que agrava a percepção espacial. Em movimento contrário, as manifestações literárias de Daniel Galera são marcadas por um hiper-realismo, por descrições detalhistas exacerbadas que abarcam um mundo

em constante transformação, da modernização dos espaços e da perda de referência identitária perante este processo.

Demonstra-se, assim, duas manifestações literárias que, embora diferentes em estilo, atestam para o mesmo fenômeno pós-moderno de fragmentação identitária, de transformação espaço-social que produz uma angústia niilista, demarcando personagens perdidos, em processo de errância, de autodescobrimento, de busca de si. Apesar de pertencerem a gerações literárias diferentes, denota-se uma preocupação estética e temática comum, o que leva à reflexão das influências de ambos os autores para a constituição de seus projetos literários. Por isso, realiza-se um balanço geracional de ambos, a fim de analisar suas linguagens literárias e, enfim, apresentar as duas obras que são objetos de análise desta dissertação.

## **2.1. Um percurso geracional cíclico**

De modo a compor este panorama, escolhe-se traçar uma pequena linha do tempo da trajetória dos movimentos estéticos da literatura brasileira contemporânea a partir de Schøllhammer (2009) e Villaça (1996).

Ainda havia nos anos 60, em meio às turbulências políticas e sociais nacionais e estrangeiras, a exploração e o questionamento de uma identidade nacional brasileira. Ao mesmo tempo, abria-se a literatura brasileira para o exterior, incorporando tendências advindas de um último respiro de um modernismo tardio, principalmente nas obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que focalizavam, em abordagens estilísticas diferenciadas, uma experimentação formal que desafiava convenções. A recepção e a discussão de obras estrangeiras também contribuíram para a influência existencialista que marcaria muito dos seus autores famosos, advindas das leituras de Joyce, Dostoiévski ou Virginia Woolf. A principal característica do período era, entretanto, a de efervescência do engajamento político, visto que se instalava em 1964 a ditadura militar no país.

Marca-se, assim, o início da prosa urbana arraigada na realidade social, que atingiria um de seus ápices na forma do conto curto nos anos 70. De fato, depois do golpe de 64 e com a instauração da ditadura brasileira, dois caminhos se apresentavam à expressão literária no Brasil: ou se seguia a tradição latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica, nos moldes de

Gabriel García Márquez; ou se assumia um compromisso com a urbe e o realismo social contra o autoritarismo, abandonando-se o utopismo (Schøllhammer, 2009).

Havia uma demanda para a demarcação de uma expressão estética à situação política e social do regime totalitário que afligia o país, produzindo uma vocação sociopolítica refletida numa literatura de denúncia e confronto nos anos 60 e 70. Com as interpelações da censura advinda da instauração do AI-5, porém, inovações estilísticas e linguísticas tinham que serem criadas e adotadas. Por esse modo, os anos 70 são marcados por um “anarquismo formal” que deu origem a diversas estéticas. Há a emergência, por exemplo, de uma narrativa autobiográfica que confronta a compreensão da história global. Dá-se voz aos “sujeitos da história” que foram muito silenciados (Jameson, 1991). Combina-se a estética do modernismo com a de rememoração, com ênfase na representação memorialística. Forma-se, assim, uma vertente autobiográfica para engajamento político. Esse fato transforma-se, na contemporaneidade dos anos 90 e 2000, na procura de formas de viver na era da globalização, cujo impacto enfatiza problemas socioculturais (Schøllhammer, 2009).

Além disso, nos anos 70 fortalece-se o processo do hibridismo, com o surgimento de novos gêneros. O romance-reportagem estabelece, por exemplo, a inclusão de notícias, uma vez reprimidas e censuradas, na ficção como denúncia e resistência política. Disso, advém o trabalho experimental com a linguagem. Flora Süssekind (1985) demarcaria isso como “literatura verdade”, que se contrapõe a “literatura do eu”, de uma prosa existencial e intimista, marcada por Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral Neto.

A “literatura verdade” teria, então, uma obsessão com o retrato jornalístico ou alegórico do Brasil por intermédio de relatos ou diários de cárcere e tortura, perseguição militar, exílio, mas também por obras que resgatavam o espírito de nacionalidade, de um projeto de nação pós ditadura. A ascensão desse tipo de literatura e sua ávida leitura denota, por um lado, um sentimento de culpa e penitência da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização do Brasil, e, por outro lado, uma necessidade de reestruturação da história recente do país, contraditória e fragmentada devido a censura, por uma nova geração de leitores que busca uma verdade nestes relatos “não oficiais”. De acordo com Süssekind (1985, p. 44),

o sucesso desta literatura político-memorialista se explica, então, em parte pela tentativa dessa geração mais jovem de suprir, via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico; em parte pela necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, servindo-se para tal purgação da leitura atenta e obsessiva de quaisquer relatos de calvários políticos que lhe chegassem às mãos.

Com a abertura política e o retorno da democracia, por outro lado, surge uma literatura mais psicológica que denota uma subjetividade em crise; entram nas discussões gênero e sexualidade, sob a manifestação de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, por exemplo. A “literatura do eu” enfocava a experiência ilógica do mundo e, ao contrário do romance-reportagem ou a parábola, não se destinava à referencialidade ou à representatividade do verossímil, mas sim de uma comunicação poética que privilegiava a *expressão*. Nos textos, havia uma impressão “de cumplicidade como em grande parte dos textos poéticos de 70, que parecem ter absorvido dos anos de sufoco a paixão pela conversa íntima, sussurrada” (Süssekind, 1985, p. 77).

Outra manifestação deste período é a estética do *brutalismo* percebida na obra de Rubem Fonseca (Bosi, 2015), que expunha a realidade sombria da alta sociedade, bem como retratava a violência social em ambientes de fronteira, promovendo a retratação da realidade marginal. Instaura-se um modelo de literatura metropolitana cuja escrita é sucinta, direta, elíptica, que se aproveita das fantasias de hostilidade e do fascínio pela violência e faz referência ao cinema *noir* americano, com sua “atmosfera claro-escuro e enredos de suspense”, para compor um gênero de *thriller* brasileiro que misturava a arte literária com as dinâmicas do mercado de *best-seller* (Galvão, 2005).

Em consonância com o aspecto psicológico citado anteriormente, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguiram esse particular “realismo cruel” no desnudamento da “cruza humana” até então inédita na literatura brasileira (Schøllhammer, 2009). Como põe Galvão (2005, p. 47): “a contribuição da sangueira fornecida pelo cinema e pela televisão, com personagens que seviciam e mutilam sem pestanejar, também trabalha as sensibilidades, predispondo-as a um paroxismo crescente de cruza”.

Os anos 80 seriam demarcados como a década da literatura pós-moderna, bem como da profissionalização do escritor e o estabelecimento de fato de um mercado editorial e literário. Surge um novo critério de qualidade literária: a

combinação do estilo de narrativa best-seller com épicos clássicos, como mitos fundadores (*Ibidem*). Disso, surge a metaficção historiográfica pós-moderna. Exemplo disso é a obra de Ana Miranda, que compõe um estilo de conteúdo histórico que serve de alegoria à realidade nacional moderna. De todo modo, estas manifestações, em principal a de Borges, trata-se de uma “literatura sobre literatura, ficção que discute sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real” (Schøllhammer, 2009, p. 30).

Nessa década, demarca-se uma dimensão híbrida dominante à literatura: entre alta e baixa literatura, com a expansão da cultura de massa e sua inserção em projetos literários; a interação da literatura com outros meios de comunicação, como a fotografia e o cinema. É uma tendência que põe “em xeque a narrativa tradicional, estilizando-a, manejando a intertextualidade, a colagem e a montagem, em certos casos até recorrendo à ilustração” (Galvão, 2005, p. 77). Além disso, uma literatura subjetiva e psicológica promove uma definição para o sujeito pós-moderno, como um de individualidade desprovido de conteúdo psicológico, sem profundidade ou projeto. Um ser perdido em um mundo não-nítido.

Nesse contexto, João Gilberto Noll aparece com *O cego e a dançarina* (1980), sendo influenciado pelas questões existenciais da “literatura do eu” dos anos 70, de Clarice Lispector a Caio Fernando Abreu, apresentando narrativas que incluem a dimensão híbrida do período, como a utilização de técnicas do cinema, que incluem mudanças de cortes, foco, flash e elipses de tempo, mas que também refletem sobre a inabilidade de apreender a natureza humana, a identidade e a realidade. Em alguns contos, “o leitor entra num mundo ficcional no qual os personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo onírico dos delírios produzidos pelos meios de comunicação” (Schøllhammer, 2009, p. 31).

Schøllhammer (2009) exprime que Noll é o interprete mais original do sentimento de perda de sentido pós-moderno. Em suas composições literárias, ele demarca o sujeito em crise e se questiona perante a apreensão da realidade, decaindo no uso da figura do corpo como limite de assimilação, expondo a vulnerabilidade da materialidade, a ferida identitária, a condição e interpelação erótica. São escritas que nascem

da verificação de que a vida já não se pode resumir ou conter no formato do indivíduo, como se a cultura tivesse descoberto que a noção de “vida própria” tornou-se insustentável, e, por isso, precisasse elaborar outros modos de registro, de captura, de percepção e de reflexão sobre o vivido; [...] dão conta, acima de tudo, da impossibilidade de determinar o *bios* em torno da figura de um eu. Fazem do eu menos a instância de uma demarcação interior, uma topografia do privado, do que uma zona de fluxos e de passagem: um umbral entre uma enunciação e um “passo de vida” que excede toda apropriação (Giorgi, 2013, p. 121).

Essa circunstância pós-moderna é expoente no final da década dos anos 80 e início dos anos 90, visto que esse período abrangeria a incidência inicial de obras que se configuram em “paradoxos do contemporâneo”; justamente obras inseridas na contemporaneidade, em confronto com sua complexidade exacerbada:

a literatura navega na intertextualidade, no pastiche, num universo telereal de fronteiras diluídas entre o real e o ficcional, que convive com posturas barrocas, onde os limites do real são levantados em prol da imersão num imaginário proliferante. [...]. Vivência da crise da questão política, ética, artística, por uma subjetividade que se volta para a história, para o nacional, a cidadania, sem os radicalismos nascidos dos pensamentos polarizados. Crise da representação, da valoração, simultânea à procura de uma linguagem que reflita o multiculturalismo, que mantenha as diferenças retrabalhando sempre os pares distintivos (Villaça, 1996, p. 157-158).

Uma crise de representação se instaura; a perda dos valores e condições sólidas de existência produz uma literatura que se configura em uma “nova cozinha dos saberes, onde nenhum deles funciona mais como a medida dos demais em relação a uma ortodoxia qualquer. Os paradoxos aumentam ao sabor de vozes que os historicizam e os enunciam e legitimam” (Villaça, 1996, p. 162). Em meio a isso, o intenso processo de urbanização e as consequências da globalização demarcaram um indivíduo perdido na urbe e no mundo desenfreado e fragmentado com o avanço do capitalismo liberal. Dessa forma, os escritores estavam absortos pela incerteza e volatilidade desestabilizadora da literatura pós-moderna, bem como do mundo, que os faziam refletir sobre suas referências e estéticas, visto que

o “novo” emblemático de época moderna, dominada ainda por discursos de verdade, perde força, juntamente com o sujeito que constituía esta verdade, repartindo-a de forma autoritária em pares exclusivos. Vivemos hoje o tempo do contingencialismo, um tempo de reciclagens, da maturação, da perda da onipotência ou ingenuidade. O valor do novo e a tradição de ruptura não se sustentam na complexidade contemporânea, onde as questões sofrem rearticulações, formam redes (*Ibidem*, p. 162-163).

Declara-se nesse período, portanto, a perda de determinação e de rumo dos personagens, em sentido existencial, como tema principal. Esse tópico seria retomado e acentuado na prosa dos anos 90, em uma ótica do homem preso ao destino como um fantoche, sem compreensão e controle de si e de suas ações, e também nos anos 2000 que, com o intenso processo de hibridação textual e da representação da pluralidade cultural na composição identitária, apresentam obras com ritmo desenfreado, fazendo uso da desapropriação do sentido existencial com a ênfase na retratação da violência (Schøllhammer, 2009). Esses fatos demonstram que o questionamento existencial, bem como as inovações estilísticas, continua em uma crescente de influência e produção desde os anos 70.

Os anos 90 e 2000 são demarcados pela abertura dos blogs e escritas da internet, que posteriormente atingem a publicação em editoras tradicionais devido a popularidade crescente online. Demarca-se que não há uma escola literária ou tendência estética que unifique os autores, a não ser a tendência comum à heterogeneidade, seja de estilos ou temas. Em primeiro momento há a dominância da prosa curta, pelo âmbito da internet, tomando o exemplo dos anos 70 com a crescente popularidade do conto brasileiro. O traço que caracteriza o novo século é, porém, “o convívio entre a continuação de elementos específicos que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” (Schøllhammer, 2009, p. 36).

Há a intensificação do hibridismo com os meios audiovisuais e digitais, do uso de pastiche e do uso da linguagem pornográfica e do melodrama. Nas narrativas do novo século, acentua-se a retratação da realidade da violência, com uma exposição pornográfica que esvazia o sentido de brutalidade, normalizando-a.

Do contexto de engajamento digital como promoção de projeto literário, bem como de retratação das problemáticas contemporâneas, surge Daniel Galera. Azevedo (2015) aponta como marco inicial da carreira de Galera a sua intensa atividade on-line por intermédio de sites cunhados pessoalmente (o COL, Cardoso Online) com amigos. Ressalta-se o papel das redes de internet como importantes locais de afirmação no século XXI, e também legitimação – naqueles espaços, o autor recebe um público leitor aberto a conhecê-lo, a consumi-lo. Pouco depois de garantir um espaço literário on-line, observando a formação de um público interessado em si, Galera dá um próximo passo para se constituir no campo artístico e mundo cultural: ele funda sua própria editora, a Livros do Mal, que tinha o intuito

de trazer “novas visões, que ultrapassassem o exercício estético vazio, o lugar comum da classe média ou o deslumbramento com o mundo pop” (Colonetti *apud* Azevedo, 2015, p. 240).

Galera demarca o exemplo de uma geração que quer se firmar no mercado literário brasileiro, com voz e estilo literário próprios, compondo projetos que configurem uma representação de seu tempo. Azevedo (2015) declara que, desde seu primeiro romance, Galera dispõe uma autopercepção autoral, visto que possui o desejo de se constituir no campo artístico e cultural do cenário literário brasileiro e, nele, garantir uma voz literária própria. Certas características do autor contribuem para esse fato: a postura proativa do autor na publicação e promoção de seus escritos, tanto de forma independente quanto mediado por uma editora; a abordagem crítica do autor em relação aos próprios romances e escritos, apontando seus acertos e erros, destrinchando seu estilo literário e estruturando melhor suas próximas manifestações literárias; sua posição receptiva ao olhar da crítica literária, de importante cuidado para a sua estabilização no cenário literário, valorizando-a.

Esse fato entra em consonância com as configurações do mercado nos anos 90 e 2000: com a expansão digital, repensa-se a profissionalização e o engajamento do escritor, bem como de seus escritos; estreita-se a relação de obra literária e produto, escritor e mercado. Nos anos 80, difundia-se uma ética de resistir aos padrões facilmente consumidos pelo mercado de massa, renunciando a um projeto literário e padrões de qualidade, porém se mostrou que

a ameaça comercial contra a liberdade da forma nunca se realizou; em vez disso, o mercado brasileiro de literatura se transfigurou durante os últimos vinte anos, procurando ampliar sua base de venda em grandes livrarias, coleções de clássicos a preços acessíveis, proliferação de feiras e eventos literários, assim como uma integração maior com os meios de comunicação de grande alcance, programas de televisão, e por meio de um diálogo mais intenso com o cinema graças ao fortalecimento da indústria cinematográfica nacional (Schøllhammer, 2009, p. 49).

O gosto pelo mercado não afetou muito a estética literária. João Gilberto Noll criou e estabeleceu seu estilo independentemente de ter participado e experienciado receitas mercadológicas de livros de encomenda abordando temas populares, como seu livro *Canoas e marolas* (1999) da *Coleção Pecados*, da Editora Objetiva. Daniel Galera também participou de coleções, com o livro *Cordilheira* (2008), da série *Amores Expressos*, encomendada pela Companhia das Letras, que, além de solidificar seu nome no mercado literário brasileiro, permitiu-lhe experimentar com

seu estilo literário iniciado em *Mãos de cavalo* (2006) e consolidado em *Barba ensopada de sangue* (2012).

É importante ressaltar que Galera também começou sua carreira literária com a narrativa curta, com o livro *Dentes guardados* (2001), advindo da influência de um grupo heterogêneo de escritores que conquistou sua identidade geracional em coletâneas de contos, característica da geração 90 de escritores brasileiros – que, por sua vez, resgatavam os preceitos dos anos 70 e 80 (Schøllhammer, 2009). Ele configura um tipo de representação que se produz metamorfoseada e transfigurada, parecendo

se deslocar em relação à insistência da literatura brasileira, analisada inicialmente, de se tornar próxima à realidade marginal e à violência das grandes cidades. Ao abrir mão de um compromisso representativo com uma realidade histórica reconhecível, esses novos autores se propõem a criar diretamente os contornos daquilo que se torna presente e real. Mesmo quando se trata de relatos de memória, nota-se uma complexificação do tempo e dos processos narrativos envolvidos, evidenciados pelo trabalho com a linguagem. A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa. Até mesmo no retorno a uma narrativa introspectiva, a consciência é inseparável de seu objeto, e a narrativa performatiza sua simbiose, conferindo à sensibilidade subjetiva uma natureza menos psicológica e existencial (Schøllhammer, 2009, p. 158-159).

Além disso, o autor resgata os preceitos do romance de formação – *Bildungsroman* alemão –, que possui os tropos tradicionais de trauma, solidão e crise existencial, tendo como representações brasileiras a partir da década de 30, com Jorge Amado, culminando nas décadas de 60 e 70 com Clarice Lispector (Maas, 2005). Tendo esse gênero centrado na retratação da dimensão social da relação dialógica entre personagem e meio, que confere aprofundamento psicológico a partir das condições sociais, culturais e políticas que o entornam, Galera transforma-o, trazendo-o ao século XXI, ecoando problemáticas contemporâneas, como a interpelação midiática denotando crise identitária (Lehnen, 2013). A obra *Mãos de cavalo*, por exemplo, inserir-se-ia na longa tradição dos romances de memória; porém, pelo aspecto estilístico de diálogo entre a narração literária e a narração de mídias como os quadrinhos e o cinema, Galera acrescenta um caráter inovador à fórmula (Rasch; Cunha, 2008).

Com esse panorama demonstra-se, portanto, a relação dialógica entre todas as gerações literárias a partir dos anos 60. Com efeito, as influências passam adiante de forma ininterrupta, tendo autores dos anos 2000 resgatando estéticas dos

anos 70. Torna-se uma amálgama de características e tendências que são apreendidas e transformadas por novos autores, dos quais um olho está no passado e o outro no presente. Reconhece-se um aspecto cíclico atrelada à contemporaneidade.

Posto desse jeito, João Gilberto Noll e Daniel Galera estão mais próximos como nunca: enfatizam a problemática pós-moderna em estéticas existencialistas que datam a tempos muito anteriores a eles. Suas linguagens literárias são diferentes, é claro, porém o fio condutor que os movem a buscar a palavra e tentar representar sua contemporaneidade – que, em muitos aspectos, é a mesma – mostra-se igual. Assim como suas percepções do sujeito pós-moderno: sempre a vagar, perdido, em busca de algo. Enfatiza-se, evidentemente, que a literatura contemporânea é feita na tensão entre o presente, o passado e o futuro.

## **2.2. Linguagem e projeto literário**

João Gilberto Noll denomina-se um escritor da linguagem; é por meio da pulsão da escrita – imprecisa, imprevisível, incontrolável – que suas obras surgem ao mundo. Elas representam, por esse motivo, um tipo de construção estética selvagem, sensorial, carregada de excesso e absurdo. O autor compara sua escrita com o escopo artístico da música, na qual o inconsciente fica à amostra sem necessário domínio da matéria ficcional: sua escrita é impregnada pelo inconsciente, que o leva a encarnar o tema do escrito, de modo a compor o vazio da representação.

Noll admira o trabalho instintivo do músico, que não se prende a forma para produzir música e emoção. São criações que se aproveitam de si, não respondem a ninguém. Ao se utilizar da linguagem, a literatura esboça um andar um tanto mais conceitual, intelectual e fechado: reportam demais ao mundo, as palavras. Por esse motivo, o autor agracia o poema que, “assim como a música que não seja eminentemente descritiva em sua própria constituição instrumental, possuem uma referencialidade mais aberta relativa às coisas, não se reportam tão diretamente ao mundo mas à sua própria formulação” (Noll *apud* Estadão, 2010). Não se deve se preocupar com a descrição, com a tentativa de representação; deve-se deixar a propulsão da linguagem guiar o autor, visto que é dela

que se instaura o tema em constante desnudamento, conforme a incisão das palavras em sua função de quase bisturi na extração das urdiduras até

aqui secretas do enredo. Esse mecanismo empresta ao trabalho algumas surpresas, pois o que transparece na linguagem é engendrado nas sombras do inconsciente, qual uma usina subterrânea que só saberá de si no calor de uma sintaxe impressa no vazio do branco (*Ibidem*).

Emprega-se, assim, uma criação literária na qual o Eu mostra-se coagulado na página – em um caminho vertiginoso marcado por diversos nascimentos. Como atesta o próprio autor: “sou um escritor eminentemente... pulsional. Eu quero ver o resultado dessa pulsão” (Noll *apud* Gauchazh, 2013).

A inabilidade de representar, de narrar o real, atrelado ao período como já mencionado, impacta profundamente a arte literária de Noll. Em um depoimento dado no III Congresso Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), João Gilberto Noll apresentou seu texto *Frestas da vergonha* (1992), no qual expôs sua “vergonha” diante de sua inabilidade de compor uma representação da realidade, que se apresenta sempre como um retrato falho, visto que “a coisa não apresenta uma forma precisa, muda, muda quase a cada instante [...]” (Noll, 1993, p. 163).

O autor retrata uma problemática do tempo pós-moderno e de seu sujeito, preso na inação de se constituir e experienciar o mundo; compõe-se um escritor-narrador que apenas observa o mundo, sem poder tocá-lo ou compreendê-lo totalmente. A realidade pós-moderna é tão mutável aos olhos do autor, que passa até questionar sua existência; e em sua escrita cambiante, ele nega até a tentativa de retratar, pois a considera impossível. Desse “corpo sem contornos” que se torna a realidade, o autor se encontra em exílio; não consegue apreendê-la. O objeto a retratar – a realidade – perde-se nessa metamorfose do tempo pós-moderno, fazendo com que o autor componha um retalho sensorial. Da experiência do corpo, dos sentidos reais, tenta-se sentir essa imaterialidade do mundo. E ainda,

manifesta-se, sibilina, então, a estética da vergonha, da humilhação, até aqui sem solução à vista, de se falar daquilo que habita a pura sensação de um sonho que enleva, que eleva as categorias do humano a um patamar onde toda a insuficiência se redime [...] e eu aqui, sem capacitação para retê-lo para os meus hipotéticos ouvintes, querendo fechar os olhos para poder reabri-los já não tendo quem sabe matéria nenhuma para retratar, já não tendo mais diante de mim esta realidade sem mérito, sem mérito nenhum para que possa alcançar a conformação de uma comunicação estética (Noll, 1993, p. 163).

A literatura comporta esse objeto indescritível, mas o fato de não ser passível de descrição confere a ele perda de validade; o desnudamento da natureza do

homem e de seu meio é perdido na inaptidão pós-moderna. Porém, não se pode não descrever esta crise: “o mundo sofre, e é impossível que se faça uma literatura desta espécie, sem rudimentos humanos, azeitada apenas com estes fatores de aparência inverídica, como se configurassem uma biologia imemorial” (*Ibidem*).

Esta concepção de escrita gera uma “literatura do impossível”, que leva à experiência do corpo, às suas sensações primitivas a fim de se apreender; acima de tudo, leva à vergonha de não mais perceber a natureza da alma:

[...] eu diria melhor, a literatura da vergonha, pois é este sentimento que nos acua nesta hora, uma vergonha acachapante por não conseguirmos reter a alma, pelo menos o ânimo desta história toda, uma vergonha avassaladora por não sabermos o que desnudar além deste insensato movimento de corpos inutilizados para a fabulação (Noll, 1993, p. 164).

Resta questionar, por fim, o colapso da escrita em geral perante essa realidade conturbada. Ou observar apaticamente essa literatura do impossível que não se esgota em tentativas, mesmas vãs, de apreender algo. Ou talvez se deva abandonar esse intuito falho da literatura, e só aceitar a mudança; decair em um silêncio que desespera e conforta simultaneamente:

Ou não, alguém poderia dizer: a ficção não pressupõe necessariamente o corpo a corpo de duas experiências, a do narrador e a do leitor; o que a ficção pede, alguém poderia acrescentar, é o entrosamento entre estes dois através de uma esfera inumana de tamanho estranhamento, que só nos resta um soluço irreprimível despencando dos lábios, em direção a um abismo onde ninguém mais tenha que carregar o fardo do reconhecimento do mundo, e tudo seja aí tão frio quanto a pele inexistente de Deus (Noll, 1993, p. 164).

As narrativas nollianas configurar-se-iam, portanto, em obras em estado de desconstrução/decomposição, à medida que traçam uma tentativa de definição na indefinição do espaço-tempo proposto. De acordo com Giorgi (2013), elas são marcadas pela interrogação e transgressão constantes, nas quais se desprovê de um Eu há muito já perdido e se experiencia o mundo através das sensações corpóreas e eróticas:

ali a vida não remete à experiência vivida por um eu, mas à vida do corpo, ao campo de forças singulares e múltiplas que fazem e desfazem os corpos. Trata-se de biologias abertas, de corporalidades cujo lugar mesmo torna-se instância de interrogação; ilumina o encontro com potências orgânicas, com forças opacas, que retraçam constantemente os contornos dos corpos e mapeiam seus campos de relação e de devir: o desejo, o afeto, a sensação, a pulsão, o que arrasta a consciência para sua linha de sombra que aqui é

também sua linha de criação. Impessoal, assignificante, neutro: o rumor do vivente nas alternativas da sexualidade, do desamparo, da doença; disso falam os animais que assomam, como figuras incertas, em muitos textos da literatura recente (Giorgi, 2013, p. 122).

Noll passa a representar personagens que submergem nos delírios subjetivos que os faziam incapazes de distinguir realidade e fantasia, o mundo onírico e o mundo empírico, refletindo a própria experiência do mundo pós-moderno em que estava inserido. Suas narrativas são marcadas, de fato, por um sentido desnorteante, expondo existências avulsas em buscas frustradas de suas subjetividades sob desintegração, em mundos não-nítidos, à maneira que “parecem passear à deriva pelas folhas de papel, onde ‘criaturas avulsas’ se deslocam em delírios, em desejos, pelos espaços das cidades maiores e menores por onde o próprio escritor, biograficamente, andou” (Domingues; Juliano, 2020, p. 58).

A aproximação do autor com seus personagens é enfatizada por diversos autores (Domingues; Juliano, 2020; Hartmann, 2011; 2012; Mello, 2008; 2014; Schøllhammer, 2009; Souza, 2015), desembocando em uma ótica estranhamente autobiográfica que confere aos personagens não nomeados de Noll um status de personas do próprio escritor, como as personificações em heterônimos por Fernando Pessoa. Esse fato é sustentado pelos indícios dados pela maioria de suas obras: a profissão escritor permeia quase todos seus protagonistas, na incerteza e angústia sob a composição de uma obra literária; a errância dos personagens perpassa o ambiente de Porto Alegre e regiões em que o autor atuou como professor-convidado, como Inglaterra e Estados Unidos; “o narrador nolliano, predominantemente anônimo, recorrerá outras vezes, em outras obras de Noll, à revelação de sua identidade pela nomeação de João” (Souza, 2015, p. 30). É desta nomeação de João que se instaura a noção de autor-personagem, em uma confusão de pensares, sendo o próprio João Gilberto Noll incorporado ao texto, na pulsão da escrita de suas narrativas e personagens.

O sentimento pós-moderno de angústia identitária e a compulsão de narrar o Eu pela observação e incorporação do Outro são demarcadas tanto em suas obras quanto no próprio autor em seu contexto literário, reforçando a ótica de autor-personagem em sua literatura. Com efeito,

desprendido das formas usuais que designam um personagem, pela negação da sua nomeação e rejeição da sua imagem, o narrador de Noll se utiliza das máscaras e dos rostos de sua criação ficcional para se

desdobrar, se tornando outros pela multiplicação de um movimento que o conduz através da ambiguidade que provoca a oscilação, o espelhamento e a metamorfose entre autor e narrador, movimento que põe em continuidade uma escrita que se desenvolve na incerteza e se movimenta em direção a si própria (Souza, 2015, p. 75).

A escrita ficcional de Noll oscila entre o excesso de devaneios subjetivos e a composição de uma narração sensorial. O autor constrói narradores que querem se afastar do ato de narrar, esquecer a narrativa, suas existências e o compromisso com o seu leitor. A impossibilidade de firmar uma subjetividade congruente os impossibilita de narrar, afixando-os à categoria de narração pós-moderna<sup>13</sup>. De todo modo, o narrador nolliano é uma voz desprovida de nomeação e imagem,

uma figura que transita pela instabilidade de um caminhar que se faz também na indefinição, pois que se desenvolve por uma trajetória sem origem, itinerário ou destino. Sempre levado pelo vagar que se constitui unicamente pelo firme propósito de não cessar o movimento, o narrador de Noll é impelido para a errância e acompanha, assim, o próprio movimento da escrita na qual ele está inserido — e que ele próprio elabora —, ao se desfazer de todas as características que o demarcariam como personagem para se desenvolver na narrativa como enunciação, a voz de um puro movimento, deslizamento sem direção ou intenção [...] (Souza, 2015, p. 75).

Por intermédio de suas construções linguísticas, torna-se comum o uso de figuras de linguagem e metáforas para bloquear o sentido verdadeiro dos termos utilizados na obra, além de que o próprio “desenvolvimento da narrativa retarda o enredo, numa reiteração sem avanço” (Mello, 2014, p. 191), de modo a expressar um sentido de incomunicabilidade entre os personagens, mas também entre autor e leitor. Além disso, perpassa o texto

a indefinição de o que o narrador e o leitor apreendem do espaço. De maneira que o universo que a ficção compõe, embora muitas vezes se aproxime do real, tende a suspendê-lo, suspendendo também os sentidos,

---

<sup>13</sup> Até o modernismo, tinha-se a concepção de que a literatura e o romance deveriam representar o real. Adorno (2003, p. 55) postula que “a capacidade de dominar artisticamente a existência” era o elemento central da forma. Com objetividade, o romance provia uma sugestão do real: centrar a narração na verossimilhança da realidade, na captura de sua manifestação. Na expansão da modernidade datada do século 19, no entanto, essa característica tendeu a ser questionada e até deixada de lado. A estética da representação entra em crise, diante da expansão do pensamento nihilista. De acordo com o autor, na época contemporânea o narrador está preso em um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (Adorno, 2003, p. 55). Santiago (2002) postula que esse paradoxo advém da desintegração do narrador clássico de Benjamin – que transmite uma sabedoria, sob ótica empirista – com o empobrecimento da experiência e a incomunicabilidade pós-moderna. Na pós-modernidade, assim, o narrador “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (Santiago, 2002, p. 45).

que se transformam em imagens poéticas. [...] cancela[-se] a leitura única e coloca o leitor na mesma posição do narrador, num espaço indefinido, porém textual [...]. Resulta que, assim como o narrador não narra em termos lógicos o que vivenciou, o leitor também não consegue compreender o verossímil da cena. Restam-lhe apenas fragmentos que deve tentar compor com o que segue [...] (Mello, 2014, p. 191-192).

Dessa forma, o leitor conduz o texto, e não o autor; invertem-se as hierarquias literárias, demonstrando que Noll “parece ter em mente uma noção de texto, de leitor e de sujeito que dialoga com a anomia presente na ficção brasileira contemporânea” (Mello, 2008, p. 11).

A impossibilidade de narrar entra em consonância com a inação de seus personagens perante outros personagens e o mundo, em uma construção que aposta em uma existência alheia e impotente a tudo. Ao mesmo tempo, Noll demarca o corpo – os contornos do ser, sua materialidade – como única coisa que separa a subjetividade desse mundo desenfreado que engole e fragmenta identidades. Esse processo voraz sempre está, no entanto, em constante ação contra essa barreira corporal, decrepitando-a cada vez mais:

são corpos que parecem mover-se para um tipo de desmaterialização, ou, melhor dizendo, para uma mudança de estado de matéria: aparecem-lhes substâncias incógnitas, tornam-se luminosos, derramam-se em secreções e humores, como se o corpo estivesse orientado a pontos de tensão nos quais o orgânico ou o físico se transmuta, se liquidifica em outra coisa mais difusa, informe e irreconhecível, porém que se inscreve como um acréscimo de vida, um excedente, uma reserva potencial e enigmática. Uma transmutação para um “extrato de mais vida” (NOLL, 2004, p. 110) que atravessa os corpos e os arrasta na direção do indeterminado, disso quase imperceptível, mas real, “as entranhas do zero”, lugar a partir do qual se relança a narrativa: como se a escrita fosse o registro desse vértice cego, desse umbral ou contorno de forcas que impele os corpos, uma pulsão que os empurra e os torna instância do relato (Giorgi, 2013, p. 126-127).

É comum que, por exemplo, os protagonistas de Noll depararem-se com as suas imagens em espelhos e constatarem o processo de desintegração: as barreiras corporais não aguentam a volatidade do mundo pós-moderno. O movimento de errância, então, serve como um meio para postergar essa desintegração, da angústia do desaparecimento do eu no outro. Nesse sentido, Noll abarca a categoria de “mínimo eu” de Lasch (1986), no que diz respeito a instaurar o eu como essência autêntica única num ambiente em que impera a irrealidade e a não-nitidez. Postula-se, nos escritos de Noll, um “eu ameaçado, eu sitiado, que restringe ao máximo seu

campo de visão e o pensamento reflexivo em geral” (Villaça, 1996, p. 103). Sua obra insiste, portanto,

na anomia das personagens, perdidas num mundo moderno que não entendem em todo o seu absurdo. Enclausuradas entre a condição humana e convenções sociais em que não acreditam, rendem-se à impotência ante o rebaixamento geral da vida, amiúde refugiando-se numa sexualidade exacerbada que lhes propicia ensaios de aproximação com o outro (Galvão, 2005, p. 80).

Configura-se, então, um ser em conflito consigo e com o mundo. Em *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), Noll enfatiza protagonistas inseridos em ambientes desconhecidos – em meio a Inglaterra, Estados Unidos e Itália –, fragmentados identitariamente diante da perda de suas origens, expondo um sujeito em contato com a alteridade e essa os interpelando e construindo. Toma-se um eu hóspede de uma terra estranha, incorporando-o e o desnudando de sua subjetividade. Em *Rastros do verão* (1986) e *Hotel atlântico* (1989) demarca-se um desejo pela errância, pelo medo da fixação identitária e da desintegração corporal. A recepção de um pertencimento identitária é nebulosa, visto que ambos os protagonistas querem se sentir necessitados, terem algum propósito, mas não querem pertencer a algum lugar ou alguém, postulando um paradoxo identitário, visto que as situações são interdependentes no universo de Noll. Em *A fúria do corpo* (1981) e *Acenos e afagos* (2008) postula-se o erotismo excessivo, transbordando os limites do corpo e da inquietação do prazer, à medida que apresenta relações que extrapolam e transgridem as padronizações de gênero e sexualidade. Trata-se de caminhadas que expõem, cheia de espasmos, a subjetividade dos protagonistas para que o leitor visualize seus estados degradantes, visto que, nas narrativas do autor, “a subjetividade caminha para a neutralização e a autodestruição” (Villaça, 1996, p. 105).

Noll emprega, portanto, um uso de subjetividade textual que enfatiza o sentimento de deslocamento e fuga, atestando ora para a busca identitária, ora para metamorfose do eu no mundo e na alteridade, compondo uma visão de sujeito em oscilação entre seu eu e o outro, em uma amálgama que transpõe a indefinição pós-moderna. Em suma, “a narrativa de Noll incorpora o estranho, aquilo que entorpece ou incomoda, suas linhas instauram o esboço do descontentamento, da sensação aniquiladora de se ter uma voz consciente quando o mundo já é total e alienadamente surdo [...]” (Hartmann, 2011, p. 64).

Em sua trajetória literária, o autor explorou o diálogo entre a antropologia e a literatura contemporânea para compor trilhas que evidenciassem o debate e a representação da identidade, da alienação, do existencialismo, da sexualidade, do homoerotismo e da liberdade do corpo (Lopez, 2002), em uma prosa experimental e fragmentada que desafiava as convenções literárias, postulando a ação de repensar as abordagens de analisar a literatura e a sociedade contemporânea. Atuando como observador da natureza voraz e precária do homem, o autor evidencia situações limítrofes e desconcertantes, muitas vezes perturbadoras, com seus personagens psicologicamente afetados. Prioriza-se mais experiências sensoriais do que narrativas lineares, de modo a ilustrar a psique humana, como atesta Villaça (1996):

Noll não deseja pensar o homem, quer apenas vê-lo o mais de perto possível. Deseja segui-lo passo a passo como uma sombra, sem qualquer projeto de administração ou de conhecimento. Uma característica do narrador é abordagem do funcionamento sensorial, descrito obsessivamente; agarra-se aos sentidos, defendendo-se das ameaças do tempo, da decrepitude (p. 107).

João Gilberto Noll atuou, dessa forma, como um autor extremamente importante para a representação do homem, da identidade, da angústia pós-moderna, desafiando tradições literárias para compor uma voz própria e original, produzindo uma literatura que serviu como referência para muitos autores da próxima geração. Em relação à contemporaneidade do autor, Domingues & Juliano (2020) apontam que Noll seria um escritor que não se prende às regras de seu tempo, mas explora o intermeio destas, posicionando-se como objeto de prover luz à escuridão do tempo. O autor pretendia, em toda obra, discutir as relações sociais que permeiam o ser contemporâneo, não bastando os processos tradicionais de narrativa para esse intuito.

Falecido em 2017, o autor deixou um legado que configurou em uma representação literária para os estudos culturais, a antropologia, os estudos de gênero e sexualidade, bem como para a própria crítica literária. O empenho em seus textos de desnudar o homem, expondo suas vulnerabilidades e desejos, compôs uma arte única.

Em outra geração literária, Daniel Galera é reconhecido por sua escrita afiada e detalhista acerca de temas contemporâneos, como questões de identidade, juventude, solidão e as complexidades da vida pós-moderna, que firmemente o instauram como uma importante representação da pós-modernidade no cenário

literário brasileiro. Seus personagens frequentemente enfrentam desafios existenciais e buscam encontrar um significado em um mundo em constante mudança, na qual a escrita se apresenta em um estado metamorfoseado, híbrida em gêneros, para compor uma arte única. Schøllhammer (2009) afirma que, em suas primeiras realizações como escritor, Galera já apresentava segurança em seu estilo literário, compondo uma voz autoral que parecia nascer de imediato madura e pronta para “enfrentar o olhar desafiador da crítica e dos leitores” (p. 148).

A atuação pessoal do autor na circulação e divulgação de suas obras aponta para um desejo de montagem de um sistema literário particular que garantiria o seu pertencimento no mundo cultural, conforme mencionado como característica da geração dos anos 2000. É interessante observar, no entanto, como Galera caracterizava o início de sua carreira literária como obra do acaso, de um passatempo que se caracterizou na apropriação de um espaço para autopromoção: um movimento on-line com amigos à época de universidade, que foi dando seus frutos e provocando o gosto pela arte de fazer literatura.

De fato, como o próprio autor ressalta: “não era um plano, não tinha uma justificativa intelectual, não tinha ambições comerciais, era simplesmente: escrevemos, queremos fazer livros e, aparentemente, temos os meios para fazê-los” (Galera *apud* Azevedo, 2015, p. 242). Esse movimento gerou, inclusive, propostas para o trabalho de tradução, logo após a publicação de seu primeiro livro, que lhe promoveu sustento material enquanto exercia um caminho literário – caindo na tradição de autores que se dedicam à literatura em horas vagas, não integralmente. Azevedo (2015) pontua, no entanto, que essa posição do acaso se mostra contraditória, visto que, embora Galera não tivesse alguma pretensão fixa (estava em meio ao curso de publicidade, ainda se encontrando como sujeito) nessa empreitada, empenhou-se arduamente na tarefa de autopromoção autoral.

Ao investigar a consolidação da carreira literária de Galera, Azevedo (2015) também assinala o papel de um editor e de uma editora na legitimação literária. Em relação ao autor, seu papel ativo de autopromoção foi de grande valia aos olhos de editores consagrados, que viam o autor como parceiro e não objeto de venda. É interessante pensar que Galera já era visto como autor pleno, maduro, de escrita importante, por editores. Isso abriu muitas portas ao autor, inclusive a mais pretendida entre os autores brasileiros: a da Companhia das Letras. Além disso, Galera reconhecia o papel da crítica no estabelecimento e manutenção de sua

carreira literária. Em seu site, o autor propicia um currículo de suas publicações, bem como de críticas a elas (com um cuidadoso trabalho de seleção de quais resenhas são indicadas).

O autor, ademais, é crítico com suas próprias obras, e embora tenha considerado *Mãos de cavalo* “um marco, por eu ter criado uma via para meu estilo” (Galera *apud* Azevedo, 2015, p. 244), ainda tinha muito o que melhorar em sua escrita, confrontando percepções suas e dos críticos a cada obra publicada, como em *Cordilheira e Barba ensopada de sangue*. A sua versatilidade de escrita garante seu sucesso editorial: “tendo ao seu lado, portanto, a máquina empresarial de uma editora e o bom acolhimento do leitor, parece que será possível a Daniel Galera responder a qualquer cadastro de hotel: Profissão? Escritor, *for sure*” (Azevedo, 2015, p. 248-249, grifos da autora). Advindo da internet, Galera quebra a barreira tradicional de inserção no mercado literário brasileiro; faz-se sozinho, conquista a confiança de seus leitores e das editoras e, por fim, edifica seu projeto literário.

Apesar da autopercepção autoral e do sucesso editorial, no entanto, as obras de Galera não estão isentas de críticas. A principal é referente ao seu estilo literário hiper-realista, repleto de “detalhes inúteis” que servem apenas para atestar para a verossimilhança exagerada dos espaços e das atitudes dos personagens, promovendo uma postura em prol “à servidão da imagem, à minúcia e ao detalhismo descritivos que chegam a cansar o leitor” (Azevedo, 2015, p. 254). Quanto a essa crítica, Azevedo (2015) e Schøllhammer (2009) discordam. A primeira ressalta que a capacidade e a estética da escrita (e a construção de narrativas) de Galera expressam que

o próprio autor parece ter desenvolvido uma reflexão sobre sua opção por escrever romances de enredo, já que ao identificar no contemporâneo um ‘apetite por narrativas’, sugere que a literatura deve repensar suas formas de contar histórias, para enfrentar a concorrência da televisão e da internet (Azevedo, 2015, p. 256).

Os romances de Galera, sendo assim, seguem “uma estrutura arquitetada, nada amadora, que demonstra bom domínio técnico” (*Ibidem*, p. 257), em uma alusão a um fazer literário que não quer parecer-se com literatura. De acordo com a autora,

o domínio das ferramentas básicas do funcionamento da narrativa (que, inegavelmente, Galera conquistou), do manejo da técnica com excelência resultam em um esmero que torna a narrativa “bem escrita”. Nesse sentido,

a obsessão descritiva parece ser um indício mais evidente desse cuidado, mesmo que o protagonismo do romance não tenha nome ou não saibamos muito bem o que procura. Há uma certa zona de conforto garantida ao leitor, sempre. Mesmo que em *BES*, assim como em *Cordilheira*, o final não se encaixe propriamente no lugar comum de “foram felizes para sempre”, a desilusão do leitor, se há alguma, é recompensada pelo delineamento cuidadoso dos lugares, das situações, dos personagens que presentifica e torna mais concreta a história para nós (Azevedo, 2015, p. 258-259).

Em consonância, Schøllhammer (2009) admite que vê certo hiper-realismo nas descrições de Galera, mas “nada nesse procedimento o vincula às ilusões representativas do mero artifício descritivo. Aqui, o detalhe preenche o relato com uma certa necessidade que empurra a ação para a frente, como se fosse um crescimento natural” (p. 151).

Indo um pouco além, Assis (2014) aponta que Galera insere-se em uma linha da literatura brasileira contemporânea que possui uma preocupação com o estilo, “notada principalmente na atenção dada, por exemplo, à elaboração imagética e sensitiva” (p. 125), distinguindo-se como uma “literatura intimista e melancólica” que, por vezes, centra-se em romances de formação, constituindo uma “diluição proposital dos limites entre ficção e realidade ao mesclar fatos e personagens reais, posicionando as obras na tênue fronteira entre a literatura intimista e a autoficção” (*Ibidem*). A autora afirma que o cuidado com a verossimilhança advém da necessidade contemporânea de estar em contato com o real, visto o empobrecimento da experiência postulado por Benjamin. Assim,

o agenciamento das descrições – direcionadas para a criação de efeitos visuais e sensitivos e de cenários físicos e psicológicos – opera justamente no sentido de uma busca de autenticidade e verossimilhança da experiência, atuando, portanto, como uma reação ao esvaziamento da experiência e consequência da procura pelo real, ambas identificadas na literatura do presente. Se a imagem é considerada na cultura contemporânea como mais autêntica e detentora de uma maior legitimidade do que o texto, buscar construir visualidades por meio da literatura aparece, portanto, como uma estratégia que segue justamente a lógica de aproximar ficção e realidade, em busca de uma elaboração verossímil do mundo, espelhando a busca pela experiência autêntica e transformando, assim, a própria busca também em matéria representável (Assis, 2014, p. 137).

Galera admite que é entusiasta de narrativas realistas, secas, com primazia em diálogos, ou de estilo realista que tratam de situações irreais, inverossímeis, e que ele incorpora esse espírito de representação realista em seus romances (Cândido, 2017). Por isso, faz bastante pesquisa para incorporar um sentido de dominância sobre o tema expresso pela obra literária escrita.

Em relação às influências, cita Luiz Vilela, Sérgio Faraco, Hilda Hilst e João Gilberto Noll – este sendo um autor favorito seu e que, de certa maneira, mostra-se através de alguns personagens de Galera, embora ele admita que a linguagem de Noll é muito diferente da sua (Cândido, 2017). A paixão do autor pelo cinema o faz adotar muito de sua linguagem na composição de cenas de seus romances. Críticos apontam para a versatilidade de escrita e a voz autoral, à medida que incorpora os novos entretenimentos de massa em sua criação literária, fazendo uso do meio tradicional da literatura para subvertê-la, trazê-la para uma forma de expressão social inclusiva, conectiva, através de intertextualidades com HQs, cinema, jogos eletrônicos, quadrinhos de super-heróis (Azevedo, 2015; Rasch; Cunha, 2008).

Assim como João Gilberto Noll, Daniel Galera enfatiza a problemática da construção de uma subjetividade em um mundo incompreensível, abordando a solidão, o pertencimento identitário, o embate entre o real e o onírico, gênero e sexualidade, convergindo-os em personagens confusos perante si e seus mundos. O autor resgata a característica principal do romance de formação tradicional, que se configura na aceitação melancólica dos protagonistas do meio sociocultural em que vivem, isto é, eles “se ‘moldam’ ao seu entorno, suavizando os contornos agudos de sua personalidade e suas crenças pelo choque com um meio que lhes parece por vezes incompreensível, por vezes hostil” (Lehnen, 2013, p. 168), para enfatizar o sentimento pós-moderno de uma existência vazia em significado.

Em *Até o dia que o cão morreu* (2003), Galera evoca o isolamento tanto voluntário quanto melancólico dos tempos pós-modernos. No romance, apresenta-se o dia a dia de um protagonista anônimo, que ressoa com a intenção de ser identificável a qualquer leitor e suas angústias. Essa intenção perde-se, no entanto, com a ação da narrativa de negar ao personagem qualquer interação social ou intimidade, transformando-o na representação de um sujeito a par do mundo, que não se situa nele, rejeita-o. Disto, Galera produz um retrato de uma adolescência que possui o medo de atingir a maturidade adulta pós-moderna. O artifício do isolamento usado pelo protagonista é justamente para impedir essa transformação, atrasando-a ao máximo. O protagonista se vê como abjeto à sociedade, mas também todos a sua volta são abjetos a si; a saída dessa crise existencial seria, justamente, a aceitação da presença do estranho em sua vida, reconhecendo-se como “outro” também. Tomar responsabilidades, enfrentar desilusões, aceitar e embarcar em relacionamentos profundos, levariam à vida adulta. Sua condição

abjeta grita, no entanto, mais alto, centrada na figura de Marcela – única personagem que consegue atingir o âmago do protagonista:

ela é simultaneamente aquilo que está dentro do protagonista – os sentimentos de amor, desejo e proximidade – e o que ele quer expelir para não se “contaminar”. De certo modo, ela é a forma que brota do corpo do protagonista no seu sonho: um ser ao mesmo tempo íntimo e estranho (Lehnen, 2013, p. 172).

O clímax de sua transformação, da mudança, da adaptação aos tempos pós-modernos, porém, nunca chega. A obra termina com um final aberto: o protagonista retorna à casa de seus pais, após problemas financeiros, e recebe a notícia de que Marcela está no exterior e o convida para encontrá-la; essa decisão marcaria de fato sua maturidade à vida adulta e a saída de sua crise existencial, porém a obra não entrega a resolução. Em sua totalidade, o romance reproduz a ideia romântica de não contaminar a fantasia da juventude com a desilusão da vida adulta, ao mesmo tempo que reflete as condições pós-modernas de existência: a solidão do sujeito contemporâneo, perdida as “antigas certezas”.

Em *Mãos de cavalo*, o autor reflete quanto a relação dialógica entre os meios massivos de comunicação e entretenimento e a formação identitária dos sujeitos, à medida que este “substrato cultural” que compõe a imaginação do protagonista começa a produzir angústia existencial. Estas “ficções” não conseguem se adaptar à realidade do protagonista, produzindo uma abjeção de si ao meio que o engloba. Esse fato é reforçado pela passagem por um evento traumático que impacta sua formação identitária e sua percepção do mundo. Em sua totalidade, “o processo de formação que *Mãos de cavalo* narra é não somente o de superar o trauma da adolescência, mas também o de finalmente ter uma atitude heroica e deixar-se (literalmente) ferir” (Lehnen, 2013, p. 177).

Em *Cordilheira*, Galera reproduz o sentimento contrário: o desejo de se afastar da sociedade. Em meio a isso, o romance reflete sobre o processo de formação advindo da arte e da literatura, tendo como protagonista uma escritora. Tem-se o grande peso na medição entre a realidade e a ficção, à medida que seus limites não são bem definidos, levando a percepções sociais que acabam afetando a composição identitária dos personagens.

Em *Barba ensopada de sangue*, o autor vai além na composição da retratação de problemáticas identitárias ao conceber um protagonista anônimo que

possui um distúrbio neurológico que o impede de reconhecer rostos, o que contribui para “o movimento narrativo e para o estilo construído pelo autor, uma vez que temos, portanto, uma relação entre a narração em si e o modo peculiar por meio do qual o personagem se conecta com o mundo” (Assis, 2014, p. 131). Nesse romance em particular, Galera emprega um excesso de descrição para compor uma visualidade, priorizar o mundo sobre a psicologia de seus personagens. As descrições tanto focalizam a condição do protagonista, de percepção do mundo mutável e de pouca apreensão de significado, quanto tem uma função concreta de criar imagens detalhadas que moldam a ambientação da trama, promovendo verossimilhança ao leitor. Assis (2014) afirma que essa é a característica dominante da obra, que reflete em suas críticas: ora positivas, que atestam para a sucedida visualidade, de “parecer um filme”, mas também sobre a construção de um enredo “bem tramado”, e ora negativas, que atestam para uma “prolixidade que beira ao desespero”. Assis (2014) aponta, no entanto, o intuito do autor a partir de sua escrita “prolixa”:

o próprio autor confirma que, de fato, buscou em seu romance um registro o mais próximo possível do realismo descritivo, uma vez que, como leitor, tem preferência por esse estilo e considera que a literatura mais interessante é aquela que consegue fazer com que a descrição do mundo supere a descrição da psicologia dos personagens e o fluxo de consciência (Assis, 2014, p. 131).

As composições literárias de Galera não perdem fôlego, no entanto, muito menos criatividade; seja nos prenúncios apocalípticos de uma juventude que recebeu um mundo despedaçado e que vê pouca perspectiva no futuro, em *Meia noite e vinte* (2016), até a um universo distópico de fato em uma das histórias da novela *O Deus das avencas* (2021), o autor representa escrita afiada e precisa às problemáticas contemporâneas, seja através de representações diretas ou alegorias.

Oliveira (2012) aponta que Galera integra uma vertente do realismo brasileiro contemporâneo que trabalha com a falta de referência (espacial, social, cultural) para promover a formação identitária dos personagens – mesclando a modernização do mundo (perda dos espaços de memória, suas materializações) com a liquidez das relações sociais. Por isso, ele “transforma a cidade moderna numa espécie de lugar abstrato, no qual o homem pode escolher suas referências culturais e projetar a própria vida, tendo como única esfera social obrigatória o instável núcleo familiar” (Pinto *apud* Oliveira, 2012, p. 169).

A obra de Daniel Galera ressalta, portanto, as nuances da vida urbana e as complexidades da existência humana, intermediadas por encruzilhadas emocionais, navegando por jornadas internas. Com uma voz literária única e distintiva, Galera cativa leitores com sua prosa precisa, explorando temas que ressoam profundamente na contemporaneidade. Com uma carreira literária em ascensão, ele molda pouco a pouco o panorama literário contemporâneo com sua arte literária híbrida e multifacetada.

### **2.3. A céu aberto e Mãos de cavalo**

Os dois romances de que trata essa dissertação inserem-se na “literatura do eu”, de uma prosa existencial, intimista e complexa. A discussão identitária é forte nos dois textos, como apontado ser a *expertise* de ambos os autores. O corpo entra em cena como artifício de representação de inconformidade identitária, se entrelaçando nos aspectos de abjeção e erotismo, que atuam como reforços à temática.

*A céu aberto*, de Noll, apresenta a história de um protagonista não-nomeado, sem características próprias e, de certa forma, alheio a sua própria identidade, perante uma jornada em busca de seu pai para restaurar a saúde de seu irmão. A procura os leva ao front de batalha de uma guerra incerta, contra um país não-dito, na qual o pai tem um papel de general. A partir disso, o protagonista se encontra em uma espiral de dissolução identitária, à medida que é atravessado por diversos cenários e situações que o fragmentam identitariamente, em vista de que, em um certo ponto, perde a sua principal ancoragem identitária: seu irmão. O personagem vira soldado, deserta, ingressa na igreja, depois vai trabalhar em um paiol, casa com uma mulher que se assemelha a seu irmão, engravida-a, assassina-a e foge do país. Em todas as situações, passa a exercer papéis sociais (ou identidades impostas) de modo a adquirir um sentimento de pertencimento. Trata-se de uma jornada inquietante e confusa, representando o estado do personagem e sua errância perpétua atrás de um eu identitário.

Neste romance, Noll demonstra todas as características que o demarcaram como um dos representantes mais originais da condição pós-moderna. O corpo entra em cena para compor uma narrativa sensorial que demarca uma fluidez e fragmentação à identidade do protagonista, expondo-o a um fluxo que enfatiza a sua materialidade, mutila-a e possibilita experienciar o mundo somente pela marcação na

própria carne. O personagem vive em constante mutação, na qual o seu falar dá-se através das sensações, dos poros, das excreções de seu corpo.

Um corpo abjeto, de excreções e espasmos, é enfatizado no romance. O caminhar de um corpo erótico, de impulsos transgressores para estabelecer uma continuidade existencial, compõe-se nas páginas da obra. Uma crise na interconexão entre indivíduo e mundo, o Eu e o Outro é evidenciada no estilo da narrativa e na composição de seus personagens.

*Mãos de cavalo*, de Galera, introduz Hermano em dois períodos temporais: sua adolescência e sua vida adulta. Quando jovem, transitando pela Esplanada em Porto Alegre, conhecemos seus amigos e seus relacionamentos. Percebe-se sua insatisfação identitária baseada nas expectativas dos outros, no padrão de virilidade imposto pela sociedade e na inveja a seu rival, Bonobo, a quem ele desesperadamente quer se assemelhar. Quando adulto, observamos um Hermano mais contido e sólido identitariamente; casado e com uma filha, preenche seu tempo longe do trabalho como cirurgião estético com trilhas e escaladas radicais, atividades que ele julga viris e que utilizam plenamente as capacidades físicas do corpo. Em um entrelace entre passado e presente, demarca-se um sujeito preso em uma espiral identitária ligada a um trauma que desesperadamente quer se encontrar, constituir uma identidade própria. A narrativa leva à reflexão das expectativas sociais de assujeitamentos específicos.

Neste romance, Galera emprega uma linguagem que se aproxima de uma estética naturalista, utilizando-se de descrições que aproximam a natureza e o urbano, a natureza e o homem, dando tom de cientificismo à narração (Oliveira, 2012). Além disso, o autor enfatiza uma simbologia cinematográfica, que explora os limites entre a fantasia e o real, construindo personagens que se perdem nessa imagem onírica do cinema. A busca por uma identidade sólida em um mundo desenfreado, frente às expectativas alheias, em um processo de amadurecimento, demarca esse romance de formação.

A constituição identitária do protagonista é permeada pela influência do Outro, do social e da cultura, além da ação da memória e do trauma. Uma imagem sensorial, como indicou Assis (2014), domina as páginas do romance, à medida que o protagonista personaliza, marca e fere seu corpo para postular sua insatisfação identitária. A abjeção centra o psicológico do protagonista, e um universo erótico de mutilação circunda sua materialidade.

Os dois romances centram-se, portanto, na insatisfação identitária de seus protagonistas, na qual a previsão e expectativa do Outro sobre o Eu identitário prevalece na angústia dos personagens. Noll está preocupado com “os aspectos intrincados da subjetividade, da alma e tal” (*apud* Ajzenberg, 1996), à medida que percorremos os tempos pós-modernos. Por isso a constituição identitária é marcada tanto no romance. Ao mesmo tempo, Noll aponta que, neste romance, ele foi “muito oralizante” – provendo muitas vozes que compõem histórias, irrompidas em lufadas que não se condensam ou se unem (*apud* Caliban, 2017). O fluxo de consciência e a inconsistência espaço-temporal demonstram isso. Já Galera é direto: clama que é um romance que lida com a definição de identidade e sua constituição. Em suas palavras,

é uma história que procura mostrar, através da tensão entre a vida do adolescente e depois do mesmo personagem adulto, uma busca bastante atormentada por tentar modificar a própria identidade. [Ela] investiga um pouco se existe realmente a possibilidade de uma pessoa transformar a própria personalidade, dependendo da vontade, ou se não, se a gente está determinado a ser quem a gente é e tem de lidar com isso e buscar a felicidade dentro desse espaço limitado (*Galera apud* Lusa, 2009).

A aproximação em tema não é nenhuma coincidência, como visto na seção anterior. O relacionamento de Noll e Galera estreita-se em diversas épocas, além da arte literária. Quando Galera lançava sua editora *Livros do Mal* em 2001, por exemplo, enviou um convite a Noll – sendo ele um autor de referência a “uma literatura forte, de uma ressonância existencial imensa” (GauchaZH, 2017) para Galera. De surpresa, Noll apareceu, comprou livros, pediu autógrafos; passou uma impressão de que se importava com autores iniciantes e com a propagação de novas literaturas. De acordo com Galera (2017), isso foi de uma “generosidade tremenda”. Sendo fã de Noll, a influência em sua escrita era nítida, visto que a literatura de Noll causava em Galera sentimentos que eram retratados em sua própria escrita: “assombro diante da condição humana, ternura, solidariedade entre solidões, as delícias e os horrores de possuir um corpo, os encantos renovados da linguagem trabalhada com dedicação” (Galera, 2017).

Encontravam-se esporadicamente pelas ruas de Porto Alegre: Noll sempre sozinho, introspectivo e perdido em devaneios; Galera, por vezes acompanhado. Nestes breves encontros, foram construindo uma relação. Ambos iam em palestras, oficinas e encontros literários um do outro, e Noll chegou a enviar o manuscrito de

um de seus romances – *Berkeley em Bellagio* – para a leitura crítica de Galera. Em reciprocidade, Noll escreveu um texto de orelha para *Até o dia em que o cão morreu*.

De acordo com Galera (2017), a literatura de Noll enriqueceu a identidade literária de Porto Alegre, com romances como *Rastros de verão* e *A fúria do corpo*, bem como enriqueceu a discussão literária de subjetividade e de comunhão com o Outro. A linguagem de Noll fascinava-o, desde a sua expressão ao discurso posto ali:

o que mais me afeta na prosa de Noll é a constância de suas indagações íntimas e metafísicas, a ânsia de converter em palavras o embate entre a introspecção e o mundo que, tragicamente, parece estar sempre "lá fora". No mundo exterior dilacerado, fosse ele Porto Alegre, o fictício país em guerra de *A Céu Aberto* ou a Londres de *Lorde*, os acenos e afagos eram o contraponto ao ódio e à incompreensão. Em nossos tempos de crescente polarização política e recrudescimento da intolerância às diferenças, a literatura de Noll tem relevância ao nos lembrar que o ser humano floresce na comunhão – muitas vezes árdua – com o outro (Galera, 2017).

Nos breves encontros pelas ruas e bares de Porto Alegre, Galera via em Noll, então, um espelho tanto de si quanto do sujeito pós-moderno que ambos descreviam. Na ocasião da morte de Noll, no entanto, Galera lamentou a última vez que se encontraram: em um bar, Noll sozinho em uma mesa; Galera de passagem na rua. Apenas trocaram olhares, nenhuma palavra dita. A falta de comunicabilidade neste instante faz Galera se arrepender, ao mesmo tempo que compreende que Noll apreciou apenas o gesto dos olhos: para ele, aquilo bastava.

A relação dos dois envolvia encontros de poucas palavras, imersos em suas próprias existências que, à primeira vista, parecem individuais em criação e experiência, mas que, na verdade, se conectavam justamente na contemplação, no silêncio, nos acenos e gestos, nas ambiguidades dos sorrisos, nas expressões faciais. Mesmo quietos e, de certa maneira, separados, entendiam-se. Em seu último encontro, trocaram-se apenas olhares; nenhuma palavra ou gesto proferidos. No entanto, uma conexão se manteve: “ao longo dos anos, foi ficando clara para mim a afinidade de nossas relações particulares com a solidão e a quietude. Gosto de acreditar que ele sentia o mesmo” (Galera, 2017). Como seus personagens, Noll e Galera transitavam entre si com pouco para falar, mas muito para sentir.

As obras *A céu aberto* e *Mãos de cavalo* conectam-se, portanto, não apenas em particularidades de criação, figuração e discurso literários, mas também na peculiar relação de seus autores que, em consonância com seus personagens,

também sofrem da distância do mundo e do outro, sempre estranhos e “do lado de fora”. É natural que a abjeção apareça em suas escritas, que, em conjunto com um corpo erótico, postulam uma existência centrada na experiência sensorial. São nos acenos, gestos, fluidos e desejos do corpo que “o inapreensível” é apreendido. É na troca de olhares, na percepção e no reconhecimento, como com os autores, que uma conexão – seja ela benéfica ou não – com o Outro é construída.

Marca-se, assim, o objeto de análise da Dissertação: o entrelace entre João Gilberto Noll e Daniel Galera na composição artística de representação de crise e constituição de identidade pós-moderna, sob o uso do corpo centrado na abjeção e no erotismo. Nos próximos capítulos, salientam-se as características dos romances em cada um dos dois âmbitos, apontando as semelhanças e diferenças de perspectivas de ambos os autores.

### 3. CORPOS ABJETOS EM ERRÂNCIA

Se é verdade que simultaneamente o abjeto suplica pelo sujeito e o pulveriza, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível constitui *o seu próprio ser*, que não é outro senão abjeto (Kristeva, 1982, p. 5, grifos da autora, tradução nossa).<sup>14</sup>

Na pós-modernidade, as identidades se fragmentam ou se desmancham no ar. O encontro com a alteridade do Outro, na relação de constituição da individuação, promove a condição para a dissolução identitária. O corpo passa a ser o local de posse identitária, à medida que nos fornece autonomia da existência social compartilhada e, também, serve como peneira aos estímulos e espasmos do mundo e do Outro. Como mencionado, as condições da corporeidade são demarcadas por relações de poder, intercambiadas em dimensões socio-históricoculturais. Elas estabelecem as zonas de adequação identitária e as zonas abjetas. Elas compõem, também, as idealizações que interpelam o sujeito e produzem nele desejos identitários. A conformidade a um padrão identitário entra em cena.

Destaca-se, nesse contexto, o sentimento dos sujeitos pós-modernos de não conseguir se apreender identitariamente. A inabilidade de constituição identitária plena produz uma zona de anonimidade, que abarca também a corporeidade do sujeito. Afinal,

somos íntimos dos nossos corpos, mas não os podemos apreender como um todo. Há sempre uma espécie de “lado de fora” do meu corpo que só posso ver rapidamente, de esguelha. O corpo é meu modo de estar presente para outros de maneiras que tendem, em parte, a me escapar. Escorrega por entre meus dedos, assim como quando se obstina em sua tenaz lógica material diante de meus esquemas arrogantes (Eagleton, 2005, p. 225-226).

Esse desejo de “perceber o lado de fora” se acentua na pós-modernidade, ao mesmo tempo que se mostra como uma tarefa impossível, produzindo uma angústia identitária. A relação entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*, colide nesta angústia, à medida que o sujeito é interpelado multiplamente e constantemente, fazendo-o questionar sobre a construção identitária de si e do Outro. A apreensão de um

---

<sup>14</sup> “If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject”.

sentido identitário torna-se difusa, e logo as barreiras do Eu são penetradas pela ação do Outro. E, a partir disso, dispõem-se *seres* e *seres abjetos*.

Trataremos, neste capítulo, sobre as manifestações corpo-identitárias construídas por Noll e Galera em seus romances. Sob a ótica da abjeção, destrincha-se a trilha da angústia identitária demarcada em cada obra, evidenciando suas características.

### 3.1. A céu aberto: subjetividade violada e excretada

O processo de assujeitamento prescreve óticas de inclusão e exclusão. O desejo *de ser* também se fundamenta no desejo de *não ser*. No primórdio da construção de uma sociedade, por exemplo, estabelecem-se convenções, regras e condutas que demarcam os *sujeitos* e os *não-sujeitos* para aquela organização social. A adequação social é criada, por si só, no medo de *não ser*; o desejo social *de ser* advém da sedução desta categoria e de seus privilégios, bem como de suas represálias aos que *não são*.

Como mencionado, a abjeção demarca-se socialmente. Se a existência do Eu predispõe a do Outro, a categoria de um *sujeito social* também predispõe a de um *insocial*. A relação de sedução entre Eu e Outro – o *objeto* e o *abjeto* – é duplicada pela organização social em *nós* e *eles*. A duplicação também carrega, porém, a violência do exílio; da condição de *não-ser* ao Outro social. Demarca-se, no final, a interdependência entre as categorias, como posto no início. Um *objeto* precisa de seu *abjeto* para existir, para ser assimilado e concretizado. Um sujeito precisa de seu oposto para ser visto como tal. Logo, socialmente, há o *ser* e o *ser abjeto*.

Disto, fundamenta-se a relação entre dominador e submisso, senhor e escravo. O sujeito é carregado de *identidade*, o *ser abjeto* sofre da *ausência de identidade*. Pode-se supor, então, que o *ser abjeto* seja percebido como uma peça ou instrumento ao sujeito, a ser usado a seu dispor. Caracterizam-se como *formas ocas*, destinadas a serem preenchidas pelo sujeito, pelo Outro. Em quesito identitário, sua *ausência de identidade* pressupõe a imposição de uma identidade pelo sujeito, de modo a obter seu controle e submissão.

A imposição do Outro – aqui, o sujeito – neste *Eu abjetado*, ausente de sujeição, leva-o a sua destruição, visto que suas fronteiras identitárias são constantemente atacadas e distorcidas. Logo ele não sabe mais distinguir-se, nem perceber o Outro. A angústia de *não ser* cresce até seu derradeiro fim, na busca

perpétua pelo pertencimento identitário. Este *não-ser* desintegra-se, pouco a pouco, sobre a ação violenta deste Outro. Em *A céu aberto*, observa-se essa condição. No romance, tanto o protagonista quanto seu irmão são percebidos como *seres abjetos*. Constantemente interpelados pelo Outro, eles fragmentam-se em diversas posições-sujeito de modo a atingir um pertencimento identitário. Esses personagens, no entanto, ora são ignorados ou rechaçados por sua condição *abjeta*, ora são feitos de objeto sexual.

Deve-se destacar que o universo do livro se mostra, em sua maioria, incógnito; neste país não nomeado, ocorre uma guerra incerta que, à parte da cor das fardas dos soldados, nada se sabe. Apenas alguns seletos personagens possuem nomes, deixando ao protagonista e a maioria dos personagens o âmbito da não nomeação, o que corrobora para seus estados *abjetos*. Além disso, um *ser abjeto*, excluído socialmente e jogado em um mundo que ora o despreza ora o deseja para satisfação própria, irá refletir não sobre si, mas sobre o espaço que transita; este não será homogêneo e tátil, mas essencialmente maleável e catastrófico, de modo a corresponder a inabilidade deste ser de se adequar (Kristeva, 1982). Nada é familiar ao *ser abjeto*, nem mesmo uma sombra de recordação. A tentação do pertencimento identitário incita, no entanto, a errância da busca. E, quanto mais transita, mais se perde nesta nebulosa que se transformou o mundo. Por esse motivo, o mundo de Noll mostra-se incompreensível tanto ao protagonista quanto ao leitor, visto que é nesta abstrusa errância que o *ser abjeto* apreende a sua salvação.

A abjeção social e a condição errática do protagonista-narrador e de seu irmão são percebidas logo na abertura do romance. Os personagens se encontram em situação de miséria, sob condições de pedintes morando em galpões abandonados, sem comida ou medicamentos, com estado de saúde comprometido:

Lembrei que acordávamos mais uma vez com aquela bruta fome. E hoje eu não poderia rondar com o meu irmão pelas ruas da cidade pedindo dinheiro aos passantes, porque o meu irmão precisava antes ficar bom, a gente precisava naquele dia era ir até a frente de batalha e pedir ajuda ao nosso pai, sei lá, uma vaquinha entre os soldados para comprar remédios para o garoto, que estava ardendo em febre naquela cama suja do pardieiro que encontráramos vazio fazia tempo. O ambiente cheirava, a cama rangia [...] (Noll, 2008, p. 10-11).

Nota-se que, embora tenham um familiar de uma hierarquia social superior – o pai, que atua como general na guerra –, encontram-se abandonados à própria

sorte no cenário narrativo, visto que “na guerra os soldados pouco estão se lixando para crianças avulsas e incógnitas” (*Ibidem*, p. 11). Esse estado incógnito fornece-lhes abjeção, como párias sociais que são deixadas de lado, esquecidas, ou usadas para servir o sistema de adequação imposto por *corpos não abjetos*, isto é, sujeitos. O protagonista é consciente de sua *falta de identidade*; ele próprio reconhece a falta de informações de registro, por exemplo, como seu ano de nascimento ou nome, já que seu pai não achava isso importante. Diante disso, ele tenta mascarar sua *forma oca* na de seu irmão mais novo, centrando-a na incorporação de sua identidade. Em diversas passagens, o protagonista quer ingerir os fluídos do irmão, de modo a reter substâncias dele em si, incorporando-o pouco a pouco: “o meu irmão soltava alguns vômitos pelos cantos da boca e eu ficava olhando aquelas golfadas como quem dissesse: vai, vomita tudo, *se quiseres eu boto na minha boca a baba morna e estragada do teu vômito, te apoia em mim [...]*” (*Ibidem*, grifos nossos). Essa incorporação é, no entanto, falha, visto que se tratando de ambos serem *corpos abjetos*, o vazio de identidade se mantém.

O papel social de cuidador e, de certa forma, pai, que lhe é imposto perante a enfermidade do caçula, também contribui para esta condição, dado que o protagonista acredita que a saúde e a manutenção da identidade do irmão são mais importantes que ele. Em vista de não poder centrar-se diretamente na identidade do irmão mais novo, devido a sua categoria abjeta, ele estabelece âncora em sua enfermidade e no papel que ela lhe fornece:

O meu irmão olhava-se no espelho com a cara menor do que tinha realmente. Parecia o mais minguado dos mortais em tempo e tamanho, tudo nele me pedia um caminho que, temi, talvez pudesse vir a me cansar. Por enquanto ainda não: eu ainda podia chegar ali no seu *corpo pequeno e frágil* e dar-lhe um pouco do meu calor com a absoluta clareza de ânimo. Ele talvez viesse a chorar ao meu contato porque é assim *que as verdadeiras crianças reagem quando sentem na pele a segurança de um abrigo adulto*, elas costumam então desaguar o abandono que esteve preso até ali, não que queiram revelar que choram, é que elas não aprenderam *ainda o autodomínio de reter dentro de si a fonte que sendo fonte quer brotar correr se alagar...* (Noll, 2008, p. 12-13, grifos nossos).

Esse papel dá forma e característica ao protagonista, tornando-se seu princípio fundador identitário a partir dali. Ele é o que é apenas em contato com seu irmão mais novo. Para o *Eu abjeto* do protagonista, o caçula é o *Outro*, a quem o comanda e o forma. Há, portanto, o constante medo de perdê-lo, visto que, caso aconteça, o protagonista também irá *se perder*. Em sua dependência identitária ao

irmão mais novo, no entanto, o protagonista afunda-se na *perspectiva social abjeta* atrelada a ele, de modo que ele mesmo se *abjeta* do corpo social. Ele impede-se de anunciar seus direitos ou desejos, acreditando ser digno de nada diante da enfermidade do irmão, pondo-o sempre em primeiro lugar. Na citação anterior, isso se mostra no “autodomínio de reter dentro de si a fonte”: de suprimir o Eu, sua voz, sua dor ou choro perante o Outro.

Em outro momento, no processo de errância dos irmãos, ilustra-se esse fato novamente: quando chegam em um mercadinho para solicitar informações e um pouco de comida, o protagonista pede um copo d’água para seu irmão, mas se contém de pedir para si. Sua *percepção abjeta* de si aflora e ele conclui que não deveria desejar nada, visto que não era de seu direito essas coisas. Enquanto o irmão mais novo possuía a enfermidade para lhe dar certa forma em seu *corpo abjeto*, o protagonista não tinha nada. Ele apenas era o servente do irmão, seu *Outro*, e nada mais. Essa condição é reforçada pela moça que comanda o mercadinho:

Um copo d’água para o meu irmão adoentado que tem sede, pedi. Continuei: eu vou aproveitar, também beberia um... nesse ponto a *minha voz encolheu-se no murmúrio, como se eu não devesse falar dos meus próprios desejos pelas próximas horas, tudo deveria se dar para a saúde do meu irmão*, para que ele sim pudesse se desenvolver por aquele período conflagrado e até pela nebulosa de um futuro, era ele não eu o eleito do momento para receber todos os cuidados, algo assim eu pensava preso a uma convicção cega que me ocorria pela primeira vez ali, presa a esta convicção como se me segurasse numa ideia-viga [...]. A moça demorou um pouco para desviar os olhos do rosto do meu irmão e deu uma risada atrasada, um tanto teatral, avaliei. Ela agora tinha o olhar para mim, mas a expressão parecia evasiva, como se duvidasse de que *eu pudesse lhe sugerir algum interesse vivo a não ser pelos cuidados que concedia ao meu irmão* (Noll, 2008, p. 15-16, grifos nossos).

Neste processo, portanto, o protagonista *apaga-se* em prol de sua âncora identitária, cuja integridade deveria ser protegida a qualquer custo. A figura do espelho entra em cena para fixar a situação identitária dos personagens. O narrador reconhece a sua *situação abjeta*: sabe que é um corpo identitário em desintegração pela ação do Outro e que necessita de uma âncora em outro reflexo, de modo a preenchê-lo, dar continuidade identitária a ele (Souza, 2015). Assim, ele atenta ao irmão para que ele não esqueça quem é, que não deixe que o Outro influa nele, fragmente-o, use-o também:

Ajudei-o então a se levantar e o meti na frente de uma lasca de espelho que mantínhamos entre nossas camas. Falei: te olha bem, depois você sabe que não encontrará outro espelho por muito tempo, no caminho só uma ou outra superfície de algum lado quem sabe um rio, no campo de batalha não há espelhos, salvo talvez para os generais espelhos miúdos escondidos dentro da tenda do acampamento de guerra, talvez no peito mas no bolso interno, no lado inverso das insígnias, é... quem sabe um lençol fino de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein? (Noll, 2008, p. 12).

A necessidade de *outro reflexo* revela, também, a característica principal do protagonista e que lhe promove angústia identitária: a de espelhar o Outro constantemente. Devido a sua abjeção e *ausência de identidade*, torna-se um *corpo-espelho*. Segundo Hartmann (2011), nas narrativas de Noll o corpo representa tanto o sujeito corporificado quanto o mundo em que ele atravessa, compondo uma representação que entrelaça a fantasia discursiva que o ambiente fornece na composição de corpos com a consciência-subjetiva que os incorpora totalmente em sua materialidade. Por si só, constitui-se uma espécie de corpo-mundo.

Como postulado por Frank (1991), o narrador de *A céu aberto* configuraria em um corpo refletor, espelho de tudo que o transpassa. Nessa perspectiva, é a partir do corpo – das experiências sensórias do protagonista – que o mundo se faz; tudo que é assimilado no mundo só existe para o ato de assimilar – não há realidade fora ou desassociada do corpo refletor. Por si só, estabelece-se uma relação narcísica com o mundo, como postulado por Lasch (1986), na qual a realidade de compreensão do mundo se dá no Eu, sendo ele a única coisa real. Adentra-se em uma perspectiva hedonista do corpo – no ato de perder-se, de preencher-se, de devorar-se –, na qual sua constituição advém da incorporação e do reflexo do todo a sua volta, construído pela sua percepção. Como aponta Hartmann (2011, p. 71, grifos do autor): “o narrador em *A Céu Aberto* se mostra como esse narrador que busca autenticidade na experiência observada no outro, um *voyeur* das ações alheias”.

No romance, encontra-se um protagonista que desesperadamente quer declinar essa posição, mas que não consegue. Sua *situação abjeta* o faz ser transpassado por todos, em uma experiência angustiosa que o destrói pouco a pouco. Ele se mostra perdido em seu Eu, que serve como espelho ao mundo. De tudo, trata-se de um espelho quebrado, gasto pelo uso, desintegrando-se nessa correnteza do Outro em si, fragmentando-o de modo forçado para a incorporação de uma identidade:

Tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo com uma canção e termino estando em outra. De mim é tudo tão incerto que chega um ponto do dia como agora em que resolvo sentar, crisar as mãos nos braços da poltrona e dar um gemido que ninguém mais ouve (Noll, 2008, p. 70).

Por esse motivo, muitas vezes, o protagonista quer retornar ao estado de natureza primário: ser a terra, a brita sob seus pés; ser a planta, a árvore, a mata, das quais sente odores; ser os insetos, os bichos que vê e cuida, despreocupados e ignorantes à vida e ao outro:

Eu poderia me incorporar de vez à natureza em volta, tornar-me impiedosamente refratário às palavras do soldado, submeter os meus sentidos até um ponto em que se afogassem no indiferente repouso de tudo aquilo que compunha o bosque, impregnar-me no inteiro da minha própria existência como aquela pedra recoberta de limo, a folha seca, a matéria preta que um dia constituíra o morcego [...] (*Ibidem*, p. 34).

Esse desejo entra em consonância com o *querer ser livre* das amarras do Outro, visto que a postulação de espelhar o mundo, assimilar e criar tudo, incorporar o Outro e o servir de posições-sujeito impostas, produz um sujeito esvaziado e inconformado com o seu âmago identitário, com o seu Eu. Nesse contexto, não há sentido para o protagonista em sua existência, dado que o deslocamento ou descentramento do Eu (Hall, 2020), devido a sua abjeção, produz uma crise de identidade profunda que elimina as fronteiras que separam o Eu do Outro, destruindo-o.

Essa condição pode ser transposta ao conflito bélico que permeia o romance, uma vez que a guerra em si é um fator excruciante de alteridade identitária e, por consequência, de abjeção. Retornando ao fragmento da obra que retratava o cuidado do protagonista para que o irmão gravasse a sua imagem no espelho, também era enfatizado que na guerra não há espelhos, porque há muito todos já se desconhecem, travando uma guerra incerta, contra um inimigo estranho. Demarca-se que apenas os generais têm consciência de si, pois estão em uma hierarquia superior; eles que devem ter noção de si, não os soldados, os corpos dóceis (Foucault, 2014), aptos a serem controlados.

Althusser (1974) afirma que o conflito bélico é uma das estratégias de manutenção de poder dominante, visto que provê constituições identitárias

restringidas a papéis dentro das instituições reguladas pelo Estado. A guerra ininterrupta de *A céu aberto* serve para ilustrar esse fato, visto que a incompreensão e alienação perante o conflito demarca os personagens do núcleo militar; não se sabe o propósito ou o motivo da guerra, nem quem são os inimigos de fato. Mitos circundam a ocorrência do conflito, e uma não nomeação de país e exército o engloba. Só se sabe uma coisa: a cor das fardas, sendo a roxa a desta comunidade militar e a castanha a dos inimigos. Os dois lados, no entanto, veem-se como Outros: inimigos; sujeitos que não merecem viver ou identidade; sujeira. Ao questionar um soldado sobre a guerra e sua violência, o protagonista constata que tudo será resolvido quando a sujeira do Outro for erradicada, apontando para a abjeção do país da farda castanha para esse universo particular: “ele argumentou que a morte um dia acaba, é só a gente perseverar na guerra, não arredar pé que um dia se verifica que o inimigo sumiu que nem pó e que então haverá só a gente com o destino livre da sujeira daqueles caras lá” (Noll, 2008, p. 41). E a abjeção deve ser ou erradicada ou controlada.

Nesse contexto, as próprias identidades centradas nestes lugares são unilaterais e vazias, servindo apenas como objetos para os sujeitos de fato – os comandantes, generais, chefes de estado. Os soldados são, assim como o protagonista, *espelhos* dos Outros. São *formas ocas* sendo preenchidas pelos seus superiores. Não são *sujeitos*, mas instrumentos aos pertencentes a esta posição.

Em uma parte do romance, o protagonista entra em contato com os soldados de um acampamento militar. Lá, ele conversa e desabafa uma memória com um militar que possui a única função de informar quando o almoço está pronto. Essa função social dentro do exército mostra-se a única coisa pela qual ele vive e para a qual há certa assimilação de sentido, visto que tudo que o protagonista fornecia ao soldado não era compreendido:

O soldado franzino ouvia o que eu falava como se não ouvisse coisa nenhuma: *existia como que uma membrana entre o seu entendimento e as minhas palavras pois ele fora feito simplesmente para dizer que o almoço seria servido em alguns minutos*, o seu olhar não palpitava como quando se tem curiosidade pela expressão alheia, parecia retilíneo como uma seta ao encontro da minha fala, não como se do seu cérebro viesse uma carga de concentração endereçada ao que eu tinha a dizer, não, mas como se os preceitos da caserna lhe afiançassem a existência de um alvo feito uma vulva constantemente a postos para receber aquele informe todo empedernido de si, *sem que qualquer outra realidade pudesse lhe valer de isca...* (Noll, 2008, p. 36, grifos nossos).

O protagonista compreende, então, que os soldados não passam de cascas vazias como ele; seres não expressamente abjetos, mas com as mesmas características. Incompreendido, ele apenas aceita o destino de ser como aquele soldado: preso a uma função social e a uma identidade imposta pelo Outro. Aquela condição parecia para ele o destino natural. Tal posição, no entanto, leva a sua própria destruição identitária, como mencionado. Por isso, o protagonista deseja a morte à medida que se fragmenta identitariamente para incorporar o Outro: a inexistência de sentido em seu Eu faz-lhe querer a paz e liberdade da morte. O contato com esse soldado e a percepção do protagonista da existência de múltiplos *corpos abjetos* como ele, à mercê da dominação dos *sujeitos*, agrava o seu deslocamento identitário e *estado abjeto*, visto que ver sua situação refletida em outro ser desperta o esvaziamento de sua resistência às ações do Outro:

[...] o seu olhar em direção às minhas palavras tinha a consistência de uma casca que nunca foi vazada mas que sabe de antemão ser oca, talvez de fato seja isso... ou nada disso, ou muito mais, bem mais que isso... [...] só sei que vivíamos ali eu e o soldado franzino uma situação onde os motivos estão anulados em nome da guerra, que coisas como mentir perdoar gritar chorar ou resolver o pensamento só *podiam existir mesmo numa cabeça alienígena do exército como a minha*. [...] Então, como se tivesse à beira de um esgotamento, parei de pensar e beijei a face do soldado franzino, e vi que com isso ele ficou pálido, vi que as lágrimas dele secaram, vi que ele ficou meio tonto, porque suas pupilas se esconderam por um segundo no alto das pálpebras, *vi que agora eu devia segui-lo até o almoço, quem sabe reencontrar o meu pai, saber da saúde do meu irmão, seguir a vida com as rédeas curtas de sempre, não alterar plano algum, morrer no fim do dia, alguma coisa assim...* (Noll, 2008, p. 36-37, grifos nossos).

A ruptura da conexão entre o protagonista e o irmão mais novo serve como um estágio de dispersão identitária. Diante da enfermidade do caçula, os irmãos buscam o auxílio do pai, que atua como general na guerra. Esta errância leva-os ao fronte da batalha, a um acampamento militar. Lá, o protagonista é separado de seu irmão mais novo, levando-o novamente à *ausência identitária*. Neste processo, ele torna-se uma matéria em busca de um molde. Em consequência a sua *situação abjeta*, o protagonista afunda completamente no universo identitário apresentado, este sendo o âmbito militar, que o preenche mais e mais. Essa condição é apresentada no romance por meio de um fluxo de consciência em que o personagem principal reflete e põe em xeque sua individualidade perante sua *situação abjeta*, à medida que compara a sua *ausência de identidade* com as constituições identitárias a sua volta. A interpelação ideológica-identitária advinda

desta comunidade militar, portanto, faz o protagonista desejar pertencê-la. A percepção abjeta de si, no entanto, faz com que ele não se ache digno de ter uma identidade, de assentar identitariamente em um grupo:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade e que dava a atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente desimpedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer... (*Ibidem*, p. 39).

Sente-se como um estranho em volta dos soldados, em uma figuração monstruosa em que se vê com uma tromba, demonstrando que sua *situação abjeta* também está inscrita em seu âmbito psicológico, que acredita não ser nada além do que o Outro ditar. Não deve desejar nada, muito menos cogitar. Sem a âncora identitária provida pelo irmão mais novo, assim, o narrador agora era uma *forma vazia*. O sentimento de pertencimento que ele possuía com o irmão deveria ser reconquistado e, no desespero de o adquirir e com ele constituir uma identidade, o narrador pondera o fato de se inclinar para a ordem do exército e se constituir como soldado. Havia a hesitação e a dúvida pelo protagonista. Passada uma noite na tenda com os soldados, porém, esse conflito é cessado: logo ao acordar, já possuía uma farda e ordens de um comandante para acatar. Sendo um *corpo abjeto*, a identidade flutuante do outro se impôs sobre a sua, e o levou a ser subjugado. Suas reflexões, desejos, hesitações, nada importou: ele não tem escolha, ele só é. Diante do buraco vazio no âmago identitário do protagonista, o Outro se apressa para preenchê-lo.

O preenchimento do Eu pelo Outro, no entanto, acarreta uma violência enorme contra o indivíduo subjugado, visto que seu âmago identitário é fragmentado, transposto e, muitas vezes, reprimido. Diante disso, o corpo entra em cena na obra para representar a inconformidade do protagonista perante a ação do Outro em si, dado que, à medida que as fronteiras de seu Eu são ameaçadas e penetradas, o corpo se *abjeta* compulsivamente: seja suando, vomitando, urinando, cagando ou ejaculando. O orgânico permeia o texto, visto que o protagonista experiencia o mundo e o Outro através de seus fluídos corporais, devido a náusea e a repulsa advindas do enfrentamento do Eu com o que está além de sua fronteira-

fundadora (Oliveira, 2020). Há uma notável atração pela impureza, portanto, sobretudo na representação das excreções corporais, como a merda, o vômito e o esperma, e do genital, especialmente o ânus e o pênis. Justamente a percepção desta impureza que denota o *estado abjeto* do protagonista, preso em meio as imposições identitárias do Outro e a defesa de seu corpo, de seu Eu, diante delas.

Ao se tornar soldado, portanto, o protagonista sente-se acuado pela imposição da identidade e torna a *abjetar* excreções de seu corpo para indicar esse fato, como um sistema de defesa contra um organismo parasita. Essa identidade é afixada, porém, pela ordem descontínua de um ato erótico forçado. Como mencionado em capítulo anterior, no ato erótico um indivíduo se despe de sua identidade de modo a mergulhar na de seu parceiro, dissolvendo-se. Trata-se de uma dissolução consentida, na qual o Eu abraça o Outro. Num contexto de abjeção, no entanto, o Eu não se dissolve; pelo contrário, ele é ignorado e excluído, deixando apenas o Outro no ser, em uma violência sexual-identitária. A abjeção acarreta um sistema de dominação e submissão. O *sujeito* deve submeter o *ser abjeto* a seu controle. Com intenção identitária, o ato erótico serve como uma imposição de uma norma sob o *corpo abjeto*. Desse modo, afixa-se a identidade do Outro no Eu pela violência sexual.

De modo a corrigir a inconformidade identitária do protagonista, que excreta a si como sistema de defesa, ele é violentado pelo Outro. No caso da instância militar, ele é estuprado por um general – uma figura superior hierarquicamente. Em meio a descrição do ato sexual violento, e das excreções que saem do protagonista diante dele (sangue, esperma, merda, saliva), o Outro se impõe ao *Eu abjeto*, fixando-lhe uma identidade subalterna, sendo, neste caso, a de soldado, uma posição hierárquica menor que a dele e, por consequência, apta a ser explorada e controlada:

O homem então sentou-se de novo na cadeira feita da mesma lona da tenda, abriu as pernas, o negócio dele cada vez mais empinado, e ordenou que eu me ajoelhasse, e de imediato empurrou a minha cabeça ao encontro do negócio dele que eu fui obrigado a abocanhar, para cima e para baixo, ele guiando a minha cabeça com mão de ferro para cima para baixo, quando para baixo o negócio dele encostava na minha garganta e ficava (surpreendentemente para a idade do homem) a cada vez mais grosso e comprido, e eu a bem da verdade não sabia direito o que sentir, achar daquilo tudo, eu permanecia ali com a cabeça para cima para baixo sem perceber um gosto nítido na boca, salvo uma sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que eu não pudesse levar por mais alguns minutos, até que a porra do general viesse a explodir na minha garganta e a molhar

meus dentes e língua, o que me faria (eu pensava já com alta palpação) sair correndo e ir até o buraco debaixo do chuveiro e cuspir lá para dentro as sobras de esperma velho daquele general que na certa já estaria todo estatelado sobre a cadeira de lona, resfolegante e tão empedernido de si mesmo que *nessas alturas já teria se mineralizado a ponto de fossilizar também toda aquela guerra nebulosa e não só a guerra, cada um dos seus componentes, eu próprio, o inimigo, o rapaz com jeito árabe, o garoto clarinho... todos de agora em diante submersos como um vaso etrusco, e assim seja amém...* (Noll, 2008, p. 46-47, grifos nossos).

É através do consumo dos fluídos sexuais do Outro, portanto, que a absorção identitária se fundamenta, visto que é da *forma abjeta* do Outro que o Eu se familiariza e se seduz. Ela tanto o dá forma como o pulveriza (Kristeva, 1982). A *forma oca* do personagem é enfim preenchida no ato erótico. A identidade é *fossilizada* através do gozo, bem como a compreensão dela pelo protagonista e de todos que a circundam. Uma situação familiar a esta se repete no final do romance, por exemplo, quando o personagem principal decide fugir do país e acaba no porão de um navio, local em que se “entregava com simpatia às coreografias sexuais que esse comandante que vivia constantemente ao meu redor ordenava [...]” (*Ibidem*, p. 128). Em situação de exploração, o protagonista é reduzido apenas a seus *abjetos*, seus excrementos, que compõem o seu cenário de escravatura sexual:

Sei que ele gostava do cheiro exasperado do meu suor... Eu já não era eu mas uma coleção de pruridos presos no calor daquela cela soturna. Ele vinha então continuamente com a desculpa de que se esquecera de me dar banho... É, naquela cabine só tinha lugar para mijar e cagar, não havia uma merda de chuveiro... em tempos normais ele chegava com uma toalha umedecida e me passava pelo corpo [...] ritual diário de limpeza-e-gozo-limpeza-e-gozo, pois o estremunhava o prazer de mexer nos meus suores pruridos e espasmos, arrancando de mim jatos de mijo arrotos escarros que lhe desciam pelo peito como se a mais valiosa medalha do comandante do navio (Noll, 2008, p. 126).

Nestes contextos permeados pelo sexo, Noll atenta para atos em que o protagonista, na maioria das vezes, não possui desejo erótico real, apenas a sua ilusão, à medida que o personagem se envolve em situações eróticas com o único intuito de ser preenchido pelo Outro, de se constituir identitariamente devido a sua *categoria abjeta*. Ao mesmo tempo que o preenchimento o assusta e o machuca, ele também é desejado. A excessividade do sexo representa o desespero do narrador por uma identidade e um pertencimento, visto que cada ato o destrói um pouco.

A figura do irmão mais novo sempre retorna, no entanto, como epicentro identitário ao protagonista. A cada nova imposição identitária a si, ele relembra o

irmão; como uma confortável casa a ser retornada. Logo após ser subjugado pelo general e efetivamente atuar como soldado, por exemplo, o protagonista, ainda, desconforma-se de sua situação identitária e deserta do campo de batalha. Sua errância é permeada pelo *desejo de se apagar, de voltar a sua origem, de restaurar sua âncora identitária extinta*: reencontrar o seu irmão. Esse desejo é, porém, constantemente desafiado pela influência identitária do Outro, que fragmenta tanto o protagonista a ponto de lhe incitar a inabilidade de pensar. O corpo excreta compulsivamente em defesa a isto, mas que só o faz desejar mais a morte:

[...] e eu fiquei ali ajoelhado no barro apalpando a minha mente moída de onde não era mais eliminado o que chamam de pensamento mas só um líquido sujo com o cheiro embutido do arrote... ai, cansei, eu disse vomitando: eu quero é voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído, eu quero é me apagar... (Noll, 2008, p. 43).

O protagonista toma, assim, a errância e o exílio como solução. Foge de tudo, sem pestanejar: deveria escapar da influência do Outro. Em um ponto, entra em uma lanchonete, vai ao banheiro e se encara no espelho. Observa seu estado de desintegração pela ação do Outro, mas, agora livre, estava feliz. A fronteira do Eu ainda estava intacta, embora em estado deplorável. Via que os contornos de sua materialidade física o impediam de se apagar no mundo não-nítido, na influência do Outro, e a preservação destes contornos provia um sentimento de conforto ao protagonista. Ele, então, decide continuar em sua errância, de modo a buscar uma vida fora do espelho, algum pertencimento identitário que o satisfaça, que seja dele próprio. O personagem principal reconhece a sua abjeção social em seu país, e admite que encontrar um lugar que o comporte não é um objetivo possível, que apenas sua errância permitiria sua existência e, se fosse o caso, a morte lhe agradaria:

Então eu não gostava do lugar onde nascera nem queria saber de ninguém que ali vivia. Agora eu me debruçava para apreciar a vista de um vale lá embaixo e pensei que não havia solução, eu não tinha outras terras me esperando nem outros mares nada, eu não deveria mesmo sair por aí à procura de outra região que me acolhesse e me desse algum sustento, eu não deveria escarafunchar isso por aí porque na certa não encontraria. [...]. E quando começou a cair a chuva com seus raios e trovões de praxe pedi dentro de mim que ela ajudasse a me apagar do mapa, sabendo que chuva nenhuma daquelas plagas teria a boa vontade de conceder o favor de acabar comigo (Noll, 2008, p. 57).

Há um ponto no romance, no entanto, em que a *categoria abjeta* é despida pelo protagonista, pelo menos brevemente. Em meio a sua errância, ele reencontra o seu irmão, agora metamorfoseado em um corpo de mulher. Os dois constroem uma pacata vida em uma casa no interior do país. Embora a figura do irmão mais novo tenha mudado em forma, ainda contém a morada identitária tão querida pelo protagonista. Ele estabelece, então, morada nessa figura metamorfa, utilizando do sexo para incorporá-la totalmente. Agora, porém, fazia sob o papel de dominador, e não objeto passivo. Por si só, um sentimento de pertencimento naquele misterioso corpo aflora nele e o fixa identitariamente àquele ser:

Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e *boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento*. Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá ressurgir daí na pele de meu irmão? (Noll, 2008, p. 67, grifos nossos).

O seu trabalho como vigia noturno de um paiol, além disso, dissolvia sua abjeção social, visto que, à céu aberto, longe da influência das interpelações ideológicas e culturais que produzem a organização social e a abjeção, o protagonista sentia-se confortável em ser o seu Eu e não o Outro, a expor seu âmago identitário. A natureza do exílio recebia-o de braços abertos, sem julgamentos, dando-o status de *sujeito*:

*Eu me constituía num cidadão agora perdido ali de vigia daquele paiol, eu era um homem jovem também, mas não queria saber muito desse papo, queria ter o mundo o mais próximo possível de mim, a um passo, a um braço esticado, queria em outras palavras me entranhar naquilo que a noite me dava enquanto vigia, a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir, aquele meu trabalho do vigia noturno nem tinha muita razão de ser, nenhuma finalidade exposta, não sabia muito bem o que estava a guardar noites a fio [...] (Ibidem, p. 88, grifos nossos).*

Nesse contexto, o processo de descentramento identitário retorna ao protagonista, como se fosse posto diante de holofotes. Despido de sua *situação abjeta*, o desejo de incorporar o estado de natureza primário lhe parece natural, visto que, como vigia noturno de um paiol, ele se conecta com a natureza, com os

animais, com suas excreções abjetas, configurando em um sentimento de paz identitária:

[...] o trabalho bom de verdade era o meu ali sozinho na noite, só com o céu e os bixos cheirando a merda e sexo – se eu vivesse mais uma vez era o que eu de novo ia querer, vigia de um lugar tranquilo assim, me preparar aí quem sabe para voltar então numa terceira vida como uma pedra um bicho a água do lago das Almas uma única folha de uma árvore, um não-sei-quê, um nada, um trapo impregnado de vento já estaqueado de tão duro, um trapo quase outra coisa, já um pedaço de pau quem sabe encoberto por uma cama cristalizada de areia (*Ibidem*, p. 101).

Observa-se, dessa forma, a indicação de um caminho para sua liberdade: o retorno ao nada. Esse desejo demarca uma ruptura na interconexão entre o indivíduo e seu ambiente, entre o Eu e o Outro. Os espasmos, impulsos e transgressões que este corpo produz demonstram as marcas das experiências abjetas e eróticas a que ele é forçado a realizar. A paz do silêncio natural o conforta. A morada na figura de seu irmão mais novo, no entanto, seduz mais profundamente o protagonista. E a combinação dos dois fatores lhe fornece conformidade identitária, dado que ao mesmo tempo que o *corpo abjeto* e metamorfoseado de seu irmão provia ao personagem principal um sentido identitário, o trabalho como vigia noturno fornecia a extinção da norma social que o *abjetava*.

Antes sendo preenchido pelo Outro, agora ele toma esse papel de preencher. Diversas são as passagens em que, em um ato erótico violento, o protagonista se impõe em sua mulher-irmão, usando-a para satisfazer sua identidade. No entanto, com o aparecimento de outro personagem, filho de um amigo de infância chamado Artur, a composição identitária do narrador atinge uma encruzilhada: a quem incorporar? A nebulosidade do mundo o atinge novamente, fazendo-o refletir sobre seu estado fragmentado persistente; o desejo pela morte se aflora. O protagonista, então, recai na sedução do filho de Artur: quer incorporá-lo em sua identidade, devorá-lo como faz com seu irmão-mulher. Em uma cena violenta, ele o faz, na qual a natureza influi no ato erótico, apontando para a união entre o espaço de existência e o espaço erótico de constituição identitária:

[...] plenamente sozinhos agora os dois, uma delícia fina vinda da mente no início, em seguida a mente se apaga aos pouquinhos, uma onda das entranhas se propaga então até as extremidades, a partir daí perdemos a memória e o que se dá se dá de graça como costume ver no olho do lagarto a me olhar com um feitiço que ele jamais soube reter na lembrança, um olhar feito de instantâneos quase eternos, eu naquele momento estava sentado com o filho do Artur como o lagarto era comigo quando me olhava

na noite e só, sim eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir note na respiração quase arrebatando, depois foi lhe caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega, depois começou a gotejar pela cara e pescoço um suor cheirando, penetrante, depois as nossas roupas rasgadas a dele e a minha, a mesma fúria: cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero-quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só (Noll, 2008, p. 91).

O protagonista percebe, no entanto, que essa incorporação falha e que a inconformidade identitária é natural ao seu ser, perpetuamente *abjeto*. A instabilidade identitária, a performatividade excessiva de erotismo e a impossibilidade de preenchimento pleno, fazem o protagonista desejar retornar à errância, visto que é dela que advém a sua apreensão de salvação. No desespero para fugir, ao ser interpelado por sua mulher-irmão em um ato erótico, acaba a assassinando para encerrar esse ciclo de exaustão identitária:

Já me vestira, já podia ir. Antes fui ali perto de seu corpo leitoso, hesitei em completar um gesto qualquer, como pousar a mão num seio, acho que era isso... claro, eu me lembro, puxei mesmo um impulso de dentro de mim e deitei a mão num seio sim, foi isso [...]. Depois duas mãos se juntaram na base do pescoço. Subiram um pouco. E apertaram com vontade. Ouviu-se um som esquisito lá dentro do pescoço. Não era um som de articular a fala, era de dilaceramento mesmo. Um fio de sangue começou a escorrer pelo canto da boca. Apalpei o dinheiro roubado no meu bolso. E fugi só com a roupa do corpo (Noll, 2008, p. 120).

Longe do cenário construído para estabelecer sua identidade, a abjeção retorna ao narrador. O ciclo de imposição do Outro sobre o Eu continua, no navio, sob o ato erótico do comandante. Quando consegue fugir, por fim, o protagonista reflete que, sozinho, desintegrar-se-ia. De sua condição, necessita-se da absorção do Outro, de sua incorporação, de sua mão de comando ao seu Eu. Sem isso, seu corpo não possui âncora ou alicerce de sustentação; um *corpo abjeto* necessita da alteridade do *sujeito*, que o provê a categoria abjeta: “Sentei-me no chão e comecei a chorar. Me deu um cagaço de tudo, considerei que sozinho como estava em pouquíssimo tempo eu começaria a definhar. E que só restaria assistir impassível à minha própria agonia” (*Ibidem*, p. 138).

Desse modo, demarca-se a determinação perpétua de abjeção ao protagonista, destinado a uma errância tempestuosa que o fragmenta mais e mais, levando-o sob uma tentação de pertencimento identitário, mas que, impossibilitado,

só lhe resta a desejar a morte. Aflui no texto uma complexidade identitária sem solução.

### 3.2. Mãos de cavalo: imagem identitária traumática

O aspecto identitário é difuso; à medida que o Eu se constrói em uma relação de interior e exterior – a subjetividade e o mundo, o *objeto* e o *abjeto* –, a sua compreensão igualmente é dada por meio destas fronteiras. Logo, o oposto do Eu dá significado também a ele.

Como mencionado, as partes rejeitadas do Eu – expelidas violentamente e exiladas perpetuamente – nunca cessam de seduzi-lo. A relação opositiva que dá significado ao Eu demonstra-se frágil, visto que a manutenção do status-Eu se dá na dependência do Outro, sua parte exterior. No universo do Eu está o *objeto* compreensível, no exterior do Outro está o *abjeto* incompreensível. A fronteira entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*, demarca a manutenção de significado e seu colapso, à medida que se expõe o exterior ao Eu como incompreensivo. O *objeto* bane parte de si (e o exterior) para este local sem significado, de modo a apreender-se. Deste local, no entanto, o *abjeto* ainda tende a influenciar o *objeto*, a desafiar sua categoria abjeta imposta; clama por um espasmo ou grito, um reconhecimento ou assimilação.

Nesse contexto, um vínculo de desejo se forma. Sendo o *abjeto* uma vez parte do Eu, diante de sua sedução constante se solidifica uma estranheza à subjetividade; uma falta se faz parecer. Da “existência” pré-Eu, quando *objeto* e *abjeto* ainda eram um, demarca-se uma espécie de saudade. Sente-se falta do aspecto contínuo do ser, de sua forma sólida e unificada – ainda não fragmentada entre *objeto* e *abjeto*, Eu e Outro. É na condição paradoxal em que o Eu e o *abjeto* se relacionam que a angústia identitária se fundamenta, visto que o último se apresenta como solução à fragmentação identitária do primeiro. A imagem do eu assemelha-se a sua imagem *abjetada*.

Uma espiral identitária forma-se, portanto, no ser. Busca-se o ideal de solidez identitária, mas nunca é concretizado de fato. Em *Mãos de cavalo*, observa-se essa condição. Ao refletir sobre sua identidade, Hermano decai no conflito entre seu Eu-identitário e uma imagem identitária criada pelo Outro. O personagem sente que deve se assemelhar àquela imagem, visto que é posta como forma-padrão de conduta em seu mundo. Essa tarefa torna-se, no entanto, árdua para ele, à medida

que ele a percebe como impossível. Esta impossibilidade faz com que Hermano veja-se como um *ser abjeto* a seus pares, estes em conformidade à imagem-padrão. Quem ele era, quem imaginava ser e quem os outros enxergavam configuram-se em seres diferentes em sua percepção. Suas ações e desejos no romance são nebulosos em intuito, dado que o personagem, muitas vezes,

não tinha certeza se era o que realmente queria fazer ou se era somente o que achava que devia ser feito, ou ainda se era o que ele gostaria que os outros soubessem que ele tinha feito. Ou era o que ele gostaria, de alguma forma, *ser visto* fazendo? (Galera, 2006, p. 115, grifos do autor).

De modo a dissolver sua imagem *abjetada*, o protagonista constrói uma identidade artificial a si; uma que corresponda às expectativas do Outro, a sua imagem-padrão. Constata-se na obra, portanto, a relação conflituosa entre a *imagem do Eu*, a *imagem abjetada* e a *imagem pretendida*.

No romance, Galera enfatiza o aspecto identitário por intermédio da interpelação de diferentes objetos culturais que influem no próprio texto do autor à custa do aspecto de hibridação, no qual a linguagem cinematográfica – com mudanças de cortes, ângulos de câmeras, contrastes, *flashes*, produzindo imagens que mesclam ficção e realidade – tem bastante presença. Hermano e seus amigos são transpassados pelos entretenimentos de massa – HQs, cinema, jogos eletrônicos, quadrinhos de super-heróis – que servem para compor suas expressões identitárias. Estas mídias fornecem, no entanto, imagens inalcançáveis de conduta. No caso de Hermano, uma conduta masculina. O protagonista deseja constituir e expressar uma identidade viril como as vistas nos filmes de ação de sua época, como *Rambo* (1982) ou *O exterminador do futuro* (1984), que apresentam personagens heroicas, fortes, decididas e, principalmente, másculas e sólidas identitariamente.

Tendo em mente que o mundo pós-moderno é marcado por sua instabilidade em forma, estas mídias atuam como uma sedução identitária, um porto para os seres se ancorarem. Como posto em capítulo anterior, a sociedade pós-moderna é uma de adequação, que produz um indivíduo a par do desenfreamento e fluidez do mundo, apto a captar qualquer oportunidade de assimilação que lhe aparecer; um sujeito em agonia por não conseguir aproveitar tudo. Todos os alicerces deste mundo viraram objetos de consumo (Bauman, 2021), voláteis aos esquemas de produção em constante metamorfose para atender às necessidades individuais de

todos. Han (2017a) aponta para esse processo como “a desnudação da vida”, no que diz respeito ao próprio homem – sua identidade, seus laços comunitários – tornar-se produto. As identidades flutuam no ar, interpeladas pela metamorfose das mídias e suas condições ideológicas, perpétuas à mudança.

Adentra-se num estado de transitoriedade, em busca da satisfação imediata como remediador da insegurança e fluidez pós-moderna. Busca-se o que se deseja: produtos. “Resumindo: ‘identificar-se com...’ significa dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar” (Bauman, 2005, p. 36). Assis (2014) afirma que, diante desse contexto de indeterminação, inconstância e efemeridade, a busca pelo real se fortalece, visto seu fator sólido e estável; essa demanda e representação é “identificada em vários níveis das atividades artísticas e comunicacionais humanas, como televisão, o cinema, as publicações impressas e a literatura” (Assis, 2014, p. 122). Dessa forma, recorre-se às produções culturais para o estabelecimento dos assentamentos identitários.

Assmann (2011) atesta que estas produções são incorporadas à memória cultural: uma memória da coletividade que é construída continuamente e é extremamente volátil, mas que permeia a memória individual, muitas vezes constituindo-a em partes. É ela que estabelece cenários e padrões fantasiosos de bravura, coragem e heroísmo, por exemplo. O peso ideológico e fundador-identitário destas mídias servem da enunciação para propiciar a estrutura do mundo social e, por meio dela, a asseguarção de classificações, que remetem aos âmbitos de classe etária, sexual, étnica, de gênero etc., para a imposição de valores e condutas (Bourdieu, 2008). Como “indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas” (Assmann, 2011, p. 23), transpondo-os às práticas culturais, a constante mudança destas mídias produz angústia no homem, dado sua dependência à forma de conduta. É justamente esta transitoriedade pós-moderna que faz com que o homem se agarre mais e mais a estas mídias – detentoras de poder social e simbólico para criar, modificar e mutilar identidades –, em busca do real e do estável.

Dessa maneira, responde-se à fragmentação do mundo pós-moderno por meio do estabelecimento de múltiplas identidades artificiais, em um flerte com a solidez constitutiva que nunca será atingida. Estas personas são construídas a partir da memória cultural, dos objetos de consumo; incorpora-os, forma-se a partir de

suas representações simbólicas. A conduta masculina enfatizada por Hermano decai no cerne da diferenciação sexual e nas expectativas de gênero (Butler, 2000; 2003), as quais sancionam condutas que são percebidas como adequadas ao gênero do protagonista, que, aliadas ao contexto onírico exacerbado dos objetos culturais que os jovens consomem e se baseiam identitariamente, produzem uma insatisfação identitária.

A percepção da figura do homem nos filmes de ação, nos quadrinhos de super-herói, nos jogos de videogame, que Hermano e seus amigos consomem, é de um corpo de tenacidade física absurda, bruto e resiliente à dor, praticamente imune a ela, frio e calculista, e que “não leva desaforo para casa”, sob uma perspectiva de braveza e fúria. Para os adolescentes, interpelados por essas mídias culturais, ser homem é ser essa figura: um corpo-máquina, impermeável à fraqueza. As mídias impõem essa valoração performática da identidade masculina. Porém, como Hermano não consegue corresponder a esta imagem, ele se sente *abjetado* de sua realidade social e de seus pares. Em nível psicológico, o protagonista não se sente um homem e, por consequência, um sujeito. Torna-se um *ser abjeto*, em estado de inconformidade à imagem cultural, à *imagem do Outro*. Na construção de seu Eu, o *abjeto* torna-se a imagem pretendida; e, ao tornar-se isso, estabelece *uma imagem abjetada* que é o próprio eu. O Eu de Hermano sente falta em si da imagem viril dada pelo Outro-exterior, levando-o a incompreensão de sua própria subjetividade. Deseja desesperadamente romper a fronteira que divide o seu Eu – agora em forma *abjetada*, devido ao estabelecimento da *imagem pretendida* – e o Outro-exterior, que se põe como sua solução identitária, o fim de sua angústia.

Postula-se, então: a *imagem do Eu*, que corresponde à subjetividade real de Hermano, constitutiva de sua identidade; a *imagem abjetada*, que representa a inconformidade do Eu de Hermano perante as condições de assimilação da imagem do Outro, aqui percebida como conduta-padrão fundamentada na memória cultural; e a *imagem pretendida*, que corresponde ao ato de conformidade à imagem do Outro, um desejo inalcançável. A condição do Eu de *imagem abjetada* lhe confere o desespero de adequação à *imagem pretendida*; de qualquer maneira, o Eu deve incorporar o Outro para terminar a angústia. Por esse motivo, Hermano deseja construir uma persona viril. Deseja desprender-se de seu Eu, abjetá-lo e enterrá-lo; compor-se na *imagem pretendida* e a expressar como seu Eu verdadeiro.

Ferreira (2020) ressalta que são diversos os “rituais de passagem” que acontecem no romance para essa expressão, sendo marcado o prazer que o protagonista obtém a partir de situações arriscadas, eventos radicais, que produzem um senso de aventura, de tenacidade física, de resiliência à dor, de força e de *macheza*, características encontradas nos produtos culturais que ele consome e que permeiam sua memória individual. Em diversas passagens o próprio cenário cinematográfico e fantasioso mescla-se com o cenário real, produzindo um amálgama irreal que representa a expectativa identitária do protagonista, por exemplo, quando Hermano visualiza-se em meio às suas fantasias de filmes de herói ou ação, na terra ou no cenário produzido por Hollywood:

O fim de tarde no campinho era como o cenário de um sonho, que se monta sem muita preocupação com a realidade da qual deriva. Um sol se encaminhando para o ocaso nas águas do oceano seria impossível nesta cidade, ou mesmo neste país, mas condicionar a visão a apagar definitivamente os morros esmaecidos no horizonte e acreditar que aquilo estava de fato acontecendo, *que o Guaíba era um mar californiano*, investia de soberania a imaginação de Hermano e colocava a realidade em segundo plano. Isso lhe dava prazer (Galera, 2006, p. 32-33, grifos meus).

Essa visão de manifestação viril já aparece expressa na abertura do romance: Hermano toma para si a persona d'O Ciclista Urbano, um homem que utiliza do ambiente urbano como lugar para expressar sua destreza e habilidade física, no prazer adrenalizado pela velocidade e pelo risco de queda, da morte. Em suas palavras, não havia terreno impossível para ele:

Suas pernas possantes forçam alternadamente os pedais, direita, esquerda, direita, esquerda, medindo a inclinação da subida a partir da força exigida dos músculos da coxa e da panturrilha em cada volta completa da coroa dianteira. As solas dos pés e as palmas das mãos processam cada vibração transferida dos pneus para o guidom e para o quadro da bicicleta, fazendo microajustes de direção e equilíbrio numa velocidade mais rápida que a do pensamento. [...] Após esses segundos iniciais de avaliação do percurso, que inclui checar a presença ou não de automóveis subindo ou descendo a rua, a presença ou não de transeuntes ou animais nas calçadas, a umidade ou não do terreno, a intensidade do vento e estimativa das possibilidades de chuva, entre outros itens a serem conferidos, e já certo, após uma checagem cuidadosa ainda na garagem de casa, de que a bicicleta se encontra em perfeitas condições de manutenção, o que inclui a averiguar o alinhamento das rodas, regulagem dos raios, funcionamento do freio, pressão do ar nos pneus e lubrificação da correia, rolamentos e coroas (algumas gotas de óleo Singer sobre as principais peças articuladas são indispensáveis), o Ciclista Urbano se joga ladeira abaixo pedalando numa velocidade suicida que deixa perplexo qualquer observador (*ibidem*, p. 9-11).

Apresenta-se um personagem como uma máquina proficiente em sua operação – rápida, segura, bem equilibrada. A linguagem técnica que liga os músculos e membros de um corpo natural às partes de um instrumento industrial (as mãos ao guidom, os músculos à força da correia etc.) demonstram uma conformação entre os dois corpos: uma máquina única. Uma linguagem científica-industrial demarca o corpo com ferro e correias, na qual postulações técnicas são enfatizadas por meio de averiguações maquinais de instrumentos e percursos, de modo a promover o serviço empreendido de forma eficiente: demonstrar aptidão física. Através dessa persona, o protagonista incorpora e solidifica uma imagem de herói viril. A eliminação de objetos de proteção contribui para sua imagem radical e viril, despreocupada com o perigo e resiliente à dor. Além disso, denota-se um preconceito de gênero: o protagonista demarca que objetos de proteção são “coisas de mulher” e, dessa maneira, não pode estar presente em seu corpo másculo. Isso corrobora a criação desta fantasia: a de um homem-máquina-ciclista extremamente técnico, que conhece o terreno e o modo mais efetivo de atravessá-lo. É do radical, do perigo, das manobras, da adrenalina da possível batida, da possível dor, da possível morte, que este sujeito retira seu prazer, que lhe confere a imagem de alguém imbatível. Nesses momentos, Hermano se conforma totalmente à *imagem pretendida*, enterrando a *imagem do Eu* sob uma persona.

Essa fantasia, no entanto, encerra-se quando Hermano comete um erro de cálculo e acaba caindo. A bicicleta flutua na alta velocidade, bem como o corpo do personagem, que se chocam violentamente contra o chão de asfalto da rua:

Uma coceira no nariz, a garganta apertada, e ele não consegue segurar as lágrimas. Não são de dor, e nem tanto de medo, apesar de ele estar, sim, com medo, medo de estar com o rosto deformado, de ter que levar pontos no pronto-socorro, medo de diversas coisas, mas chora sobretudo de frustração. Assim como as montanhas podem se enfurecer e receber os mais hábeis e respeitosos alpinistas com uma avalanche, a calçada desta vez o recebeu com um piso de pedra coberto de limo, e ele levou uma rasteira do oponente num instante de devaneio, um instante imbecil de devaneio. Ele caiu. Ele não é mais o Ciclista Urbano. Agora é apenas um guri de dez anos (Galera, 2006, p. 16).

O universo onírico se quebra, na mesma medida que o corpo humano do personagem. Hermano se frustra por não corresponder à sua personagem, à visão viril e técnica que o acompanhou no trajeto até ali. Esse é apenas um dos diversos momentos no romance que demonstra a insustentabilidade de manter a *imagem*

*pretendida*. A primeira coisa que pensa do acidente é que estava com o rosto deformado, logo sem identidade. O sangue que ele vê em suas mãos quando as passa no rosto aprofunda essa ideia – expressa, até, a necessidade de um espelho, “mais do que qualquer coisa”. A quebra do fantasioso (a imagem do Ciclista) com a possível quebra do real (seu rosto, imagem do eu) aponta para um conflito de frustração interna. Torna a vagar pela calçada, tonto.

Em determinado momento, uma velha se aproxima e tenta ajudá-lo. Quanto ao seu sangramento, ela expressa como positivo; explica que há dois tipos de sangue: o sangue ruim, de tipo sujo que corre perto da pele, e o sangue bom, que é quase rosa, correndo pelas veias grossas e mais internas do nosso corpo. A velha confabula que são bons os ferimentos, porque o sangue ruim sai e o corpo torna a produzir mais sangue bom. Essa disposição de sangues aponta para duas interpretações correlacionadas: coloca o corpo humano como uma máquina, que repõe o combustível queimado da superfície do corpo – que movimenta o corpo pelo mundo e, de um modo, experiencia-o –, por um mais puro, produzindo mais internamente em meio as suas engrenagens; além disso, dá consequência à ação do mundo – extremamente urbano, poluído, sujo e desenfreado – no corpo natural do homem, maculando-o, sendo o sangue ruim o produto da deformação. A fragilidade das fronteiras entre o Eu e Outro também é demarcada por esta imagem, visto que a mácula do sangue ruim demonstra o desejo do exterior se infiltrar no Eu. É justamente o corpo que atua tanto como passagem do eu para a experiência do mundo quanto como seu filtro e barreira. O protagonista, no entanto, entende essa questão como uma metáfora de resiliência física: deve-se sangrar para desenvolver e aperfeiçoar o corpo. A filosofia da velha o faz retornar a sua fantasia:

Mas o que escorre agora é definitivamente o sangue ruim, cheio de impurezas, como que sujo de carvão, desenhando linhas sobre sua canela sem pelos. Quanto mais pensa nisso, menos intenso é seu mal-estar diante dos machucados. Em sua imaginação, há uma imagem elaborada de todas as veias e artérias percorrendo seu interior como uma rede de encanamento, mas tudo é feito de músculos, de uma carne mole sustentada e articulada pelos ossos. Passa o dedo no sangue da perna e depois une as pontas do indicador e do polegar, sentindo como colam uma na outra. O suor cessa, e já não se sente mais tonto. Pelo contrário, sua energia está restabelecida. As dores aumentam, mas agora há certo prazer em suportá-las (Galera, 2006, p. 19).

Simboliza-se um sangue sujo como carvão, postulando uma imagem de combustível fóssil para uma máquina. A figura da rede de encanamento assemelha

o corpo natural com um corpo industrial, estabelecendo a resiliência da máquina que se autocura, auto remenda. O personagem observa que tudo no seu corpo se encaixa perfeitamente, como uma máquina. A metáfora do sangue lhe dá certo conforto: retirando o sangue ruim através de ferimentos, e o repondo com o sangue bom, ele aperfeiçoa o corpo ainda mais, tornando-o melhor. Isso se reforça quando o personagem vai recolher sua bicicleta, seu instrumento, para ir embora e mistura seu sangue com óleo lubrificante e poeira, ao concertar a correia, as coroas e os pedais – homem e máquina, uma coisa só. A dor e o sangue fazem emergir a fantasia viril quebrada anteriormente. É no trânsito entre o cenário real e o fantasioso que Hermano consegue atingir a *imagem pretendida* e se desprender da *imagem abjetada*. Por esse motivo, Hermano imagina, em diversas passagens do livro, uma câmera voadora e invisível que o acompanha, com o intuito de registrar seus feitos heroicos. O protagonista constantemente está imerso no universo cinematográfico, como um ator em um filme de ação, no qual cada ferimento, cada gota de sangue derramada, são troféus de sua virilidade. O prazer à dor advém da sustentação da *imagem pretendida*, inserida na identidade artificial criada.

É interessante, no entanto, como a ótica das personas está intrinsecamente ligada a todo universo do romance, e não apenas à condição identitária de Hermano. Durante todo o romance, a nomeação é mascarada. A esfera social de Hermano é demarcada pela institucionalização da apelidação. Afinal, “ninguém na Esplanada escapava dos apelidos” (Galera, 2006, p. 34). Pelos seus amigos, Hermano é propriamente chamado de “mãos de cavalo” devido ao comprimento exagerado de seus braços e tamanho das mãos, que não eram condizentes ao seu corpo de apenas quinze anos. De certo modo, essa figura desengonçada é indicadora material da inconformidade identitária do protagonista, visto que seu corpo não parece encaixar em si e no mundo. O recurso de apelidação, porém, entra em cena para compor uma externalização de identidade; o nome próprio, a primeira camada da identidade do Eu e pela qual se mostra ao Outro e ao mundo, é demarcado irrelevante e descartado. *Abjeta-se* a nomeação do Eu para se priorizar a perspectiva do Outro: é a partir de seu olhar e de sua *nomeação* que se constrói a identidade do Eu. Demarca-se, portanto, as características físicas, os trejeitos, comportamentos, falas, ações e vergonhas, para estabelecer a *identidade percebida* ao indivíduo apelidado. Prevalece a visão performática do Outro sobre a *imagem do Eu*.

O título do romance ser o apelido de Hermano não é mero acaso; denota a externalização de sua identidade e enfoca a problemática de todo o romance: a constituição identitária. Afinal, Hermano deseja *abjetar-se* em prol da dissolução da *imagem abjetada* e a incorporação da *imagem pretendida*. Tratar-se pelo apelido é uma fase desse processo. A apelação ser exclusiva ao universo masculino do romance também denota a influência dos papéis de gênero e da diferenciação sexual ao cerne do romance, visto que o universo feminino não é atingido pela problemática identitária: todas as personagens femininas são tratadas pelos seus nomes próprios.

Dessa forma, o olhar do Outro baseia as percepções do protagonista, tanto de si quanto dos indivíduos a sua volta. A dissolução da *imagem abjetada* se dá na avaliação do Outro – este como a incorporação da *imagem pretendida*. A imagem viril deve ser percebida, aceita, reforçada e encorajada pelo Outro. Apenas assim a abjeção psicológica se dissolve. No romance, a *imagem pretendida* toma a forma do personagem Bonobo. O desejo de expressão viril de Hermano influi na percepção desse personagem, que serve como âncora identitária para ele. A primeira descrição de Bonobo no romance já transpassa uma visão bruta e máscula, de certa admiração de Hermano. É um ser resiliente, seguro de si e que não se deixa ser afrontado, tudo que o protagonista não é. Torna-se a personificação de virilidade, aos olhos de Hermano:

[...] Bonobo se movia como uma criatura do dobro de seu peso e tamanho. Os demais seres humanos eram obstáculos insignificantes. Ou melhor, tudo o que existe era um obstáculo insignificante. Vivia trombando nas pessoas e atropelando móveis e vasos de planta, jamais pedindo desculpas ou virando o pescoço para conferir o estrago. Não estava nem aí. Era o tipo de sujeito que pisa em um caco de vidro e continua andando de chinelo o dia todo, completamente à vontade, deixando atrás de si um rastro de pegadas sanguinolentas (Galera, 2006, p. 35).

Além disso, há o “mito fundador da imagem de Bonobo” (*ibidem*, p. 86) que solidifica sua conformidade à *imagem pretendida*. Um dia, foi plantada uma amoreira na praça do bairro, por um morador velho chamado Seu Ijuí. Em determinado momento, a árvore começou a dar frutos, que eram cobiçados pelas crianças do bairro. Seu Ijuí, no entanto, pediu para que elas esperassem que as frutas ficassem maduras para colheita e divisão. Essa espera e a excitação pelo evento de colheita das amoras tornou-se um aspecto importante na vida das crianças do bairro. A árvore, porém, foi cortada de súbito. Bonobo havia serrado a árvore e a levado para

a sua casa. Quando questionado sobre essa ação, ele apenas afirmou que “árvore na rua não tem dono, quem não gostar pode tentar pegar de volta, mas vai ser machucado etc.” (Galera, 2006, p. 87-88). A intimidação do garoto levou que um grupo de irmãos mais velhos das crianças fosse ao seu confronto. O número de inimigos não fica certo, sendo oito, quinze ou vinte. Bonobo, porém, não se intimidou com a vantagem numérica de seus adversários; enfrentou todos e saiu vitorioso. O dente da frente quebrado em sua boca, de acordo com Bonobo, era uma das marcas de sua vitória. Uma reputação dura e máscula, portanto, é atrelada a Bonobo, bem como uma certa alteridade referente à comunidade da Esplanada: infere uma classe social diferenciada, que tira do mundo sua sobrevivência, não preocupada com sonhos ou rituais simbólicos de uma comunidade que o vê como forasteiro.

Para o protagonista, Bonobo serve de sedução à *imagem pretendida*. Ele deseja a sua conformidade. Assim como a relação entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*, serve da sedução constante para solidificar paradoxalmente sua dependência, Hermano e Bonobo também flertam identitariamente. A relação dos dois demarca a dualidade de influência Outro-Eu, na qual a performance identitária de Hermano é baseada na de Bonobo. É em Bonobo que a *imagem do Eu* de Hermano observa a *falta do abjeto* reforçado pela memória cultural. Paradoxalmente, Bonobo tanto reforça a *imagem abjetada* de Hermano como se apresenta como solução para ela, sendo *imagem pretendida*.

Durante o romance, Hermano anseia pelo contato com Bonobo, a fim de conseguir, de alguma maneira, absorver um pouco de sua identidade e a incorporar em si. Devido ao reforço de sua *imagem abjetada*, no entanto, há certo receio e vergonha nesse desejo. Diante de Bonobo, sua inconformidade é acentuada; por isso, Hermano necessita das atividades em grupo para que possa baixar suas barreiras identitárias e observar sua âncora livre de julgamentos. Em um trecho do livro, por exemplo, Hermano está jogando futebol de rua com o pessoal do bairro. Bonobo está no time adversário. Durante a partida, o protagonista destaca seus trejeitos, comportamentos, ações, ora para replicar ora para invejar. Fica claro que está ali apenas para observar Bonobo, já que futebol não o agrada tanto:

O que o atraía não era o jogo, a competição ou mesmo a interação com os amigos do bairro, mas antes o ambiente, o cenário, a oportunidade de estar imerso na atmosfera que envolvia o campinho nos finais de tarde. Havia,

porém, algo mais. Algo que agora vinha correndo em sua direção como se buscasse uma trombada proposital. Algo que olhava nos seus olhos e sorria um sorriso de intimidação. Algo que a Hermano só se expunha tão abertamente naqueles jogos de bola, onde os diferentes níveis de agressividade inerentes ao temperamento de cada jogador eram ajustados, pela própria natureza do jogo, ao redor de um denominador comum. Nas partidas de futebol do campinho, Hermano podia, até certo ponto, se aproximar do Bonobo. Podia olhar para ele de perto, observar seu andar semiereto e suas feições símias. Podia dar um carrinho no Bonobo, tirar a bola dele. Podia se colocar no caminho do Bonobo (Galera, 2006, p. 35-36).

Hermano sempre flerta com a possibilidade de superar Bonobo, porém não possui a coragem. Nessa mesma cena, ele acaba dando uma rasteira em Bonobo, derrubando-o. Bonobo parte para cima de Hermano, querendo brigar. No entanto, Hermano se acovarda e escolhe não brigar – situação que, olhando em retrospecto, causa-lhe repulsa, vergonha e frustração por não compor a expectativa viril requerida socialmente a seu gênero, reforçando sua *imagem abjetada*. Por essa razão, quando chega em casa ele simula uma briga em sua imaginação, mesclando o cenário cinematográfico de sua memória cultural com a realidade do presente. De fato, há diversas cenas no romance em que o protagonista imagina brigas e situações em que ele pode ser um herói, uma figura sólida sem fragilidades; nessa cena, em específico, com tintas, ele chega a artificializar hematomas e ferimentos em seu rosto e sua pele para concretizar suas lutas imaginárias, de modo a demonstrar seu espírito e físico sólidos e fortes. Seu corpo vira uma tela branca para sua fantasia. Hermano incorpora os heróis dos filmes, HQs, *Graphic Novels*, gibis, que ele consome – *Elektra*, *Veto*, *Robert de Niro*, *Mad Max* etc. –, bem como a violência exacerbada destas mídias, enfatizando seu desejo identitário. E, a partir disso, simula uma realidade na qual ele não se sente um *ser abjeto*:

O herói sangrento era agora ele mesmo, estampado na superfície salpicada de pasta de dente do espelho. Tinha acabado de levar um soco do Bonobo no rosto e se estatelado no chão áspero do campinho. Mas se pôs de pé e encarou o outro no olho. [...]. O Bonobo tentou atingi-lo com um novo soco, mas ele desviou e imobilizou o braço do agressor com seu próprio braço, executando com habilidade uma arte marcial intuitiva, desenvolvida durante anos de lutas na rua. [...]. Os lápis vermelhos trabalharam com precisão sobre o rosto molhando, abrindo um corte no supercílio, dando cor e fluxo a uma hemorragia nasal. [...]. Cada vez que levava um golpe no rosto, simulava o impacto jogando a cabeça com força para o lado, e o sangue espirrava sobre a porta do banheiro ou o vidro do box (Galera, 2006, p. 45).

É interessante observar que, quando ele é confrontado com sua covardia, sua inação e falta de imagem viril, Hermano reflete sobre a materialidade de seu corpo,

seu estado de saúde, sua aptidão física: prontamente começa a fazer exercício físico, treinar levantamento de pesos, flexões, polichinelos etc. Enquanto isso, observa-se atentamente ao espelho, de modo a perceber certa naturalidade. Não consegue, no entanto. A inatingibilidade da *imagem pretendida* reforça-se, visto que se põe como artifício criado, e não natural. A imagética viril do protagonista atrela diretamente uma aptidão física às imagens dos heróis das mídias de entretenimento, ou seja, meios de propaganda e propagação de uma visão irreal de saúde e aptidão como “regime saudável e aceitável”, bem como de um modelo de conduta para “homens que ganham a vida e as mulheres”. Constitui-se um ideal identitário inatingível aos adolescentes como Hermano, que refletem essa inaptidão de ser esse ideal com a insatisfação e a fragmentação identitária, justamente porque “a fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada” (Butler, 2003, p. 178). O valor do estado viril, antes interno ao Eu, foi *abjetado* e transformado no exterior, pelo Outro. Disto, advém uma figura transmutável que seduz e pulveriza o Eu.

O corpo também entra em cena, no entanto, para representar o embate entre o Eu e Outro, o *objeto* e o *abjeto*. Primeiramente porque é nessa materialidade que se pode prover a simbologia de tenacidade física, atrelada à imagem viril, e, em segundo lugar, porque é o limite e ponto de contato entre a subjetividade e o mundo. Hermano possui a noção de que a única coisa que sabe fazer bem é se destruir, machucar-se, fazer-se sangrar. Em ambientes de virilidade – como uma competição de descida de escadaria com bicicletas (chamada de *Downhill*), por exemplo – Hermano joga-se à adrenalina e à dor com consciência tranquila e limpa, em um estado de paz, quando se deixa experimentar os limites de seu corpo. Seu comportamento impulsivo leva-o à necessidade de atenção, a um reforço de seu gênero, seu estado viril, sua identidade em meio aos seus pares jovens, mas, principalmente, em relação a Bonobo.

Como dito antes, a *imagem abjetada* confere a Hermano o desespero de adequação, mas, nesse processo, ela também o faz destruir a si próprio. O desejo de se apagar, de destruir o seu corpo, advém da tentativa da *abjeção* – o outro eu, aquele negado na constituição identitária primária – de se unir à subjetividade, eliminando suas fronteiras. Porém, sem um Outro não há um Eu. Sem um *abjeto*, não há um *objeto*. Retorna-se à relação paradoxal: Hermano só atingirá a unidade

identitária na destruição de seu Eu e de seu *abjeto*; porém, ao mesmo tempo, são estes que agora o formam. Não há escapatória desta espiral identitária. O risco de morte e a sensação de dor só anestesiavam sua angústia, justamente pela valoração viril atrelada que flerta com a *imagem pretendida*. Nestas situações, é Bonobo que deve observar e reforçar positivamente as atitudes de Hermano, porque ele que é a semelhança da *imagem pretendida*:

Ao passar pelo Bonobo, olhou bem na cara dele. Agora ele estava prestando atenção. Agora o Bonobo ia ver. [...]. Ninguém jamais desceria aquela escadaria mais rápido do que ele estava descendo agora. Era impossível. Tinha a impressão de que as rodas nem tocavam no chão. O mundo ao seu redor se transformou em um borrão e seus olhos lacrimejavam com o vento. [...]. Sabia que ia cair. E todos iam ver ele cair. Enquanto descia, teve consciência de que era apenas isso que o movia a descer aquela escadaria tantas vezes, a possibilidade da queda, de se arrebentar no chão. E essa seria a mais espetacular de todas. Era o que tinha a dizer às pessoas lá em cima. Estava pronto para sangrar. Era seu talento. Se o Bonobo tinha sido capaz de bater em vinte ao mesmo tempo, agora ele seria capaz de cortar, quebrar, ralar, escoriar, debulhar, raspar, fraturar, arranhar, perfurar e esmagar seu próprio corpo de um jeito que ninguém jamais esqueceria (Galera, 2006, p. 91).

Hermano acredita, assim, que a dissolução de sua abjeção se dá na percepção, avaliação, aceitação e reforço de sua imagem viril pelo Outro, mas principalmente por Bonobo. Para o protagonista, destruir-se é impressionar sua *imagem pretendida*.

Hermano e Bonobo, porém, só entram em contato e estabelecem certa intimidade a partir da festa de quinze anos de Isabela, uma amiga dos dois. O evento reuniu todas as principais figuras do bairro, em um misto de idades dentro do salão pequeno. A festa produzia um sentimento nauseante, no entanto, aos jovens presentes. De uma hora para outra, tornavam-se pouco a pouco adultos. Um estado de devaneio os abatia, fazendo Hermano refletir quanto a sua construção identitária até ali, chegando à conclusão que estava, definitivamente, perdido. Não sabia se o que fazia no dia a dia era produção sua ou dos Outros, de suas expectativas refletidas no seu eu. O personagem se perde na distinção entre a condição identitária individual e a coletiva, composta tanto pelo Outro quanto pelas interpelações ideológicas e culturais do mundo. A *imagem do eu* se choca com a *imagem abjetada*, em reflexão sobre a *imagem pretendida*. A esse fato, Hermano se joga à pista de dança, extravasando sua identidade através de seu corpo, em um momento em que todos se entregam às sensações corpóreas e deixam de lado as

complicações existenciais. Tamanha é a liberação identitária e a exaustão corporal, que o protagonista reflete que, de certa forma, a solução para a insatisfação identitária é o silêncio da morte, representado pela parada cardíaca:

Então mais paredes de distorção por cima de espectros de melodia, bumbos espancados à velocidade da luz por pedais duplos, os joelhos e pescoços valsando com a magnífica brutalidade do som. Ele estava dançando, e amava que todos estava dançando com ele. O clímax de toda aquela agressividade encenada era uma espécie extrema de ternura. Bastava saltar mais alto, cada vez mais alto, e agitar a cabeça e os braços com cava vez mais explosão, até a perda total dos sentidos, a abolição de todos os pensamentos, a união de diversos corpos pela exaustão, a felicidade plena, a parada cardíaca (Galera, 2006, p. 113).

Esse momento é interrompido, porém, pelo ato de assédio de Uruguaio – um dos amigos de Hermano – à Isabela, que a força a um abraço indecente e a um beijo. Diante desse fato, o menino é confrontado por Bonobo. As duas figuras brigam e Uruguaio acaba indo embora. A partir dessa situação, Hermano e Bonobo se aproximam: o protagonista ajuda a cuidar das feridas do outro sob orientação da mãe de Isabela. Após isso, vão caminhando para suas casas. Nessa situação, Bonobo acaba roubando uma garrafa de bebida alcoólica de uma oferenda que estava no meio da rua. Ele abre a garrafa e começa a beber, em algum ponto a oferece a Hermano, que recusa. Porém, em contato direto com sua *imagem pretendida* – longe de todos e, portanto, sem o reforço de sua *imagem abjetada* –, ele reflete quanto à possibilidade da mudança de sua identidade. No ato de beberem juntos, Hermano sente a aceitação dele por Bonobo como um *igual*. Pouco a pouco, sua abjeção é dissolvida em contato com Bonobo, agora seu amigo. Ao seu lado, agora, Hermano não se sente um *ser abjeto*. Por isso, decide aceitar a bebida. Pensa que, ao beber, será uma nova pessoa: deixou-se de lado a virgindade da bebida. Deste ato, já se mostra diferente do Hermano de antes de beber. Isso o conforta. Embora ele reconheça que “mudar de personalidade, dar alguma guinada brusca na trajetória da vida parecia sempre um objetivo impraticável, nada mais que combustível para a ansiedade e a frustração” (Galera, 2006, p. 121), ele pensa que

aos poucos, através de pequenos gestos desse tipo, quem sabe não conseguisse se transformar paulatinamente em outra pessoa, alguém menos calado, que conseguisse incorporar na trama da própria vida a belíssima violência das graphic novels coloridas, a virilidade e o magnetismo dos heróis de seus filmes favoritos, a fluidez selvagem das ações e palavras de alguém como... era preciso confessar agora, não apenas para si mesmo mas para todo mundo — alguém como o Bonobo, essa figura quase caricata em sua feiura, cujo maior talento era agredir os outros, mas que

encarnava como ninguém algum tipo de ideal obscuro a que Hermano desejava ter acesso (*Ibidem*).

A relação entre os dois aprofunda-se, à medida que os dois meninos vão se abrindo um com outro, expondo seus sonhos. Bonobo conta que deseja um pequeno terreno, perto do Morro da Polícia, que sua mãe o prometeu posse caso consiga guardar dinheiro e construir uma pequena casa nele. De súbito, Hermano via-se unindo forças com Bonobo para atingir esse objetivo, custe o que custar. Estar junto de sua *imagem pretendida*, portanto, fornece-lhe um futuro fora de sua *imagem abjetada*; a angústia se cala, por um momento. A falta da *abjeção* parecia-lhe não existir mais em sua subjetividade, visto que Bonobo estava a preenchendo com sua companhia. A esperança de um futuro sólido estava no horizonte de sua expectativa identitária. Nesse momento, Hermano atinge o contato pleno com o seu Outro pretendido; sente-se no topo do mundo, imaginando todas as aventuras cinematográficas que ambos viveriam juntos:

Era visão de uma vida extrapolando a introspecção dos exercícios solitários, uma aventura para a qual vinha se preparando havia tantos anos, enfim uma direção concreta para toda aquela expectativa sem objetivo que o acompanhava desde um ponto indefinido da infância, um desdobramento para o desejo de agredir e ser agredido pelo mundo. Hermano estava exultante (Galera, 2006, p. 122).

Essa imagética, no entanto, logo é fraturada. Uruguaio não esquece o confronto e, depois de um tempo, intercepta Bonobo e Hermano quando ambos deixavam uma festinha na clareira do Morro da Polícia para comprar bebida. No confronto, Bonobo decide correr, o que causa um conflito na subjetividade de Hermano; afinal, “fugir desse jeito era algo que jamais seria associado ao Bonobo, logo ele, o invencível, o sujeito mais casca-grossa não apenas da Esplanada, mas de toda zona sul, fama que percorria bairros adjacentes” (Galera, 2006, p. 170). A semelhança de Bonobo à *imagem pretendida* estilhaça-se. Os dois fogem, mas Bonobo acaba tropeçando e caindo em um buraco em meio ao Morro. Hermano só percebe depois, e quando avista Bonobo tenta se aproximar para ajudá-lo. Logo percebe, porém, a chegada de Uruguaio e seus companheiros e, num ato de covardia, decide se esconder. Nesse momento, ele presencia a morte de Bonobo por espancamento, incapaz de se defender dos golpes por ter os dois braços presos no buraco. Uruguaio e os companheiros fogem. Hermano permanece observando o corpo de Bonobo com uma angústia crescendo mais e mais. A vergonha e a culpa

por se esconder o fazem sentir-se cúmplice da morte, bem como solidifica o estado inatingível de sua *imagem pretendida*. A *imagem do Eu* se quebra, à medida que sua abjeção psicológica se acentua. O protagonista não vê nenhuma rota de escape para o seu eventual destino: o de ser uma pária do bairro. Confronta-se com um possível cenário de abjeção social o atingindo:

[...] era a morte, e uma morte da qual Hermano sentiu-se imediatamente cúmplice devido a uma covardia que finalmente se mostrava inteira e que ele estava convencido a manter em segredo, pois não suportaria continuar vivendo se precisasse ostentar essa covardia dali para frente como uma cicatriz na testa, ser o cagalhão, aquele que entrou no mato e ficou quietinho enquanto batiam tanto no seu amigo que acabaram matando; não, isso seria insuportável [...] (Galera, 2006, p. 173).

Perante o trauma da perda do amigo e a possível retaliação social advinda de sua inação durante o assassinato de Bonobo, Hermano decide incorporar a *imagem pretendida* de qualquer maneira, em um ato de desespero identitário. Em uma encenação, ele soca a si mesmo, se joga no chão, se arranha, de modo a simular o resultado de um confronto: artificializa os hematomas e sua identidade heroica. Não poderia mostrar aos outros que fugira, que se escondera, que deixara Bonobo morrer. Não poderia mostrar sua covardia, seu medo, sua vulnerabilidade. Sua *imagem abjetada*. Sua identidade estilhaça-se. Demarca-se o ápice de sua fragmentação identitária e o início de uma constituição de uma identidade pessoal artificial:

[...] e a solução encontrada no momento veio na forma de um soco, não uma figura de expressão e sim um soco literal que Hermano deu nele mesmo, no próprio rosto, e depois se jogou no chão para se sujar e puxou a camiseta até abrir um rasgo e deu mais outro soco e outro e outro e finalmente descobriu qual era a sensação de apanhar e bater numa briga pra valer, eram sucessivas dores pontiagudas e latejantes que traziam à mente o formato dos ossos e a distribuição dos nervos do rosto e iam se acumulando até formarem uma dor só, menos pontiaguda e mais abrangente, mais amortecida, mais fácil de suportar a cada golpe, o gosto do sangue meio doce e meio azedo, como um molho ácido de tomate, brotando com facilidade do lábio rachado, do nariz, do supercílio aberto, e vencidos os primeiros momentos de dor a coisa até que ficou fácil, tinha sido um alívio sentir aquilo de verdade, pela primeira vez na própria carne e não nos devaneios fantasioso ou nos filmes e quadrinhos, pela primeira vez deixar rolar e descobrir que sentir era fácil, difícil era imaginar (*Ibidem*, p. 173-174).

Dessa forma, Hermano dissolve sua *imagem abjetada* na construção de uma ficção heroica – na qual ele havia lutado ao lado de Bonobo e perdido, mas deixado vivo –, que o assenta na *imagem pretendida*. A sustentação dessa condição decai

na aceitabilidade do Outro em relação a sua ficção. Mesmo que artificialmente para si, a percepção do Outro solidificaria sua nova identidade e dissolveria sua *imagem abjetada*. Nesse processo, Hermano *abjeta* e enterra sua *imagem do Eu* sob uma identidade artificial, uma moldada pela tentativa de alcançar sua *imagem pretendida*. A luta que tem com si tem dois intuitos, portanto: serve para a construção de sua identidade fictícia, como também atua como punição a si próprio por sua covardia. A dor que o aflige é para controlar sua ansiedade e medo, suas fraquezas e loucuras, seu trauma; é voltar ao seu corpo, à sua carne, sentir-se vivo, mas, também, para se punir. Há a mitigação da dor, ainda, pontuando que mesmo na surra autoimposta ele sente o alívio por estar em uma briga, como seus heróis. Logo, ao mesmo tempo em que ele se mutila pela culpa de não ter ajudado, ele constrói os muros para escondê-la: dá os primeiros passos em direção à máscara ou persona viril, resiliente, disciplinada e controlada que o acompanha até a vida adulta.

Assmann (2011) postula que o corpo pode funcionar como meio para retenção e expressão de memórias, “na medida em que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática quanto neuronal. O corpo estabiliza lembranças por meio de habituação, e as fortalece pelo poder de afecção” (Assmann, 2011, p. 25). Quando se refere a trauma, a autora explica que ele é entendido como “uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora” (*Ibidem*). Dessa forma, no processo traumático, Hermano age com consciência para encapsular corporalmente essa memória por intermédio da automutilação. Pouco a pouco destrói seu corpo, sua barreira ao Outro, de modo que resquícios de sua *abjeção* consiga penetrar em seu Eu e o alterar. Ainda,

inventar esta história implica em suturar uma autoestima ameaçada e conferir um sentido de análise às experiências frustrantes. O herói na trama é representado por aquele ser capaz de suportar toda e qualquer violência física em favor de um ideal. Nesse caso, não há ideal, mas a condição deprimente de um ego infantil de quem nunca precisou brigar por nada. Na sociedade contemporânea, o consumo da violência é componente integral da formação de sensibilidade de crianças e adolescentes, processo que perpassa diversas classes sociais e se vincula à consolidação da indústria cultural e do consumo da espetacularização da violência (Oliveira, 2012, p. 173).

Essa perspectiva o acompanha na vida adulta, quando o protagonista enfoca seus esforços em solidificar essa mentira de coragem e virilidade que ele havia

criado com a morte de Bonobo, à medida que maquiniza seu corpo com rotinas de estudo intenso, exercícios pesados, dieta, em uma disciplina exacerbada para se esconder da vergonha marcada em seu interior. Procura manter, a qualquer custo, sua ficção em alcance da *imagem pretendida*.

A narrativa de Hermano-adulto demonstra, no entanto, um ser vivendo em uma persona que mascara sua angústia perante seu eu verdadeiro. Após a morte de Bonobo, o protagonista lentamente reprime sua identidade postulada até ali para construir artificialmente outra calcada em seu trauma. Ele “deixou de assistir a filmes, ler quadrinhos e sair na rua. Se afastou quase completamente dos amigos da Esplanada [...]” (Galera, 2006, p. 127), isolando-se em seu próprio universo pessoal. Em suas palavras, “não estava traumatizado. Não estava tentando superar uma experiência difícil. Não estava se sentindo deslocado. Estava somente buscando um objetivo” (*Ibidem*). E seu objetivo era limpar a mancha que demonstrava sua cumplicidade com a morte de Bonobo, esconder sua identidade acovardada e fraca, e produzir um novo eu: um forte, resiliente, decidido e viril. Ironicamente, ele *abjeta-se* de seu corpo social para isso, dado que o bairro o liga diretamente com o acentuamento de sua *imagem abjetada*. Para prosseguir em sua ficção, ele deveria o abandonar.

Para isso, ele traça um caminho que o tiraria de Esplanada, bem como um que representaria sua resiliência. Focou completamente na escola, mirou no vestibular mais difícil da UFRGS, virou médico-cirurgião, especializou-se em cirurgias estéticas e virou referência na área. Jogou-se em esportes radicais, como a escalada. Impregnou-se de ambientes e companhias viris, que reforçassem sua *imagem pretendida*, como seu amigo Renan. Casou-se, teve uma filha. Incorporou a si a *imagem pretendida* que ele sempre quis ser, em uma rotina “absolutamente focada na superação de seus próprios limites e na manutenção de um nível de exigência pessoal absurdo, do tipo que poucos seres humanos teriam capacidade de cumprir” (Galera, 2006, p. 126). Depois do enterro de Bonobo, tomou para si o isolamento,

planejando como seria sua vida dali para frente como se planejasse sua transformação lenta e obstinada em um super-herói que ressurgiria quinze anos depois para ser admirado por seu autocontrole e inteligência, por estoicismo e vigor físico, como a porta pesada que resiste alheia aos caprichos de um cenário em constante transformação (*Ibidem*).

O trauma e sua abjeção psicológica, no entanto, nunca o deixaram. Por ter consciência que a *imagem pretendida* que mantém é artificial, sua *imagem abjetada* não foi dissolvida completamente, apenas anestesiada. Hermano constantemente tem sonhos sobre ser “desmascarado”. Em um deles, vê-se em um seminário de autoajuda, isto é, de autodescobrimento, de valorização do eu e das conquistas individuais. Lá, ele vê diversos pacientes que passaram por procedimentos estéticos na sua clínica, que buscam um eu ideal com base em uma visão padronizada. Encontra-se com sua esposa, Renan e Morsa, ambos amigos de Hermano – um do presente, outro do passado, demonstrando a ponte entre as duas linhas temporais de fragmentação identitária. Em um ponto do sonho, diversos televisores são postos pelo cenário, atraindo as pessoas. Diante do televisor, “as pessoas perdem o rosto, que é substituído por uma superfície negra, lisa e sem expressão” (Galera, 2006, p. 103), em um processo de desfiguração. Hermano apenas sabe de uma coisa: “por instinto, sabe que precisa se manter afastado daqueles televisores a todo custo, pois representam uma ameaça indescritível” (*Ibidem*). O conflito dos televisores e a perda da face representa a repressão da *imagem do Eu*, a abnegação de sua identidade original em prol da artificial e o medo de que sua abjeção de fato seja percebida pelo Outro, estilhaçando sua *imagem pretendida* artificial.

Rodrigues e Sarmiento-Pantoja (2008) atestam que o trauma é um tipo de passado que não passa, sempre está presente. De fato, “para a psicanálise, a experiência traumática não pode ser assimilada de modo completo; por isso ocorre à repetição constante, alucinatória, por parte da vítima, da cena de impacto” (Seligmann-Silva *apud* Rodrigues; Sarmiento-Pantoja, 2008, p. 63). Assim, os sonhos de Hermano representam seu contato com o trauma, mesmo indesejado, e seu conflito com a sustentabilidade da *imagem pretendida*.

Destaca-se que a jornada identitária de Hermano é permeada na confluência entre passado e presente. No início do romance o protagonista decide sair em viagem com Renan para uma escalada de alto risco em uma montanha da Argentina. Num passeio de carro pelas ruas de Porto Alegre, no entanto, Hermano adentra em uma espiral memorialística. Tal aspecto é demarcado pela organização textual, que apresenta ora um capítulo focado no presente ora um focado no passado, que conduz o personagem a refletir sobre a sua identidade. Embora fugisse e reprimisse o passado e o trauma, a narrativa demonstra que eles são inescapáveis, como atesta Sarlo (2007):

o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca será completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (p. 9-10, grifos da autora).

O tempo da lembrança, dessa forma, é o presente; é este que incorpora as consequências daquela. A lembrança, assim, influi no ser de modo praticamente incontrolável. De acordo com Carvalho e Santos (2018), Hermano experiencia a memória em seu presente e reflete sobre a constituição de sua identidade por meio dos espaços em que transita. As expectativas, os sonhos, as recordações, os medos, as ansiedades, os desejos, as sensações e as experiências são dispostas no tempo e no espaço psicológicos, nos quais as emoções afloram. Assim, “por meio desse espaço interior, o narrador faz uso de sua memória para ressignificar lugares, a partir de seus sentimentos e sensação, com foco em experiências vividas” (Carvalho; Santos, 2018, p. 132). O espaço e o fato urbanos articulam-se na memória, posto que a experiência/vivência é permeada pelo espaço em que ela ocorre. A circulação por esse espaço é o que gera o processo de rememoração, de afetividade ou de trauma. Todo esse processo está articulado pela recorrência ao passado, ao aprendizado e ao saber; enfim, à constituição de uma identidade. Esse fato entra em consonância com a ideia de Augé (2012) de lugares antropológicos, isto é, espaços em que há a presença de elementos simbólicos que indicam um passado, uma memória, uma construção identitária, baseados nas relações sociais imbuídas pelas simbologias do lugar pertencente, considerando-se que

a organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. As coletividades (ou aqueles que as dirigem), como os indivíduos que a elas se ligam, necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de determinado grupo ou determinado indivíduo em relação aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou do grupo de indivíduos como não semelhantes a nenhum outro). O tratamento do espaço é um dos meios dessa empreitada [...] (Augé, 2012, p. 50-51).

Todo lugar, portanto, é identitário, relacional e histórico, como Nora (2012) instaurou ao discutir as ancoragens da memória social. Todo lugar é carregado de uma vontade de memória, e a fragmentação identitária de Hermano, em contato com os espaços de passado/memória, expõe esta vontade de estilhaçar a identidade pessoal artificialmente moldada por intermédio do trauma. É no contato com os lugares de sua infância que Hermano sente que deve incorporar novamente sua *imagem do Eu* e deixar de lado a *imagem pretendida*.

Ao desbravar as ruas de Porto Alegre, em um processo de errância identitária, o protagonista depara-se com os vestígios identitários que postulavam o espaço transitório de sua infância, como forma de resistência à força modernizante e homogeneizante dos espaços antropológicos (em contraposição aos não-lugares). Em sua trajetória, ele busca uma identidade que já teve, sua *imagem do Eu* renegada; por isso o horror e o choque de encontrar um espaço vazio de significações. Esses pequenos vestígios afloram o seu autorreconhecimento, em um retorno ao passado que o faz refletir sobre o seu âmago identitário. Trata-se de um gatilho de lembrança e trauma como uma nostalgia de música antiga:

Percorre algumas centenas de metros pela estrada da Serraria e entra na rua do Canteiro. Ali, onde a maioria dos terrenos está ocupada há anos por casas mais antigas, o tempo parece ter provocado menos modificações. A rua está asfaltada, mas permanece as calçadas de granito cobertas de limo, as pequenas casas de um andar com jardins harmonizados pela ação dos anos e murinhos de cimento com um pouco mais de um metro de altura, as lixeiras de aço enferrujadas, os cachorros da rua roçando focinho com os cachorros presos em casa por grades ou coleiras. São elementos banais, mas familiares, assim como o canto repetitivo dos passarinhos, que soa como um refrão de bossa nova (Galera, 2006, p. 124).

Ao deparar-se com sua casa de infância, por exemplo, percebe que esta perdeu todas as características estruturais da época: foi modernizada e homogeneizada. De um certo modo, parte de sua identidade foi morta, pois o espaço primordial de sua constituição foi vendido e transformado em outra coisa. A porta de entrada, no entanto, mantém-se a mesma, que serve como resgate do tempo na reflexão identitária do protagonista e de seu trauma:

A porta de entrada da velha residência da família, uma peça maciça de madeira de lei escurecida com cera de carnaúba, era o único componente que parecia preservado, e agora, olhando para a porta, vê a si mesmo como um adolescente de quinze anos girando a maçaneta oval e escurando o rangido da mola, digerindo a experiência de sua primeira visita a um cemitério, o primeiro enterro, construindo um abrigo em meio a uma tempestade mental [...] (*Ibidem*, p. 126).

Quando finalmente atinge o Bairro Esplanada, Hermano não se sente em casa. Percebe que, à parte dos cenários que foram modernizados, muitos dos lugares de sua infância que constituíram suas relações sociais, gostos, medos e traumas, bem como a estrutura social hierárquica que lhe impunha identidades sobre a sua em construção, que produziam sua *imagem abjetada* e reforçavam a *imagem* pretendida, encontram-se abandonados e desgastados, em uma ligação direta com a sua *imagem do Eu* renegada em seu subconsciente:

Está passando ao lado da velha praça da Esplanada. Continua tudo ali, o campinho de futebol, o “camarote” onde as gurias ficavam sentadas vendo o jogo dos guris, o gira-gira, o trepa-trepa e outros brinquedos do parquinho, só que tudo isso, além de corroído, descolorido ou desgastado pelos anos, agora lhe parece uma maquete 1:20 da praça reproduzida em sua memória. É como se os objetos e lugares perdessem tamanho com o passado do tempo, assim como os anos se encurtam. Chega ao próximo cruzamento e fica indeciso sobre a direção a tomar. Na verdade, não faz a mínima ideia de por que foi parar ali. Sabe apenas que não vai voltar agora pra casa, muito menos ir buscar Renan, muito menos ir até a Bolívia ou sequer sair da cidade de carro sozinho, muito menos voltar ao trabalho na clínica segunda que vem (Galera, 2006, p. 131-132).

Trata-se, no final, de um homem perdido em sua jornada pelo passado, atravessado por inúmeras lembranças e memórias que deixou para trás enquanto moldava um novo corpo, uma nova história e uma nova identidade, na tentativa de atingir sua *imagem pretendida*. Sua *imagem do Eu* renegada e sua construção identitária artificial – em constante falha e fragmentação – que o levaram até ali, já não se sustentam. Por esse fato, tudo parece distante e pequeno, como uma maquete, geradora de uma ideia de insignificância, mas que aflige o protagonista profundamente; demonstra tanto a desconexão com o passado, sua identidade renegada pelo trauma, quanto a perda de um espaço identitário comunitário. A sua Esplanada do passado não existe mais, foi abandonada.

O momento de confrontar seu trauma advém de forma semelhante ao caso que o instaurou: a perseguição de um menino por um grupo. Ao passar pelo Morro da Polícia, Hermano observa essa perseguição e decide agir; algo que lhe faltou no passado. Ele confronta o grupo, envolve-se na briga e salva o menino do possível assassinato. Levando-o ao hospital, ele vê a si mesmo refletido no menino, fechando o ciclo:

Devolve o olhar com intensidade, e tem a impressão de que está encarando a si mesmo quinze anos atrás. É como se o garoto fosse uma versão dele próprio que reagiu de maneira diferente a um certo episódio que ele faz de

tudo pra não lembrar, mas lembra, em flashbacks com cortes rápidos. É o garoto em quem ele mesmo teria se tornado caso tivesse enfrentado o Uruguaio e sua turma naquela madrugada de sábado pra domingo (Galera, 2006, p. 155-156).

A partir desse confronto Hermano enxerga a artificialidade de sua identidade, criada unicamente para combater seu trauma e as pressões identitárias que sentia. Ele compreende, nesse momento, que nunca atingirá a *imagem pretendida* e terá de se conformar a isso: “Tanto tempo depois, ainda era possível recordar do sentimento de querer ser como o Bonobo, imponente, duro, espontâneo e respeitado não obstante sua feiura, desajuste, tosquice e brutalidade” (Galera, 2006, p. 176). Hermano reflete que havia conseguido atingir o fim de sua angústia identitária, a dissolução de sua *imagem abjetada*, quando tinha sido aceito por Bonobo. Esse estado, no entanto, apenas apontava para o seu conforto em sua própria *imagem do Eu*, que já se caracterizava como única:

Tinha buscado o acesso ao Bonobo pra se sentir à vontade sendo ele mesmo, e funcionou. Não por muito tempo, mas funcionou. Até que a tragédia ocorreu, e com ela se impôs a verdade, o fato de que jamais seria alguém além dele mesmo, e que insistir em ser outro era desperdiçar energia e gerar frustração, vergonha e arrependimento (*Ibidem*).

Os últimos anos da vida de Hermano foram marcados pela cena da morte de Bonobo, atravessados pelo desejo de ser o homem que não foi, de reviver a cena da luta e da morte, até descobrir que a vida nada tem de heroico. Havia vivido na angústia de uma *imagem pretendida* artificial, em constante medo de ser desmascarado, para nada. Ele percebe, por fim, que sua *imagem abjetada* e sua *imagem pretendida* eram irreais:

Aos trinta anos, lhe parecia antes de tudo um constante ensaio pra um heroísmo que nunca chega. Um limbo permanente entre a inocência e o heroísmo, habitado por projeções fantasmagóricas de si mesmo, levemente distorcidas pelo o que gostaria de ter sido no passado ou de ser no futuro (*Ibidem*, p. 177).

É a partir dessa compreensão que o caminho de aceitação de sua *imagem do Eu*, sua verdadeira identidade, abre-se. Não precisaria mais fingir, apenas ser: a *imagem abjetada* é dissolvida, bem como sua abjeção psicológica.

#### 4. CORPOS ERÓTICOS EM CÓLERA

O ser, em verdade, se divide, sua unidade se rompe desde o primeiro instante da crise sexual. Nesse momento, a vida pletórica da carne se choca contra a resistência do espírito. Mesmo o acordo aparente não basta: a convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, exige a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente estranho à vida humana: desencadeia-se fora dela, sob a condição de que ela se cale, sob a condição de que ela se ausente (Bataille, 2021, p. 130).

A constituição identitária percorre diversas esferas, sejam elas sociais, culturais, históricas e, principalmente, sexuais. Afinal, a animalidade do homem entra em choque com sua sociabilidade; o desejo animal, reprimido, compreende o âmago do ser, que o dissimula em sua sujeição. Ao irresistível impulso animal impõe-se o interdito, de modo a capturar o espírito e o moldar: torná-lo *humano*. O erotismo propicia, no entanto, o contato com essa aparente animalidade; destrincha-se a psicologia do homem, compreende o seu desejo. O movimento carnal, o jogo sexual dos corpos, advém, no entanto, da prática da destituição do ser, do espírito, da consciência; deixa-se levar pelo desejo. O ato erótico é violento.

Como mencionado, o corpo é o local de posse identitária. As experiências do sujeito levam-no a penetrações em seu ser, que alteram seu âmago identitário; o ato erótico se configura em uma delas. Eu e Outro dispõem-se um ao outro, vulneráveis e frágeis. Um consome o outro, em uma fome insaciável. Amalgama-se, destrói-se. Constrói-se algo diferente, porém de mesma angústia.

No capítulo anterior, observou-se as errâncias abjetas dos protagonistas de Noll e Galera, compondo, pouco a pouco, uma análise que evidenciou suas angústias identitárias. As experiências corporais dos personagens são compreendidas, também, sob uma ótica erótica. Este capítulo analisa, dessa forma, os aspectos eróticos que influem nas problemáticas e manifestações corpo-identitárias de ambos os romances.

##### 4.1. A céu aberto: o ato erótico transgressor

A construção identitária é inerente ao *isolamento do Eu*. É de seu exílio perante o mundo e o Outro, que a subjetividade é alicerçada. É da construção de uma barreira entre o Eu e o Outro que ele pode ser sustentado. Lembra-se, no entanto, do *estado anterior ao Eu*; da continuidade provida pela não-separação entre o Eu e seu abjeto; do estado do *Eu-contínuo*, do ser completo. Logo, todo ser é descontínuo perante sua existência. É da perda da continuidade e de sua constante

rememoração que denota a crise do Eu, que se vê incompleto. Para existir, porém, deve-se isolar.

Como mencionado, o erotismo atua como forma de confronto e transcendência à crise do Eu. Ele envolve a quebra das fronteiras do Eu, à medida que o indivíduo entra em estado de comunhão com o Outro, formando uma amalgama identitária. Neste momento, uma forma ilusória de continuidade é mantida, visto que do ato erótico advém a denegação voluntária da identidade do Eu, a ser alterada e transposta pela do Outro. Ambas se tornam uma só: *objeto* e *abjeto* reunidos. Expressa-se, por isso, que o ato erótico é um ato de consciência identitária e de sua angústia, dado que, nele, o Eu identifica-se no Outro; vê-o como parte de si. Perde-se, portanto, o conceito animalístico atrelado ao ato sexual para um de racionalismo e subsistência identitária. Torna-se uma relação de “desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde” (Bataille, 2021, p. 55).

Ao perceber-se no Outro, no entanto, ele demarca a angústia de seu Eu incompleto, que necessita deste. Ao mesmo tempo, a incorporação completa desta alteridade resulta em sua destruição, visto que é de sua condição de exílio que mantém a forma do Eu. Nestes momentos eróticos, no entanto, o homem aborda o seu desejo pela continuidade identitária; ele transgride sua condição de isolamento e vê um fim de sua angústia. Ele abandona sua descontinuidade para uma continuidade temporária. Essa experiência é fugaz e paradoxal, pois não se pode eliminar permanentemente o isolamento e a angústia existencial, o que leva ao desejo pela morte.

Conforme visto no capítulo anterior, as *experiências abjetas* que circundam o protagonista da obra de Noll levam-no a situações eróticas. É de sua *ausência identitária* atrelada a sua categoria abjeta que se forma a crise do Eu, visto que o isolamento não pode ser sustentado: o Outro insiste em interpelar o *corpo abjeto*, a fazer dele seu. A interpelação é constantemente aceita, visto que seu *estado abjeto* lhe impele a desejar ser preenchido, a desejar *ser sujeito*. Paralelamente a este processo, aprofunda-se a sua crise, que o desintegra. Devido a sua abjeção, dessa forma, o protagonista de *A céu aberto* é duplamente descontínuo: em seu interior identitário e em seu meio social.

Deve-se ter em mente, no entanto, que imperam no contexto erótico a violência e a violação: um ser penetra identitariamente o outro em prol de uma ilusão de continuidade; nisto, um dissolve-se no outro, maculando-se identitariamente. Quando se trata de dois *sujeitos*, restam duas formas alteradas identitariamente, mas ainda isoladas em si; com seus *Eus mudados, mas intactos*. Em uma situação de abjeção, no entanto, o *Eu-abjeto* é suprimido e excretado pelo *Eu-sujeito*, que toma controle identitário deste corpo abjeto. Logo, uma dissolução consentida torna-se imposta, e uma solução à continuidade identitária torna-se uma angústia reforçada.

Poucos são os casos em *A céu aberto* em que o protagonista atua em uma dissolução erótica voluntária. Na incorporação da identidade soldado ou em sua situação de escravatura sexual, por exemplo, tanto o General quanto o Comandante exercem o papel de dominância identitária. A submissão do protagonista nessas situações reflete seu *caráter abjeto*, o estado de crise de sua *falta de identidade* e a angústia maior da prisão na *descontinuidade de seu ser*. O protagonista *deseja* ser preenchido; seu *estado abjeto* e o ato erótico se aliam na violência sexual e identitária, de modo a atingir um local fora do isolamento, da crise descontínua e da abjeção.

Nessas duas situações, o Outro serve da sedução e da ânsia de *pertencer* – de prover tanto identidade quanto continuidade à forma descontínua e abjeta – para se exercer como dominante perante o protagonista. A submissão do personagem à alteridade advém ao fato de que “*os outros*, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, *os outros* não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual” (Bataille, 2021, p. 127, grifos do autor). A sedução da continuidade aliada a abjeção leva à transgressão do ato erótico, que impele à ruptura das fronteiras do Eu para a ação do Outro. Afinal, “a violência de um se oferece à violência do outro: trata-se de cada lado de um movimento interno que obriga a estar fora de si (fora da descontinuidade individual)” (*Ibidem*). No caso do protagonista, as fronteiras são violentamente penetradas em um ato erótico forçado; ele não possui escolha na incorporação identitária devido a ser um *corpo abjeto*. Não há saída de si, mas sim *expulsão de si*. Assim, vira soldado e escravo sexual, à mercê de seus senhores.

As excreções, os fluídos, o esperma desperdiçado nestes atos eróticos marcam, no entanto, a continuidade não atingida e a perda de si. O protagonista não

se conforma à identidade imposta e se *abjeta*, como mencionado no capítulo anterior. Terminado o ato e percebida a permanência da descontinuidade do ser, bem como sua *situação abjeta*, o desejo pela morte aflora, ampliando a crise. A compulsão sexual do protagonista, no entanto, nunca cessa. É da tentação da transgressão de seu isolamento, de sua abjeção, que fundamenta seu andar na obra. De alguma maneira, deve se *preencher*. E, diante disso, no êxtase da busca pela continuidade, da expressão de identidade e da interpelação erótica, o protagonista fragmenta seu corpo identitário, macula-o e fere, em um ato sexual como estado de violência que confronta o descontínuo para atingir a continuidade, despossuindo-se de seu ser em prol do Outro. Trata-se de uma prática transgressora que brinca com os limites dos interditos sexuais, que se marca em sua carne e em suas excreções. O sexo atua, portanto, como uma faca de dois gumes: provê uma constituição e continuidade identitária, mas também a reprime e desintegra.

De fato, “a compulsão sexual dos personagens acompanha o ritmo ágil das ações do enredo, que por sua vez são intensificadas por ela, fazendo de *A céu aberto* uma narrativa que se origina do sexo e para ele se movimenta” (Souza, 2015, p. 152). E o sexo é tão presente que o próprio protagonista tem consciência de seu caráter destrutivo, pois é nele que se forma:

Éramos ali todos tão jovens, se gastava muito tempo em sexo e a gente não se saciava nunca, um dia sim outro também; na altura do ápice das pernas... por ali as coisas estavam sempre querendo mais, não se esqueciam de si como às vezes o estomago, nunca. Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor? (Noll, 2008, p. 105).

É justamente no pensar “de ser melhor” que ele reconhece sua compulsão sexual como negativa. Ela é insaciável dado que a continuidade atingida no ato erótico é temporária e ilusória; quer-se mais e mais, até que não reste mais ser. A linguagem empregada por Noll no romance é sucedida em demonstrar o desejo erótico exacerbado dos personagens, bem como suas desintegrações em excreções, por intermédio de cenas que enfatizam a fragmentação identitária do narrador perante o Outro.

No romance, pode-se demarcar três âncoras eróticas que atravessam a constituição identitária do protagonista: seu irmão, Artur e o filho de Artur. Ao contrário das relações com o General e com o Comandante, na quais o protagonista

é submisso à imposição identitária, por exemplo, nestas ele age ativamente na composição identitária provida pelos atos eróticos.

A relação entre o personagem principal e seu irmão dá-se em um âmbito incestuoso. Como mencionado no capítulo anterior, o irmão mais novo serve como âncora identitária ao protagonista. Ele é o que é apenas em contato com seu irmão mais novo. Para o *Eu abjeto* do protagonista, o caçula é o *Outro* e, por consequência, a quem o comanda e o dá forma. O seu estado descontínuo é, dessa forma, suportado em isolamento enquanto sua ancoragem identitária se mantém firme. A transgressão do ato erótico interpela, no entanto, o protagonista pouco a pouco, compondo a *tentação à continuidade do ser* na materialidade de seu irmão. O protagonista, até certo ponto, reprime este ato:

[...] e se atirava então para o meu colo, coisa que muitas vezes me chateava, aquela massa menor que eu mas não muito se enrodilhando em meu peito e barriga, tantas vezes sentado sobre as minhas pernas, outras tantas sentado sobre o meu próprio pau como se ele não soubesse, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defender a minha área pubiana, afastando como se distraído uma de suas pernas, uma coxa, uma nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsação perigosa, eu então ia depressa até colchão dele, despejando-o sobre os lençóis encardidos, depois trepando na cadeira para ver melhor lá fora, a noite esfregando a cara na vidraça, eu bebendo aguardente, o esperma escorrendo no vidro iluminado pelo poste [...] (Noll, 2008, p. 21-22).

A repressão do ato, porém, não atua completamente na extinção do desejo, mas sim num sentimento temporário de anestesia. Em uma outra situação, ao refletir sobre a perda de seu irmão em meio à comunidade militar, o narrador pensa e compõe uma imagem onírica sobre retornar a ele: viveriam juntos e, um dia, iriam para uma praia sossegada, na qual seu irmão mais novo encontraria uma menina e se iniciaria sexualmente. O protagonista, nesse caso, projeta a si com seu irmão no ato erótico, sob a figura da menininha praiana, instaurando-o à vida adulta, experienciando e saboreando o seu gozo. O desejo incestuoso se aprofunda.

Deve-se pensar, por um momento, no porquê da repressão em si. Como mencionado em capítulo anterior, a organização social se forma por meio de convenções, restrições, tabus, ideologias, chamados de “interditos”, que estão imbuídos à sexualidade e à morte (Bataille, 2021). É a partir deles que se extingue a violência animalística do homem e o provê civilidade. A transgressão destes interditos denota um *ser associal* e, por consequência, *abjeto*.

Claude Lévi-Strauss (1982) postula que o estado de natureza se opõe ao de cultura, visto que o segundo atua, modifica e reprime a primeira. São nos interditos sexuais que o homem se designa *humano*, ao contrário de *animal*, por controlar e suprimir seus desejos naturais em prol da extinção da voracidade animal e da violência. O homem extrai de si o animal, nega-o, buscando e construindo ferramentas para compor um mundo diferente, um mundo *humano* (Bataille, 2021). Desse modo, em certo ponto, o tabu e a proibição do incesto “constitui[em] o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura” (Lévi-Strauss, 1982, p. 62).

Diante do horror do incesto – fundamentado na Cultura –, o homem se designaria como humano, privando-se dos impulsos e espasmos sexualmente naturais; à vista disso, “tudo o que somos estaria em jogo na decisão que nos opõe à vaga liberdade dos contatos sexuais, à vida natural e informada dos ‘animais’” (Bataille, 2021, p. 226). No entanto, o homem tem dificuldade de reprimir totalmente seu eu natural, decaindo no objeto da psicanálise: a psique do sujeito em relação ao mundo exterior. O desejo pelo incesto aflora em sonhos e pensamentos reprimidos, que desaguam na fragmentação identitária do indivíduo. Porém, “o prestígio desse sonho, seu poder de modelar, sem que se saiba, os pensamentos dos homens, provêm justamente do fato dos atos por ele evocados nunca terem sido cometidos, porque a cultura sempre e em toda parte se opôs a isso” (Lévi-Strauss, 1982, p. 532). Destina-se, portanto, a reforçar o interdito, a prover o status de obscenidade na constituição e controle da vida social, estabelecendo arbitrariamente domínios nos quais a atividade sexual não seja aceita, tendo em vista que “o homem nunca conseguiu excluir a sexualidade, a não ser de uma maneira superficial ou por falta de vigor individual” (Bataille, 2021, p. 243).

A repressão do desejo do protagonista perante seu irmão mais novo se dá, portanto, na afluência do estado de cultura em seu ser, constituindo uma imagem obscena que o impede de agir. Ele tem consciência de que está a um passo de confrontar sua descontinuidade ao abordar seu irmão em um ato erótico, de romper o isolamento de seu Eu. Compreende-se o valor sedutor do *objeto* para a sua *forma abjeta*, cuja cobiça fundamenta o erotismo – o rompimento do interdito. É a renúncia do ato erótico, porém, que repara seu estado de isolamento na descontinuidade e impede a crise no seu Eu. Além disso, também denota a sua *humanidade* em oposição à atitude *animal* do incesto.

Torna-se notável o fato de que, embora seja um *corpo abjeto*, ainda cumpra *regras sociais* que o instituiriam como *sujeito*. Demarca-se uma situação paradoxal, de início; a influência e o controle do Outro no *ser abjeto* transcende, no entanto, a esfera física. Ao mesmo tempo que o protagonista *deseja ser sujeito*, em uma esfera psicológica ele também compreende as atitudes *que fazem de alguém sujeito*. As convenções sociais, assim, abatem-no na mesma valia; transgredi-las significaria confirmar seu *estado abjeto* perante o social. Por esse motivo, o protagonista reprime seu desejo.

A perda temporária da âncora identitária e o constante reforço de sua *situação abjeta* enfraquecem, contudo, o domínio do interdito sexual e empurram o protagonista à transgressão. Especifica-se duas situações em que a tentação à transgressão se fortalece.

Logo após desertar do campo de batalha, o protagonista clama por sua âncora perdida, lamentando seu estado fragmentário e dissoluto. Em meio a sua errância, ele retorna brevemente ao acampamento militar em busca de seu irmão. Lá, ele o encontra mudado; percebe-se o personagem imerso em um estado transitório entre o sexo masculino e feminino, compondo uma figura metamorfa, cujo corpo se caracteriza por ambas as características sexuais. O irmão mais novo participa de um ritual de casamento; trajava um vestido e estava sendo levado ao altar por seu pai. No altar, esperava por ele um homem loiro, que trajava uma estranha e reluzente farda. No contexto do romance, presume-se que o homem seja do país da farda castanha, e que este ritual indica uma proposta de paz entre as nações por intermédio de união matrimonial. Nessa situação, o protagonista encontra-se desamparado enquanto observa o tenente levar seu irmão-irmã pela mão até uma tenda afastada. Percebe que a materialidade que lhe provia identidade e se configurava na tentação de uma continuidade existencial havia sido perdida. Sem poder intervir nesse ritual, ele decide continuar a andar, aprofundar sua errância em estado angustiado. O protagonista aceita sua perpétua condição abjeta e descontínua.

O seu andar leva-o a uma igreja esquecida nas redondezas de uma cidade, na qual busca alguma salvação de sua condição. Lá, estranhamente, encontra novamente seu irmão, vestido como coroinha e em uma relação estranha com um padre. O estado metamorfo do irmão mais novo se acentua dentro desta instituição religiosa, demarcando-o como objeto de desejo tanto para o protagonista quanto

para o padre. Nessa situação, enfatiza-se seu estado gênero-sexual transitório, e como ele se encontra submisso e confortável nessa condição:

O meu irmão não tirava a vestimenta de sacristão, pelo jeito estava gostando de andar de saia. Ganhara uma suavidade no olhar, os cabelos caídos de um lado da face, e eu ali por bons minutos com um joelho no chão analisando esse irmão que não reconhecia mais, quem sabe andava se transformando em minha irmã... (Noll, 2008, p. 59).

O padre tira proveito desse estado metamorfo do personagem para o explorar sexualmente, transgredindo os interditos religiosos em nome da satisfação própria. O narrador reflete que, neste momento, a posse de seu irmão está com o padre e que seu acesso a ele está impossibilitado. O irmão mais novo torna-se um objeto de prazer alheio, o que provoca uma ruptura no âmago do protagonista: seu caminho para a continuidade identitária, centrada na figura do irmão, fora-lhe roubado. À medida que o seu contato com essa situação se prolonga, o protagonista flerta mais e mais com a ideia transgressora de tomar seu irmão mais novo como sua *mulher*:

Na noite posterior ao enterro abri uma gaveta distraído, à procura de uma tesoura de cortar unha algo assim, ou para ir me apossando das coisas do padre é possível, e surpreendi lá dentro sob uns papéis de cartório umas fotos do meu irmão nu, algumas tiradas de dentro do caixão acetinado de roxo, meu irmão se masturbando aqui, de bunda para cima ali, mamilos crescidinhos, seus púberes, resultado de hormônios considereei, mas nada que se pudesse notar com tanta nitidez debaixo do tecido da caminha; uma foto do meu irmão segurando com as duas mãos a vela, os lábios roçando a chama, uma outra num ângulo a partir das coxas, em nenhuma fotos viam-se pelos, na certa o padre raspava o garoto porque ele possuía idade suficiente para pelos pubianos, e agora ele ali com a glândula à mostra querendo se encorpar, os mamilos como que inchados, e tudo isso me deu a impressão de que meu irmão anda se realizando dessa forma, que era isso mesmo que ele queria da vida, ser motivo de deleito feito a única fruta do mundo no ponto. [...] olhei-o de soslaio e cheguei a pensar que ele poderia ser a mulher com quem eu sempre sonhara (Noll, 2008, p. 63-64).

As condições para essa transgressão são, no entanto, complicadas. Ressalta-se, primeiramente, a análise da condição metamorfo do irmão mais novo. Utiliza-se dos estudos de Markendorf (2010) como ponto de partida para a discussão.

De modo a representar os conflitos pós-modernos de identidade e gênero, Markendorf (2010) aponta que Noll utiliza a categoria do “travestido” – como meio dissoluto na ordem binária de gênero, nem masculino ou feminino. O autor propõe que uma das tendências da narrativa contemporânea brasileira é transportar o construto narrativo para espaços dissolutos, que promovam tensões e ambiguidades identitárias, em um processo de despersonalização. Ele atrela a isso o fenômeno

moderno da metrópole e seu sujeito – um que é indeterminado dado os estímulos do urbano, da volatidade da modernidade. Assim, “instaura-se na narração um signo privilegiado de errância ou exílio, de não-pertencimento dos sujeitos, uma espécie de mal-estar da civilização que também estará refletido nas relações de gênero e na suspensão dos tabus sexuais” (Markendorf, 2010, p. 21). Nessa vertente, o autor afirma que Noll faz-se valer de uma fricção estética com o feminismo, das teorias de gênero, de estudos do corpo e seus roteiros sexuais, em ascensão no pós-modernismo, para permear os constructos narrativos de suas obras.

Em *A céu aberto*, a utilização do travestido desestabiliza a binaridade do gênero (e as identidades heterossexuais autoritárias), à medida que propõe uma posição intermediária – um espaço mutatório do corpo e do sujeito. Esse constructo é elaborado a partir “do esfacelamento pós-moderno das ilusões identitárias e da condição de não-pertencimento” (Markendorf, 2010, p. 22), não como uma transmissão de costumes entre sexos ou expressões de homossexualidades, muito menos à realidade psicológica do transexual ou a tradição corporal do travesti (no jogo performático), mas como “um corpo ambivalente em relação à sexualidade, no qual a anatomia não constitui um destino e o discurso não permite ao leitor identificar claramente qual a performance de gênero efetua o corpo descrito no romance” (*Ibidem*).

Com seu uso, a narrativa instaura “a flutuação amoral e desgendada da sexualidade” (Markendorf, 2010, p. 23), visto que a fragmentação da identidade sexual se dá no conflito com a moralidade. Representa-se um corpo que está alheio aos conflitos entre os preceitos de natureza e cultura, homem e mulher, à medida que performa algo que está além destas categorias de interdição. O erotismo entra em cena, então, intermediado pela figura travestida como um “corpo iluminado por uma permissividade erótica sem limites” (*Ibidem*, p. 28). Dele, advém o desejo inacabável dos personagens a sua volta – que devem possuí-lo, usá-lo, absorvê-lo, em toda sua excentricidade.

Noll explora artisticamente, em suma, a reinvenção do corpo por meio do ato erótico. A prática erótica em excesso no romance centra-se nesta *fricção do apreensível e da moralidade*, à medida que configura a perturbação sensível à loucura do mundo e do narrador, em seu processo de errância identitária:

o êxtase do sexo é ser mais sexual do que o próprio sexo, ser hiperbólico, travestido, ser a reunião dos diferentes prazeres colocados em um mesmo

corpo, de modo atravessado. Seria possível dizer que o corpo duplicado, percorrendo formas e forças contrárias na verdade se dessexualiza, transforma a presença do sexo e do gênero em fantasmagoria e ilusão. Marcada pelo excesso, a libido rompe barreiras, deságua, invade outros lugares, assume a função de capitã do navio-corpo. O erotismo do travestido repousa nessa impossibilidade de uma presença real das coisas e seres, condição dramática da fantasmagoria, por causa da ausência definitiva dos próprios seres, na falta que é uma solidão de amor (Markendorf, 2010, p. 34).

Esse *caráter travestido* alia-se ao *caráter abjeto* do irmão mais novo, produzindo, no entanto, um objeto de valia que se fundamenta na excentricidade de sua forma e na tentação de preenchimento e controle para o *sujeito*. Além disso, reflete-se que a descontinuidade do ser está intrinsecamente ligada à reprodução, visto que não é possível a manutenção da continuidade primeira – o estado do zigoto – devido a produção distinta de seres distintos (Bataille, 2021). A mutação sexual do irmão mais novo favorece a tentação da continuidade na reprodução, tendo em vista que, em uma parte do romance, o protagonista cogita engravidá-lo e formar uma nova vida. O *estado abjeto* do protagonista requer, logo, um *objeto* que lhe provenha *continuidade existencial e identidade-sujeito*; a figura metamorfa do irmão propicia os dois.

Retornando ao trecho da igreja, Noll apresenta a simbologia religiosa para refletir quanto à imoralidade da situação do irmão mais novo, como também para constituir o personagem aos olhos do protagonista. É no âmbito sagrado que o protagonista aceita o processo de transformação do irmão, em uma imagética de nascimento. O autor evidencia, nesse processo, o conflito com a coerência sexual heteronormativa, à medida que expõe um lugar transitório entre o masculino-feminino, no qual o irmão *performa* trejeito e materialidade-corpórea feminina, por intermédio de *mamilos crescidinhos, seios púberes e ausência de pelos*, além de posições sexuais. Há um borramento das regras e limites sexuais, tendo sido desfeito o modelo arquetípico do comportamento e da materialidade entre os sexos (Markendorf, 2010).

A constituição da forma metamorfa do irmão mais novo como objeto de prazer tanto ao protagonista quanto ao padre é, nesse trecho do romance, o estopim para os atos eróticos transgressores que vão compor as ações na obra daqui em diante, dado que o protagonista é levado a romper o isolamento de seu Eu.

Levi-Strauss (1982) afirma que, enquanto se interdiga a utilização matrimonial e sexual de um indivíduo, sendo este parente do sujeito, ele está disponível para o

Outro e proibido ao Eu. Sendo assim, a renúncia deste objeto de desejo incestuoso assegura a consistência de um Eu disciplinado e *humano*. Noll cria um cenário, no entanto, que não provê escolha ao protagonista a não ser transgredir o interdito. Renunciar ao irmão, sua âncora identitária, e que lhe confere identidade e possibilidade de continuidade existencial, é uma tarefa impossível para o personagem principal. Dessa maneira, o narrador o toma para si, devora-o em uma voracidade *animal*. É no reconhecimento da *permissividade erótica* da figura metamorfa do irmão mais novo que o protagonista estabelece morada identitária:

O meu irmão estava no meu colo, tinha enroscado os braços no meu pescoço e às vezes me beijava o peito como uma criança a não alcançar a face de quem abraça. Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também (Noll, 2008, p. 64-65).

A partir disso, o protagonista esvazia-se constantemente no Outro de seu irmão-mulher, em uma prática erótica que “implica uma alternância da atração e do horror, da afirmação e da negação” (Bataille, 2021, p. 239), do consumo, da antropofagia e da violência; estabelece-se uma conexão de descontinuidades, num ato de perder-se. Neste universo sexual, Noll atesta para a composição de uma identidade a par de suas necessidades eróticas, de um impulso transgressor:

[...] eu ia matutando que de manhã cedinho eu deitaria na cama onde já estaria a minha mulher e enfurnaria a mão entre suas pernas e beijaria sua nuca e arrancaria se deixassem um naco de carne de seu braço e um grito lancinante dela, os meus dentes afundam com destreza no ombro, encontram o osso da espádua firme, enfio por trás e ela grita, dou seis bombeadas e me acabo (Noll, 2008, p. 69).

Na materialidade do corpo marca-se a ação erótica, na qual a forma é transcendida na atuação no âmago identitário. A *fome sexual* representa o desejo de ser, de consumir o Outro, de constituir uma identidade contínua:

Vou atrás dela para o banho. Debaixo do chuveiro ela mistura óleo de alecrim à espuma do sabonete. Entro também na ducha. Ajudo a lavar seus cabelos. Ela desce a boca pelo meu tórax até alcançar o meu pau. Eu poderia descrever seus lábios em volta da minha glândula. Mas não farei *por absoluta incapacidade de extrair alguma figura dali, quando recordo recordo duas manchas entredevorando-se, famélicas de esquecer sua própria imagem dissolvendo-se em no âmago da outra (Ibidem, p. 70, grifos nossos)*.

A sombra do interdito está, no entanto, sempre presente. O protagonista constantemente camufla sua transgressão na dúvida e descrença que sua mulher já foi um dia seu irmão. Em meio aos atos sexuais, ele insiste em dizer que sente o aroma de seu irmão pela casa, sua sombra nas paredes do paiol, sua presença fantasmagórica em alguns trejeitos de sua esposa, mas constantemente afirma: “precisarei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim” (Noll, 2008, p. 66).

Em sua descrença, o protagonista serve-se da tentativa de não extinguir o interdito por completo. Ele foge da angústia da transgressão, visto que, ao transgredir o interdito, o homem fere a si mesmo. A sua formação interior, o seu Eu, advém da atuação do interdito (da consciência que também leva à transgressão): “a experiência interior do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora” (Bataille, 2021, p. 62). Essas atitudes são, no entanto, vãs, visto que sua angústia identitária nunca cessa, mesmo com constantes atos eróticos. Toda união em continuidade não se mantém, constrói-se uma ilusão:

a bem dizer, não há união, mas dois indivíduos, sob o império da violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada disso subsiste nas consciências vagas: após a crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta. É a crise ao mesmo tempo mais intensa e insignificante que há (Bataille, 2021, p. 128).

Quando o protagonista percebe essa condição, ele implora pelo retorno de seu irmão do corpo leitoso de sua mulher, das águas do âmago dela; deste ato, ele poderia extinguir a transgressão do ato erótico e se afundar novamente no seu isolamento perante uma âncora identitária sólida. Essa ação não ocorre, contudo, e, a partir disso, a figura metamorfoseada do irmão passa a causar tanto alívio quanto desespero ao narrador. Essa exaustão identitária e sexual, como mencionado, leva o protagonista a matá-lo.

As outras duas âncoras eróticas – os personagens Artur e filho de Artur – atuam nos entremeios dessa relação incestuosa entre o personagem principal e o seu irmão, mas também afetam a sua constituição identitária.

A relação entre o protagonista e Artur centra-se em uma ótica de abandono, na qual sua afluência no texto se dá por intermédio da memória. Embora inconstante

no romance, o artifício da memória é usado em âmbitos de fragmentação identitária; remete-se sempre a figura do irmão mais novo, mas também a Artur – principalmente ao final do romance, quando seu filho aparece. A introdução do personagem acontece em meio ao contexto militar, quando o protagonista é separado do seu irmão e é interpelado por novas identidades. Em uma lembrança, entende-se que Artur foi mais um objeto de desejo pelo protagonista para estabelecer morada identitária, mas que, ao contrário de todos sempre *suscetíveis a devorá-lo identitariamente*, acaba o rejeitando. Estabelece-se, portanto, um sentimento de abandono; um afeiçoamento identitário que foi cortado abruptamente, e que ainda ressoa dentro do protagonista. É notável na obra, porém, a semelhança sentimental (e em forma identitária) entre Artur e o personagem principal.

Aborda-se, então, a memória que o protagonista tem de Artur, para análise. Em contexto de miséria, os irmãos buscam refúgio de uma tormenta tropical em uma paróquia. Artur surge de súbito e questiona os meninos sobre seu pai, o velho general de guerra Nicolai. Desse contato, Artur convida o protagonista para o acompanhar a uma casa noturna e o ouvir tocar piano. Essa experiência torna-se a se repetir e, conseqüentemente, eles se tornam amigos e o protagonista começa a frequentar a casa do homem. Neste compartilhamento de morada, de um sentimento quase paterno, que o protagonista se afeiçoa a Artur.

Artur confessa, todavia, que ingressou na carreira de pederasta, visto que, em decorrência de sua idade e corpo envelhecido, nenhum homem se interessaria verdadeiramente por ele. Ele promete, no entanto, que no protagonista ele nunca tocará, visto sua relação com o pai do menino, que foi um bom amigo. É interessante notar como o universo nolliano não permite inocência atrelada ao *status infantil*; desde pequenos, tanto o protagonista quanto seu irmão são atravessados e consumidos por um contexto sexual. Uma relação que a princípio seria paternal, de uma hora para outra, torna-se sexual.

Subentende-se, pela maneira que Artur fala do pai do protagonista, que ele estava apaixonado pelo general, mas que foi trocado pela carreira de armas, a única coisa que retirava espasmos de seu corpo. Artur deixa entrever um sentimento de resignação por esse fato que, combinado a sua figura solitária que acredita não ser merecedora de amor, leva-o a situações extremas.

Devido às frequentes noites “de porres” de Artur, o protagonista acostumou-se com o fato de que, em alguns dias, ele não voltaria para casa. Em uma noite, no entanto, Artur volta com dois homens, os quais ele leva ao seu quarto. A partir dessa situação, entende-se que Artur vendia seu corpo; expõe-se *um contexto de exploração e prostituição de corpos minoritários*, visto sua expressão em um corpo e situação homoerótica: “[...] cadê meu dinheiro?”, exclamou Artur lá dentro, e quando cheguei na sala vi que os dois entravam no elevador envergando a melhor expressão de bonomia enquanto Artur com a mão na porta já não conseguia dizer mais nada” (Noll, 2008, p. 26). Essa compreensão se aprofunda quando Aparecida – empregada e cuidadora de Artur – conta ao protagonista que começou a trabalhar para o homem quando este foi preso por frequentar uma sauna e casa de massagem gay. Em outra situação, Artur apanha de um homem por estar observando seu órgão genital enquanto os dois mijavam em um tronco de árvore de uma praça.

Um estado de abjeção é atrelado a Artur, portanto, devido a expressão de sua sexualidade. Desta expressão também se demarca sua compulsão sexual, que aflui em um senso de aceitação e acolhimento. A negação psicológica de Artur em reconhecer que pode ser objeto de atração de alguém influi em sua abjeção social, levando-o a situações de exploração. Ao mesmo tempo, ele se retrai à ideia de se perceber como *sujeito* e recai em um papel negativo social: o de pederasta. É nesse âmbito que espera encontrar algum preenchimento, na qual explora outros. Porém, ele não é bem-sucedido dado que também vê sua posição como negativa.

A abjeção de Artur ressoa com a do protagonista, que passa a desejá-lo. Quer salvá-lo, confortá-lo, preenchê-lo, mas, acima de tudo, quer se sentir preenchido por Artur também. Ao lado de Artur, quer se *despir de sua identidade de criança* e virar seu amante. Não ser correspondido, no entanto, frustra o personagem:

[...] é que já me cansei de ficar aqui como uma eminência parda de merda enquanto ele comete loucuras que tiram Aparecida do sério, *já cansei de me manter o garoto casto em cujo ombro ele mal toca todo temeroso e retesado para que a mão não suba nem principalmente desça, pois eu estou aqui olha o meu caralho duro Artur toca para você sentir, esqueça a amizade defunta com o meu pai, vem sem medo vem...* (Noll, 2008, p. 28, grifos nossos).

A relação dos dois termina em um contexto de tensão sexual, na qual nenhum deles corresponde às expectativas do outro. O romance incompreendido do

protagonista por Artur é, depois, transferido para a figura de seu irmão mais novo, que é consumido ferozmente. Esta memória de abjeção, incompreensão e abandono, porém, atormenta o subconsciente do personagem principal:

Vou ao camarim. Artur bebe uísque, sacode as pedras... Diz que desde que se quebrou todo não tem bebido a ponto de cair na amnésia. Ando lembrando cada coisa, ele sussurra e ri. Eu também rio. E me aproximo dele. Levante, homem!, eu digo. Artur levanta-se da cadeira esquelética. E nos abraçamos, longamente... Cruzo as mãos sobre o peito e as sinto frias. [...]. Saio de um estado meio submerso que custa um tanto a se apagar... que deixa as sensações para o imediato aquém do necessário, como que dormentes... é, um estado em que fui acometido por galopantes imagens de Artur, por quê? Ele morreu, está pensando em mim, me necessita? (Noll, 2008, p. 33-34).

A semelhança em estado, corpo e desejo entre Artur e o protagonista demonstra a nuance de Noll ao construir representações identitárias fragmentadas e perturbadas. A desintegração de Artur, que se quebra todo e desiste, denota o próprio futuro do protagonista: ser usado e deixado de lado. No olhar e na influência do Outro sobre suas ações e psiques, o próprio leitor participa da fluidez do desejo, prazer e violência na instância narrativa em que esses corpos são devorados.

O personagem filho de Artur surge, por fim, em meio a um contexto erótico de traição, e serve como memória-gatilho de Artur para o protagonista. Em um dia, depois de voltar de seu trabalho de vigia noturno, o protagonista encontra seu irmão-mulher na cama com um rapaz. Esse corpo traz uma lembrança-vaga para o protagonista, que ressoa em seu âmago. Tratava-se do filho de seu velho amigo pederasta, quem rejeitou a possibilidade de preenchimento e constituição identitária para ele e o abandonou.

De súbito, os três compõem um universo erótico-identitário, no qual os três devoram-se identitariamente: “o rapaz me olhou, parecia que eu estava vendo Artur. Artur tinha instantes, não mais do que instantes afeminados. Esse rapaz não parecia tê-los. Nós três tomamos o parco café da manhã como se fôssemos uma família de anos” (Noll, 2008, p. 74). O aparecimento desse personagem leva o narrador, no entanto, à incompreensão de seu ambiente, de sua relação com sua mulher e de sua situação identitária. Ele entra, então, em conflito com sua identidade vigente, em um processo de abjeção que quer, desesperadamente, excretá-la, recusá-la. A memória do ontem se choca com a do presente: do afeiçoamento em Artur ao estabelecimento identitário em seu irmão; da perda de sua âncora para o retorno em

outra forma, essa mais suscetível à incorporação e do estabelecimento da identidade; da notável atração a uma forma-jovem de Artur e da dúvida de sua conjuntura identitária vigente. Tudo se mistura e machuca intensamente o protagonista. Nesse processo, ele lembra do seu irmão: quer retornar a ele, ao seu próprio eu corporificado através dessa âncora. Quer eliminar a tudo, inclusive a si mesmo. Pensa na imagem apodrecida do irmão, que representa o seu *Eu identitário*, em meio a essa exaustão de estímulos:

Comíamos os três ali. Artur morrera no recente relato do rapaz, havia uma mulher que fitava a mim e a ele por leves porções do tempo, e eu me perguntava por onde andava o meu irmão, se ali dentro daquela mulher mesmo ou mais adiante morto e enterrado, quem sabe apodrecendo a céu aberto [...] (Noll, 2008, p. 81).

A força transgressora que instiga o narrador a devorar sexualmente corpos em busca de um preenchimento identitário se aprofunda, levando-o a se relacionar ao extremo com o filho de Artur, como já mencionado. Disto, estabelece-se o aprofundamento de sua loucura identitária: ele mata seu irmão-mulher e foge; embarca em um navio em busca de uma nova terra, de um novo sentido identitário, mas acaba sendo explorado por todo o percurso pelo Comandante; para, por fim, reconhecer-se em desintegração. A obra demarca a existência de um corpo promíscuo que é incapaz de estabelecer uma linha de sentido a si, em um avanço bêbado por tudo e todos.

Em *A céu aberto* delinea-se, portanto, uma compulsão sexual transgressora que nunca se esgota, que estilhaça todo contato interpessoal de cada personagem em pequenos pedaços de prazer momentâneos que, no fim, levam à angústia. A ilusão da continuidade existencial por meio do erotismo torna o sexo em uma tarefa excruciantemente dolorosa, fazendo dos personagens um conjunto de excreções sem fim.

#### **4.2. Mãos de cavalo: o delineamento de uma imagética erótica**

O erotismo pressupõe a autoconsciência do sujeito de seu *estado de ser*; sua ordem psicológica constituinte e seus desejos internos muitas vezes inapreensíveis. A continuidade existencial não é o único intuito do erotismo, mas também a compreensão e aceitação da natureza sexual-identitária do homem, esta delimitada por inúmeros interditos.

Na narrativa de Noll, observou-se o princípio erótico transgressor atrelado à necessidade de *preenchimento identitário* e à dissolução do *estado de abjeção* vinculados ao protagonista. É no *consumo* e *incorporação* do Outro no Eu, por intermédio da *violência erótica identitária*, que a obra centra seus acontecimentos. Como mencionado, *A céu aberto* se faz e se movimenta pelo sexo. Na narrativa de Galera encontram-se, por outro lado, três aspectos eróticos interdependentes que circundam as problemáticas de *imagem do Eu*, *imagem pretendida* e *imagem abjetada* do protagonista: o capital erótico do corpo masculino e, por consequência, do padrão de gênero masculino; a relação pornográfica da dor e sua centralidade identitária; e o masoquismo.

Conforme dito no capítulo anterior, responde-se à fragmentação do mundo pós-moderno com o estabelecimento de *personas*, estas vinculadas aos assentamentos identitários providos pelas mídias e produções culturais. São elas que instituem enunciações que estruturam o mundo social e asseguram classificações e diretrizes de ordem etária, étnica, sexual, de gênero etc. Em *Mãos de cavalo*, Hermano centraliza em si uma conduta masculina advinda de contextos oníricos exacerbados pelos produtos culturais, que não remetem à realidade do personagem e, por isso, denotam angústia identitária. As mídias impõem a valoração performática da identidade masculina – resiliência à dor, tenacidade física elevada, bruteza e braveza –, constituindo um *contexto de abjeção* ao protagonista, que não se sente *homem*. Constroem-se, em nível psicológico, portanto, a *imagem do eu*, a *imagem pretendida* e a *imagem abjetada* no percurso intangível desta imagética de virilidade. O erotismo permeia estes âmbitos identitários, por intermédio dos três aspectos mencionados.

Para esta análise, deve-se pensar, primeiro, na construção desta imagética de corporalidade e psicologia masculina que denota essa expressão de gênero exacerbada. A incorporação da *cultura do consumo* dá-se por intermédio da relação entre o Eu e o Outro; se o sujeito pós-moderno se transformou em produto (Bauman, 2021), também fez a sua percepção identitária. A consciência de identidade e de sua construção é promovida no ato erótico, porém a atração erótica Eu-Outro decai, neste contexto, na artificialidade do produto. O ato de *se vender* ao Outro a fim de propiciar *conexão erótica* é transpassado pela construção de uma *imagética erótico-pornográfica* que propicia a atração. De acordo com Morelli & Pereira (2018), esse processo se estabelece na construção do *sex appeal*, isto é, do capital erótico. É

dele que se dispõe a valoração da corporalidade, isto é, o estabelecimento do padrão de atração e aceitabilidade, visto que ele seria definido como os traços e características qualitativas que um indivíduo possui, os quais desencadeiam uma resposta de natureza erótica no Outro (Morelli; Pereira, 2018). O produto ideal seria, dessa forma, o *mais atrativo*.

Nesse contexto, as mídias culturais constroem um ideal masculino *em função da atração erótica*, pautando-se nas *características naturais* do homem, porém exageradas. O corpo erótico masculino caracteriza-se pela valoração performática mencionada antes. Assim,

[...] conquistar o *sex appeal* demanda consumo por meio de práticas esportivas, cosméticos, cirurgias plásticas, vestuário equalizado às tendências de moda, mas também, o consumo de imagens e representações midiáticas (Illouz, 2012). As mídias de massa – tais como as revistas, o cinema, a publicidade, a televisão – e o modo como são rearticuladas nos usos que as pessoas fazem das mídias digitais, são meios privilegiados para compreensão de como ideais corporais são difundidos (Morelli; Pereira, 2018, p. 196).

Na obra, Hermano treina constantemente o corpo a fim de atingir a tenacidade física ideal à imagética de virilidade. Esse fato entra em consonância com a percepção de saúde na pós-modernidade, bem como a instauração do *capital erótico*. De acordo com Bauman (2021, p. 99), “se a sociedade dos produtores coloca a saúde como o padrão que seus membros devem atingir, a sociedade dos consumidores [pós-moderna] acena aos seus com o ideal de aptidão (fitness)”. Embora saúde e aptidão sejam usados como sinônimos para cuidado com o corpo, eles têm uma diferença fundamental. Saúde designa um estado corporal adequado para satisfazer as demandas do papel socialmente atribuído – em uma ótica de produção, é uma imagem sólida, desejável do corpo, que lhe designa como “empregável”. Aptidão significa, por sua vez, um estado de flexibilidade, adaptação e potencial de expansão; não se limita a preencher um espaço, mas ter a permissividade e habilidade de poder frequentar a todos. “A aptidão, por contraste com a saúde, diz respeito a uma experiência subjetiva (no sentido de experiência ‘vívida’, ‘sentida’ – e não a um Estado ou evento que possa ser observado de fora, e verbalizado e comunicado)” (Bauman, 2021, p. 100).

Dessa forma, a aptidão não é descritiva, muito menos natural. É um estado transitório do ser, que tenta se preencher do todo exaustivamente. É uma tentativa perpétua, visto que nunca se está completamente apto para um lugar/situação. “A

busca da aptidão é um estado de autoexame minucioso, autorrecriação e autodepreciação permanentes, e assim também de ansiedade contínua” (Bauman, 2021, p. 101). Por esse motivo, Han (2017a) afirma que a sociedade pós-moderna é uma sociedade de *doping*, à medida que se maquiniza o homem em prol da maximização do desempenho, em detrimento de seus aspectos humanos. Busca-se ao máximo o corpo perfeito, através de dietas milagrosas, procedimentos e cirurgias estéticas, para expressar conformidade identitária tanto individual quanto coletiva. O sujeito *deseja ser atrativo* ao Outro para incorporá-lo, instituindo a imagética do corpo erótico; no caso do romance de Galera, do *corpo erótico masculino*.

O capital erótico delimita, nessa linha, as *corporalidades atrativas* e as *corporalidades abjetas*, que influem em todo o processo de constituição identitária. Além disso, instaura-se uma *relação pornográfica* – no que diz respeito ao estabelecimento da atração e do prazer erótico no *consumo* destes corpos ideais – à corporalidade. *Deseja-se* ser estes corpos, a qualquer custo. Eles se tornam a *imagem pretendida*. Hermano acredita, no caso, nesse processo como sendo *natural*, e não *artificial*; por isso angustia-se quando o percebe inatingível.

A dissolução de sua *imagem abjetada* se dá nessa busca por esse *corpo erótico*, principalmente na vida adulta, quando se insere em ambientes e atividades viris. A escalada, esporte radical que consome a vida adulta de Hermano, por exemplo, serve como lembrete para a sua fantasia técnica e viril da adolescência. Por meio dela, demonstra sua resiliência e força de gênero, como marcadora de masculinidade. Seu melhor amigo, Renan, serve de figura estereotipada máscula: de tenacidade física de invejar e galanteador. A competição entre os dois no esporte enfatiza a relação masculina de dominação e submissão. Além de expressão de gênero, no entanto, a escalada serve como fuga de si, de suas preocupações identitárias; trata-se de uma meditação:

um exercício de autoconhecimento estendido a cada um dos duzentos e doze músculos do corpo. Não é a força ou a impulsividade que faz alguém subir uma rocha, é uma sabedoria muito mais delicada, uma complexa economia do esforço muscular e do equilíbrio, um balé de contrações e descansos regidos por uma mente concentrada e desligada de tudo que não seja o corpo e a pedra (Galera, 2006, p. 98-99).

Hermano produz, de certo modo, uma mimese de sua relação com Bonobo em Renan. Quando adolescente tentou encapsular corporalmente a experiência traumática do assassinato do amigo, esquecendo-a; porém, ela influi no dia a dia

sem mesmo perceber. Hermano centra a busca pela figura viril em mais uma pessoa em sua volta, em mais um *ideal de corpo erótico*, e o estereotipado Renan preenche o espaço deixado por Bonobo:

Se Renan escala por vaidade, ele escala pra fugir. Gostaria de acreditar que é somente pelo condicionamento físico e mental, pelo contato com a natureza propiciado pela escalada na rocha, mas no fundo a escalada é um esconderijo. Escala porque no fundo admira Renan. Admira Renan porque Renan é tudo que ele próprio não é. [...]. Não quer escalar o Bonete porque a montanha está lá, mas porque ele está aqui. [...]. Fuga e vaidade. Nunca houve uma dupla de alpinista mais equivocada (Galera, 2006, p. 99).

A discussão da incorporação do *corpo erótico* e da *imagem pretendida* se reforça quando o leitor acompanha o contexto profissional que Hermano assume para si: a de ser um cirurgião plástico. Em sua clínica, ele propicia a personalização corporal a fim de atingir a imagética erótica atrelada à corporalidade; *pornifica-se* toda expressão corporal na sala de operação, de modo a ser *objeto de atração* ao Outro. No processo de ser, adequa-se ao social. Torna-se *sujeito*. Toma posse de si.

Em conformidade com Bauman (2021) e Han (2017a), Breton (2004) afirma que a insatisfação corporal e o contentamento do homem com seu corpo são focos de representação pós-moderna. O corpo passa por um design, por modificações calculadas baseadas em desejo, que constroem uma autoafirmação do homem. Para isso, a sociedade moderna desenvolve práticas e tecnologias que sirvam para satisfazer e desempenhar estas metamorfoses, sejam através de produtos estéticos, hábitos de vida (academia, alimentação regrada), cirurgias corretivas, marcas corporais. Como posto por Breton (2004, p. 8), “a aparência alimenta doravante uma indústria sem fim”. E este processo de modificação é tratado como reafirmação do corpo, sua posse. Sem esse desejo de mudança, o corpo seria “uma forma decepcionante, insuficiente para acolher suas [do homem] inspirações” (*Ibidem*). O corpo passa, portanto, a ser uma tela em branco, suscetível a pinceladas de cores diversas para prover marcas próprias neste objeto transitório.

Na crise de sentido, o indivíduo faz de seu corpo um mundo em miniatura, um fim para si próprio, visto ser o único limite provido por enraizamento social – este pautado na *atração* e *aceitabilidade* do Outro. E no processo de afirmação de si próprio, formulam-se as modificações corporais, dando o status de *material em construção* para o corpo. Breton (2004) aponta diversos meios de afirmação corporal: a *body art*, a cirurgia estética ou plástica, tratamento hormonal, regimes

alimentares, tatuagens e piercings. Essas práticas promovem o corpo como construto de uma identidade transitória e em constante mudança, revogável e escolhida:

Proclamação momentânea de si, o corpo tornou-se a prótese de um eu em busca duma encarnação provisória para sobrevalorizar a sua presença no mundo, corrida sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera mas essencial para si e para um momento do ambiente social. Para se tornar notado, multiplicam-se os sinais da sua existência de maneira visível no corpo (Breton, 2004, p. 19).

Em relação a delimitação do Eu frente ao Outro, o autor aponta que, em meio a indiferença do mundo, a afirmação de identidade perpassa o meio de ser notado. “A originalidade do vestuário, do penteado, da atitude, etc., ou, bem entendido, a tatuagem, o *piercing*, as escarificações, o *branding*, etc., são meios de sobrevalorizar o corpo e afirmar a sua presença para si e para os outros” (*Ibidem*, p. 19).

Castro (2010), em consonância a Breton (2004), toma o corpo como principal território para a construção de identidades; dito isso, demarca-se a crescente onda de procedimentos estéticos e cirurgias plásticas na pós-modernidade como efeito da multiplicidade e fragmentação de posições-sujeito, perdida a solidez e fixação identitária provida pelas antigas instituições reguladoras de conduta (escolas, quartéis, hospitais, prisões), como atesta Foucault (2017), que serviam de manutenção do capital, seja ele cultural ou social. Diferente da época moderna, a sociedade pós-moderna exige que o indivíduo defina sua identidade, à medida que impõe um processo árduo de individuação à sociedade, sob a ótica do neoliberalismo e a conduta do desempenho elevado. Por consequência, a sociedade se segmenta em diversos estilos de vida – que incluem modo gestual, gostos, estética, alimentação, saúde corporal, etc.

A percepção social do corpo sob a ótica do desempenho faz dele um objeto de consumo, em prol de personalização e aperfeiçoamento. A expressão de uma identidade através da marcação corporal serve-se dessa linha tênue entre ilusão e realidade, dentro dos padrões estéticos servidos pelas interpelações ideológicas advindas dos produtos culturais, que compõem os *corpos eróticos*. A cirurgia plástica e os tratamentos estéticos, então, são uma espécie de consumo cultural – que envolve uma dimensão simbólica, visto que o que é atingido é algo imaterial, como a beleza, o prestígio, a aceitação social etc. –, postulando um projeto corporal e um culto ao corpo na era pós-moderna.

Galera enfatiza, dessa forma, a problemática pós-moderna de lidar com o corpo como um bem de consumo; o ato de personalização é menos desejo de posse e afirmação identitária e mais reflexo da interpelação do capital para fomentar o padrão de um produto e o seu consumo, na instauração de uma imagética erótica:

Pra grande maioria das pacientes, contudo, a violência de uma intervenção cirúrgica e o padecimento do pós-operatório eram aspectos quase insignificantes de um procedimento abençoado que selecionava de uma só vez um vasto gradiente de anseios e problemas. As revistas de beleza davam a entender que uma mamoplastia, um peeling químico ou uma lipoescultura eram opções tão imediatas e inofensivas para tratar da imagem quanto um corte de cabelo (Galera, 2006, p. 128-129).

Em tom de crítica, Hermano desgosta da artificialidade dos procedimentos. Em consonância com a sua máscara de virilidade criada, ele acredita que as mudanças identitárias e corporais deveriam ocorrer através de uma resiliência e de um esforço meticolosos, colocando que as cirurgias são apenas desvios mais rápidos e pouco sustentáveis:

E seu maior segredo era que, no íntimo, não acreditava na eficácia estética de boa parte dos procedimentos que realizava. Rinoplastias e otoplastias que visavam corrigir deformidades ou formas distantes demais do padrão anatômico eram uma coisa, porém desaprovava a artificialidade de um seio suplantado por uma prótese e sabia que lipoaspirar uma barrigueira era, na maioria dos casos, tapar o sol com uma peneira. Julgava excessivas as intervenções que homens e mulheres fazia e refazia buscando aproximação de modelos de beleza cujo valor lhe parecia duvidoso. Mas era seu trabalho (*Ibidem*, p. 129).

Esse fato demonstra também, no entanto, uma ironia. Em toda sua vida, o protagonista buscou incorporar uma *imagem pretendida*, de modo a dissolver a sua *imagem abjetada*. Ele vive imerso na artificialidade de um ser fictício. Ao escolher esse tipo de profissão, todavia, ele se torna alguém que modula corpos e permite manifestações identitárias artificiais diversas, baseadas em padrões sociais. Ou seja, ele é ao mesmo tempo *produtor* e *produto* na busca de ser este *corpo erótico*.

Outro aspecto erótico que permeia a constituição identitária de Hermano é a relação pornográfica da dor. A relação do homem com a dor é enfatizada em diversos períodos históricos, demarcando diversos tipos de civilizações e sociedades. A constituição e a percepção da dor andam lado a lado com as formas de dominação, sob uma perspectiva cultural (Han, 2021). Enquanto Foucault (2014) ilustrava uma sociedade disciplinar que deixou a cultura dos suplícios – isto é, a

manutenção do poder pelo afligimento da dor corporal, como forma de punição – de lado para um uso mais sistemático da dor, de forma a condicionar comportamentos e condutas em um sistema de disciplina para produzir docilidade, Bauman (2021) e Han (2017a) atestavam para uma sociedade pós-moderna que se utilizava de uma violência neuronal e individuação extrema para compor sujeitos que se autodominavam. Mantém-se, porém, um sistema de leis, mandamentos e proibições que são sujeitados a materialidade do homem, seu corpo. A corporeidade é, assim, permeada e constituída pela existência da dor, visto ser um sentimento direto de sua presença e ação no mundo, bem como a sua reação aos estímulos empregados nesse fato.

De forma aprofundada, Han (2021) define que a sociedade pós-moderna é uma sociedade paliativa, no que diz respeito a operar um sistema social centrado na extinção de qualquer tipo de alteridade ou negatividade, na qual a dor é percebida com angústia e deve ser eliminada para manter uma sociedade feliz. Coisifica-se a dor, desprovê-se de seu sentido existencial para marcá-la apenas como uma sensação corpórea, uma sensação negativa. A simbologia da dor para rituais religiosos, por exemplo, perde-se. Em um sentido brutal, utiliza-se essa figura negativa como precursora de desempenho, como catalizadores para o seu aumento. Experiências traumáticas, por exemplo, são utilizadas pela psicologia positiva desse tipo de sociedade para alavancar um sujeito resiliente e centrado em seu desenvolvimento físico-espiritual, sendo o trauma o combustível ideal. Dessa forma, um “crescimento pós-traumático” é posto, à medida que o “treino de resiliência como treino de resistência espiritual tem de formar, a partir do ser humano, um sujeito de desempenho permanentemente feliz, o mais insensível à dor possível” (Han, 2021, p. 12).

Esse mandamento é inerente a Hermano, que decide ignorar sua dor traumática e, nesse processo, enterrá-la sob artifícios para atingir um desempenho viril. Em uma ilusão de controle, ele decai em uma disciplina e rotina severa, afastando-se de todos os aspectos que formavam seu eu – os filmes, jogos, HQs, amigos, sessões de futebol, festas na clareira e passeios pelo Morro, por exemplo –, de modo a formar uma nova identidade, esta em conformidade aos seus ideais. Compõe-se uma trajetória ao *corpo erótico* e à *imagem pretendida*, imersa em um universo onírico fundamentado pelas mídias culturais.

A dor possui, no entanto, um senso de realidade. É um critério para o estabelecimento do verdadeiro e do falso, baseado em sensações corpóreas. É no ato de resistência ao que dói que se entende o limite da existência do homem, tanto no nível físico quanto espiritual. O sujeito centra-se na diretriz: *sinto, logo sei que existo*. As feridas na carne refletem as feridas no espírito e vice-versa. Assim,

*dor é distinção [Unterschied]. Ela articula a vida. Órgãos corporais se fazem conhecer primeiramente pelo seu próprio dialeto de dor. A dor marca os limites, destaca distinções. Sem a dor, tanto o corpo como o mundo afundam em uma in-diferença [In-Differenz]. [...] Sem dor, não é possível nenhuma avaliação de valor que se apoie em distinções. O mundo sem dor é um inferno do igual. Nele impera a equivalência [Gleich-Gültigkeit]. Ele leva o incomparável ao desaparecimento (Han, 2021, p. 63-64, grifos do autor).*

A dor postula, dessa forma, a existência do indivíduo; nos limites do desconforto, ele reflete sobre si e sua constituição. Diante da imprecisão pós-moderna das “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (Hall, 2020, p. 10) e da ideia de sujeitos integrados, postulando a perda de “um sentido em si” (*Ibidem*), a automutilação torna-se um ato de apreender a existência. Nas correntezas do ser, sentir dor é demarcar o sujeito:

*A dor acentua a autopercepção. Ela delinea o si. Ela desenha seus contornos. O crescente comportamento autoagressivo pode ser compreendido como uma tentativa desesperada do eu narcísico e tornado depressivo de se assegurar de si mesmo, de se perceber. Sinto dor, logo existo (Han, 2021, p. 65).*

*Mãos de cavalo* é, por si só, um romance centrado na automutilação. Hermano conforta-se na dor, fazendo dela uma ferramenta para saciar sua angústia identitária. É nos contextos de dor que atinge o epicentro de sua *imagem pretendida*: a resiliência viril ao desconforto, à dor. Não se deve demonstrar fraqueza, e sim ser imune a ela. Fraqueza é dor, neste contexto. Por isso, a dor e a flagelação são comuns ao protagonista:

*Já havia se machucado de inúmeras maneiras, em diversas partes do corpo, e em alguns casos tinha sido levado pelos pais ao hospital para costurar algum corte ou tirar radiografia. Tinha dado de cara em árvores, caído de balanço de queixo no chão, sofrido quedas pavorosas de bicicleta, enterrado um anzol na parte interna da coxa, rachado unhas ao meio, rasgado diversas partes macias do corpo em arame farpado enferrujado, quebrado um dente na roleta do ônibus (Galera, 2006, p. 43).*

A anulação completa da dor entra em consenso com as diretrizes do *corpo erótico* e da *imagem pretendida*. De acordo com Han (2021), as mídias modernas, como a fotografia e os filmes, tomam parte no processo de dessensibilização do homem à dor, tornando-o apático a ela. Toda produção cultural passa a tratá-la como entretenimento, em filmes sobre a guerra, sobre a morte, a perda, o luto, lutas e brigas, colocando qualquer sofrimento ou estado de dor como um espetáculo a ser consumido, não deixando espaço para reflexão interna ou sentimento. Um olhar frio passa a compor o homem na sociedade pós-moderna, como também um de desejo. Às imagens de violência estabelece-se uma relação pornográfica:

Em filmes e em jogos de computador, entregamo-nos por completo ao pornô da violência. Ele torna mesmo o matar uma circunstância sem dor. As imagens de violência pornográficas atuam como um analgésico. Elas nos tornam insensíveis à dor do outro (Han, 2021, p. 99).

Produz-se, por esse motivo, expressões identitárias alheias a dor ou que buscam nela uma descarga identitária: a realidade pornográfica aproxima o prazer do indivíduo para ela, permitindo expressar-se a partir dela.

Como mencionado no capítulo anterior, Hermano possui a noção de que a única coisa que sabe fazer bem é se destruir, machucar-se, fazer-se sangrar. Por meio destas atitudes expressa a *imagem pretendida* e constrói seu *corpo erótico*. Não sente dor, torna-se insensível ao mundo. Nesta insensibilidade, no entanto, não consegue mais apreender-se e busca, então, por substitutos artificiais:

Dores produzidas artificialmente fornecem um remédio [para a ausência de dor]. Esportes extremos e comportamentos de risco são tentativas de se assegurar de sua própria existência. Assim, a sociedade paliativa produz, paradoxalmente, *extremistas*. Sem *cultura* da dor, surge barbárie: “Estímulos cada vez mais fortes são necessários para se dar ao ser humano em uma sociedade anestesiada um sentimento de vivacidade. Drogas, violência e terror são os únicos estímulos que ainda podem mediar [uma] autoexperiência” (Han, 2021, p. 65-66, grifos do autor).

Hermano expressa esse prazer na dor; seja em casa simulando lutas, em meio às ruas da Esplanada se jogando de escadarias ou em esportes radicais, o protagonista encontra o prazer nas experiências quase-morte. Estes substitutos atuam tanto na apreensão de si quanto no reforço da construção de seu *corpo erótico* atrelado à *imagem pretendida*. O protagonista trata a autodestruição como um rito que consagra sua existência e diferença perante seus pares, como posto por Bourdieu (2008). Ele expressa em si sua condição de angústia identitária através de

uma violência que lhe prove certa solidez e apreensão, não importando o quanto de dor corporal teria que suportar. Afinal,

todos os grupos confiam ao corpo, tratado como uma memória, seus depósitos mais preciosos. E a utilização do sofrimento infligido ao corpo de que se valem os ritos de iniciação em qualquer sociedade torna-se compreensível quando se sabe (como bem o demonstram inúmeras experiências psicológicas) que as pessoas aderem de maneira tanto mais decidida a uma instituição quanto mais severos e dolorosos tiverem sido os ritos iniciáticos a que se submeteram (Bourdieu, 2008, p. 103).

A autoflagelação propicia a Hermano um delineamento do eu, uma compreensão de seu âmago. Alia-se a *pornificação da dor*, o *capital erótico* atrelado ao corpo masculino e a *imagética do padrão do gênero* para compor um sujeito que busca e se encontra na dor a fim de atingir a *imagem pretendida*, capaz de compor uma identidade.

De fato, a liberação de angústia identitária pelo contato com a morte no ato de flagelação é comum aos sujeitos que entram em crise ao seu isolamento em uma existência descontínua, como postula Bataille (2021). De acordo com o autor, o *masoquismo* provê a anulação do Eu através da submissão à dor e ao domínio do outro. Nesse contexto, Hermano esvazia o seu Eu em contextos de automutilação, libertando-se das crises existenciais no preenchimento pleno pelas sensações puramente corpóreas. É nesses âmbitos quase-morte em que há, para o protagonista, a sensação possibilitada de superação à angústia e de humanidade, como explicita Bataille (2021, p. 110):

a angústia, ao que parece, constituía humanidade: não a angústia unicamente, mas a angústia superada, a superação da angústia. A vida é em sua essência um excesso, a vida é a prodigalidade da vida. Sem limite, esgota as suas forças e seus recursos; sem limite, aniquila aquilo que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. No extremo, todavia, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo.

Na competição de *Downhill*, por exemplo, bajulava-se na reputação de ser o mais habilidoso, mais rápido e mais “aventuroso” em suas manobras, marcando o seu prazer pela dor e pela queda:

Hermano saltou sobre a lombada. Lá no topo da escadaria, alguém honrou a manobra com um grito empolgado. Era bom naquilo. Era o melhor. Quase sempre ganhava. E levava os tombos mais espetaculares. Sabia que a partir de uma certa velocidade ficava quase impossível manter o controle da bicicleta. E o que mais lhe interessava era justamente ultrapassar esse limite, entrar naquela zona em que os freios se tornavam inúteis e a bicicleta

parecia escorregar sobre um fio de aço. A possibilidade de um terrível acidente ficava entregue à sorte (Galera, 2006, p. 89).

Essa situação demarca três coisas: o desejo pelo reconhecimento de seus pares de sua incorporação da *imagem pretendida*; a construção do *corpo erótico* perante sua insensibilidade à dor e ao medo; e a determinação de seu prazer à dor, do masoquismo, ao desejar um acidente ou morte. Delineia-se o seu ser nestes âmbitos de flagelação.

Essa dor prazerosa compreende, no entanto, um interdito de profanidade, que instaura um tabu em volta do assunto, bem como uma percepção sociocultural vergonhosa dos sujeitos inseridos nesse contexto de prazer na dor. Em uma cena posterior no romance, quando o protagonista estabelece um contato sexual com Naiara, irmã de Bonobo, atesta-se para a relação entre o ato erótico e o uso da dor. Pontua-se, no entanto, que o aspecto narratológico tem grande peso na cena: à medida que o ato progride, Hermano descola-se de seu corpo e passa a existir em um espaço transitório de observação, como uma câmera. Declara-se que o protagonista possuía o sentimento de ser um expectador da própria vida, não participante ativamente dela e muito menos seu narrador. Por não se encontrar identitariamente, Hermano não se percebe apto ao ato de narrar, configurando-se na manifestação de um narrador pós-moderno nas postulações de Adorno (2003) e Santiago (2002):

Ele começou a ver tudo de fora, como uma câmera instalada no teto do quarto. A maldita câmera que era sua única amante. [...] a câmera imaginária que era a companheira de Hermano também tinha um sexto sentido infalível e detestava ser substituída. As vezes a câmera surgia nos instantes cruciais de sua existência, as vezes capitava a realidade de momentos banais e solitários [...]. Não era simplesmente sentir-se observado, imaginar testemunhas indefinidas para cenas de sua vida. Era como se ele mesmo se destacasse do corpo para se tornar o observador. Era ele quem operava a câmera, quem saía de cena, atravessava a membrana entre a realidade e a imaginação e escolhia uma cadeira na plateia vazia de um cinema escuro (Galera, 2006, p. 139-140).

O retorno ao corpo, à sua subjetividade, à sua vida, dá-se através da dor, do masoquismo. De modo a capturar um senso de existência e realidade para si, Hermano pede a Naiara que o morda “mais forte que puder”. Com isso, o protagonista entra em um estado de dor que anestesia e acalma seu eu fragmentado e em revolta:

Ao inspirar e segurar o fôlego, experimentava uma agonia quase insuportável, mas cada expiração trazia um estremecimento de prazer que era intensificado pela ideia de que os dentes dela deviam estar perfurando sua pele, entrando na carne até a raiz, até as gengivas. A imagem das gengivas e a própria sonoridade da palavra 'gengivas' em seu pensamento eram excitantes. As gengivas, dentes e língua dentro daquela boca miúda, acoplada a seu peito. Para evitar que a saliva escorresse da boca, ela sugou o ar sem aliviar a mordida, emitindo um ruído misto de sucção e chiado que lembrava a ameaça de algum pequeno animal. Ao atingir os ouvidos de Hermano, aquele som incomparável gerou uma espécie de clímax (Galera, 2006, p. 141).

Essa perspectiva masoquista se aprofunda mais e mais na cena, principalmente quando Hermano observa Naiara com a boca cheia de seu sangue, enquanto limpa seu ferimento, e a acha linda pela primeira vez. O sangue se mistura aos fluídos e às cicatrizes espalhadas pelo seu corpo, causadas por outras situações de flagelação. Nesse momento, o protagonista compreende plenamente a situação em que está inserido e sua relação com o prazer corporal, a dor e a fragmentação identitária, bem como a perspectiva sociocultural desta situação. Tem vergonha de si, mas não consegue suprimir a ânsia pelo prazer e pela calma da dor:

À medida que ela continuava percorrendo o dedo pelo seu corpo, tateando todas as cicatrizes que encontrava, Hermano decidiu que tão logo saísse dali iria para casa, calçaria os tênis de corrida e sairia correndo, e provavelmente correria até cair. Pela primeira vez, sentiu que tinha condições de compartilhar algum pequeno detalhe da galeria de seus hábitos, para não dizer perversões, os quais considerava anormais, para não dizer vergonhosos, matéria de constante perplexidade e constrangimento em suas autoanálises, pois ele não sabia muito bem porque insistia em fazer tais coisas. Conhecia apenas sua necessidade, e por trás daqueles hábitos havia a insinuação de um mistério que o atraía (*Ibidem*, 2006, p. 143).

Na vida adulta, Hermano transfere esse desejo pela mutilação ao seu ofício como cirurgião estético, tornando-se extremamente habilidoso e eficaz na mesa de cirurgia. É no fascínio pelo sangue e pela violência que se instaura a sua compreensão da imagem erótico-pornográfica vinculada à corporalidade, bem como de seu estado masoquista. É nesse contexto que os três aspectos eróticos tornam-se completos:

[...] e a trilha o conduziu ao ofício que lhe parecia claramente destinado, a profissão que justificaria uma entrega completa à disciplina e ao mesmo tempo absorveria seu fascínio pelo sangue, pela mutilação, um sentimento ambíguo que combinava a atração estética pela violência a um medo francamente covarde da violência de fato. Aprenderia a domar seu impulso, a domesticar o sangue, a aplicar a violência de forma científica com a nobre finalidade de curar outros seres humanos. [...] em pouco tempo se

transformou em um segredo bem guardado de um pequeno mais devoto grupo de clientes que o procuravam para corrigir defeitos físicos ou, na maioria dos casos, consertar corpos que só precisavam de conserto se opostos a padrões de beleza tão fictícios quanto onipresentes (Galera, 2006, p. 126-128).

O *corpo erótico masculino*, a *pornificação da dor* e *masoquismo* permeiam, portanto, o protagonista durante toda a sua vida. Os estabelecimentos de sua *imagem do Eu*, a *imagem abjetada* e a *imagem pretendida* estão intrinsecamente ligados a essas condições eróticas. A mutilação influi no texto e no personagem; ela é utilizada para representar sua insatisfação identitária e delineamento de seu eu, à medida que mutila seu corpo e de outros para superar a angústia existencial. A constituição identitária permeia estes contextos de esvaziamento do Eu pela dor, intrínsecos ao sentimento pós-moderno de perda de sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma parte de *A céu aberto*, o leitor é apresentado à noção do Teatro da Aparição pelo personagem filho de Artur. Este teatro caracteriza-se por personagens que irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, em um estado de surpresa, resistente à previsão. Como diz o personagem: “o espectador aqui terá sua capacidade de previsão amputada, o que ele vê agora é uma cena banhada numa espécie de formol que a protege do bafo das previsões cuidado com esse bafo!” (Noll, 2008, p. 87).

O ato de prever prescreve o ato de presunção, de concluir algo ou julgar um acontecimento ou pessoa. Em outras palavras, criar uma *imagem mental* de algo e impor essa percepção, fazendo com que o sujeito ou objeto se torne o que foi inicialmente presumido. No contexto do livro de Noll, esse teatro produzido pelo personagem filho de Artur serve para refletir o estado do protagonista, que desesperadamente quer se afastar dos outros, viver à céu aberto com a natureza, sem exigências ou expectativas identitárias advindas do Outro, em constantes mutações. Afinal, “estamos todos cansados da previsão de tudo” (*Ibidem*), visto que prever no universo nolliano é *imposição de forma*. É tornar o ser no ser sob os olhos do Outro.

Desprender-se desta relação de interdependência entre Eu e o Outro, do objeto e do abjeto, é a síntese da obra de Noll. O protagonista quer *ser por si*, sem a ação do Outro. Ele quer simplesmente surgir do Nada (em uma espécie de solidez) e desaparecer no Nada (sem marcas ou vestígios). Esse estilo de representação da angústia identitária, centrado nesse teatro, no entanto, pode ser transposto para *Mãos de cavalo*, visto que, assim como o protagonista de Noll, Hermano sofre das expectativas e ações do Outro na construção de sua identidade, produzindo uma insatisfação e angústia identitária. Ele quer se destruir, desaparecer. De certa maneira, ao falar que o que faz de melhor é se machucar, rasgar-se, desintegrar-se, Hermano demonstra esse desejo ao Nada, evidenciado no Teatro da Aparição.

Como visto nos capítulos desta Dissertação, no entanto, é impossível desintegrar esta relação. O Eu sempre estará interpelado pelo Outro, tendo suas fronteiras desafiadas. Deve-se aceitar essa angústia, porque é nela que ambos são formados. Ao decorrer dos dois romances, os protagonistas chegam nesta

conclusão. Uma diferença de abordagem entre Noll e Galera, no entanto, pode ser percebida.

O protagonista de Noll deixa-se levar pela ação do Outro, sob um estado de submissão referente a sua abjeção. Em inúmeros contextos eróticos, nos quais o Outro impõe sua vontade identitária, o personagem principal é destruído pouco a pouco. Caracteriza-se em uma influência direta e, muitas vezes, involuntária ao protagonista. Não há escolha ou controle. Até quando se solidifica em uma identidade, como o guarda do paiol, e impõe sua vontade em outro corpo abjeto – seu irmão-mulher metamorfoseado –, ele vê que aquilo o destrói também. É nessa submissão, no constante macular do Outro, que impede o protagonista de se desintegrar. A angústia assegura sua existência. Ao final do romance, ele aceita essa condição involuntária, essa existência difusa e eternamente mutável: “Eu parecia de fato me encontrar na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar” (Noll, 2008, p. 142). Em um estado cômico de compreensão de si, passa a desejar rir descontroladamente; ou melhor, a aprender a rir de si: ele é *apenas isso*. Trata-se de um ser destinado a uma errância tempestuosa que o fragmenta mais e mais, levando-o sob uma tentação de pertencimento identitário, mas que, impossibilitado, só lhe resta a desejar a morte. A compreensão desta existência transitória entre o *ser de si* e o *ser do Outro* leva, no entanto, a certo alívio e graça.

O protagonista de Galera decai, por outro lado, em uma ilusão de controle e escolha e, por si só, configura um preenchimento voluntário de si com o Outro. A ilusão se solidifica na relação de interpelação entre o produto cultural e a autopercepção identitária, que produz seu Eu no ato de consumo destas mídias e o faz querer ser como o representado nelas, influenciando-o a estabelecer uma âncora em quem aparenta possuir essa identidade ideal. Disto, advém a *imagem do Eu*, a *imagem abjetada* e a *imagem pretendida*. Hermano pensa que escolhe estas coisas, na mesma medida que ele, na vida adulta, acha que talha seu personagem ideal por intermédio da disciplina, da rotina e do excesso de exercícios, em um universo viril. Nos contextos de automutilação, porém, a ilusão se quebra: Hermano tem consciência de sua fragmentação identitária pelo Outro e decide demonstrar isso através de sua carne, maculando-a. O ato de prever prendia-o; logo após o enterro de Bonobo, ele decai nessa prisão. Ele não podia fingir, tinha *de ser*: “Durante o trajeto, foi retocando e simplificando seus planos. Agora sabia exatamente o que

fazer. Não seria necessário fingir nunca mais” (Galera, 2006, p. 188). Apenas adulto, tendo confrontado seu trauma, que ele compreende que seu estado identitário é formado tanto de seu Eu quanto do Outro. Ele nunca havia fingido de fato, apenas *sido*. É no trânsito entre essas imagens em constante interpelação que ele havia se formado e ainda estava se formando; restava apenas compreender.

Ambos os protagonistas, em suas próprias particularidades, portanto, são usados e descartados pelo Outro e sua influência identitária, bem como compreendem seus estados identitários mutáveis e aceitam suas angústias. Como evidenciado na Dissertação, o corpo serve como ponto de confluência entre os dois romances, à medida que sua materialidade se torna o único ponto compreensível em mundos e identidades que, aos olhos dos protagonistas, estão em constante metamorfose, instáveis e fragmentadas. É a partir dele que são representadas suas angústias identitárias, em meio a violências sexuais e automutilações; do vômito, gozo, fezes, mijo, suor e sangue, o corpo *expressa-se*.

De um corpo abjeto e erótico, o protagonista de Noll enfatiza o desequilíbrio involuntário entre o Eu e o Outro, correlacionando o confronto entre a ausência de identidade própria e a assimilação da identidade alheia. De um corpo-ideal e um corpo-mutilado, o protagonista de Galera enfatiza a inconformidade com as interpelações socioculturais que os transpassam, formulando uma composição identitária presa em uma espiral ligada a um trauma, em um sujeito que desesperadamente quer se encontrar, constituir uma identidade não ligada ao Outro. Marca-se o corpo, que excreta de seus poros e orifícios a angústia do Eu com o Outro, como representação sintomática da época pós-moderna.

A abjeção e o erotismo atuam, portanto, como artifícios para compreender estas experiências corporais. A abjeção é tanto o reflexo do Eu quanto seu interior escondido – ela desperta tanto o desejo quanto a repulsa do ser. Ela seduz e horrífica o Eu, à medida que demonstra a criação interdependente de Eu e Outro. O corpo mijá, caga, vomita, sua, goza, expelindo-se à medida que se sente ameaçado pelo Outro. Ele atua como a fronteira material entre o Eu e o Outro, o *objeto* e o *abjeto*. A estratificação dá-se na abjeção, e seres inaptos são estabelecidos. O erotismo atua nessa sedução e horror da abjeção, visto que diz respeito ao interior do homem, ao desejo interno muitas vezes inapreensível. É na transgressão erótica que o ser modula sua identidade, que tem contato com seu âmago identitário. Um corpo em estado erótico é um corpo em formação identitária.

Nesta Dissertação, evidenciou-se que ambos os autores utilizaram desses conceitos para representar a angústia identitária pós-moderna. Em Noll, observou-se uma abjeção social e física, na qual o protagonista não era visto como pessoa, mas como objeto para o Outro. O ato erótico é usado para assegurar uma dominância sócio-identitária, como também para demonstrar esse desejo irracional de pertencimento. *Goza-se* para fazer parte, mesmo que se destrua o ser. Em Galera, constata-se uma abjeção psicológica, na qual a percepção e imposição de uma *imagética ideal* de gênero provoca angústia no protagonista. Deseja-se ser o inalcançável, o artificial. O ato erótico alinha-se à dor, à mutilação. Do prazer da marcação da carne também advém a anestesia à angústia identitária. Delineia-se o ser por meio da dor, dá-o sentido.

Compreende-se, assim, a complexa construção literária que *A céu aberto* e *Mãos de cavalo* apresentam para o leitor. Tanto em forma quanto em discurso, ambos romances se contrastam ao mesmo tempo que se aproximam. O caminhar tropeço e desconexo da forma de Noll contrasta com a hiper descrição de Galera, enquanto a angústia identitária é reproduzida fielmente nos dois. A linguagem *obscena* de Noll se alinha com a linguagem *tecnicista* de Galera: os fluidos do corpo são evidenciados em peso. O trabalho artístico é cuidadoso e intencional, sendo ambos autores *de linguagem*. Noll reproduz a inquietude existencial que data desde os anos 70, e Galera replica e expande-a por intermédio do hibridismo pós-moderno, em contato com a linguagem do audiovisual. Conectam-se na *literatura do impossível*, pela inquietação ao mundo desconexo e o desejo de representar o inapreensível. Afinal, não se pode não descrever a crise pós-moderna: a literatura deve comportá-la, mesmo que aos tropeços de tentativas vãs.

Esta crise permanecerá presente, em agravante expansão. E nunca irá se esgotar de representações, muito menos de análises. Cabe aos escritores e pesquisadores continuarem escrevendo, investigando, analisando, expondo-as. Em um percurso cíclico e perpétuo, como Noll e Galera pontuam com suas artes.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-64. [1954].

AJZENBERG, Bernardo. "**A céu aberto**" ilumina a escuridão de João Gilberto Noll. Folha de São Paulo, 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/09/ilustrada/1.html>>. Acesso: 14 jan. 2024.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editora Presença/Martins Fontes, 1974.

ASSIS, Laura. A essencialidade dos "detalhes inúteis": estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 3, n. 1, 2014, p. 120-138.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9ª edição. São Paulo: Papyrus, 2012.

AZEVEDO, Luciane. "Daniel Galera. Profissão: escritor". In: DALCASTAGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciane. **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre (RS): Zouk, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. [1957].

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. [2004].

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. [2000].

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. [1996].

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **Corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRETON, David Le. **Sinais de identidade**: Tatuagens, piercings e outras marcas corporais. Lisboa: Miosótis, 2004.

CALIBAN, Ed. **Uma sinfonia a céu aberto**: Entrevista com João Gilberto Noll. Revista Caliban, 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/uma-sinfonia-a-c%C3%A9u-aberto-entrevista-com-jo%C3%A3o-gilberto-noll-baccb9f8676a>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CÂNDIDO. **Um Escritor na Biblioteca | Daniel Galera**. Biblioteca Pública do Paraná (BPP), 2017. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Daniel-Galera>>. Acesso em: 22 nov. 2023.

CARVALHO, Caio Silva; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Experiências Urbanas e Memórias em Mãos de Cavalo, de Daniel Galera. **Revista de Letras-Juçara**, v. 2, n. 1, 2018, p. 129-139.

CASTRO, Ana Lucia de. Corpos ciborgues, identidade e cirurgia plástica como consumo cultural. In: CASTRO, Ana Lucia de (org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades**: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 121-134.

DOMINGUES, Chirley; JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. “JOÃO GILBERTO NOLL: UM CONTEMPORÂNEO DE NOSSA VERTIGEM ESPECULAR”. **fólio-Revista de Letras**, v. 12, n. 1, 2020, p. 57-70.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Depois da teoria**: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ESTADÃO. **João Gilberto Noll detalha sua forma de criação**. Estadão, 2010. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/joao-gilberto-noll-detalha-sua-forma-de-criacao/>>. Acesso em: 12 dez. 2023.

FERREIRA, Nelson Eliezer. Virilidade e Identidade narrativa em Mãos de cavalo, de Daniel Galera. Acta Scientiarum. **Language and Culture**, vol. 42, núm. 2, e50843, 2020. Universidade Estadual de Maringá, Brasil.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. [1975].

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: An analytical review. In: **The body**: Social process and cultural theory, v. 1, n. 4, 1991, p. 36-102.

GALERA, Daniel. **Mãos de cavalo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dentes guardados**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

\_\_\_\_\_. **Meia noite e vinte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Deus das avencas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. **Até o dia que o cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [2003].

\_\_\_\_\_. **Daniel Galera: "Meus encontros com João Gilberto Noll"**. GauchaZH Cultura e Lazer, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/03/daniel-galera-meus-encontros-com-joao-gilberto-noll-9760408.html>>. Acesso em: 4 jul. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GAUCHAZH. **João Gilberto Noll fala sobre seus livros e reflete sobre sua carreira na quarta entrevista da série 'Obra Completa'**. GZH Cultura e Lazer, 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joao-gilberto-noll-fala-sobre-seus-livros-e-reflete-sobre-sua-carreira-na-quarta-entrevista-da-serie-obra-completa-4222510.html>>. Acesso em: 22 abr. 2024.

\_\_\_\_\_. **"Foi dos autores que mais me impressionaram antes mesmo de eu escrever", diz Galera sobre Noll**. GZH Cultura e Lazer, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2017/03/foi-dos-autores-que-mais-me-impresionaram-antes-mesmo-de-eu-escrever-diz-galera-sobre-noll-9759407.html>>. Acesso em: 7 jul. 2024.

GIORGI, Gabriel. "Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e *bios*". In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (organizadoras). **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 120-133.

GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Revista Perspectiva Filosófica-ISSN: 2357-9986**, v. 43, n. 1, 2016, p. 21-38.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 14, 2015, p. 45–86.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. [1992].

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 103-133. [1996].

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **A Agonia do Eros**. Tradução Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Sociedade paliativa: a dor hoje**. Tradução Lucas Machado. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.

HARTMANN, Giuliano. **Vida fluída e escrita perversa: a questão identitária em A céu aberto de João Gilberto Noll**. Dissertação de Mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011.

\_\_\_\_\_. “A céu aberto, de João Gilberto Noll: identidade narrativa, biografias do corpo, transgressão e subjetividades”. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horrors: An Essay on Abjection**. Tradução Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LEHNEN, Leila. “Os sofrimentos dos jovens protagonistas em três romances de Daniel Galera”. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (organizadoras). **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 167-184.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis: Editora Vozes, 1982. [1949].

LOPEZ, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **Corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUSA, Agência de Notícias de Portugal. **Daniel Galera apresenta "Mãos de Cavalo", romance sobre a identidade**. RTP Notícias, 2009. Disponível em: <[https://www.rtp.pt/noticias/cultura/daniel-galera-apresenta-maos-de-cavalo-romance-sobre-a-identidade\\_n169207](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/daniel-galera-apresenta-maos-de-cavalo-romance-sobre-a-identidade_n169207)>. Acesso em: 9 nov. 2023.

LYOTARD, Jean-François. The postmodern condition. In: SEIDMAN, Steven. **The postmodern turn: new perspectives on modern theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 27-38.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. "O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil: Modos de apropriação". **Caminhos do Romance**, 2005.

MARKENDORF, Marcio. A experiência ambígua do gozo e do corpo em A céu aberto. **Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, v. 15, n. 2, 2010, p. 19-36.

MELLO, Jefferson Agostini. "Imobilidade e fluxo: personagens, sentidos e leitores na obra de João Gilberto Noll". **Revista Crítica Cultural**, v. 3, n. 1, 2008, p. 10-15.

\_\_\_\_\_. "JOÃO GILBERTO NOLL EM SUA GERAÇÃO". **Nonada: Letras em Revista**, vol. 2, núm. 23. Porto Alegre: Laureate International Universities, 2014, p. 186-199.

MORELLI, Fábio; PEREIRA, Bruno. A pornificação do corpo masculino: notas sobre o imperativo das imagens na busca entre homens por parceiros on-line. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 18, n. 1, 2018, p. 187–203.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. Rio de Janeiro: Record, 2008. [1996].

\_\_\_\_\_. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2008. [1981].

\_\_\_\_\_. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Record, 2008. [1980].

\_\_\_\_\_. **Rastros do verão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. [1986].

\_\_\_\_\_. **Hotel atlântico**. São Paulo: Francis, 2004. [1989].

\_\_\_\_\_. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2002.

\_\_\_\_\_. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

\_\_\_\_\_. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. **Canoas e marolas**. São Paulo: Objetiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Harmada**. Rio de Janeiro: Record, 2013. [1993].

\_\_\_\_\_. "Frestas da vergonha". **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 13, 1993, p. 163–164. [1992].

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 10, 2012, p. 7-28.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David de. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. In: **Revista Seara Filosófica**, n. 21, 2020, p. 185-201.

OLIVEIRA, Marcio Francisco Teixeira de. Ferdinand Alquié contra o monismo de Espinosa. **Griot: Revista de Filosofia, Amargosa**. BA, v.18, n.2, 2018, p. 72-85.

OLIVEIRA, Pamella. "A CONTEMPORANEIDADE EM MÃOS DE CAVALO, DE DANIEL GALERA". **REVELLI-Revista de Educação, Linguagem e Literatura**, v. 4, n. 2, 2012, p. 168-177.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PORCHAT, Patrícia. Um corpo para Judith Butler. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 3, 2015, p. 37-51.

RASCH, Daniel Andrioli; CUNHA, João Manuel dos Santos. "Mãos de Cavalo não é um livro sobre o pessimismo (ao contrário do que andam dizendo por aí)". In: CUNHA, João Manuel dos Santos (Org.). **Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas**. CADERNO DE LETRAS / Faculdade de Letras: Universidade Federal de Pelotas, n.14, 2008, p. 43-52.

RODRIGUES, Ana Maria Baía; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. As estratégias da memória perante o trauma. **Literatura e Autoritarismo: Dossiê Literatura de Minorias e Margens da História**. Dossiê, n. 4, 2008, p. 62-69.

SALVI, Rosana Figueiredo. Movimento Pós Moderno e Cultura: Periodizando e discutindo suas fases. **Semina: Ciências Humanas e Sociais**. Londrina, v. 23, p. 79-92, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014, p. 73-102. [2000].

SOUZA, Francisco Renato de. **Na trilha das recorrências da escrita de João Gilberto Noll**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polemicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014, p. 7-72. [1997].