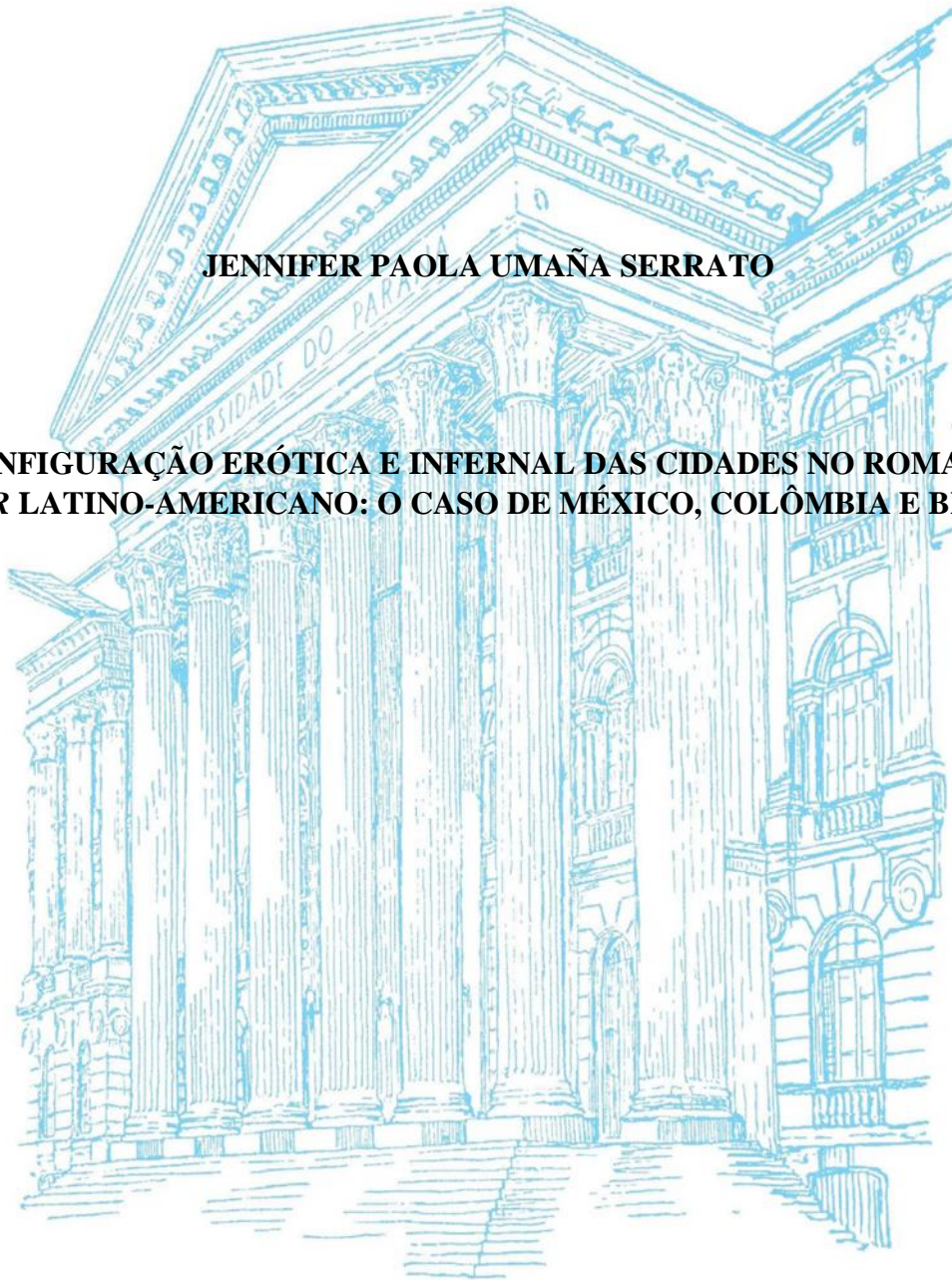


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JENNIFER PAOLA UMAÑA SERRATO

**CONFIGURAÇÃO ERÓTICA E INFERNAL DAS CIDADES NO ROMANCE
NOIR LATINO-AMERICANO: O CASO DE MÉXICO, COLÔMBIA E BRASIL**



CURITIBA

2017

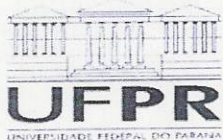
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JENNIFER PAOLA UMAÑA SERRATO

**CONFIGURAÇÃO ERÓTICA E INFERNAL DAS CIDADES NO ROMANCE
NOIR LATINO-AMERICANO: O CASO DE MÉXICO, COLÔMBIA E BRASIL.**

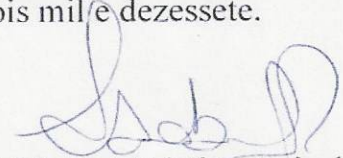
Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Paraná, como
requisito final para obtenção do título de doutor em
Letras na área de Estudos Literários.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabel Jasinski

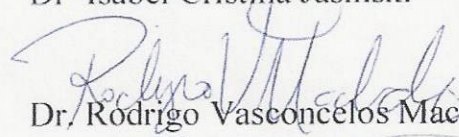
CURITIBA, 2017

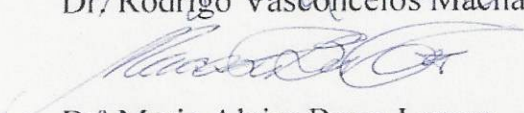



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102


Ata octingentésima quarta, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu a doutoranda **JENNIFER PAOLA UMAÑA SERRATO**. No dia vinte e sete de abril de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Isabel Cristina Jasinski, Presidente, Antonio Augusto Nery, Rodrigo Vasconcelos Machado, Maria Alzira Brum Lemos e Felipe Oliver F. Krafczyk (via skype) designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada “**CONFIGURAÇÃO ERÓTICA E INFERNAL DAS CIDADES NO ROMANCE NOIR LATINO-AMERICANO: O CASO DE MÉXICO, COLÔMBIA E BRASIL**”, apresentada por **JENNIFER PAOLA UMAÑA SERRATO**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Isabel Cristina Jasinski retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e sete de abril de dois mil e dezessete.

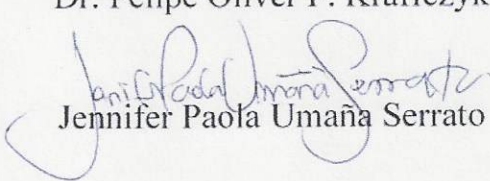

Dr^a Isabel Cristina Jasinski


Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado


Dr^a Maria Alzira Brum Lemos


Dr. Antonio Augusto Nery


Dr. Felipe Oliver F. Krafczyk


Jennifer Paola Umaña Serrato



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

P A R E C E R

Defesa de tese de doutorado de **JENNIFER PAOLA UMAÑA SERRATO** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Isabel Cristina Jasinski, Presidente, Antonio Augusto Nery, Rodrigo Vasconcelos Machado, Maria Alzira Brum Lemos e Felipe Oliver F. Krafczyk arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese **“CONFIGURAÇÃO ERÓTICA E INFERNAL DAS CIDADES NO ROMANCE NOIR LATINO-AMERICANO: O CASO DE MÉXICO, COLÔMBIA E BRASIL”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

| Banca | Assinatura | APROVADA Não APROVADA |
|--|------------|--------------------------|
| Dr ^a Isabel Cristina Jasinski(Presidente) | | Aprovada |
| Dr. Antonio Augusto Nery | | Aprovada |
| Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado | | APROVADA |
| Dr ^a Maria Alzira Brum Lemos | | APROVADA |
| Dr. Felipe Oliver F. Krafczyk | | Aprovada |

Curitiba, 27 de abril de 2017.

Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

*Le dedico este trabajo a mi madre,
Luz Marina Serrato,
porque siempre confió en todo lo que soñé,
me cuidó y me guio hasta aquí.*

AGRADECIMENTOS

Ao *Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação* da Organização dos Estados Americanos em parceria com o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras, pela bolsa de estudos para a realização do doutorado.

À professora Isabel Jasinski, pelas orientações, correções e apoio durante estes quatro anos. Pela sua paciência e disposição, pela leitura atenta dos meus textos falados e escritos.

Aos professores Alexandre Nodari, Antônio Augusto Nery, Felipe Oliver Fuentes, Maria Alzira Brum e Rodrigo Vasconcelos Machado por terem aceitado o convite para dialogar com este trabalho. À Érica Ignácio pelas correções, amizade e solidariedade.

Ao meu irmão, Mario Alejandro, pelas risadas e por me me aguentar à longa. À minha família toda porque sei que sempre estão torcendo para que dê tudo certo.

Ao Bruno López pelo carinho, amor, companhia e apoio durante a escrita deste trabalho; por ter feito de sua casa meu palácio, minha guarida e o lugar ao qual sempre terei vontade de voltar.

Aos meus amigos Katherine Rodriguez, Felipe del Busto, Julio Gallo, Alejandra Gutierrez, Manuel Piñeiro, Nefer Gomez, Henrique Saraiva, Mauricio Galvis, Eloisa Souza, Alex Tovar, Estefania Rodriguez, Marco Carvajal, Juan Tovar e João Pulo, pois longe de casa vocês constituíram minha família aqui.

Aos meus amigos mexicanos e colombianos que de longe contribuíram na leitura e apoio durante a escrita do trabalho, especialmente a Gabriela Trejo, Eva Ibarra, Gustavo Chávez, Angie Charry, Marcela Hernández, Karen Moreno, Germán Diego, Julio Romano e Julie Castillo.

RESUMO

A cidade “moderna” (representada claramente nos romances *noir* e policiais) criou múltiplas metáforas da exacerbação, do terror e da exclusão na literatura latino-americana. Instaurou-se como protagonista em inúmeras obras, definindo espaços de relação e construção de sentido, através da configuração da periferia, da prostituição, do travestismo, da disseminação de territórios em ilhas urbanas (LUDMER, 2010). Uma propriedade intensificada pela mudança de paradigmas característica do romance latino-americano no século XXI, em que não predominam modelos estéticos nem a busca pela identidade, mas delineiam-se singularidades e trivialidades no tratamento dessa realidade (FORNET, 2006). Os narradores e personagens não se apresentam como bardos de denúncias sociais, mas como experimentadores do turbilhão urbano em conflito, impreciso, imprevisível. A cidade dos romances *noir* atuais possibilita a criação de linhas de fuga do sistema através da infernalidade e o erotismo, na medida em que a degradação, o horror e a violência aumentam e definem relações humanas na contemporaneidade. Ao profanar o sagrado (AGAMBEN, 2005), representado pelo corpo do outro e pelo seu espaço de existência, destituem-se hierarquias, o delírio promove a possibilidade de violação e dá vazão ao desejo insaciável, à destruição e à morte.

Palavras-chave: Romance *noir*, cidade, erotismo, infernalidade, morte, marginalidade, degradação, violência.

ABSTRACT

The "modern" city (represented clearly in the noir and police novels) has created multiple metaphors of exacerbation, terror and exclusion in Latin American literature. It had a lead role in numerous works, defining spaces of relation and construction of meaning, through the configuration of the periphery, prostitution, transvestism and the spread of territories in urban islands (LUDMER, 2010). A feature intensified by the paradigm shift representative of the Latin American novel in the 21st century, where neither aesthetic models predominate nor the search for identity, but singularities and trivia were delineated in the treatment of that reality (FORNET, 2006). The narrators and characters do not present themselves as bards of social denunciations, but as experimenters of the urban whirlwind in conflict, imprecise, unpredictable. The city of today's noir novels make possible to create lines of escape from the system through infernality and eroticism, as degradation, horror, and violence increase and define human relations in contemporary times. By desecrating the sacred (AGAMBEN, 2005), represented by the body of the other and its space of existence, hierarchies are dismissed, delirium promotes the possibility of violation and gives vent to insatiable desire, destruction and death.

Keywords: Romance *noir*, city, eroticism, infernality, death, marginality, degradation, violence.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| I. MORTE E EROTISMO: UMA VIAGEM PELA CORPOREIDADE CIDADINA LATINO-AMERICANA | 19 |
| 1.1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS DO GÊNERO <i>NOIR</i> | 19 |
| 1.2 NOMADISMO E PROCESSOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO NAS CIDADES DO CRIME E NOS CORPOS DO DELITO | 39 |
| II. PERCURSOS HISTÓRICOS DO <i>NOIR</i> EM ALGUNS PAÍSES LATINO-AMERICANOS | 62 |
| COLÔMBIA | 62 |
| MÉXICO | 83 |
| BRASIL | 97 |
| III. SOBREVIVER NO INFERNO, É QUESTÃO DE MÉTODO: O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA ENTRE EROS E THANATOS EM <i>PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO</i> DE SANTIAGO GAMBOA | 122 |
| 3.1 LINGUAGEM DA PELE, CAMINHO QUE LEVA À VERDADE | 143 |
| 3.2. ROSTOS QUE SE FUNDEM NO CORPO DO DESERTO CIDADINO | 189 |
| IV. A CIDADE CRIMINOSA: O SUBTERRÂNEO COMO METÁFORA DO CORPO (IN)CONSCIENTE EM <i>EL HÚSPED</i>, DE GUADALUPE NETTEL . 217 | |
| 4.1. UMA JANELA NA CIDADE: EROTISMO COMO NASCIMENTO E DESCOBRIMENTO DO DESTINO | 228 |
| 4.2 CORPOS SUBLIMES E ESPAÇOS CELESTES | 273 |
| V. O INFERNO COLORIDO: OS CORPOS DA FAVELA COMO REPRESENTAÇÕES ERÓTICAS E TANÁTICAS DA ANATOMIA CIDADINA EM <i>INFERNO</i> DE PATRÍCIA MELO | 294 |
| 5.1 O CORPO COMO EXTENSÃO DO INFERNO | 302 |
| 5.2. O INFERNO SÃO OS OUTROS | 320 |
| 5.3 A FAVELA: O QUADRO QUE O DIABO PINTOU | 352 |
| VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 365 |
| REFERÊNCIAS | 376 |

INTRODUÇÃO

A literatura *noir* latino-americana contemporânea, diferente da produção clássica, propôs-se a mostrar situações nas quais, muitas vezes, prevalece a degradação e a ausência das normas sociais. Esta classe de produção literária gira em torno do crime e questiona a relação causal que definia o gênero policial clássico, em função da sanção que o aparelho normativo do estado instaura na sociedade, ou seja, as produções *noir* contemporâneas procuram fazer uma crítica direta aos aparatos e aos mecanismos de controle corruptos que acabam comprometendo a vida dos cidadãos e condenando os mais pobres à sua condição.

Nesta pesquisa, estudam-se separadamente os conceitos de romance policial e romance *noir*, com o fim de simplificar seu entendimento e criar um esquema analítico que permita diferenciar as obras a partir de suas características¹, isso ampliará o campo de visão da teoria e colocará em evidência os elementos que se pretendem estudar. A partir disso, o que se propõe neste trabalho é desenvolver a reflexão sobre a cidade e suas relações eróticas e infernais, na estrutura do relato, na configuração das personagens e nas marcas culturais da Colômbia, do Brasil e do México, a partir de alguns conceitos de Deleuze e Guattari em *Mil platôs*², para analisar os romances: *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa (1997), *Inferno*, de Patrícia Melo (2000) e *El húésped*, de Guadalupe Nettel (2006)³. O trabalho permitirá advertir as

¹ O conjunto terá em conta os romances de detetives, de enigmas, o romance criminoso, o *hard boiled thriller* e o *thriller*. A respeito disso, Hubert Poppel localiza o romance criminoso dentro do romance *noir* ou romance policial, esse “tipo de narración se había separado a lo largo del siglo XIX del género negro. (...) Paulatinamente, sin embargo, volvió a tener conexión con el complejo novela negra/novela policiaca” (POPPEL, 2001: 13); “Tipo de narração que tinha se separado ao longo de século XIX do gênero *noir* (...). Paulatinamente, no entanto, voltou a ter conexão com o complexo romance *noir*/romance policial (...)”. Assim, os estudos dessa terminologia possibilitam a análise dos romances desde os fatos narrados centrando o foco nas ações das personagens, quer dizer, os elementos do gênero como tal serão estudados a partir das características deste com o fim de classificar os romances dentro de uma corrente literária *noir*, o qual ajudará a focalizar melhor os elementos a trabalhar nesta pesquisa.

² Serão trabalhados especificamente os conceitos de devir, Corpo sem órgãos, espaços lisos e estriados e nomadismo, enquanto processos de significação relacionados ao espaço e às pulsões humanas. Estes conceitos abriram a possibilidade de ver a cidade como um todo dinâmico que se desenvolve por meio de diferentes eixos discursivos, criando relações eróticas e infernais como linhas de fuga relacionadas aos espaços lisos e estriados e ao nomadismo.

³ A importância destes romances dentro do gênero e das Letras nos seus países será abordada no terceiro capítulo.

formas pelas quais se desenvolveu e consolidou o gênero no contexto latino-americano, especificamente no âmbito colombiano, brasileiro e mexicano, e de que maneira os espaços se construíram nas obras pela relação entre os personagens, suas identidades sociais e sua visão da cidade contemporânea.

O interesse pela cidade e sua representação na literatura está relacionado aos aspectos simbólicos que a cidade latino-americana contemporânea oferece para a construção de novas identidades corporais e espaciais. É evidente que nas cidades atuais se desenvolvem cenas tipicamente pré-modernas que se misturam e interatuam com imagens características de cidades mais desenvolvidas e modernas. Perceber em cada um dos relatos espaços muito similares aos que se encontram em Nova York, Paris, Londres, próximos de espaços rurais e provincianos, abrem o campo de visão sobre o atraso e a miséria em toda a sua complexidade. Nesse contexto, a fusão de todas essas variáveis constrói múltiplos cidadãos heterogêneos, que são o reflexo do espaço híbrido em que vivem. Esses são os espaços sobre os quais se ocupará esta pesquisa, espaços multiculturais que se relacionam diretamente com a violência e o erotismo e com a proposta teórica adotada para a sua análise.

Os romances que serão analisados representam de modo diverso os desencontros, seus espaços são constituídos por corpos que convivem em diferentes épocas⁴, criando uma condição de ambiguidade e de múltipla identidade. Cabe assinalar que, dentro das transformações das cidades literárias das obras, existe uma manifestação de novos espaços e personagens que formam um mapa citadino particular. Um fenômeno em que convivem e se relacionam diferentes temporalidades sociais e urbanas dentro da mesma espacialidade. Isto é, Cidade de México, Bogotá e Rio de Janeiro, não só contêm espaços visíveis e conhecidos, mas estão estruturados a partir de espaços heterotópicos⁵ que não se encontram totalmente isolados, mas se integram, fundem e

⁴ Esta afirmação faz referência ao tempo imediato em que as personagens se desenvolvem dentro dos romances, pois as obras são escritas e publicadas em anos diferentes.

⁵ O termo é tomado de Foucault, segundo ele: Espaços diferentes, no qual plantea: “Bordéis e colônias, esses são dois tipos extremos de heterotopia. E se se imagina, enfim, que o barco é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado sobre si e é entregue, ao mesmo tempo, ao infinito do mar, e que, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, vai até as colônias buscar o que elas guardam de mais precioso em seus jardins, vocês compreenderão por que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até nossos dias, ao mesmo tempo não só, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que eu falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio, essa é a heterotopia por excelência.” Mais adiante acrescenta: “Quarto princípio: as heterotopias estão associadas, muito frequentemente, a recortes do tempo; isto é,

geram diálogos e complementos entre seus habitantes e seus mapas sensoriais projetados nos espaços, por meio do corpo.

Neste sentido, as obras escolhidas para este trabalho narram perfeitamente as múltiplas metamorfoses das cidades, possibilitando a observação crítica de diferentes abordagens literárias sobre o tema, históricas, sociais e políticas. Isso amplia o campo de visão sobre a modernidade fraturada na América Latina. Por isso, no processo de seleção dos romances, levou-se em conta, além do conteúdo *noir*, o fato de que cada um deles estivesse estreitamente relacionado à realidade física e histórica da cidade e dos corpos⁶ que a habitam. Nas obras a analisar, pode-se perceber que as personagens e os espaços mencionados vão além da ficção e apresentam os aspectos materiais e os problemas sociais que o crescimento da cidade tem trazido consigo.

Assim, deixaram-se de lado romances que só apresentavam a cidade de uma maneira plana e simples e que não a relacionavam diretamente com a trama romanesca, já que a paisagem urbana que se percebe dentro dos romances escolhidos não é uma simples decoração onde as personagens se desenvolvem, ou melhor, participam e experimentam diferentes subjetividades. Deste ponto de vista, algumas passagens mostram uma cidade melancólica e depressiva que impulsiona os personagens a submergir na marginalidade e na informalidade, ao mesmo tempo em que usam o corpo como um mecanismo capaz de construir novos sentidos nessa submersão, através do erotismo ou da violência como um mecanismo de resistência e fuga. Por outro lado, existe um interesse por resgatar alguns autores medianamente reconhecidos que tem sido pouco estudados pela crítica e que não se encaixam dentro do cânone, abrindo

elas se abrem para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias. A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional. Vê-se, assim, que o cemitério é mesmo um lugar altamente heterotópico, pois ele tem início com essa estranha heterocronia que é, para um indivíduo, a perda da vida, e essa quase eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de desaparecer”. (FOUCAULT, 1999c:62)

⁶ A importância do corpo para estabelecer a cidade como uma configuração erótica e infernal vem da ideia de que a estrutura corporal é a única que permite ser e estar no mundo ao tempo que amplia a relação com a própria existência, com os outros e com o espaço. Além disso, é importante estudar o corpo como uma presença significativa dentro da história e do desenvolvimento da humanidade, abrindo a possibilidade de estudá-lo como protagonista dos acontecimentos diários. Neste sentido, se deixa de lado os estudos da cidade “descarnada” e se faz visível e audível a estrutura anatômica dos espaços e sua relação direta com os corpos que a habitam.

assim a possibilidade de gerar novos estudos no que se refere à literatura popular e à narração da espacialidade latino-americana contemporânea.

Os romances concentram temporalidades específicas que correspondem à última década do século XX e à primeira do século XXI, anos em que se dá uma mudança significativa tanto nos estilos urbanísticos como na constituição de novas maneiras de viver e sentir a cidade. Este trabalho pretende refletir sobre como as teorias escolhidas possibilitam o estudo das modificações eróticas e infernais das cidades nos romances, desde a transformação de habitantes ilustrados até a experiência de cidadãos nômades, excluídos e revolucionários. O romance *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa, exemplifica a Bogotá de finais dos anos noventa, uma cidade em desenvolvimento que se manifesta através de diferentes marcas culturais e das relações conflituosas de suas personagens, mostrando geografias pouco comuns nas relações diárias dos habitantes da capital colombiana. Em *Inferno* (2000), da escritora brasileira Patrícia Melo, a cidade é vista por meio das relações entre marginalidade e crime, apresentando explicitamente os problemas das favelas no Rio de Janeiro. Assim a cidade é um espaço liberal onde suas personagens são estruturadas em meio ao caos do desenvolvimento social, político e econômico e à libertação dos sentidos e das referências morais. Finalmente, em *El Húesped* (2006), a Cidade do México transfigura-se através da diversidade e da exploração dos sentidos para estabelecer-se como uma urbe que possibilita o intercâmbio do indivíduo com o espaço urbano, como o único meio para se libertar das ataduras de preceitos estruturados pela sociedade e mergulhar na natureza do ser-cidade, caótico e imperceptível.

Portanto, estas três cidades fazem parte do complexo grupo de cidades latino-americanas em desenvolvimento, que oferecem diferentes imagens e vozes para mostrar as caras do mosaico cultural latino-americano que prevalecem em cada um dos cantinhos das ruas. Assim, a relação entre o passado e o presente da narração, entre a consolidação da urbanização e a mostra palpável do rural está dada através da descrição de diferentes bairros e ruas, que existem realmente, mas são pouco narrados e visualizados na literatura canônica. Aliás, a mistura de temporalidades e espacialidades pode ser percebida na caracterização das personagens que constantemente estão modificando suas vidas e procurando novas identidades sociais, políticas e sexuais.

Falar de urbe na América Latina remete a alguns estudos que nos explicam o desenvolvimento de cada uma das cidades do continente. Entre estes se encontra a investigação realizada na Universidad de los Andes em Bogotá pelo pesquisador Carlos Zorro, baseada na evolução urbana que não acaba de compreender e de construir a sua identidade, pois se tem claro que essa construção está dada por modelos norte-americanos e europeus, os quais deixam de lado o imaginário próprio e a cosmovisão nacional. Tudo aquilo que não se ajusta ao modelo ocidental é excluído e categorizado como marginalidade, pobreza e criminalidade. As cidades latino-americanas evoluíram no meio do caos e da improvisação, reflexo claro e preciso das diferentes crises econômicas, políticas e sociais, questionando desta maneira o modelo citadino ocidental. A respeito, Zorro propõe:

Sí nuestra historia, sí nuestra economía, sí nuestra sociedad son distintas de las de los países que nos sirven de referencia. ¿Cómo no esperar que la organización territorial, que los espacios urbanos, que la vida urbana sean también diferentes? No se trata de negar las tendencias hacia la generalización de ciertos rasgos urbanos a escala mundial en un universo cada vez más masificado, sino de afirmar que, pese a ellos, los sistemas económicos y sociales siguen –quizás ahora más que nunca– siendo interrogados por elementos heterogéneos, cuyas funciones son diferentes dentro del conjunto y cuyas manifestaciones espaciales, derivadas de la posición relativa de cada elemento dentro del conjunto, son también diferentes.⁷ (ZORRO SÁNCHEZ, 1984: 29)

Portanto, a diferença se converte em um elemento importante no momento de analisar as cidades latino-americanas, pois dentro delas prevalece mais um caráter informal e irracional dado pelas condições econômicas e por sua proximidade com a pobreza e a desigualdade. Para ilustrar isto, Zorro explica:

La movilidad en ambos sentidos es considerable y quien hoy es vendedor ambulante mañana puede estar vinculado a una gran empresa y luego propietario de una microempresa, sin que estos desplazamientos sean resultado exclusivo de las fluctuaciones coyunturales de la economía; más aún, en las

⁷ Sim nossa história, sim nossa economia, sim nossas sociedades são diferentes dos outros países que nos servem de referência. Como não esperar que a organização territorial, que os espaços urbanos, que as vidas urbanas sejam também diferentes? Não se trata de negar as tendências para a generalização de alguns traços urbanos em escala mundial em um universo cada vez mais massificado, mas de afirmar que, apesar deles, os sistemas econômicos e sociais continuam – talvez agora mais que nunca – sendo questionados por elementos heterogêneos, cujas funções são diferentes dentro do conjunto e cujas manifestações espaciais, derivadas da posição relativa de cada elemento dentro do conjunto também são diferentes. Todas as traduções do espanhol para o português são de autoria própria.

familias es común que algunos de sus integrantes estén vinculados al trabajo “formal” y otros al “informal”⁸. (ZORRO SÁNCHEZ, 1984: 31)

Assim, os espaços formais e informais têm crescido na medida em que a cidade se expande, delimitando desta maneira as diferentes fronteiras espaciais. Por isso, as zonas estão distribuídas num espaço determinado segundo sua produção econômica. Por exemplo, as zonas de diversão agrupam-se em determinado setor, a zona de prostituição em outro, a zona industrial é afastada do eixo central e as zonas onde se localizam os eixos de poder estão em outro espaço. Assim como Zorro, outros autores tratam o problema da cidade, problematizando as relações que nela se constroem. Armando Silva concebe a cidade como um todo teórico que se relaciona interdisciplinarmente, isto é, os sujeitos não podem ser vistos sem as ruas, sem seu contexto e sem relações de produção. Portanto, para o autor, a cidade produz e reproduz sentimentos, sensações, maneiras de pensar e de viver a urbe. As cidades podem ser cheiradas, exploradas, saboreadas, observadas e pensadas, criando um corpo no qual se pode viajar através dos sentidos:

Camino por la carrera Séptima hacia la plaza de Bolívar, voy a la deriva en el mar de signos que evidencian los infinitos mensajes de la ciudad de la comunicación, vitrinas, gentes, artesanías, vehículos, ruido; sin embargo, cada signo es nítido y esa es la magia de la ciudad. Miro y retengo en la memoria cada portada de cada revista, en el zapping entre los signos escojo la de Cromos; también selecciono (e interiorizo) cada camisa de cada vitrina, todas las expresiones de todas las personas que avanzan caminando hacia mí. Se me graban las caras de dos muchachas que pasan riendo ¿secretarias? ¿Empleadas? Nunca lo sabré. Almacenes Tía, almacenes Ley; ahora, junto al museo del Veinte de Julio escojo la opción de la historia, intento adivinar la presencia de la torre del Observatorio del sabio Caldas, por detrás de la mole del capitolio. Schinkel, el arquitecto berlinés del neoclasicismo y su Altes Museum pasan por mi pensamiento con esos aviones que dejan, muy alto en el cielo, una estela blanca de condensación. De pronto, el sol anaranjado y enorme de la tarde bogotana aparece en el ángulo entre el capitolio y la Alcaldía, sobre la Casa Comunera, La Calle Real desemboca como un río en la Plaza Mayor. La Plaza y yo: yo y La plaza⁹. (PÉRGOLIS: 2002, 168)

⁸ A mobilidade em ambos os sentidos é considerável e quem hoje é vendedor de rua amanhã poderia estar vinculado a uma grande empresa e depois proprietário de uma microempresa, sem que estes deslocamentos sejam o resultado exclusivo das flutuações conjunturais da economia; ainda mais, nas famílias é comum que alguns dos seus integrantes estejam vinculados ao trabalho ‘formal’ e outros ao ‘informal’.

⁹ Caminho pela rua Sétima para a praça de Bolívar, vou à deriva no mar de signos que evidenciam as infinitas mensagens da cidade da comunicação, vitrines, pessoas, artesanatos, veículos, barulho: porém, todos os signos são nítidos e isso é a magia da cidade. Olho e guardo na memória todas as capas das revistas, no *zapping* entre os signos escolho a de *Cromos*; também seleciono (interiorizo) cada camiseta das vitrines, todas as expressões de todas as pessoas que caminham perto de mim. Gravo as caras das garotas que caminham rindo, secretarias? Empregadas? Nunca saberei disso. Lojas *Tia*, lojas *Ley*; agora

Provavelmente este é um dos exemplos mais claros que põe em evidência a relação entre cidade e sentidos, entre corpo e espaço, já que só através da experiência se pode (re)criar a espacialidade cidadina. Além dos trabalhos citados, sobre este tema podemos mencionar as pesquisas de Hugo Achugar com *Repensando la heterogeneidad dialéctica* (2006); Antonio Cornejo com *Una heterogeneidad no dialéctica, sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno* (1996); Mabel Moraña com *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (2002); Adrián Gorelik com *Miradas sobre Buenos Aires* (2004) y Laura Podalsky com *Especular City* (2004). Todos esses estudos procuram fazer uma reflexão sobre a cidade e seus interrogantes, com o fim de pensar nela, escrever dela e se fundir com ela, pois fica claro que os centros urbanos latino-americanos têm ajudado a forjar uma nova identidade no que se refere ao significado de viver e conviver em cidades em constante desenvolvimento. Este trabalho procura entender a mecânica urbana latino-americana como eixo principal da literatura *noir* e do crime, como foi mencionado anteriormente. Especificamente, a cidade como espaço de múltiplas relações e influências é um caminho que se deve tomar no momento de fazer uma análise como se pretende aqui. Realizar uma aproximação a ditas formas requer o uso de diferentes discursos epistemológicos que ampliarão a visão sobre o problema das relações culturais em seu espaço imediato e como isso se narra na literatura. Neste trabalho, interessa essa transformação das cidades e como tais mudanças terminam influenciando na transfiguração de seus habitantes, entendendo a cidade como um contexto sociocultural que contém/articula diversas identidades e que está em constante mudança:

The geography in differentiated tastes and cultures is turned into a pot-pourri of internationalism that in many respects more startling, perhaps because more jumbled, than high internationalism ever was. When accompanied by strong migration streams (not only of labour but also capital) this produces a plethora of “little” Italies, Havana’s, Tokyo’s, Korea’s, Kingston’s, and Karachi’s as well as Chinatowns. Latino barrios, Arab quarters, Turkish zones, and the like.¹⁰ (HARVEY, 1990: 87)

perto do museu do Vinte de Júlio escolho a opção da história, tento adivinhar a estrutura da torre do Observatório do sábio Caldas, atrás do prédio do Capitólio. Schinkel, o arquiteto berlinense do neoclassicismo e seu Altes Museum atravessam o meu pensamento com os aviões que deixam, no alto do céu, uma estrela branca de condensação. De repente, o sol de cor laranja e enorme da tarde bogotana aparece no ângulo entre o capitólio e a Prefeitura, sob a Casa Comunal, a Rua Real desemboca como um rio na praça maior. A Praça e eu: eu e A Praça. (PÉRGOLIS: 2002, 168)

¹⁰ “A geografia em diferentes gostos e culturas tem se transformado em um *pouporri* do “internacionalismo”, ou seja, em inúmeras perspectivas, talvez mais confusas do que o alto internacionalismo alguma vez foi. Quando acompanhada de fortes correntes migratórias (não só laborais, mas capitais) produz uma plethora de “pequenas” Itálias, Havanás, Tóquios, Coreias, Kingstons e

É claro que estudar e compreender a representação de cidades tão complexas como a Cidade do México, Rio de Janeiro e Bogotá dentro da narrativa *noir* atual deve estar unido a uma investigação que ultrapasse o puramente literário e que abarque diferentes disciplinas com o fim de retroalimentar dados. Tem-se claro que as obras escolhidas ajudam a analisar a transição pelos espaços físicos - o trânsito das personagens por cada uma das zonas que compõem o corpo da cidade - e sua instauração como aparelhos simbólicos que criam formas de resistência frente aos dispositivos do poder e seus mecanismos opressores que impedem o livre desenvolvimento dos corpos habitantes das cidades narradas.

Se forem observadas as produções literárias de tema urbano das últimas décadas, pode-se ver uma evolução que dá conta dos processos industriais e das linhas de fuga¹¹ construídas ao redor deles: existem romances modernos - escritos principalmente nos anos noventa - em que a imagem da cidade está unida ao caos infernal da evolução industrial, onde a degeneração social e cultural se encarna em cada uma das personagens. Encontramos também romances que dialogam com o modelo europeu e representam os costumes da burguesia em crescimento, dando passo ao desenvolvimento das obras, as quais apresentam as megalópoles nas quais a geografia híbrida transforma os cidadãos. Para exemplificar, podem-se citar algumas palavras de um dos autores mais representativos do gênero urbano na América Latina,

Y es grato ver cómo esta ciudad se ha transformado durante la última década, cómo se ha vuelto un modelo para las otras ciudades de América Latina, cómo se escribe y se reflexiona sobre ella. Sin embargo, no ha sido fácil vivir con este amor a lo largo de los años. Un afecto de este estilo no da prestigio, pues bordea lo cursi y lo ridículo, como es en el fondo todo amor. A veces, cuando vengo en un vuelo y veo de repente los cultivos de flores, las líneas de ganado lechero, los matices de verde de las montañas y los barrios y los edificios construidos en ladrillo, pienso en secreto: “Bueno, si el avión va a sufrir un accidente, por lo menos me voy a morir en mi ciudad, en Bogotá”. Y me alegro.¹² (MENDOZA, 2004:12)

Karachis, assim como Chinatowns. Bairros latinos, ruas árabes, zonas turcas e semelhanças. ” Todas as traduções do inglês para o português são de autoria própria.

¹¹ Nós sabemos que o sistema capitalista é fechado e sua tendência procura manter a ordem e a organização dos espaços e dos corpos, daí surge a necessidade de criar linhas de fuga que possibilitem o fluir dos pensamentos e o curso das ideias e as futuras resistências. Entende-se por linha de fuga uma experiência inédita que põe entre parêntesis os modos de viver habitualmente, criando novas maneiras de pensar, de existir, de viver e se desterritorializar. Porém, uma linha de fuga é uma resistência, uma afirmação e um escape ao totalitarismo do pensamento e dos aparatos/máquinas do poder; quer dizer, é uma mutação dentro do sistema e uma construção de “outros” que “devêm” em outras formas de vida.

¹² É reconfortante ver como esta cidade tem se transformado durante a última década, como tem se estabelecido como um modelo para as outras cidades da América Latina, como escreve-se e reflexiona-se

Certamente, expressar as mudanças que a cidade tem sofrido na literatura se tornou uma necessidade na medida em que se criou um campo de participação entre as pessoas e o espaço habitado a través da interação entre a geografia espacial y a estrutura corporal da carne, abrindo a possibilidade de pronunciar e estudar a evolução da cidade através dos registos dela. Daí que os romances escolhidos seguem esta rota, para lançar à cidade outro olhar, outra fisionomia e novas maneiras de viver e de sentir as intensidades dos seus espaços.

Por outro lado, e para seguir com a linha de trabalho, faz-se necessário construir uma base teórica que ajude a alimentar os estudos do gênero *noir* no continente, usando algumas construções e investigações sobre o ser humano e sua relação com os dispositivos de poder determinados pelo Estado controlador. Assim, ao analisar tópicos como a cidade, se tentará dar conta desta construção como um espaço em conflito que é objeto de estudo de diferentes disciplinas e que dentro do presente estudo se apresentará como um espaço que funciona de maneira diferente, dependendo do momento histórico, neste caso finais do século XX e inícios do século XXI. Dessa maneira, conhecer e estudar seu funcionamento nos romances permitirá agrupar os registos cartográficos da trama romanesca e, com isto, considerar algumas singularidades dos romances em relação às determinações do gênero. Não obstante, além de ver o espaço citadino como um objeto de análise, pretende-se mostrar na presente pesquisa, sem lugar a dúvidas, que o gênero *noir* é uma construção cultural e, portanto, histórica. Sua historicidade, constituída nos modos de resistência, faz-se visível na maneira em que os diferentes discursos hegemônicos e os mecanismos de controle, das distintas épocas (contemporânea e histórica de cada país), participam e dialogam no marco do desenvolvimento narrativo dos três romances, para formar uma perspectiva diferente para a concepção da relação humana no espaço da cidade do século XXI e como os corpos têm reagido frente à opressão estatal e governamental. De modo que, as obras de Gamboa, Melo e Nettel, além de conter similitudes e diferenças entre si, são minoritárias dentro da literatura contemporânea, mas dividem com certos grupos literários a vontade de buscar independência dos diferentes dispositivos econômicos e

sobre ela. No entanto, não tem sido fácil viver com este amor ao longo dos anos. Um afeto deste estilo não dá prestígio, pois está perto do romântico e do ridículo, como é, no fundo, o amor. Às vezes, quando estou voltando num avião e olho de repente as plantações de flores, as linhas de produção bovina, os matizes de verde dos morros e os bairros e os prédios construídos com tijolos, penso em segredo: 'Bom, se o avião sofrer um acidente, pelo menos vou morrer na minha cidade, em Bogotá'. E me alegro.

políticos, com o fim de realizar uma “desterritorialização” de sentido que os leve a dar voz aos que não têm voz, ao mesmo tempo em que criticam a cultura dominante dos seus países.

No que se refere à terminologia e caracterização do gênero, diferentes críticos latino-americanos oferecem múltiplas fundamentações teóricas que permitem gerar novas nomações, em seus trabalhos não existe a diferença entre romance criminoso e romance *noir*, por exemplo, com o fim de nominar escritores que se afastaram das características estabelecidas pela teoria clássica do romance policial. Neste grupo pode-se encontrar escritores como Tony Hilfer, Mempo Giardinelli, Joan Ramón Resina, Salvador Vásquez de Parga, Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Marcelo Rubens Paiva, José Conde, Román Gubern, entre outros. Eles coincidem em uma categoria particular: a da literatura criminosa, vista como um gênero autônomo que pode ser lido independentemente de sua proximidade com o gênero clássico policial. A respeito, Giardinelli propõe:

La novela de crimen, o de delito como preferimos llamarla, es formalmente una narración, por contenido una ficción y por temática específica es un reflejo de las transgresiones graves a las leyes penales en una sociedad dada. Esta especificidad es lo que hace que no haya novela de este género si no hay delito (asesinato, secuestro, robo, extorsión, corrupción, violación, lesiones, etc.)¹³ (GIARDINELLI, 1984: 50)

A este grupo de escritores, a pesquisadora Luz Mary Giraldo (1998), denomina “Geração da ruptura”, pois em cada uma das obras podem ser encontradas características comuns, onde “el nuevo escritor se lanzó a la ardua tarea de buscar un lenguaje y de contar el mundo según las exigencias y coordenadas de su tiempo”. (GIRALDO, 1998: 58).¹⁴ Isto é, passou de uma literatura menos complexa a uma com uma narração mais específica e com uma linguagem conhecida pelo leitor, que, no fundo, tentava pôr em evidência os diferentes fatos que muitas vezes são desconhecidos por problemas de comunicação ou por desinteresse. De maneira que, nesta nova corrente, não só se põe em evidência a mudança da cidade na transição do século XX ao

¹³ O romance do crime, ou do delito como preferimos chamá-lo, é formalmente uma narração, por conteúdo uma ficção e por temática específica é um reflexo das transgressões graves às leis penais numa sociedade específica. Esta especificidade é o que faz com que não exista um romance deste gênero se não há delito (assassinato, sequestro, roubo, extorsão, corrupção, estupro, lesões físicas, etc.).

¹⁴ O novo escritor tem a difícil tarefa de procurar uma linguagem e de contar o mundo segundo as exigências e coordenadas do seu tempo.

XXI, mas se pretende mostrar o caos espacial e psicológico que a industrialização e os interesses econômicos têm gerado, isto pode ser observado nas diferentes personagens: elas têm características similares, pois se encontram em uma luta constante por triunfar e ser alguém dentro da sociedade. Contudo, na maioria dos casos, o sistema encarregase de encurralá-los e submetê-los a suas redes de poder e dominação.

Desta forma, essas narrações passam de uma literatura que narra os problemas da burguesia para narrar os conflitos da marginalidade, por isso a análise a partir da teoria de Deleuze e Guattari¹⁵, proposta em *Mil Platôs* (2002) foi considerada a mais apropriada para avaliar essa perspectiva. Efetivamente, ao ler esta obra, podem-se encontrar termos como rizoma¹⁶, devir, multiplicidade, espaço liso e estriado, corpos sem órgãos e nomadismo, conceitos que parecem ser difíceis, mas que, ao serem articulados às obras literárias, adquirem sentidos mais concretos. No primeiro capítulo desta investigação será realizado um percurso pelo desenvolvimento do gênero *noir*, seu desenvolvimento na América Latina, para posteriormente se fazer uma análise e estudo da teoria filosófica proposta em *Mil Platôs* relacionada à questão temática do estudo; no segundo, terceiro e quarto capítulos se fará uma discussão da teoria junto à análise das obras escolhidas dos três autores já mencionados, tendo em vista a cartografia da cidade para avaliar a sua configuração como um todo erótico e infernal, e como esse grande espaço se relaciona com as personagens e; finalmente, se apresentarão os anexos onde poderão encontrar o desenvolvimento do gênero *noir* na Colômbia, no México e no Brasil¹⁷. Em consequência, a ideia principal deste trabalho é ampliar o campo de análise

¹⁵ Essas teorias propostas pelos filósofos foram escolhidas pelas alusões explícitas e implícitas no interior da obra dos autores aos discursos de resistência, marginalidade e espaços “outros”. De modo que as leituras dos trabalhos “pós-estruturalistas” se destacam como uma contribuição para o diálogo sobre a cidade e sua relação com a marginalidade e os corpos excluídos, abrindo a possibilidade de ver o espaço citadino como uma coagulação de fluxos e como um ente vivo que sempre está em processo e em permanente “vir-a-ser”. Assim, as ferramentas teóricas dos autores ajudam no entendimento, não apenas das questões filosóficas, mas também das práticas sociais e urbanas para a construção de projetos políticos de resistência e de libertação dos desejos da estrutura urbana, do corpo das personagens e da produção de subjetividades.

¹⁶ É vista por Deleuze como uma “imagem do pensamento”, conceito tomado emprestado da botânica, onde existe com o mesmo nome, que faz referência às multiplicidades da teoria deleuziana. Porém, é um modelo descritivo no qual a organização dos elementos estudados não segue uma organização linear nem uma hierarquia e onde todos os elementos podem afetar uns aos outros.

¹⁷ Esta “genealogia” realiza-se com o fim de dar um lugar às obras dentro do gênero e ver como a evolução do *noir* tem sido diferente nos três países. Além disso, tendo em conta que no Brasil não existe um estudo que desenvolva uma análise das obras do gênero, este percurso abrirá novos campos de

frente aos problemas apresentados nas narrativas a partir da perspectiva filosófica, pois se tem claro que o projeto literário do romance de crimes é ser um mecanismo para mostrar a complexidade de significações das cidades atuais e, com isso, ressaltar a corrupção e a decadência das sociedades contemporâneas. Em poucas palavras,

La novela negra criminal, la novela en la que el autor se muestra equidistante entre el crimen y quien persigue el crimen, en la que se trata de razonar sobre las causas y las consecuencias de la violencia; novelas muchas de las cuales están narradas desde el punto de vista del delincuente o desde el punto de vista del policía que traspasa la línea roja que separa su mundo del de la delincuencia; novelas sórdidas, porque sórdido, sin duda, es el mundo de la delincuencia, de la violencia, habitadas por personajes marginales, perdedores, fuera del sistema hacia los que no existe el más mínimo de atisbo de piedad.¹⁸ (MUÑOZ, 207: 111-112)

Finalmente, este trabalho se fechará com as considerações finais fazendo-se uma seleção dos pontos mais destacados no estudo, confirmando as hipóteses enunciadas e abrindo novas possibilidades para uma futura continuação ou para estudos paralelos relacionados diretamente com a cidade, o corpo, o erotismo, a infernalidade, o nomadismo, o espaço e os elementos do poder e da resistência. Estas prováveis linhas de trabalho, em um futuro, aprofundariam os estudos da cidade e sua configuração erótica e infernal que “devêm” da relação, fuga, delírio e sensualidade.

investigação e facilitará a classificação das obras e sua localização no desenvolvimento literário brasileiro.

¹⁸ O romance *noir* criminoso, o romance no qual o autor se mostra distante do crime e de quem persegue o crime, em que se trata de pensar sobre as causas e as consequências da violência; muitos estão narrados do ponto de vista do criminoso ou do ponto de vista do policial que ultrapassa a linha vermelha que separa o seu mundo do mundo do criminoso; romances sórdidos, porque sórdido, sem dúvida, é o mundo da delinquência, da violência, habitados por personagens marginais, perdedores, fora do sistema para os quais não existe a piedade.

I

**MORTE E EROTISMO: UMA VIAGEM PELA CORPOREIDADE CITADINA
LATINO-AMERICANA****1.1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS DO GÊNERO *NOIR***

O romance *noir* acerca-se à consciência e à razão humana de uma maneira bem mais inclemente que outros gêneros, mostrando a parte violenta tanto das pessoas como das sociedades. O detetive, que começou sendo uma personagem burguesa e elegante, foi evoluindo para o tipo forte que se imiscui no caos de seu tempo, no lugar dos fatos, em poucas palavras, na cidade moderna para redefini-la: “Ciudad como epicentro simbólico en el que se lleva a cabo la representación, no solo de una problemática social sino la materialización del deseo y la psiquis de quienes la habitan la sueñan y la reconstruyen” (GARCÍA DUSSAN, 2007: 13)¹⁹. Isto reafirma a importância da cidade dentro dos relatos do gênero, pois sua espacialidade afeta diretamente o desenvolvimento narrativo e se relaciona diretamente com as personagens, gerando novas realidades de significação e sentido.

No gênero clássico, só se mostravam os fatos e as investigações do detetive, depois se pôs maior ênfase na vida e motivações do delinquente e nas raízes socioculturais da delinquência. Os pesquisadores parecem coincidir em situar o surgimento do gênero *noir* num ambiente que se distinguiu por duas correntes: a otimista, com sua confiança e segurança ilimitada nas possibilidades que dá a razão para descobrir todos os mistérios e com sua fé no aperfeiçoamento da técnica criminalista, que no geral apoia o processo investigativo da detecção; ou a corrente identificada pela penetração das mudanças sociais em sociedades estáveis, com classes marcadas economicamente e claramente separadas. Desta maneira, no romance *noir*, encontramos assassinos apaixonados, psicopatas, doentes mentais, viciados, pessoas discriminadas por sua sociedade que a cada dia se veem impulsionados a cometer diferentes crimes e que, em certas ocasiões, graças a sua condição de marginais, conseguem encontrar depois do crime uma razão para seguir vivendo e para se rebelar contra as instituições de poder que os têm relegado. Portanto, nas obras a se trabalhar nesta pesquisa, devem

¹⁹ Cidade como epicentro simbólico onde se leva a cabo a representação, não só de uma problemática social, mas também da materialização do desejo e da psique de quem a habita, a sonha e a reconstrói.

ser analisados os mecanismos utilizados para cometer o crime, os aspectos psicológicos das personagens, suas motivações e fins, que ajudarão significativamente no entendimento dos sistemas de significação das obras. Além disso, o romance *noir* se desenvolve necessariamente em espaços urbanos que, geralmente, remetem a uma ideia de cidade “real”, com o fim de dar a impressão ao leitor de estar se movendo por espaços conhecidos e de reconhecer em sua sociedade as múltiplas manifestações do crime. O assassinato perturba a ordem social preestabelecida (da burguesia, dos militares, da nobreza), situação em que o detetive e sua investigação racional entram para restabelecer a ordem perdida.

Por outro lado, o romance *noir* serve-se da autoimagem da pequena burguesia como grupo ameaçado por aparelhos políticos, sua defesa frente a eles, seus medos em relação à perda do *status* e à impunidade dos crimes. Portanto, os relatos contemporâneos do gênero não buscam uma restauração de uma ordem social burguesa; entende-se que a realidade das obras está mediada, geralmente, pela repressão dos baixos instintos. Aqui se situa um dos elementos mais representativos do gênero: o medo, que estimula a investigação e motiva as personagens a fazer um trabalho sobre ele com o fim de buscar a estabilidade emocional e social. Para que o pânico e a instabilidade estejam presentes, é necessário um público com a capacidade de acreditar na solução dos conflitos, gerando assim na interioridade uma sensação de segurança e plenitude. Por isso, o romance *noir* nasceu como uma necessidade de compreender e de superar todas as coisas que se tornavam triviais e conflituosas com o transcurso do tempo, como uma maneira de criar uma zona de lazer e conforto que, na realidade, não existia, e como uma necessidade que se supria na obscuridade num constante diálogo com a consciência e com as paixões que se sublimam para não avariar a ordem estabelecida. Em palavras de Thomas Narcejac, “siempre pasará por alto la existencia, esa manera incomprensible de estar-en-el-mundo sin razón o sin causa, como una breve fosforescencia entre dos nadas. En cambio, ella se nutre rigurosamente de causas y de efectos; es una entidad concreta para la construcción, que se opone a una entidad concreta para la DESTRUCCIÓN” (NARCEJAC, 1986: 242).²⁰

²⁰ Sempre passará por alto a existência, essa maneira incompreensível de estar-no-mundo sem razão ou sem causa, como uma breve fosforescência entre dois nadas. Ao contrário, ele se nutre rigorosamente de causas e de efeitos; é uma entidade concreta para a construção, que se opõe a uma entidade concreta para a DESTRUÇÃO.

Os elementos mais relevantes e importantes do romance *noir* são: o tema, o detetive, a vítima, o assassino e os suspeitos, espaço local e temporário, questões políticas, psicológicas e metaficcionalis, o narrador e, por último, a estrutura narrativa. O tema de um romance ou de um relato *noir* parte de uma situação sólida: crime estranho, armadilha engenhosa e resolução do conflito. É por isso que a essência do romance *noir* é “aterrorizar por meio de certos procedimentos que configuram uma técnica, mas utilizam o medo e o adequam com meios próprios da arte” (NARCEJAC:1980: 147-148). O gênero *noir* nos mostra dois mundos paralelos: uma realidade imaginária, que se apresenta através da trama narrativa, e uma imaginação feita real, que se manifesta no momento em que o leitor toma o papel de detetive e se lança a resolver o mistério durante a leitura. Por outra parte, “no es otra cosa que el relato de acción cuyo tema se centra en la resolución de un misterio criminal mediante la investigación, empírica, cuasi-científica, que un detective frío, razonable, intuitivo y calculador lleva a cabo”²¹ (CALDERÓN REYES, 2003: 146), isto é, a essência literária do gênero é o suspense, manter totalmente preso o leitor depois dos movimentos do protagonista, seguindo com atenção suas pesquisas, hipóteses, verificações e surpresas.

Em sua *Typologie du roman policier*, Tzvetan Todorov distingue entre duas histórias que constituem a estrutura dupla do romance de enigma: a história do crime (“*fable*”) e o relato (“*sujet*”) da detecção. O romance policial clássico caracteriza-se pela ausência da primeira. O livro começa com o crime e tem a função de reconstruir, através do relato, a investigação, a história que levou ao assassinato e à descoberta do cadáver. Os “verdadeiros” fatos são, portanto, sempre mostrados através de múltiplas intervenções: pistas e indícios materiais, declarações, interpretações e, o mais importante, a estrutura narrativa-ficcional do relato, ou seja, seu aspecto, a focalização, o quadro espacial, em relação à história. Neste caso, a ação narrativa do romance se baseia num mistério supostamente impossível de se resolver que se converte num fato monstruoso cometido por uma pessoa “doente” e inadaptada socialmente.

Além disso, o ambiente se caracteriza por possuir uma vitalidade que em ocasiões influi significativamente nas ações e pensamentos das personagens. Assim, as ações se desencadeiam no meio da cidade e partem de um assassinato que envolve a

²¹ Não é outra coisa que o relato de ação cujo tema se centra na resolução de um mistério criminoso mediante a investigação, empírica, quase-científica, que um detetive frio, sensato, intuitivo e calculador leva a cabo.

vida de todos os protagonistas do romance: obriga-os a atuar com cautela, em espaços que lhes produzem terror e angústia. Sua existência se vê permeada por fatos que ultrapassam a racionalidade, de modo que só podem recuperar sua vida “normal” no momento em que se consegue resolver o mistério.

A diferencia do gênero policial clássico, no gênero *noir*, encontra-se uma disputa constante entre a mente criminosa e a inteligência superior do detetive: a primeira arranja minuciosamente os artefatos e o lugar para cometer o crime; a segunda tenta desarticular a mente perturbada do assassino e rastrear a cada uma das pistas que ele tem deixado no caminho com o fim de solucionar os conflitos e fazer prevalecer a justiça. Portanto, para que o gênero tenha existência, precisa-se pelo menos de dois elementos: o racional e o irracional, e a lógica e o sangue. Sem esses dispositivos, o romance se basearia meramente numa narração fantástica ou de aventura. Nesta medida, os especialistas do gênero estruturam os relatos da seguinte maneira: 1) mistério supostamente inexplicável; 2) inocentes e suspeitos por indícios superficiais; 3) considerações e arrazoados como técnica de investigação; 4) imprevisibilidade da solução, que, no entanto, é singela, quanto mais inexplicável parece o enigma; 5) procedimento por exclusão de todas as possibilidades, de forma que a solução proposta, possa ser apresentada ao princípio como incrível e depois como a exata; e 6) domínio do detetive protagonista sobre a polícia oficial. O mais importante é que o gênero –tanto policial clássico como *noir*– inaugura o esquema narrativo de um mistério, composto por um crime ou por uma culpa, resolvido mediante a *detection*, isto é, o que compõe o esquema narrativo do romance. Na perspectiva de Todorov, esse esquema estaria dado pelos seguintes elementos: *Mystery*, *Analysis* e *Action*. *Mystery* seria, então, o enigma, o crime ou a ameaça que dá início ao romance ou, num sentido mais amplo, significa “el encubrimiento sistemático del enigma que al final le cede el puesto a un descubrimiento totalmente inesperado y sensacional”²² (POPPEL, 2001: 14). *Analysis* são os elementos da história do crime ou o mistério não narrado, os diálogos apresentados, que lhe dão ao leitor a possibilidade de resolver o enigma simultaneamente ao herói-detetive genial, ou seja, todas as pistas e provas que permitem a chegada à solução. Por *action* entendem-se os esquemas narrativos do romance que encerram os fatos dos crimes, as lutas e as perseguições.

²² O encobrimento sistemático do enigma que ao final lhe cede o posto a uma descoberta totalmente inesperada e sensacional.

Como se sabe, nos relatos clássicos do gênero, o protagonista-detetive costuma ser a personagem menos humana do relato, isto é, possui uma inteligência que parece sobre-humana com uma determinação para resolver os casos que, em certas ocasiões, passa a impressão de estarmos assistindo à resolução de um caso por um herói mitológico. No entanto, nos romances contemporâneos, apresenta-se um detetive extremamente sensível e que representa, de maneira geral, os vícios da sociedade moderna, de modo que se mostra como um sujeito depressivo, descuidado, violento e amante da vida noturna citadina. Assim, o detetive tem uma missão concreta que precisa cumprir, e tudo o que não faz parte dela deve ficar relegado a segundo plano.

Quanto mais despido das ataduras reais e sociais se encontra esse detetive, mais livremente ele poderá atuar. Dessa maneira, ele pesquisa e descobre problemas graves nas relações sociais, mas as complicações não são estruturais ou governamentais, pois essas fazem parte do gênero *neopolicial* (de organizações públicas ou privadas), portanto, são individuais (pessoais, fazem referência a um sujeito problemático). É por isso que a principal função do detetive é restabelecer a ordem transgredida pelas violações sociais e pela infração de regras morais cometidas por um sujeito que, em certas ocasiões, não se encaixa na sociedade e suas normas civis.

No plano das outras personagens, as vítimas constituem uma história não realizada e não especificada claramente dentro do relato, isto é, são fatores que motivam à investigação e à aventura. Além disso, essas personagens funcionam como pretexto para entrar nos problemas sociais e pessoais, portanto a história da vítima como tal é irrelevante no relato. O valor específico dessa personagem reside na maneira como constitui um problema – igual ao criminoso –, de forma a não se encaixar na sociedade da narrativa. Por isso, a vítima é responsável por sua própria morte, pois a tem procurado por não se adequar às regras sociais e morais e por não definir um interesse produtivo com o que a circunda; assim, vítima e criminoso possuem a mesma configuração social e moral. É também por isso que a vítima é sedutora em sua clandestinidade: possui um erotismo das interioridades suprimidas, o que continuamente reprime para, depois, converter-se em um desarmamento da sensibilidade, do humano. O erotismo, assim como a crueldade, é ação e intenção que se faz consciente no momento mais inesperado, o que equivale a eliminar a repressão.

O criminoso ou assassino é alguém irreal, inimaginável, uma figura confundida no fundo social, o que significa que é sempre impulsionado a cometer o crime por uma

força superior a ele. Portanto, o verdadeiro criminoso não poderia ser julgado pelas leis sociais. Nesse ponto, entram os impulsos emocionais, éticos, morais, psicológicos, psiquiátricos, passionais e sexuais. O relato de um crime é uma história da tentação, muito semelhante à de Adão e Eva. A única diferença é que, no romance *noir*, a serpente exterior não é a que tenta, mas, sim, a serpente interior, o desejo de se libertar, de ter que escolher entre o bem e o mal, a ambição por estar acima da lei, se tornando fuga, nomadismo, liberdade e resistência. Isso faz com que essas personagens, mais do que ter uma história ou uma biografia, tenham, sobretudo, personalidade. Inevitavelmente, os romances *noirs* contam-nos sobre o modo como se desenvolve essa personalidade e, para realçá-la, apresentam-nos também o conflito que se estabelece entre a individualidade do criminoso e seu meio. É por isso que, no momento de esclarecer o crime, torna-se complicado encontrar o culpado – e é aí que ingressam os suspeitos. Esses são homogeneizados por uma série de características patológicas: todos querem esconder algo, todos reprimem suas paixões, atuam e mentem segundo seus interesses pessoais e sociais. Eles nunca falam sinceramente, o que os faz semelhantes ao criminoso.

O gênero *noir* geralmente possui um espaço aberto, desenvolve-se em meio a uma cidade moderna. As personagens movem-se nela, convertem-na em centro simbólico representado através das problematizações criminosas e da materialização do desejo. Os crimes e seus desenvolvimentos são narrados em avenidas, muros, paradas de ônibus, cafés, bares, prostíbulos e cemitérios, ou seja, em um espaço comum: a cidade, que é definida por Rodrigo Argüello como:

Único organismo social que lo contiene todo: espectáculos, droguerías, hospitales, iglesias, funerarias y prostíbulos. Se supone que en la ciudad todo se ve claro, todo está señalizado, y sin embargo, en un momento dado, el hombre ciudadano, el trashumante, queda tan desprotegido, como si nada de esto existiera. Porque en el carnaval, mientras creemos estar protegidos y alimentados en su risa, de otro lado existe la desprotección absoluta, la sensible o literalmente física. Porque en la ciudad todo es simulacro, es mimetismo defensivo, es maquillaje, es fake. (ARGÜELLO, 1998: 60-61)²³

²³ Único organismo social que contém o todo: espetáculos, drogarias, hospitais, igrejas, funerárias e prostíbulos. Supõe-se que, na cidade, vê-se tudo claramente, tudo está sinalizado, e, contudo, em um momento dado, o homem cidadão, o transumante, fica tão desprotegido como se nada disso existisse. Porque no carnaval, enquanto cremos estar protegidos e alimentados em seu riso, existe, por outro lado, a desproteção absoluta, sensível ou literalmente física. Pois na cidade tudo é simulacro, é mimetismo defensivo, é maquiagem, é *fake*.

É evidente como o aspecto psicológico das personagens está mediado pelas suas relações externas com o meio social. O privado se torna público, abordando a intimidade de um plano erótico; ou melhor, instaura-se um mundo diferente e inexistente. Dessa maneira, a cidade moderna das obras em progresso se ergue em um centro literário. Isso quer dizer que, dentro desse espaço, múltiplas relações são tecidas, de forma que os habitantes e as personagens se movam em uma multiplicidade que faz referência a outros textos, espaços, corpos, relações e textos, construindo uma intertextualidade perpétua. A única diferença entre a cidade real e a cidade do gênero reside no fato de que a primeira tem uma linguagem espacial que oferece múltiplas possibilidades de articulação pessoal, tal como edifícios, grafites, museus, bibliotecas, etc.; já a segunda apoia-se em signos gráficos, que determinam sua direção, ritmo e objetivo. A narração *noir* leva as personagens e o leitor por um caminho determinado previamente. A cidade deixa-se caminhar e visitar livremente. Portanto, a função do gênero dentro de seu contexto específico, local e temporário – tendo em conta a época em que se está narrando –, cumpre uma função clara e precisa: fazer uma crítica social, imiscuir-se em discussões políticas, dar uma nova reconstrução da história e procurar uma identidade cultural num lugar específico e numa corporeidade espacial definida.

Uma obra em que os maus prosperam e os virtuosos fracassam é boa na medida em que mostra os fatos ordinários da vida diária. Mas, como todos os seres humanos amam a justiça, é indispensável criar mecanismos em que a justiça e a verdade triunfem, pelo menos no plano ficcional. Nisso versa a importância do romance *noir*, politicamente ajudando a controlar os medos referentes à injustiça e à impunidade, na medida em que critica fortemente a negligência e a preguiça dos sistemas judiciais. Por tal razão, os autores decidem criar seus próprios heróis detetivescos e deixar de lado o corpo de polícia oficial. O detetive pesquisa e encontra graves problemas nas relações sociais – o que faz necessário um árduo trabalho para a restauração da ordem social – dos militares, da burguesia, da nobreza e das entidades políticas. É por isso que Thomas Narcejac expressa: “A pesar de todo, se cometería un error al creer que la novela policíaca no es más que el reflejo de determinada civilización que transmite a una elite del ocio, a una elite de la fortuna, cierta imagen halagadora de sus dones, en forma de una diversión refinada. La novela policíaca es además otra cosa, y la interpretación

política es tan impotente para explicar cómo la interpretación moral” (NARCEJAC, 1986: 209)²⁴.

Por outro lado, há o aspecto psicológico das personagens. Tanto o assassino, ou o criminoso, quanto a vítima e o detetive encontram-se sozinhos no interior de um meio social que, em geral, requer constante companhia. A solidão, em certas ocasiões, pode ser uma bênção, mas deve ser adotada por decisão própria. Se é imposta, pode ser letal – sobe à cabeça e converte-se em depressão. O triunfo de um é a derrota de outro. A única diferença entre as personagens dos relatos em questão é que o assassino não sabe dominar a solidão e seus impulsos esquizoides. Aqui, produz-se uma regressão fatal: isolamento, alinhamento e agressão. Outros dos transtornos psicológicos presentes no gênero são os transtornos de personalidade e esquizofrenia, que abarca um grupo de transtornos graves que normalmente se iniciam na adolescência. Os sintomas narrados nos romances são as agudas perturbações do pensamento e a percepção e emoção que afetam as relações dos protagonistas com os demais, unidos a um sentimento perturbador sobre si mesmos e a uma perda do sentido da realidade que deteriora a adaptação social.²⁵ Essas afirmações mostram claramente o que as personagens dos

²⁴ Apesar de tudo, cometer-se-ia um erro ao achar que o romance policial não é mais que o reflexo de determinada civilização que transmite a uma elite do ócio, a uma elite da fortuna, certa imagem que embeleze seus dons, em forma de uma diversão refinada. O romance policial é ademais outra coisa, e a interpretação política é tão impotente para explicar como a interpretação moral.

²⁵ Quanto aos transtornos de personalidade, diz-se que esses duram toda a vida. Determinadas características da personalidade do doente-personagem são tão rígidas e inadaptadas que podem chegar a causar problemas trabalhistas e sociais, danos a si mesmo e provavelmente aos demais. Dentro dessa doença, encontram-se diferentes classificações, as quais são mais comuns em criminosos e personagens policiais. A personalidade paranoide caracteriza-se pela inteligência e pela desconfiança. A esquizoide refere-se à incapacidade e, inclusive, à perda do desejo de amar ou de estabelecer relações pessoais, enquanto a esquizotípica caracteriza-se pela perda do pensamento, da linguagem e da percepção, e por comportamentos estranhos. As personalidades histriônicas caracterizam-se pela teatralidade de seu comportamento e de sua expressão, relacionadas em parte com o seguinte tipo, a personalidade narcisista, que demanda a admiração e a atenção constante dos demais. As personalidades antissociais caracterizam-se por violar os direitos dos demais e por não respeitar as normas sociais. Esse tipo de personalidade é instável em sua autoimagem, estado de ânimo e comportamento com os demais, e os preventores são hipersensíveis à possível rejeição, à humilhação ou à vergonha. A personalidade dependente é passiva até o ponto de ser incapaz de tomar uma decisão própria, forçando os demais a tomar as decisões em seu lugar. Os “compulsivos” são perfeccionistas até o extremo e incapazes de manifestar seus afetos. Por último, os “passivos-agressivos” caracterizam-se por resistir às exigências dos demais através de manobras indiretas, como a dilação ou a preguiça. Esta explicação é dada de maneira muito melhor por Mario Mendoza, referindo-se aos horrores da consciência: “sentirnos habitados por fuerzas descomunales que nos desplazan y nos impiden cualquier principio de ubicación” (MENDOZA, 2002: 53): sentir-nos habitados por forças descomuns que nos deslocam e nos impedem qualquer princípio de localização. Ou quando fala da identidade e a personalidade: “la identidad no existe, que nadie es uno, que somos, al menos, como mínimo, dos seres, que conviven en el mismo cuerpo, dos gemelos opuestos que son confundidos como una sola persona por el solo hecho de estar compartiendo

romances *noirs* sentem, amam, odeiam e desejam, e que, com o passar do tempo, os autores se encarregaram de ampliar e esclarecer os sentimentos naturais das personagens, pois veem seus protagonistas como um elemento indispensável que se integra com o espaço em que se desenvolvem. Mas, é preciso ter em conta que, em cada época, os perfis psíquicos das personagens se ajustam ao desenvolvimento da trama romanesca.

Por isso, pode-se dizer que a trama dos romances *noirs* é extremamente provisória, já que se baseia primeiro na narração dos pensamentos de um ou várias personagens. A trama germina na mente do detetive para objetivar a história que se desenvolve plenamente no ato final: a solução do enigma. A estrutura do romance não permite a antecipação dos fatos pelo leitor. Quando se previne o iminente, a trama cobra um sentido inverso ao que é habitual nas histórias do gênero, deixa de interessar o ocorrido, e a expectativa é deslocada à interpretação. A partir disso, o gênero utiliza-se de lugares-comuns, não como uma imagem banal ou um quadro quotidiano, mas como uma forma de preservar campos de referência e de mobilizar os horizontes de expectativas. Em outras palavras, nas de Kafka: “La vida cotidiana es la novela policíaca más admirable que jamás se haya escrito. Cada segundo, sin darnos cuenta, pasamos junto a miles de cadáveres y crímenes. Esa es la rutina de nuestras vidas. Pero sí, a pesar de las costumbre, algo logra sorprendernos, tenemos un sedante maravilloso en la novela policíaca, que presenta cada misterio de la vida como una excepción legalmente punible”²⁶ (JANOUCHE, 1971: 133). Do mais singelo, extrai-se o imprevisto, mas o mistério começa com a racionalização do irracional.

De maneira geral, o gênero possui duas estruturas claras e precisas. A primeira refere-se à detetivesca ou de enigma, em que narra a história de um crime da seguinte maneira: crime ou mistério – *detection* – solução. A segunda é o *thriller* ou romance de espionagem, que conta a história da perseguição de um criminoso, em que o crime possui um autor conhecido ou, desde o início da narração, percebe-se a ameaça de um crime. Nesse caso, a estrutura segue com a perseguição e, por último, a captura ou

una misma apariencia” (MENDOZA, 2002: 54): a identidade não existe, que ninguém é um, que somos, ao menos, no mínimo, dois seres, que convivem no mesmo corpo, dois gêmeos opostos que são confundidos como uma só pessoa pelo único fato de estar compartilhando uma mesma aparência.

²⁶ A vida cotidiana é o romance policial mais admirável que jamais foi escrito. A cada segundo, sem nos darmos conta, passamos junto a milhares de cadáveres e crimes. Essa é a rotina de nossas vidas. Mas se, apesar do costume, algo consegue nos surpreender, temos um sedativo maravilhoso no romance policial, que apresenta cada mistério da vida como uma exceção legalmente punível.

eliminação do criminoso. Tendo em conta essas duas estruturas, pode-se dizer que os fatos, de modo geral, são narrados cronologicamente, pois o crime abarca todo o livro, e a narração dele se baseia na viagem ao passado para dar a conhecer suas causas ou no desenvolvimento das ações em um tempo presente.

O gênero ainda utiliza a técnica de suspense e vai dosificando a revelação dos acontecimentos para manter a tensão, o interesse e a sagacidade do leitor, motivado a chegar ao esclarecimento do enigma proposto – deixa-se sempre um fio ou uma pista por resolver. Com inteligência dedutiva, o investigador, em companhia do leitor, descobre o enigma ao reunir as pistas no caminho da narração. No início da história, à primeira vista, são propostas várias soluções fáceis que, no entanto, se mostram falsas. Há uma solução inesperada, à qual só se chega ao fim da narrativa, depois de seguir as impressões do pesquisador e seu afã por resolver o enigma. Para a solução, excluem-se todos os elementos extraordinários ou inexplicáveis.

Dessa maneira, no gênero *noir*, a realidade transforma-se no mundo literário para dar uma visão imparcial dos fatos narrados. Eis que a invenção da realidade termina sendo uma mera construção literária que, muitas vezes, não se pode repetir na realidade da época narrada.

Os romances do gênero tentam criar uma ordem possível no meio do espaço moderno, isto é, o herói-detetive tem a missão de recordar que existem valores que devem ser levados em conta na vida cotidiana, e que são indispensáveis para se compreender como um ser capaz de superar os obstáculos e os medos impostos pela sociedade e pelo poder.

É evidente que a fascinação pelo gênero policial e *noir* recai na intensa curiosidade do homem pelos acontecimentos criminosos. Não importa a aversão que esse sinta pela morte e pelo sangue. Instintivamente, ele procura satisfazer sua curiosidade sensitiva e emotiva sem comprometer-se com problemas legais e sociais. É por essa razão que os narradores do gênero possuem um ímã para atrair o leitor, uma espécie de irrealidade e seriedade que se manifestam na narração, e uma linguagem comum que permite o acesso aos relatos a todo tipo de público. Geralmente, o narrador desses romances é um tipo folclórico-carnavalesco-burlesco que convida a todos à experimentação e ao conhecimento dos mistérios enquanto a mente do criminoso se põe em evidência e se mistura com a individualidade das personagens.

Antes de dar início à análise dos romances, é importante trabalhar o conceito de cidade, pois é o ponto de partida para o conhecimento do panorama teórico deste estudo, abrindo espaço para a interpretação das três cidades a trabalhar – Rio de Janeiro, Bogotá e Cidade do México –, associando esses três espaços em um conjunto de relações infernais e eróticas. Para isso há que ter em conta que, antes da década de 1960²⁷, falar de cidade na América Latina era um tanto confuso e absurdo, já que os processos ditatoriais e as diferentes guerras internas impediram o avanço e o desenvolvimento citadino e, com isso, as reflexões sobre esses espaços e sobre sua modernização. Então, na década citada, a cidade aparece nos relatos de Fernández, Cortázar, Borges e Arlt como um espaço propício para descrever a realidade e o cotidiano do homem no desenvolvimento do urbano latino-americano. Surgem as bases para a consolidação do gênero urbano atual, pois, nesse momento, fica claro que “o espaço é na linguagem de hoje a mais obsessiva das metáforas, não é porque ofereça o já único recurso, senão porque é no espaço onde, primeiramente, a linguagem estende-se, desliza-se sobre si mesma, determina suas eleições, desenha suas figuras e suas translações. É nele onde se transporta, onde seu próprio ser se metaforiza”²⁸ (FOUCAULT, 1999: 263-268). Como resultado, a cidade desenvolve uma poética legítima do espaço, em que os discursos estéticos –de caráter crítico e poético– passam a um segundo plano por não conseguirem significar em sua totalidade a amplitude do urbano, pois os autores devem procurar sistemas expressivos que vão além da simples descrição de ruas e que abarquem a multiplicidade das relações entre o espaço, seus habitantes, o poder, o caos e a crise:

El espacio de la ciudad moderna es ahora un jeroglífico semiótico que reta a cualquier percepción a orientarse entre el constante desequilibrio o desajuste de lo fragmentario. En realidad, el espacio de la modernidad puede ser interpretado como el de una superficie donde quedan grabadas las huellas de lo imprevisible y trazadas las formas del caos. O, dicho de otro modo, la poética urbana de la modernidad traza en la superficie de la ciudad las formas del caos en la mente.²⁹ (MATAS PONS, 2010: 33-35)

²⁷ Em 1926, publica-se *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, um romance desenvolvido em bairros pobres de Buenos Aires cuja temática é a impossibilidade do narrador protagonista de ter sucesso. Como mal se apresentam poucas descrições de alguns lugares da cidade, não é considerado como romance *noir* ou urbano pelo fato de se centrar somente nas ações da personagem principal e seu contínuo fracasso dentro do desenvolvimento industrial e capitalista.

²⁸ A tradução é nossa.

²⁹ O espaço da cidade moderna é agora um hieróglifo semiótico que desafia a qualquer percepção a se orientar entre o constante desequilíbrio ou desajuste do fragmentário. Realmente, o espaço da modernidade pode ser interpretado como o de uma superfície onde ficam gravadas as impressões do

Por isso, é claro que a cidade se redefine através de diferentes estereótipos, pois “la concepción que todavía hoy se tiene de la gran ciudad depende en gran medida de las nuevas prácticas culturales que surgieron gracias a diversos avances tecnológicos”³⁰ (MATAS PONS, 2010: 227). Portanto, na América Latina, o desenvolvimento de uma sociedade mede-se através da implementação de novos aparelhos tecnológicos, os quais permitem comparar o nível de subdesenvolvimento com respeito aos padrões de países de primeiro mundo. A cidade se recria como um espaço que constantemente se atualiza e que exige uma variedade de modos de leitura, de relação e de interação, isto é, os diferentes fenômenos urbanos, tais como a distribuição do espaço, os grupos organizados, as tribos urbanas, os moradores de rua e os diferentes grupos de resistência, que garantem a renovação cultural e a continuidade das relações entre o espaço e seus habitantes.

Diante desse panorama, poderiam ser formuladas as seguintes perguntas: Como descrever, analisar, teorizar e categorizar as cidades latino-americanas se constantemente estão se reescrevendo, reelaborando, reinventando e renarrando? Como estudar as diferentes visões que se tem de cidade nas propostas literárias do continente? A partir de que generalidades teóricas podem ser agrupadas as relações espaciais e sociais? Como interpretar a cidade movediça latino-americana? A respeito disso, Delgado propõe:

En el espacio urbano existe, es cierto, una coherencia lógica y una cohesión práctica, pero éstas no permitirían algo parecido a una “lectura” o a una “interpretación”, algo que respondiera a un único código y estuviera en condiciones de ser reconocido como “diciendo alguna cosa”. En el espacio urbano no existe nada parecido a una verdad por descubrir, lo que hace inútil aplicar sobre él exégesis o hermenéutica alguna. No puede reducirse a ninguna unidad discursiva, por la versatilidad innumerable de los acontecimientos que lo recorren, por su estructura hojaldrada, por la mezcla

imprevisível e traçadas as formas do caos. Ou, dito de outro modo, a poética urbana da modernidade traça na superfície da cidade as formas do caos na mente.

³⁰ A concepção que ainda hoje se tem da grande cidade depende em grande parte das novas práticas culturais que surgiram graças a diversos avanços tecnológicos

que constantemente allí se registra entre continuidad y oscilación.³¹
(DELGADO, 2007: 17)

O anterior reafirma a ideia de que a cidade é uma máquina social que agrupa as relações humanas, onde o conceito de “urbano” nasce da interação entre a sociedade e seu espaço, e a funcionalidade do Estado regulariza o caos e controla as possíveis linhas de fuga. Nesse marco, entra a cidade literária como uma possibilidade para o diálogo e as relações ideológicas da cultura urbana, ou seja, “los espacios de la ciudad desmienten la artificial homogeneidad de cualquier lectura e interpretación que se quiera única e inequívoca”³² (MATAS PONS, 2010: 39). Os romances a serem analisados inscrevem-se dentro do espaço da cidade apocalíptica, desesperada, desumana e violenta, habitada por marginais, por nômades e por seres que procuram escapar aos sistemas de controle e de poder. As cidades em foco são espaços caóticos que incitam ao suicídio, ao assassinato, à morte, ao erotismo, à exploração do próprio corpo e dos outros, à desterritorialização, à loucura, à fuga e à revolução dos sentidos.

Em consequência, a cidade latino-americana se estabeleceria como um não-espaço, como um não-lugar, como uma não-cidade e como um lugar heterotópico em que as relações simbólicas e sociais se redefinem segundo o momento e as circunstâncias:

La no-ciudad tiene mala reputación. Desde los años sesenta, esa noción ha venido sirviendo para etiquetar una especie de caos que había proliferado preferiblemente en las zonas periurbanas y que se percibía como un desmoronamiento de lo urbano, como forma de vida a favor de una ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciese a un espacio realmente socializado y socializador. De hecho, más que una no-ciudad ese universo constituía una anticuidad o una contraciudad –una pseudo-ciudad, si se prefiere-, es decir una configuración socio espacial que desactivaba las cualidades que tipificaban tanto la ciudad en cuanto morfología como lo urbano en tanto que estilo de vivir. La anti o contraciudad, –presentada frecuentemente como no-ciudad- es, en el momento actual, lo que vemos desarrollarse como centralización sin centralidad, renuncia a la diversificación funcional y humana, grandes procesos de especialización, producción de centros históricos de los que la historia ha sido expulsada. Todas esas dinámicas –

³¹ Existe no espaço urbano, é verdade, uma consistência lógica e uma prática de coesão, mas elas não permitem que algo como uma "leitura" ou uma "interpretação", algo que responda a um único código e estaria em posição de ser reconhecida como "dizendo algo". No espaço urbano, não há nada como uma verdade a ser descoberta, que torna inútil aplicar sobre ele ou qualquer exegese. Não pode ser reduzido a nenhuma unidade discursiva, pela versatilidade inumerável dos acontecimentos que o percorrem, por sua estrutura pasta, pela mistura que constantemente ali se registra entre continuidade e oscilação.

³² Os espaços da cidade desmentem a artificial homogeneidade de qualquer leitura e interpretação que se queira única e inequívoca.

trivialización, tercerización, tematización- desembocan en una disolución de lo urbano en una mera urbanización, interpretada como sometimiento sin condiciones a los imperativos de determinadas ideologías urbanísticas.³³ (DELGADO, 2007: 59-60)

Nesse ponto, há que se entender a não-cidade e o não-espaço como uma interação constante entre os limites do urbanismo e dos imaginários sociais, pois é claro que a cidade vai além de sua concepção física e procura fundir as múltiplas construções sociais com suas delimitações geográficas. A não-cidade é a instauração de diferentes linhas de fuga em que a importância da ressignificação dos espaços públicos por parte dos habitantes configura novos discursos afastados dos códigos políticos, estatais e tradicionais. Os romances de Melo, de Gamboa e de Nettel são uma crônica urbana na qual “la ciudad no es en ningún caso un simple orden topográfico, un verídico y organizado esquema cartográfico, sobre el que proyectar el pathos de un héroe colectivo y universal”³⁴ (MATAS PONS, 2010: 171), deixando de lado a antiga concepção que separava o corpo da urbe e o corpo humano, para criar novos modos de ser no espaço e de se relacionar com e na cidade. Convém destacar que, nas obras desses autores, a estética urbana é uma estética da desolação, da perda, do fracasso e da peste, quando as personagens se deixam seduzir pela tristeza, pelo sexo desequilibrado, pela ruína, pelo desespero, pela dor de cotovelo, pelo delírio, pela solidão e pelo corpo citadino composto por ruas, pontes, esgotos, metrô, cemitérios, lixeiras, praças, bares, prostíbulos e casas; uma relação direta dos habitantes com a cidade-prostituta, cidade-latrina, cidade-travesti, cidade-corpo em decomposição. “La representación literaria de las ciudades en la modernidad tiene que ver también, por lo tanto, con la búsqueda que

³³ A não cidade tem má reputação. Desde os anos 60, essa noção tem servido para rotular uma espécie de caos que tinha proliferado preferivelmente nas zonas das periferias urbanas e que se percebia como um desmoronamento do urbano, como forma de vida em prol de uma cidade difusa, fundamentada em assentamentos expandidos que se paravam de costas a qualquer coisa que se parecesse a um espaço realmente socializado e socializador. De fato, mais que uma não cidade, esse universo constituía uma anticidade ou uma contracidade – uma pseudocidade, se preferir –, isto é uma configuração sócio-espacial que desativava as qualidades que qualificavam tanto a cidade enquanto a sua morfologia como o urbano enquanto estilo de viver. A anti ou contracidade, apresentada frequentemente como não cidade, é, no momento atual, o que vemos se desenvolver como centralização sem centralidade, renúncia à diversificação funcional e humana, grandes processos de especialização, produção de centros históricos quem história foi expulsa. Todas essas dinâmicas de trivialização, tercerização, tematização desembocam em uma dissolução do urbano em uma mera urbanização, interpretada como submissão incondicional aos imperativos de determinadas ideologias urbanísticas.

³⁴ A cidade não é em nenhum caso uma simples ordem topográfica, um verídico e organizado esquema cartográfico, sobre o que se projeta o *pathos* de um herói coletivo e universal.

realizan estos sujetos, imposible, si se quiere, de una posición desde la que la comunidad empiece a ser cognoscible.”³⁵ (MATAS PONS, 2010: 68).

Além disso, Gamboa, Nettel e Melo remetem aos conceitos de morte e erotismo, com o fim de representar melhor as metáforas da cidade, é dizer, são elementos que ampliam as relações entre espaço e indivíduos entre corpos e lugares como uma busca de integrar os corpos dentro de uma espacialidade caótica, erótica e infernal. Ao mesmo tempo, relacionam seus espaços com o corpo das personagens e com os mecanismos de resistência e fuga. Dessa maneira, a imagem de cidade que apresentam esses autores pode ser entendida a partir de: 1) um conjunto de regras e normas morais que regularizam as ações das personagens e dos espaços; 2) um mapa dos sistemas políticos e sociais que põe em evidência a corrupção dos mecanismos de controle e que terminam excluindo e condenando ao inferno seus espaços e seus habitantes; 3) uma crítica à realidade imediata, às construções históricas e aos medos de regularização e enquadramento. As narrativas a serem analisadas se relacionam com diferentes gêneros narrativos, ampliando a visão que se tem do urbano e deixando de lado a visão tradicional de que esse gênero só se limita a apresentar os problemas da cidade e que se afasta diretamente dos problemas da literatura canônica. Ao lado disso, entretecem-se diferentes jogos linguísticos e multiculturais próprios de cada cidade, dando voz a esses “outros” nômades e “excluídos” pelas vozes do oficialismo, ampliando assim a possibilidade de leitura a esferas sociais que, devido a seu nível escolar, não teriam a possibilidade de entender uma linguagem culta e intelectual. Mata Pons afirma, referindo à interação entre gêneros dentro do romance urbano, que:

Su frenético recorrido (del periodista) a lo largo de las calles de la ciudad, sus idas y venidas por la ciudad, dibujan el rostro de la existencia urbana en un espacio en el que no hay ya campos semánticos definidos en oposición, socialmente homogéneos, sino campos semánticos en una constante relación dialéctica. La ubicuidad del periodismo permite mostrar de forma idónea cómo en la gran ciudad el destino de los personajes depende del dinamismo que dictan las intrincadas interdependencias sociales, económicas y políticas de una multitud de espacios.³⁶ (MATAS PONS, 2010: 206)

³⁵ A representação literária das cidades na modernidade tem a ver também, portanto, com a busca que realizam estes sujeitos, impossível, se se queira, de uma posição desde onde a comunidade comece a ser cognoscível.

³⁶ Seu frenético trajeto (do jornalista) ao longo das ruas da cidade, suas idas e vindas pela cidade, desenham o rosto da existência urbana em um espaço no que não há já campos semânticos definidos em oposição, socialmente homogêneos, seus campos semânticos em uma constante relação dialética. A ubiquidade do jornalismo permite mostrar de forma idônea como, na grande cidade, o destino das

O romance urbano e *noir* revela diferentes mudanças no palco cultural e simbólico latino-americano. Essas transformações manifestam-se em uma crise do discurso narrativo canônico, mas também no questionamento dos conceitos das grandes ciências. O romance *noir* latino-americano aparece, justamente, quando em todos os países da região se inicia um profundo debate sobre os gêneros literários tradicionais e sua maneira de inseri-los na realidade do novo continente. Esse debate põe em evidência um conjunto de exclusões sobre as que se fundou o pensamento social e a realidade cotidiana, no qual a imagem dos grupos marginais se instaurou como mecanismo para denominar pessoas com pouca escolaridade e cultura letrada. Esses novos grupos excluídos e segregados foram ignorados pelas noções de planejamento urbano e de teoria social e incompreendidos pelas elites intelectuais que só procuravam a inserção de paradigmas europeus e norte-americanos da cultura burguesa, através da democratização da cultura e a educação.

A partir dos anos 1990, em concordância com essas discussões, o romance *noir* e urbano começa a questionar a cultura letrada ao apresentar os marginais através de um relato que apresenta a intensidade de suas formas de vida em permanente contradição e decadência. Ao trabalhar o mundo da marginalidade, deixou-se de lado o discurso positivista do progresso, que impunha a universalidade do conceito de sociabilidade e a dinâmica integracionista e igualitária do Estado. Assim, as histórias partem da representação daqueles espaços cujas comunidades excluídas constituem o que Deleuze e Guattari denominaram de “máquina de guerra”, uma forma de resistência efetiva ao aparelho estatal e a suas finalidades repressivas.

Nesse sentido, os romances escolhidos para trabalhar na pesquisa se encaixam perfeitamente no que tem a ver com o crime como uma *mise-en-scène* dos questionamentos das relações causais que funcionavam ao redor dos aparatos normativos e políticos, que, supostamente, lutavam e procuravam por uma resolução para os conflitos e uma restauração social. Assim, Melo, Gamboa e Nettel constroem romances nos quais os espaços se relacionam diretamente com o sórdido, o infernal e o erótico, como características predominantes no mundo urbano latino-americano contemporâneo, pois se tem claro que no espaço da cidade o drama e o fatalismo

personagens depende do dinamismo que ditam as intrincadas interdependências sociais, econômicas e políticas de uma multidão de espaços.

predeterminam o acionar dos corpos. Essa característica reforça a ideia do Estado nos romances, apresentada como um sistema opressor que só se centra no controle ou no encerramento da corporeidade dos sujeitos, pois se sabe que eles estão constantemente em busca do devir, da fuga e da desterritorialização dos sentidos. O termo *noir* se relaciona inteiramente com o proposto por Paco Ignacio Taibo II, quem afirma que o romance *neopolicial* e *noir* da América Latina baseia suas narrações na cidade e apresenta os problemas do Estado como gerador de crime, corrupção, arbitrariedade política, marginalidade, violência e desigualdade. Desse modo, o romance *noir* latino-americano se mantém enraizado na literatura popular ao mesmo tempo que rompe paulatinamente com a tradição do gênero ocidental e estrutura um conjunto de relatos nos que a denúncia social é a base da nova forma de narrar os espaços modernos do continente.

Como resultado da preocupação por narrar a cidade e suas relações com os corpos que a habitam, os autores meditam através de suas personagens sobre o passado e sua influência no presente, pois entendem que o inimigo da corporeidade urbana é o sistema e a busca pela ordem e a justiça, isso os diferencia dos relatos clássicos e dos críticos do gênero. Compreendem que a criação de uma literatura realista amplia a consciência do tamanho das forças tanáticas e eróticas que estão em contínua relação no espaço citadino e que são ignoradas pela sua alta capacidade revolucionária. Por conseguinte, a importância de narrar as próprias cidades surge como uma necessidade de mostrar os espaços “outros”, onde as personagens deambulam por âmbitos marginalizados e desconhecidos pela maioria dos habitantes das cidades narradas. Esses personagens nômades compartilham múltiplas atitudes culturais que acabam se centrando no desencanto frente à infernalidade citadina contemporânea e frente à luta com seus desejos e suas baixas paixões.

Esse “novo” jeito de trabalhar o espaço, o crime e a marginalidade não é uma abstração nem uma imaginação construída do nada pelos autores; pelo contrário, é uma problemática social em constante procura pela verdade histórica, política e corporal, que se esconde atrás de uma máscara múltipla de corpos que dessacralizam a história e sus valores opressores e desiguais. Nesse sentido, as obras a trabalhar são importantes dentro do gênero do continente na medida em que apresentam o interesse comum pela revisão crítica das histórias oficiais, pondo em evidência uma realidade caótica, plural e violenta dos espaços citadinos contemporâneos. Ao mesmo tempo, questionam os

discursos políticos e sociais das classes dominantes, pois se entende que a cidade é um conjunto de signos interpretáveis e legíveis que expressam o racionalismo de uma expansão desaforada e selvagem do capitalismo e suas políticas depredadoras e infernais. Portanto, os corpos que habitam estes espaços romanescos buscam estabelecer uma visão da cidade como um corpo formado por elementos díspares cuja divisão vá além das visões binárias, pois é um espaço conformado por uma multiplicidade de disjunções e destruições dos devires históricos. Quero dizer, a cidade do romance *noir* latino-americano, pela diferença do gênero clássico, adquire diferentes signos de profundidade e transparência que são ativados no momento em que os corpos se relacionam diretamente com ela, conectando as inquietudes do presente, abrindo espaço para a abertura de novas desterritorializações e espacialidades.

Na América Latina, diferentemente da Europa e da América do Norte, os gêneros *noir* e policial não se desenvolveram plenamente antes do final dos anos 1920. Seu surgimento na cena literária do continente deu-se, principalmente, com traduções de romances ingleses e franceses publicados pela Biblioteca Oro, na Argentina, e realizadas especialmente por Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, grandes conhecedores do gênero. Esses dois autores escreveram conjuntamente narrativas muito próximas ao gênero clássico. Exemplo disso encontramos em *Um modelo para morte* (1946) e *Duas fantasias memoráveis* (1946).

Posteriormente, apareceram obras que estruturalmente eram similares às produções literárias do gênero na Europa e nos Estados Unidos. Entre os autores reconhecidos, encontramos Rubem Fonseca, no Brasil; Paco Ignacio Taibo II, Rafael Bernal e Rodolfo Usigli, no México; Ricardo Piglia e Vicente Battista, na Argentina; Luís Sepúlveda, no Chile; Daniel Chavarría, Pedro Juan Gutiérrez e Justo Vasco, em Cuba; e Mario Mendoza e Fernando Vallejo, na Colômbia. Assim como na América do Norte e nos países europeus, o surgimento do romance *noir* foi mediado pelas condições sociais da época, isto é, pela pobreza, pelas crises econômicas, pela corrupção política, estatal e social, pela educação precária e pelo crescimento do consumo de drogas, alucinógenos e bebidas alcoólicas:

The hard-boiled school received little exposure in Latin America until relatively recently. The notable resurgence in availability and popularity of this school in the 1960s, 1970s and 1980s, in Latin America (Hammett's famous 1929 hard-boiled novel, *The Maltese Falcon* was the bestselling detective novel of 1984 in Brazil) accompanies a recent increase in critical interest in the genre there. The hard-boiled model appears to be a much more

meaningful and adaptable form of detective fiction, principally because of its critical view of society.³⁷ (SIMPSON, 1990: 22)

Dito de outro modo, o desenvolvimento do gênero na América Latina cumpre a função de mostrar, denunciar e refletir sobre as zonas escuras e corruptas da sociedade e dos seres humanos. Nesse contexto, aparece o conceito de *neopolicial* como uma maneira de relacionar diretamente o detetive com as relações sociopolíticas das épocas narradas, ao mesmo tempo em que trata de ideias e problematizações filosóficas, éticas, morais e estéticas. Tudo isso tem o objetivo de revestir a narração com um forte compromisso social: “Until the 1970s, the field of Latin American detective fiction was both limited and derivative. Through simulation or parody, authors engaged the marginal status and formulaic nature of detective narrative to dramatize Latin America’s peripheral position with respect to modern western culture” (BRAHAM, 2004: 4).³⁸ O gênero *neopolicial* baseia suas narrações na crítica ao estabelecimento social e político, dos movimentos de 68, no México, às lutas revolucionárias cubanas e às ditaduras em diferentes países latino-americanos. Dito de outro modo, nas narrações neopoliciais, o delito e o mistério combinam-se com as lutas e as relações sociais que, muitas vezes, desenvolvem-se dentro de contextos marginais e vulneráveis. Daí que o detetive se converta na figura encarregada de encontrar a ordem e de fazer valer a lei sobre todas as coisas, isso com o fim de deixar em evidência a vulnerabilidade da ordem social instaurada pela modernidade e pelo avanço industrial. Como é por muitos conhecido, o pai do conceito e do movimento narrativo é Paco Ignacio Taibo II, que delimita a produção por mecanismos que permitem a denúncia social e a reflexão sobre os múltiplos problemas políticos e sociais dos povos latino-americanos, o que envolve a criação de uma “missão” e um compromisso com a realidade imediata latino-americana: “El *neopoliciaco* rompió con la tradición de una novela basada fundamentalmente en la anécdota y abrió las puertas experimentales hacia una novela cuyo eje central es la

³⁷ A escola do *hard-boiled* recebeu pouca exposição na América Latina até bem recentemente. A ressurgência notável em disponibilidade e popularidade dessa escola nos anos 1960, 1970 e 1980, na América Latina – Hammett fica famoso em 1929 com o romance *hard-boiled O falcão maltês*, convertendo-se em uma novela de detetive *best-seller* no Brasil, em 1984 – acompanha um aumento recente do interesse crítico no continente. O modelo aparece para ser uma forma bem mais significativa e adaptável de ficção de detetive, principalmente devido à sua visão crítica de sociedade.

³⁸ Até os anos 1970, o campo da ficção de detetive latino-americana era limitado e derivativo. Através do simulacro ou paródia, os autores engajaram o *status* marginal e formularam a natureza da narrativa do detetive, pois sua dramatização na América Latina centra-se na periferia ao mesmo tempo que respeita a cultura ocidental moderna.

atmósfera”³⁹ (TAIBO II, 1992: 43). Entretanto, é preciso ter em conta que esse movimento narrativo compartilha múltiplas características com o romance *noir*, tais como a personalidade dos detetives e a atmosfera citadina e marginal. A única diferença clara é que as narrativas latino-americanas neopoliciais trazem em suas linhas diferentes manifestações sociais que visibilizam a realidade sociopolítica de nosso continente. Dessa maneira, o romance neopolicial se engaja em um compromisso social e crítico.

Para ilustrar, Mempo Giardinelli afirma que o romance *noir* na América do Norte e na América Latina se foca no crime e na marginalidade de certos setores sociais, isto é, propõe: “la denuncia de la marginalidad, de la injusticia social en su más amplia concepción, de la represión que ejercen las autoridades, sean estas de una democracia liberal-burguesa como la norteamericana, o de las dictaduras cíclicas como las latinoamericanas”⁴⁰ (GIARDINELLI, 1996: 140). Da mesma forma, o romance *noir* latino-americano sustenta uma estreita relação com o poder e com sua forma de executar e manipular as políticas governamentais, e por isso as relações com dito poder se inscreveram sob parâmetros de violência, pobreza, submissão, injustiça, rebeldia e concepções contraculturais. Essas últimas dão razões para afirmar que o gênero *noir* latino-americano é um elemento eficaz que consegue criar múltiplas formas em constante devir fuga e resistência, pois não é uma “forma de evasión o de entretenimiento sino un arma ideológica”⁴¹ (GIARDINELLI, 1996: 142).

O romance *noir*, além de problematizar alguns conflitos sociais, envolve-se em diferentes perspectivas tecidas ao redor da cidade, do indivíduo e sua configuração no mundo literário. No entanto, diferentemente do gênero *noir* europeu e norte-americano, o latino-americano⁴² aprofunda e analisa a mentalidade criminosa de grandes figuras públicas. Com frequência, encontramos personagens que desempenham cargos como presidentes, senadores, congressistas, legisladores, comandantes de polícia, juízes, advogados, prefeitos e governadores, que se envolvem em diferentes delitos. No

³⁹ O *neopolicial* rompeu com a tradição de um romance baseado fundamentalmente no relato e abriu as portas experimentais para um romance cujo eixo central é a atmosfera.

⁴⁰ A denúncia da marginalidade, da injustiça social em sua mais ampla concepção, da repressão que exercem as autoridades, sejam estas de uma democracia liberal-burguesa como a norte-americana, sejam de ditaduras cíclicas, como as latino-americanas.

⁴¹ Forma de evasão ou de entretenimento, mas uma arma ideológica.

⁴² Ver em anexo o desenvolvimento no gênero no caso específico do México, da Colômbia e do Brasil.

contexto latino-americano, o erotismo, a morte, e os conceitos propostos por Deleuze e Guattari ajudam a ampliar a visão dos espaços urbanos e dos corpos que os habitam. Em síntese, ao longo das seguintes páginas, haverá a intenção de ampliar a visão dos corpos e sua relação erótica e infernal consigo e com os outros, dialogando permanentemente com os diferentes elementos estéticos e filosóficos apresentados nas primeiras páginas desta investigação, com o intuito de distinguir a cada projeto narrativo e poder abstrair a pulsão de morte e erotismo que se vive nos espaços urbanos da narrativa latino-americana.

1.2 NOMADISMO E PROCESSOS DE DESTERRITORIZAÇÃO NAS CIDADES DO CRIME E NOS CORPOS DO DELITO

Os conceitos de erotismo e morte são aspetos fundamentais para a análise dos romances *Inferno*, *El hùesped* e *Perder es cuestión de método*, no estudo aqui proposto, e seu potencial múltiplo imprevisível permite estudá-los ao lado da perspectiva conceitual de Deleuze e Guattari sobre devir e corpos sem órgãos, que se relacionam diretamente com os outros conceitos: espaços lisos/espaços estriados e nomadismo.

O desejo é também uma pequena morte que esconde um anseio de continuidade, mas uma continuidade que se relaciona estreitamente com o corpo que se desborda através da sensação e da inexistência racional. Erotismo vem do grego “*eros*”, que significa amor doente, desejo desmedido e noção enferma no que concerne ao amor. A palavra “erótico” significa voluptuoso, luxurioso, libidinoso, viciado e obsceno. É possível dizer que a conotação da palavra no contexto semântico e histórico é um tanto pejorativa e exagerada, mas para os estudos literários se acerca ao clímax e aos encontros entre dois ou mais corpos, que se diferenciam das atividades reprodutivas animais, pois o ser humano é o único capaz de fazer sexo em procura do prazer, deixando do lado o instinto de procriar. Assim, para Bataille, o erótico está no meio da relação sexual que não contempla o fim da reprodução, mas o prazer *per se* é a aprovação da vida até mesmo na morte:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. (...) O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe.

Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. (BATAILLE, 1988: 20)

O erotismo é, portanto, uma experiência que nasce do interior e se manifesta através da terminação do objeto de desejo, colocando em questão o ser, inclusive sua própria interioridade, localizando-se do lado da paixão e da materialidade do corpo. Essa prática é trespassada pelos prazeres e desprazeres do sexo, da carne, da pele própria e dos outros, instaurando-se, assim, como uma exploração dos sentidos a procura de uma impermanência na vida e na morte, quer dizer, o erotismo procura ir além das especificidades que regulam o sexo e prazer. Nesse contexto, pode-se afirmar que a vida e a morte são elementos fundamentais no momento de falar do erotismo, pois criam a possibilidade de interação entre continuidade e descontinuidade, tão própria dos relacionamentos entre humanos. O erotismo possibilita a fusão do ser com a constituição humana do seu entorno a fim de criar e ser com o outro, ser juntos em continuidade. Desse modo, o desejo do erotismo é o que aproxima os sujeitos à morte, na medida em que os corpos desejam morrer com os outros, na satisfação do desejo, fundidos e afastados da dureza da realidade e da cotidianidade.

Não obstante, o erotismo triunfa sobre a constante da morte como manifestação do êxtase, já que a vida resulta ainda mais sedutora para os sujeitos que a própria comunhão eterna dos corpos:

Resta, entretanto, uma relação entre a morte e a excitação sexual. A visão ou a imaginação do assassinio podem dar, pelo menos a doentes, o desejo do prazer sexual. Não podemos nos limitar a dizer que a doença é a causa dessa relação. Admito pessoalmente que uma verdade se revela no paradoxo de Sade. Essa verdade não é restrita ao horizonte do vício: acredito mesmo que ela pode ser a base de nossas representações da vida e da morte. Acredito, enfim, que não podemos refletir sobre o ser independentemente dessa verdade. O ser, com frequência, parece dado ao homem fora dos movimentos da paixão. E eu direi mesmo que nunca devemos imaginá-lo fora desses movimentos. Escuso-me de partir agora de uma consideração filosófica. Em geral, o erro da filosofia é se afastar da vida. Mas eu quero tranquilizá-los de imediato. A consideração que introduzo se refere à vida da maneira mais íntima: refere-se à atividade sexual, encarada desta vez à luz da reprodução. Eu disse que a reprodução se opunha ao erotismo, mas se é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo. A reprodução coloca em jogo seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para o outro certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situasse, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas

nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. Mas não posso evocar este abismo que nos separa sem ter logo o sentimento de uma mentira. Este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. (BATAILLE, 1988: 17-18)

Contudo, o autor propõe um erotismo que vá além dos corpos e se situa no amor; especificamente, ele o chama de erotismo do coração, categoria pela qual o ser amado passa de ser um objeto sexual e se estabelece como um ente sagrado que se abre a experiência da continuidade no êxtase nos limites do ser. Daí que o amor apaixonado dos amantes gere neles angústia da morte e medo da perda do ser amado. A partir disto, cabe dizer que o teórico francês apresenta três tipos de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado ou religioso. Os três tipos perseguem a experiência da descontinuidade, do isolamento subjetivo no médio da continuidade da vida e a relação com determinado objeto de desejo, seja Deus, um corpo ou um ser. Existe um interdito inicial, uma proibição que fundamenta a expectativa que se tem da vivência e da angústia dos atos transgressores, que levam a consciência até o fundo da violência, os excessos e as atividades sádicas e mal vistas aos olhos da comunidade imediata: assassinatos, profanação de tumbas, apodrecimento da carne, sexo desenfreado, obscenidade e sadismo.

Nesse contexto, segundo Bataille, no livro *O erotismo*, aparecem algumas manifestações do erótico que se relacionam diretamente com os regulamentos sociais e com o medo da morte e a impermanência do objeto desejado. Em primeiro lugar, há a vergonha e a obscenidade, relacionadas com o corpo oculto e suas partes pudicas. A vergonha faz parte da exaltação erótica e do relacionamento com o próprio corpo e com as noções de pudor e imundície que se remonta a imagens de desnudamentos, intimidade, interioridade e profundidade. No entanto, temos que ter em conta que a obscenidade presente no erotismo se dá na relação com a violência, no obsceno e no excesso das sensações corporais, dos órgãos e dos sentidos. Em segundo lugar, o matrimônio é uma entidade reguladora que permite se relacionar diretamente com o desenfreio e a transgressão sem ter culpas ou se sentir culpável, pois é um contrato que regulariza e legitima a sexualidade e as diferentes manifestações do desejo e da transgressão. A terceira manifestação é a festa e o carnaval, encontros que dão a absoluta liberdade aos corpos para se relacionar sem medo e pudor com violência

desenfreada e tramitar o ato sexual sem se comprometer. Isso leva, claramente, a atividades como a orgia, o sexo marginal e o relacionamento com objetos impudicos, o que se leva ao transbordamento da totalidade dos sentidos e ao fim dos mecanismos de controle do desejo e a voluptuosidade sexual. Além disso, a desordem é o que impera nessa manifestação erótica, pois os sujeitos apagam a moralidade e se inserem na vida profana, no risco e na morte:

Aconteceu, de repente, uma coisa louca: um ruído de água seguido do aparecimento de um fio de líquido, que começou a escorrer por baixo da porta do móvel. A infeliz Marcela mijava dentro do armário enquanto gozava. A explosão de riso que se seguiu degenerou em uma orgia de corpos no chão, de pernas e cus ao léu, de saias molhadas e de porra. Os risos emergiam como soluços involuntários, interrompendo por instantes a investida sobre os cus e os paus. (...) Corpos sujos e despidos jaziam atrás de mim, numa desordem desvairada. Dois de nós estavam sangrando, cortados por cacos de vidro; uma moça vomitava; nossos ataques de riso haviam sido tão violentos que alguns tinham molhado as roupas, e outros, as poltronas ou o chão; a consequência era um cheiro de sangue, de esperma, de urina e de vômito que faria qualquer um recuar de horror, mas o que me assustou ainda mais foi o grito que irrompeu na garganta. (...) Coisa estranha, esses gritos me devolveram o ânimo. Alguém iria aparecer, era inevitável. Não pensei em fugir, nem tentei diminuir o escândalo. Pelo contrário, fui abrir a porta: espetáculo e gozo inauditos! Imaginem as exclamações, os gritos, as ameaças desproporcionadas dos pais ao entrarem no quarto: o tribunal, a prisão, as forças foram evocadas com berros incendiários e maldições exasperadas. Nossos próprios amigos passaram a gritar, até explodirem num desvario de berros e lágrimas: parecia que tinham pegado fogo, como se fossem tochas. (BATAILLE, 2003: 34-35)

Em particular, Bataille afirma que a orgia sempre foi mal interpretada e tenta localizá-la como um ritual de magia que se afasta da totalidade e da conjunção com a totalidade. Ele, pelo contrário, a considera uma possibilidade para ingressar ao mundo sagrado e deixar ao lado os espaços de trabalho e de ordem racional. Deste modo, Bataille, define a prostituição como uma atividade que se acerca do sagrado e da consagração, pois as mulheres que exercem esse trabalho têm, geralmente, o dom da beleza que se vê acrescentado com o dinheiro ganho pela transação sexual. É aqui que entra um dos aspectos estéticos na proposta do Bataille, a beleza como o objeto do desejo em que confluem simultaneamente o desejo e a continuidade, como um esforço que procura escapar dos limites da razão e das imposições que trazem consigo a vida diária e as obrigações consigo mesmo e com os outros. A beleza sempre remete à imagem da morte como experiência inevitável presente continuamente na vida dos homens e que, constantemente, aparece como um lugar atraente, ao mesmo tempo pavoroso e vertiginoso. Assim, no momento de aceitar a morte, se faz relativamente mais fácil

exceder os limites e gerar um desmembramento dos sentidos, que aproxima os corpos da morte e da possibilidade de experimentar a sensação perturbadora de ultrapassar os limites da vida. O autor o expõe na *História do olho* da seguinte maneira:

A moça teve vontade de contemplar a sua obra e me afastou para se levantar. Montou outra vez, de cu pelado, em cima do cadáver pelado. Examinou o rosto, limpou o suor da testa. Uma mosca, zumbindo num raio de sol, voltava incessantemente para pousar no morto. Ela a enxotou, mas, de repente, soltou um gritinho. Tinha acontecido algo estranho: pousada no olho do morto, a mosca se deslocava lentamente sobre o globo vítreo. Segurando a cabeça com as duas mãos, Simone sacudiu-a, tremendo. Eu a vi mergulhada num abismo de pensamentos. (BATAILLE, 2003: 90)

Aqui a angústia e a morte são a manifestação do além dos limites, lembrando imediatamente imagens de morte, angústia, prazer e gozo. O erotismo acaba se situando no meio da vida e da morte, no momento do gozo e do orgasmo, ou melhor, na pequena morte que designa o final da brincadeira corporal. O oposto disso é o amor, uma experiência que acerca os homens a os outros da qual o corpo se transborda no corpo dos outros, fundindo-se com a vida própria e com do ser amado. Dessa maneira, o erotismo do amor rompe com a violência e cria uma aposta pela vida e pelo prazer como uma manifestação suscetível aos sentidos e a significação que tem a reconciliação da morte com a vida na comunhão dos corpos.

A partir das propostas do Bataille, surge a pergunta: que relação tem o erotismo com a teoria deleuziana e como se articulam os diferentes conceitos dos filósofos na análise das obras trabalhadas nesta pesquisa?

Assim como Bataille viu o erotismo como uma conjunção entre os corpos a partir de diferentes relações com a cultura e com os outros, Deleuze vê o ser como um contínuo devir que se apresenta como algo impensável, já que se relaciona diretamente com corpos que dispersam e esmaecem as relações de poder. Essa dinamização conceitual produz diferentes movimentos que deslocam a busca e se inventam no outro, daí a relação próxima entre os autores, que visualizam o corpo como um ente inacabado que não procura uma experiência de ordem ou finalidade. Pelo contrário, para eles, o corpo é um deslocamento sem limites no qual as experiências corporais se inscrevem dentro do sensorial como uma manifestação do erotismo e da relação com outros corpos, construindo dessa maneira redes complexas que não se detêm. Esses corpos são unificados pelo acúmulo das pulsões e pelo confronto e a constante luta com a natureza corporal na que a ressonância impede a clausura do corpo, ampliando relações

corporais, eróticas e pensantes. A estreita relação entre o erotismo e a morte propicia o surgimento da morte histórica do homem, que não depende dos acontecimentos históricos ou cronológicos, mas dos diferentes devires de pensamentos tradicionais e corporais, já que quando o corpo sai de si, quando atinge o paroxismo do êxtase, não chega a nenhuma realidade transcendente sem ser outro ser na imanência. Nesse sentido, o corpo erótico se relaciona com outros corpos dentro de um não lugar onde as diferenças e a busca de prazer levam à multiplicidade e à produção de novos sentidos.

Assim, Gilles Deleuze, com a ajuda de Félix Guattari, consegue construir um aparelho metodológico que se ajusta perfeitamente ao que se procura analisar neste trabalho de investigação, pois “não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 15). Nesse caso, o corpo funciona como um livro no qual suas partes articulam relações com os espaços e com os outros corpos imediatos, construindo histórias na sua pele e marcando sua fisionomia com experiências eróticas, revolucionárias e sensoriais.

Em *Mil platôs*, os dois autores postulam a relação entre a nomadologia, sistemas rizomáticos, pensamento molar, devires, corpos sem órgãos, tetralogia do desejo e as teorias dos espaços lisos e estriados. Analisando a perspectiva adotada nesse estudo em relação a isso, surgem os seguintes problemas: Como um romance *noir* pode ser relacionado diretamente com esses preceitos teóricos? O que esses conceitos têm a ver com uma configuração erótica e infernal da estrutura dos romances a serem analisados? A princípio, diria que os romances podem ser lidos nesse conjunto conceitual devido à sua estrutura estar construída a partir de novas dinâmicas de sentido que se afastam da forma e do campo tradicional de escritura do romance *noir*, isto é, estabelecem-se como um grupo de não estruturas que procuram se conectar com diferentes segmentos, força, linhas e intensidades da realidade narrada e da época em que foram escritas.

E é aqui, nesse contexto, que aparece o conceito de nomadologia, que deixa de lado toda concepção de ciência regia e passa a operar dentro dos Estados como uma força de oposição, exemplificada através dos grêmios nômades ou *compagnonnages*:

Conhece-se os problemas que os Estados sempre tiveram com as "confrarias", os corpos nômades ou itinerantes do tipo pedreiros, carpinteiros, ferreiros, etc. Fixar, sedentarizar a força de trabalho, reger o movimento do fluxo de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos, e, para o restante, recorrer a uma mão-de-obra forçada, recrutada nos próprios lugares (corveia) ou entre os indigentes (ateliês de caridade), — essa foi sempre uma das principais funções do Estado, que se propunha ao mesmo tempo vencer uma vagabundagem de bando, e um nomadismo de corpo. Se retornamos ao exemplo gótico, é para lembrar o quanto os companheiros viajavam, construindo catedrais aqui e ali, enxameando os canteiros, dispondo de uma potência ativa e passiva (mobilidade e greve) que certamente não convinha aos Estados. O revide do Estado é gerir os canteiros, introduzir em todas as divisões do trabalho a distinção suprema do intelectual e o manual, do teórico e o prático, copiada da diferença "governantes-governados". Tanto nas ciências nômades como nas ciências regias, encontraremos a existência de um "plano", mas que de modo algum é o mesmo. Ao plano traçado diretamente sobre o solo do companheiro gótico opõe-se o plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro. Ao plano de consistência ou de composição opõe-se um outro plano, que é de organização e de formação. Ao talhe das pedras por esquadrejamento opõe-se o talhe por painéis, que implica a ereção de um modelo a reproduzir. Não diremos apenas que já não há necessidade de um trabalho qualificado: há necessidade de um trabalho não qualificado, de uma desqualificação do trabalho. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 374)

Por conseguinte, as intensidades poéticas efetivas e a ciência nômade se opõem radicalmente à ciência que se associa com os Estados, apoiando-se nas novas formas de conhecer o mundo e de se relacionar com novas artes que resistem à estrutura estática dos discursos do poder. Desse ponto de vista, os romances a analisar contêm uma composição rizomática na medida em que exploram diferentes níveis de simbolismo e espacialidade corporais. Tudo o que ocorre no corpo das personagens se vê refletido e manifestado no corpo da cidade, pois é inegável a estreita relação entre corpo-sujeito e espaço-cidade, como pretendemos comprovar na análise que, pelo teor simbólico, pretende estabelecer uma relação ampliada dos corpos entre si. Isto é, os espaços da cidade podem ser vistos como uma metáfora da constituição vital do sujeito em que cada uma das partes –da cidade- se complementa com o potencial subjetivo das outras: “No es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan. Nos pre-ocupan” (PARDO, 1992: 16)⁴³. Então, os sujeitos estão ocupados por espaços nos quais a interioridade e a privacidade dos sujeitos se relacionam com seu espaço de desenvolvimento imediato.

⁴³ “Não é somente que nos ocupemos um espaço (um lugar), mas que o espaço, os espaços, desde o princípio e de antemão nos ocupam. Nos pré-ocupam”.

Portanto, os espaços que os sujeitos têm habitado fazem parte de sua interioridade, o que lhes permite construir uma nova maneira de se relacionar com seu território urbano mais próximo. A correspondência entre corpos (do sujeito e da cidade) se dá através da interação de peles, circulações, sistemas nervosos, memórias e intercâmbio de fluídos. Mais ainda, os trechos dos romances que se relacionam diretamente com a nomadologia cobram vida para manifestar o labor simbólico das personagens e para aproximá-los mais da vida íntima da cidade e de si mesmos, pois a base nômade opera dentro das obras como um mecanismo claro e preciso para construir uma maneira de viver e de pensar o espaço da cidade através da transformação e da impermanência do devir, do imprevisível.

Para ser nômade nas obras de Nettel, Gamboa e Melo, os indivíduos devem se desenvolver no que Deleuze e Guattari denominam espaços lisos. Esses são espaços caóticos que se estruturam longe da hierarquia e da norma, que possibilitam a construção de múltiplas linhas de fuga e a canalização de diferentes energias e intensidades espaciais e individuais. Um exemplo desses espaços são os oceanos, os desertos e as planícies:

E cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução ou quanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nomádico aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se este fosse liso (Virilio recorda a importância do tema sedicioso ou revolucionário "ocupar a rua"). É nesse sentido que a réplica do Estado consiste em estriar o espaço, contra tudo o que ameaça transbordá-lo. O Estado não se apropriou da própria máquina de guerra sem dar-lhe a forma do movimento relativo: por exemplo, com o modelo fortaleza como regulador de movimento, e que foi precisamente o obstáculo dos nômades, o escolho e a paragem onde vinha quebrar-se o movimento turbilhonar absoluto. Inversamente, quando um Estado não chega a estriar seu espaço interior ou vizinho, os fluxos que o atravessam adquirem necessariamente o aspecto de uma máquina de guerra dirigida contra ele, desenrolada num espaço liso hostil ou rebelde (mesmo se outros Estados podem introduzir aí suas estrias). Essa foi a aventura da China que, por volta do fim do século XIV, e apesar de seu alto nível técnico em navio, é apartada de seu espaço marítimo imenso, vê então os fluxos comerciais voltarem-se contra ela e fazerem aliança com a pirataria, e só pode reagir com uma política de imobilidade, de restrição em massa do comércio, que reforça a relação deste com uma máquina de guerra. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 390)

Portanto, os espaços lisos contrapõem-se aos espaços estriados, os quais são estruturalmente organizados e delineados pelo estado, que evita tangencialmente a criação de linhas de fuga, de mecanismos de resistência e, pelo contrário, aumenta as

forças de vigilância e de castigo⁴⁴. Um exemplo claro desse espaço estriado é a cidade, pois, geralmente, ela tem a estrutura de uma rede extremamente organizada e planejada ao redor de um aparelho político e de suas estritas regras e normas. No entanto, pode-se ser nômade dentro do espaço da cidade, já que, por ter múltiplos interstícios, possibilita a construção de espaços lisos e desenvolve a “desterritorialização”:

O nômade, o espaço nômade, é localizado, não delimitado. O que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado, o global relativo: ele é limitado nas suas partes, às quais são atribuídas direções constantes, que estão orientadas umas em relação às outras, divisíveis por fronteiras, e componíveis conjuntamente; e o que é limitante (limes ou muralha, e não mais fronteira) é esse conjunto em relação aos espaços lisos que ele "contém", cujo crescimento freia ou impede, e que ele restringe ou deixa de fora. Mesmo quando sofre seu efeito, o nômade não pertence a esse global relativo onde se passa de um ponto a outro, de uma região a outra. Ele está antes num absoluto local, um absoluto que tem sua manifestação no local, e seu engendramento na série de operações locais com orientações diversas: o deserto, a estepe, o gelo, o mar. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 506)

Sem dúvida, a imagem do nômade transborda a oficialidade do poder, pois sua forma contratual e sua expressão de *devir fuga-resistência* não podem ser processadas no interior do sistema político e social. Essa descontinuidade do significante nômade pode ser explicada a partir da análise do suplemento proposta por Jacques Derrida: “O suplemento é exterior, está fora da possibilidade à que se sobrepõe, é estranho ao que, para ser substituído por ele, deve ser diferente a ele. A diferença do complemento, o suplemento é adição exterior” (DERRIDA, 1973: 185). Nesse sentido, o nomadismo é um suplemento da realidade social que não contribui nem acrescenta nada às instituições sociais porque é exterior a elas. Não obstante, a existência em si dessa presença exógena, que não pode ser associada e questiona a universalidade das normas e as convenções sociais, representa dessa maneira o suplemento da cidadania moderna.

⁴⁴ Em relação a isso, Michel Foucault propõe que todos os agentes totalizadores da história e da sociedade não são outra coisa que um efeito dos poderes disciplinares da modernidade cujo mecanismo de operação se esconde atrás dos relatos contínuos e acumulativos: “Ora, me parece que a noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se define os efeitos de poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou” (FOUCAULT, 1979: 7-8). Contra essas construções hegemônicas, Foucault utiliza o conceito de “formação discursiva”, como uma manifestação de caráter “arqueológico” construída sobre diferentes descontinuidades, dispersões e umbrais sociais onde o horizonte de validade histórico está determinado pelas rupturas na ordem do discurso e que transtornam o sentido total da realidade.

O que se propõe neste trabalho é que os corpos dos personagens acabam se constituindo e formando a partir de aparelhos múltiplos, coletivos e próximos às características espaciais da cidade dos romances (lugares erógenos, sujos, desejanter, nervosos, calorosos, frios e úmidos). A análise buscará observar como, nas narrativas, os corpos das personagens se desenvolvem dentro de diferentes espaços lisos e como o nomadismo opera no momento da construção de espaços eróticos e infernais, já que o erotismo, como se entende aqui, compartilha com o pensamento deleuziano um ponto de vista segundo o qual o corpo humano se relaciona diretamente com seu meio natural imediato. Nesse momento, terá que se falar do corpo sem órgãos, entendido no contexto desta pesquisa como um espaço de relações intensivas que integram o corpo das personagens com o tempo e a cidade em que se desenvolvem. Assim, esses corpos, da cidade e das personagens, se complementam com a finalidade de construir corporeidades indiferenciadas que se instauram como um constante devir e máquina de guerra. Portanto, o corpo como máquina de guerra quebra a ideia dualista de interior e exterior e de mecanismo e funcionalidade para construir um aparelho que se organiza e funciona através de diferentes elementos intensivos, ou seja, o organismo devém máquina de desejo. Em poucas palavras, o corpo sem órgãos funde-se com outros corpos através dos olhos (olhar), a boca (os sons), o ânus, o nariz e de todo tipo de elementos que produzem fluxos e desejos, isto é, unem-se diretamente com múltiplas máquinas que buscam desejar e ser desejadas.

O estudo sobre o aspecto erótico nas obras trabalhará o conceito de corpo sem órgãos porque deixa de lado o corpo diferenciado e adquire um novo nível de consciência e de percepção entre os corpos e suas dobras, que deixa de lado as significações e as subjetivações e lhes dá a possibilidade aos corpos de se ligar mediante novos circuitos, intensidades, territórios e desterritorialização que se relacionam com as linhas de fuga e com a busca de desfazer os estratos e as normas que controlam e encarceram o corpo.

Os conceitos de corpos sem órgãos, espaços lisos e espaços estriados e nomadismo, que serão usados para a análise dos romances, estão relacionados ao conceito de devir: interação confusa de forças sociais e simbólicas sofisticadamente edificadas. Não é uma essência e ainda menos um núcleo biológico, mas um jogo de forças e uma zona de intensidades. O devir não aspira imitar uma forma nem tomar uma

aparência já preconcebida, mas pretende encontrar a “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1997: 11) que ajuda a não distinguir a forma dos elementos. Daí que a zona de vizinhança abre os afetos e não a representação, ante uma experiência pela qual o “eu” deixa de ser “eu”, e o essencial passa a ser um elemento de segundo plano. O devir convida à viagem e somente pode ser experimentado através de uma longa travessia que implica multiplicidades, que vai além do território e que permite observar novas paisagens e adquirir novas experiências “outras”. De fato, dentro do devir, encontram-se outros devires que possibilitam as linhas de fuga e os novos modos de libertação, que levam as personagens a novos estados de relação e de conhecimento próprio e do entorno. Assim o erotismo se relaciona estreitamente com o devir e a fuga, pois constantemente está na procura de satisfazer o desejo em meio às cadeias da realidade e às foças que impossibilitam a fusão total dos corpos. Nesse caso, o erotismo possibilita a busca de novos espaços, o deslocamento das experiências dos órgãos e a criação de multiplicidades corporais e espaciais.

Ao redor desse conceito, os filósofos propõem três devires que possibilitam a criação de novos modos de relação e de intensidade, os quais são muito importantes no momento de fazer a análise das obras, pois dentro destes se encerram os modos de resistência e de relação com o espaço e os corpos, pela qual espaços eróticos e infernais possibilitam a criação de linhas de fuga que procuram escapar aos espaços fechados e controlados pelo poder governamental e político. Antes de desenvolver o dito anteriormente, cabe esclarecer que essa proposta não tem uma hierarquia e que a ordem está dada arbitrariamente. Primeiro devir: Como produzir um corpo sem órgãos? O primordial, escrevem os autores, é desterritorializar o organismo como tal e os meios que devem ser usados para isso, pois Deleuze entende o organismo como uma organização social, política e moral do desejo, sendo esse último o único absoluto e a única possibilidade do conhecimento humano. Esse conceito só tem valor no espaço de relação das personagens dos romances, pois cada indivíduo deseja segundo seu contexto imediato, em que a significação opera como uma máquina desejante binária: vida-morte, amor-ódio, beleza-fealdade, ficando claro que nenhuma máquina funciona perfeitamente sem a engrenagem oposta. Segundo devir: o acontecimento. Por meio dos planos de representação simbólica, o sujeito se reapresenta através do mundo, de visão que se tem de Deus e de si mesmo como um objeto de conhecimento, possibilitando

desta maneira o “devir outro”, pois a representação codifica o mundo com o fim de diminuir o incerto e o aleatório. Assim, o acontecimento penetra todos os lugares possíveis, dando conta do significado como uma representação afastada do sentido, pois ela não se dá por meio da representação senão pelo acontecimento. Neste ponto, cabe perguntar-se, que é o acontecimento? Segundo Deleuze “não é o que sucede, mas está no que sucede” (DELEUZE, 1994: 158), portanto, o acontecimento ajuda a observar claramente a representação simbólica nas obras literárias, a construção da experiência, é o infinito que escapa ao finito e que faz visível o invisível. Terceiro devir: linha de fuga, na perspectiva de Deleuze e Guattari, concebida através da desestratificação do organismo, dos significados, da subjetividade e das ideias e valores. Em outras palavras, realiza-se uma desconstrução de toda forma de identidade e de essência. Assim, Deleuze sugere experimentar novas possibilidades que aumentem a criação de movimentos de desterritorialização e de linhas de fuga, ou seja, separar todos os segmentos contínuos de intensidades com o fim de ter um fragmento de terra nova. Por isso, uma linha de fuga é uma experiência inédita que desloca a vida habitual para novos espaços de pensamento e novas maneiras de viver. Nos romances, será possível ver como os diferentes corpos se movem dentro de novas espacialidades citadinas, apesar de serem conhecidos por muitos na vida real, nas obras aparecem como umbrais que possibilitam a construção de novas relações corporais, eróticas e infernais, entre os sujeitos e os espaços urbanos.

Por conseguinte, o devir é um transformador e espaço de transmissão de um fluxo de energias. Nas palavras do Deleuze e Guattari:

Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir". Lembrança de um feiticeiro, I. — Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre. Pode acontecer que outras instâncias, aliás muito diferentes entre si, tenham uma outra consideração do animal: pode-se reter ou extrair do animal certas características, espécies e gêneros, formas e funções, etc. A sociedade e o Estado precisam das características animais para classificar os homens; a história natural e a ciência precisam de características para classificar os próprios animais. O serialismo e o estruturalismo ora graduam características segundo suas semelhanças, ora as ordenam segundo suas diferenças. As características animais podem ser míticas ou científicas. Mas não nos interessamos pelas características; interessamo-nos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento. Eu sou legião. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 244)

O devir coincide com a reforma da individuação que ascende pela linha do atual para o virtual, pela qual a seleção de novas exclusividades constitui a potencialidade imanente, isto é, o devir. É aqui que a seleção e a desterritorialização aumentam a possibilidade de construir novas conjunções, composições e linhas de fuga que, conquanto são antirrepresentativas, permitem o incremento de exclusividades que põem em evidência a eterna volta, pois só traçam fugas para aquilo que quer tornar-se cada vez mais diferente. Porém, o devir se apresenta como uma afecção e multiplicidade infinita. O devir junto à política da localização implica uma tomada de consciência que requer um despertar político e uma intervenção dos outros. Assim, para criar um devir, requer-se que ele seja imperceptível, que consiga atravessar as esferas da sociedade toda sem que os organismos políticos percebam sua existência. A proposta dos devires possui certos limites, pois as multiplicidades requerem responsabilidade e ação ético-política. Assim, na espacialidade constituída nos devires e na sua imperceptibilidade, o sujeito é um processo de intersecção de efeitos e variáveis espaço-temporais (conexões), que se constituem como uma estrutura multifuncional e complexa da subjetividade. Por isso, o processo de devir implica a capacidade especificamente humana de incorporar e transcender, de maneira simultânea, as mesmas variáveis que o estruturam: a classe, a raça, o sexo, a nacionalidade, a cultura, etc. Isso afeta o conceito de imaginário social, na medida em que obriga os sujeitos a ressignificar as noções conhecidas e a construir novas formas de entender e ver o mundo e a maquinaria que se implementa para que ele funcione. Nesse marco, aparecem intensidades do corpo que se distanciam da ideia psicanalítica do corpo como mapa de inscrições semióticas e de códigos dados pela cultura. Desse modo, os objetos, os sujeitos e as formas são expostas fora de si mesmos e se reconhecem através da experiência, ciência ou hábito. Porém, todos os devires são moleculares, flexíveis: um conjunto de intensidades. Assim, tudo está em relação ao movimento e ao repouso entre moléculas ou partículas; o sujeito nômade, o devir, o devir imperceptível, o múltiplo têm que ver com o poder afetar e ser afetados. Os devires são moleculares, segundo Deleuze e Guattari. Há devir-mulher, um devir-criança, um devir-cidade, um devir-erotismo, um devir-infernal que não se parecem com a mulher ou a criança como entidades molares diferentes. Essas partículas que fazem parte de uma máquina maior entram em relação de movimento e de repouso e produzem em nós mesmos uma entidade molecular. Portanto, para os autores, trata-se de sair da

entidade molar⁴⁵ de cada um, do sujeito que observo em mim e que reconheço pela experiência. A proposta é criar um devir: num movimento molecular, afetar e me deixar afetar por intensidades desse movimento e repouso.

Para isso é necessário se afastar de toda estratificação, e de toda a capacidade que procure reproduzir uma unidade de identidade, já que a importância do devir é a combinação e a mistura de diferentes mudanças naturais e de diferentes rizomas, com o fim de “chegar a ser” ou chegar a virar uma outra coisa. Desse modo, os devires não evoluem nem mudam, pois isto caracterizaria um princípio estruturante e transcendente. Portanto, o devir possibilita os acontecimentos, se remetendo a uma interioridade carente de estrutura: o desejo. Nesse contexto, a configuração erótica e infernal das cidades se relaciona diretamente com os corpos das personagens, pois são elas quem dão esse caráter segundo as ações e os desenvolvimentos das relações com o próprio corpo, com dos outros e com a espacialidade cidadina. Devém-se em algo que se deseja e se sente, isto é, experimentam-se intensidades, o qual não quer dizer que realizar um devir identifica, imita ou converte. Pelo contrário, devir refere-se só a deixar-se afetar por um conjunto de intensidades, latitudes e longitudes e por graus de potencialidade, com o fim de pensar através da multiplicidade. Assim, a identidade do devir é evanescente e fugaz, daí que não se possa identificar com nada nem possa imitar nada. Contudo, aproxima-se mais de um tipo de contágio e de comunicação não estruturada que se afasta de dicotomias e dualidades e possibilita a coexistência de um sem-número de multiplicidades sempre abertas a potenciais. Para exemplificar, encontramos os afetos, os quais são devires. Segundo Deleuze, não se sabe nada de um corpo até que

⁴⁵ Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre a noção de atual-virtual e a terminologia molecular-molar, pois, através desta nova denominação, os autores põem em relevância a realidade simultânea dos dois modos de existência entre cada ente e processo existentes. Assim, essa terminologia da biologia e da química cita a matéria em suas relações mais profundas e pequenas, funcionando segundo uma lógica molecular que dá uma certa quantidade energia a essa matéria. A unidade de medida mínima segundo a qual funciona é o mol, raiz da palavra molar. O importante aqui não é que são duas lógicas distintas aplicadas a uma matéria incognoscível do exterior, mas que têm uma forma que pode se aplicar a uma ou outra região segundo se precise, ou segundo a matéria que se tem nas mãos, pois tudo é simultaneamente virtual-atual ou molecular-molar tanto que não é uma coisa nem outra, senão que pulam de uma a outra. Dado que a matéria com a que estamos constituídos é fundamentalmente tempo, segundo os filósofos, tudo devém, do virtual numérico ao atual empírico. É um processo a que se chegou, recordamos, mediante a análise transcendental de um sujeito capaz de perceber o passado: “A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada de “transversalidade” (GUATTARI, 1999: 326).

não se sabe do que é capaz, até que não se conhecem seus afetos e como eles podem se relacionar com outros, com os de outro corpo. Isto é, um corpo não se define por sua forma, nem por sua substância determinada, nem pelos órgãos que o compõem, um corpo define-se só por uma longitude e uma latitude. Isto é, pelos conjuntos materiais que se observam durante o movimento, a velocidade, o repouso, as relações e as potências. Sem dúvida, todos os devires são moleculares, afastados das formas conhecidas pelos corpos, pois fora de si mesmos somente existem o hábito e a experiência. Em poucas palavras, um devir é um deixar-se envolver ou impregnar por uma mistura de partículas, efeitos e movimentos que são, a maior parte das vezes, imperceptíveis: ser como todo mundo, ser anônimo, múltiplo, desconhecido, impregnado de individualidades alheias ao conhecimento próprio e que formam diferentes exclusividades.

Agora, para tratar do conceito de corpo sem órgãos⁴⁶, é preciso ter em conta que ele não se opõe radicalmente aos órgãos como tal senão a sua organização e

⁴⁶ Em 28 de novembro de 1947, Artaud declara a guerra aos órgãos após realizar uma viagem pelo deserto Tarahumara no México. Nesta viagem, realizam-se diversos rituais indígenas nos que o *peyote* joga um papel fundamental para a constituição do termo “corpo sem órgãos”: “O corpo é o corpo, está sozinho / e não precisa órgãos, / jamais o corpo é um organismo, / os organismos são os inimigos do corpo...” (ARTAUD, 1977: 277). Com esta afirmação, dá-se início a uma série de questionamentos às raízes mais profundas da cultura ocidental, através de *Para acabar de uma vez com o julgamento de deus...*, escrito por Artaud para Fernand Pouey, que depois censurou a encenação por considerar o texto “demasiado cru”. Nessas linhas, Artaud propõe a necessidade de acabar definitivamente com a ideia de deus, como um ato de libertação do ser humano e para isso propõe a ideia do corpo sem órgãos ao dizer: “O homem está doente porque está mal construído. / Há que se decidir ao despir para procurar esse animáculo que lhe pica mortalmente, / deus / e com deus / seus órgãos. / Pois ate-me se assim o quer / mas não existe nada mais inútil que um órgão. / Quando lhe tenha dado um corpo sem órgãos, / então o terá libertado de todos seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1977: 99-100). O questionamento a deus e ao organismo faz parte de um movimento que põe em dúvida o pensamento neurálgico ocidental, isto é, examina a ideia de essência e transcendência e com isso a ideia de ordem essencial e de eternidade. Desta maneira, propõe-se romper com a ordem dada, com a univocidade do pensamento e com o incorrigível na sociedade, com o fim de abolir a ordem orgânica essencial da realidade, por considerá-la perniciosa para o homem e contrária à vida: “... a humanidade não quer se tomar o trabalho de viver, de participar nesse rodeio natural entre as forças que compõem a realidade, com o objeto de obter um corpo que nenhuma tempestade possa já prejudicar” (ARTAUD, 1977:48). A partir disso, há que se perguntar: o que é um corpo sem órgãos? É capaz de negar a ideia de deus e a essencialidade orgânica? Aqui é onde Deleuze adverte, a partir do pensamento de Artaud, que a ideia de um corpo sem órgãos resulta inapreensível, pois se pensa em um corpo de acordo com essa ideia, teria que pensá-lo através da ideia de organismo, ou seja, que está constituído por partes e órgãos que se organizam entre si e que possuem uma hierarquia dependendo de seu funcionamento. Assim, é possível pensar um corpo sem órgãos como uma superfície em que se inscreverão diferentes qualidades individualizadas, pois “O corpo humano é uma pilha elétrica que se tem castrado e reprimido as descargas” (ARTAUD, 1977: 104). Consequentemente, Artaud despede-se de seu corpo através de um “Post-Scriptum”: “Quem sou eu? / De onde venho? / Sou Antonin Artaud / e basta eu dizê-lo / como só eu o sei dizer e imediatamente / verão meu corpo atual / voar em pedaços / e se juntar / sob dez mil aspectos / notórios / um novo corpo / do qual nunca mais /poderão / me esquecer. (ARTAUD, 1977: 113).

hierarquização. Não é que o CsO não possua órgãos, pelo contrário, é um corpo intenso e intensivo, cheio de intensidades e multiplicidades, para o qual o corpo orgânico se põe a seu serviço.

Então, a estrutura e o funcionamento do CsO estão mediados pela experiência no campo da política e as relações éticas e sociais, a qual se vincula a transformação das práticas de si com a construção de uma noção ética do presente: “una especie de estética de sí, fundada en una política de la sensación, en el diseño estratégico de un arte de la experimentación (ALLIEZ, 2004: 104)⁴⁷. Daí que a proposta ontológica implica uma prática, uma formação e uma expansão que busque a profundidade dos corpos, de modo que a produção de um CsO deve estar baseada na implementação de um conjunto orgânico do juízo e do discurso que afete diretamente a organização e a hierarquização dos corpos. Nessa medida, estende-se a subjetividade e se cria uma determinação que busca encontrar pontos estratégicos que ajudem à eliminação da noção de função, pela qual o sujeito se assume como objeto da experiência e arrisca sua vida nos planos da imprudência e a prudência. Mais corretamente, trata-se de uma implementação de um conjunto de estratégias que vão desde as condições psíquicas até as manifestações da linguagem e os exercícios de resistência frente às normas políticas e sociais.

Portanto, tendo em conta que a morte e a enfermidade estão latentes na vida, faz-se necessário construir um CsO visto como uma arte da imprudência, da experimentação e da multiplicidade que ataca a ideia de organização que define as concepções de significação, subjetivação, organismo, vida e morte:

Conectar, conjugar, continuar: todo um "diagrama" contra os programas ainda significantes e subjetivos. Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 199)

Essa construção deixa de lado a transcendência organizada que impõe a hierarquização das formas e das funções e instaura um eterno devir que não pretende nem supõe uma origem, nem uma fundamentação determinável, porém o que interessa

⁴⁷ “Uma espécie de estética de si mesmo, baseada na política da sensação, no desenho estratégico de uma arte da experimentação”.

nesse processo é captar os fluxos, flutuações, percursos, oscilações e desvios em busca da expressão do devir. Aqui surge a grande pergunta: como construir um corpo sem órgãos? Como já se havia explicitado, dá-se no meio da experiência, onde se tem que dar conta das instâncias de constituição desse corpo para entender claramente seu funcionamento dentro da realidade e da existência. Além disso, tem que se ter uma direção e um significado que defina os acontecimentos puros da produção do ser em permanente devir. Por conseguinte, no momento de construir um CsO, não pode se esquecer de que, primeiramente, o CsO não pode se representar como um acidente simples do corpo ou dos objetos, pois é um efeito; e, segundo, que as potências de relações e conexões são as que definem o funcionamento. Em suma, para fazer um CsO, é necessário determinar as relações do corpo na potência dos próprios processos e elementos sem ter em conta os fins da individuação e das entidades particulares.

Com o exposto até aqui, tem que se dizer que esse conceito será usado nesta pesquisa porque opera da mesma maneira que a existência dos personagens e a literatura: como uma matéria que está em constante devir e em constante processo de se instaurar como um corpo paranoico, hipocondríaco, esquizofrênico, masoquista, viciado, violento e nômade:

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 185-186)

Nesse contexto, os espaços das cidades a trabalhar representam a construção de diferentes zonas industriais e violentas, que simbolizam as contradições do avanço da tecnologia e do capitalismo. Para que os corpos possam devir e procurar a fuga, precisam viajar através das diferentes capas espaciais urbanas, nas quais, conquanto esta viagem lhes permite aos protagonistas amadurecer e localizar-se dentro de outras perspectivas, o traslado a novos espaços de relação perverte os corpos e possibilita a integração ao meio urbano. Assim, Bogotá, Cidade de México e Rio de Janeiro são apresentadas como lugares propícios para a experimentação de novos espaços em correlação com a corporeidade própria e com o erotismo dos outros. O sentido pode ser observado através da ênfase no urbano como a representação simbólica da infernalidade

e do erotismo, que estrutura novos modelos de ser nos espaços, já que, no momento de ingressar nas zonas desconhecidas e desejáveis, experimentam-se alterações emocionais e corporais que devêm nova identidade, fuga e CsO. Essa correlação direta entre violência, desejo, erotismo e cidade reflete os laços de expansão corporal, projetada tanto no espaço privado como nas transformações dos corpos, das identidades das personagens e da urbe, pela qual os corpos se valem da espacialidade para se estender e criar novos modos de interação. Nos romances a serem trabalhados, as alterações nos corpos são marcas que simbolizam a violência e o desejo que se experimenta no dia a dia, pelos quais a cidade alegoriza as consequências de ditas modificações corporais, ideológicas, eróticas e tanáticas.

Em consequência, a aposta por um CsO está dada através da expressão das variáveis dos processos de formação de singularidades, que buscam fazer uso da totalidade dos sentidos, pois se sabe que eles são os únicos que conseguem captar os fluxos, enlaces e transformações que compõem a realidade, porque são capazes de ver o funcionamento dos processos das transformações implicadas na distribuição dos fluxos, que determinam a forma ontológica e específica do CsO: potência de relação, potência de afetar e ser afetado e potência de movimento. Essas potências são importantes na medida em que expressam a capacidade que tem o corpo e como pode relacionar-se e misturar-se com outros efeitos, ou seja, quanta potencialidade tem de devir. A criação de um CsO requer primeiro de romper a organização e hierarquização dos órgãos para alcançar uma consistência nas relações e abrir passo aos fluxos das multiplicidades do desejo, daí a importância desse conceito dentro desta pesquisa, pois abre e relaciona uma multiplicidade de elementos entre si e articula de modo diverso e variável diferentes coletividades que deixam de lado a visão da forma unívoca, ampliando assim os campos de imanência nos quais os órgãos estão destruídos e onde já não se tem um fim no processo de ação: “Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 196)⁴⁸. Portanto, a finalidade do CsO é

⁴⁸ Isto se relaciona diretamente com os dispositivos de controle analisados profundamente por Foucault, em que a relação poder-resistência-liberdade se encarrega de redirecionar as condutas do “outro”, de maneira que o poder e o controle partem do suposto da liberdade do outro, isto é, enquanto o outro é livre, pode dirigir ou permitir que dirijam sua conduta para determinada finalidade específica. Essas relações no exercício do poder foram chamadas por Foucault como “jogos estratégicos de poder”: “Sim, acredito que todas essas noções tenham sido mal definidas e que não se saiba muito bem do que se fala. Eu mesmo não tenho certeza, quando comecei a me interessar por esse problema do poder, de ter falado dele muito

dar expressão à realidade nos diferentes processos de formação de exclusividades, ao mesmo tempo em que capta os enlaces, as transformações e os fluxos que compõem a realidade imediata, além de a capacidade de relação potencial incrementar a possibilidade de afetar e ser afetado. Um corpo sem órgãos constitui o que Deleuze chama de campo de imanência ou plano de consistência, que se move pelos diferentes estratos com o fim de lhe dar forma ao corpo em função da experiência, longe do organismo:

O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. O "joi", o unir-se no amor cortês, a troca dos corações, o "assas", o provar algo antes de oferecê-lo à pessoa amada: tudo é permitido desde que não seja exterior ao desejo nem transcendente a seu plano, mas que não seja também interior às pessoas. A menor carícia pode ser tão forte quanto um orgasmo; o orgasmo é apenas um fato, sobretudo incômodo em relação ao desejo que persegue seu direito. Tudo é permitido: o que conta somente é que o prazer seja o fluxo do próprio desejo, Imanência, no lugar de uma medida que viria interrompê-lo, ou que o faria depender dos três fantasmas: a falta interior, o transcendente superior, o exterior aparente. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 194)

Fazer um CsO significa desfazer os organismos que construíram os processos da ação. A prática do CsO obtém o caráter evolutivo por meio da despersonalização, da dessubjetivação e da desindividualização, que subtraem as condições da experiência geral, já que:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. Por isto encontrava-se desde o início o paradoxo destes corpos lúgubres e esvaziados: eles haviam se esvaziado de seus órgãos ao invés de buscar os pontos nos quais podiam paciente e

claramente nem de ter empregado as palavras adequadas. Tenho, agora, uma visão muito mais clara de tudo isso; acho que é preciso distinguir as relações de poder como Jogos estratégicos entre liberdades - Jogos estratégicos que fazem com que uns tentem determinar a conduta dos outros, ao que os outros tentam responder não deixando sua conduta ser determinada ou determinando em troca a conduta dos outros - e os estados de dominação, que são o que geralmente se chama de poder” (FOUCAULT, 1999:413). Esses jogos estratégicos articulam as relações entre o poder, os movimentos de resistência e a concepção de liberdade, pois falar de poder como um jogo estratégico implica se remeter diretamente ao campo da liberdade, como único eixo que possibilita o fluxo entre resistência, linhas de fuga e novas maneiras de sair dos mecanismos de poder e de controle.

momentaneamente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo. (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 199)

Sem dúvida, Deleuze e Guattari, por meio do CsO, definem as características de uma etiologia das sensações e afetos que compõem um corpo, pois o que interessa aos autores é, basicamente, enfatizar que a realidade do corpo está composta por forças que aumentam ou diminuem sua potência, que está ligada e interrelacionada com outros corpos: o corpo sem órgãos, que desfaz os *standards* funcionais que o definem como organismo, como único mecanismo para afirmar sua própria potência. Em poucas palavras, para os filósofos mencionados, o CsO não é mais que a manifestação das potências de afeto em experiências reais que procuram se transformar, se fazer intensas e flutuantes, com o fim de criar novas formas de composição. Assim, o conceito de CsO, dentro dessa investigação, contribui ao estudo dos registros corporais, em que o corpo se concebe como um aparelho semiótico, como um esqueleto simbólico, como carne flexível, moldável e adaptável, na qual uma multiplicidade de outros corpos se instaura como um conjunto de espaços vitais propícios para a interação cultural. Desse modo, o corpo é entendido como um ponto de partida e de chegada em uma rota em que o processo construtivo de aculturação gera novas representações do humano e do corpóreo, ao mesmo tempo em que questiona a percepção do feminino e do masculino como etapas subjetivas da cultura contemporânea, além de outras formas de categorização do sujeito.

Ao lado desse conceito, está o nomadismo. Antes que nada, cabe dizer que o espaço liso é o espaço nômade por excelência, isto é, o nomadismo não pode existir sem espaço liso. Nos anos 1980, o nomadismo começa a tomar importância dentro dos estudos filosóficos. Um dos primeiros estudos aparece em o “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra”, desenvolvido posteriormente em *Mil platôs*, por Guattari e Deleuze, em que os conceitos de nomadismo, máquina de guerra e micropolítica funcionam como eixo fundamental para entender a sociedade contemporânea. Baseado nas ideias do filósofo francês Pierre Clastres, os filósofos assumem o nomádico como uma manifestação de resistência dentro das sociedades primitivas, que não possuíam poderes políticos nem hierarquias, permitindo o desenvolvimento um novo território, um “território de resistência”. Nesse marco, o nomadismo estabelece-se como um impulso antiético que se contrapõe à forma-Estado, pois, ao ser uma entidade móvel, tende a ficar fora do controle e a observação estatal moderna. Para Deleuze e Guattari, o

Estado deve encarregar-se de estriar o espaço, marcando limites de território, com o fim de evitar migrações, atos rebeldes e desacordo com políticas. Dessa maneira, o espaço analisado por esses filósofos é apresentado como um centro de confrontação entre dois campos contrapostos e distantes: por um lado, encontra-se o Estado, que tenta limitar e estriar o espaço, por outro, encontra-se a máquina nômade de guerra, que procura se mover e se desenvolver dentro de um espaço aberto e liso.

Essa máquina de guerra abre a possibilidade ao sujeito de não ter que sair fora de si mesmo para encontrar o incondicionado e ininteligível e escapar das margens estruturadas pelo poder político e pelo território. Assim ela pode ser compreendida, porque só o conhecimento e a exploração dos espaços lisos ajudam os sujeitos nômades a sair do mundo racional e adentrar no espaço sensível, proporcionando, dessa maneira, diferentes conhecimentos de ordem suprassensível e prática. Portanto, a relação e o conhecimento dos espaços, tanto dos espaços lisos como dos estriados, põem em evidência os dispositivos, suas relações com o poder e sua maneira de evitar as resistências e fugas, pelas quais os corpos se circunscrevem nesse tecido com o fim de ser moldados, distribuídos e constituídos.

Então, a importância de construir uma máquina nômade surge da necessidade de não se estabelecerem como um objeto de saber e de se fazerem visíveis contra as técnicas de exclusão e encarceramento que têm constituído os limites da epistemologia e da reflexividade. Aqui, o sujeito nômade desloca-se para outros mundos que ampliam, ao longo de uma geografia metade real e metade imaginária, mecanismos que possibilitam resistir e abrir novas rotas que produzem fuga e desterritorialização.

Com o propósito de escapar dos processos de captura de fluxos, os nômades criam condições que lhes permitem se adaptar às mudanças que requer a construção de uma máquina de guerra capaz de se mover dentro dos espaços lisos e estriados. Não obstante, o Estado é capaz de construir espaços lisos fictícios com o fim de decompor e capturar as possíveis manifestações nômades. Para avaliar isso, Deleuze e Guattari recordam a teoria de Paul Virilio sobre o neomadismo. Reconhecem que o espaço liso e nômade pode ser invadido pelas forças estatais, com o fim de misturá-los com os conjuntos arquitetônicos estriados. Para isso, os nômades criam novos deslocamentos e novas resistências através da modificação dos atos quotidianos, a qual termina desestabilizando e desorientando os mecanismos de controle e de poder.

Por outro lado, o conceito de nomadismo tem tido diferentes modificações em seu significado, com o decorrer do tempo: desde o início dos trabalhos, pode observar-se como o conceito era associado unicamente aos povos e tribos que não possuíam território fixo ou uma residência permanente, mas, atualmente, abarca tanto as sociedades que não possuem uma terra estável como as pessoas que se movem pelo mundo, como os itinerantes. Assim, vai se constituindo uma nova cidade ageográfica que procura construir inovadoras formas de relação através da comunicação e da mobilidade fácil. A cidade contemporânea está composta por um acúmulo de formas e relações que não cessam de crescer e que incentivam frequentemente os cidadãos nômades a procurar diferentes linhas de fuga que desconfigurem a realidade global.

Portanto, o nomadismo permite imiscuir-se dentro de uma nova luta que descodifica e escapa das engrenagens das máquinas administrativas, “a unidade nômicica extrínseca opõe-se à unidade despótica intrínseca” (DELEUZE, 2005: 322), com o fim de inventar outras administrações que se afastem do Estado manipulador e egoísta, estruturando, assim, uma íntima e mais profunda adequação às suas necessidades.

Tudo o que foi dito pode ser observado perfeitamente dentro do romance *noir*, já que, ao narrar diferentes maneiras de exclusão e de controle, a partir do plano simbólico e real, proporciona a visão necessária que se requer da cidade e a sua correlatividade como consciência. Isto é, ao localizar nos limites da cidade contemporânea latino-americana o ilimitado e o nômade, abre-se uma nova maneira de se relacionar com a verdade, com o corpo de seus habitantes e os mecanismos de poder. Tudo isto é possibilitado por um elemento carnavalesco inato dentro do gênero, o qual possibilita a transgressão e leva as personagens-habitantes dos espaços a libertarem suas pulsões reprimidas. Assim, os prazeres no corpo nômade se veem expressados e materializados no fato de existir, de reconhecer a diferença, de observar a mortalidade do outro e de admitir que a sociedade está estruturada também pelo crime, pelo erotismo, pela morte e pela decadência, como modos de fuga do controle do estado. Dentro desse marco, o corpo nômade pode ser relacionado com o corpo grotesco e deformado da cidade contemporânea, os quais desbordam vitalidade, sensualidade, desejo, pulsão de morte e necessidade de devir multidão, abertura, multiplicidade e transgressão, construindo, dessa maneira, um “grande corpo popular da espécie”: um corpo que nunca deixa de se

recriar, e que, apesar do ambiente caótico que o rodeia, criará novas maneiras de sobreviver, de renascer e de resistir. Ou seja, um corpo abjeto e grotesco que não está isolado, acabado e que também não é perfeito, o que lhe permite atravessar os próprios limites e os do mundo exterior, pois se deixa penetrar pela realidade ao mesmo tempo em que a penetra usando cada uma das sensações produzidas pela desterritorialização dos órgãos. Portanto, as atividades que dão prazer às personagens do romance *noir* são aquelas que transgridem os limites e nas quais o corpo desterritorializado e desprendido de seus órgãos se expande para o fora, para a fuga e para a construção de novos corpos provisórios que transfigurem as fronteiras da realidade e da governança do poder e de si mesmo.

II

PERCURSOS HISTÓRICOS DO *NOIR* EM ALGUNS PAÍSES LATINO-AMERICANOS

COLÔMBIA

A literatura na Colômbia tem sofrido muitas mudanças nos últimos quarenta anos. Isso se deve às múltiplas mudanças nas condições sociais e políticas e à visão estética que se configurou em cada um dos autores. O romance urbano começou a se desenvolver nos anos setenta, a partir do compromisso social e político dos autores. Isso porque se produz uma mudança na mentalidade e na visão de mundo: a vida moderna e as relações entre os corpos na cidade se recria a partir de novas observações críticas da modernidade e do que significa ser moderno. A forma narrativa abre a possibilidade de ver o urbano como base fundamental do entendimento cultural na modernidade. Além disso, imiscui-se dentro de uma nova sensibilidade que se baseia no imediato, na velocidade, na trivialidade, na sensualidade e na transitoriedade dos elementos narrados.

Dessa maneira, observam-se novas vozes narrativas que focam na literatura fantástica, no realismo sujo, na ciência ficção, na caracterização de temas policiais e na problematização de temas importantes para a sociedade nacional. Entretanto, a crise econômica e política do país foi produzindo obras que privilegiavam a delinquência, sobretudo a que se referia aos atentados à pessoas particulares; essa mudança na narrativa se dá a partir dos anos oitenta e vai de encontro ao desenvolvimento e à institucionalização do narcotráfico. De tal maneira que a violência institucionalizada se vê plasmada em todos os campos sociais, em especial, o problema do *sicariato*, o deslocamento forçado e os abusos das entidades do Estado. Assim, o contexto nacional passa a influir na reformulação das diferentes propostas estéticas, as quais começaram a expressar a sensibilidade e crueldade da realidade. Porém, antes da institucionalização do narcotráfico como um tema eficaz para narrar a realidade colombiana, está o romance da violência. Segundo Paschen:

La mayoría de estas novelas poseen un carácter testimonial y de denuncia, ya que tanto los acontecimientos como los personajes suelen tener un referente histórico verificable. Pero junto a estas novelas de “denuncia social”, se publican otras que se dedican a la representación de la subjetividad de quienes participan o se ven afectados por la Violencia colombiana: [...] la

Violencia se presenta, en unos [textos] con más, en otros con menos precisión, como un cambio fundamental de la sociedad, en el que un orden social caduco es sacudido y luego transformado por fuerzas nuevas y al parecer caóticas [...] se vislumbra la idea de que, en el caso de la Violencia, no se trata de una lucha rutinaria por el poder [...], sino de una profunda transformación de la sociedad. Parece por lo tanto lógico representar las transformaciones sociales en un panorama representativo que abarca varios grupos sociales o a través de los conflictos sociales⁴⁹. (PASCHEN, 1994: 375)

Assim, o romance sobre a violência na Colômbia narra uma série de eventos históricos que se desenvolvem no meio de um ambiente ríspido, ao mesmo tempo em que se mistura com uma “discusión en torno a las normas que se deben seguir en el tratamiento literario del tema de la Violencia”⁵⁰ (PASCHEN, 1994: 379). É claro que essa corrente começa a operar dentro do panorama literário do país como uma tentativa de recuperar o passado e de gerar uma consciência com o único fim de combater o esquecimento e a desinformação sobre os verdadeiros fatos e consequências da violência. Dessa maneira, pode-se afirmar que o primeiro romance publicado dentro do marco desse “gênero” da violência é *El 9 de abril*, de Pedro Gómez Correa (1951).⁵¹ E a

⁴⁹ A maioria dessas novelas possuem um caráter testemunhal e de denúncia, já que tanto os acontecimentos como as personagens costumam ter um referente histórico verificável. Mas junto a esses romances de “denúncia social”, publicam-se outros que se dedicam à representação da subjetividade de quem participa ou se vê afetado pela Violência colombiana: [...] a Violência apresenta-se, em uns [textos] com mais, em outros com menos precisão, como uma mudança fundamental da sociedade, em que a velha ordem social é cutucada e depois transformada por forças novas e ao parecer caóticas [...] se vislumbra a ideia de que, no caso da Violência, não se trata de uma luta rotineira pelo poder [...], mas de uma profunda transformação da sociedade. Parece, portanto, lógico representar as transformações sociais em um panorama representativo que abarca vários grupos sociais ou através dos conflitos sociais.

⁵⁰ Discussão em torno das normas que devem ser seguidas no tratamento literário sobre o tema da Violência.

⁵¹ As obras que narram a violência publicadas depois deste romance são: : *El Cristo de Espalda*, de Eduardo Caballero Calderón (1952); *El día del odio*, de J. A. Osorio Lizarazo (1952); *El gran Burundún Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea (1952); *Viernes 9*, de Ignacio Gómez Dávila (1953); *Horizontes cerrados* de Fernán Muñoz Jiménez (1954), *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón (1954); *Tierra sin Dios*, de Julio Ortiz Márquez (1954); *Lo que el Cielo no perdona*, de Ernesto León Herrera (1954); *Raza de Caín*, de Rubio Zacuén (1954); *Las guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Isaza (1954); *Progron*, de Galo Velásquez Valencia (1954); *Los cuervos tienen hambre*, de Carlos Esguerra Flórez (1954); *Tierra asolada*, de Fernando Ponce de León (1954); *Sin tierra para morir*, de Eduardo Santa (1954); *El exiliado*, de Arístides Ojeda Z (1954); *El monstruo*, de Carlos H. Pareja (1955); *El monstruo*, de Alberto Castaño (1957); *Cadenas de violencia*, de Francisco Gómez Valderrama (1958); *Un campesino sin regreso*, de Euclides Jaramillo (1959); *Quién dijo miedo*, de Jaime Sanín Echeverri (1960); *Marea de ratas*, de Arturo Echeverry Mejía (1960); *Carretera al mar*, de Tulio Bayer (1960); *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez (1961); *Detrás del rostro*, de Manuel Zapata Olivella (1962); *La rebelión de las ratas*, de Fernando Soto Aparicio (1962); *La mala hora*, de Gabriel García Márquez (1962); *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo (1963); *Guerrilleros, buenos días*, de Jorge Vásquez Santos (1964); *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1971); *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (1975); *Albalucía Ángel*, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) *Años de fuga*, de Plinio Apuleyo Mendoza (1979); e, por último, *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez (1981).

última é *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez (1981), obra que abre espaço ao gênero sicarial, *neopolicial* e *noir*. Assim, é possível inferir que, nesses romances, pode ser encontrado um percurso histórico e social sobre a época da violência colombiana, iniciada com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, o qual pode ser dividido, segundo estudo de German Guzmán Campos, Orlando Fals Borda e Eduardo Umaña Luna⁵², em cinco eixos fundamentais: o primeiro localiza-se entre 1948 e 1949, quando tem início a tensão e a dispersão popular; o segundo, entre 1949 e 1953, anos em que se tem o início de uma grande onda violenta no país; o terceiro se dá nos anos de 1953 a 1954, e está caracterizado por uma primeira trégua e um cessar fogo na luta armada; o quarto caracteriza-se por um segundo avanço da violência e compreende os anos de 1954 a 1958; e o último apresenta-se em 1958, como uma tentativa de trégua final à onda de violência no país. A partir dessa divisão, a narrativa começa a tomar diferentes níveis de consciência crítica, como um mecanismo para conservar intactos os fatos que se iniciaram com a morte de Jorge Eliécer Gaitán⁵³ em 9 de abril de 1948. Esse fato desata uma onda de violência incontrolável de tal forma que passa a marcar o panorama narrativo. Em meio a isso, surge o movimento chamado *O Bogotazo*, caracterizado pelo levantamento armado do povo – esse fato não só se apresentou na capital do país, mas também se espalhou por diferentes cidades -. Portanto, em romances sobre a violência colombiana, nota-se claramente expressos: os movimentos de protesto pelo assassinato de Gaitán e pelas reformas agrárias, os governos conservadores de 1946 a 1953 (ditadura militar) e a violência em toda a sua expressão popular.

O gaitanismo foi um movimento político encabeçado por Jorge Eliécer Gaitán, que lutava por melhorias nas condições de vida dos setores populares e mais vulneráveis do país e era baseado na ideologia socialista, com a qual Gaitán procurava uma mudança, mas não uma revolução com um levantamento armado, pois seus princípios estavam regidos sob os parâmetros da democracia e da justiça social. Entretanto, com seu assassinato, criou-se uma reação violenta e uma insurreição armada (*Bogotazo*), que

⁵² BORDA, Orlando Fals; CAMPOS, Guzmán German; LUNA, Eduardo Umaña. La violencia en Colombia. Bogotá: Taurus, 200, pp. 36 e 37.

⁵³ Foi um político, escritor e jurista colombiano, prefeito de Bogotá em 1936, ministro (Educação em 1940 e Trabalho em 1944), congressista (vários períodos desde 1929 a 1948) e candidato a presidente do Partido Liberal à Presidência da República para o período 1946-1948. Seu assassinato em Bogotá produziu enormes protestos populares a nível nacional conhecidas como O Bogotazo, e o início de um período conhecido na história do país como A Violência.

terminou com a erradicação total do movimento e com o esquecimento prematuro das ideias do líder liberal. Exemplo disso aparece na narração de Albalucía Ángel:

1:18 pm. El policía Efraín Silva intima a rendición a un hombre caído que es arrastrado brutalmente por la muchedumbre. Lo despoja del revolver cuando ya casi entra en la droguería granada. “¿Por qué lo mató?”, le preguntan. Y el infeliz responde. “Hay cosas que no se pueden decir”. Luego exclama: “Virgen del Carmen, ¡Auxíliame!”. Un embolador lo deja inconsciente al golpearlo con una caja. El agente Silva ha tomado el único papel de identidad que carga. Una libreta militar expedida al nombre de Juan Roa Sierra; a tal grado de que desean castigar al victimario y despedazarlo por completo: Y en medio del esparcimiento de piedras, ladrillos, garrotes y cristales, al pie de la entrada principal, el cadáver del asesino, desnudo, bocarriba, los brazos y piernas en cruz, con un ojo fuera y el otro convertido en un coágulo de sangre. Allí lo había dejado la hiena para volver por su presa. Ya un agente de la Policía, desde el andén del frente, había hecho el primer disparo contra Palacio⁵⁴. (ÁNGEL, 1975: 29)

Nesse breve fragmento, pode-se perceber o transtorno popular e social no momento do assassinato do líder liberal. E mais: mostra-se uma breve aproximação à crise econômica e política que terminou desencadeando um dos panoramas mais violentos da história do país. Dessa forma, pode-se dizer que o sujeito narrado nos romances da violência é carregado de uma forte manifestação discursiva, que se baseia em diálogos ideológicos e simbólicos que acabam por configurar sua visão geral do mundo. Em outras palavras, o sujeito da época está influenciado pelo discurso de Gaitán e, portanto, se aferra a ele com o fim de se opor às classes dirigentes e unir-se à luta estudantil, operária e camponesa, de maneira que, com isso, Gaitán se torna um elemento indispensável para a consolidação da sociedade moderna e liberal⁵⁵.

⁵⁴ 1:18 pm. O policial Efraín Silva intima a rendição um homem caído que é arrastado brutalmente pela multidão. Despoja-o do revólver quando já quase entra na drogaria Granada. “Por que matou ele? ” Perguntam-lhe. E o infeliz responde: “Há coisas que não podem ser ditas”. Depois afirma: “Virgem do Carmem, ajuda-me! ” Um limpador de sapatos deixa-o inconsciente ao golpeá-lo com uma caixa. O agente Silva pegou o único papel de identidade que carrega. Uma livreta militar expedida no nome de Juan Roa Serra; desejam castigar o criminoso e despedaçá-lo por completo: E no meio da confusão de pedras, tijolos, garrotes e cristais, ao pé da entrada principal, o cadáver do assassino, nu, boca para acima, os braços e pernas em cruz, com um olho fora e o outro convertido em um coágulo de sangue. Ali tinha deixado a faca para voltar pela sua presa. Já um agente da Polícia, da plataforma da frente, tinha feito o primeiro disparo contra o Palácio.

⁵⁵ Quanto aos governos conservadores de 1946 a 1953, pode-se dizer que, nesse período, o país obteve um grande crescimento econômico ao mesmo tempo em que ia se cozinhando um dos maiores problemas da história colombiana: a ditadura militar.

Tudo começa com a eleição de Mariano Ospina Pérez como presidente para o período 1946-1949. Ao se estabelecer, o presidente eleito teve que enfrentar vários inconvenientes, entre os quais o grande número de representantes liberais no Congresso, a instauração de Gaitán como figura popular e a grande obstrução dos opositores a seu governo, o que impedia uma prática da política social. Dessa maneira, Ospina decide chamar seu governo como “União Nacional” e, com isso, integrar o Partido Liberal em suas filias políticas. Posteriormente, em 1950, sobe ao poder o também conservador Laureano Gómez, que continuou com a política econômica de seu antecessor, com a diferença de que, nesse período, a violência

De acordo com esse panorama, a violência pode ser dividida em duas etapas: Guerra bipartidária, 1948- 1953, e Guerra de guerrilhas, 1953-1958.

A primeira etapa caracteriza-se pelos confrontos violentos entre as forças armadas do governo conservador e os grupos armados do partido liberal, quando se deu uma grande mobilização de camponeses armados pagos por grandes líderes políticos. Dessa maneira, em 1950, consolidaram-se os movimentos de autodefesa, os quais se regiam por baixos parâmetros comunistas e socialistas e eram afastados completamente das leis e normas do governo nacional, procurando, dessa maneira, um regime independente que favorecesse os camponeses sem terras. Disso se deriva a segunda etapa, caracterizada pela consolidação dos grandes grupos guerrilheiros, que procuravam defender os interesses camponeses contra as grandes multinacionais e as classes dominantes.

Ambos os períodos da violência colombiana podem ser vistos claramente no romance de Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975). O romance divide-se em duas grandes histórias: a primeira gira em torno da história pessoal de Ana, que começa com uma descrição de sua infância numa zona de província e é seguida pela morte de Julieta (personagem do romance) e por sua vida adulta na capital colombiana; a segunda centra-se no fenômeno da violência, especialmente no que se refere ao Bogotazo, a iminente violência política propiciada pelos governos conservadores da época, a ditadura militar de Rojas Pinilla e ao ato bipartidarista chamado Frente Nacional. Porém, é preciso levar em consideração que essas duas grandes histórias não se narram de maneira independente. Pelo contrário, elas se entrecruzam em diferentes momentos, gerando uma confusão na medida em que são

atinge seu desenvolvimento máximo. Poucos meses depois, Gómez deixa o cargo presidencial por motivos de saúde e, quando tenta retornar ao poder, um grupo de militares, encabeçado por Gustavo Rojas Pinilla e apoiado pelo Partido Liberal, obrigam-no a ceder o poder às forças militares, instaurando, assim, uma ditadura militar que duraria até 1957.

O último eixo narrativo desse gênero na Colômbia é a violência como tal, fenômeno gerado por múltiplos conflitos socioeconômicos e políticos que remontam ao início do ano 1948 e se estendem até o início da década de sessenta. Essa onda de violência deixou um saldo de trezentos mil mortos, e por tal razão o fenômeno se converteu em um grande tema de estudo. Alguns sociólogos afirmam que a violência surgiu no momento em que liberais e conservadores começaram a disputar o poder presidencial, gerando assim uma guerra civil entre os seguidores dos dois partidos. Por outro lado, outras teorias propostas se encaminham em torno da problemática socioeconômica – pois claro está que a violência também foi uma manifestação do descontentamento social frente às múltiplas reformas e propostas que não foram cumpridas durante muitos períodos presidenciais. Dessa maneira, pode-se dizer que as principais causas da violência se encaminham para o descumprimento das leis de reforma agrária – o que gerou invasões, roubos de terras e confrontos entre camponeses e latifundiários. Além disso, o assassinato de Gaitán acentuou a guerra entre classes sociais – entre proprietários e despossuídos.

usados como mecanismo para expressar e visualizar a violência que se escondia atrás de máscaras de ideologias e supostas independências.

Portanto, pode-se dizer que o romance de Ángel é um dos mais representativos do movimento literário da violência. Ele não fica no simples relato de fatos históricos e na mera denúncia. Pelo contrário, ele tenta dar uma explicação sociológica ao movimento no qual se incluem os fatores armados, políticos e sociais que terminaram por desencadear uma iminente tensão social e a barbárie civil. Todos os fatos se desenvolvem entre os anos 1945 a 1967, período em que, como já mencionado, desenvolve-se no país o fenômeno da violência, uma violência que, conquanto é política e social em quase toda a sua totalidade, é também vista desde uma perspectiva estudantil e juvenil. São demonstradas grandes evidências da intolerância que reinava nos ambientes educacionais, nos quais se apregoavam discursos de igualdade, fraternidade e liberdade que, entretanto, no plano real, não se aplicavam. Em cada um dos centros educativos acontecia uma luta própria que, em vez de fazer oposição à pobreza, o sangue e à brutalidade, acabava por legitimar outros modos e processos de violência.

(...) una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas de los sesentas y setentas que no aceptaban el camino de las armas. Este es el punto de vista que mediatiza la construcción de mundo que hace la novela, su orientación ideológica. *Estaba la pájara pinta* se construye desde este estado de renuncia, de inacción. Ese es el sentido profundo del caos del enunciado⁵⁶. (OSORIO, 2006: 22)

Tudo isso gerou mais repressão, mais sangue, mais desaparecimentos, mais torturas e mais alienação em torno de ideias utópicas revolucionárias. Assim, o romance de Ángel se configura como um relato referente ao desencanto e à desilusão produzidos por uma sociedade submersa na violência e incapaz de criar novos espaços de participação afastados da hegemonia política e da erradicação unilateral e maniqueísta. Por tudo isso, o romance possui um grande valor simbólico que recai na combinação entre a realidade histórica e a visão pessoal da protagonista, que ajuda a ampliar o panorama social e a complexa condição humana na época da violência e luta armada civil pois é claro que “la ficción inquiere por el ser en tanto sujeto social. Así, la

⁵⁶ (...) uma potente metáfora da inação política à qual nossa sociedade, através do horrendo exercício da violência e da imobilidade social, condenou a juventude das décadas de sessenta e setenta, que não aceitavam o caminho das armas. Este é o ponto de vista que mediatiza a construção de mundo que faz o romance, sua orientação ideológica. *Estaba la pájara pinta* se constrói nesse estado de renúncia, de inação. Esse é o sentido profundo do caos do enunciado.

frontera entre literatura e historia cada vez tiende a desvanecerse, en la medida en que una y otra pueden servir a intereses estéticos a través de los cuales se da cuenta de los momentos históricos más relevantes, pues toda obra que trascienda lleva implícito la carga de las épocas que forman el tinglado de las civilizaciones”⁵⁷ (GIL, 1999: 51).

Essas considerações ajudam a sustentar a proposta de que a violência adquiriu um caráter simbólico, psicológico e sociológico. E mais: o romance de Ángel põe em evidência a ignorância de uma sociedade em processo de decadência, que repete os mesmos erros históricos de seus antepassados e que não está interessada em romper com as figuras patriarcais e patológicas dos governos assassinos e mentirosos. Desse modo, o país se converteu em um cemitério onde uns se alimentavam dos outros, um país que foi “congestionándose de sangre, poblándose de miedos, rebosando injusticia, hinchándose de oprobios contra el derecho humano, cargándose, impregnándose, plagándose, colmándose de gritos, de amenazas, de olores pestilentes, de ríos en los que la corriente parecía tinta roja de tanto desangrarse liberales”⁵⁸ (ÁNGEL, 1975: 328). Sob esse critério, pode-se afirmar que o povo colombiano se submerge numa violência perpétua devido à sua infinita ignorância e por seu desconhecimento histórico, isto é, a não memória histórica é o que acaba desencadeando uma guerra civil maquiada por interesses políticos que estavam bem longe dos interesses do povo. Vê-se isso claramente em fatos como o golpe militar, o bloqueio econômico e cultural, a instauração do medo e a desigualdade social.

Dessa forma, podemos dizer que cada uma das personagens do romance de Ángel constitui uma imagem do que significou a violência para os colombianos. Uma violência que terminou por obscurecer os limites entre o que deve ser feito e o que não, entre o bem e o mal, entre o sagrado e o sacrilégio, pois o romance da violência, além de tentar recuperar a memória coletiva do país, brinda-nos com uma reinterpretação do contexto através de diferentes pontos de vista (vozes) que, apresentam a visão de mundo e do impacto da morte, assim como a violência na vida de cada um dos colombianos.

⁵⁷ A ficção inquire pelo ser enquanto sujeito social. Assim, a fronteira entre literatura e história cada vez mais tende a se desvanecer, na medida em que uma e outra podem servir a interesses estéticos através dos quais se dão conta dos momentos históricos mais relevantes, pois toda obra que transcenda leva implícito o ônus das épocas que formam o teto das civilizações.

⁵⁸ Congestionando-se de sangue, povoando-se de medos, transbordando injustiça, inchando-se de opróbios contra o direito humano, carregando-se, impregnando-se, pagando-se, enchendo-se de gritos, de ameaças, de cheiros pestilentes, de rios nos quais a corrente parecia tinta vermelha de tanto dessangrar liberais.

Por outro lado, é indispensável falar de outro dos grandes romances dessa corrente narrativa colombiana – *Cóndores no enterran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1971). Essa obra gira em torno do assassinato de León María Lozano⁵⁹ e sobre sua influência no fenômeno da violência que deixou, sob seu mandato, aproximadamente três mil e quatrocentos mortos.

A narração tem início com a notícia transmitida por rádio sobre o assassinato de Lozano, em 10 de outubro de 1954: “A León María lo mataron hoy al medio día en su casa de Pereira, y mañana lo traen a enterrar”⁶⁰ (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1971: 62). Então, tem início o relato do fenômeno da violência na cidade de Tuluá e seus arredores. Sobre isso, há que se ter em conta que toda a história do romance e da vida do “Condor” desprende-se do assassinato de Gaitán, pois, nesse episódio, a cidade entra em um caos geral e Lozano se lança “con tres hombres armados con carabinas sin munición y un taco de dinamita”⁶¹ (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1971: 13) a atacar a multidão de liberais que, enlouquecida pelo assassinato de seu líder, clamava por justiça. Assim, Lozano converte-se no herói cívico dos conservadores e, portanto, torna-se encarregado do “grande” trabalho de converter a cidade de Tuluá em conservadora e de erradicar “la posibilidad del exterminio de todos los conservadores, de todas las comunidades religiosas y sobre todo de la fe cristiana”⁶² (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1971: 69).

Tudo isto dá a entender que o romance apresenta explicitamente o conflito entre liberais e conservadores, dando ênfase à tática conservadora de exterminação como mecanismo para recuperar o poder. Exemplo disso é a constituição dos “pássaros” como um grupo de extermínio que, assassinando camponeses e posteriormente perseguindo liberais e opositores do regime conservador de Lozano, “en menos de treinta días originó la única sangría fina de que Tuluá y Colombia recuerdan algo porque, por lo general, los muertos de la violencia han sido todos los de ruana, pobres campesinos que

⁵⁹ É pouco o que se conhece da vida dessa personagem histórica do Vale do Cauca, mas o que se pode afirmar é que, graças a seu labor político e social, a cidade de Tuluá chegou a ser batizada como o “ninho dos pássaros”. Ao receber um poder absoluto por parte dos conservadores, seus múltiplos seguidores criaram o grupo armado conhecido como “os pássaros”, responsáveis por desaparecimentos. Portanto, pode-se dizer que a campanha política desse senhor esteve manchada pelo sangue de mais de 20 líderes liberais, apoiando o grupo dos “pássaros”, nomeando-se como seu líder e seguidor, de maneira que começou a ser conhecido como o “Condor”. Pouco tempo depois, o partido conservador decide enviá-lo exilado à Pereira, onde é assassinado e tomando a justiça pelas forças armadas à margem da lei, como uma maneira de consertar e fazer justiça aos inocentes da guerra de Valluna.

⁶⁰ A León María mataram-no hoje, ao meio dia, em sua casa em Pereira, e amanhã trazem-no para enterrar.

⁶¹ Com três homens armados com carabinas sem munição e um troço de dinamite.

⁶² A possibilidade do extermínio de todos os conservadores, de todas as comunidades religiosas e, sobretudo, da fé cristã.

no encontraron otro ideal en la vida que vivir a su partido liberal o a su partido conservador”⁶³ (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1971: 131). Assim, o autor constrói suas personagens em função da representação social, em três aspectos: a direção social, a econômica e a bipartidária. Assim, Tuluá e o norte do Vale se constroem como uma edificação dividida pelas cores dos partidos e pela transfiguração dos elementos já mencionados.

Entretanto, é preciso levar em conta que as personagens civis do romance não estão imersas no maniqueísmo político, salvo aqueles que pertencem aos “pássaros”. Além disso, o próprio Lozano é descrito como um ser normal, dotado de certas qualidades de persuasão e de defeitos indomáveis. É por isso que, no romance, evidencia-se uma objetividade que tenta dar sentido a uma ordem social em perpétua decadência e que luta contra a impunidade e o esquecimento: “Entre los muertos del lado izquierdo había reconocido una mano. Se abalanzó sobre ella y como el equilibrio de los cadáveres era tan precario, cuando haló duro para buscarle una cicatriz, todo el resto se le vino encima y sus pañolones quedaron abrazados por las manos de la muerte”⁶⁴ (ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, 1971: 84). Mais ainda, a narração está misturada com um tom de humor que, em certas ocasiões faz esquecer que o que se está narrando são fatos imersos na violência e na morte de muitos colombianos.

Assim, deve ser sublinhado que tanto o romance do Gardeazábal como o de Ángel contêm em cada uma de suas páginas a imagem da guerra bipartidária colombiana, a qual põe em evidência a verdadeira maneira de legitimar o poder: através de sangue e morte. Portanto, o romance da violência estabeleceu-se como um mecanismo de denúncia em perpétua criação e reelaboração. Entende-se que o romance da violência seguirá existindo enquanto não for construída uma consciência histórica, social e política sobre o derramamento de sangue no país. Sendo assim, na Colômbia, continuam escrevendo romances de violência, só que as condições sociais, econômicas e políticas mudaram, além do mais os temas são mais urbanos, próprios do romance *noir*, gerando assim uma nova maneira de narrar a realidade e de representar o sangue, a morte e o assassinato.

⁶³ Em menos de trinta dias, originou a única sangria fina de que Tuluá e Colômbia se lembrem porque, de modo geral, os mortos da violência têm sido todos de rua, pobres camponeses que não encontraram outro ideal na vida que servir a seu partido liberal ou a seu partido conservador.

⁶⁴ Entre os mortos do lado esquerdo tinha reconhecido uma mão. Lançou-se sobre ela e, como o equilíbrio dos cadáveres era tão precário, quando puxou para procurar-lhe uma cicatriz, todo o resto lhe veio em cima e seus panos ficaram abraçados pelas mãos da morte.

Posteriormente, nos anos noventa, vê-se a clara consolidação do gênero *noir* no país. Isso se dá a partir da influência de romances internacionais e da proposta que tentavam construir os diferentes autores em seu auge. Mas as questões que permitiram o surgimento e o desenvolvimento do gênero são: primeiro, o aumento do mercado; segundo, a inovação na narrativa, que procurava modelar a realidade imediata do país; e terceiro, o manejo e inovação na utilização de tópicos narrativos tais como a paródia, a metaficção, a ironia, o carnaval e a verossimilhança.

Ainda que a utilização do gênero no país tenha se dado, principalmente, pelo ânimo dos intelectuais em criar um espaço de entretenimento, diversão e experimentação com um gênero ainda não explorado na Colômbia, as condições sociais e políticas impediram que esses escritos tivessem uma grande acolhida. Além disso, a linguagem utilizada nessas narrativas estava carregada de ironia, vista como uma forma de crítica da realidade. Ou seja, o sarcasmo apresenta-se como um modo de se posicionar frente à desigualdade social, mas também como um elemento de estruturação simbólica de um movimento em contramão da tradição culta literária que desconhecia a violência, a crise social e os processos políticos desenvolvidos historicamente no país. Em poucas palavras, o desenvolvimento do gênero *noir* na Colômbia se dá como uma busca insaciável de uma interioridade e de uma maneira que possibilite mostrar, esteticamente, os problemas de uma nação em processo de desenvolvimento e que está amparada pela corrupção nas instituições do poder. Dessa forma, o gênero configurou-se como uma rota de escape e de catarses da realidade social e política acumulada durante as diferentes épocas.

Por conseguinte, o gênero *noir* colombiano caracteriza-se por tentar fazer uma denúncia e uma crítica social através de diferentes possibilidades artísticas, tomando emprestadas do gênero clássico suas bases estruturais e estéticas, com o fim de construir um mundo ficcional onde se modela a realidade imediata da sociedade contemporânea colombiana. Em poucas palavras, o gênero *noir* cumpre a função de visibilizar o que não é visível, com a finalidade de dar um ponto de vista diferente ao proposto pelas esferas do poder e pelos meios de comunicação.

Apesar de tudo isso, alguns teóricos propõem que falar de romance *noir* na Colômbia é complicado e difícil, pois existem poucos estudos sobre o tema, e⁶⁵ “no hay recopilación bibliográfica de las novelas policiacas colombianas, no hay un artículo crítico que dé cuenta de la existencia de una tradición literaria policiaca en el país”⁶⁶ (PÖPPEL, 2001: 1). Portanto, não é arriscado afirmar que, na Colômbia, ainda não foi realizada uma discussão aberta e profunda sobre a tradição, a influência, o desenvolvimento e a distribuição do romance *noir*. Analogamente, não existem estudos suficientemente amplos sobre os romances que podem ser abarcados dentro do gênero, o único existente no país proporcionou os seguintes resultados:

Primero, hasta el momento, para los investigadores internacionales, la novela policiaca colombiana la representa García Márquez. Segundo, en Colombia, García Márquez no cuenta como autor policiaco, pero tampoco existe otro autor policiaco que haya merecido en su propio país más que una o dos brevísimas menciones. Tercero, en comparación con la cantidad de novelas policiacas publicadas en Colombia y con la importancia que ha adquirido el género no solamente como género de entretenimiento, sino también como propuesta estética-literaria seria, sorprende la casi ausencia de una discusión crítica-periodística y también investigativa universitaria. (...) La explicación a este fenómeno es probablemente una explicación circular. Puesto que no existe una tradición del género, no se le presta atención; y la falta de atención lleva a que no pueda surgir una verdadera tradición⁶⁷ (PÖPPEL, 2001: 64).

Da mesma forma, as editoras não contribuem para a divulgação do romance *noir*, já que não se prestam ao trabalho de diferenciá-lo de outros romances, o que acaba por obstruir a plena identificação desse gênero por parte dos leitores e dificultando, assim, seu reconhecimento e seu possível estudo. Portanto, a pesquisa do gênero no país deve ser feita a partir de rastreamentos sistemáticos. Além disso, para conhecer o desenvolvimento do gênero, devem ser levadas em conta, a princípio, suas influências históricas. Nesse ponto, podem ser inscritos os seguintes relatos como vestígios do

⁶⁵ Tem se realizado alguns trabalhos no decorrer do século XXI, mas só se limitam a apresentar os romances separadamente, sem linearidade narrativa e histórica, além de só se centrar nas problemáticas do sicário e da guerra do narcotráfico.

⁶⁶ Não há recopilação bibliográfica dos romances policiais colombianos, não há um artigo crítico que dê conta da existência de uma tradição literária policial no país.

⁶⁷ Primeiro, até o momento, para os pesquisadores internacionais, o romance policial colombiano é representado por García Márquez. Segundo, na Colômbia, García Márquez não conta como autor policial, mas também não existe outro autor policial que tenha merecido em seu próprio país mais que uma ou duas brevíssimas menções. Terceiro, em comparação com a quantidade de romances policiais publicados na Colômbia e com a importância que tem adquirido o gênero, não somente como gênero de entretenimento, mas também como proposta estético-literária séria, surpreende a quase ausência de uma discussão crítico-jornalística e também investigativa universitária. (...) A explicação para esse fenômeno é provavelmente uma explicação circular. Já que não existe uma tradição do gênero, não lhe é prestada atenção, e a falta de atenção não permite surgir uma verdadeira tradição.

gênero *noir*:; “Una ronda de don Ventura Ahumada” (1858), de Eugenio Díaz Castro; e *El crimen de Aguacatal* (1874), de Francisco de Paula Muñoz *Reminiscencias de Santa Fé de Bogotá* (1899), de Cordovez Moure⁶⁸. Narrações com temas mais rurais e com poucos vestígios de urbanismo.

“Una ronda de don Ventura Ahumada” (1858) é um conto escrito por Eugenio Dias Castro, narrado em tempo presente e em primeira pessoa. Segundo os críticos e teóricos, este texto é o precursor do gênero *noir* na Colômbia, pois contém uma estrutura que se baseia em elementos próprios do relato *noir*, isto é, encontramos *mystery*, *analysis*, *action* e um detetive que procura a verdade e que atenta aos diferentes indícios e pistas que lhe são apresentados, com o fim de constituir uma investigação. Ainda assim, esses elementos não são desenvolvidos amplamente e só são mencionados brevemente em alguns fragmentos da narração, mas é claro que em sua estrutura podem ser encontradas semelhanças com os textos do gênero já desenvolvido em outros países na mesma época e em épocas posteriores.

A narração se baseia no desaparecimento de um monge de seu monastério. Os sacerdotes superiores decidem não divulgar seu sumiço e contratam o chefe de polícia para que se encarregue da investigação. Apesar disso, não se pode dizer que esse conto é um exemplo claro e preciso do gênero *noir*, pois a história gira em torno apenas da captura do monge e, portanto, não existe um assassinato ou um crime a ser resolvido, ainda que esses poucos elementos possam nos dar um vislumbre das primeiras mostras do aparecimento do gênero no país. O conto apresenta elementos que se confundem com as características do *thriller* e do gênero policial: o *mystery* refere-se, basicamente, à tensão e ao suspense que gera a fuga e o desaparecimento do monge, e, posteriormente, sua captura alimenta a trama narrativa; a *analysis* apresenta-se a partir do espaço-tempo (que pode ser configurado como um cronotopo) e das personagens, pois esses elementos exercem um papel predominante na configuração da trama do conto; e a *action* estabelece-se como a resolução do mistério, isto é, o detetive-policial reconstitui os fatos e consegue capturar e devolver o monge ao monastério. Dessa maneira, podemos estabelecer a diferença clara entre esse relato e o gênero policial clássico e do *noir* contemporâneo: a diferença versa na metodologia utilizada pela polícia para a resolução do mistério, na forma como o narrador leva o leitor ao fim do

⁶⁸ Esta seleção faz-se a partir da classificação de Hubert Poppel em seu estudo sobre o romance policial na Colômbia.

conto e no desenvolvimento da história. Como consequência, “(...) por su temática, por la figura de don Ventura y por otros indicios ya mencionados, *Una ronda de don Ventura Ahumada* merece el título de primer precursor del género *noir* en Colombia”⁶⁹ (PÖPPEL,, 2001: 36).

Por outro lado, *El crimen de Aguacatal*, de Francisco de Paula Muñoz, apresenta estruturas que subjazem ao romance policial. Em todo o caso, esse texto não é um romance policial propriamente dito, por isso merece ser estudado como antecedente do romance *noir* colombiano. Em sua estrutura podem ser encontrados assassinatos, uma investigação minuciosa e metódica e um final desencadeado pela investigação. No entanto, a intromissão do narrador como mediador dos conflitos não admite que o leitor interaja com a narrativa. Ou seja, não existe a possibilidade de que o leitor siga as pistas nem se coloque no papel do investigador. Dessa forma, o leitor foca-se apenas na investigação e no final da história sendo essa a sua principal diferença em relação ao gênero clássico, pois sabemos que este mantém a interação com o leitor e o desenvolvimento de todos os elementos ao longo da história para terminar com a resolução dos mistérios. Da mesma forma, o texto não oferece ao leitor um jogo intelectual no qual pode mergulhar e competir com a inteligência do detetive, pois o narrador é quem dá a resolução dos fatos na medida em que os vai apresentando. Ademais, o narrador ainda media essas resoluções, pois põe armadilhas para o leitor a fim de que ele não chegue à resolução do enigma por si só. O narrador comenta repetidas vezes os fatos, de forma a explicar a situação desenvolvida naquele mesmo instante.

Em *Reminiscencias de Santa Fé de Bogotá*, escrito por Cordovez Moure, encontramos um texto que contém alguns elementos *noirs*, o que é inovador, se levarmos em conta que é um texto escrito no século XIX. Esse texto intitula-se “El episodio del doctor Russi”, e seu tema gira em torno de um assassinato que foi supostamente cometido por um advogado chamado José Raimundo Russi. O contexto da narrativa evidencia a difícil situação que vivia Bogotá no ano de 1851. Não obstante, a narração não é um conto, muito menos um romance, mas uma crônica que tenta moldar os diferentes fatos históricos através de uma perspectiva distante. Essas narrativas são escritas quarenta anos após os fatos reais e baseiam-se, especificamente,

⁶⁹ (...) por sua temática, pela figura de don Ventura e por outros indícios já mencionados, *Una ronda de don Ventura Ahumada* merece o título de primeiro precursor do gênero *noir* na Colômbia.

em lembranças e estudos de diferentes arquivos existentes, com o objetivo de tentar resgatar fidedignamente o passado e demonstrar sua importância no presente e no futuro. Em poucas palavras, sua finalidade primordial foi tentar construir um ponto de referência que permitisse à população em geral entender e conhecer o passado para, assim, tentar mudar e construir um futuro melhor. Dessa forma, o crime estabelece-se como a principal característica da narrativa, mas diferentemente das narrativas policiais, não possui em sua estrutura um policial ou um investigador que tenta resolver o mistério. Também o narrador se encontra imerso nos fatos, tirando a objetividade da narração, pois constantemente está dando indícios da resolução da história e seu fim.

Portanto, essa crônica “no se acerca a los postulados de la novela detectivesca y al Hard-boiled detectivesco, porque prácticamente no hay investigación y analysis, y los pocos elementos de mystery se esclarecen apenas surgen”⁷⁰ (PÖPPEL, 2001: 41). Sendo assim, Cordovez Moure não escreveu um texto policial, muito menos foi o precursor do gênero *noir* na Colômbia, mas contribuiu com temas e espaços que, mais adiante, foram tratados e desenvolvidos. Ademais, é preciso reconhecer que seu trabalho histórico é digno de uma verdadeira investigação policial.

Após esses primeiros vestígios do gênero *noir* na Colômbia do século XIX, surgem novos temas misturados com novas técnicas que permitem ver a evolução e o estabelecimento do gênero no país. Exemplo disso encontramos em dois relatos que se aproximam significativamente da consolidação da narrativa *noir* como tal: em 1941, aparece *El misterioso caso de Hernán Winter*, e em 1944, *El misterio del Cuarto 215*, exemplos claros de uma interação direta com o gênero clássico e *noir*. *El misterioso caso de Hernán Winter*, de José Joaquín Jiménez (com o pseudônimo Ximénez), apresentou-se à sociedade através de fascículos na revista *Cromos*. O autor autodenomina o texto como romance policial e localiza-o no ano de 1937. As primeiras mostram o detetive Rodrigo de Arce como o oposto do primeiro detetive da história policial, Auguste Dupin, ainda que, se lermos detidamente o romance, podemos encontrar semelhanças entre os dois detetives. Como exemplo, temos a procedência de ambos de famílias poderosas e ricas, ambos com problemas econômicos por causa de desgraças existenciais e pessoais, também sustentam uma relação direta com a arte e o corpo de polícia das duas épocas. As diferenças localizam-se dentro do plano trabalhista

⁷⁰ (...) não se aproxima dos postulados do romance detetivesca e do Hard-boiled detetivesco, pois praticamente não há investigação e *analysis*, e os poucos elementos de *mystery* se esclarecem assim que surgem.

e de preferências profissionais, isto é, os dois utilizam métodos diferentes para a resolução dos mistérios: por um lado, Dupín⁷¹ os resolvia lendo a imprensa; por outro, Arce jamais lia o jornal e preferia visitar as ruas para encontrar pistas. Apesar de Ximénez desenvolvê-la muito bem, a personagem principal do romance equivoca-se na maneira de narrar as situações e fatos, pois foca na apresentação dos acontecimentos com um tom de dor misturada a sentimentalismos e diferentes emoções, o que estagna a narração e obstaculiza o desenvolvimento da trama *noir*.

Portanto, pode-se dizer que esse texto não deve ser catalogado como romance policial, tendo em vista sua versão clássica, pois a narração insere elementos que, para a estrutura policial tradicional, vão na contramão das normas do gênero, tais como casualidade e soluções sem provas materiais e verdadeiras. Não obstante, é um texto enriquecedor na medida em que tenta parodiar o gênero e cria as bases para a sua transformação. Isto é, abre as portas para futuros escritores, para que desenvolvam amplamente as possibilidades narrativas e culturais e consigam recriar o gênero dentro da narrativa nacional.

De modo similar, temos *El misterioso caso del cuarto 215*, no qual participou Ximénez em um dos capítulos. Os primeiros capítulos foram escritos por Lucas Caballero (pseudônimo Klim), posteriormente foram continuados Rafael Jaramillo Arango, Luís Vidales e León de Greiff. O problema dessa narração é que não possui um final claro e preciso, pois as múltiplas digressões e enganos deixados pelos escritores impossibilitaram o desenvolvimento da história. No entanto, em seu interior, veem-se claramente as variáveis da escrita no funcionamento da estrutura do gênero. O texto também assentou as bases para a estabilização do gênero *noir* colombiano como possuidor das seguintes características: “desestabilização do discurso narrativo, questionamento da possibilidade de uma solução unívoca, questionamento das pressuposições, inclusão de reflexões históricas ou políticas críticas, autorreflexão sobre o próprio gênero, inclusão de elementos intertextuais e muitos outros” (PÖPPEL, 2001: 74). Dessa maneira, essas duas tentativas de escritura *noir* ajudam a construir novas bases para o gênero no país, possibilitando a inserção de novos temas e estilos nas gerações posteriores.

Encontramos a maior influência e representação literária do país em Gabriel García Márquez, cujas obras têm se projetado no plano das letras mundiais. Mas a

⁷¹ Em *Nos crimes da Rua Morgue*, Dupín, aí sim, visita a cena do crime.

questão a averiguar-se aqui é se García Márquez utilizou elementos policiais no desenvolvimento de seus romances e, conseqüentemente, influenciou na consolidação literária de escritores do gênero atual. Segundo Póppel, em textos como *El escándalo del siglo* (1959), *La mala hora* (1961), *Cem anos de solidão* (1967), *Crónica de uma muerte anunciada* (1981) e *El mismo diferente* (1993), podem ser encontrados elementos claros e específicos do gênero policial e *noir*, onde a ordem social se submete à história e à narração dos acontecimentos. Em poucas palavras, García Márquez propõe em seus romances um alto nível de autorreferencialidade, um jogo intelectual com o leitor e uma investigação que leva a uma solução solitária. Para exemplificar, passarei brevemente por *Cem anos de Solidão* e darei uma ênfase a *Crónica de uma muerte anunciada*.

Em *Cem anos de solidão*, o elemento policial pode ser observado no assassinato de José Arcadio Buendía:

Uma tarde de setembro, diante da ameaça de uma tempestade, voltou para casa mais cedo que de costume. Cumprimentou Rebeca na copa, amarrou os cachorros no quintal, pendurou os coelhos na cozinha, para salgá-los mais tarde, e foi para o quarto trocar de roupa. Rebeca declarou depois que quando o marido entrou no quarto, ela se fechou no banheiro e não percebeu nada. Era uma versão difícil de acreditar, mas não havia outra mais verossímil, e ninguém pôde conceber um motivo para que Rebeca assassinasse o homem que a tinha feito feliz. Este foi talvez o único mistério que nunca se esclareceu em Macondo. Logo que José Arcadio fechou a porta do quarto, o estampido de um tiro retumbou na casa. Um fio de sangue passou por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu reto pelas calçadas irregulares, desceu degraus e subiu pequenos muros, passou de largo pela Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo reto diante da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas colado às paredes para não manchar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou em curva aberta a mesa da copa, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por debaixo da cadeira de Amaranta, que dava uma aula de Aritmética a Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se dispunha a partir trinta e seis ovos para o pão. Seguiu o fio de sangue em sentido contrário, e em busca da sua origem atravessou a despensa, passou pela varanda das begônias onde Aureliano José cantava que três e três são seis e seis mais três são nove, e atravessou a copa e as salas e seguiu em linha reta pela rua, e em seguida dobrou à direita e depois à esquerda até a Rua dos Turcos, sem se lembrar que ainda trazia vestidos o avental de cozinha e as chinelas caseiras, e saiu para a praça e se meteu pela porta de uma casa onde não havia estado nunca, e empurrou a porta do quarto e quase se sufocou com o cheiro de pólvora queimada, e encontrou José Arcadio caído de bruços no chão, sobre as polainas que acabava de tirar, e viu a fonte original do fio de sangue que já havia deixado de fluir do seu ouvido direito. Não encontraram nenhuma ferida no seu corpo nem puderam localizar a arma. Tampouco foi possível tirar o penetrante cheiro de pólvora do cadáver. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007: 235-236)

Vemos como no fragmento acima o narrador é firme na afirmação “esse foi o único mistério que nunca se esclareceu em ‘Macondo’”, o que nos ajuda a perceber e a entender que a morte de José Arcadio teve, sim, um culpado. Mas, como sabemos, no romance, não se realiza uma investigação exaustiva sobre esse tema, pois ao lermos todo o fragmento, nos damos conta de que há múltiplas pistas que um detetive poderia utilizar para encontrar o assassino. Entretanto, a García Márquez não interessa desenvolver esse episódio e o escritor só o utiliza como um mecanismo de regularização e de relação entre a narração mágica e a narração “real”. Assim, o *plot* policial giraria em torno de quem matou o José Arcadio Buendía.

Por outro lado, *Crónica de uma morte anunciada* mostra-nos uma faceta de García Márquez que mescla jornalismo (crônica) e literatura (o fantástico). O lado jornalístico pode ser percebido através do tom verossímil e real dado à história, com a descrição de lugares e fatos reais, nesse caso, Sucre e alguns episódios históricos e sociais. A trama gira em torno do assassinato de Santiago Nasar e a história se desenvolve a partir da festa de casamento de Ángela Vicario e Bayardo San Román pois este, ao se dar conta de que a esposa não era virgem, decide devolvê-la a seus pais. Nesse momento, seus irmãos intervêm para perguntar quem a desonrou e ela responde enfaticamente: Santiago Nasar. A partir desse momento, os irmãos começam a planejar a vingança e, com facas em mãos, buscam Santiago por toda a cidade. Posteriormente, quando o homicídio se torna público, os irmãos negam sua culpa se justificando: “foi um assunto de honra”. García Márquez utiliza esse elemento como desculpa para mostrar e criticar a sociedade conservadora e religiosa colombiana que só mente e busca proteger os próprios interesses, desconhecendo os direitos e a vida dos outros.

A morte, desde o título, apresenta-se como um elemento predominante no funcionamento da trama. Assim, do princípio ao fim do romance, sua presença é sempre advertida: “No dia em que o iam matar...”, (GARCÍA MARQUEZ, 1981: 6) “que me mataram, menina Wene” (GARCÍA MARQUEZ, 1981: 49). Inclusive, a morte é anunciada e pressentida por meio de presságios e sonhos que antecipam o destino final – e fatal – de Santiago, de maneira que “nunca se teve uma morte tão anunciada”, pois todos os habitantes da cidade conheciam os propósitos da família Vicario, já que esses tinham se encarregado de difundir a informação. Em consequência, a fatalidade é impregnada por toda obra, aproximando-a da tragédia grega, pois além da morte de

Santiago, a crônica está carregada de elementos que fazem o assassinato assemelhar-se a um sacrifício.

Por conseguinte, *Crónica de uma muerte anunciada* situa-se entre o mito e a realidade, pois imita fidedignamente a realidade social de uma região colombiana, sem ignorar as desconformidades, as tradições, os costumes, as tragédias e as paixões inerentes ao ser humano. Em suma, esse romance aproxima-se do gênero *noir* na medida em que, desde sua primeira linha, apresenta-nos um crime e sua consequente investigação: na primeira parte do texto, realiza-se uma viagem ao passado, de forma que são relatados os últimos minutos de vida de Santiago e o momento em que sua morte é anunciada; na segunda parte, narra-se a história de Ángela, sua desonra e a promessa de vingança por parte de seus irmãos; já na terceira parte, são repassadas as horas antecedentes ao crime, descrevem-se as atividades dos Vicario e, especificamente, mencionam-se os comentários que realizaram por todo o povoado sobre suas intenções de assassinar Santiago; na quarta parte, é narrada a autópsia do corpo de Santiago, relacionando-a diretamente à situação amorosa com Ángela; finalmente, na última parte, são realizadas pelo narrador algumas reflexões que giram em torno de temas como o destino, a fatalidade, a morte e o amor, todos relacionados ao assassinato. Como consequência, o detetive acaba por ser o mesmo narrador, misturando diferentes elementos que o ajudam a chegar ao esclarecimento do crime. Esses elementos podem ser tomados como pistas ou indícios: acontecimentos do dia do crime, posição do juiz frente ao caso, entrevistas com testemunhas e implicados e, finalmente, as divagações e interpretações realizadas pelo narrador ao longo da narração.

Dessa maneira, o caráter *noir* do romance é evidenciado através do suspense, pois, apesar de o leitor conhecer desde o princípio o desfecho da história, ele se deixa levar pelo acúmulo de divagações e suspeitas. É como encontramos os tópicos do gênero – crime violento, mistério, investigação, vítima e assassino – misturados com a indagação e a busca da resolução das seguintes perguntas: Quem é o assassino? Como o crime foi realizado? Qual é o objetivo do assassinato? A quem protege Ángela? Assim, o trabalho do leitor – que já sabe desde o princípio sobre o assassinato – resume-se a encontrar mais elementos na narração que contribuam para ampliar as pistas sobre a culpabilidade dos suspeitos. Entretanto, durante a narração, são poucas as novidades que se apresentam. No entanto, a tensão narrativa alimenta a sensação de se estar lendo um

romance *noir* tradicional. A narração na última parte cativa significativamente o leitor, pois a violência e o medo misturam-se para causar um impacto de terror e de catarse.

Seguidamente, podemos apresentar o romance sicarial que surge nos anos a partir da figura do sicário, que pode ser compreendido como um assassino pago que perturba significativamente a sociedade colombiana. Assim, sua configuração na literatura tem sido significativa na medida em que permite abordar diferentes pontos de vista no que se refere ao problema do narcotráfico e à constituição da morte como um negócio lucrativo.

Essa figura social e narrativa aparece a partir do assassinato do Ministro de Justiça de Belisario Betencourt, Rodrigo Lara Bonilla, em 30 de abril de 1984. Mesmo que a figura seja identificada e categorizada nos anos 80, é desenvolvida na narrativa apenas em meados dos anos 90. A partir desse fato, dá-se início a uma massificação da violência e à propagação do sicariato como forma de sobrevivência e como meio de trabalho lucrativo, fazendo com que o negócio da morte se envolva em etapas da vida, como a infância e a adolescência. Os menores de idade começaram a se integrar aos aterradores bandos dos bairros mais pobres e marginalizados do país com o objetivo de atingir um reconhecimento e um status dentro de seu núcleo social, também como mecanismo para tentar sair da extrema pobreza. Dessa maneira, a maior parte da literatura colombiana dos anos 90 construiu-se e desenvolveu-se a partir da imagem do sicário. Essa personagem é encontrada em diferentes textos como símbolo da pobreza e da violência gerada pelo narcotráfico e pela corrupção em geral. Exemplos do desenvolvimento dessa personagem social e narrativa encontramos nos seguintes romances que se agrupam em três grandes momentos: 1) um grupo que apresenta o início e o desenvolvimento do narcotráfico e, com isso, o fenômeno do sicariato, com obras como *La mala hierva*, de Juan Gossain (1981), *Suyo es mi corazón* e *El cielo que perdimos*, de Juan José Buracos (1984 e 1990) e *La mirada de los condenados*, de James Valderrama e Oscar Osorio (2003); 2) um momento em que os autores se concentram na imagem do sicário, sua funcionalidade e estabelecimento dentro do marco social, quando encontramos romances como *No nacimos pa' semilla*, de Alonso Salazar (1990), *El peladito que no duró nada*, do diretor de cinema Víctor Gaviria (1991), *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994), *Morir con papá*, de Óscar Collazos (1997), *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos (1999), e *Sangre ajena*, de Arturo Alape (2000); 3) no terceiro momento, pode ser visto nos romances uma

ênfase ao tema narcotráfico e sua incidência na sociedade nacional, de modo que o sicariato mostra-se como um fator elementar dentro do crime organizado, como podemos ver nos romances *Hijos de la nieve*, de José Libardo Porras (2000), *Comandante paraíso*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (2002), e *Testamento de um homem de negócios*, de Luis Fayad (2004). Como resultado, os romances representam um claro contexto sociopolítico e cultural das épocas narradas, isto é, relacionam-se diretamente com a marginalidade e a desordem gerada pela extrema pobreza e pela necessidade de sobrevivência nas grandes cidades.

O sicário apresenta-se como o artífice de novos espaços de relações, pois é ele quem impõe as regras em uma cidade cada vez mais desordenada e recria a linguagem da periferia e da marginalidade. Em outras palavras, é essa personagem que se encarrega de construir um novo marco simbólico, em que a maneira de se vestir, atuar e viver desse grupo se convertem numa influência estética para os jovens e para as pessoas que os rodeiam. A esse propósito, Luz Mary Giraldo propõe: “en *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Morir con papá* se evidencian representaciones de la crisis social y cambio de valores, de una sociedad inmersa en condiciones de marginación, degradación y apocalipsis”⁷² (GIRALDO, 1998:187). Além disso, deve-se levar em conta nesse fenômeno os movimentos sociais que permitiram que a figura do sicário se impusesse dentro do crime organizado. O mais claro deles é o deslocamento forçado de famílias inteiras do interior para a cidade, o que possibilitou uma contínua interação entre os costumes adquiridos no campo e desenvolvidas dentro do espaço urbano. Dessa forma, novas dinâmicas socioculturais foram instauradas e deram conta da atividade produtiva dos novos habitantes das cidades, pois além de gerar uma nova riqueza, esses migrantes construíram também novas formas de viver e de perceber o mundo. Por essa razão, os escritores começam a se preocupar com a crise e sua relação direta com o narcotráfico, tomando como base a figura do sicário, pois esse encerra as manifestações do negócio com as drogas e a morte. Além disso, o sicário é um elemento que se desenvolve eficazmente no âmbito urbano, modificando-o, adequando-o à sua vida atual e utilizando-o como um elemento de desenvolvimento econômico e cultural.

⁷² Em *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* e *Morir con papá* se evidenciam as representações da crise social e a mudança de valores de uma sociedade imersa em condições de marginalização, degradação e apocalipses.

Portanto, nos diferentes romances sicariais ou “pós-sicariais”, é apresentado um sicário formado pela violência de uma sociedade consumista e arrivista. Nessa condição, o sicário pode ser visto não apenas como um assassino enquanto tal, mas também ele mesmo como uma vítima do sistema político e social. E mais, os escritores buscaram mostrar as diversas situações e contradições em que viviam esses sujeitos na vida diária – e no momento de assassinar suas vítimas –, pois essas histórias constituem-se como um reflexo claro da degradação moral e ética da humanidade, uma degradação marcada pelo dinheiro, bens materiais de consumo e transações comerciais, de forma que a vida passa a ser um recurso que se compra e se vende ao melhor comprador.

Mais adiante, em meados e final dos anos noventa, dá-se o estabelecimento claro do romance *noir* contemporâneo com obras como *Salde*, de Octavio Escobar (1995), *Muriel mi amor*, de Alberto Duque López (1995), *Um hilo de sangre por la escalera*, de Rogelio Iriarte (1995), *La hora de los traidores*, de Pedro Téllez (1995), *Tarzan y el filósofo desnudo*, *Más allá de la traición*, de J.R. Vergara (1996), *Um gato em el acuario*, de Carmen Victoria Muñoz (1996), *Tres exóticas aventuras de Ray López - detective privado-*, de Juan Carlos Rubiano (1996), *Fulanitos de tal, zutanitas de til*, de Luís Aguilera (1996), *Perder es cuestión de Método*, de Santiago Gamboa⁷³ (1997), *Morir con papá*, de Oscar Collazos (1997), *Mala noche*, de Jorge Franco (1997), *La generación de la diáspora contra-ataca*, de Luís H Aristizabal (1997), *Scorpio City*, de Mario Mendoza (1998), *Trancón sobre el asfalto (Vida y obra de un asesino neto)*, de Rodrigo Argüello (1999), *Rosário Tijeras*, de Jorge Franco (1999), *En la ciudad de los monstruos perdidos y Vamos a matar al dragoneante* de Roberto Rubiano (1999); *La modelo asesinada*, de Oscar Collazos (1999); *Un crimen al dente* (1999) e *Implicaciones de una fuga Psíquica* (1995) de Gonzalo España y *Besa mi tumba* de Javier Echeverri Restrepo (1999). Em seguida, no século XXI⁷⁴: *Silencio de neón*, de Lina María Pérez (2000), *Debido Proceso*, de Jaime Alejandro Rodríguez (2000), *El regreso de Nil Sierra* de Javier Echeverri Restrepo (2000), *Relato de un asesino* (2001) y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, *El asesino del puente pintao* de Carlos E. Arroyo Garavito (2003), *Cinco tardes con Simenón* de Julio Paredes (2003), *El eskimal y la mariposa* de Nahum Montt (2004), *La muerte de Madame Taconcitos* de Luis Ernesto

⁷³ Romance que vai ser trabalhado nesta pesquisa.

⁷⁴ Apresentam-se as mais conhecidas e as classificadas pelos críticos como romances do gênero, pois ao ser tão recentes não se fez um estudo amplo de todas as publicações que podem ter as características próprias e entrar dentro do gênero *noir*.

Gilibert (2004), *Novelas bogotanas* de Germana Espinosa (2005)⁷⁵, *Las pesquisas comenzaron en Baker Street* de Jairo Buitrago (2010) y, *Apocalipsis* de Mario Mendoza (2011).

Nesses romances, podemos observar muitas das características do gênero *noir* misturadas a uma representação da cidade moderna colombiana – isso através da narração e crítica direta à corrupção nacional, em especial às entidades do Estado. Assim, podemos encontrar textos imersos no *hard boiled* ambientados com personagens bem construídas e com uma proposta estética definida, de forma que os escritores tentam dar um tom pessoal a cada uma de suas produções, com o objetivo de se inserir no plano social e político do país de modo singular. Para isso, introduzem elementos cômicos, sarcásticos, sagrados, violentos, religiosos e judiciais, os quais dão um tom original que lhes permite procurar as raízes dos problemas da sociedade colombiana. Em poucas palavras, os autores utilizam o gênero *noir* como instrumento de reflexão sobre o estado da realidade e a identidade do país. Além disso, vinculam-se ao movimento latino-americano, que põe no centro a reelaboração do gênero através da metaficção, da carnavalização, da paródia, da heteroglossia, da intertextualidade e da ficcionalização de fatos e personagens históricos⁷⁶.

Finalmente, é preciso ter em conta que existem inúmeras produções *noirs* e policiais no país que não são conhecidas pela falta de distribuição e publicação. Desse modo, o gênero permanece na penumbra até que alguma editora assuma o desafio de publicar, classificar, difundir e fazer justiça ao valor narrativo dos romances do gênero, pois este segue desprezado no mercado literário. Além do mais, temos que ter em conta que a crítica e os especialistas literários do país ainda não veem o gênero como uma produção importante, deixando de lado seu estudo, ampliação e crítica acadêmica e literária.

MÉXICO

Diferentemente da Colômbia, no México, o gênero *noir* se estabelece com todas suas características clássicas em 1940, por meio da revista *Selecciones policiales y de*

⁷⁵ Este romance escreve-se tendo em conta o já narrado pelo Cordovez Moure, isto é, se reescrevem as Reminiscências de Santa Fé de Bogotá e se apresenta uma nova visão sarcástica de Bogotá.

⁷⁶ Esses conceitos são tomados da obra de Bakhtin e aplicados por alguns teóricos no momento de falar sobre a Novo romance na América Hispânica.

Mistério, que se difundiu desde 1946 até 1953 e publicou grandes nomes como Antônio Helú, Maria Elvira Bermúdez, Rafael Bernal e Pepe Martínez da Vega. Posteriormente, deram-se a conhecer escritores e romances que poderiam ser incluídos perfeitamente dentro do gênero: Rafael Solana com *Crimen de tres bandas* (1945); Sergio Pitol com *El tañido de una Flauta* (1973); Carlos Fuentes com *La cabeza de la hidra* (1978); Eugenio Aguirre com *Segunda Persona* (1985); José Huerta com *Accidente premeditado* (1986); Ana María Maqueo com *Crimen de Color oscuro* (1986); César López com *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1994); Fernando del Paso com *Linda 67: Hstoria de un crimen* (1995) y Rafael Ramírez Heredia com *La Mara* (2004).

Nos romances que se aproximam do gênero *noir* no país, pode ser observado a apresentação de fatos violentos que, de modo geral, relacionam-se diretamente com a corrupção política e social, mostrando o compromisso social e político dos escritores. Ao utilizarem o romance *noir* como um mecanismo de denúncia, eles acabam por configurar um modo de resistência pacífica e uma prática de democracia que ajuda a evidenciar o caos da modernidade urbana mexicana. Além disso, no México, existem estudos ampliados e críticos sobre o gênero. Um deles é *Muertos de Papel*⁷⁷, de Vicente Francisco Torres Medina (2003), que será a nossa base para o percurso pelo gênero *noir* mexicano. Para tanto, e tendo em conta o que foi proposto por Torres, analisaremos o desenvolvimento do gênero do país a partir de: A influência de Sherlock Holmes em Pepe Martínez da Vega; Antônio Helú e seu enriquecimento do gênero; O caso Vicente Leñero; A nota vermelha como material para a produção romancista *noir*: o caso de Jorge Ibarguengoitia; O romance neopolicial e o gênero *noir* em Paco Ignacio Taibo II; Estado “atual” do gênero no México.

Na história da literatura, o nome de Sherlock Holmes tem sido sinônimo de dedução, observação e de uma enorme capacidade para resolver grandes mistérios. Ele se constitui na personagem de ficção que mais sucesso teve na história da literatura de todos os tempos.⁷⁸ As referências espaciais de Londres do final do século XIX deram um marco de verossimilhança às histórias. Os leitores podiam observar Holmes e

⁷⁷ Este texto foi pioneiro nos estudos do gênero. Atualmente está aberta a discussão e os estudos sobre os novos romances e sobre o surgimento do romance da violência, do sicariato e do narcotráfico.

⁷⁸ Temos que ter em conta que o cinema teve muita influência no fenômeno literário, de difusão e consumo da obra de Doyle. No entanto, os cineastas têm recriado as histórias de um jeito original e pouco convencional, inspirando a criação e a escritura de novas formas do gênero.

Watson (seu ajudante e narrador) pelas ruas, armazéns, restaurantes e estações de trem, tendo eles se convertido, assim, em residentes habituais da cidade.

Holmes possui grandes conhecimentos científicos que lhe permitem interpretar e deduzir as relações entre as pistas que descobre e os motores do crime. É um especialista em química, botânica, anatomia, toxicologia e topografia. Ademais, é um grande leitor das seções judiciais dos jornais, de onde obtém dados para seu arquivo pessoal. A partir dos requerimentos do enigma, o detetive analisa, examina detalhes, entrevista testemunhas, consulta outras fontes, contrasta versões e, em certas ocasiões, tende a planejar armadilhas para seus adversários. O doutor Watson, colega de departamento e ajudante de Sherlock Holmes, é também, ao mesmo tempo, seu cronista oficial. Ele costuma participar nas histórias que conta e, portanto, escreve os relatos em primeira pessoa. Assim, algumas vezes aparece como narrador onisciente, ao descrever os estados de ânimo de Holmes, enquanto em outras sua escassa inteligência permite-lhe formular perguntas e dúvidas sobre os acontecimentos que se desenvolvem.

Quanto aos temas tratados, é incrível a facilidade de Doyle em manejar todos os assuntos da ficção policial. Ele aborda temas como extorsão, roubo e assassinato, que aparecem sob descrições formais e pouco casuais. Por essa razão, Doyle chegou a ser querido por todos, pois “supo unir en forma admirable el arte con la técnica integrando por primera vez, en un todo armonioso, las dos mitades hasta entonces separadas de la novela policial, creando la investigación del misterio, dotando a la investigación misma de un carácter extraño, esotérico, mediante observaciones del razonamiento y gracias al virtuosismo casi monstruoso del detective. Esa fue su originalidad y sigue siendo válida”⁷⁹ (NARCEJAC- BOUILLEAU, 1980: 55).

Os relatos mais conhecidos de Holmes são *O signo dos quatro* (1890), *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892), *O cachorro dos Baskerville* (1902), também conhecido como *O cão dos Baskervill*, e *Seu último cumprimento no palco* (1917), graças aos quais se fez mundialmente famoso e popularizou o romance policial.

A partir da figura de Holmes, Pepe Martínez da Vega constrói também sua personagem mais popular e satírica: Péter Pérez, “el genial detective de Peralvillo, reeditado con algunas variantes en el título, se publicaron por primera vez en el

⁷⁹ Soube unir, de forma admirável, a arte com a técnica, integrando pela primeira vez, em um todo harmonioso as duas metades até então separadas do romance policial, criando a investigação do mistério, dotando a investigação mesma de um caráter estranho, esotérico, mediante observações de raciocínio e graças ao virtuosismo quase monstruoso do detetive. Essa foi sua originalidade e continua sendo válida.

suplemento dominical de *La Prensa*; también fueron llevadas al radio, al cine y a la televisión. Estas aventuras son una imitación burlona, paródica de la literatura detectivesca; situadas en la Ciudad de México, describen la ineptitud policial”⁸⁰ (OCAMPO, 2000: 143).

Os contos protagonizados por Pérez encontram-se em dois livros: *Humorismo em camiseta* (1946) e *Péter Pérez, detetive de Peralvillo y anexas* (1952). Essa personagem, ao contrário do que conhecemos sobre o detetive de Doyle, é um ser desprovido de estilo e glamour, um “sabueso caricaturesco que vive en una accesoria en Peralvillo, duerme en un petate y tiene un ladrillo por almohada”⁸¹ (TORRES, 2003: 40). A configuração da personagem é revestida de um tom irônico e burlesco, com o objetivo de fazer uma forte crítica social e transmitir uma imagem da realidade latino-americana, a qual destoava muito do ideal europeu. Portanto, nos contos do detetive Pérez, podemos encontrar uma proposta interessante: a de escrever a partir da realidade imediata e não através de estereótipos europeus e anglo-saxões. Desse modo, a ironia⁸² funciona como mecanismo para fazer uma crítica aos cânones policiais clássicos e para debochar da sociedade de conforto que imperava na época narrada. Em Martínez da Vega também pode ser observado a representação de elementos ridículos e patéticos demonstrados através da paródia⁸³ encarnada no detetive, pois é a clara antítese do famoso detetive inglês. Exemplo disso vemos na descrição física das duas personagens: Holmes é alto, esguio, irônico, inteligente, metucioso e elegante, e Watson descreve-o assim: “Su estatura sobrepasaba los seis pies, y era tan extraordinariamente enjuto, que producía la impresión de ser aún más alto. Tenía la mirada aguda y penetrante, (...) y su nariz, fina y aguileña, daba al conjunto de sus facciones un aire de viveza y de

⁸⁰ O genial detetive de Peralvillo, reeditado com algumas variantes no título, apareceu pela primeira vez no suplemento dominical de *La Prensa*; também foi levado à rádio, ao cinema e à televisão. Suas aventuras são uma imitação zombadora e paródica da literatura detectivesca, situadas na Cidade de México, e descrevem o péssimo trabalho policial.

⁸¹ Cachorro caricato que vive em um pensionato em Peralvillo, dorme em uma cama pobre e tem um tijolo como travesseiro.

⁸² No dicionário da RAE, são encontradas as seguintes acepções de ironia, derivadas do grego *eirôneia* e do latim *ironia*: 1. Deboche fino e dissimulado; 2. Tom zombeteiro com o que se diz; 3. Figura retórica que consiste em dar a entender o contrário do que se diz. Como pode ser apreciado nas duas primeiras acepções – digamos, “naturais” do uso da língua –, o termo alude a uma expressão comunicativa que implica uma verdadeira violência psicológica própria do sentido do humor humano e que tem um amplo espectro de matizes: no âmbito da comédia, do uso coloquial e das querelas abertas.

⁸³ Do grego *parodia*: contra-oda, contra-canto. Faz referência uma obra que transforma um texto anterior, isso através de elementos cômicos e irônicos. Contudo, a paródia de uma obra não se baseia somente na técnica irônica, mas implica a utilização de comparações e comentários da obra parodiada; isto é, a paródia tenta construir um metadiscorso crítico da obra original. Tomado da RAE.

resolución”⁸⁴ (DOYLE, 1999: 23). Além disso, é um mago do disfarce, fuma cachimbo, gosta de bolachas, é habilidoso nas artes marciais e de combate, possui um grande conhecimento científico, toca violino magistralmente, consome cocaína numa solução de 7% e é um grande conhecedor das ciências, em especial da química. Já Péter Pérez, ao contrário do grande detetive inglês, é péssimo nas artes da camuflagem, usa seu cachimbo como enfeite – pois, ao fumar, passa mal –, é desordenado e sujo com seu aspecto, seus doces favoritos são as balas de milho com rapadura e abóbora, os quais consome antes de resolver um crime, acompanhado de uma canção passada de moda enquanto joga solitário com um baralho espanhol. Além disso, suas leituras favoritas são as histórias em quadrinhos. Dessa maneira, vê-se a clara imitação burlesca da tradição policial, pois mediante o tom da paródia cômica mostra-se um espelho dos múltiplos defeitos sociais e tradicionais do gênero policial.

Dito de outro modo, essa produção burlesca constrói-se mediante diferentes vestígios irônicos que não pretendem ser polivalentes, mas tentam construir uma relação simétrica entre a realidade mexicana e as atitudes humanas reais, isto é, os relatos são mostras fotográficas que retratam os múltiplos defeitos de uma sociedade em via de desenvolvimento, na qual a ironia abre novas possibilidades de relacionamento com os espaços e com os outros corpos, isto muitas vezes a partir do humor, o sarcasmo e a brincadeira. Estas novas manifestações nos relatos dão sentido aos elementos culturais que têm sido menosprezados historicamente pela cultura e pelas esferas do poder e do conhecimento. Deste modo, os protagonistas das obras se deslocam por novos espaços de relação onde o nomadismo, o CsO e os novos mecanismos de resistência modificam o estatismo da sociedade, do governo e dos acontecimentos. Assim, a ironia na obra de Pepe Martinez funciona como uma estratégia para expressar os paradoxos da condição humana, os limites entre a produção tradicional *noir* clássica, pois é óbvio que não podem ser escritas as mesmas histórias quando a realidade imediata está cheia de caos, destruição e desencanto. Em poucas palavras, a figura de Péter Pérez é uma reafirmação do mundo real mexicano e das contínuas modificações na condição humana, pois nesse detetive encontra-se um forte compromisso ético e existencial, na medida em que exige

⁸⁴ Sua estatura ultrapassava os seis pés, e era tão extraordinariamente enxuto, que produzia a impressão de ser ainda mais alto. Tinha o olhar agudo e penetrante, (...) e seu nariz, fina e pequena, dava ao conjunto de suas facções um ar de viveza e de resolução.

que o leitor reconheça as contradições do mundo real e o contraste com o mundo literário.

Em seguida, encontramos Antônio Helú como um dos autores que enriqueceu o gênero *noir* mexicano. Além de criar a primeira publicação do gênero no país – *Selecciones policiacas y de misterio*, em 1946 –, ele escreveu uma das obras mais representativas do desenvolvimento do romance *noir* no México, *La obligación de asesinar* (1946), na qual observa-se uma investigação que gira em torno do problema criminoso e sua posterior resolução. Mas, anterior a essa obra, nos anos vinte, podem ser encontrados textos como *Los predestinados*, *El crimen de Insurgentes* – em colaboração com Adolfo Fernández – e *La comedia termina* (1938). Na obra *La obligación de asesinar* (1946) existem várias narrações protagonizadas por Máximo Roldán e seu colega Carlos Miranda. Roldán é um detetive pícaro, ladrão, assassino e com todas as características do estereótipo do homem mexicano⁸⁵, que tenta visibilizar a corrupção estatal e social. A esse respeito, Monsiváis opina:

Los crímenes entre pobres no le interesan al género, y mientras en estas novelas (las policiales clásicas) la función del detective o investigador es la de neutralizar y castigar la amenaza que supone el criminal para el orden social precedente, tarea siempre culminada con éxito, en el contexto de las sociedades latinoamericanas, donde no hay confianza alguna en la justicia no sólo la figura del detective es una idealizada entelequia, sino que su equivalente, el policía ciudadano, inspira temor y/o un profundo rechazo entre este sector local, que teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo.⁸⁶ (MONSIVÁIS, 1973: 6)

Em *La obligación de asesinar*, através de uma linguagem coloquial e folhetinesca, são mostrados vários argumentos críticos que criam uma reflexão sobre a realidade social de um país dominado pela corrupção, de tal maneira que o romance policial proposto por Helú passa a configurar-se como um mecanismo para questionar a justiça e para integrar concepções ideológicas dentro da narração policial, deixando claro que o crime e os mistérios não são apenas elementos construtores do gênero. Sobre isso, Emilio García Riera afirma:

Entre nosotros, los mexicanos de hoy, está muy extendida la creencia de que una obra es policiaca porque en ella se comete un crimen y aparece la policía,

⁸⁵ Dentro dos estereótipos que tem configurado o suposto ser mexicano e que são caracterizados na obra de Helú se encontram: a preguiça, a corrupção, o orgulho da terra e dos costumes mexicanos, o machismo e as fisionomias corporais tais como o bigode, a pele morena e o uso de roupas típicas.

⁸⁶ Os crimes entre pobres não interessam ao gênero, e enquanto nesses romances (romances policiais clássicos) a função do detetive ou pesquisador é a de neutralizar e castigar a ameaça de um suposto criminoso contra a ordem social precedente tarefa sempre cumprida com sucesso, no contexto das sociedades latino-americanas, onde não há confiança alguma na justiça, não só a figura do detetive é uma idealizada enteléquia, como seu equivalente, o policial cidadão, inspira temor e/ou uma profunda rejeição nesse setor local, que teme se identificar com o suspeito, teme defende-lo.

o porque un detective o un oficial cuentan sencillamente algún caso en que han intervenido o porque se narra en ella la vida de algún delincuente muy conocido -señala la escritora de novelas policíacas María Elvira Bermúdez. En esas y parecidas coyunturas se estará ante un reportaje, una crónica o una biografía, pero no frente a una novela policiaca porque lo que caracteriza al género es el misterio, la investigación y la idea de justicia.⁸⁷ (GARCÍA, 1993: 24)

Portanto, a configuração de Máximo Roldán apresenta, da mesma forma que Arsenio Lupin (protagonista dos relatos do francês Maurice Leblanc), um sujeito que se guia pelos interesses pessoais antes dos coletivos, pois é um “ladrãozinho” sem emprego e que sempre consegue uma forma de roubar outros ladrões, jamais ataca boas pessoas. Dessa maneira, o detetive é um claro anti-herói, uma vez que suas atitudes vão na contramão de todas as posições éticas, pois é um homem que só se guia por sua própria concepção de mundo e que só se esforça por definir e construir seus próprios valores, os quais são sempre contrários aos estabelecidos e reconhecidos pela sociedade mexicana. Finalmente, cabe notar que Helú, com sua linguagem singela e sua avidez narrativa, consegue enriquecer enormemente o gênero no México, pois graças às suas traduções e trabalhos editoriais, o escritor consegue ampliar a distribuição e a publicação de obras que se soma às tendências mais gerais do que pode ser considerado a narrativa *noir* latino-americana.

Mais adiante, encontramos-nos com Vicente Leñero e suas duas grandes obras, *Los albañiles* (1964) e *El garabato* (1967). Em *Los albañiles*, é tecido um acúmulo de relações de poder em que a hierarquia pesa no momento de encobrir e acusar os suspeitos do caso. Entretanto, é preciso ter em conta que a diferencia do gênero clássico, o autor não apresenta um final fechado à sua obra – isto é, não propõe uma solução unívoca para a problemática proposta –, mas deixa a porta aberta para múltiplas especulações. No entanto, o trabalho do detetive é exaustivo na medida em que recorre à técnica do interrogatório como mecanismo para encontrar o culpado, pois “el sistema menos cruel, más no por eso menos quebrantador de la voluntad, se basa en el interrogatorio reiterado. (...) Escarbando así, persistentemente, en muy variadas direcciones y quebrantando minuto a minuto tanto la resistencia física como la moral

⁸⁷ Entre nós, os mexicanos de hoje, está muito difundida a crença de que uma obra é policial porque nela se comete um crime e aparece a polícia, ou porque um detetive ou um oficial simplesmente contam singelamente algum caso em que interviram ou porque se narra nela a vida de algum delinquente muito conhecido - assinala a escritora de romances policiais María Elvira Bermúdez. Essas e parecidas conjunturas estarão numa reportagem, numa crônica ou numa biografia, mas não num romance policial porque o que caracteriza o gênero é o mistério, a investigação e a ideia de justiça.

del detenido, se conseguía penetrar su sistema de defensa y obtener, más tarde o más temprano, su confesión”⁸⁸ (LEÑERO, 1964: 169-170).

Cada um dos capítulos sugere uma hipótese e assassinatos diferentes que se misturam e se relacionam para chegar ao capítulo onze, de modo a desencadear e unificar os diferentes discursos propostos durante a narração. Portanto, a história gira em torno de três crimes: um antigo, outro predito e o narrado como atual. A partir disso, o detetive tentará usar sua inteligência para desvendar o caso.

Esse detetive apresenta-se como um homem um tanto simples, pois é descrito como um ser sem história, sem ilusões e sem uma psicologia que o diferencie das outras personagens, cujo único fim na vida é tentar resolver mistérios. Não obstante, a investigação na qual se submerge não termina com um resultado positivo, pois as declarações das personagens não são claras e não dão pistas importantes que levem à resolução do crime, uma vez que cada um deles tem um motivo para estar envolvido no caso. Como resultado, pode-se afirmar que “a Leñero le interesa el virtuosismo de la estructura más que la trama policial; la diversidad de puntos de vista, de comportamientos, de maneras de hablar y las posibilidades criminales de todos los personajes le resultan más importantes que la historia de un muerto y un asesino”⁸⁹ (TORRES, 2003: 52).

Da mesma forma, o valor intrínseco dessa obra surge na invenção e na alteridade presentes na obra, pois as histórias apresentadas dão um forte tom ideológico e pessoal ao relato. Além disso, constitui-se em uma ordem regida por um caráter sociológico que se apresenta através da narração de diversos campos sociais, ideológicos e econômicos, com os quais a obra tenta apresentar o conjunto ideológico do México da época enquanto nação: um México que, como um edifício, está em perpétua construção e que, pela idiossincrasia, atravessa mil dificuldades para se consolidar como uma edificação/nação sólida e livre de corrupção e morte.

Por outro lado, temos *El garabato*, uma obra que problematiza a escritura tradicional do romance e na qual Leñero apresenta uma sátira através de seu protagonista: um crítico literário que debocha da tradição do gênero *noir* e questiona a

⁸⁸ O sistema menos cruel, mas não por isso menos destruidor da vontade, baseia-se no interrogatório reiterado. (...). Procurando assim, persistentemente, em muitas variadas direções e abalando minuto a minuto tanto a resistência física como a moral do detento, se conseguiam penetrar seu sistema de defesa e obter, mais tarde ou mais cedo, sua confissão.

⁸⁹ A Leñero interessa o virtuosismo da estrutura mais que a trama policial; a diversidade de pontos de vista, de comportamentos, de maneiras de falar e as possibilidades criminosas de todas as personagens resultam-lhe mais importantes que a história de um morto e um assassino.

teoria e o meio literário, de modo que o resultado dos questionamentos e das múltiplas críticas constroem um final aberto, como se assim se estivesse deixando espaço para as novas construções narrativas e críticas à nação e ao gênero. Dessa forma, pode-se afirmar que “Leñero violenta el estereotipo de la narrativa policial porque hurta lo más importante – el desenlace –; se burla del estereotipo del crítico y, de paso, desliza una referencia trascendente, religiosa”⁹⁰ (TORRES, 2003: 54). Em geral, a narrativa policial de Leñero está carregada de múltiplos recursos literários, o que lhe permite interpretar e repensar muitas das características do gênero policial e, portanto, é inegável o aporte de sua obra ao romance *noir* latino-americano, pois se encarrega de apresentar a vulnerabilidade do esquema narrativo tradicional e a riqueza que pode ser aproveitada de um simples mistério policial.

Por outro lado, aparecem os romances de Jorge Ibarguengoitia – *As mortas* (1977) e *dos crímenes* (1979) –, nos quais o autor expressa uma visão da realidade por meio da sátira e do questionamento à tradição moral. Além disso, essas obras foram inspiradas por acontecimentos reais lidos na crônica vermelha mexicana⁹¹. Em *Las muertas*, Ibarguengoitia mostra o espaço fechado dos povos do interior mexicano, isto é, propõe uma trama romanesca em meio às relações que surgem nos bordéis “clandestinos”, que se convertem para as jovens trabalhadoras, em um cárcere e sofrimento contínuo. Assim, a história gira em torno do negócio sexual das irmãs Baladro (Serafina e Arcángela), donas e matronas de três bordéis: A Rua do Molino, localizado em Pedrones; México Lindo, localizado em San Pedro de las Corrientes; e Cassino Danzón, localizado em Concepción de Ruiz. Com o passar do tempo, começam a surgir uma série de incidentes que passam a complicar o negócio das irmãs. O primeiro é a proibição da prostituição dentro do estado, de maneira que as irmãs decidem fugir e se esconder da lei no Cassino Danzón, levando consigo vinte e seis mulheres. Desse fato se desencadeia o segundo incidente, com o passar dos dias, o número de mulheres vai reduzindo significativamente: algumas morrem (seis ao todo) por causa de maus tratos, doenças contraídas sexualmente, por negligência na atenção

⁹⁰ Leñero violenta o estereótipo da narrativa policial porque foge ao mais importante – o desenlace –; debocha do estereótipo do crítico e, de passagem, desliza uma referência transcendente, religiosa.

⁹¹ A esse respeito, Ibarguengoitia diz: “As notas vermelhas não me faz sentir morboso nem sanguinário. Acho que todas as notícias que se publicam são as que apresentam mais diretamente um panorama moral de nosso tempo e certos aspectos do ser humano, que para o homem comum e corrente são em geral desconhecidos; ademais, sinto que me tocam de perto: tenho mais probabilidades de morrer por obra de um fanático que ganhar a carreira dos cem metros planos ou ser eleito deputado.” Ver todo o artigo em: “Nota vermelha”, *Volta*, núm. 83, outubro de 1983.

médica ou por serem atingidas por uma bala enquanto tentavam fugir; e onze são vendidas a outros bordéis. Em meio à descrição da miséria das mulheres nesses estabelecimentos, Ibarqüengoitia desenvolve uma trama policial baseada em interrogatórios, notícias, hipóteses, testemunhas e *flashbacks* dos protagonistas, pois, como propõe Ángel Morino, “la novela sustenta sin tregua lo posible. A pesar de todo, una relación estable parece enlazar lo cotidiano y lo ficticio. La fragmentación de lo vivido encontraría su equivalente en la fragmentación de la novela, los vacíos en los vacíos, las hipótesis en las hipótesis, porque lo cotidiano tampoco puede ya darnos certidumbres...”⁹² (MORINO, 1979: 166).

O romance é uma mistura entre forças opostas e complementares: Eros e Thanatos, entre a festa, a sensualidade, a beleza e a morte, tudo no meio da multiplicidade de vozes que se misturam a fim de mostrar a diversidade moral mexicana. Dessa forma, o romance converte-se no depoimento da dupla vida que levam os habitantes de diferentes regiões do país e, além disso, abrange o gênero *noir*, enriquecendo-o e convertendo-o numa ferramenta eficaz para a crítica da sociedade puritana, que se esconde atrás de preceitos que não se aplicam na vida cotidiana. Por outro lado, em *Dois crimes*, observa-se a corrupção e a constituição da vida como um conjunto de acontecimentos fatalistas. Nesse romance, observamos a história da incriminação de um homem – Marcos – por um crime que não cometeu e sua suposta participação em outros casos, de maneira que o acusado decide fugir com sua esposa. Após um tempo, ele regressa a seu povoado – Muérdago – com o fim de reclamar a herança de seu tio, Dom Ramón. Nesse momento, aparece a premonição fatal, pois, ao encontrar-se com seus primos, termina envolvido e finalmente culpado por um assassinato. Configura-se, então, o mistério policial, pois o enigma gira em torno da pergunta: Marcos é culpado? Todos os indícios o incriminam no envenenamento de seu tio, de maneira que é encarcerado. Posteriormente, paga sua liberdade com o dinheiro da herança, de modo que regressa ao lado de sua esposa, mas então essa é assassinada por engano, já que a confundem com Marcos. Esse fato termina por se constituir como uma verdadeira pista, que mostra o autor do envenenamento de Dom Ramón, ao mesmo

⁹² O romance sustenta sem trégua o possível. Apesar de tudo, uma relação estável parece enlaçar o cotidiano e o fictício. A fragmentação do vivido encontraria seu equivalente na fragmentação do romance, os vazios nos vazios, as hipóteses nas hipóteses, porque o cotidiano também não pode mais nos dar certezas.

tempo em que se desenvolve uma forte crítica social, pois é claro que Iburgüengoitia utiliza o *tema* policial⁹³ com o fim de mostrar a corrupção da sociedade mexicana.

Em seguida, aparece um grupo de narrações centradas nos problemas políticos, governamentais, éticos e morais das classes dominantes do país: O *neopolicial*, encabeçado por Paco Ignacio Taibo II. Nas obras desse autor, encontram-se diferentes temas que se relacionam com a cultura mexicana, mas que também fazem uma referência direta à crítica do Estado Moderno, de sua ineficácia e sua desonestidade com o povo, tudo isso misturado com uma constante reflexão sobre o ofício escritural: “Es el único pinche oficio que aún vale la pena en la segunda mitad del siglo XX. Es el equivalente moderno de la piratería ética, el aliento de las rebeliones de los esclavos (...) Es la mejor literatura porque es la más inmediata. Es la clave de la democracia real porque la gente tiene que saber lo que está pasando para decidir cómo se va a jugar la vida”⁹⁴ (TAIBO II, 1998: 58).

Dessa maneira, Taibo começa a experimentar os preceitos clássicos do gênero e a misturá-los com a realidade cruel e descarnada de um país em via de desenvolvimento, pois,

Se trataba (y se trata) de asumir ciertas claves genéricas para violarlas, violentarlas, llevarlas al límite (como bien dijo Vázquez Montalbán. Si algún sentido tiene adoptar una literatura de género es violar sus fronteras) y al mismo tiempo utilizar los recursos de la novela de aventuras (los elementos comunes a la literatura de acción: enigma, trama compleja, peripecia, fuerte carga anecdótica) y las inmensas posibilidades del calor, el surrealismo, las palmeras la locura de nuestras tierras originales; vinculadas a la furia y la rabia, las fuertes cargas de pasiones políticas y personales.⁹⁵ (Taibo II, 1999: 243)

⁹³ A esse respeito, Torres Medina escreve: “JI tentava apegar-se a certas convenções da dita narrativa como são. Primeira: que dois inocentes se convertam, da noite para o dia, em prófugos da lei que aparecem retratados e assinalados com seus aliados nas páginas policiais dos diários. Segunda: que a polícia seja qualificada no México como corrupta. Terceira: que na obra tenha dois assassinatos (um que demora a ser esclarecido e outro que se descobre imediatamente). Quarta: que se envenene o tio rico do romance e se tente assassinar em duas ocasiões Marcos Gonzáles, um dos dois narradores da obra. Quinta: que a comissão dos delitos não fique impune e que os inocentes assinalados como culpados resultem em são, salvos e acaudalados. Sexta e a mais importante: JI se vale das coincidências quase inverossímeis e de alguns truques que permitem que a trama se complique (tome-se a ocasião em que Marcos se salva de morrer baleado quando abandona seu revólver em Santa Marta sob uma pedra”. Em: MEDINA, Francisco Torres. *Mortos de papel*. México, Selo Bermejo, 2003.

⁹⁴ É o único ofício ruim que ainda vale a pena na segunda metade do século XX. É o equivalente moderno da pirataria ética, o fôlego das rebeliões dos escravos. (...). É a melhor literatura porque é a mais imediata. É a chave da democracia real porque a gente tem que saber o que está acontecendo para decidir como se vai jogar a vida.

⁹⁵ Tratava-se (e trata-se) de assumir certas chaves genéricas para violá-las, violentá-las, levar ao limite (como bem disse Vázquez Montalbán. Se algum sentido tem de adotar uma literatura de gênero é violar suas fronteiras) e ao mesmo tempo utilizar os recursos do romance de aventuras (os elementos comuns à literatura de ação: enigma, trama complexa, peripécia, forte carga anecdótica) e as imensas possibilidades

Portanto, chama-se neopolicial a inovação artística do gênero *noir* inserido em um meio onde a ilegalidade prevalece e destaca-se sobre a lei e a normatividade legal. Ademais, começa-se a apresentar personagens marginais e lugares que se relacionam com o sórdido, com a violência e com a brutalidade da sociedade capitalista moderna. Dessa forma, o gênero *noir* converte-se num pretexto que permite aos autores criar uma reflexão sobre as múltiplas problemáticas atuais e, de passagem, fazer uma forte crítica ao maniqueísmo político, à perda da ética e da moral, à corrupção e manipulação democrática e à desintegração e a fragmentação social. Portanto, em alguns romances, pode-se perceber a integração e a formação de diferentes grupos sociais que se consolidam com o fim de lutar por uma democracia participativa e pelo estabelecimento de um governo equânime e desinteressado.

Assim, a produção romanesca de Taibo II relaciona-se diretamente com os movimentos sociais mexicanos e com as múltiplas lutas que foram tecidas ao redor das últimas décadas. O primeiro romance *neopolicial* desse autor, *Dias de combate*, saiu em 1976, e posteriormente publicaram-se *Cosa fácil* e *No habrá final feliz*, cujo protagonista é um anti-herói chamado Héctor Belascoarán Shayne – um ser “desarraigado, fugado de la clase media, curioso hasta la locura, terco obsesivamente; repleto de un sentido del humor a la mexicana, *sicariato*, algo tristón”⁹⁶ (TAIBO II, 1999: 23). Dessa forma, Taibo utiliza seu detetive como um meio de tratar a problemática política e social mexicana e, de passagem, mostrar a deformação e a corrupção que imperava nas altas esferas da política do país. Entretanto, o valor mais importante da obra de Taibo recai em seu interesse por mostrar a cara corruta, suja e sensual da cidade mexicana, retratando as relações que se estabelecem entre os sujeitos e o espaço em que vivem. Dessa maneira, a cidade termina por se converter em um elemento indispensável na narração neopolicial, pois é uma personagem a mais que determina a relação com os outros e consigo mesmo, de tal modo que as cidades de Taibo são cheias de insegurança, de criminalidade, de contaminação, de morte, de erotismo, de sensualidade/sexualidade, de beleza e fealdade, reafirmando e recordando-nos da célebre frase de Bacón: “Não há beleza perfeita que não tenha alguma coisa esquisita em suas proporções” (BACON, 23: 1625). Assim, o detetive converte-se numa

do calor, o surrealismo, as palmeiras, a loucura de nossas terras originais, vinculadas à fúria e à raiva, os fortes ônus de paixões políticas e pessoais.

⁹⁶ Desarraigado, fugitivo da classe média, curioso até a loucura, obsessivamente obstinado; repleto de um sentido de humor à mexicana, *sicariato*, algo triste.

construção carente de beleza, mas que possui em sua interioridade uma ética que se relaciona diretamente com a honestidade, a justiça e a solidariedade com a população civil, para protestar e exigir uma mudança no manejo estatal.

Em geral, a produção neopolicial de Taibo II é composta por: a série Belascoarán Shyne, com *Días de Combate* (1976), *Cosa Fácil* (1977), *Algunas Nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1981), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos Fantasmas* (1989), *Sueños de Frontera* (1990), *Desvanecidos Difuntos* (1991), *Adiós Madrid* (1993) y *Muertos Incómodos* (2004-2005); outros: *Sombra de la sombra* (1986), *La vida misma* (1987), *La bicicleta de Leonardo* (1993), *Con cuatro manos* (1995) y *Retornamos como sombras* (2001).

Finalmente, pode-se dizer que, atualmente, o gênero *noir* mexicano se enriquece com novos fenômenos sociais, um deles é o narcotráfico e a instauração da “*narcoliteratura*”⁹⁷, ou o romance do narcotráfico. Assim como na Colômbia, esse fenômeno tem crescido e foi utilizado como uma ferramenta eficaz para mostrar a realidade mexicana, pois:

No hay un espacio del país libre de tensión por la violencia del narcotráfico. Todo el territorio ha perdido la tranquilidad y por todas partes, desde Baja California Norte hasta Quintana Roo, la gente expresa el miedo y la preocupación que lleva por dentro. “Estas matanzas antes no ocurrían aquí”, suelen decir los habitantes de algunas ciudades del sur de la República, por ejemplo, en donde apenas meses atrás sólo se enteraban de las ejecuciones por las noticias.⁹⁸ (RAVELO, 2007: 11)

⁹⁷ A esse respeito, Felipe Oliver propõe: “O termo *narcoliteratura* não é quiçá o mais acadêmico ou rigorista, mas sim o mais funcional ou pelo menos o mais reconhecível. Basta-se assomar aos meios em massa de comunicação para escutar ou ler termos como narcojuniors, narcodólares, narcocantantes, narcocorridos, narcoblogs, narcovingança, narcossucessão, narcomanta, e outros tantos. A literatura não ficou livre da feitichização do prefixo e, para bem ou para o mal, os textos literários que tocam a problemática político-social do contrabando têm sido agrupados de maneira irremediável sob a marca genérica de *narcoliteratura*, com seus respectivos subgêneros, como o narcocorrido ou narcojornalismo. Seria mais apropriado falar de *corrido*, romance ou jornalismo sobre o narcotráfico. Enquanto o prefixo ‘narco’ demarca a obra até quase anular qualquer leitura à margem ‘do narco’, a preposição ‘sobre’ traça ou define uma rota de acesso que não clausura outras possibilidades. No entanto, o prefixo ‘narco’ parece estar suficientemente arraigado no inconsciente coletivo para resistir a qualquer investida acadêmica.” Ver texto completo em: “Narcorromance” Mexicano. Moda ou subgênero literário? Artigo completo em: Oliver, Felipe. “*Narconovela*” mexicana. *¿Moda o subgênero literario?* http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl50.pdf

⁹⁸ Não há espaço do país livre de tensão pela violência do narcotráfico. Todo o território tem perdido a tranquilidade e por toda a parte, desde a Baixa Califórnia Norte até Quintana Roo, as pessoas expressam o medo e a preocupação que leva por dentro. “Estas matanças não ocorriam aqui antes”, costumam dizer os habitantes de algumas cidades do sul da República, por exemplo, onde meses atrás só se inteiravam das execuções pelas notícias.

Daí que a “narcoliteratura” mexicana⁹⁹ venha tomando força há aproximadamente dez anos. Entretanto, é preciso ter em conta que o conceito não conta com uma definição clara e precisa, de modo que esse campo insere e classifica romances em que aparece a figura do traficante, ou a distribuição de droga, ou a violência fronteiriça, de maneira que ainda é muito difícil estabelecer características que diferenciam cada um dos textos e que possibilitem sua classificação dentro de um conjunto de “narcorromances”. O que se pode dizer é que, atualmente, existe um elevado número de romances cujo eixo narrativo é o narcotráfico. Alguns deles contêm em seu interior algumas características do gênero *noir*, mas dão ênfase à luta de poder entre os grandes narcos, ou são contadas histórias das vidas dos implicados no negócio da distribuição de drogas. Como consequência, Orlando Ortiz propõe:

Me parece que los mejores libros sobre el tema son las crónicas y los de carácter periodístico. Me refiero, por ejemplo, a *El hombre sin cabeza*, de Sergio González Rodríguez; a *Malayerba*, de Javier Valdez Cárdenas; a *Herencia maldita*, de Ricardo Ravelo; *El otro poder*, de Jorge Fernández Menéndez; *El narco: la guerra fallida*, de Rubén Aguilar y Jorge Castañeda; *El cártel*, del legendario Jesús Blancornelas, y hasta *Me dicen la narcosatánica*, de Sara Aldrete, entre otros.¹⁰⁰ (ORTIZ, versão digital)

Desse modo, os escritores que se inscrevem dentro da narração do problema do narcotráfico utilizam diferentes técnicas narrativas com o fim de dar um tom de verossimilhança à história, sobretudo, trabalham muito na caracterização das personagens dando assim, uma tonalidade de costumes às obras. Narrativamente, pode ser vista “la búsqueda de una renovación en el lenguaje, a sus referencias constantes a la tradición literaria mexicana, a su estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, a

⁹⁹ Orlando Ortiz fala sobre o conceito e diz que: “Na expressão *narcoliteratura* bate, no fundo, um silogismo do tipo: a droga é má para a saúde, logo a *narcoliteratura* é má para a literatura. Por isso me inclino a que a denominem, no pior dos casos, literatura do narcotráfico, para eliminar a qualificação a priori. Nesse caso – como no de outros romances –, já poderia ser assinalado se obras em particular são más ou boas, não por abordar o tema do narco, mas por serem romances bem tramados, com personagens convincentes, situações verossímeis, excelente manejo das vozes narrativas, linguagem eficaz (atenção, não disse ‘correta’, mas, em última instância, normal) e um manejo adequado do ponto de vista. Porque nesse gênero, subgênero ou como queira chamar, há bons e maus romances, independentemente do assunto – já que, curiosamente, em muitos deles o tema central não é o narcotráfico e a delinquência organizada, mas o amor, numa cenografia de narcotraficantes, e às vezes o que está em primeiro plano é a violência, não o tráfico de entorpecentes, nem as atividades da delinquência organizada com todos seus envoltimentos sociais, políticos e econômicos. Adiantando vésperas: a *narcoliteratura* é uma miragem e por isso mesmo algo que não (ou quase não) existe. Texto completo em: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>>.

¹⁰⁰ Parece-me que os melhores livros sobre o tema são as crônicas e os de caráter jornalístico. Refiro-me, por exemplo, ao *Hombre si cabeza*, de Sergio González Rodríguez; *A la mala yerba*, de Javier Valdez Cárdenas; *á Herencia maldita*, de Ricardo Ravelo; ao *El outro poder*, de Jorge Fernández Menéndez; e ao *El narco: La guerra frustrada*, de Rubén Aguilar y Jorge Castañeda; *El cártel*, del legendario Jesús Blancornelas, y hasta *Me dicen la narcosatánica*, de Sara Aldrete, entre otros.

la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se tratan de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás”¹⁰¹ (PARRA, versão digital). Dessa maneira, essa nova inserção narrativa está em constante renovação e, ao que parece, seguirá proliferando suas histórias por muito tempo mais.

Finalmente, nos últimos anos, têm surgido no país novas narrativas *noir* e, com elas, novos detetives e novas histórias centradas no espaço citadino e em seus problemas territoriais e espaciais, dando ênfase à vida na cidade contemporânea e às relações com o poder e com os novos movimentos sociais. Os autores que têm feito isso possível são: Eduardo Villegas, Mariano Flores Castro, César López, Gonzalo Martré, Juan José Rodríguez, Enrique Serna e Arturo Trejo Villafuente. Nestes últimos anos, aparece ainda a escritora Guadalupe Nettel (sua obra e seu papel dentro do gênero será analisado no momento de trabalhar o seu romance).

BRASIL

O romance *noir* no Brasil¹⁰², diferentemente da maioria dos países da América Latina, teve sua primeira aparição em 1920, com um romance criado a quatro mãos: *O mistério*, escrito por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Correa. Esse romance foi publicado no formato de folhetim no jornal *A Folha*, em 20 de março de 1920, até ser editado em um livro pela Companhia Editora Nacional, em São Paulo. A proposta desse projeto era que cada autor escrevesse um capítulo, de forma que outro escritor pudesse continuá-lo e imaginá-lo criando assim um jogo em que, não só o leitor se aventurava a imaginar a continuação, os colegas escritores deviam entrar na personalidade e no pensamento do outro, com a finalidade de conseguir o tom e a linearidade certos. Dessa maneira, surge o detetive protagonista dessa história: Major Mello Bandeira, um policial encarregado de pesquisar um caso de assassinato e que é apresentado como um sujeito culto, muito semelhante aos detetives europeus, com a diferença de que era um detetive imerso em uma cidade dominada pelo

¹⁰¹ A busca por uma renovação na linguagem, suas referências constantes à tradição literária mexicana, sua estreita relação com a realidade atual e, sobretudo, a variedade de suas propostas temáticas, pois, ainda que se tratem de obras que de alguma maneira se identificam entre si, seus autores possuem um selo próprio que os distingue dos demais.

¹⁰² Este recorrido pelas obras do gênero é uma das inovações desta pesquisa, pois o único estudo que existe é de Sandra Reimão e este só se foca na publicação cronológica das obras sem fazer ênfase nem aprofundar em nenhum deles.

caos, pela marginalidade e pela industrialização em via de desenvolvimento. No entanto, em tentativas de personalizar o detetive europeu, Mello Bandeira acaba por chegar a situações de humor que, geralmente, beiravam o ridículo. Por esse motivo o texto pode ser considerado um claro exemplo da paródia do gênero *noir* e de sua própria estrutura, pois a narração constantemente se desenvolve entre o satírico e a seriedade, entre o fragmentário e a busca de uma resolução racional do caso.

O romance começa com o trabalho de Medeiros e Albuquerque, que depois retoma a narração no capítulo doze e termina substituindo Coelho Neto, que se retira definitivamente do projeto. A narração se inicia com a descrição do jovem Pedro Albergaria, um empregado de classe baixa que espera ascender cedo na escala social, e que desde muitos anos antes foi preparando uma vingança contra o senhor Sánchez Lobo – homem rico e famoso que, segundo o jovem, é o culpado pela pobreza e má situação de sua família. Dessa maneira, para cumprir sua vingança, Pedro dedicou muitos anos lendo “centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que lhe pudesse proporcionar essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição” (1920: 10). Assim, Medeiros de Albuquerque propõe a escrita de um romance detetivesco em que, segundo sua proposta narrativa inicial, seus colaboradores deveriam seguir a linha do título do capítulo inicial: “Um crime bem feito”. A ambivalência que se esconde atrás da margem da primeira proposta narrativa permite perceber uma própria ironia que se apresenta através de três aspectos fundamentais:

Em primeiro lugar, encontramos uma desvalorização do gênero policial, no qual, obviamente, ela própria se insere. Logo no primeiro capítulo, ao apresentar o assassino, afirma-se que ele “lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que pudesse fazer essa *baixa literatura*, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição”, entretanto, essa desclassificação do gênero policial acaba atuando como um tiro que rebate e se transforma em uma ironia em relação aos preconceitos contra esse tipo de narrativa. *O mistério* não só se auto ironiza por pertencer ao gênero policial. Há, também, auto ironia em relação à própria trama e à sua forma de narração. Quase ao final, quando a trama já está bastante intrincada, um dos autores debocha do excesso de personagens com o nome Rosa – fato que “ameaçava fazer do crime de Botafogo, incidente de mercado de flores”. Se o alvo primeiro dessa ironia é a própria narrativa, ela visa em segundo lugar o caráter de logicidade pretensamente dominante nos policiais enigma, nos quais coincidências como essas não ocorreriam ou teriam que ser interpretadas, pois estariam relacionadas com a solução do mistério inicial. Em terceiro lugar, seguindo uma tendência de literatura policial desde o seu surgimento, *O mistério* também está repleto de citações e jogos intertextuais; destacadamente, citações e referências a textos e autores policiais. Mello Bandeira, já vimos, é apresentado como o “Sherlock da cidade”; e Pedro Albergaria, em um momento de angústia, pensa fazer um

comentário sobre o texto *O assassino como uma das belas artes*, de Thomas de Quincey. (REIMÃO, 2005: 16-17)

Assim, o romance entra em contínua discussão com outros discursos, ao mesmo tempo em que cada um dos autores vai citando outros, até o ponto em que Viriato Correia se converte em uma personagem, encarnando o advogado de defesa de Pedro Albergaria. Além disso, a ironia possui um papel fundamental na análise do assassinato, pois esse se apresenta como uma ação pensada, programada e se justifica através de julgamentos éticos e morais que, conquanto poderiam ampliar o universo de sentido da obra, contrapõem-se à ideia apresentada no princípio de “baixa literatura”, com o qual se questiona o “bem feito”. Assim, é claro que o título engloba os aspectos totais do raciocínio moderno: o cognitivo, o instrumental, o estético e o normativo – isso com o fim de recriar um processo no qual o leitor possa ver a estrutura “inteligente” do relato. Daí que Medeiros e Albuquerque tenha se antecipado a futuras críticas e repreensões sobre a escrita coletiva, apontando em uma pequena introdução que “Tudo isso será feito não com o descuidado estilo de fabricantes de rodapés sem arte, mas com a superioridade de três dos maiores nomes de nossa literatura” (1920: 6).

Assim, com os escritos do primeiro capítulo, seu título e a breve introdução, Medeiros e Albuquerque quis determinar as pautas e as regras do desenvolvimento da narração. No entanto, seus colegas de escrita recusaram-se a seguir essa imposição: Coelho Neto, Peixoto e Correia se apartam radicalmente das incongruências e contradições que Medeiros e Albuquerque propõe desde as primeiras linhas para fugir da autoironia e das inconsistências narrativas. A primeira inconsistência na qual se baseiam os autores recai no título dado ao primeiro capítulo, pois “bem feito” não só faz referência aos aspectos técnicos e éticos do crime, mas também pleiteia um plano estético do texto e do assassinato. Contudo, observa-se desde o início que para Medeiros, a literatura policial só significa um meio de informação que dá as bases para cometer certa violação das normas sociais e jurídicas que contradizem o “bem-feito”.

Contrariamente, os demais autores dão um caráter agradável a esse tipo de literatura, criando um clima lúdico em que a trama termina se instaurando como um jogo no qual cada um mostra sua visão de mundo. A segunda inconsistência recai no fato de que Medeiros e Albuquerque não só aproveita as primeiras páginas do livro para dar suas pautas narrativas, mas também termina armando uma malha publicitária em que promove diretamente a sua intelectualidade de seus colegas. Assim, a afirmação “Havia lido centos de romances policiais vivendo pobrissimamente” (1920:11) não faz

referência ao protagonista, pois, se ele vivia na miséria, como pôde comprar tantos livros? Os autores de *O mistério* são, então, os grandes leitores de romances policiais e, afinal de contas, são também os que pensavam “levar a cabo o crime” (1920:10), já que só a ficcionalização lhes permitiria “escapar da punição”. Em outras palavras, “a apresentação na narrativa de um crime impune, que poderia ter vários sentidos e funções, tem nesse texto um objetivo bem preciso – é uma crítica, por via do cômico, ao sistema judiciário nacional” (REIMÃO, 2005: 17).

Se tomarmos como base o romance policial clássico, pode-se dizer que esse projeto foi um fracasso. Entretanto, as três edições – cada uma com dez mil exemplares – comprovam que o romance, apesar de suas falências literárias, conseguiu criar novas maneiras de narrar o modelo de Sherlock Holmes. Em vez de iniciar a narração com a chegada do detetive ao lugar do crime, *O mistério* apresenta, em primeiro lugar, o assassino: um jovem alegre e simpático que, na raiz de circunstâncias econômicas e familiares, vê-se obrigado a cometer um assassinato, o qual também é narrado minuciosamente. Dessa maneira, Medeiros e Albuquerque toma como base a tradição do romance de crimes e a mistura com a cultura brasileira, criando assim uma nova maneira de ver o gênero dentro de um campo específico, diferente do modelo europeu e norte-americano. Além disso, a colaboração de Coelho Neto e Correia dá à narração um tom de farsa e paródia, que rompe com sua racionalidade e com a estrutura fechada do romance tradicional e abre caminho para o que mais adiante será o romance negro ou *noir*: Coelho Neto faz aparecer personagens grotescas que terminam imersas em situações caóticas que não têm nenhuma relação com a história principal; por sua vez, Correia cria Mello Bandeira, o Sherlock Holmes brasileiro. No entanto, essa personagem, mais adiante, é tirada da narração por Medeiros com uma história de suicídio.

Apesar da inovação dentro da tradição literária brasileira, a tensão interna do texto põe em evidência as discussões entre os colaboradores, os quais fazem referência ao gênero como tal e ao trabalho criador de cada um dos membros. Por exemplo, Peixoto questiona o projeto de *O mistério*: “O mal veio do começo” (1920: 75), afirma o seu detetive ao final de um monólogo que começa com a seguinte reflexão: “Está o que fizeram vocês... Não me quiseram ouvir...” (1920: 74). Isso com a finalidade de questionar e recusar radicalmente a estrutura afastada do modelo clássico proposto desde o início.

Vocês sabem o que é: o interesse do jogo consiste em procurar a decifração, que nos escapa; nisto nos entretém, nos quebra a cabeça, até que, por fim, eureka, a encontramos! Aqui o problema é diverso. Deram-nos por ponto de partida uma decifração e nos disseram: procurem compor a chorada interessante, como que premissa desta conclusão. E nos pusemos na faina, nos esgotando ou nos divertindo no jogo, supondo, talvez, divertir aos que nos cercam ou nos contemplam. Em vez de colaboração, uns aos outros, nós estamos empalando e desmanchando: dará coisa sem nexos, indigna de nossa capacidade policial. (1920: 75)

Como consequência, o que Peixoto exige é um replanejamento do esquema narrativo desde o primeiro capítulo, tomando uma posição na contramão da estrutura de Medeiros e Albuquerque e pedindo para voltar ao esquema clássico, de maneira que o parágrafo anterior não só está dirigido a seus colegas de projeto, mas também incita diretamente o leitor para que exija a reconstrução do romance com a premissa implícita: “a decisão tem-na você, leitor”. Em suma, a posição de Medeiros e Albuquerque busca estabelecer um esquema que possibilite a transculturação através de um investimento do romance tradicional e que se relacione diretamente com a sociedade da época; pelo contrário, Peixoto planeja regressar à estrutura conservadora tradicional do gênero ao mesmo tempo em que propõe uma crítica direta à sociedade e às instituições da época.

Vale dizer que, para finalizar o relato, os autores, depois de longas discussões, fixam uma visão unânime que procura fechar o texto de acordo com a estrutura do relato; portanto Pedro, o assassino “séptico do crime bem feito” (1920: 249), confessa seu crime e vai a julgamento. Não obstante, a punição não se dá e a restituição da ordem burguesa fica em um segundo plano, pois no romance o julgamento é apresentado como uma grande farsa, tanto nas falências do sistema jurídico brasileiro da época como na sua descrição dentro do romance. Assim, em vez de um final convencional, nos é apresentada uma desvinculação melodramática em que o criminoso não só se apaixona pela filha da vítima – Sanchez Lobo –, mas também chega a saber que esse era seu verdadeiro pai: “A grande, a imensa tristeza do moço era a dupla circunstância de ser o irmão de Lucinda e o assassino, não do próprio pai, mas do pai dela” (1920: 254).

Assim, com essa conclusão, Medeiros e Albuquerque abandona seu ideal de final feliz e compraz definitivamente com Peixoto, ao mesmo tempo em que faz questão da diferença entre tradição literária e normatividade social – que, por um lado, propõe o parricídio como o pilar do crime e, por outro, produz a culpa que gera a dor causada à mulher amada. Dessa maneira, Pedro é absolvido pelo tribunal popular, mas seu castigo

vem com a perda do amor de sua vida e com a decisão própria de expatriar-se e encontrar a morte em uma cidade estrangeira: “como bravo que corrige o destino com um sacrifício” (1920: 26).

Finalmente, é preciso dizer que, no Brasil de 1920, um esquema em que existisse uma detecção limpa e racional não teria sido bem recebido por parte dos leitores, já que isso seria demasiado longe da realidade imediata. Por isso, *O mistério* questiona constantemente seu próprio status genérico e marca radicalmente sua nomeação como texto híbrido que se move entre a verdade e a farsa, entre a mimetização da cultura europeia, entre a classificação em um gênero concreto e a transculturação através do intercâmbio de esquemas narrativos e estruturais:

O mistério ironiza a literatura policial enigma clássica. E auto ironiza-se perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente seus recursos. Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa. (REIMÃO, 2005: 19)

Portanto, essa literatura é consciente de sua autonomia, sua excentricidade e de sua posição fora do mundo burguês comum e medíocre, daí que esta literatura se inscreve dentro do pré-modernismo. Mais adiante, nos anos seguintes, são publicados *O assassinato do general* (1926), de J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque, Benjamin Constallat e Micolis, *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932), de J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque, *As aventuras de Roberto Ricardo, detetive brasileiro* (1940), de Aníbal Costa, *Morto no cassino* (1944), de Aníbal Costa, *As aventuras de Dick Peter* (1948-1949), de Jerônimo Monteiro, que assinava como Ronnie Wells, *O homem das três cicatrizes* (1949), de Fernando Sabino, Herberto Salles, Adonias Filho, Josué Montelo, Dinah Silveira de Queiroz, Marques Rebelo, Ledo Ivo, José Conde (coord.), Rosário Fusco e Newton Freitas – romance publicado no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A manhã*, a partir de 12 de junho – e *O escaravelho do diabo* (1955), de Lúcia Machado de Almeida.

Em 1955, é publicada *A morte no envelope*, uma recopilação de contos de Luiz Lopes Coelho, que publicaria também anos depois, *O homem que matava quadros* (1961/1962) e *A ideia de matar Belina* (1968). Assim, esse autor torna-se o primeiro a se preocupar com a publicação em série de relatos *noirs* no Brasil. Em *A morte no envelope*, encontram-se reunidos dezoito contos que procuram romper com a tradição

do gênero e criar uma narração adequada à cultura brasileira. Na maioria dos contos, encontramos como protagonista o Dr. Leite, que aparece em 23 dos 33 contos:

Dr. Leite, bacharel, trabalha na delegacia de homicídios de São Paulo. ‘Simpático e bonito’, com cabelos grisalhos, mas ainda com juventude nos olhos, à beira dos 50 anos, solteiro e morador de um apartamento de sétimo andar na Av. São Joao, é um especialista em deslindar enigmas criminais, pois, ironicamente, tem no mistério seu maior inimigo (REIMÃO, 2005: 37-8)

Em um primeiro momento, no conto *Crime mais que perfeito*, as regras tradicionais são totalmente modificadas, pois a estrutura do relato situa-se no passado, apresentando os fatos a partir de um plano retrospectivo e em terceira pessoa, isto é, o narrador é externo e independente da história contada. É possível notar como Coelho se interessa mais pelo leitor que pela própria narração, pois esse passa a ter o papel de cúmplice que acompanha lado a lado todos os fatos e os pensamentos do criminoso, deixando para trás a característica de sujeito observador que só se limita a recolher as pistas de um crime ocorrido longe de sua percepção e de seu espaço tempo.

Além disso, nesse conto, encontramos uma focalização interna que dá ao narrador a possibilidade de conhecer cada um dos fatos e dos pensamentos das personagens, já que o crime é descrito detalhadamente sem ignorar pensamentos, preparativos, raciocínios e julgamentos de valor do assassino Davi:

Sempre encostado à parede, Davi caminhou até a porta lateral da casa, onde uma pequena entrada protegia da visão da rua. Na soleira de mármore, aproximou os dois litros de leite, trocou-lhes as tampas de papelão, reajustando as presilhas. Levantou-se, enfiou no bolso do casaco o que fora deixado para Jorge e, com a mesma precaução, dirigiu-se ao lugar de espera, perto do tanque. (COELHO, 1957: 14)

Assim, o narrador não se limita a apresentar as ações do assassino, mas também se encarrega minuciosamente de descrever seus pensamentos no momento de cometer o crime: “Evitou, naquela noite, a companhia de um amigo, temendo revelar a sensibilidade alerta do íntimo, um gesto mais nervoso, um silêncio desusado, enfim, um sinal de inquietação” (COELHO, 1957:12). Não obstante, se analisado o tempo, podem ser encontradas algumas anacronias que se misturam com analepses no momento em que o narrador decide voltar ao início do planejamento do assassinato. Também a narração se caracteriza pela precisão na hora de cada ação: “Deitado na cama, leu a caderneta: Segunda-feira, 4:08; Quinta-feira: 4:05-4:12. Na última anotação: chegada: 4:05-4:20. O furgão parava na rua Sena do Vale, nº 18, sempre depois das 4 horas da

madrugada, ao passo que o leite era entregue em sua casa às 3 horas, mais ou menos” (COELHO, 1957: 11).

Tanto a personagem como o narrador são cúmplices na construção do crime perfeito, pois os dois interagem através da história e colaboram mutuamente no momento de explicar para o leitor as razões criminosas, a forma como se cometerá o delito e a impunidade. Assim, se dá a conhecer o plano de Davi e sua satisfação após a mudança entre o leite envenenado e o leite puro na casa de Jorge, que morre. Na manhã do assassinato, enquanto Davi dialoga com a tia Olga, a polícia vai procurá-lo em sua casa e pede para falar com ele de imediato. Nesse momento, o leitor toma o papel do assassino e sente a angústia e a incerteza de Davi: “Enquanto as mãos trêmulas lavavam o rosto, pensou: ‘é impossível. Não cometi nenhum erro. Ninguém me viu.’ Revisou mentalmente todos os seus atos: não encontrou a menor falha” (COELHO, 1957: 16). Então, por que a polícia o estaria procurando? As perguntas saem de repente da cabeça da personagem e do leitor e é só através do grupo da polícia que a dúvida é esclarecida:

- Estou aqui em cumprimento de um dever bastante desagradável. Jorge. Antar foi encontrado morto, esta manhã, na casa em que morava.
- Que horror!
- Sua irmã Claudia... também morta. Ao lado dele. Casamento contrariado, informou a empregada. Suicidaram-se com veneno misturado no leite. (COELHO, 1957: 16)

O mistério é resolvido rapidamente: a polícia não está na casa de Davi para prendê-lo pelo crime cometido, mas sim para informá-lo de que sua irmã, que supostamente estaria na fazenda de Doralice Neves, está morta ao lado do corpo sem vida de Jorge. Portanto, o crime de Davi é “mais que perfeito”, escapa de ser perseguido como suspeito e cumpre com o prometido, e, ao mesmo tempo, dá à narração a possibilidade de se afastar dos padrões do gênero policial clássico, em que o culpado é procurado e punido.

O fim do conto parece o final de uma tragédia grega, na qual as personagens não têm a possibilidade de escapar de seu destino trágico – e por isso o título do conto, “Mais que perfeito”, transmite a ideia de que, no fim, o infortúnio ganhou o jogo e terminou cobrando três vidas em vez de uma. Assim, vemos que Coelho não se limita à narração e apresentação de um mistério e sua resolução, mas procura também ampliar o plano estético e narrativo do que era considerado como literatura menor, tudo isso por meio de uma linguagem elaborada e sofisticada que dá um tom poético à narração: “Depois, apagou a luz, no cenário negro, seus olhos escancarados denunciavam o felino

emboscado” (COELHO, 1957: 13). O autor segue com a construção do relato *noir* moderno no Brasil deixando de lado a valorização da racionalidade e da objetividade, para dar vez à sensibilidade e à psicologia das personagens.

Outro conto interessante de ser analisado é *Simte, ou irmão de Têmis*, no qual encontramos dois narradores: um externo e outro interno. A narração inicia-se com a apresentação de um professor que, ao entrar em sua casa em uma quinta-feira, encontra no chão uma carta dirigida a ele: “Desalentado, como sempre, abriu a porta. Adiante da soleira, a carta originou levíssima variação nos gestos de chegada. Abaixou-se, recolheu-a sem interessar-se, mas o tato despertou-lhe curiosidade. Continha dinheiro” (COELHO, 1957: 65). Quando a personagem abre a carta, tem início a narração da testemunha epistolar e esse narrador interno se autodenomina “Simte, ou irmão de Têmis”, procurando atrair a atenção do professor por meio de uma analepse: “Tudo começou quando assisti ao homicídio. Fui eu a única testemunha. ‘Sabia’ matou em legítima defesa. Só puxou o revólver quando o ‘Reverendo’ começava a estrangulá-lo. (...) Só um homem podia salvá-lo da cadeia: eu. ‘Sabia’ procurou-me desesperadamente pelos jornais e pelo rádio, através de apelos patéticos” (COELHO, 1957: 67). Assim, o narrador se apropria de um papel divino que lhe dá o direito de decidir sobre o destino de Sabia: “Que volúpia estranha sentir-se a gente divindade lúbrica no pleno gozo da faculdade de estatuir uma vida humana! Dela dispor, no entanto, pela vontade pura e simples, sem o ergástulo dos códigos, sem a férula da justiça organizada. Senti em mim o borbulhar dos Deuses, como o do gênio sentiu o poeta” (COELHO, 1957: 68).

A partir disso, bem como nas narrações dos deuses greco-latinos, o narrador-personagem toma o atrevimento de intervir no destino da humanidade e da sociedade que narra, criando assim uma nova mitologia na qual ele seria Simte¹⁰³, a deusa que representa a justiça: “Outras vidas passaram por minhas mãos divinas e sobrenaturais, de um novo e gratuito irmão de Têmis, que foi filha do céu e da terra” (COELHO, 1957: 68). Da mesma forma que Têmis faz justiça no céu, Simte encarna a justiça na Terra, só que sob suas próprias regras, as quais nem sempre são próximas à ética e à moral.

Após todas as devidas explicações, Simte, quase ao final da carta, apresenta o verdadeiro propósito de tão singular comunicação: o assassinato de Dona Carlota –

¹⁰³ Essa figura se relaciona diretamente com a figura de Têmis, deusa grega e guardiã dos juramentos dos homens e da lei. Portanto, em certas ocasiões, essa deusa é reconhecida como a Deusa da Justiça, pois em suas mãos empunha a balança com a qual equilibra a razão com o julgamento. Seu nome significa “aquela que é posta, colocada”.

esposa do professor – e a salvação de sua própria vida e alma: “Molhei com clorofórmio e chumaço de algodão e, quando ela passou por mim, agarrei-a por trás e lhe comprimi fortemente a boca e o nariz. Em poucos segundos, D. Carlota amoleceu. Puxei o corpo, coloquei-o debaixo da primavera. Cingi o pescoço de D. Carlota com um pedaço de fio elétrico e apertei-o com gosto” (COELHO, 1957: 70).

Por conseguinte, como no conto *Crime mais que perfeito*, o assassinato é cometido por uma boa causa, pois Simte sente remorso pela vida desastrosa e triste que levava o Professor ao lado de sua esposa. Desse modo, ele sente-se dando um pouco de justiça ao destino de Rodriguez, pois aqui é sabido que o próprio Simte é quem comete o assassinato – tirando, assim, a futura culpa e o desespero do Professor: “Reconheço que lhe roubei um prazer, Professor Rodriguez. Mas teria o senhor coragem para usufruí-lo? Penso que não” (COELHO, 1957: 70).

Ao lado de tudo isso, é necessário tratar sobre a inexistência de um detetive dentro da narração, pois esse não se localiza dentro da concepção clássica, mas, pelo contrário, a justiça é estabelecida através do ponto de vista do delinquente que inverte as regras estabelecidas no relato policial tradicional: “P.S. Simulei um roubo, naturalmente. Restituo-lhe a importância de Cr\$ 6.756,00, encontrada na bolsa de dona Carlota” (COELHO, 1957: 71). E ainda acrescenta um pouco de ironia: “Ao senhor professor, apresentamos, Sancho e eu, as nossas condolências” (COELHO, 1957: 71). Entretanto, a narração final está carregada de uma emotividade diferente da inicial: “Saiu. Havia algo muito diferente no andar do Professor Rodriguez” (COELHO, 1957: 72). Além do dito, pode ser apontado o conhecimento cultural de Coelho, que utiliza elementos da cultura greco-latina e os relaciona com grandes obras da literatura universal como é o caso de Dom Quixote de la Mancha, de onde toma emprestado o “fiel escudeiro” Sancho.

Mudando, assim, a forma de ver o relato *noir*, Coelho deixa de lado a forma tradicional de apresentar um crime e sua solução para construir um relato cheio de conteúdo cultural e estético, no qual a narrativa gira em torno da interioridade das personagens.

Assim, o Professor – descartado a princípio como suspeito devido suas limitações físicas – é o assassino de Boris. Durante o diálogo entre Leite e o Professor, pode-se inferir que o assassinato foi motivado pelos maus tratos de Boris a sua filha, e com a única finalidade de proteger sua vida. Não obstante, não é relatado nada

diretamente, deixando uma conclusão aberta: “Depende exclusivamente do senhor o esclarecimento do caso. O senhor foi a única pessoa que poderia ter... visto Boris espancar a mulher” (COELHO, 1957: 209). Além disso, Leite aproveita para fazer uma crítica direta à sociedade brasileira da época: “Eu já previa isso. O seu silêncio aumenta o número dos crimes insolúveis. Só cabe à polícia encerrar o caso” (COELHO, 1957: 209).

Dito isso, é evidente que possui características do gênero clássico, pois em sua estrutura encontramos uma vítima, um assassino, um detetive e um enigma a ser resolvido, que se mistura com os costumes de certa classe social em um ambiente totalmente brasileiro. A única diferença é que o detetive não decide fazer justiça e delega esse papel à polícia, tendo consideração pelo estado de saúde do assassino e recomendando-lhe: “Professor, daqui a uns dois anos, o senhor deveria fazer uma viagem à Europa e ir especialmente a Lurdes” (COELHO, 1957: 209). O detetive se refere diretamente à tradição religiosa de Nossa Senhora Aparecida e, com ela, a seus milagres inexplicáveis – tal como o do Professor, que conseguiu deixar sua paralisia por alguns minutos, levantar de sua cadeira de rodas e assassinar seu cunhado. Assim, o papel de Coelho é fundamental dentro da narrativa policial brasileira, pois é o primeiro escritor a construir uma série de relatos nos quais aparece o mesmo detetive e a crítica à sociedade da época torna-se indispensável dentro da narração.

Em 1961, é publicado um livro de contos intitulado *O homem que matava quadros*, também de Luís Lopez Coelho, pela editora Civilização Brasileira. Posteriormente, são publicados os seguintes livros: *Quem matou Pacífico?* de Maria Alice Barroso (1962); *João Juca Júnior – detetive carioca*, de Sylvan Paezzo, (1964); *O mistério dos MMM*, (1965) de Viriato Correa, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardozo, Herberto Salles, Jorge Amado, José Conde (coord.), Guimarães Rosa, Antonio Callado, Orígenes Lessa e Raquel de Queiroz; *A ideia de matar Belina* (1968), de Luís Lopez Coelho; e *A viagem* (1970), de Fernando Whitaker da Cunha.

Em 1972, é publicado *Parada Proibida*, de Carlos de Souza, um romance desenvolvido no leste do país, bem diferenciado de seus antecessores e considerado pela crítica Reimão como o primeiro romance do gênero *noir* no Brasil e onde aparece pela primeira vez nas narrações a cidade em toda sua plenitude¹⁰⁴:

¹⁰⁴ Nos textos anteriores o espaço é pouco narrado, pois se dá prioridade ao tema criminal ou pessoal das personagens, deixando de lado a descrição espacial e a relação direta deste com os sujeitos. Além de

Publicado em 1972, mas redigido em 1967, é, ao que se tem notícia, o primeiro policial *noir* brasileiro. Quanto à sua estrutura narrativa, trata-se de um típico romance policial *noir*. O narrador é protagonista, a narrativa acompanha a investigação e a sequência cronológica dos fatos, a atuação de Falcão enquanto investigador gera outros crimes, a narrativa passa no *bas-fond* social, temos a exploração da descrição dos atos violentos e há uma farta utilização de diálogos e poucas abordagens de cunho introspectivo (REIMÃO, 2005: 28)

Dentro da narração, apresentam-se atos violentos desenvolvidos dentro de uma cidade caótica e decadente e na qual as personagens terminam sendo vítimas do sistema e suas construções culturais. Nos anos seguintes, são publicadas as seguintes obras: *Clube de campo* (1973), de Rubens Teixeira; *A morte sob encomenda* (1974), de W. Bariani Ortencio; *Consciência e magia* (1975), de Fernando Whitaker; *República dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva; *Abismo, Abismo* (1976), de J.C. Macedo Miranda; “Os melhores contos de crime e mistério” (1977), seleção da *Revista Ficção*, n 23; *Chame o ladrão - contos policiais brasileiros* (1978), organizados por Moacir Amâncio; *Ed Mort e outras histórias* (1979), de Luís Fernando Veríssimo; *20 axioma* (1980), de José Louzeiro; *Malditos Paulistas* (1980), de Marcos Rey; *Estórias de crimes e do detetive Waldir Lopes* (1980), de Waldir Lopes; *Veias e vinhos* (1981), de Miguel Jorge; *Crime na Baía Sul* (1981), de Glauco Rodrigues Correa; *Os sapatos do morto* (1982), de Torrieri Guimaraes; *M-20* (1982), de José Louzeiro; *O mistério do fiscal dos canos* (1982), de Glauco Rodrigues Correa; e, em 1983, é publicado o romance mais importante, segundo os críticos, do gênero *noir* na América Latina: *A grande arte*, de Rubem Fonseca.

Como se sabe, os relatos de Fonseca retratam fidedignamente a violência, deixando de lado suas causas e centrando-se na brutalidade da sociedade contemporânea. Isso se observa desde seu primeiro livro de contos, por exemplo, no texto *Fevereiro ou março*, em que a condessa Bernsstroff move-se entre o luxo e a tragédia, entre o recato e a luxúria, entregando-se a um carioca pobre e azarado e apresentando, dessa maneira, os dois lados opostos da sociedade do Rio de Janeiro: “Um miserável como eu não podia conhecer uma condessa, mesmo que ela fosse falsa; mas essa era verdadeira; e o conde era verdadeiro, tão verdadeiro quanto o Bach que ele ouvia enquanto tramava, por amor aos esquemas e ao dinheiro, o seu crime” (FONSECA, 1963: 18). Nas linhas seguintes, é narrado o submundo carioca:

mais, os espaços onde se desenvolvem as narrações são espaços fechados como quartos, casas ou cozinhas, simplificando assim as ações dentro de quatro paredes bem longes do espaço aberto e urbano.

Eu vou vestido de melindrosa e mais o Sílvio, e o Toão, e o Roberto, e o Gomalina. Você não fica bem de mulher, tua cara é feia, você vai na turma de choque, você, o Russo, Bebeto, Paredón, Futrica e o João. O povo cerca a gente pensando que somos bichas, nós estrilamos com voz fina, quando eles quiserem tascar, a gente, e mais vocês, se for preciso, põe a maldade pra jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado. Vamos acabar com tudo que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer. Você topa? (FONSECA, 1963: 18-19)

Em cada uma das obras de Fonseca, são apresentados conteúdos eróticos. As personagens se olham, tocam-se, experimentam seus fluídos corporais e se reconhecem como seres desejados e desejanos. É o caso do conto *Lucia MacCartney*, que põe em evidência um estilo narrativo tradicional que conta a história de Lucia, uma prostituta que demonstra sua humanidade através de um discurso em primeira pessoa centrado no fluir da consciência. Em um de seus momentos livres, Lucia imagina um diálogo com um de seus clientes, que decidiu deixar de sê-lo para converter-se em seu par formal. Nesse momento, aparece um narrador que apresenta os fatos como um roteiro cinematográfico, no qual as personagens sustentam longos diálogos, aludindo, assim, à polifonia e à oralidade, pois os parênteses e o uso dos sinais de pontuação geram um efeito visual que pretende que o leitor visualize a ação. Dessa maneira, podem ser observadas as linhas de trabalho que Fonseca usará na maioria de seus relatos: a violência, o mundo obscuro e degradado da cidade, as favelas, o crime e as contradições entre ricos e pobres. O leitor entra no dilema de legitimar um assassinato ou um crime, ou de avaliar a questionável conduta dos servidores públicos.

O primeiro romance de Fonseca, *O caso Morel* (1973), foi publicado durante a ditadura militar e resultou numa obra extremamente incômoda para as instâncias do poder e governantes do período. O romance aborda diferentes estratégias do gênero policial clássico e as mistura com a realidade cruel. Não obstante, o autor não procura retornar à ordem burguesa nem arrumar a situação social. Pelo contrário, a narrativa procura denunciar diretamente a corrupção e a decomposição nas quais está imerso o Brasil. Nessa obra, Paul Morel (Paulo Morais, verdadeiro nome) é acusado de assassinato enquanto sustenta uma conversa com Vitela: “Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado, escritor. As mãos sempre sujas” (FONSECA, 1973: 5). Ainda que se trate de um assassinato, o autor não esclarece a quem faz referência especificamente, deixando múltiplas possibilidades abertas e insinuando que possivelmente o criminoso é o Estado e seus aparelhos de controle. Por esse fato, sua obra foi proibida dentro do país, mas o autor nunca falou nada ao respeito.

Um ano depois, Fonseca decide instalar-se em uma das favelas mais perigosas do Rio de Janeiro, a fim de documentar e capturar toda a cultura e as condições de seus habitantes. O resultado disso foi *Feliz ano novo* (1975), obra também censurada, pois a ditadura considerou que atentava contra a tradição, a moral e os bons costumes da nação brasileira. Mais ainda, foi o próprio Ministro de Justiça, Armando Falcão, quem deu a ordem à polícia para tirar de circulação das livrarias o tão controverso livro. A respeito disso, Fonseca opinou: “É como se condenassem Richter por um terremoto. Eu só meço a violência” (FONSECA, 2004). Além disso, em uma das páginas, pode ser lida uma possível razão para tão radical proibição:

Pra falar a verdade, a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago — pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como. (FONSECA, 1975: 9)

Devido à raiz da temática do livro, o governo se opôs à sua difusão, pois a ideia de esconder a pobreza e a miséria das favelas era uma das finalidades da promoção turística da época (da contemporânea também). A pobreza não poderia ofuscar os luxuosos hotéis, praias e restaurantes da cidade que eram vendidos nos catálogos de viagens. Diante desse fato, a descrição de um assassinato cruel e frio incomodou muito as instituições de poder da época.

Em *O cobrador* (1979), temos novamente um assassino justiceiro que só procura acabar com a vida de quem crê que deve ser punido, ao mesmo tempo em que perdoa a vida de quem considera útil para melhorar sua condição social. Quatro anos depois, é publicado *A grande arte* (1983), romance que consolida Fonseca a nível internacional como o representante mais importante do gênero *noir* latino-americano. Nessa obra, basicamente, são narradas as relações entre a condição humana, sua realidade imediata e o crime. Por esse motivo, a presença da decomposição social é padrão dentro da narrativa do autor. Dessa forma, comer, roubar, estudar, assassinar, beber e transar são ações da vida cotidiana das personagens. Junto a isso, a morte, o erotismo e o amor são os eixos transversais do romance, que narra a história de Mandrake, um advogado alcoólatra, fumante e sedutor que, a princípio, pesquisa a morte de uma mulher (quase cliente) com a ajuda de seu sócio Wexler. Mais adiante, ele percebe que está imerso em uma corrente de assassinatos em série de prostitutas e mulheres da rua, que são

estranguladas e marcadas com a letra P em suas bochechas. Em pouco tempo, Mandrake, conta ao leitor como termina inteirando-se dos fatos:

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os cadernos de anotações de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Míriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. Para reconstituir o que se passou no apartamento de Roberto Mitry, além de minhas deduções e induções, baseei-me nas informações de Monteiro (o nome verdadeiro não era esse), o vendedor de armamento bélico. Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos — não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica (FONSECA, 1983: 5-6)

Em suma, Mandrake procura encontrar o assassino e se vingar pelas agressões das quais foram vítimas ele e uma de suas amantes durante o processo da investigação. A narração do primeiro capítulo, intitulado *Percor*, no qual se conta em terceira pessoa o estrangulamento de uma prostituta, que tem uma letra P desenhada em seu rosto. O início do romance apresenta diretamente: um crime, um detetive, uma vítima, um culpado e um mistério, sem seguir uma estrutura e uma linearidade específica e sem categorizar bons e maus, pois neste caso os criminosos são os vencedores: “O comportamento humano não é lógico e o crime é humano” (FONSECA, 1983: 20). A tensão começa quando uma prostituta, Gisela, visita o escritório de Mandrake e Wexler, com o intuito de denunciar ameaças de um cliente de uma amiga sua, chamado Roberto Mitry, um francês milionário que procura recuperar um vídeo cassete que teria deixado por engano na casa de Gisela, após ter recebido o serviço sexual. Algumas linhas depois, Mitry visita Mandrake para contratar seus serviços e recuperar a fita de vídeo, pois, segundo ele, a mulher queria chantageá-lo e prejudicá-lo. Até aqui, tudo parece remeter a relações trabalhistas e de contratação. Até que, de repente, aparece o cadáver da prostituta, e Raul, policial amigo de Mandrake, será o encarregado de pesquisar o caso. Porém, a investigação toma um novo rumo quando começam a aparecer os corpos de mais prostitutas assassinadas e com a suspeita de um assassino em série solto no Rio de Janeiro. Assim, Mandrake é atraído pelos assassinatos e se propõe a descobrir o assassino, incomodando, dessa maneira, seu colega Wexler:

“Seja realista”, disse Wexler quando voltei para o escritório às cinco horas, “não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal. Lembra do caso do frigorífico? Da doída, ou falsa doída, internada pela família? Até hoje não sabemos, e não adiantou nada a confusão que você fez, se era doída ou não. Lembra? Seja realista.” (FONSECA, 1983: 29)

No tom de Wexler podemos perceber o medo de uma sociedade condenada ao fracasso, assim como a violência e a criminalidade em que a descoberta da verdade não garante a sensação de tranquilidade e segurança. Em torno disso, a cidade se apresenta como um ambiente urbano pesado e vivo:

O lixo era restos de comida, em dois latões grandes como barris de petróleo de onde exalava um odor nauseabundo. Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis estavam esperando. Os homens empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galeto, as sobras de bife e outras carnes semidevoradas. Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram o que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapinadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos dos outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar. (FONSECA, 1983: 20-21)

Mais adiante, quando o personagem-narrador se encontra com sua noiva Ada, ele é atacado por desconhecidos, recebendo uma facada enquanto sua noiva é brutalmente estuprada. Assim, para Mandrake, o caso converte-se em um assunto pessoal, e ele procurará reivindicar sua honra e a honra de sua noiva. Esse ato dá um giro ao relato e contribui com o *animus necandi*¹⁰⁵, em que a vingança se justifica através de todo o discurso da personagem. Não obstante, o que impera é o caos e a decomposição social, de maneira que a busca pelo assassino se converte em um assunto menor e se mistura com a totalidade da desesperança e decadência. Vingarse da humilhação e do ultraje e encontrar o assassino converte-se na obsessão de Mandrake.

Nesse ponto, é realçada a falta de civilidade da sociedade carioca e a carência de normas cidadãs em uma cidade onde a brutalidade e a miséria humana são a realidade de cada dia. Apesar disso, os hábitos eróticos da personagem configuram-se como uma saída catártica a todo o caos que rodeia sua imediatidade e sua vingança. A perseguição ao boliviano obriga-o a empreender uma viagem a Macumba e a pensar sobre cada um dos detalhes de suas futuras ações. Após a pesquisa sobre a vida e os antecedentes de Thales, a trama toma uma reviravolta inesperada, dando informações cruciais para o desenvolvimento do romance. Sabe-se que, ao redor de Lima e de José Zakkai, havia uma ligação com a organização criminosa chamada Escritório Central, que lavava

¹⁰⁵ Segundo o dicionário de Direito: “Termo em latim que significa dolo, vontade. É a intenção de matar, ou seja, de tirar a vida de outra pessoa.”

dinheiro, subornava grandes figuras do país e patrocinava a prostituição e a venda de drogas. Como resultado, é destruída a máscara por trás da máscara e passa a ser conhecida a realidade de uma família que ganhava benefícios econômicos através de ações ilegais e criminosas, colocando em evidência, dessa maneira, a realidade escura de muitas famílias com dinheiro no Brasil. O relato é finalizado com a morte de Lima e com a restituição da ordem.

Com isso, pode-se considerar que Fonseca inaugurou uma visão da sociedade e da cidade que permanecia oculta, narrando seu lado obscuro: a vida de prostitutas, mendigos, ladrões, assassinos e traficantes que se relacionam diretamente com as histórias diárias e comuns de pessoas “normais”, dando, assim, um papel predominante ao universo urbano dentro da cultura literária, pois nas obras se lê detalhadamente as descrições dos espaços e como eles afetam diretamente nas relações narrativas das personagens. Além disso, a desumanização passa a fazer parte primordial da narrativa de Fonseca, pois dá conta da crueldade do sistema e da violência que esse exerce sob os habitantes das cidades brasileiras. Por esse fato, Fonseca é considerado o pai do gênero *noir* no continente, já que sua obra ficcional questiona todas as certezas e os discursos das altas esferas do poder que deixavam de lado a verdadeira realidade violenta e caótica na qual vivem os sujeitos brasileiros.

Anos mais tarde, são publicadas as seguintes obras: *O inimigo público* (1984), de Aguinaldo Silva; *Comandante gravata* (1984), de Ariosto Augusto de Oliveira; *Os mortos estão vivos* (1984), de Flávio Moreira da Costa; *Assassinato do casal de velhos* (1985), de Glauco Rodrigues Correa; *A faca de dois gumes* (1985), de Fernando Sabino; *O caso do martelo* (1985), de José Clemente Pozenato; *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca e Francisco Alves; *Sete casos do detetive Xulé* (1986), de Ulisses Tavares; *O mistério da samambaia bailarina* (1988), de Rubens Figueiredo; *O homem que comprou o Rio* (1986), de Aguinaldo Silva; *Carreiras cortadas* (1989), de Bernardo Ajzenberg; *Bala na agulha* (1992), de Marcelo Rubens Paiva; *Avenida Atlântica* (1992), de Flávio Moreira da Costa; *Bola da vez* (1993), de Muniz Sodré; *Aqueles cães malditos de Aquelau* (1993), de Isaías Pessotti; *Veneno na veia* (1994), de José Nêumanne Pinto; *Acqua Toffana* (1994), de Patrícia Melo¹⁰⁶; *O manuscrito de Mediavilla* (1995), de Isaías Pessotti; *O xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares; *Um crime quase perfeito*

¹⁰⁶ Essa autora será abordada no capítulo seguinte, quando tratarmos sobre seu romance *Inferno* (2000).

(1995), de Georges Lamaziere; *O matador* (1995), de Patrícia Melo; *Não foi o vento que a levou* (1995), de Luís Henrique; *Bellini e a esfinge* (1995), de Tony Bellotto.

Em 1996, é lançado *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza – outro dos grandes autores do gênero no Brasil -. Esse primeiro romance recebeu os prêmios Nestlé (1996) e Jabuti (1997), e foi publicado pela Companhia das Letras ao lado de outros dez romances policiais do escritor, dos quais nove têm o Delegado Espinosa da Polícia Civil de Rio de Janeiro como protagonista. Em *O silêncio da chuva*, um sujeito chamado Ricardo Carvalho suicida-se com sua própria arma calibre 38, em um estacionamento da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, pouco depois de terminar um cigarro. O encarregado da investigação será o delegado Espinosa, um policial que rompe com os parâmetros do romance *noir* tradicional: ele é honesto, letrado e de bons sentimentos:

Formara, havia tempos, a ideia de que momentos de solidão eram propícios à reflexão. Sentado naquele banco, acabara por concluir que isto não se aplicava a si próprio. A forma mais comum como transcorria a sua vida mental era a de um fluxo semienlouquecido de imagens acompanhado de diálogos inteiramente fantásticos. Não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso. (...) A fala era calma, um pouco cansada, e não tinha nenhum traço de intimidação. Apesar dos anos na polícia, Espinosa não incorporara o linguajar típico dos colegas. Os relatórios que fazia, escritos em forma quase literária, exigiam deles um esforço extra. O modo de se vestir também não acompanhava o padrão da corporação, sobretudo o dos policiais mais jovens. Nunca usara tênis ou coletes de couro (GARCIA-ROZA, 1996: 11-15)

Desse modo, como na literatura *noir* clássica, Espinosa tem a seu lado um ajudante que o acompanha nas tarefas de investigação e perseguição dos delinquentes – Welber -, um homem um pouco menos inteligente, mas sofisticado e com grande admiração pelo delegado: “Espinosa tinha de polícia quase o mesmo tempo que Welber tinha de vida, perdera muitas das antigas certezas, não chegara a nenhuma verdade visível e ampliara consideravelmente a região do seu ser onde as dúvidas eram armazenadas” (GARCIA-ROZA, 1996: 219-123).

Consequentemente, o narrador e Espinosa apresentam sua visão dos organismos de poder e suas relações com o Estado. Também são apresentadas algumas reflexões sobre a desigualdade social, a relação entre classes e o papel que os organismos estatais têm nisso:

Nesse caso, por que o fato de eu ser da polícia não se constituiu como barreira entre mim e Alba? Será que Alba pertence a uma classe inferior de mulheres para as quais esse fato não se constitui como problema? Algo poderia ser enunciado da seguinte maneira: “policiais somente podem se relacionar afetivamente com mulheres de classes inferiores”. Resumindo,

policiais são uma classe inferior de homens, e classe inferior relaciona-se com classe inferior. Em vez de luta de classes, ajustamento de classes (GARCIA-ROZA, 1996: 175-176)

Desse modo, durante toda a investigação e desenvolvimento da história, serão conhecidos diferentes aspectos da vida e da personalidade de Espinosa que, mais adiante, nos seguintes romances, ajudarão a desenvolver totalmente a estrutura da personagem. Na investigação de *O silêncio da chuva*, o investigador passa a conhecer os dados ao mesmo tempo em que o leitor – uma carta, que revelava o suicídio de Ricardo Carvalho, é roubada da cena -, por isso Espinosa decide investigar seguindo a hipótese de um homicídio. Nesse momento, Espinosa deve tomar uma decisão ética: ou entrega a carta à companhia de seguros para que a apólice não seja paga ou a guarda para que sua amante, a viúva Bia Vasconcelos, seja beneficiária do dinheiro: “Aquela carta valia um milhão de dólares para Bia Vasconcelos ou para a companhia de seguros.

Das quatro pessoas que sabiam do seu conteúdo, duas estavam mortas e uma estava, até não se sabe quando, semimorta. Cabia a Espinosa decidir sobre o destino que daria a ela. Olhou longamente para o envelope. Preferia não fazê-lo” (GARCIA-ROZA, 1996: 262). Espinosa demonstra, assim, sua formação ética e moral, estabelecendo-se como um ser exemplar a ser seguido.

O segundo romance dessa saga *noir* é *Achados e perdidos* (1998), no qual um ex-policia é o principal suspeito do assassinato de uma prostituta, mas no final do romance se sabe que a criminosa é a melhor amiga da vítima. Nestes romances, a cidade tem um papel fundamental dentro da narrativa, pois dependendo dos lugares, as personagens vão agir de determinada maneira. Além disso, cada uma se relaciona diretamente como o crime, como se ele propiciasse a criminalidade e a violência, uma violência que parece ter vida em cada uma das ruas do Rio de Janeiro, criando assim uma saga na qual se envolve a cidade carioca e suas problemáticas mais comuns e ocultas pelo fato de ser a cidade brasileira que mais atrai turistas.

O terceiro romance, *Vento Sudoeste* (1999), inicia-se com a descrição da personagem Gabriel, que queria contratar Espinosa para descobrir quem iria assassiná-lo nos próximos dois meses, pois um estranho mago previra essa macabra cena. Assim, o romance se inicia com a probabilidade de um futuro crime. Gabriel é filho único e vive com sua mãe dominadora e controladora tendo, assim, um complexo edipiano. Como resultado da primeira visita de Gabriel ao delegado, cria-se uma pequena investigação preventiva na qual o ajudante de Espinosa se encarrega de seguir Gabriel e

encontrar o adivinhador da profecia. De tudo isso resultam vários assassinatos, suspeitas de crimes passados, suicídios e uma mãe superprotetora que termina cometendo vários crimes com o intuito de proteger a todo custo seu filho.

O quarto romance é publicado em 2001 e leva o título de *Uma janela em Copacabana*. Inicia-se com um telefonema à polícia, que a chama para ir a um edifício em Copacabana. O mais jovem da patrulha é o encarregado de entrar no apartamento para descobrir um velho falando com um homem morto. Após a descrição da cena, o narrador volta a dar ênfase na constituição pessoal de Espinosa. O quinto romance é publicado em 2001 e leva o título de *Uma janela em Copacabana*. Inicia-se com um telefonema à polícia, que a chama para ir a um edifício em Copacabana. O mais jovem da patrulha é o encarregado de entrar no apartamento para descobrir um velho falando com um homem morto. Após a descrição da cena, o narrador volta a dar ênfase na constituição pessoal de Espinosa. Com tudo isso, Garcia-Roza consegue criar um ambiente propício para fazer uma crítica ao sistema, ao mesmo tempo em que desvenda a trama *noir* com eficácia.

Perseguido (2003) é o sexto romance da sequência do delegado Espinosa, que narra a perseguição do psiquiatra e professor universitário Artur Nesse pelo jovem Isidoro Cruz, um ex-paciente que exige ser tratado. Além disso, no meio da perseguição, a filha do psiquiatra desaparece de casa com a desculpa de que dormiria na casa de seus colegas. Nesse momento, é possível perceber como o romance gira em torno de duas histórias: a primeira faz referência aos fatos como tais, e a segunda, à possibilidade de que tudo seja uma invenção de uma das personagens: “Pelo que estou entendendo – interrompeu Welber – temos duas histórias inteiramente diferentes. Tudo vai depender de Jonas estar vivo ou morto” (GARCIA-ROZA, 2003: 182). Não obstante, os indícios que incriminam o doutor Nesse não são encontrados pela polícia, mas pela própria filha do psiquiatra, que um tempo depois o mata a sangue frio.

O romance seguinte é *Berenice procura* (2005), único romance de seu trabalho como romancista *noir* em que o delegado Espinosa não é o protagonista, pois a personagem principal é a taxista Berenice. A obra se inicia com a descoberta do cadáver de um travesti por uma babá, em uma praia. No entanto, é somente no terceiro capítulo que Berenice aparece, representando o papel racional de Espinosa e tentando dar um sentido à sua vida de mãe solteira e taxista. Assim, acaba por converter-se em detetive

somente pela necessidade de saciar sua curiosidade e de procurar um pouco de justiça dentro de uma cidade violenta, maniqueísta e mentirosa:

Valéria tinha uma relação com um homem que pagava o aluguel do apartamento dela e que se encontrava com ela em dias fixos. Esse homem não exigia fidelidade, só queria discrição e regularidade. Por várias razões, não chegou a ser seriamente considerado suspeito. E a principal é o fato de ele ser um profissional liberal rico e respeitável, frequentador das colunas sociais. Um cara que anda sempre com políticos, com gente de governo. Além disso, já passou dos sessenta, é baixo e gorducho. Nada a ver com lutas e facadas. Por que ele ia matar Valéria? (GARCIA-ROZA, 2005: 44)

Já em *Espinosa sem saída* (2006), um homem observa como três jovens moradores de rua se aproximam de um menino, também morador de rua, e o golpeiam sem um motivo específico. Após esse acontecimento, surge para o delegado Espinosa o relato de um assassinato em que a vítima é um morador de rua. Paralelo a isso, temos Camila, uma psicanalista que cumpre a função de mediadora ao apresentar as histórias de seus pacientes – uma das mais importantes é a de Aldo -, suspeito de um crime do qual confessa para Camila reconhecer a vítima. O segundo assassinato é apresentado de forma fria e sem ambientação. Narra-se apenas que o corpo da psicanalista Camila é encontrado no sofá de sua casa, o que faz pensar em um assassinato passional, de suas amantes Antônia, Marie, Mercedes ou de seu marido Aldo, que é suspeito do crime.

Finalmente, na terceira parte da obra, nos é evidenciado que Aldo é efetivamente o assassino e que matou a pessoa errada. Paralelamente, sabe-se que Mercedes é, ao mesmo tempo, Maria e Antônia, e que foi a última paciente na agenda da psicanalista.

Portanto, Espinosa acusa Aldo pelo assassinato de Elias Nascimento e por ser cúmplice no assassinato de sua esposa. Consequentemente, Espinosa revela a Mercedes que suas impressões digitais foram encontradas nos pés dos móveis da sala, o que sugeria que ela teria forjado a cena do crime. Diante disso, ela assume sua relação sexual com Camila, o que explica a reordenação dos móveis. Com isso, Espinosa deduz que Aldo é efetivamente o assassino: deu à sua esposa um copo cheio de sonífero e depois sufocou-a com um travesseiro: “Pode não ter acontecido exatamente assim, alguns detalhes podem ter me escapado, mas eu diria que no principal minha história está muito próxima da verdade” (GARCIA-ROZA, 2006: 208). Ao fim da obra, não se sabe nada sobre nenhuma das armas utilizadas no homicídio. Sabe-se apenas sobre o assassino, seus motivos e seu posterior suicídio.

Nesse romance, é possível observar claramente como os diferentes espaços da cidade foram se impregnando de violência irracional e como seus habitantes têm

tomado a justiça por suas próprias mãos. No fim, o castigo se dá pela culpa, e não pela justiça oficial – resultado que questiona novamente a eficácia dos organismos de controle e de seus mecanismos de castigo e de intervenção.

No nono romance, *Na multidão* (2007), a narrativa inicia-se com duas epígrafes: a primeira é de Walter Benjamin: “o conteúdo social originário do romance *noir* é a perda das pegadas de cada um na multidão da grande cidade”; a segunda é de Edgar Allan Poe: “a essência de todo crime permanece irrelatada”. Essas epígrafes introduzem imediatamente a trama, que é relacionada diretamente à criminalidade nas cidades contemporâneas.

A história começa com uma idosa retirando o dinheiro de sua pensão, enquanto pensa em ir pela primeira vez a uma delegacia de polícia para fazer uma denúncia de assalto. No entanto, enquanto caminha para a 12ª DP de Espinosa, ela é atropelada. As evidências de que tenha sido um crime levam Espinosa a investigar o caixa do banco onde a idosa retirava seu dinheiro mensalmente. Hugo Breno, um cidadão normal que vivia no apartamento herdado de sua mãe, e cujos hobbies eram caminhar no meio da multidão e praticar diferentes esportes, mais ainda: sabe-se que, em alguma época de sua vida, ele fora colega de jogos de Espinosa, no bairro Peixoto.

Não obstante, nessa obra, o perfil de Espinosa muda significativamente, pois o detetive aparece envelhecido e bem perto de completar cinquenta anos. Além disso, mantém sua relação sentimental com Irene, que nesse romance terá uma reviravolta inesperada após dez anos. Paralelamente, o suposto assassinato envolverá a história de Espinosa com o crime, impregnando a narração de um tom pessoal e histórico que se move em torno de uma suposta perseguição a Espinosa pelas ruas de Copacabana:

Não era seu intuito perseguir o delegado Espinosa aonde quer que ele fosse, mas usufruir do prazer secreto de estar lado a lado com ele, até de comprar ou saborear as mesmas iguarias árabes. (...) Cada vez mais se convenciu de que o delegado e ele tinham traços em comum. Eram mais ou menos da mesma idade (ele era um ano mais moço), ambos eram funcionários públicos, viviam sozinhos, moravam no mesmo bairro desde meninos (a apenas duas quadras de distância um do outro) e ambos gostavam de se deslocar a pé por Copacabana (GARCIA-ROZA, 2007: 21-22)

O narrador se detém para descrever minuciosamente a vida do perseguidor – suas manias e suas atividades diárias –, para depois dar sua identidade: Hugo Breno, caixa bancário que atendeu a idosa antes de morrer e que, pelo visto, era a pessoa que a idosa iria denunciar. Então, pode-se compreender Hugo como uma versão má de

Espinosa. É o Mr. Hyde que desencadeia toda a sua maldade e duplicidade, pondo em evidência a multidão que habita dentro de cada sujeito – segundo a concepção de que somos muitos, que cada pessoa se esconde atrás de máscaras e se projeta dentro do campo social. Junto a isso, aparece um novo parceiro-ajudante para Espinosa – o detetive Chaves, que é o encarregado de informar o delegado sobre a morte de uma jovem que teria caído de uma escada em um edifício no bairro Peixoto. Mais tarde, Espinosa conversa com Breno e esse termina por dar-lhe a resposta para o suposto crime: “Ele não provocou a morte de dona Laureta – respondeu Espinosa – não houve dolo, ele não poderia prever que a velha daria um pulo para frente; tampouco confessou que matou a mãe ou que a deixou morrer; ela teve um enfarto. Quanto à morte da menina, ele nem sequer sabe se foi ele quem empurrou” (GARCIA-ROZA, 2007: 144).

No capítulo final, nos é apresentada uma nova pista sobre o mistério e um novo crime: “Era Ramiro contando que dona Adélia, amiga da pensionista, com quem ele conversara duas vezes, fora encontrada morta em seu apartamento, no hotel onde morava” (GARCIA-ROZA, 2007: 157). Espinosa imagina depois que Hugo Breno seja o único culpado dos assassinatos e procura se aproximar dele mortalmente. Hugo, então, vai até o apartamento de Espinosa e o fere com uma faca, perfurando seu pulmão e abdômen. Simultaneamente, o agressor é atingido por três balas fatais.

Céu de origamis (2009) é o romance seguinte na lista de Garcia-Roza. Aqui, Marcos Balbo, dentista e morador de Leme, “um homem que ritualizou cada comportamento do seu dia a dia e que não desvia um milímetro dessa repetição cotidiana” (GARCIA-ROZA, 2009: 18), desaparece misteriosamente. Por isso sua esposa, Adriana, decide procurar Espinosa, para que se encarregue do caso, mas ela passa a fazer parte dos principais suspeitos. A finalização da obra se dá por meio da narração de Celia, a secretária de Marcos: Adriana tinha induzido Reginaldo a assassinar Marcos para que ambos ficassem como únicos donos do negócio ilícito que mantinham. No entanto, decidem fingir o desaparecimento do dentista a fim de eliminar as suspeitas sobre seus negócios, mas a pressão, as fitas-cola e a cobiça terminam impulsionando Marcos a assassinar sua esposa, que dias antes havia assassinado Reginaldo. Finalmente, é descoberto que o dentista Marcos se enclausurara em seu apartamento com uma grave afetação mental, representada através da construção de um céu de origamis.

Fantasma (2012) é o décimo primeiro romance *noir* de Garcia-Roza, e é aqui que, pela primeira vez em toda a saga, o policial precisa da ajuda internacional para tentar resolver o caso: “Podemos pedir que a polícia de Nova York investigue se esse Albert Dominguez existe realmente e se sua descrição corresponde ao cadáver que temos no IML – sugeri Ramiro” (GARCIA-ROZA, 2012: 63). O segundo homicídio da obra acontece com um morador de rua com quem encontram o celular do estrangeiro assassinado. Não obstante, a Interpol informa que as impressões digitais do estrangeiro morto não pertencem ao cidadão americano Artur Clemente, pois esse teria morrido em 2001. A obra é finalizada sem esclarecer diversas questões, tais como a identidade dos criminosos, das vítimas e as testemunhas. Também não é esclarecida a motivação dos assassinatos, aproximando-se com isso dos romances *noir*, em que o desassossego, a desesperança e a falta imperam dentro da narração e da realidade.

Com tudo que foi anteriormente dito, pode-se afirmar que o conjunto de romances de Garcia-Roza faz parte da literatura *noir* brasileira, criando novas maneiras de reescrever o gênero e construindo uma nova possibilidade de recriar a cidade do *noir* brasileiro dentro da cultura latino-americana:

Essa falta de uma interpretação final unívoca, de um desvendamento claro e inequívoco que geraria um tranquilizador veredicto capaz de delimitar a culpa de um crime e aos criminosos e transgressores faz com que, nesse aspecto, os romances policiais de Garcia-Roza possam ser vistos como dialogando com clássicos da literatura policial *noir* (REIMÃO, 2005: 46)

Dessa maneira, Garcia-Roza se estabelece como “o principal autor nacional de literatura *noir* nos dias de hoje” (REIMÃO, 2005: 45). Após a publicação de *O silêncio da chuva*, outros autores publicaram alguns romances e relatos que, apesar de enriquecer a tradição do gênero no país, não conseguiram gerar tanto impacto como a obra de Fonseca e Garcia-Roza. Podem ser mencionadas as seguintes obras¹⁰⁷: *A lua da verdade* (1997), de Isaias Pessotti; *Os deuses chutam lata na consolação* (1997), de Gilson Rampazzo; *Os anjos também morrem* (1997), de Iosif Landau; *A última canção, de Bernardo Blues* (1997) de Waldir Leite; *Mito em chamas* (1997), de José Louzeiro; *Bellini e o demônio* (1997), de Tony Belloto; *O afilhado de Gabo* (1997), de Armando Avena; *Safra macabra* (1998), de Patrícia Galvão; *Os seios de Pandora* (1998), de Sonia Coutinho; *A República Montenegro* (1998), de Marcelo Carneiro; *Elogio da mentira* (1998), de Patrícia Melo; *O assassinato na rua Maranhão* (1998), de Daniel

¹⁰⁷ Temos que ter em conta que os romances de Patrícia Melo são quase desconhecidos pelo público em geral, e que quando se fala de romance policial e *noir*, só se tem em conta esses autores.

Krasucki; *O rabo do bookmaker* (1998), de Sérgio Bandeira de Mello; *Hotel Brasil* (1999), de Frei Beto; *Modelo para Morrer* (1999), de Flávio Moreira da Costa; *Bala perdida* (1999), de Georges Lamaziere; *Essa maldita farinha* (1999), de Rubens Figueiredo; a série *Crime e Castigo* (2000); *Memórias de um rato de hotel* (2000), de Antônio Dantes; *Assassinato sem memória* (2000), de Sérgio Bandeira de Mello; *O caso da chácara Chão* (2000), de Domingos Pellegrini; *Os anjos do Badaró* (2000), de Mário Prata; *Apenas uma questão de método* (2001), de Cunha de Leiradella; *Guinada* (2001), de Cecília Vasconcelos; *Informações sobre a vítima* (2002), de Joaquim Nogueira; *O legado de Charlotte* (2002), de João Carlos Rotta; *O campeonato* (2001), de Flávio Carneiro; *O invasor* (2001), de Marçal Aquino; *Snuffmovie* (2001), de Marcos Fábio Katudjian; *O canto da sereia* (2001), de Nelson Motta; *Cabeça a prêmio e Famílias terrivelmente felizes* (2003), de Marçal Aquino; *Paisagens noturnas* (2003), de Vera Carvalho Assumpção; *O beijo da morte* (2001), de Carlos Heitor Cony e Anna Lee; *Vida pregressa* (2001), de Joaquim Nogueira; *Bandidos e mocinhas* (2004), de Nelson Motta; *As sete sombras do gato* (2008), de Jeanette Jozsas; *Suicidas* (2012), de Raphael Montes; e *Dias perfeitos* (2014).

III

**SOBREVIVER NO INFERNO, É QUESTÃO DE MÉTODO: O CORPO COMO
CAMPO DE BATALHA ENTRE EROS E THANATOS EM *PERDER ES*
CUESTIÓN DE MÉTODO DE SANTIAGO GAMBOA**

A Bogotá de finais do século XX conta com uma representação literária encabeçada por dois autores, pioneiros no gênero *noir*: Mario Mendoza e Santiago Gamboa¹⁰⁸. É indiscutível o papel de Mendoza dentro do desenvolvimento do gênero. Contudo, *Perder es cuestión de método*, primeiro romance do gênero publicado na Colômbia, é obra indispensável de ser trabalhada e analisada como um eixo fundamental dentro dos estudos sobre espaço urbano no país.

O universo literário de Santiago Gamboa se reescreve com a impressão de cada nova obra. E o espaço urbano destas obras está habitado por uma multiplicidade de vozes que gritam dos limites da miséria e dos lados mais ocultos do sofrimento humano. No entanto, sua visão universalista dos espaços oferece a possibilidade de relacionar diferentes visões de mundo, de maneira que suas personagens são capazes de viver ao mesmo tempo em diferentes cidades sem sair do espaço narrativo bogotano.

Consequentemente, o espaço urbano adquire uma tonalidade de não-lugar, ao passo que a universalidade do pensamento e o cosmopolitismo dão a possibilidade às personagens de transformar anônimo, fuga, desapego, nomadismo e desterritorialização. Mais ainda, estes modos de mudança representam uma nova maneira de viver a cidade,

¹⁰⁸ Santiago Gamboa nasceu em Bogotá, Colômbia, em 1965. Estudou literatura na Universidade Javeriana de Bogotá e licenciou-se em Filologia hispânica na Universidade Complutense de Madri. Depois se trasladou a Paris, onde estudou Literatura cubana na Universidade de Sorbonne. Em Paris, trabalhou como jornalista no Serviço América Latina de Rádio França Internacional (RFI) de 1993 até 1997, em programas literários e de índole cultural ao mesmo tempo que exercia como jornalista no jornal *El Tiempo*, de Bogotá. Foi colunista da revista *Cromos* e da revista *Mudo*. Tem colaborado em revistas como *Gatopardo*, *Planeta Humano*, *GQ*, *Perfis*, *SOHO*, *Internazionale* e em publicações do grupo *Republica*. Em 1995, publicou seu primeiro romance *Páginas de vuelta* e posteriormente *Perder es cuestión de método* em 1997. Em 2005, estreou sua versão cinematográfica, dirigida por Sergio Cabrera, que circulou com sucesso por 37 países. Tem participado em várias antologias de narradores latino-americanos. Em outubro de 2001, publicou *Octubre en Pekin* e, em 2003, o romance *Los impostores*, traduzida para dezesseis idiomas. *El síndrome de Ulisses foi finalista* do prêmio Rómulo Galegos em 2007 e, em 2009, ganhou o V Prêmio de romance com *La otra orilla*. Tem sido diplomata na Delegação da Colômbia frente à UNESCO e na embaixada na Índia. Atualmente vive em Cali, Colômbia. Fonte: <https://www.escriitores.org/biografias/4039-gamboa-santiago>

apresentados desde uma visão anônima de corpos que atravessam as diferentes espacialidades da cidade, desde a penumbra até a luminosidade dos espaços padrão.

Assim, a narrativa pela cidade se converte em uma viagem em que os movimentos se concretizam na possibilidade de percorrer distâncias, ao mesmo tempo em que vão abrindo novas perspectivas de sentido, rompendo com as geografias tradicionais e explorando novas sensações através dos sentidos do próprio corpo e do corpo da cidade:

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive –sem relação com o desnível- que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ao repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator. (DEBORD, 1955: 39)

Dessa forma, a exploração de cada um dos espaços citadinos incrementa o campo de visão sobre as sensações que produzem cada um dos espaços e a sua relação com a interioridade e a possível fuga. Além disso, esta viagem pela cidade e por seu sistema está estreitamente relacionada com diferentes práticas sexuais e eróticas, que em ocasiões são “normais” e, em outras, são excessivamente abjetas, bizarras, pornográficas e desaforadas, a violência das descrições estrutura uma metáfora da degradação urbana e humana¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Ao respeito Collazos propõe: “As cidades vivem em nós como os amores. São o que foram e o que queremos que fossem. Como no amor, as construímos com afeto, como o objeto do amor, parecem se apagar às vezes da lembrança, mas reaparecem quase sempre no ato involuntário da memória. Preferiríamos vê-las como as amamos e não como mudaram ao nos afastar delas.

Ainda que sofram metamorfoses, são quase sempre o que foram nas lembranças da infância; ainda que cresçam e degradem-se, seguem ali como uma topografia imune às degradações impostas pelo tempo e pelos homens. Uma cidade é em princípio o espaço da infância, dos amores, da amizade. Topografia e arquitetura se vincularão sempre ao universo afetivo dos homens. Acabam convertendo-se em fundações “mitológicas”: isto é, em fundações sem tempo.

Em nossa memória, as cidades que vivemos e amamos não existem mesmo com a enganosa ideia do “progresso.” Ao resistir-nos a vê-las como o que têm chegado a ser, os congelados em uma foto fixa que nos fala do que foram. Objeto de nostalgias, deixam de ser topografia urbana; convertem-se em topografia afetiva. Não outra coisa são a Alexandria de Constantino Kavafis ou a Buenos Aires do Borges. Cidade antiga, cidade moderna, ambas são refundadas pela memória, que só volta a fundar com os planos da memória. (...) não há cerimônia mais cruel que a de reconstruir a fisionomia das cidades que foram se fazendo diferentes em seu crescimento. Nessa crueldade habita um protesto, talvez romântico, talvez nostálgico: resistir-nos a que as coisas mudem. E mudam, pese ao empenamento de nossa memória

Mais especificamente, as práticas eróticas e sexuais na obra de Gamboa se erguem como um mecanismo de resistência onde as personagens conseguem desalinhar-se do poder político e das normas morais. A respeito disso o autor afirma: “En los espacios duros, el sexo es uno de los grandes elementos vitales. Pero claro, como es una vida violenta y dura, es un sexo violento y duro, que tiene a veces connotaciones de crueldad y humillación”¹¹⁰. Portanto, a brutalidade, a abjeção e o sadismo das narrações de Gamboa simbolizam a realidade imediata da cidade contemporânea.

Nesse sentido, a obra de Gamboa trata do tema de como a cidade se concentrou em visibilizar diferentes tipos de violência e de mostrar a realidade da contemporaneidade e de seus problemas, como a desigualdade social e a orfandade gerada pelos processos de modernização e industrialização. Seu primeiro romance é *Páginas de vuelta* (1995), um relato realista que mostra o desenvolvimento da existência dos sujeitos em um meio hostil e cruel criado por eles mesmos. A maioria das personagens são seres comuns que são analisados através da lente do narrador e que, com o passar do tempo, acabam legitimando os ideais modernos de liberdade, democracia e fraternidade, pois, apesar de tentarem realizar uma crítica direta às instituições do poder, não conseguem escapar dos tentáculos dos mecanismos de controle governamental e religioso.

No entanto, há um elemento interessante que pode ser ressaltado: a crítica à sociedade eclesiástica e a sua violação às normas morais e sociais. Este elemento reforça a decadência da cidade latino-americana – por mérito dos elementos infernais e eróticos- e sua influência direta no modo de atuar e pensar de seus habitantes. Dentro desta perspectiva, a cidade se reapresenta por meio de seus imaginários e de suas capas regularizadoras e globais, pois fica claro que a universalidade do controle e da repressão das normas acaba por conduzir os sujeitos à loucura, à periferia, à exploração máxima de seus sentidos e ao fracasso; então a orfandade, a miséria, a corrupção, a dor e a morte mostram o afundamento da cidadania moderna e a crise do sujeito racional. Sua obra

afetiva. Como mudam os seres que talvez se voltem desconhecidos com o passar do tempo. O terrível não é que mudem, senão que as mudanças signifiquem a expulsão do homem. Se não do homem, sim da escala humana.” (COLLAZOS: 2002. Versão digital)

¹¹⁰ Nos espaços duros, o sexo é um dos grandes elementos vitais. Mas claro, como é uma vida violenta e dura, é um sexo violento e duro, que tem às vezes conotações de crueldade e humilhação. Ver entrevista completa em: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/11/18/_02040275.htm.

seguinte publicada é *Perder es cuestión de método* (1997), que se analisará mais adiante.

Vida feliz de un joven llamado Esteban (2000) é um relato autobiográfico: “Esa misma noche, retomé mi máquina Remington y decidí empezar de nuevo, con brío, mi proyecto literario: no con la idea de escribir *La montaña mágica* o *Manhattan Transfer*, como quería antes, sino de escribir con sencillez algo modesto y, sobre todo, que estuviera a mi alcance. Algo que me proporcionara placer”¹¹¹ (GAMBOA, 2000: 304).

A obra inicia-se em 1965 e se desenvolve em Bogotá, no meio de um ambiente familiar e acadêmico que se mistura com uma forte crítica à sociedade da época. Mais adiante se desenvolve em cidades como Medellín, Madri, Roma e Paris. Porém, apesar da mudança de espaço, a temática da narrativa se mantém e a desesperança acaba por invadir a totalidade do romance, pois ao misturar a vida pessoal de certos indivíduos com o panorama crítico da sociedade colombiana, se coloca em evidência as teias por trás do poder corrupto que manipula o país e as razões da violência interminável que tem oprimido o povo colombiano.

Em 2001, publica a crônica de viagens *Octubre en Pekín*, que relata o processo de modernização chinesa, sua reconstrução histórica e o contraste na cultura ocidental e oriental, visto desde a lente ocidental que questiona e analisa o rompimento da cultura imperialista pelo movimento comunista: “Qué lejos está esa China maoísta del Pekín de hoy, (...) la China de Mao se había detenido en el tiempo y así estuvo, durante décadas. La de hoy, en cambio, vuela”¹¹² (GAMBOA, 2001:169). De forma semelhante, apresenta os novos modos de ser e viver na China contemporânea:

El Hong Kong del distrito centro hace olvidar ese ambiente caribeño que reina en las zonas populosas de Kowloon, y, más bien, recuerda las construcciones de Wall Street. Los automóviles pasan a gran velocidad. Los andenes de peatones son elevados. Para cruzar una calle hay que treparse en ellos y avanzar entre centros comerciales. Es el mundo de los grandes

¹¹¹ Nessa mesma noite, retomei minha máquina Remington e decidi começar de novo, com brío, meu projeto literário: não com a ideia de escrever *A montanha mágica* ou *Manhattan Transfer*, como queria antes, mas de escrever com singeleza algo modesto e, sobretudo, que estivesse a meu alcance. Algo que me proporcionasse prazer.

¹¹² Que longe está essa China maoísta da Pequim de hoje, (...) A China de Mao tinha-se detido no tempo e assim esteve, durante décadas. A de hoje, em mudança, voa.

inversores, el epicentro de la riqueza. Asfalto duro. Escaleras eléctricas.¹¹³ (GAMBOA, 2001:27).

Mais especificamente, além de ser uma crônica de viagens, o que pretende mostrar o autor é uma reflexão sobre o que significou o processo de modernização dentro da cultura oriental e a maneira como seus habitantes conseguiram assimilá-lo e misturá-lo com a cosmovisão ancestral, religiosa e cultural, ao mesmo tempo em que o narrador explica suas sensações dentro de uma cidade e de uma cultura que não é a sua:

De hecho, esa sensación de estar y no estar en una ciudad tiene una explicación clara, y es que el Pekín clásico, esa extraordinaria ciudad celebrada por tantos viajeros, ha sido reducida lentamente a escombros desde el inicio de la República Popular China, el 1 de octubre de 1949, para dar nacimiento al lugar que es hoy. [...] De algún modo, el Pekín de hoy es el hueco de un viejo Pekín colosal y extraordinario¹¹⁴ (GAMBOA, 2001: 88- 92).

Depois, em 2002 Gamboa decide interatuar com diferentes gêneros literários - diário, carta, citações textuais, poemas- e publica *Los impostores*, uma continuação de seu romance anterior, com a diferença de que este enfatiza os fatos históricos que levaram à desobediência civil e à extrema violência. Apesar disso, Gamboa não se limita a desenvolver um romance histórico, pelo contrário, ele mostra os medos, frustrações e pulsões que são catalisadas por filosofias ancestrais, espirituais e mais sãs do que as divulgadas no ocidente, tais como o budismo, a meditação e o zazen. Os protagonistas são três escritores fracassados que apresentam sua postura frente à literatura e à dificuldade de ser escritor no meio capitalista, consumista, conservador e desalmado: “Hoy las cosas eran igual que antes del *boom*, y si un escritor latino-americano quería ser conocido debía pasar antes por España”¹¹⁵ (GAMBOA, 2002: 275 61). Portanto, o romance visibiliza a farsa que se tece ao redor dos padrões morais

¹¹³O distrito central de Hong Kong, apaga o ambiente caribenho reinante das regiões populares de Kowloon, e no seu lugar, nos lembra das construções de Wall Street. Os automóveis passam em grande velocidade. As plataformas de pedestres são elevadas. Para cruzar uma rua é preciso trepar-se nelas e avançar entre shoppings. É o mundo dos grandes investidores, o epicentro da riqueza. Asfalto duro. Escadas elétricas.

¹¹⁴ De fato, essa sensação de estar e não estar em uma cidade tem uma explicação clara, e é que o Pequim clássico, essa extraordinária cidade celebrada por tantos viajantes, tem sido reduzida lentamente a escombros desde o início da República Popular da China, no 1 de outubro de 1949, para dar nascimento ao lugar que é hoje. [...] De algum modo, o Pequim de hoje é o oco de um velho Pequim colossal e extraordinário.

¹¹⁵ Hoje as coisas eram iguais que antes do boom, e se um escritor latino-americano queria ser conhecido devia passar antes por Espanha.

contemporâneos e estabelece um diálogo direto com a teoria da sociedade capitalista global, demonstrando que a modernidade¹¹⁶ ficou só no papel e que a realidade dos indivíduos contemporâneos está construída a partir da solidão, da marginalidade e da individualidade.

El síndrome de Ulises (2005) é um romance narrado em primeira pessoa que se mistura com uma multiplicidade de vozes que procuram se fazer escutar no meio do caos e a melancolia. A obra faz referência ao padecimento dos imigrantes, enquadrados na solidão vivida em um país desconhecido, frio e descarnado. Aqui, se evidencia a contradição entre o sonho de viver e cumprir os sonhos na “cidade luz”, urbe dos grandes intelectuais, a conquista, do romantismo e do amor; e a cidade hostil, cruel,

¹¹⁶ A modernidade ocupou-se, principalmente, de ordenar e classificar a realidade através de diferentes métodos racionais, com o fim de criar uma máxima na qual a exaltação do homem fosse seu grande eixo. Pelo contrário, a pós-modernidade põe em evidência a não existência de uma ordem lógica, a impermanência e a inviabilidade das bases epistemológicas, a irracionalidade do pensamento binário com o fim de começar de maneira que, o conceito de pós-modernidade é um conceito que historicamente se desenvolve nos anos setenta no texto *A questão pós-moderna* (1979), de Jean François Lyotard é um conceito que invade a América Latina no meio de muitas lutas entre intelectuais, pois estes consideravam que todos os métodos e noções analíticas da cultura do continente estavam dadas conforme paradigmas estrangeiros e não por noções meramente locais. Não obstante, há que se ter em conta que o termo pós-modernidade abre a possibilidade de questionar as diferentes relações de poder presentes nas sociedades contemporâneas e, com isso, abre o espectro estrutural da cultura americana, pondo em evidência a pluralidade de relações com o mundo, e assume a identidade como um modo de questionamento das noções de realidade construídas ao longo da história ocidental. Neste sentido, a “heterogeneidade” da cultura latino-americana (hibridismo cultural, mestiçagem, multilinguístico e multiplicidade tradicional) consagrou a cultura pós-moderna e rompeu com a reprodução dos estereótipos europeus e norte-americanos, para configurar uma visão própria. A respeito deste tema, Nestor García Canclini propõe, a partir de um plano mais cultural o seguinte: “Em casas da burguesia e setores médios com alto nível educativo de Santiago do Chile, Lima, Bogotá, México e muitas outras cidades, coexistem bibliotecas multilíngues e artesanatos indígenas, TV a cabo e antenas parabólicas com mobiliário colonial, revistas que informam como realizar melhor especulação financeira nesta semana com ritos familiares e religiosos centenários. Ser culto - e inclusive ser culto moderno - implica não tanto se vincular com um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernas, mas também saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, bem como os avanços tecnológicos às matrizes tradicionais de mordomia social e distinção simbólica” (CANCLINI, 1992: 71). Por outro lado, Carlos Monsiváis em seu ensaio *Del rancho a la internet* mostra como as migrações culturais geraram múltiplas mudanças na mentalidade latino-americana, isto é, propõe que a luta de classes, a luta pelos direitos e a igualdade das mulheres, o cinema, a televisão, a música e a arte geraram rupturas que permitiram mostrar que “os migrantes culturais são vanguardas a sua maneira, que ao adotar modas ou atitudes de ruptura, abandonam leituras, devocionais, gostos, usos do tempo livre, convicções estéticas e religiosas, apetências musicais, cruzadas do nacionalismo, concepções julgadas “imodificáveis” masculino e do feminino”. (MONSIVÁIS, 1973: 3). Assim, a cultura latino-americana se estabelece como um acúmulo de referentes híbridos que giram ao redor da queda dos grandes relatos, do ceticismo da ausência e desaparecimento dos deuses e das crenças religiosas e da dúvida generalizada. Quanto à literatura, o termo pós-modernidade funciona como um elemento apocalíptico que tenta analisar a cultura e a história desde uma visão irônica, fantástica e cética que ponha em evidência as qualidades do momento histórico em que se vive no momento da produção da obra. Assim, a literatura pós-moderna latino-americana passa a fazer parte da híbrides que se alimenta do mundo real e da cultura do continente.

violenta e não proposta para os estrangeiros. Paris, não brinda a popular luz, pelo contrário, entrega miséria, tristeza e desolação. É por isso que em cada personagem se encontra uma história de vida, de sobrevivência e de uma angustiosa reconciliação e reencontro com o outro:

(...) La ciudad atormentada, y luego a Calidelfia, la ciudad gloriosa, y tome notas sobre mi personal descenso, que sería menos literario, pues los antecedentes de Marechal son Ulises y Eneas y sobre todo Dante, guiado por Virgilio, mientras que yo fui con un modesto inmigrante argelino que apenas sabrá leer y escribir y que nada debe saber de Dante o de Ibn Arabi, con sus seres ígneos, pero que me mostró esa otra realidad. [...] bueno, le dije, todos hacen en algún momento un descenso a los infiernos, o varios descensos, y hay quienes se quedan a vivir en ellos o no conocen otra cosa y por lo tanto no saben que están en el infierno, pero tienes razón, el infierno existe y de qué modo y está aquí¹¹⁷. (GAMBOA, 2005: 328)

Esta construção narrativa das identidades das personagens-imigrantes no romance de Gamboa é um trabalho frequente na literatura - tanto está em sua qualidade de cor escritural – e que é capaz de conservar os diferentes rostos e as diversas vozes que vão tecendo a história a partir de suas próprias concepções de vida. A personagem principal do romance consolida-se como uma pessoa crítica e avaliadora e com um foco de profunda e ampla visão. É um sujeito capaz de entrelaçar em uma totalidade as não-totalidades das relações estabelecidas entre o homem e seu meio.

Estas não-totalidades confluem na personagem mediante um processo que se leva a cabo na relação com a atividade literária: a coincidência do próprio trabalho narrativo. Quer dizer, as não totalidades são o conjunto de relações que deixam de lado a visão universalista que encerra todos os aspetos da realidade e a encerram numa visão parcial, absolutista e dogmática que legitimam o sistema de poder estabelecido. Esta qualidade permite explicitar as relações que se estabelecem entre as vivências dos imigrantes e o herói novelesco por meio de um discurso comum e emotivo. Desta maneira, a ordem ficcional do romance expõe uma geografia - um mapa de fluxos, movimentos e intensidades - da aspiração de sentir-se vivo, em que o desejo nômade se apresenta como um eixo produtor que se mistura com outros vários elementos

¹¹⁷ (...)A cidade atormentada, e depois a Calidelfia, a cidade gloriosa, e tome notas sobre meu pessoal descenso, que seria menos literário, pois os antecedentes de Marechal são Ulisses e Enéas e sobretudo Dante, guiado por Virgílio, enquanto eu fui com um modesto imigrante argelino que mal saberá ler e escrever e que nada deve saber de Dante ou de Ibn Arabi, com seus seres ígneos, mas que me mostrou essa outra realidade. [...]bom, disse-lhe, todos fazem em algum momento um descenso aos infernos, ou vários descensos, e há quem ficam a viver neles ou não conhecem outra coisa e, portanto, não sabem que estão no inferno, mas tem razão, o inferno existe e de que modo e está aqui.

linguísticos e sociais, criando assim linhas de fuga que se projetam além do espaço recriado no relato literário. A construção literária de *El Síndrome de Ulises* parece conquistar o desejo livre, como as linhas de fuga que se multiplicam no romance em rotas para possuir e conservar a saúde, concentradas na ingenuidade dessa ambição de se sentir vivo como expressão da alegria inocente do desejo, frente ao pudor, o silêncio e a solidão.

Gamboa utiliza diferentes estilos narrativos¹¹⁸ com o fim de integrar as diferentes perspectivas que se tem frente ao exílio e aos imigrantes, se valendo de vozes de amigos desterrados, de monólogos e solilóquios, de entrevistas, de poemas inseridos no marco de reflexões importantes e da intervenção de grandes personalidades, as quais mostram seu ponto de vista sobre a realidade dos exilados, da escritura e da vida diária. As reflexões mais interessantes são referidas à escritura:

Una novela es un esfuerzo sostenido por narrar una historia o el conjunto de impresiones que nos sugiere una historia, y de hacerlo de un modo persuasivo, de un modo “correcto”, y recordé un subrayado de Cioran “lo que yo le pido a un escritor es escribir correctamente. El “estilo” que fue mi obsesión durante tanto tiempo, ya no me interesa. Es necesario hacerse comprender, y eso es todo. Ser inteligible es una meta a la vez modesta y difícil”¹¹⁹ (GAMBOA, 2005: 176).

Portanto, escrever é contar de maneira gradual e dosada a fim de conservar o desenvolvimento da intensidade que conduz ao clímax. É por isso que o protagonista sempre está procurando a senda que lhe permita entrar no mundo da literatura e a escritura:

El impulso más noble de todos – el deseo de ser escritor, el deseo que dominaba mi vida- era el impulso más esclavizante, el más insidioso, y en ciertos sentidos también el más corruptor, porque, refinado por mi semi-educación semi-inglesa y al dejar de ser un impulso puro, me había dado una idea falsa de la actividad de la mente. El impulso más noble, en el marco colonial había sido el más castrante. Para ser lo que quería ser, tuve que dejar de ser o salirme de lo que era. Para llegar a ser. (GAM,BOA, 2005:25)¹²⁰

¹¹⁸ Romance narrado em primeira pessoa, com evidentes mostras polifônicas frente ao problema do exílio.

¹¹⁹ Um romance é um esforço sustentado por narrar uma história ou o conjunto de impressões que nos sugere uma história, e de fazer de um modo persuasivo, de um modo “correto”, e me recordei de uma anotação do Cioran “o que eu peço a um escritor é escrever corretamente. O “estilo” que foi minha obsessão durante tanto tempo, já não me interessa. É necessário fazer-se compreender, e isso é tudo. Ser inteligível é uma meta ao mesmo tempo modesta e difícil.

¹²⁰ O impulso mais nobre de todos – o desejo de ser escritor, o desejo que dominava a minha vida – era o impulso mais escravizante, o mais insólito, o mais insidioso, e de certa maneira também o mais corruptor, porque, sendo refinado pela minha semi educação semi inglesa, e ao deixar o impulso puro, havia dado a

Junto a isto, o autor apresenta suas personagens como nômades que percorrem as ruas de Paris procurando o vínculo com outros nômades, com o fim de estabelecer uma irmandade que os retire de seu inferno interior e do inferno que a cidade os condenou, desmontando a ideia construída sobre a capital francesa, pois fica claro que a luz só está dada para as classes dominantes e não para os exilados e os párias. A respeito deste tema Oscar Robledo Hoyos (2006) escreve:

De alguna manera, a la altura de estas consideraciones se tiene la certidumbre que el escritor colombiano da centralidad en su diario a este ambiente urbano-psicológico de despojo que deja a diestra y siniestra el tardo capitalismo. No arde solo París en su centro turístico cosmopolita, sino que también arde en su periferia. En el centro arde la gran metrópoli neoliberal por el despilfarro a que somete a diario a hombres y mujeres, por el sentimiento compartido por miles de personas de abandono total, de miedo de sucumbir por no poder responder a las exigencias de reproducción del capital. Arden igualmente las afueras de la gran metrópoli con sus ejércitos de reserva pudriéndose con sus hijos al lado de la opulencia. Aqueja al centro y los suburbios el mismo VIH de la mercancía y la ganancia. 121 (ROBLEDO, 2006: 4)

*Necrópolis*¹²² é um romance publicado em 2009 e tenta, com diferentes vozes, construir a realidade vivida atualmente nas cidades, por isso o nome: cidade-morte. Dessa maneira, o romance possui em sua estrutura dois grandes elementos: o primeiro é a história de um congresso de biógrafos que vive em Jerusalém, uma cidade onde impera a guerra e a morte; o segundo é a narração das histórias de cada um dos membros do conselho onde se vislumbra a imagem de diferentes cidades atravessadas pela miséria, o erotismo e a morte. Seu último romance é *Plegarias nocturnas* (2012) e narra a história de um estudante de filosofia colombiano que é acusado, na Índia, de tráfico de drogas. No entanto, o principal problema do jovem é sua inquietude

mim a falsa ideia da atividade da mente. O impulso mais nobre, no marco colonial, havia sido o mais limitador. Para ser aquilo que eu queria ser, tive que deixar de ser ou sári daquilo que eu era.

¹²¹ De alguma maneira, à altura destas considerações tem-se a certeza que o escritor colombiano dá centralidade em seu diário a este ambiente urbano-psicológico de despojo que deixa à vontade o capitalismo tardio. Não arde só Paris em seu centro turístico cosmopolita, mas também arde em sua periferia. No centro arde a grande metrópole neoliberal pelo gasto absurdo a que submete, diariamente homens e mulheres, pelo sentimento compartilhado por milhares de pessoas de abandono total, de medo de sucumbir por não poder responder às exigências de reprodução do capital. Arde igualmente longe da grande metrópole com seus exércitos de reserva apodrecendo com seus filhos ao lado da opulência. Aquela ao centro e os subúrbios o mesmo HIV da mercadoria e o ganho. Ver artigo completo em: <https://polis.revues.org/5371>

¹²² Com o nome que lhe dá a este romance pode ser percebido, novamente, a relação que faz o autor entre a cidade e a morte, pois há que se levar em conta que Necrópoles vem do grego νεκρόπολις, que pode ser traduzido como “cidade dos mortos” e, geralmente, está associada a espaços sagrados como cemitérios ou lugares de enterros.

existencial por conta do desaparecimento de sua irmã na Colômbia alguns anos antes. Ao lado disso, se narra a história de amor de uma mulher e de uma família que tem que conviver com uma sociedade violenta durante o mandato de Álvaro Uribe Vélez¹²³, acusado de ajudar grupos paramilitares e extraoficiais durante seus dois períodos de governos.

Ao chegar a este ponto, onde se resumiram as obras de Gamboa e se identificaram as principais linhas de sua narrativa, entra-se na análise específica de *Perder es Cuestión de método*. Romance metadiscursivo que procura agrupar diferentes elementos de uma sociedade em crise e define os parâmetros do romance contemporâneo colombiano que, além de explorar sua realidade imediata, trabalha com diferentes problemas estéticos, filosóficos e multiculturais. Gamboa, nesta obra, trabalha com as regras do romance *noir*, ao mesmo tempo que reúne diferentes fatos históricos e literários com o objetivo de entender as dinâmicas da violência política, institucional e pessoal na Colômbia, pois as imagens de violência apresentadas na obra servem para marcar o compromisso que têm os narradores contemporâneos do romance *noir* com sua realidade e com seu país. A obra inicia-se com os esquemas tradicionais da apresentação do crime, neste caso, de um empalado¹²⁴ na região metropolitana de Bogotá:

- ¿Aló?- Silanpa sostuvo la bocina con los dedos pulgar y meñique.
 -Sé que es domingo, pero la cosa es grave –reconoció la voz del capitán Moya-: Cincuenta y cinco años más o menos, empalado en la orilla del Sisga y desnudo como un Mercurio galante. Ni un papel, ni un rastro de ropa. Nada.
 -¿Cuándo lo encontraron?
 -Esta mañana, pero parece que lleva varios días. Está en una parte de la represa alejada de la carretera. Lo encontraron unos jóvenes que hacían canoa. Apúrese, yo di orden de que no desclaven hasta que usted llegue.
 ¿Buena chiva o no?
 -Sí, capitán. Ya mismo salgo para allá.
 Saltó dentro de un viejo pantalón de dril, se despidió con un gesto de la muñeca, que recibía el sol en al frente y estaba hermosa en su pedestal, al lado de la biblioteca, y en dos patadas ya estaba bajando por la avenida Chile en la dirección a la autopista.
 -Silanpa. Prensa. –mostró su tarjeta.
 -siga, es por allá.

¹²³ Para entender um pouco o caso ver artigo em: <http://www.semana.com/nacion/articulo/por-que-alvaro-uribe-seria-investigado-por-paramilitarismo/445624-3>

¹²⁴ Do latim *palus* (estaca ou pau). É um método de tortura e execução que consiste na inserção de uma estaca pelo ânus, vagina ou umbigo, que sai pela boca e que acaba com a morte do torturado. Esta prática teve sua origem no século XV e foi utilizada em todo mundo, mas principalmente em Europa e Arábia.

De lejos le pareció un Cristo obeso. Un elefante pálido dibujado por un niño. (...) El cuerpo estaba amoratado, hinchado y lleno de tierra seca. Las estacas lo atravesaban en cruz. Los músculos de Silanpa se contrajeron instintivamente y sintió una fuerte picada.

Hizo un croquis en su libreta, dibujó la colocación del cadáver a unos metros de la orilla, en medio del juncal, luego comenzó el detestable trabajo de reconocer el cuerpo. Tenía marcas en las muñecas y el cuello. Lo había amarrado y, seguro, tironeado. El agente le alcanzó una escalera de pintor, muerto de asco, se acercó a la cara. Las cuecas de ojos estaban vacías y la boca a medio abrir, repleta de tierra y arena¹²⁵. (GAMBOA, 1997: 11-12)

Este crime brutal representa a decadencia social que afeta diretamente a cosmovisão das personagens: “Una vaina de esas no se hace sin odio, Víctor, y un odio muy profundo. Eso no es sólo un crimen. Ahí hay humillación, desprecio, bajeza”¹²⁶ (GAMBOA: 1997, 26). A investigação dos fatos é realizada por Víctor Silanpa, um jornalista e detetive aficionado que termina imiscuindo-se na degradação da sociedade colombiana e em suas múltiplas contradições, relacionadas com o status político, social e econômico. Os exemplos disso aparecem em duas marcas textuais, cuja função é recriar a cara das instituições que regulam o poder e que se encarregam da normalização

¹²⁵ -Alo? - Silanpa apertou a buzina com os dedos polegar e o mínimo.

-Sei que é domingo, mas a coisa é grave – reconheceu a voz do capitão Moya-: Mais ou menos cinquenta e cinco anos, empalado na orla do Sisga e nu como um Mercúrio galante. Nem um papel, nem um rastro de roupa. Nada.

-Quando o encontraram?

-Esta manhã, mas parece que já faz vários dias. Está em uma parte da represa afastada da estrada. Alguns jovens de canoa encontraram-no. Apresse-se, eu dei ordem de que não retirem até que você chegue. Boa notícia ou não?

-Sim, capitão. Já mesmo saio para lá.

Saltou dentro de uma velha calça de algodão, despediu-se com um gesto de boneca, que recebia o sol a frente e estava formosa em seu pedestal, ao lado da biblioteca, e em duas patadas já estava baixando pela avenida Chile na direção do autopista.

-Silanpa. Jornalista. - Mostrou seu cartão.

-Siga, é por lá.

De longe pareceu-lhe um Cristo obeso. Um elefante pálido desenhado por um menino. (...) O corpo estava roxo, inchado e cheio de terra seca. As estacas atravessavam-no em cruz. Os músculos de Silanpa contraíram-se instintivamente e sentiu uma forte pontada.

Fez um croqui em sua livreta, desenhou a colocação do cadáver a uns metros da orla, no meio do juncal, depois começou o detestável trabalho de reconhecer o corpo. Tinha marcas nas mãos e no pescoço. Tinha-o amarrado e, com certeza, apertado. O agente pegou uma escada de pintor, cheia de asco, e aproximou o rosto. Os olhos estavam vazios e a boca aberta ao meio, repleta de terra e areia.

¹²⁶ Uma coisa dessas não se faz sem ódio, Víctor, e um ódio muito profundo. Isso não é só um crime. Aí há humilhação, desprezo, ruindade.

social: a primeira é o “discurso-monólogo” do capitão Aristófanos Moya e, o segundo, as crônicas escritas pelo detetive-jornalista Víctor Silanpa publicadas no diário *El observador*¹²⁷. A primeira é um monólogo-discurso escrito em primeira pessoa pelo servidor público da polícia, que procura justificar e explicar sua obesidade e suas desordens alimentares:

Me llamo Aristófanos Moya, mido 1,80metros y peso 124 kilos. A lo mejor algunos ya me conocen dada mi modesta y sacrificada condición de hombre semipúblico, eje... que dedica su vida al servicio de los otros. Pero no estamos aquí para hablar de lo que hacemos en la calle sino de lo que nos trae a este recinto, a esta respetable asociación.

Comer o no comer, ¿quién decide? La cosa se puso grave un día en que, además de las tres comidas reglamentarias, me manduqué la medio pendejadita, con perdón de las señoras, de 17 chocolatinas Jet, 14 talegos de Chitos y 11 Chocorramos. Y eso sólo en lo dulce, porque en lo salado también hice plusmarca: 9 empanadas, 6 arepas con ají y 4 hamburguesas con queso con respectivas porciones de papas fritas, salsa de tomate y mostaza.¹²⁸ (GAMBOA, 1997: 34).

Não obstante, o autor não procura explicar a obesidade de um servidor público, pelo contrário, o que tenta pôr em evidência é a falta de compromisso com seu trabalho policial e a indiferença frente ao brutal caso do empalado; assim, o capitão Moya é a caricatura clara de uma instituição que só se preocupa por sua “imagem” e por manter as aparências, isto é, o corpo de Moya, representa o corpo da polícia colombiana: um corpo cheio e obeso que se preocupa consigo mesmo e que jamais se ocupa dos interesses dos cidadãos em geral, por isso que Gamboa desvia a narração investigativa com a história da obesidade de Moya, pois esse afastamento da sociedade permite ao

¹²⁷É muito provável que o nome do jornal faça referência ao jornal *El espectador*, meio de comunicação no qual o mesmo Gamboa escreve uma coluna semanal e do qual faz parte de um grupo de meios de comunicação que desde seus inícios se encarregaram de revelar a corrupção, a violência e a máfia na Colômbia. O jornal tem uma linha editorial neutra e sua filosofia relaciona-se com o extremo centro, afirmando ser um meio propositivo e não opositivo; desta maneira, nos últimos anos não tem apoiado nenhum partido político, “*como garantia de imparcialidade e jogo limpo para seus leitores e para seus próprios jornalistas*”. Em 1994, depois de realizar-se uma pesquisa mundial, este diário foi considerado um dos 8 melhores do mundo, junto com *The New York Times*, *Financial Times*, *Tzvestia*, *Diário do Povo*, *Ao Ahram*, *Asahi Shimbun* e *Times for Índia*.

¹²⁸ Chamo-me Aristófanos Moya, meço 1,80metros e peso 124 quilos. Talvez alguns já me conhecem dada minha modesta e sacrificada condição de homem semipúblico, que dedica sua vida ao serviço dos outros. Mas não estamos aqui para falar do que fazemos na rua senão do que nos traz a este recinto, a esta respeitável associação. Comer ou não comer, quem decide? A coisa pôs-se grave um dia em que, além das três comidas regulamentares, comi mais ou menos, com perdão das senhoras, de 17 chocolatinhos Jet, 14 sacolinhas de batatinhas e 11 *Chocorramos*. E isso só no doce, porque no salgado também alcancei um recorde: 9 empanadas, 6 arepas com pimenta e 4 hambúrgueres com queijo com respectivas porções de batatas fritas, molho de tomate e mostarda.

autor visibilizar com mais força o caos e a degradação da sociedade colombiana contemporânea:

Y aquí llegamos, distinguida concurrencia, al momento más importante de la vida del sotoscripto. (...) Mis problemas de secreción glandular e incipiente gordura, y aquí empato con nuestro tema, fueron al tiempo un impedimento físico y un aliciente moral. Yo me dije “Aristófanés, la confianza y concentración que usted necesita para superar las desgracias corporales las encontrará en la severa formación de la Escuela de Policía, y de paso le prestará servicio a la patria”, que si me permiten, es lo más grande que tenemos. Y para allá fui, con la convicción del hombre que entrevé su destino. (...) El impedimento de la carne, si me permiten, me puso en ojos de varios tenientes y de más de un cabo. Que se encarnizaron conmigo mucho más que yo mismo, pues más flexiones hacía, más vueltas le daba a la cancha de fútbol, más carreras de encostados y en cuclillas daba, y más se aferraba la humillante secreción, más parecía no querer salir. (...) El día de jura de bandera, pues, con mi tía y mi abuela en primera fila hechas, como se dice en las poesías “un mar de lágrimas”, el sotoscripto selló de una vez y para siempre su destino de patriota, de hombre consagrado al servicio de la ciudadanía. El uniforme me quedaba, al decir de mi tía, requetebién, y puedo decirles que, a pesar de la desdicha subterránea de haber caído ante un postre de borracho confeccionado en varios kilos por mis seres queridos, o queridas, ya que eran las dos mujeres, ese fue uno de los días más felices de mi vida.¹²⁹ (GAMBOA, 1997: 115-117) .

Portanto, o corpo abjeto e feio do policial simboliza a totalidade da corrupção de um corpo de polícia instável, que está cheio de peste, peso, gordura e açúcar e que sua má saúde afeta todos os dias a segurança dos cidadãos que com seus impostos bancam seus maus hábitos e sua falta de compromisso. A segunda marca refere-se ao trabalho jornalístico realizado por Silanpa através de sua coluna semanal no jornal, no qual apresenta a realidade de diferentes fatos, com imparcialidade e procurando que a “verdade” venha à tona sem importar as consequências, pois as personagens de suas crônicas são homens antiéticos, desprovidos de sentido da realidade, oportunistas e egoístas, típicos representantes da elite colombiana:

¿Empalado por peculio?

¹²⁹ E aqui chegamos, distinta participação, ao momento mais importante da vida do sotoscripto. (...). Meus problemas de secreção glandular e incipiente peso, e aqui empato com nosso tema, foram ao tempo um impedimento físico e um aliciante moral. Eu me disse “Aristófanés, a confiança e concentração que você precisa para superar as desgraças corporais as encontrará na severa formação da Escola de Polícia, e de passagem lhe prestará serviço à pátria”, que se me permitem, é o maior que temos. E para lá fui, com a convicção do homem que entrevê seu destino. (...)O impedimento da carne, se permitem-me, pôs-me em olhos de vários tenentes e a mais de um cabo. Que se encarnçaram comigo bem mais que eu mesmo, pois mais flexões fazia, mais voltadas lhe dava ao campo de futebol, mais carreiras de encostados e em o chão dava, e mais se aferrava a humilhante secreção, mais parecia não querer sair. (...)No dia de jura de bandeira, pois, com minha tia e me avó em primeira fila feitas, como se diz nas poesias “um mar de lágrimas”, o sotoscripto carimbou de uma vez e para sempre seu destino de patriota, de homem consagrado ao serviço da cidadania. O uniforme ficava, ao dizer de minha tia, super bom, e posso dizer-lhes que, apesar do infortúnio subterráneo de ter caído ante uma sobremesa de bêbado confeccionado em vários quilos por meus seres queridos, ou queridas, já que eram as duas mulheres, esse foi um dos dias mais felizes de minha vida.

Redacción Bogotá- La investigación sobre el Crimen del Empalado, el cadáver anónimo encontrado por la policía a orillas del Sisga el pasado 16 de octubre, ha resultado ser una complicada trama de la que aún la policía no encuentra el ovillo. Una cosa es segura, según declaró a este reportero el capitán Aristófanos Moya, jefe de la Brigada 40 de la Policía: “Con los elementos recogidos hasta el momento es posible colegir que se trata de algo novedoso, sin relación aparente ni inmediata con las filiales tradicionales del crimen capitalino y nacional, es decir el narcotráfico, el paramilitarismo o la guerrilla”. Incluso no está descartado, por las declaraciones de la máxima autoridad, que en el misterio están involucrados agentes destacados de la sociedad civil y, en palabras de Aristófanos Moya “no propiamente de sus sectores bajos o medios, en los cuales, por razones trágicas y de todos conocidas, es más frecuente la cercanía con la experiencia delinencial”. Puede ser, como se sugiere en la declaración anterior, que estemos ante un caso de “delito con fines de peculio”, aunque no se descartan, como bien se dijo más arriba, nuevos rumbos en el camino investigativo. (...) ¹³⁰ (GAMBOA, 1997: 186-187)

No universo do romance, podem ser observados três tipos de personagens: os que fazem parte do grupo de vitimários (seja por omissão às leis ou por cumplicidade e fato), as vítimas e as testemunhas oculares dos fatos. Dentro do grupo das vítimas pode ser encontrada Quica, uma prostituta de 16 anos e amante ocasional de Víctor Silanpa. O destino desta jovem esteve marcado pelo deslocamento forçado do campo à cidade por grupos armados militares, momento em que seu irmão e o resto de sua família foram assassinados e torturados; sua relação com a cidade está marcada pela ingenuidade camponesa e pela esperança de sobreviver e encontrar um destino melhor dentro do espaço hostil bogotano. Catalina, esposa do advogado Barragán, também entra no grupo de vítimas, pois a confiança cega em seu esposo e em seu tio levam-na a viver uma vida cheia de enganos, mentiras e traições. Por último, estão Emir Estupiñán, ajudante do jornalista-detetive e o próprio Víctor Silanpa, que fazem justiça com as próprias mãos, resolvem o mistério do empalado e põe em evidência múltiplos casos de corrupção.

¹³⁰ **Empalado por pecúlio?** Redação Bogotá- A investigação sobre o Crime do Empalado, cadáver anónimo encontrado pela polícia nas orlas do Sisga, no 16 de outubro, tem sido uma complicada trama sobre a qual a polícia ainda não encontra a verdade. Uma coisa é segura, segundo declarou a este repórter o capitão Aristófanos Moya, chefe da Brigada 40 da Polícia: “Com os elementos recolhidos até o momento é possível saber que se trata de algo inovador, sem relação aparente nem imediata com as filiais tradicionais do crime capital e nacional, isto é o narcotráfico, o paramilitarismo ou a guerrilha”. Inclusive não está descartado, pelas declarações da máxima autoridade, que no mistério estão envolvidos agentes destacados da sociedade civil e, em palavras de Aristófanos Moya “não propiamente de seus setores baixos ou médios, nos quais, por razões trágicas e de todos conhecidas, é mais frequente a cercania com a experiência delinencial”. Pode ser, como se sugere na declaração anterior, que estejamos ante um caso de “delito com fins de pecúlio”, ainda que não se descartam, como bem se disse mais acima, novos rumos no caminho investigativo. (...)

Dentro da categoria de criminosos, encontram-se: Marco Tulio Esquilache, um vereador corrupto e sem ética; Emilio Barragán, advogado, sócio de Esquilache e membro da elite colombiana; Vargas Vicuña, milionário construtor e inescrupuloso, interessado nos terrenos do Sisga; Heliodoro Tiflis, mafioso sem classe, com poder de intimidação e ambição insaciável; e, por último encontra-se Susan, uma mulher formosa, inescrupulosa e ambiciosa que usará seus encantos com o objetivo de conseguir tudo o que se propõe. Finalmente, dentro da categoria de testemunhas oculares, entram diferentes pessoas que ajudam no desenvolvimento da trama detetivesca, tais como: o médico forense, Mônica (ex noiva de Silanpa), Baquetica (servidor público do escritório de registros), Nancy (secretária e amante de Barragán), entre outros. Consequentemente, este grupo de personagens articula-se como uma metáfora da realidade de Bogotá, pois “La ciudad de este escritor - Bogotá - es un espacio en crisis, la pobreza pulula en todos sus recodos, está presente en las miradas perdidas de las personas que habitan aquella humilde “casa de vecindad”¹³¹. (SALAZAR 2009: 69); assim, o que parecia ser só o início do romance *noir* na Colômbia, acabou convertendo-se em um quadro realista da violência desmedida de uma cidade em constante transformação, que está habitada por seres monstruosos e que expõem em toda sua plenitude a condição humana: “La ciudad medieval es la ciudad de los vivos y de los muertos: los cadáveres ya no son considerados impuros y expulsados fuera del recinto de las murallas; la familiaridad con los muertos, la coexistencia con la necrópolis son una de las grandes transformaciones de la civilización ciudadana”¹³² (CALVINO, 1998: 127-128). Desse modo, a Bogotá erótica e infernal também funciona como uma caverna platônica invertida, pois a escuridão se firma como um paradoxo que procura iluminar aleatoriamente os aspectos mais importantes da realidade diurna e onde a escuridão da noite é uma constante dentro de cada um dos espaços que a compõem, possibilitando assim as múltiplas relações passionais e as pulsões de morte; daí que, o anonimato da cidade se estabeleça como um exercício estético que procura visibilizar a cada um dos espaços que têm sido relegado à periferia pelos grupos das elites do poder. Sem dúvida, esta multiplicidade de caras da cidade nasce de diferentes

¹³¹ A cidade deste escritor – Bogotá - é um espaço em crise, a pobreza se prolifera em todos seus cantos, está presente aos olhos perdidos das pessoas que habitam aquela humilde casa de vizinhança.

¹³² A cidade medieval é a cidade dos vivos e dos mortos: os cadáveres já não são entendidos como impuros e expulsos para fora do recinto das muralhas; a familiaridade com os mortos, a coexistência com a necrópolis são uma das grandes transformações da civilização cidadã.

relações corporais que procuram acrescentar a crise no meio do conhecimento crítico do sujeito-urbe:

Gracias al anonimato, a su facultad de presentarse y esfumarse al mismo tiempo, el hombre urbano vuelve a ser libre por un instante y tiene la impresión, en ese retorno en cierto modo mítico hacia una identidad preservada (una mitología completamente personal y no establecida, una película interior), de desatar el nudo de las cargas sociales. Consciente de la imposibilidad práctica de vivir en una autonomía total y de escapar a la obligación de la vida en grupo, la única opción que le resta para experimentar su libertad en su individualidad consiste efectivamente en hacerse el muerto (...) para vivir su vida¹³³ (BÉGOUT, 2008: 153).

Efetivamente, a vida dos habitantes da cidade de Gamboa é um inferno atravessado por fronteiras que revelam relações eróticas das personagens consigo, com os outros e com o espaço. Em consequência, as presenças demoníacas não só aparecem durante a noite como que se fazem visíveis durante o dia através de uma força corrupta que uniformiza, maltrata, rasga e condena à morte; estas imagens remetem à ideia medieval de inferno, pois as figuras de mutilação, sofrimento, lamento, castramento, violação e fealdade podem ser agrupados, desde a perspectiva de Lacan, em “imagens do corpo fragmentado” (LACAN, 2001: 5). Assim, as viagens que as personagens do romance de Gamboa realizam são verticais, com direção ao subterrâneo citadino, uma viagem que inicia pelo passado, passa pelo presente e desemboca no medo ao futuro: “Mi infancia se movió entre dos polos: de un lado la soledad, del otro la felicidad y la comida”¹³⁴ (GAMBOA, 1997: 52), que leva a narração para um plano do sublime, de intensidade e de beleza. Dessa maneira, o espaço subterrâneo ou do subconsciente recria uma comunidade social que tem sido marginalizada e que, ao possuir em suas entranhas um caráter infernal, adquire a tonalidade de peste e doença: “Ahí estoy yo, invirtiendo para construir en donde nadie va, en terrenos de invasión, en superficies muertas...”¹³⁵(GAMBOA, 1997: 41). Então, a imprecisão entre o lado escuro da cidade visível dá-se no meio da aprendizagem e da viagem para a própria interioridade, isto é, enquanto constrói a vida das personagens, termina se estabelecendo como uma viagem infernal

¹³³Graças ao anonimato e a sua facultade de apresentar-se e sumir ao mesmo tempo, o homem urbano volta a ser livre por um instante e tem a impressão, nessa volta em verdadeiro modo mítico para uma identidade preservada (uma mitologia completamente pessoal e não estabelecida, um filme interior), de desatar o nodo do ônus social. Consciente da impossibilidade prática de viver em uma autonomia total e de escapar à obrigação da vida em grupo, a única opção que lhe resta para experimentar sua liberdade em sua individualidade consiste efetivamente em se fazer de morto (...) para viver sua vida.

¹³⁴ Minha infância moveu-se entre dois polos: de um lado a solidão, do outro a felicidade e a comida

¹³⁵ Lá estou eu, investindo para construir, aonde ninguém vai, terrenos de invasão, superfícies mortas.

onde os medos, as vergonhas e os pesos da consciência acabam estruturando um universo sagrado do renascimento da própria vida conduz à saída do inferno. Além disso, é preciso levar em conta que, desde o início do relato, se adverte que o romance estará carregado de um sadismo extremo e repetitivo onde o empalado remeterá às cenas de violência pelas quais tem passado o país: “La toma del Palacio de Justicia¹³⁶, qué vaina tan jodida, ¿no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito o dimitir”¹³⁷. (GAMBOA, 1997: 29). Nesse sentido, Silanpa, penetra na cidade escondida, erótica e escura com o objetivo de realizar uma catarse que o aproxime e o afaste, ao mesmo tempo, do terrível e do inevitável: “El lugar olía a orines de gato. En la puerta había un sordomudo que, con gestos, lo invitó a subir por una estrecha escalera, cuando Silanpa entró, el hombre se apretó los testículos queriendo decirle que arriba había buenas mujeres”¹³⁸ (GAMBOA, 1997:45).

Esta Bogotá alternativa se desdobra e esconde-se atrás de caras que a despojam de qualquer sentido e de qualquer construção ética e moral: “En las demás mesas había mujeres dormidas y hombres que las manoseaban. De una rocola salía música ranchera, al fondo, pasando un corredor vio la sala de billar”¹³⁹(GAMBOA, 1997: 46). No entanto, a viagem para a infernalidade e ao erotismo não se trata de uma simples incursão no meio lúgubre e escuro da Bogotá criminoso e degradada, pois Silanpa vive durante o dia em uma cidade sem memória, que tem esquecido suas origens, que despreza sua ancestralidade e que, cada vez mais, procura se parecer com os estereótipos europeus e norte-americanos. Uma cidade que ficou sem Deus e que é governada por mortos viventes que querem ser alimentados da vitalidade e de almas puras: “Lleva cuatro días sin salir de aquí. Paga música, toma aguardiente y manda a

¹³⁶ A tomada do Palácio da Justiça, também chamada *Operação Antonio Nariño*, foi uma tomada armada realizada na quarta-feira, 6 de novembro de 1985, por um comando guerrilheiro do M-19 (Movimiento 19 de abril), no centro do poder da cidade de Bogotá. O grupo guerrilheiro manteve aproximadamente 350 reféns, entre magistrados, advogados, servidores gerais e visitantes. Por conta disto, a reação da polícia e do exército deixou um saldo de 98 mortos. Os fatos culminaram 27 horas depois, deixando além dos mortos, 11 pessoas desaparecidas (supostamente pelo exército colombiano).

¹³⁷ A tomada do Palácio da Justiça, que coisa tão podre, não? Este país se enfermou. Betancur vai ter que fazer um plebiscito ou se demitir.

¹³⁸ O lugar fedia a urina de gato. Na porta havia um surdo-mudo que, com gestos, o convidou a subir por uma escada estreita, quando Silanpa entrou, o homem apertou os próprios testículos querendo lhe dizer que acima havia boas mulheres.

¹³⁹ Nas demais mesas havia mulheres adormecidas e homens que as manuseavam. Uma Jukebox tocava música rancheira, ao fundo, passando um corredor, viu a sala de bilhar.

traer comida de la chicharronería del frente. A las putas se las conquisto metiéndoles billetes entre los calzones apuesta con cualquiera y no le importa perder porque tiene en el bolso lleno de plata”¹⁴⁰ (GAMBOA, 1997:47). Assim, a Bogotá de *Perder es cuestión de método* é uma cidade banal, caótica e sem esperança, que deu as costas ao sagrado e abriu as portas ao sacrífico, ao culto, ao homicídio, ao sexo desenfreado, à promiscuidade e à violência, representada pelo empalado, pois, ao deixá-lo em estado de decomposição, desaparece seu estado de identidade e converte-se em um morto anônimo e sem história. Não obstante, a figura nua do empalado vem significar um ideal de transparência e valor, pois cada um dos corpos estará exposto a um julgamento e uma exploração vital, relacionada diretamente com o corporal, o citadino e o erótico. Isso mediado pela intelectualidade e a condição de letrado do detetive-jornalista.

Gamboa apresenta a ordem social de Bogotá por meio da descrição de ruas, de elementos arquitetônicos e da distribuição geográfica e espacial: “Al llegar al tercer puente miro el reloj y vio que eran casi las cinco: <Mónica debe estar furiosa>, se dijo. Aceleró hasta la avenida 127 y luego bajó hacia Niza”¹⁴¹ (GAMBOA, 1997:13). Além disso, em seus subúrbios, em seus bairros pobres¹⁴² e em seus defeitos, percebe-se aquilo que a cidade consome e aquilo que a alimenta, portanto, Bogotá é uma conglomeração de cidades que se inter-relacionam:

De la mano de sus muertos sagrados crece una Bogotá mitad moderna, mitad provinciana e informal, encomendada a niños milagrosos de barrios populares, a variadas almas en pena que obran maravillas desde estatuas erigidas en su Cementerio Central. Ésta es la Bogotá que hemos estudiado, una entidad entre fantasmal y sólida cuya cultura de añeja tradición ha salido

¹⁴⁰ Leva quatro dias sem sair daqui. Paga música, toma aguardente e manda trazer comida da Chicharroneria da frente. As putas conquista-as metendo-lhes bilhetes entre as calcinhas, aposta com qualquer um e não se importa em perder, porque tem o bolso cheio de grana.

¹⁴¹ Ao chegar à terceira ponte, olhou o relógio e viu que eram quase as cinco: <Mónica deve estar furiosa>, disse-se. Acelerou até a avenida 127 e depois desceu para Niza.

¹⁴² Os bairros bogotanos têm evoluído com o passar do tempo, as necessidades do momento e pela heterogeneidade de seus habitantes e construções. É preciso levar em conta que Bogotá se divide em duas zonas segundo os estratos socioeconômicos, de 1 a 6, sendo o 1 ao 2 os mais pobres e do 5 ao 6 os mais ricos, de maneira que nesta faixa os estratos 4 e 5 terminam mediando a distribuição da cidade, pois os estratos mais baixos vivem no Sul e os mais ricos no Norte. O bairro é um microcosmos da cidade, onde convivem a moradia comercial e a familiar.

de su encierro, pues la Bogotá actual, al fin, ha decidido colombianizarse.¹⁴³ (SILVA, 2003:28).

Os nomes das ruas, as placas, os museus, as estátuas, os cemitérios e as relíquias dão ao detetive as ferramentas para encontrar a verdade e chegar ao assassino do empalado, pois, claramente, as cidades:

Despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física, que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación y la simbólica que la ordena y la interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonable puede descifrar, encontrando su orden¹⁴⁴ (RAMA, 1998: 40).

Então, a partir dos conceitos de Rama, podem ser identificadas duas configurações de cidade: a real-material, que se percebe em toda a extensão populacional e territorial; e a segunda, a cidade simbólica. Quanto à primeira, pode ser dito que está desenhada pelos diferentes espaços que compõem a cidade, isto é, os bairros, as praças e as avenidas que têm crescido sem um planejamento prévio e que, muitas vezes, não são pensadas para embelezar o espaço e sim para ocupar e resolver problemas habitacionais de pessoas com menos poder aquisitivo. A cidade simbólica é constituída por uma centena de signos, nomeações, ideias e imaginários que se manifestam na maneira em que os habitantes de Bogotá vêm se apropriando de sua realidade imediata, evidenciada na maneira erótica em que se relacionam com seu corpo e com seu espaço; como uma maneira de se manifestar e de reafirmar sua existência. Mas, diferentemente de Rama, não existe uma ordem pré-estabelecida que permita uma interpretação do simbólico.

Dessa forma, o letrado Silanpa, é encarregado de percorrer a cidade, de narrá-la e despi-la, conquistando assim, novos territórios, que facilmente são observados ao

¹⁴³ Da mão de seus mortos sagrados cresce uma Bogotá metade moderna, metade provinciana e informal, encomendada a meninos milagrosos de bairros populares, a variadas almas penosas que fazem maravilhas desde estátuas erguidas em seu Cemitério Central. Esta é a Bogotá que temos estudado, uma entidade entre fantasmal e sólida, cuja cultura de velha tradição tem saído da sua reclusão, pois a Bogotá atual, ao fim, tem decidido colombianizarse.

¹⁴⁴ Abrem suntuosamente una linguagem mediante duas redes diferentes e sobrepostas: a física, que o visitante comum percorre até se perder em sua multiplicidade e fragmentação e a simbólica que a ordena e interpretá-la, ainda que só para aqueles espíritos afins capazes de ler como significações os que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto de ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência razoável pode decifrar, encontrando sua ordem.

transitar pela cidade. Eles são inteiramente desconhecidos por alguns leitores de certas elites sociais e estrangeiras; portanto, o intelectual converte-se em uma testemunha ativa da criação e geração de novas formas e estilos de viver na cidade real - de tijolo e de concreto- e na sensorial – a erótica -, cheia de corpos que chamam à experimentação.

Assim, a descrição de maus cheiros, de vizinhos estranhos, da libertinagem noturna e da periculosidade de algumas ruas constitui essa Bogotá erótica e infernal: “Se pasean por ahí unas morochas que, si me permite la expresión, son de entrepierña fácil. Se les paga una Bavaria, se les compra una chuspita de maíz y un cigarro suelto, se les mete un billete de mil entre el escote y, ¡contacto!, se abren como patos, ja, ja.”¹⁴⁵ (GAMBOA, 1997: 25).

Em consequência, a descrição urbana¹⁴⁶ confronta o leitor com sua realidade, onde o narrador descreve uma percepção frente às classes médias, baixas, pobres e frente a certos problemas como o deslocamento pela guerra e o problema de inserção do campo dentro de uma cidade tão caótica e hostil como Bogotá, pois fica claro que esta opera como uma metáfora do cárcere, da tortura e do crime:

La verdad es que la violencia, gracias a la visión de la nueva narrativa en sus ámbitos rural y urbano, ha adquirido otro significado. Ya no se ve en la mera descripción sino que, en el juego de funciones y técnicas de cada autor, la violencia es una presencia más real y dolorosa, incrementada por el elemento escondido de la técnica, que, por ejemplo, en el expreso y recargado cuadro de orgias de sangre y brutalidades.¹⁴⁷ (MORENO DURAN, 1995: 279).

O narrador utiliza elementos retóricos da fala diária com o objetivo de aproximar o leitor do ambiente violento e erótico, onde os habitantes da cidade terminam sendo culpados pelos assassinatos e pela violência do lugar. A Bogotá de Gamboa é uma

¹⁴⁵ Andam por aí umas pretinhas que, se me permite a expressão, são de fácil de penetrar. É só pagar-lhes uma Bavária, comprar-lhes uma chuspita de milho e um cigarro solto, meter-lhes um bilhete de mil entre o decote e, ¡contato! Abrem-se como perus, já. Já.

¹⁴⁶ Mempo Giardinelli assinala, em sua conferência *Novela negra no coração dos Estados Unidos*, apresentada no Congresso Internacional de Literatura Medellín Negro, de 2001 que: o urbano tem jogado um papel fundamental desde que em *Colheita Vermelha*, de Dashiell Hammet, se instalou a trama em uma cidade, e além da Califórnia (...) escreveram-se muitas obras cujas tramas não se desenvolvem em grandes cidades, mas em pequenas, de província, e ainda no campo e no mar. Isto tem favorecido a ampliação do ponto de vista, e tem dado lugar a estupendos romances de ação em movimento

¹⁴⁷ A verdade é que a violência, graças à visão de uma nova narrativa em seus âmbitos rural e urbano, tem adquirido outro significado. Já não se vê na mera descrição, mas no jogo de funções e técnicas de cada autor, a violência é uma presença mais real e dolorosa, incrementada pelo elemento escondido da técnica, que, por exemplo, no expreso e recarregado quadro de orgias de sangue e brutalidade.

cidade-inferno à qual se chega depois da morte e na qual a culpabilidade acaba destroçando cada uma das almas:

Pero si el ser mismidad propiamente dicha se describe como ser para la muerte, entonces resulta obvio el pensamiento de que esta “apelación al ser culpable” produce una unión existencial entre el propio “estar todavía en la vida” y la muerte de los otros. La vida como dejar morir. Viviente es aquel que se entiende a sí mismo como superviviente, como alguien ante el cual la muerte ha pasado y que comprende el espacio de tiempo que le resta hasta el definitivo y renovado encuentro con la muerte como *posposición*¹⁴⁸ (SLOTTERDIJK, 2003: 323)

Esses sentimentos de morte, que acabam enfurnando as personagens em um espaço infernal, se instauram na aparência física da cada um deles, como representação de uma vida acabada, quando o que resta é só desfrutar dos prazeres do corpo e resignar-se à condenação da pena, à desilusão, ao sofrimento, ao desamor e à injúria¹⁴⁹: “Las cosas se precipitaron un día en que, alegando que veía cucarachas gigantes, pateó todas las lámparas y máquinas de la redacción. Los psiquiatras dijeron que tenía el cerebro destrozado por el estrés, las drogas, el alcohol y el trabajo”¹⁵⁰ (GAMBOA, 1997: 28). Neste contexto é que o detetive- jornalista transita ao lado de seu ajudante Emir Estupiñan e de sua amante-menina Quica, que representa para Silanpa o gozo no meio de tanta infelicidade e sofrimento:

Tenía un vestido de baño rosado. Las nalgas se le marcaban y el vientre duro le resaltaba la cintura. Silanpa bebió de un trago de ron y pidió otro. (...) el techo daba vueltas sobre su cabeza. Un bombillo colgado de un cordón eléctrico atraía el vuelo de polillas y las moscas. Siguió bebiendo y se dio cuenta de que Quica ya estaba sobre él, moviéndose con fuerza. La veía como detrás de un vidrio¹⁵¹. (GAMBOA, 1997: 69)

¹⁴⁸ É possível relacionar a citação com o conceito de Heidegger do “ser para a morte”: Mas se o ser mesmo propriamente dito descreve-se como ser para a morte, então resulta óbvio o pensamento de que esta “apelação ao ser culpável” produz uma união existencial entre o “estar ainda na vida” e a morte dos outros. A vida como deixar morrer. Vivente é aquele que se entende a si mesmo como sobrevivente, como alguém ante o qual a morte tem passado e que compreende o espaço de tempo que lhe resta até o definitivo e renovado encontro com a morte como *posposição*.

¹⁴⁹ A respeito disso, Mejía Correia afirma em seu texto “La configuración”: “... em sua construção pode ser percebido o passo definitivo para a vida urbana, para o pensamento urbano, em que a vida interior, a solidão, o desarraigo, o desmembramento social e familiar, a busca de identidade cultural e política, etc., convertem-se em características essenciais do processo narrativo”.

¹⁵⁰ As coisas precipitaram-se um dia em que, alegando ver baratas gigantes, chutou todos os lustres e máquinas da redação. Os psiquiatras disseram que tinha o cérebro destroçado pelo estresse, as drogas, o álcool e o trabalho.

¹⁵¹ Tinha um bikini core rosa. Os bumbuns ficam marcados e o ventre duro realçava-lhe a cintura. Silanpa bebeu um role de rum e pediu outro. (...) o teto dava voltas sobre sua cabeça. Uma lâmpa pendurada a um

3.1 LINGUAGEM DA PELE, CAMINHO QUE LEVA À VERDADE

A relação entre Silanpa e a jovem prostituta confirma uma figura tragicômica, composta por diversos símbolos culturais que solidificam com a narração a degradação e o sem sentido de uma cidade profanada por novos emblemas culturais e por novas maneiras de percorrer e viver essa cidade; motivo pelo qual o casal procura refúgios que os apartem do vazio e os leve à verdade e à resolução do crime, pois o desamparo lhes roubou a identidade e o sentimento de segurança, já que a narração deixa claro que Bogotá é um espaço devorador em todos os sentidos da palavra:

En Colombia, esas luchas por el poder derivadas de la transformación de la ciudad unitaria detallada en la ciudad inestable fragmentada, en la novela urbana colombiana se traducirán en el cambio de unas luchas por el poder entre liberales y conservadores –de las que cuenta la obra de Vallejo-, o entre políticos tradicionales y guerrilla utópica –a las que se refiere Antonio Caballero-, a unas luchas por el poder inscritas en el complejo marco del narcotráfico, la explosión demográfica, la migración campo-ciudad, el desplazamiento, etcétera, presentes en escritores como Jorge Franco, Mario Mendoza, Alonso Sánchez Baute y Efraín Medina Reyes, entre otros¹⁵². (VALENCIA, 2009: 91-92)

Em consequência, lê-se uma sociedade em que diferentes personagens convivem, rua a rua, dentro das mesmas fronteiras urbanas, onde o autor consegue pintar uma Bogotá que visibiliza diferentes espaços ocultos, ao mesmo tempo em que dá voz e forma a personagens de origem social e cultural diversa e no espaço da cidade podem ser encontradas outras cidades ou círculos infernais, que estão representadas por ladrões, assassinos, trabalhadores humildes, gente com malformações, bailarinas, prostitutas, vendedores de drogas e habitantes de rua, que se movem entre as zonas pobres e deprimentes do centro e do sul da cidade. Portanto, pode-se afirmar que as personagens são um grupo de seres nômades, que não possuem lar e que percorrem o território citadino sem um rumo fixo, no meio do anonimato e do ruído ensurdecido da ordem de uma época que se imagina em perfeita ordem, mas que, na realidade, está

cordão elétrico atraía o voo de bichos e de moscas. Seguiu bebendo e deu-se conta de que Quica já estava sobre ele, se movendo com força. Via-a como por trás de um vidro.

¹⁵² Na Colômbia, essas lutas pelo poder derivadas da transformação da cidade unitária detalhada na cidade instável fragmentada, no romance urbano colombiano se traduzirão na mudança de lutas pelo poder entre liberais e conservadores – sobre as quais conta a obra de Vallejo -, ou entre políticos tradicionais e guerrilha utópica - às quais se refere Antonio Caballero -, a lutas pelo poder inscritas no complexo marco do narcotráfico, da explosão demográfica, da migração campo-ciudad, do deslocamento, etc., presentes em escritores como Jorge Franco, Mario Mendoza, Alonso Sánchez Baute y Efraín Medina Reyes, entre outros.

sumida no meio do ritualismo profano, da desordem, da sensualidade, da morte e do consumismo: “En la barra siguió tomando rones, uno tras otro. Pasadas las tres de la mañana recostó la cabeza sobre el mostrador y así se quedó. No se dio cuenta de nada, no oyó los reclamos del propietario ni sintió las garras del portero levantándolo en vilo, sacándolo al frío de la calle y depositándolo en el andén”¹⁵³ (GAMBOA, 1997: 79).

É claro que o cadáver do empalado amplia a visão infernal de Bogotá e alimenta os signos de decadência, depravação e desmoralização social, multiplicando assim os efeitos da violência, que, neste caso, estão carregados de sadismo, repulsa e uma crueldade extremamente calculada: “Está roto por todas partes. Tiene fractura de columna, el estómago reventado, agua en los pulmones y la garganta pegada”¹⁵⁴ (GAMBOA, 1997:19). De fato, a imagem grotesca do crime gera entre as personagens a necessidade de escapar desse espaço infernal e procurar o paraíso da “civilização” europeia:

Le preocupaba la historia del empalado. Era horrible que esas cosas pasaran tan cerca de la gente civilizada. Por eso mordisqueaba con ansia la idea de irse a vivir a Londres. Soñaba con las camisas de Harrods y el mercadito de Camden Town. O París: las tiendas de la Rue Saint-Honoré, las boutiques de los Campos Elíseos y las mil y un tiendas del barrio de la ópera. Eso sí era vida, no esa cosa insulsa y desabrida que tenía que vivir a diario en Bogotá, con esas molestias y suciedades tan desagradables de ver por todos lados. Ayer, sin ir más lejos, le habían contado en el club que un tullido que lavaba vidrios en un semáforo le había metido por la ventana del carro a la esposa de Cansino Prada. Le puso delante de la nariz un bollo de caca y le gritó: “Si no quiere comer mierda, señora, sáqueme por el lado un billetico de diez mil pesos”. Casi le da un infarto, le dijeron, y él entendía. Qué asco.¹⁵⁵ (GAMBOA, 1997: 42)

¹⁵³ Na barra seguiu tomando runs, um depois de outro. Passadas as três da manhã recostou a cabeça sobre o balcão e assim ficou. Não se deu conta de nada, não ouviu as reclamações do proprietário nem sentiu as garras do porteiro levantando-o fortemente, sacando-o ao frio da rua e depositando-o na plataforma.

¹⁵⁴ Está quebrado por todas as partes. Há fraturas na coluna, o estômago está arrebentado, água nos pulmões e a garganta colada.

¹⁵⁵ Procurava-lhe a história do empalado. Era horrível que essas coisas se passassem tão perto de gente civilizada. Por isso mordeia com ânsia a ideia de ir viver em Londres. Sonhava com as camisas de Harrods e o mercadinho de Camden Town. Ou Paris: as lojas da Rue Saint-Honoré, as boutiques dos Campos Elíseos e as mil e uma tendas do bairro da ópera. Isso sim era vida, não essa coisa insossa e desabrida que tinha que viver diariamente em Bogotá, com essas moléstias e sujeiras tão desagradáveis por todos os lados. Ontem, sem ir mais longe, tinham-lhe contado no clube que um aleijado que lavava vidros em um semáforo tinha enfiado a mão pela janela do carro perto da esposa de Cansino Prada. Colocou na frente do nariz um pedaço de coco e gritou: “Se não quer comer merda, senhora, jogue pelo lado uma notinha de dez mil pesos”. Quase deu-lhe um infarto, disseram-lhe, e ele entendia. Que nojo.

Sem dúvida, a beleza da cidade vincula-se diretamente com a degradação, o caos, o erotismo, a repulsa e a paródia, como um conjunto de dimensões que se inclinam para um único sentido: o inferno e a morte, pois a narração deixa claro que a excessiva violência procura articular lembranças de resistência, desejo, gozo, fuga e catarses. Isso acontece com as figuras corporais, tanto da cidade, como das personagens, onde a vítima encarna uma figura sádica, que procura defender o direito ao diferente, ao natural e ao doente, onde o erotismo e sua relação direta com a morte seja despenalizada, isto é, na cidade deve ser incorporado o jogo desinibido do desejo e do gozo: “-Todos empelotos. Unos treinta. Hombres y mujeres. Todos empelotos, charlando, y riéndose (...)”¹⁵⁶ (GAMBOA, 1997: 67). Então o autor se vale da figura da Seita Naturista: pois pretende envolver o diferente e a naturalidade do corpo como uma metáfora do desigual de uma cidade que se mostra sem máscaras, sem maquiagem e sem roupas:

Buscaron un rato hasta que Silanpa, de lejos, reconoció la muralla de pinos. Quica se rió al ver el letrero de El Paraíso Terrenal.
 -Aquí hay que hablar poco, Quica, y sólo entre nosotros. Luego le explico.
 Un hombre de aspecto frío les abrió la puerta. Silanpa le alcanzó el sobre con la invitación y él los miró de arriba abajo.
 -Vengan a la oficina.
 Fueron.
 -¿Puedo saber por qué quieren entrar al club?
 -estamos hartos de la ciudad, de la hipocresía, de las apariencias... Queremos un verdadero descanso y por eso decidimos acogernos a la filosofía naturista.
 -Bien, bien. Entren a las salas, los vestieres son por allá. Quica abrió los ojos. Tenía que empelotarse y entrar a varios salones en los que hombres y mujeres, también empelotos, charlaban y leían el periódico. Le dio risa.
 - Vamos a la sala de vapor.
 Primero tosió, pero al rato, al sentir que los poros se le abrían y que los nervios se deshacían con el calor, comenzó a gustarle.
 -Es rico, los azulejos son lindos.
 La sauna fue más difícil: un salón a media luz con bancas de madera y un calor que le irritaba la piel. Fuerte olor a eucalipto. A los pocos minutos estaba bañada en sudor.
 -Ahora una ducha de agua helada.
 Silanpa observaba: barrigas flácidas, espaldas velludas, mujeres de tetas enormes cayendo en pliegues sobre vientres deformados por la edad, de vez en cuando algún cuerpo joven...¹⁵⁷(GAMBOA, 1997: 101-102)

¹⁵⁶- Todos nus. Uns trinta. Homens e mulheres. Todos nus, falando e rindo (...)

¹⁵⁷ Procuraram um momento até que Silanpa, de longe, reconheceu a muralha de pinos. Quica riu ao ver o letreiro do Paraíso Terrenal.

-Aqui é preciso falar pouco, Quica, e só entre nós. Depois explico-lhe.

Um homem de aspecto frio abriu-lhes a porta. Silanpa entendeu o convite e ele os olhou de acima abaixo.

Venham ao escritório.

Mais especificamente, a única aliança que permanece intacta na história, é a aliança entre a crueldade e o contrato sexual:

La mujer llegó primero. Fui al baño, hizo pipi y luego se levantó la falda frente al espejo para verse: se miró las caderas, dio la vuelta mordiendo los labios para parecer más sexi al tiempo que se daba golpecitos en las nalgas. Luego se estiró para arriba los calzones. Todo iba bien. Entonces se desnudó dejando ver buenas piernas y unos pechos caídos. El hombre llegó después y, sin pérdida de tiempo, se metió en la cama en la que ella lo esperaba empelota. Comenzaron a tocarse y, cuando ya estaban dando gritos, Silanpa entró disparando su Nikkormat. (...) Silanpa la miró a los ojos: tenía las sombras desparramadas por las mejillas, el pelo agarrado en una coleta y, en el brazo, una pulsera de plata. Le pareció atractiva al verla, cubriéndose el cuerpo desnudo y sudoroso con la sábana. Su expresión era de súplica.¹⁵⁸ (GAMBOA, 1997: 96)

Esta citação vincula o homem intelectual com o erotismo, a promiscuidade e a violência, onde a obsessão sexual incapacita os sujeitos a experimentarem uma relação afetuosa honesta e recíproca:

Llegó a la puerta y salió, caminó hasta el ascensor, y todavía la mano de Mónica, que tantas veces lo había acariciado, no llegaba a su hombro. Abrió

Foram.

-Posso saber por que querem entrar ao clube?

-Estamos de saco cheio da cidade, da hipocrisia, das aparências... Queremos um verdadeiro descanso e por isso decidimos acolher a filosofia naturista.

-Bem, bem. Entrem nas salas, os banheiros são por ali. Quica abriu os olhos. Tinha que tirar as roupas e entrar em vários salões em que homens e mulheres, também nus, falavam e liam o jornal. Deu risada.

-Vamos à sala de vapor.

Primeiro tossiu, mas pouco depois, ao sentir que os poros lhe abriam e que os nervos se desfaziam com o calor, começou a gostar.

-É gostoso, os azulejos são lindos.

A sauna foi mais difícil: um salão de meia luz com bancos de madeira e um calor que lhe irritava a pele. Forte cheiro de eucalipto. Em poucos minutos estava banhada em suor.

-Agora uma ducha de água gelada.

Silanpa observava: barrigas flácidas, costas peludas, mulheres de tetas enormes caindo sobre ventres deformados pela idade, de vez em quando algum corpo jovem...

¹⁵⁸ A mulher chegou primeiro. Foi ao banheiro, fez xixi e depois levantou a saia em frente ao espelho para ver-se: olhou o quadril, deu a volta mordendo-se os lábios para parecer mais sexy ao mesmo tempo em que dava tapinhas na bunda. Depois esticou para acima a calcinha. Tudo ia bem. Então despiu-se deixando à mostra as boas pernas e os peitos caídos. O homem chegou depois e, sem perda de tempo, meteu-se na cama onde ela o esperava nua. Começaram a tocar-se e, quando já estavam dando gritos, Silanpa entrou disparando seu Nirmat. (...)Silanpa olhou-a aos olhos: tinha as sombras esparramadas pelas bochechas, o cabelo preso em uma coleira e, no braço, uma pulseira de prata. Pareceu-lhe atraente ao vê-la, cobrindo o corpo nu e molhado com a savana. Sua expressão era de súplica.

la puerta y entró, y luego le dio al botón del primer piso sintiendo que vida terminaba.

Llegó al portal, salió y, con tristeza, miró hacia su ventana. La luz estaba encendida, pero esa luz ya no significaba amor. Le dolía el cuerpo y en un gesto desesperado se mordió el dedo anular hasta que saboreó su propia sangre. Quería un dolor real, algo que le durmiera ese nervio retorcido que lo empujaba las lágrimas.

Vio, de pronto, su vida con ella, y un llanto incontrolable le subió del estómago hasta llenarle las mejillas de surcos húmedos.

Caminó hasta la avenida suba. Vio las busetas detenidas en mitad de la calle y pensó que ese mundo era un lugar hostil porque era el escenario de desamor, la calle donde había perdido lo único que tenía, lo que más amaba, y sintió ganas de vomitar, de mezclarse con el barro de la calle, de no ser más ese hombre perdido en la noche que lloraba una mujer por la que daría la vida, por la que sería capaz de envilecerse, de aceptarlo todo. Ebrio de sufrimiento paró un taxi y subió, y en un esfuerzo por regresar a la dignidad se dijo en voz alta: “Mi vida es mucho más”, y ahí se vino abajo porque sabía que mentía, que ninguna palabra podría borrarla, y se vio otra vez caer, perderse en un sufrimiento que lo cubría, y supo que si alguna vez había sido feliz fue al precio de una noche como esta en la que la vida terminaba, pues no podía imaginar algo distinto a regresar a ese pequeño apartamento, nada distinto a ponerse de rodillas frente a ella y suplicarle que no lo dejara...pero tenía la seguridad que eso no haría más que hundirlo, llevarlo para siempre a la zona de olvido de la que nadie, o casi nadie, regresa.¹⁵⁹ (GAMBOA, 1997: 148-149)

Neste exemplo, novamente, pode ser percebida a imagem do letrado, pois a descrição quase poética remete à imagem do papel do intelectual dentro da história latino-americana, pois:

Su aparición fue la respuesta de la ciudad letrada a la subversión que se estaba produciendo en la lengua por la democratización en curso, agravada en ciertos puntos por la emigración extranjera, complicada en todas partes por la

¹⁵⁹ Chegou à porta e saiu, caminhou até o elevador, e a mão de Mónica, que tantas vezes o tinha acariciado, ainda não chegava a seu ombro. Abriu a porta e entrou, e depois apertou o botão do primeiro andar, sentindo que vida terminava. Chegou ao portão, saiu e, com tristeza, olhou para sua janela. A luz estava acesa, mas essa luz já não significava amor. Doía-lhe o corpo e em um gesto desesperado mordeu o dedo anular até que saboreou seu próprio sangue. Queria uma dor real, algo que lhe dormisse esse nervo retorcido que empurrava suas lágrimas.

Viu, de repente, sua vida com ela, e um pranto incontrolável lhe subiu do estômago até lhe encher as bochechas de gotas úmidas.

Caminhou até a avenida clinada. Viu os ônibus parados no meio da rua e pensou que esse mundo era um lugar hostil, porque era o palco de desamor, a rua onde tinha perdido a única coisa que tinha, o que mais amava, e sentiu vontades de vomitar, de misturar-se com o lixo da rua, de não ser mais esse homem perdido na noite que chorava por uma mulher pela qual daria a vida, ao lado de quem seria capaz de envelhecer, de aceitar tudo. Ébrio de sofrimento parou um táxi e subiu, e em um esforço por regressar à dignidade disse a si mesmo em voz alta: “Minha vida é bem mais”, e aí desabou, porque sabia que mentia, que nenhuma palavra poderia apagá-la, e se viu outra vez cair, se perder em um sofrimento que o cobria, e soube que se alguma vez tinha sido feliz foi ao preço de uma noite como esta na qual a vida terminava, pois não podia imaginar algo diferente a não ser regressar a esse pequeno apartamento, nada diferente a se pôr de joelhos em frente a ela e suplicar-lhe que não o deixasse...mas temia a segurança de que isso não faria mais do que afundá-lo, levá-lo para sempre à zona do esquecimento de onde ninguém, ou quase ninguém, regressa.

avasallante influencia francesa y amenazada por la fragmentación en nacionalidades que en 1899 provocaba la alerta de Rufino José Cuervo; “estamos pues en vísperas de quedar separados, como lo quedaron las hijas del Imperio Romano”. Contra estos peligros la ciudad se institucionalizó.¹⁶⁰ (RAMA, 1998:68).

A significação de relações amor-ódio, sexo-morte dentro do romance está ambigualmente unida pelo dinheiro e pelo poder, e mediada pela imagem analógica da cidade como território ideal para o crime e para a depravação, por isso, a imagem que o detetive letrado –figura que ao igual que a visão de Rama, não se abandona na cidade infernal e erótica senão que construí novas relações com o espaço- projeta se aproxima do conceito de Agamben de “máquina antropológica” (AGAMBEN, 2004: 79), pois percebe-se em cada uma das linhas a mediação entre o bestial e o humano, e entre a tentativa de humanizar uma cidade sem alma e uma história social representada pela violência e pelo massacre: “If the anthropological machine was the motor for man’s becoming historical, then the end of philosophy and the completion of the epochal destination of being mean that today the machine is idling.”¹⁶¹ (AGAMBEN, 2004: 80). As fissuras no discurso de Silanpa abrem feridas em si mesmo, nos que o rodeiam e no mesmo espaço, pois não existe uma mediação entre a cidade “maldita” e a “iluminada-bendita”, pelo contrário, em cada uma das palavras se vislumbra uma cidade globalizada que some na catástrofe, ao mesmo tempo em que procura aproximar-se da visão da antiga cidade letrada como um meio de se purificar e se salvar da condenação infernal:

El Mazda gris salió de los garajes de Consejo de Bogotá y se dirigió hacia los Cerros por la 26, para luego tomar la Circunvalar con dirección al norte. En el interior, Esquilache se disponía a regresar a su casa ojeando un libro de Rafael Pombo que le había comprado a los hijos de Emilio Barragán. Observó las ilustraciones, leyó emocionado los títulos y las primeras frases de los poemas, hasta que se dejó llevar por la tentación de recitárselos de memoria al chofer y ver qué tan lejos estaba de su infancia¹⁶². (GAMBOA, 1997: 176).

¹⁶⁰ Sua aparição foi a resposta da cidade letrada à subversão que se estava produzindo na língua pela democratização em curso, agravada em certos pontos pela emigração estrangeira, complicada em todas as partes pela avassalante influência francesa e ameaçada pela fragmentação em nacionalidades que em 1899 provocava o alerta de Rufino José Cuervo; “estamos, pois, em vésperas de ficar separados, como o ficaram as filhas do Império Romano”. Contra estes perigos a cidade se institucionalizou.

¹⁶¹ Se a máquina antropológica foi o motor para o homem tornar-se histórico, então, o fim da filosofia e da realização do destino da época do ser significa que hoje a máquina está em marcha lenta.

¹⁶² O Mazda cinza saiu das garagens do Conselho de Bogotá e dirigiu-se para os Cerros pela 26, para depois tomar a circunvalar com direção ao norte. No interior, Esquilache dispunha-se a regressar a sua casa olhando um livro de Rafael Pombo que ele havia comprado aos filhos de Emilio Barragán. Observou as ilustrações, leu emocionado os títulos e as primeiras frases dos poemas, até que se deixou levar pela tentação de recitar de memória ao motorista e ver o quão longe estava de sua infância.

Assim, a participação da cidade como uma personagem ativa no romance, retroalimenta e incrementa a visão de diferentes corpos eróticos e infernais, tanto da cidade como das personagens. Portanto, dentro do grupo dos corpos infernais pode apresentar-se o seguinte: o corpo doente de Baquetica, o corpo do empalado, o corpo gordo e oleoso do Capitão Moya, o corpo decaído e gasto de Silanpa e, o corpo leproso do guia do cemitério; no grupo dos corpos eróticos e sensuais: os corpos formosos de Nancy, Barragán, Quica, Susan, Mónica, das prostitutas, o corpo da boneca de Silanpa e os corpos dos naturistas.

Começamos com os corpos infernais. “Baquetica” é um empregado da Agência de Registros, cujo corpo chama a atenção não por sua beleza mas por suas formas abjetas e deformadas: “El empleado de la Agencia de Registros tenía dos cosas muy feas de ver: una mano engarrotada que escondía por debajo de la manga y un labio leporino cubierto a medias por un ralo bigote.”¹⁶³ (GAMBOA, 1997: 104). Assim, o corpo abjeto e monstruoso do servidor público ocupa, desde a perspectiva de Butler (2002), um espaço inseparável da produção cultural e social, que tenta inclui-lo dentro da realidade, o exclui e o coloca dentro da categoria de não sujeitos e o expulsa até as zonas “invisíveis” e “inabitáveis”:

Baquetica iba el sábado a la Agencia para respirar el aire de los legajos, hacer crucigramas, sentirse libre y ocioso en el mismo lugar en el que trabajaba durante la semana. Le espantaba la idea, según le confesó una vez a Silanpa, de las horas miserables que lo esperaban en su pieza de alquiler en el barrio Fontibón, a dónde sólo iba para dormir, preferiblemente borracho. Por eso se quedaba hasta las seis entre los libros y luego, si estaba de ánimo, se bajaba al Copelia a ver una de sexo¹⁶⁴(GAMBOA, 1997: 104) .

Este espaço inabitável constrói os limites que redefinem a imagem que se tem de si mesmo e do que significa ser sujeito, pois é claro que Baquetica se constituiu através da exclusão e da abjeção por parte dos outros e de si mesmo: “Nancy miró las montañas de legajos y sintió piedad por ese hombre”¹⁶⁵ (GAMBOA, 1997:193); assim, o corpo infernal da personagem é uma construção que vai além das fronteiras biológicas e se

¹⁶³ O empregado da Agência de Registros tinha duas coisas muito feias de se ver: uma mão engarrotada que escondia por debaixo da manga e um lábio leporino coberto até a metade por um ralo bigode.

¹⁶⁴ Baquetica ia aos sábados à Agência para respirar o ar dos parques, fazer quebra cabeças, sentir-se livre e ocioso no mesmo lugar em que trabalhava durante a semana. Agradava-lhe a ideia, segundo confessou-lhe uma vez a Silanpa, das horas miseráveis que o esperavam em seu apartamento de aluguel no bairro Fontibón, aonde só ia para dormir, preferivelmente bêbado. Por isso ficava até as seis entre os livros e depois, se estava no ânimo, descia ao Copelia para assistir um filme pornô.

¹⁶⁵Nancy olhou as montanhas de longe e sentiu piedade por esse homem.

instaura como um corpo criado com traços de diferentes padrões culturais, discursivos e culturais, pois “No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad”¹⁶⁶ (BUTLER, 2002: 28).

Portanto, a figura abjeta apresenta-se dentro da narração como uma figura política que estabelece os limites entre o infernal e o normal, entre o belo e o sinistro e entre a luz e a escuridão, por isso sua forma e sua figura são tão incômodas para o sistema, pois constituem uma máquina disposta a criar linhas de fuga dependendo do momento em que se requeira a resistência. De maneira que, a anormalidade do corpo de Baquetica e sua relação direta com seu espaço imediato, brindam-lhe novas possibilidades de reconhecimento que vão além das fronteiras de raça, sexo e idade e que melhor se relacionam com a sensualidade dos outros e com suas pulsões eróticas:

Dentro del papel iba un billete de diez mil pesos que Barragán le había dado para aceptar la gestión, y Baquetica se sintió feliz de imaginar todo lo que iba a poder hacer con él, cosas más relacionadas con la parte baja del cuerpo que con la mente, o mucho menos, el intelecto. Miró a la mujer y escondió su labio leporino, y trató de adivinar cómo serían esas caderas al natural y ese trasero que parecía redondo y duro. Qué hembrón, se dijo, ¿quiénes serán los que se comen estas viejas? Con el garfio de la mano hembrón, el billete y le dijo, claro, claro que sí, un segundito, siéntese por favor.¹⁶⁷ (GAMBOA, 1997:193)

Dito isto, cabe mencionar que a figura desarticulada e horrenda de Baquetica é análoga à corporeidade cidadina de Bogotá, pois encarna a “conurrencia de una especie de atmosfera interior, de estado psíquico de los personajes propios del anonimato, la soledad, el desarraigo y la quiebra espiritual de las grandes urbes¹⁶⁸” (VALENCIA SOLANILLA, 1988: 498). Este processo de representação corporal citadino, que é ao mesmo tempo exclusão, inclusão e rejeição, propõe um limite que apaga as barreiras entre o corpo simbólico-infernal, a normalização do desejo e a vontade de materializar a diversidade; reduzindo a unilateralidade do significado, dotando de pluralidade o gozo e deixando de lado a constituição de um eu como separado da ideia tradicional de sujeito:

¹⁶⁶ Não há nenhum poder que atue, só há uma atuação reiterada que se faz poder em virtude de sua persistência e instabilidade.

¹⁶⁷ Dentro do papel ia uma nota de dez mil pesos que Barragán lhe tinha dado para aceitar o gerenciamento, e Baquetica se sentiu feliz de imaginar tudo o que ia poder fazer com ele, coisas mais relacionadas com a parte baixa do corpo que com a mente, ou muito menos, o intelecto. Olhou à mulher e escondeu seu lábio leporino, e tratou de adivinhar como seria esse quadril ao natural e essa bunda que parecia redonda e dura. Que mulherão, disse, quem serão os que comem estas velhas? Com o garfo na mão alcançou o bilhete e disse-lhe, claro, claro que sim, um seguidinho, sente-se por favor.

¹⁶⁸ Participação de uma espécie de atmosfera interior, de estado psíquico das personagens próprias do anonimato, da solidão, do desenraizamento e da quebra espiritual das grandes urbes.

“[...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”¹⁶⁹ (KRISTEVA, 2004: 8). Consequentemente, o abjeto e o infernal no corpo de Baquetica constituem a multiplicidade e a diversidade de dimensões que afastam sua própria constituição da repressão dos estereótipos de beleza e se aproximam de um plano de continuidade que leva à desterritorialização dos sentidos e à busca de uma nova identidade que não se diferencia das características corporais do urbano e do humano. E mais, o corpo grotesco e sua forma fracionária, representam a queda, a expulsão e a exclusão do mundo social “normal”, criando um espaço infernal no qual as figuras anormais desbordam a sensibilidade dos sentidos e obrigam o próprio corpo e o cidadão a relacionarem-se com novas formas de expressão que fazem visível esse outro corpo desprezível e horroroso que incomoda a vista: “Baquetica se volvió a rascar el bigote con el garfio de la mano. Miró hacía las telarañas del techo y habló despacio”¹⁷⁰ (GAMBOA, 1997: 214).

Ao lado do corpo horrendo e abjeto de Baquetica, aparece o corpo doente e diabólico de Jaime Bengala, um leproso excluído e enclausurado no Cemitério Central de Bogotá que, igual ao corpo do servidor público, gera repulsa, asco e toda classe de sensações horrendas e macabras:

Ahí Estupiñan casi pega un grito: un hombre desfigurado por la lepra, con un botón de carne en lugar de nariz, les tendía la mano. Llevaba un poncho de caucho que le llegaba hasta los tobillos y sobre la cabeza una gorra de dormir negra de mugre.

-No se asuste, señor- le dijo la figura a Estupiñan-, puede darme la mano porque la lepra no se contagia. Además, ya me estoy tratando en el Instituto Federico Lleras, y para que sepa, a mí también me da asco mirarme, pero qué le vamos hacer.

Silanpa sintió los muñones apretando en su mano y tragó saliva. Estupiñan estaba pálido como una hoja de arroz. (...) Caminaron a lo largo del muro del cementerio hasta una caseta de madera donde el leproso se detuvo a buscar entre un manojo de llaves. Abrió y entraron. (...) Preguntó que tumba buscaban y luego se llevó el muñón el índice a la boca para indicar silencio. Entraron por el hueco y el hombrecillo echó a andar sin hacer más preguntas.¹⁷¹ (GAMBOA, 1997: 203)

¹⁶⁹ (...) o abjeto, objeto caído, é radicalmente um excluído, e atraí-me para ali onde o cai sentido.

¹⁷⁰ Baquetica voltou-se a arranhado bigode com o garfo na mão. Olhou as teias de aranha do teto e falou devagar.

¹⁷¹ Lá Estupiñan quase dá um grito: um homem desfigurado pela lepra, com um botão de carne em lugar de nariz, estendia-lhes a mão. Levava um poncho de caucho que chegava até os tornozelos e sobre a cabeça um gorro de dormir preto de tanta sujeira.

-Não se assuste, senhor- lhe disse a figura a Estupiñan-, pode me dar a mão porque a lepra não é contagiosa. Além disso, já estou me tratando no Instituto Federico Lleras, e para que saiba, também me dá nojo me olhar, mas o que se pode fazer.

Desta maneira, o corpo horrendo do leproso, além de representar a doença na cidade, instaura-se como um guia que acompanha às personagens no declínio. Aparece o que conhecemos como o símbolo da morte e do inferno: o cemitério. Este espaço heterotópico reúne todas as características clássicas do inferno e se configura como um espaço de evasão e resistência de um corpo que só pode habitar o meio das trevas, da escuridão e da morte, pois ao não possuir uma figura inteiramente humana a sociedade o condena à desumanização e à falta de identidade:

-Perdonen que les diga una cosa, un momentico por favor... -dijo alcanzándolos con un trote lento-. Yo podré ser lo que soy, pero tengo un nombre. Si ustedes no me lo preguntan yo se los digo: me llamo Jaime Bengala. Acuérdense bien. Jaime Bengala.
 -Discúlpenos, señor Bengala –dijo Silanpa-. Es que con tanta emoción a uno se le olvidan las cosas importantes.
 -Siempre me pasa lo mismo., pero con ustedes no quería dejarlo pasar. No se disculpen. (...)
 -Recuerden que estuvieron con Jaime Bengala. La señora de la tienda nunca me presenta, ni siquiera me deja entrar al salón para que no le asuste a los clientes. Acuérdense, Jaime Bengala.¹⁷² (GAMBOA, 1997: 206)

Em si, tudo o que se relaciona diretamente com estas personagens, remete à exclusão e à sujeira, aos desperdícios e ao poder horrendo da carne decomposta, como uma representação da produção de um duplo corpo: do corpo social, que se estende através da constituição de um aparelho político e moral, e do corpo vital que constantemente negocia com a morte e que se desdobra através da desorganização e a *rostificação* (em termos de Deleuze e Guattari) que se diluem no corpo e constroem o que se conhece como operação anatomopolítica:

Operação digna do Dr. Moreau: horrível e esplêndida. A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados. O fetichismo, a erotomania, etc, são inseparáveis desses processos de

Silanpa sentiu os dedos mutilados apertando sua mão e engoliu a saliva. Estupiñan estava pálido como uma folha de arroz. (...). Caminharam ao longo do muro do cemitério até uma casinha de madeira onde o leproso se deteve a procurar um molho de chaves. Abriu e entraram. (...). Perguntou que tumba procuravam e depois levantou o dedinho à boca para indicar silêncio. Entraram pelo oco e o homenzinho se meteu a andar sem fazer mais perguntas.

¹⁷² -Perdoem-me que lhes diga uma coisa, um momentinho, faz favor? Alcançando-os com passos lentos-. Eu poderei ser o que sou, mas tenho um nome. Se vocês não o perguntam eu os digo: chamo-me Jaime Bengala. Lembrem-se bem. Jaime Bengala.

-Desculpe-nos, senhor Bengala- falou Silanpa. É que com tanta emoção nos esquecemos das coisas importantes.

-Sempre me passa o mesmo, mas com vocês não queria deixar passar. Não se desculpem. (...)

-Lembrem que estiveram com Jaime Bengala. A senhora da loja nunca me apresenta, nem sequer me deixa entrar ou sair para que eu não assuste os clientes. Lembrem-se, Jaime Bengala.

rostificação. Não se trata absolutamente de tomar uma parte do corpo para fazê-la assemelhar-se a um rosto, ou representar um rosto de sonho como em uma nuvem. Nenhum antropomorfismo. A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobre-codificação para todas as partes descodificadas. (DELEUZE Y GUATTARI, 2006: 176)

A *rostificação* do corpo de Baquetica e de Bengala apaga todo o sentido de humanidade e leva as personagens para diferentes espaços heterotópicos, tais como o bar, o cinema pornô, o escritório de trabalho, o cemitério e a loja como um exercício de desorganização do corpo e como uma representação da resistência frente aos códigos tradicionais humanos. Estes espaços heterotópicos são um conjunto de figuras materiais nos quais se busca desorganizar o corpo e construir uma máquina de guerra que prescindia os códigos humanos tradicionais e que resignifique novas linhas de fuga. Para isso, seu corpo sem órgãos funciona como um mecanismo que lhe permite reordenar as diferentes hierarquias do corpo, da cidade, do espaço e da sociedade a fim de reinstaurar uma nova funcionalidade vital desorganizada: “Así, la antigua metáfora de la ciudad devoradora (que es la resolución de la novela decimonónica francesa-Balzac, Dumas, entre otros) constituye en síntesis, una imagen a partir de la que se constituye lo urbano en varias de las novelas escritas en Colombia durante las últimas décadas, e incluso llega a ser un lugar común de las novelas posteriores a la novela urbana¹⁷³ (FORERO, 2012: 138-139).

O corpo abjeto no espaço infernal da cidade rompe com a classificação humana unívoca e sugere uma reordenação dos arrazoados hierárquicos anatomopolíticos que veem todas as partes do corpo como partes de uma identidade sozinha; portanto, o corpo sem órgãos destas personagens desterritorializa todas as partes e funções do corpo através de: primeiro, uma identificação do sexo e do desejo e; segundo, uma cinestesia que explora o erotismo e a morte com cada um dos sentidos, isto é, cada membro encarna um sexo, um rosto e uma figura. Sem dúvida, estes dois corpos infernais usam sua máquina de guerra para atacar a configuração do que se conhece como “corpo humano”, instrumentalizando o desejo para dirigi-lo na busca dos benefícios do anonimato, da resistência e do prazer; já que ao realizar uma operação reconstrutiva do

¹⁷³ Assim, a antiga metáfora da cidade devoradora (que é a resolução do romance decimonónico francesa-Balzac, Dumas, entre outros) constitui em síntese, uma imagem a partir da que se constitui o urbano em vários dos romances escritos na colômbia durante as últimas décadas, e inclusive chega a ser um lugar comum dos romances posteriores ao romance urbano.

corpo põe-se fim à dominação dos discursos dominantes e se desarticula o regime produtor de corpos “normais” e belos, realizando desta maneira uma reterritorialização infernal das cartografias anatômicas que procuram interatuar eroticamente com a cidade e com os corpos desses “outros”.

Quanto ao corpo obeso de capitão Moya, como já se mencionou em linhas anteriores, ele faz referência a um corpo infernal muito maior: ao corpo da polícia colombiana e de sua ineficiência no momento de garantir segurança e proteção ao povo colombiano. Ainda, o monólogo que realiza durante todo o romance ajuda a ampliar e a reforçar a visão sobre o corpo doente e seu passado animal, que é representado através da maneira feroz de comer, o levando lentamente para a destruição e a punição:

Una vez leí, también en Selecciones, que los animales depredadores se comen toda la carne que cazan. Que un tigre o una pantera terminan siempre la presa para no dejarla en manos de otros. Un animal de esos puede comerse 35 kilos de carne, y sólo termina cuando los huesos quedan limpiitos y ya no hay de dónde chupar. Pero eso es una cosa natural y ahí está la diferencia. Yo me dije: “Aristófanos, usted no es ni tigre ni pantera”, aunque debo decir aquí que mis compañeros de trabajo me llaman a veces el Tigre, pero por otras razones que no vienen al caso. En fin, que yo no soy un animal y que puedo pensar, y por eso, por haber pensado, es que estoy pidiendo la ayuda de ustedes, de la Asociación Última Cena. No creo que sea debilidad pedir ayuda, ¿no? Si es humano equivocarse, también es humano saber que un problema existe y que hay que meterle el diente, aunque la expresión ya me delate¹⁷⁴. (GAMBOA, 1997: 35).

Assim, ao se aceitar como doente, seu aspecto real brilha e realça a visão infernal de que os outros têm sobre sua vida e seu corpo:

El capitán Moya era un hombre de aspecto poco saludable que parecía haber cumplido los cincuenta. Sus facciones estaban marcadas por el exceso de comida y la falta de sueño: ojos inyectados, oscuras bolsas debajo de los párpados, sudoración intensa. Su nariz era un tubérculo atravesado por infinidad de venas a punto de estallar sobre unos labios finos, como dibujados a lápiz. Aquel rostro parecía decir: aquí hay un hombre que ha sufrido, que ha sido abofeteado por la adversidad pero que, a pesar de todo, sigue creyendo en la bondad esencial del hombre; aquí hay un mártir que ha sonreído en medio de las llamas y que ha comprendido el profundo sentido del sacrificio y la entrega.¹⁷⁵ (GAMBOA, 1997: 20).

¹⁷⁴ Uma vez li, também em Seleções, que os animais predadores comem toda a carne que caçam. Que um tigre ou uma pantera terminam sempre a presa para não deixá-la em mãos de outros. Um animal desses pode comer 35 quilos de carne, e só termina quando os ossos ficam limpinhos e já não há o que chupar. Mas isso é uma coisa natural e aí está a diferença. Eu me disse: “Aristófanos, você não é nem tigre nem pantera”, ainda que meus colegas de trabalho me chamem às vezes de Tigre, mas por outras razões que não vêm ao caso. Enfim, que eu não sou um animal e que posso pensar, e por isso, por ter pensado, é que estou pedindo a ajuda de vocês, da Associação Última Jantar. Não acho que seja debilidade pedir ajuda, não? Se é humano equivocar-se, também é humano saber que um problema existe e que há que lhe meter o dente, ainda que a expressão já me delate.

¹⁷⁵ O capitão Moya era um homem de aspecto pouco saudável que parecia ter chegado aos cinquenta. Suas facções estavam marcadas pelo excesso de comida e a falta de sonho: olhos cansados, bolsas escuras

Então, toda sua estrutura corporal encarna e representa a totalidade urbana, onde cada parte do corpo se assemelha com um lugar ou uma rua do caos bogotano; assim, este corpo realiza uma desterritorialização e um desmembramento de cada um de seus órgãos, com o fim de lhe dar vida e corpo a uma imagem maior: ao da cidade empestada¹⁷⁶ e infernal. Como resultado, a figura de um policial obeso mostra como as relações de poder se materializam em um corpo, com o objetivo de outorgar ao espaço

dembaixo das pálpebras, suor intenso. Seu nariz era um tubérculo atravessado por uma infinidade de veias a ponto de estourar sobre uns lábios finos, como desenhados a lápis. Aquele rosto parecia dizer: aqui há um homem que tem sofrido, que tem sido bofeteado pela adversidade, mas que, apesar de tudo, segue acreditando na bondade essencial do homem; aqui há um mártir que tem sorrido no meio dos lumes e que tem compreendido o profundo sentido do sacrifício e da entrega.

¹⁷⁶ Esta imagem de cidade empestada é retirada da ideia de Foucault, apresentada em *Vigiar e Punir*, que faz referência ao controle da peste e da lepra e de como diferentes dispositivos de controle foram utilizados para a vigilância e o controle de diferentes doenças, sobressaindo entre eles o panóptico. A respeito Foucault propõe: “A cidade atormentada, toda ela atravessada de hierarquia, de vigilância, de inspeção, de escritura, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que se exerce de maneira diferente sobre todos os corpos individuais, é a utopia da cidade perfeitamente governada. A peste (ao menos a que se mantém em estado de previsão), é a prova no curso da qual pode ser definido idealmente o exercício do poder disciplinar.

Para fazer funcionar de acordo com a teoria pura os direitos e as leis, os juristas imaginavam-se no estado de natureza; para ver funcionar as disciplinas perfeitas, os governantes sonhavam com o estado de peste. No fundo dos esquemas disciplinares a imagem da peste vale por todas as confusões e as desordens; do mesmo modo que a imagem da lepra, do contato que cortar, se acha no fundo dos esquemas de exclusão. Esquemas diferentes, mas não incompatíveis. Lentamente, aproximam-se; e é corresponde ao século XIX ter aplicado ao espaço da exclusão cujo habitante simbólico era o leproso (e os mendigos, os vagabundos, os loucos, os violentos, formavam sua população real) a técnica de poder própria do reticulado disciplinar.

Tratar os “leprosos” como “apestados”, projetar os desmembros finos da disciplina sobre o espaço confuso do internamento, trabalhar com os métodos de distribuição analítica do poder, individualizar os excluídos, mas se servir dos procedimentos de individualização para marcar exclusões - isto é o que tem sido levado a cabo regularmente pelo poder disciplinar desde os começos do século XIX: o asilo psiquiátrico, a penitenciária, o correccional, o estabelecimento de educação vigiada, e em partes os hospitais. Mas, de maneira geral, todas as instâncias de controle individual, funcionam de duplo modo: o da divisão binária e o da marcação (louco-não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da atribuição coercitiva, da distribuição diferencial (quem é; onde deve estar; por que o caracterizar, como o reconhecer; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante, etc.).

De um lado, se “aposta” os leprosos; impõe-se aos excluídos a tática das disciplinas individualizantes; e, de outro, a universalidade dos controles disciplinares permite marcar quem é “leproso” e dispara contra ele os mecanismos dualistas da exclusão. A divisão constante do normal e do anormal, a que todo indivíduo está submetido, prolonga até nós e aplicando a outros objetos diferentes, a marcação binária e o exílio do leproso; a existência de todo um conjunto de técnicas e de instituições que se atribuem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais, fazendo funcionar os dispositivos disciplinares a que apelava o medo da peste. Todos os mecanismos de poder que, ainda na atualidade, se dispõem em torno do anormal, para marcá-lo, como para modificá-lo, compõem estas duas formas, das que derivam de longe”. Ver em: “O Panóptico” pg. 120-180 no livro: *Vigiar e Punir: O Nascimento da Prisão*. Michel Foucault.

uma identidade, uma cara, uma vida, uma doença e uma morte: “Espaço recortado, imóvel, petrificado. A cada qual está colado a seu posto. E move-se, já em isso a vida, contágio ou punição” (FOUCAULT, 1998: 199). Então, a Bogotá-inferno que encarna Moya está mediada por mecanismos e técnicas de poder que lhe dão uma razão para provar o que significa relacionar-se consigo e com a cidade, pois o exercício de poder que realiza a polícia carece de análise e fuga do território infernal: “Cada qual enclausurado em sua jaula, cada qual assomando a sua janela, respondendo ao ser nomeado e se mostrando quando lhe chama, é a grande revista dos vivos e dos mortos” (FOUCAULT, 1998: 200). Efetivamente, a análise apresenta-se introspectivamente, como quem abre uma cebola, começando pelo momento do presente e entrando na interioridade de um ser-espaco que procura uma redenção e uma reconstrução, por esse motivo o nome da fundação a que vai para pedir ajuda se chama “O Último Jantar”, remetendo à imagem bíblica como um símbolo de possível ascensão e perdão:

Mi infancia se movió entre dos polos: de un lado la soledad y el hambre, del otro la felicidad y la comida. Y eso se me metió aquí con taladro, señores, ¿me van entendiendo? Y trajo sus obvias consecuencias: una vez, cuando tenía once años, oí a mi papá decir: “Aristófanes no sirve para nada. Sólo come y come. Me avergüenzo de él”. Esa frase tuvo en mí, en el joven que era, el efecto de un rayo: pasé tres emanaciones sin comer, literalmente, sin probar bocado, y no por furia o humillación, sino porque mi cuerpo parecía haberse cerrado y remachado por dentro.¹⁷⁷ (GAMBOA, 1997: 52).

Mais especificamente, a tentativa pela recuperação da doença fortalece a cidade enclausurada, que fecha todas suas fronteiras e que engloba em sua animalidade selvagem cada um de seus habitantes, assim, o corpo obeso, empestado e sem forma de Moya suspende em cada um de seus órgãos o ritmo cotidiano e o poder de uma multiplicidade de corpos individuais que não conseguem escapar dos regimes normalizadores: “La ciudad apestada debe ser vigilada hasta en su más mínimo movimiento; todo debe ser registrado minuciosamente, consultado con los superiores; la vigilancia deviene modo de existir, pues todos vigilan a todos, reproduciendo en cada

¹⁷⁷ Minha infância moveu-se entre dois polos: de um lado a solidão e a fome, do outro a felicidade e a comida. E isso me colocou aqui com firmeza, senhores, estão me entendendo? E trouxe suas óbvias consequências: uma vez, quando tinha onze anos, ouvi meu papai dizer: “Aristófanes não serve para nada. Só come e come. Envergonho-me dele”. Essa frase teve em mim, no jovem que era, o efeito de um raio: passei três emanções sem comer, literalmente, sem provar bocado, e não por fúria ou humilhação, mas porque meu corpo parecia ter se fechado e quebrado por dentro.

historia el argumento de la necesidad de control, incluso aquellos que vigilan terminan siendo vigilados: una sociedad de control”¹⁷⁸ (PEREA: 2009: 46).

Não obstante, neste momento cabe concentrar-se na diferença entre o corpo infernal do Leproso Bengala e do corpo pesteadado de Moya, pois no primeiro caso, o corpo é excluído e esquematizado como um corpo abjeto que deve ser exilado num espaço escuro, afastado da “normalidade” e das relações quotidianas; no segundo, o corpo de Moya está dentro dos marcos “naturais”, levando a uma aceitação e a uma inclusão. Mas, ainda que o corpo obeso seja aceito dentro da sociedade, não deixa de complementar-se e de ser compatível com o corpo do leproso, pois os dois são, em termos de Foucault, corpos infames vulneráveis ao exílio, à prisão e ao hospital.

Portanto, os mecanismos de poder operam em dois casos como entes reguladores que procuram recortar a possibilidade de expansão espacial, isto é, se controla a capacidade produtiva de cada um dos corpos com o objetivo de frear uma possível propagação da espacialidade infernal cidadina. Isto pode ser observado nas descrições que o narrador faz da relação entre as personagens e seu espaço dentro da cidade, onde o corpo das personagens se alimenta do corpo citadino e vice-versa; melhor dito, Bogotá é a personagem que desencadeia as relações eróticas e de morte, materializadas nos corpos da cada um de seus habitantes. Neste sentido, o corpo obeso do policial expressa uma nova lógica dentro da concepção arquitetônica da cidade narrada, que se constrói a partir de princípios de assimetria e de fealdade: “Mis problemas de secreción glandular e incipiente gordura, y aquí empato con nuestro tema, fueron al tiempo un impedimento físico y un aliciente moral”¹⁷⁹ (GAMBOA, 1997: 115).

De maneira que, esta nova arquitetura se aproximaria do que se conhece como cárcere, isto é, o corpo obeso, deforme e abjeto opera como um *dispositivo de visibilidade*, ao passo que cada uma de suas partes e órgãos ficam expostos ao olhar dos outros e de si mesmo, ingressando em um campo de controle total em que a cidade despoja ao indivíduo de todas as capacidades para resistir e para raciocinar, assegurando desta maneira uma continuidade das relações tanáticas e infernais. Isto pode ser visto

¹⁷⁸ A cidade empestada deve ser vigiada até em seu mais mínimo movimento; tudo deve ser registrado minuciosamente, consultado com os superiores; a vigilância vem do modo de existir, pois todos vigiam a todos, reproduzindo em cada história o argumento da necessidade de controle, inclusive aqueles que vigiam terminam sendo vigiados: uma sociedade de controle.

¹⁷⁹ Meus problemas de secreção glandular e incipiente peso, e aqui empato com nosso tema, foram ao tempo um impedimento físico e um aliciente moral.

claramente através da relação entre comida-cidade-pecado-culpa-inferno como aparelho de controle e sedução:

La llegada a Bogotá fue algo tan importante como la propia jura de bandera. Un hecho fundamental para una persona de provincia llegar a la primera ciudad de la nación, y más para alguien como yo, tan sensible a los símbolos patrios. Todo me producía admiración y orgullo, y a la vez que cumplía con disciplina las reglas y horarios de la Brigada, me pasaba los ratos libres paseando por la ciudad, dejándome humedecer por la modernidad y grandeza de nuestra capital. El primer golpe mortal lo recibí al conocer un alimento que no existía en Barranca y que fue para mí como la tentación del pecado: los perros calientes. Yo nunca había conocido algo así, y por la novedad y el sabor, muy rápido se me convirtió en vicio. Y del perrito a la hamburguesa no hubo más que un paso, entonces la cosa se puso realmente difícil. Yo decía: “Que tienen estos gringos pendejos para inventar comida así, que le baja a uno la guardia”. No sé si ustedes ya lo pensaron, pero fíjense, y perdonen si lo saben, que esa comida es la que más gusta a los niños a despecho de nuestro nacional arrocito, carne, papas, y ensalada. A los niños no les gusta comer, sabido es. Pero un perro caliente, una hamburguesa o un *brownie* se lo comen de un bocado. Y aquí empato otra vez con mi historia para decir con toda humildad que yo, al venir de la provincia, en plena capital nacional era como un niño. Mi protección frente a esos alimentos era escasa y entonces le daba a los perros calientes, primero al sencillo con mostaza y luego al hawaiano, y no había depresión, susto o alegría que no acabara en los puestos de parque de Lourdes chupándome los dedos y diciéndole al vendedor: “A ver, otrico con mucha cebolla”.¹⁸⁰ (GAMBOA, 1997: 142).

A visibilidade de espaços, muitas vezes desconhecidos para muitos habitantes de Bogotá, e seu percurso gastronômico concretiza espacialmente as relações que se têm com o poder da cidade e com a condição de vulnerabilidade que se tece ao redor dos procedimentos de captura do corpo e o espaço, evidentes no comportamento e na relação dos indivíduos com seu corpo e seu lugar no espaço. Portanto, o sistema arquitetônico de Bogotá, dentro do romance de Gamboa possibilita a vigilância e o

¹⁸⁰ A chegada a Bogotá foi algo tão importante como a própria jura de bandeira. Um fato fundamental para uma pessoa de província chegar à primeira cidade da nação, e mais para alguém como eu, tão sensível aos símbolos pátrios. Tudo me produzia admiração e orgulho, e ao mesmo tempo em que cumpria com disciplina as regras e horários da Brigada, passava os momentos livres passeando pela cidade, deixando-me umedecer pela modernidade e grandeza de nossa capital. O primeiro golpe mortal recebi ao conhecer um alimento que não existia em Barranca e que foi para mim como a tentação do pecado: os cachorros quentes. Eu nunca tinha conhecido algo assim, e pela novidade e o sabor, muito rápido se converteu em vício. E do cachorrinho ao hambúrguer não foi mais que um passo, então a coisa ficou realmente difícil. Eu dizia: “O que é que estes gringos otários têm para inventar uma comida assim, que lhe baixa a guarda”. Não sei se vocês já pensaram, mas prestem atenção, e me perdoem se o sabem, que essa comida é a que mais gostam os meninos ao em vez de nosso nacional arrozinho, carne, batatas e salada. Os meninos não gostam de comer, como já se sabe, mas um cachorro quente, um hambúrguer ou um *brownie*, comem-no de um bocado. E aqui empato outra vez com minha história para dizer com toda humildade que eu, ao vir da província, em plena capital nacional era como um menino. Minha proteção frente a esses alimentos era escassa e então dava-lhe aos cachorros quentes, primeiro o singelo com mostarda e depois ao havaiano, e não tinha depressão, susto ou alegria que não acabasse nos postos de parque de Lourdes chupando os dedos e dizendo ao vendedor: “Veja, mais um com muita cebola”

castigo por parte da mesma, dos outros e de si mesmo, construindo assim um inferno disciplinario perfeito no que a “boa” aparência procura normalizar aos sujeitos: “Moctezuma tenía buen corazón a pesar de ser tímido y reservado, pero tenía un problema muy grave cuando se está en el servicio público y es que en los momentos de presión se volvía tartamudo”¹⁸¹ (GAMBOA, 1997: 191). Este modo de controle e de apreensão do ser e da configuração do outro se reforça através do aparelho de poder colombiano, neste caso da polícia, que procura novas estratégias de dominação focadas a encaminhar o corpo deformado, feio e abjeto, estratégias violentas que desestabilizam e encerram aos corpos infernais dentro de uma cela de castigo que procura enfrentar a multiplicidade de um corpo que pode ser revelado e esconder-se:

Estando en la estación ya con mi primer ascenso a cabo, y siguiendo en las rutinarias patrullas con el pastuso Moctezuma, fui conociendo la realidad de esta ciudad desde la parte de adentro, desde los callejones más oscuros y abominables. Pero vamos al grano: íbamos por la carrea 30, él chupándose una paleta de guanábana y yo dándole a una mazorca asada recién adquirida en las afueras el estadio, cuando oímos unos gritos. Yo me puse la mano en la cartuchera y salí corriendo hacia el barullo, con mi compañero detrás, y al llegar vimos un carro Chevrolet Sprint parado en la mitad de la avenida y a una señora gritando que le habían rapado un collar. La señora daba alaridos señalando con el dedo a un desechable que llegaba al andén del otro lado. Le hice gesto a Moctezuma y salimos corriendo detrás, él por un lado y yo por el otro, y la trotada llegó hasta el puente de la 57. Ahí el gamín, que era un gigantón de trapos y descalzo, trató de esconderse detrás de una columna de cemento, pero yo le alcancé a ver una punta de la ruana y le grité que saliera. Saqué el revólver y le apunté para meterle miedo, pues con esos locos nunca se sabe. Moctezuma, que venía de cruzar. Le cerró el paso por el otro lado del puente y él trató de esconderse, pero desde abajo le veíamos un pedazo de pelo ya hasta sentíamos la respiración, que era bien fuerte por la carrera. Le volví a gritar que saliera y empezamos a acercarnos, pero cuando estábamos a un paso pegó un brinco, empujó a Moctezuma y salió corriendo hacia la avenida. Yo me di vuelta rápido y alcancé a sentir el frenón de una flota y los trapos metiéndose debajo de las ruedas. No les voy a describir con detalle lo que vi, que fue cosa fea, pero déjenme decirles que el charco de sangre regó la calle y fue a colarse por una alcantarilla. El chofer del bus se bajó del bus pálido diciendo que no había tenido tiempo de frenar, que era un desechable y que él qué culpa, y con Moctezuma nos tocó agacharnos debajo del chasis para sacar lo que quedaba del caco, con perdón. Y quedaba poco, para qué. La rueda le había espichado la cabeza y un brazo. Al tratar de sacarlo apareció la otra mano y entre los dedos estaba el collar de la señora. (...) El caco, y es la última vez que lo digo, era un joven de unos veinte años. La cabeza le quedó spanzurrada, como un huevo caído al piso, y yo sentí una terrible nausea.¹⁸² (GAMBOA, 1997: 215-216).

¹⁸¹ Moctezuma tinha bom coração apesar de ser tímido e reservado, mas tinha um problema muito grave quando se está no serviço público e é que nos momentos de pressão se tornava gago.

¹⁸² Estando na estação já com minha primeira ascensão a cabo, e seguindo nas rotineiras patrulhas com o cara do Pasto Moctezuma, fui conhecendo a realidade desta cidade desde a parte de dentro, desde as ruazinhas mais escuras e abomináveis. Mas vamos ao grão: íamos pela rua 30, ele chupando uma paleta de Guanabara e eu lhe dando um milho assado recém adquirido fora do estádio, quando ouvimos uns gritos. Eu pus a mão na pistola e saí correndo para o barulho, com meu colega atrás, e ao chegar vimos

Portanto, o grande corpo obeso emerge como uma arma para enfrentar e bloquear qualquer corpo que deseje sair do sistema e que tente se revelar. Neste caso, o corpo nômade citadino, que após uma longa perseguição termina exterminado, mostrando aos outros nômades as consequências de fugir do sistema e reforçando a norma homogênea que rege a coletividade social. Assim, pode ser afirmado que este corpo policial e repressivo está destinado a subordinar as forças dos outros corpos em constante alternância de resistência e fuga, que procuram resistir frente a uma sociedade penetrada por infinitas tecnologias disciplinares. Mais concretamente, o corpo infernal de Moya representa o ideal de uma sociedade de corpos dóceis, onde em cada um dos espaços em que se desenvolve o indivíduo, se encontra exposto à vigilância e ao controle, pois o diálogo e os discursos encontram-se monopolizados por um regime “organizado” baseado nos discursos capitalistas do progresso e da territorialização como um gerenciamento para organizar e desenhar os corpos a partir da ideia de uma engenharia social:

Llegaron los cuerpos especiales y los vimos subirse a los techos con sus pasamontañas, sus rifles de precisión y sus uniformes oscuros, cosas que yo observé tomando atenta nota, sediento de docencia. Y me dije: “Aquí va a ver chumbimba de la buena”, y así fue, pues cuando terminaba de pensarlo, llegó por radioteléfono la orden de entrar al galpón en cuanto oyera los primeros disparos. (...) Y la cosa explotó. Sonaron tiros, ráfagas de metralleta y pequeñas explosiones, y yo evoqué mi frase de asalto: “Adelante, Aristófanés, que cuando uno defiende la ley la bala del caco se vuelve algodón de azúcar”, y salí corriendo contra una de las puertas, con Moctezuma pisándome los talones. Al entrar encontramos un montón de gente tirada en el piso, en medio del humero, y entonces empecé a repartir plomo. La cosa debió durar una media hora hasta que de pronto vino un silencio aterrador. (...) ¿Y qué pasaba? Los cacos se estaban rindiendo. Uno

um carro Chevrolet Sprint parado na metade da avenida e uma senhora gritando que lhe tinham roubado um colar. A senhora dava berros assinalando com o dedo um descartável que chegava à plataforma do outro lado. Fiz um gesto a Moctezuma e saímos correndo atrás, ele por um lado e eu pelo outro, e a trotada chegou até a ponte da 57. O marginal, que era um grandão vestido de trapos e descalço, tratou de esconder-se por trás de uma coluna de concreto, mas eu lhe atingi ao ver uma ponta da manta e gritei para que saísse. Saquei o revólver e apontei-lhe para meter-lhe medo, pois com esses loucos nunca se sabe. Moctezuma, que vinha cruzando, fechou-lhe o passo pelo outro lado da ponte e ele tratou de se esconder, mas abaixo víamos um pedaço de cabelo dele, já até sentíamos a respiração, que era bem forte pela corrida. Voltei a gritar para ele que saísse e começamos a nos aproximar, mas quando estávamos a um passo pulou, empurrou Moctezuma e saiu correndo para a avenida. Eu dei meia volta rápido e o atingi, ao sentir o freio de uma frota e os trapos metendo embaixo das rodas. Não vou descrever com detalhe o que vi, que foi coisa feia, mas me deixem lhes dizer que o charco de sangue encheu a rua e foi escoar por um esgoto. O motorista do ônibus desceu do ônibus pálido dizendo que não tinha tido tempo de frear e fomos com Moctezuma nos agachar debaixo do chassi para buscar o que ficara do ladrão, com perdão. E ficava pouco. A roda tinha-lhe cortado a cabeça e um braço. Ao tratar de resgatá-lo apareceu a outra mão e entre os dedos estava o colar da senhora. O ladrão, e é a última vez que o digo, era um jovem de uns vinte anos. A cabeça ficou deformada, como um ovo caído ao chão, e eu senti uma terrível náusea.

de ellos estaba tirado en el piso echando sangre. Otros dos estaban heridos y los demás habían dejado las armas y salían con las manos en alto¹⁸³. (GAMBOA, 1997: 249-250).

Então, este grande corpo assinala o sentido e a finalidade das instâncias do poder, que procuram controlar as possíveis “fugas” e evitar a propagação da peste. Para isso utilizam o mecanismo de encerro como um meio de autoridade no qual a cidade se converte em um inferno perfeitamente governado por um demônio castigador, violento, sádico e egoísta. Ao lado deste corpo obeso, repressivo e controlador, encontra-se o corpo do empalado, o qual dá início à série de investigações de Silanpa e ao redor do qual giram diferentes interesses, mistérios e relações. Este corpo sem vida representa a morte em toda sua totalidade e fornece o valor total da infernalidade à narração e à espacialidade: “Cincuenta y cinco años más o menos, empalado en la orilla del Sisga y desnudo como un Mercurio galante. Ni un papel, ni rastros de ropa. Nada”¹⁸⁴ (GAMBOA, 1997: 11). A figura do empalado descrita como o deus da mitologia romana, Mercúrio, lhe dá ao corpo sem vida uma conotação simbólica e sagrada que reforça a ideia de um inferno citadino, pois igual ao Deus mitológico, sua corporeidade envia diferentes mensagens de morte e de corrupção aos outros habitantes do inferno bogotano. De maneira que, sua localização corporal e sua morte mostram a incapacidade que tem o homem para evitar ser devorado por uma cidade tão violenta e maniqueísta como Bogotá, pois este crime é a identidade do ser bogotano, pois ao não ter uma identidade própria se converte em uma multiplicidade de seres, em uma legião de seres desmembrados, solitários, violentados e empalados nas normas sociais que os submergem a cada dia mais em um espaço desesperante em que impera a anomia¹⁸⁵,

¹⁸³ Chegaram os corpos especiais e vimo-los subir aos tetos com seus gorros, seus rifles de precisão e seus uniformes escuros, coisas que eu observei tomando atenta nota, sedento de docência. E disse-me: “Aqui vai ver chumbimba da boa”, e assim foi, pois quando terminava de pensar, chegou por rádio comunicador a ordem de entrar ao galpão assim que ouvisse os primeiros disparos. (...) E a coisa explodiu. Soaram tiros, refegas de metralha e pequenas explosões, e eu evoquei minha frase de assalto: “Adiante, Aristófanés, que quando um defende a lei a bala do caco se volta algodão de açúcar”, e saí correndo contra uma das portas, com Moctezuma calcando-me os documentos. Ao entrar encontramos um montão de gente atirada no chão no meio da fumaça, e então comecei a repartir chumbo. A coisa durou uma meia hora até que de repente veio um silencio aterrador. (...)E daí passava? Os bandidos estavam-se rendendo. Um deles estava caído no chão jorrando sangue. Outros dois estavam feridos e os demais tinham deixado as armas e saíam com as mãos para cima.

¹⁸⁴ Cinquenta e cinco anos mais ou menos, empalado na orla do Sisga e nu como um Mercúrio galante. Nem um papel, nem rastros de roupa. Nada.

¹⁸⁵ Segundo o dicionário da Língua Espanhola a anomia é: “1.f. ausência de lei. 2. f. Psicol. E Sociol. Conjunto de situações que derivam da carência de normas sociais ou de sua degradação”.

sendo este corpo uma desculpa para mostrar o verdadeiro panorama infernal de Bogotá, onde a história policial do empalado é solucionada da seguinte maneira:

Historia de un cadáver

1) El cuerpo de Pereira Antúnez salió de Bogotá en una furgoneta de la heladería Yupi con dirección a Santa Marta, luego de que Esquilache lo “sustrajera” de una vieja casona en el barrio de Quinta Paredes en donde Tiflis lo tenía escondido. Según la versión de Susan Caviedes, Pereira Antúnez estaba vivo durante su cautiverio aunque en estado vegetativo por habersele administrado de modo regular un sedante fuerte... ¿Fue eso lo que lo mató? Tal vez, habrá que preguntarle a Piedrahita. Esquilache lo sustrajo (¿muerto?) y lo mandó a Santa Marta en un carro con nevera, razón por la cual no se pudrió en las dieciocho horas de viaje, pero al llegar tuvieron que meterlo en el mar durante tres días porque un error de cálculo hizo que el “cargamento” (los empleados de Esquilache hablan también de “el bebé”) llegara antes de que la costa estuviera libre de moros, es decir antes de que los supervisores del galpón donde pensaban guardarlo se fueran de puente por las fiestas de carnaval.

(...) 5) A partir de ahí el hilo se pierde. Por las investigaciones de Esquilache se sabe que Vargas Vicuña se llevó el cadáver de Pasto en una de sus avionetas y lo tuvo escondido cerca de una semana en una finca en las afueras de Popayán. Esquilache no sabía qué iba a hacer Vargas Vicuña con él y temía un contragolpe, por lo que redobló esfuerzos y según consta pudo recuperarlo una semana después, en un depósito de flores cerca de Cali. Allí sus hombres entraron y lo sacaron a la fuerza, y por lo visto debió haber tiros porque se habla de dos heridos y de una pistola y un rifle perdidos en la carrera. Esquilache lo trasladó de vuelta a Bogotá.

6) Pero en Bogotá la cosa no estaba fácil y Tiflis, que andaba muy preocupado por el asunto, casi recupera el cadáver por una indiscreción de un secretario de Esquilache, el cual enseguida renunció a su cargo y se fue a vivir al extranjero. Pasado el susto Esquilache decidió alejar de Tiflis el cadáver y se lo llevó a Tunja, pero allá los de Hijos del Sol (enterados de la desaparición de Pereira Antúnez a través de Susan, y temiendo perder la concesión de los terrenos), lograron robárselo con la idea de darle sepultura y “echar tierra al asunto. ¿Cómo? Imposible saberlo a ciencia cierta, pero es de suponer que llegaron al cadáver por la información que ella sacaba de Tiflis y por sus propias investigaciones. Una vez en su poder lo escondieron en la bodega de una lancha en Tunja. Y fue en ese momento cuando Tiflis decidió “organizar” el entierro de Pereira Antúnez, con ayuda de los colaboradores y de Susan Caviedes (que engañaba a Tiflis, pues no le decía la verdad sobre el cadáver: Tiflis creía que lo tenía Esquilache; y Esquilache, por lo que se ve, que Vargas Vicuña se lo había vuelto a robar). Para el entierro se dijo que Pereira Antúnez había estado alejado por una extraña enfermedad y que había muerto en un lugar discreto. Los hombres de Tiflis se encargaron de conseguir un cuerpo parecido, que resultó siendo el del taxista Ósler Estupiñán.

7) Preocupados por lo que pasaba, los de Hijos del Sol decidieron llevárselo a un lugar cerca del baño turco, y para eso Susan se encargó de contratar al conductor Lotario Abuchijá, quien lo transportó hasta un granero a las afueras de Chocontá, en donde creían que podrían mantenerlo seguro por ser el director un miembro naturista del club. Pero la cosa les salió al revés porque el Granero La Unión pertenecía en última instancia al doctor Vargas Vicuña, quien se enteró y tomó cartas en el asunto. Entonces Vargas Vicuña ordenó clavar el cuerpo a la orilla del lago para meterle miedo a los Hijos del

Sol y mostrarle a Tiflis y a Esquilache quién era el más fuerte.¹⁸⁶
(GAMBOA, 1997: 295-298)

Assim, o corpo do empalado termina sendo uma mensagem de intimidação, tanto para os interessados nos terrenos do defunto como para o resto dos cidadãos, que tinham que entender que só pelo fato de viver nas trevas bogotanas, eram vulneráveis aos ataques. Ademais, a imagem de um ser empalado constitui um devir corpo sem órgãos que desterritorializa qualquer noção de humanidade, de razão e de compaixão.

Finalmente, dentro dos corpos infernais, encontramos o corpo de Víctor Silanpa, que no início apresenta-se como um ser totalmente normal, que se desenvolve em um espaço terreno, mas que pouco a pouco, com o decorrer da narrativa vai descendo ao inferno. Por outro lado, o corpo desta personagem é o que mais se relaciona sexualmente, eroticamente e infernalmente

¹⁸⁶ **História de um cadáver.** 1) O corpo de Pereira Antúnez saiu de Bogotá em um transporte de geladeira Yupi em direção a Santa Marta, depois de que Esquilache o “roubara” de um velho casarão no bairro de Quinta Paredes onde Tiflis o tinha escondido. Segundo a versão de Susan Caviedes, Pereira Antúnez estava vivo durante seu cativeiro ainda que em estado vegetativo por ter administrado de modo regular um sedativo forte... foi isso o que o matou? Talvez, terá que lhe perguntar a Piedrahita. Esquilache o roubou (morto?) e mandou-o a Santa Marta em um carro com geladeira, razão pela qual não apodreceu nas dezoito horas de viagem, mas ao chegar tiveram que metê-lo no mar durante três dias porque um erro de cálculo fez com que o “carregamento” (os empregados de Esquilache falam também do “bebê”) chegasse antes de que a costa estivesse livre de testemunhas, isto é, antes de que os supervisores do galpão onde pensavam em guardá-lo, se servir de ponte pelas festas de carnaval. (...)⁵ A partir daí o fio perde-se. Pelas investigações de Esquilache sabe-se que Vargas Vicuña levou o cadáver de Pasto em um de seus aviõezinhos e o escondeu por volta de uma semana em uma propriedade fora de Popayán. Esquilache não sabia o que ia fazer Vargas Vicuña com ele e temia um contragolpe, por isso redobrou esforços e, segundo consta, pôde se recuperar uma semana depois, em um depósito de flores perto de Cali. Ali seus homens entraram e sacaram-no à força, e pelo visto deve ter tido tiros porque fala-se de dois feridos e de uma pistola e um rifle perdidos na carreira. Esquilache trasladou-o de volta a Bogotá. 6) Mas em Bogotá a coisa não estava fácil e Tiflis, que andava muito preocupado com o assunto, quase recupera o cadáver através de uma descrição de um secretário de Esquilache, que em seguida renunciou a seu cargo e foi viver no estrangeiro. Passado o susto Esquilache decidiu afastar Tiflis do cadáver e levou-o a Tunja, mas lá os Filhos do Sol (inteirados do desaparecimento de Pereira Antúnez através de Susan, e temendo perder a concessão dos terrenos), conseguiram roubar a ideia de “dar-lhe sepultura” e botar terra no assunto. Como? Impossível sabê-lo, a ciência verdadeira, mas é de se supor que chegaram ao cadáver pela informação de que ela tirava de Tiflis e por suas próprias investigações. Uma vez em seu poder esconderam-no na adega de uma lancha em Tunja. E foi nesse momento em que Tiflis decidiu “organizar” o enterro de Pereira Antúnez, com ajuda dos colaboradores e de Susan Caviedes (que enganava a Tiflis, pois não lhe dizia a verdade sobre o cadáver: Tiflis achava que o tinha Esquilache; e Esquilache, pelo que se vê, que Vargas Vicuña o tinha voltado a roubar). Para o enterro disse que Pereira Antúnez tinha estado afastado por uma estranha doença e que tinha morrido em um lugar discreto. Os homens de Tiflis encarregaram-se de conseguir um corpo parecido, que resultou sendo o do taxista Ósler Estupiñán. 7) Preocupados com o que passava, os Filhos do Sol decidiram levar a um lugar perto do banho turco, e para isso Susan se encarregou de contratar o motorista Lotario Abuchijá, que o transportou até um granjeiro nos arredores de Chocontá, onde achavam que poderiam mantê-lo seguro por ser o diretor um membro naturista do clube. Mas a coisa deu errado, porque o sitio La unión pertencia ao doutor Vargas Vicuña, quem se inteirou e tomou conhecimento do assunto. Então Vargas Vicuña ordenou fincar o corpo na orla do lago para meter-lhe medo aos Filhos do Sol e mostrar-lhe a Tiflis e a Esquilache quem era o mais forte.

com seu espaço e com as demais personagens, pois é o único que atravessa cada uma das capas da cidade, se movendo destramente entre sul e norte, entre pobres e ricos, entre marginais e privilegiados, rompendo desta maneira com o ideal da cidade de espaços mitificados, tornando evidente o caráter angustiante, miserável e desesperançado de seus habitantes. Dessa forma, seu próprio corpo caracteriza a dor e o sofrimento que se vive na Bogotá infernal: “Exploró la zona con el dedo y notó horrorizado que la almorrana progresaba haciéndose más dura, multiplicándose en racimo hacia el interior¹⁸⁷” (GAMBOA, 1997: 45). Estas zonas tão sensíveis de seu corpo podem ser relacionadas com zonas próprias da cidade, tais como os bairros pobres, operários, zonas de prostituição, de indigência e que estão associadas ao perigo e à pobreza. De maneira que, o corpo de Silanpa não pode ser separado do corpo da cidade, isto é, as fronteiras entre o corpo e o espaço se desintegram e conformam um único corpo que sofre e se encerra nos limites da dor e a autodestruição:

-¡Ayy! –Silanpa gritó de dolor cando el doctor le auscultó la almorrana con la pinza fría-. ¿Es muy grave?
 -Bueno, si le siguen creciendo va a tener que comprar un flotador para sentarse.
 -¿Y qué se puede hacer?
 -depende. ¿Se ha tomado las pastillas de salvado?
 -Sí... Bueno, más o menos.
 -¿Dejó de tomar gaseosas, licor, grasas y picantes?
 -Más o menos, doctor.
 -Ahí está la razón. Si va a seguir con la dieta del “más o menos” voy a tener que operarlo.
 -¿Y es muy doloroso?
 - Es como sacarse las amígdalas, sólo que en el trasero.¹⁸⁸ (GAMBOA, 1997: 64).

¹⁸⁷ Explorou a zona com o dedo e notou horrorizado que as hemorroidas progrediam se fazendo mais duras, se multiplicando como um cacho para o interior.

¹⁸⁸ Ayy! -Silanpa gritou de dor quando o doutor lhe auscultou a hemorroida com a parte fria- É muito grave?

- Bom, se seguirem crescendo vai ter que comprar uma boia para se sentar.

-E o que pode ser feito?

-Depende. Tomou as pastilhas de farelo de trigo?

-Sim... Bom, mais ou menos.

-Deixou de tomar refrigerantes, licor, gorduras e pimentas?

-Mais ou menos, doutor.

-Aí está a razão. Se for seguir com a dieta do “mais ou menos” vou ter que operá-lo.

-E é muito doloroso?

-É como tirar as amígdalas, só que no traseiro.

Portanto, a relação direta entre o corpo e o espaço infernal está dada através da dor e do percurso pelos espaços escuros e decadentes de Bogotá, os quais se relacionam diretamente com uma pulsão erótica e tanática. Quanto ao erotismo, encontramos duas formas de representação¹⁸⁹: com o próprio corpo e com o dos outros, isto é, o sexual e o erotismo do coração, relacionado com o amor e o sofrimento pela perda deste. O erotismo sexual só se realiza com dois corpos de mulheres especificamente, com Quica e Mónica. A primeira é a encarregada de ajudar a Silanpa a encontrar um pouco de luz no meio das trevas: “Quica tenía el cuerpo húmedo, y cuando la penetró sintió que entraba a una iglesia del Chocó después de un aguacero”¹⁹⁰(GAMBOA, 1997: 99); a segunda, é a que se relaciona com o erotismo do coração e a encarregada de afundá-lo no inferno interior, levando a vida pela periferia das ruas bogotanas: “Por el camino volvió a recordar la horrible imagen de Mónica desnuda y Óscar saliendo del baño, sintió náuseas y una fuerte opresión en el estómago lo hizo abrir la ventana para llenarse de aire. Le hubiera gustado contarle a Guzmán, buscar aliento en sus burlas y su cinismo. Pero las historias de desamor son banales. Idénticas todas, interesantes sólo para quién las sufre”¹⁹¹ (GAMBOA, 1997: 76). Assim, a desfiguração da personalidade e do corpo de Silanpa vão sendo percebidas no momento em que se decide aprofundar-se no caso; daí que seu aspecto físico vai se assemelhando à realidade em que vive, pois cada vez que transita por um dos círculos infernais bogotanos seus órgãos vão se instaurando como entes inseguros, perigosos e em constante luta, dispostos a atacar (se) e a defender no momento necessário:

La mujer le apuntó el arma a la cabeza, se sentó del otro lado del sofá y volvió a subirse la falda.
 -Venga, quítese la bata y acérquese.
 Silanpa la obedeció temblando de miedo. El vértigo que le producía el cañón del arma le hizo perder la erección.
 -A ver súper pipí, ¿de qué es capaz ahora?
 Hizo varios intentos, pero el arma le impidió concentrarse.
 La mujer lo empujó con el pie.
 -Ya, súper pipí. Ya vi que usted no necesita exámenes.
 Se levantó, recogió el bolso y fue a la puerta.

¹⁸⁹ Categorias propostas por George Bataille em seu livro, O erotismo.

¹⁹⁰ Quica tinha o corpo úmido, e quando a penetrou sentiu que entrava numa igreja do Chocou após um aguaceiro

¹⁹¹ Pelo caminho voltou a recordar a horrível imagem de Mónica nua e Óscar saindo do banho, sentiu náuseas e uma forte opressão no estômago o fez abrir a janela para encher-se de ar. Ele teria gostado de contar a Guzmán, procurar fôlego em seus deboches e seu cinismo. Mas as histórias de desamor são banais. Idénticas todas, interessantes só para quem as sofre.

-Cuando se sienta más hombrecito venga a verme al baño turco. Mientras tanto siga jugando con su muñeca y déjenos tranquilos.¹⁹²(GAMBOA, 1997: 109-110)

Este fragmento é prova clara da perda do controle sobre seu corpo e sobre a maneira de relacionar-se eroticamente com o sexo oposto e com a cidade, já que esta última é também uma mulher à que Silanpa aspira penetrar, seduzir e dominar: “Le dolían las almorranas. El miedo al ver la pistola de la mujer y los esfuerzos por penetrarla le hicieron sangrar. Estaba sentado de medio lado, sintiendo el calzoncillo lleno de crema y maldiciendo su suerte¹⁹³” (GAMBOA, 1997: 118). Por conseguinte, no romance de Gamboa, as personagens são nômades incompreendidos que não conseguem escapar do inferno de concreto, ou seja, cada uma das personagens transita, penetra e conhece a cidade, ao mesmo tempo em que sua visão de mundo vai se transformando e vai se cobrindo de pessimismo, desestabilidade, doença e decadência.

Desta maneira, o autor questiona a cidade, percorre-a e conhece-a através de uma visão pessimista representada pelo protagonista, re-estabilizar o caos, não deixa de perceber como a cada passo a desolação e a tristeza compõem o ambiente bogotano:

En general la novela contemporánea muestra el carácter ambulante y vagabundo del hombre en sus personajes y en algunos autores la experiencia vital propuesta se acerca más a circunstancias propias de la decadencia del hombre moderno que entre los cincuenta y sesenta impuso una manera de cuestionar, pensar y sentir la vida y los valores socioculturales, dándole paso al absurdo y al vacío existencial característico del personaje abúlico.¹⁹⁴ (GIRALDO: 2000, 159).

¹⁹² A mulher apontou-lhe a arma à cabeça, sentou-se do outro lado do sofá e voltou a subir a saia.

-Venha, tire o casaco e se aproxime.

Silanpa obedeceu-a tremendo de medo. A vertigem que lhe produzia o canhão da arma lhe fez perder a ereção.

-A ver super pintão, de que é capaz agora?

Fez várias tentativas, mas a arma impediu-lhe concentrasse. A mulher empurrou-o com o pé.

-Deixe-me ver seu super pintão. Já vi que você não precisa de exames.

Levantou-se, recolheu a bolsa e foi à porta.

-Quando se sentir mais homenzinho venha me ver no banho turco. Por enquanto siga jogando com sua boneca e deixe-nos tranquilos.

¹⁹³ Doíam-lhe as hemorroidas. O medo ao ver a pistola da mulher e os esforços por penetrá-la fizeram-lhe sangrar. Estava sentado de lado, sentindo a cueca cheia de creme e amaldiçoando sua sorte.

¹⁹⁴ Em geral o romance contemporâneo mostra o caráter ambulante e vagabundo do homem em suas personagens e em alguns autores a experiência vital proposta aproxima-se mais de circunstâncias próprias da decadência do homem moderno que entre os cinquenta e sessenta impôs uma maneira de questionar,

Portanto, a relação de Silanpa com o mundo infernal está mediada por uma desintegração orgânica na qual o Eu passa a integrar-se ao espaço imediato, negando desta maneira a identidade e a individualização como único meio para passar o tempo: “Se quedó dormido cuando ya la tristeza se había disuelto en medio del dolor y la fatiga. Antes de cerrar los ojos pensó que en una noche así era difícil encontrar un motivo, algo para seguir adelante. Trató de no pensar en Mónica, de ignorar que, con ella, muchas veces, había sido feliz. Debía olvidarla, dejar atrás esa vida”¹⁹⁵ (GAMBOA: 1997: 145).

A fidelidade nas descrições da cidade empurra as personagens na penetração de zonas extremamente marginais, exemplo disso se apresenta no descenso do jornalista para um dos bairros mais pobres e povoados da cidade: Kennedy, uma zona imensa onde convivem sujeitos com dinheiro, mas que ante a possibilidade de se relacionar com as altas esferas da sociedade bogotana, decidiram se excluir e conviver com pessoas de baixo nível socioeconômico. Com isso, o autor realça o protagonismo da cidade na medida em que rompe com as fronteiras econômicas e localiza as personagens dentro de espaços onde as relações vão para além do econômico, com o fim de localizá-los dentro do grupo das vítimas ou dos criminosos. Fica claro que o espaço público se converteu na habitação de uma cidadania que só procura sobreviver no meio da violência, da tristeza e da agressividade.

Silanpa é um morto vivo que alimenta o inferno bogotano, que caminha entre círculos e a única coisa que o empurra para seguir caminhando é o desejo de encontrar a verdade como processos de desterritorialização, que o retirarão do conflito e a desesperança. Neste sentido, podem ser identificados dois aspectos elementares que unem a cidade literária de Gamboa, com a cidade real de finais dos anos noventa: primeiro, existe um movimento circular e contínuo dos habitantes entre as zonas da periferia e as zonas de classe média-alta, especificamente no que se refere ao traslado para chegar aos lugares de trabalho, de reflexão ou de encontro: “Por primera vez desde que vivía en Bogotá no sabía adónde ir. Caminó un poco hasta la Avenida de las Américas y luego subió a un bus para ir al centro. ¿Cuál sería su siguiente paso? Se

pensar e sentir a vida e os valores socioculturais, lhe dando passo ao absurdo e ao vazio existencial característico da personagem carente.

¹⁹⁵ Ficou dormindo quando a tristeza já se tinha dissolvido no meio da dor e a fadiga. Antes de fechar os olhos pensou que em uma noite assim era difícil encontrar um motivo, algo para seguir adiante. Tratou de não pensar em Mónica, de ignorar ela, muitas vezes, tinha sido feliz. Devia esquecê-la, deixar para trás essa vida.

sentó en un café de la Jiménez a pensar, mirándose en el reflejo de la ventana, y vio que ya era un hombre distinto, sintió algo en el pecho y buscó una moneda”¹⁹⁶ (GAMBOA, 1997: 145). De maneira que, o uso dos pontos cardiais só se emprega no momento de procurar orientação no caminho para a decadência, pois estas deslocaciones possibilitam os (des) encontros entre os diferentes corpos das capas sociais bogotanas. Segundo, o centro da cidade aparece como um lugar de encontro e mediação entre as zonas ricas e pobres da cidade, deixando de lado assim os estereótipos e os imaginários de classe e riqueza:

Al llegar a la 19 tomó aire y empezó a buscar un taxi. Ya era tiempo de volver al otro extremo de Bogotá, de regresar a esa otra vida en la que las cosas eran amargas y reales. (...) Pensó en buscar a Quica, dormir con ella en algún hotel del centro y luego volver a la investigación, a su puesto de vigía frente al Hotel Esmeralda y a las charlas con Estupiñán. Le habría gustado estar ahora con él, consolarlo por la muerte del hermano y buscar así, en silencio, su propio consuelo¹⁹⁷. (GAMBOA, 1997:220)

Este lugar em que habita Silanpa é um lugar em constante transformação, localizado nas fronteiras da legalidade e a ilegalidade, onde se desenvolvem toda classe de desgraças no meio do caos que ameaça constantemente se expandir e sepultar as poucas noções de cidadania e diálogo. Não obstante, estes espaços de conflito ampliam as zonas de catarses e desafogo, onde as personagens deixam de lado os espaços privados com o fim de emascarasse e travestir-se com as roupas de ruas, avenidas e edifícios, isto é, ao misturar-se com o corpo da cidade as personagens conseguem tornar-se invisíveis e realizar fugas para o que eles consideram reacionário e aguerrido.

Ademais, o corpo de Silanpa rompe com os formalismos espaciais e mostra as desgraças dos habitantes mais desabrigados, construindo desta maneira novos espaços mistos de convivência entre corpos de diferentes procedências e status. Ainda mais, Silanpa se relaciona com a cidade através da noite e a penumbra e do álcool, o sexo e o desborde dos sentidos, pois em vários trechos do romance pode ser visto o rastreamento que faz pela cidade no meio da noite, da penumbra e da escuridão. Deste modo, a noite

¹⁹⁶ Pela primeira vez desde que vivia em Bogotá não sabia aonde ir. Caminhou um pouco até a Avenida das Américas e depois subiu a um ônibus para ir ao centro. Qual seria seu passo seguinte? Sentou-se em um café da Jiménez pensando, olhando o reflexo da janela, e viu que já era um homem diferente, sentiu algo no peito e procurou uma moeda.

¹⁹⁷ Ao chegar à 19 tomou um ar e começou a procurar um táxi. Já era tempo de voltar ao outro extremo de Bogotá, de regressar a essa outra vida na qual as coisas eram amargas e reais. (...) pensou em procurar a Quica, dormir com ela em algum hotel do centro e depois voltar à investigação, a seu posto de vigia em frente ao Hotel Esmeralda e às palestras com Estupiñán. Teria gostado de estar agora com ele, se consolar pela morte do irmão e procurar assim, em silêncio, seu próprio consolo.

faz-se cúmplice do detetive e abre-lhe a possibilidade de mostrar lugares desconhecidos na vida diurna, que conquanto, estão cheios de excessos, se instauram como novos rituais que avariam com a rotina da solidão e abre novos modos de relação com os habitantes desses não-lugares: prostitutas, indigentes, traficantes, assassinos, ladrões e viciados. Como consequência, a cidade noturna é ainda mais infernal do que a diurna e, portanto, é o espaço propício para a simbologia, para o encontro e para os devires:

Es algo más que un sitio de reunión, es su marca territorial, es su hábitat, que otorgan lo que jamás proporcionan las casas, los departamentos, las conversaciones a media calle, lo que concentra la energía, el habla sexual, el principio de los asomos de la fiesta o el proyecto delictivo. ¡Ah, la esquina de las colonias populares! Un joven al reunirse con los suyos se siente integrado a la vida urbana y de allí parte a cualquier lado, una esquina es el falso y verdadero laberinto cuyo centro se haya en el regreso¹⁹⁸. (MONSIVÁIS, 1995: 23).

A adaptação de Silanpa ao caos e aos males bogotanos, condenam-no a uma eterna nostalgia que se manifesta nas doenças e no estado de seu corpo. Desta maneira, o concreto e o asfalto criam um mecanismo de defesa que multiplica a agressividade e o conflito, golpeando seus habitantes e levando à perdição, à violência excessiva, ao desequilíbrio e ao desenraizamento profundo. É neste marco de relação de Silanpa que aparecem os corpos eróticos do romance, quatro destes corpos estão relacionados diretamente com o detetive jornalista, com sua sexualidade e com o desborde de seus sentidos: os corpos de Quica, Mónica, a boneca de plástico e as prostitutas.

Quanto à Quica, pode ser dito que é uma jovem de dezesseis anos, dedicada à prostituição por conta de sua deslocação violenta e forçada do campo à cidade, cujo sonho é ser algum dia uma cantora famosa. Seu corpo adolescente consegue seduzir uma infinidade de clientes, entre eles, Silanpa: “Le gustó su cara adolescente, su boca fina y sus ojos de gato”¹⁹⁹ (GAMBOA, 1997:50). Além disso, é a colega de Silanpa durante a viagem pela cidade desconhecida e marginal, sendo ela quem o leva aos bairros mais pobres e o incita a desenvolver entre o centro e a periferia da cidade. Assim mesmo, é a única capaz de tirá-lo do inferno da traição e da tristeza, pois através de sua

¹⁹⁸ É algo mais que um lugar de reunião, é sua marca territorial, é seu habitat, que outorgam o que jamais proporcionam as casas, os departamentos, as conversas no meio da rua, o que concentra a energia, a fala sexual, o princípio da festa ou o projeto criminoso. ¡Ah, o canto das colônias populares! Um jovem ao reunir-se com os seus sente-se integrado à vida urbana e dali parte para qualquer lado, um canto é o falso e verdadeiro labirinto cujo centro está contido no regresso.

¹⁹⁹ Gostou de sua cara adolescente, sua boca fina e seus olhos de gato.

carne, Silanpa, consegue esquecer momentaneamente a dor e a desilusão pelo amor perdido:

Entró al Lolita tratando de pasar inadvertido y ahí estaba, charlando con dos compañeras. Quica lo vio y quiso acercarse pero él le hizo seña de mantenerse lejos. Luego le pidió que bajaran a la calle sin saber si las precauciones que tomaba tenían sentido. Ella le agarró la mano y empezó a silbar.

-¿Por qué no me pasa el brazo sobre el hombro? No porque me pague de ser una mujer...

La abrazó con fuerza, queriendo estar cerca de esa inocencia que él creía ver en ella. Durmieron en la estrechísima cama del hotel y por la mañana desayunaron huevos pericos. Se despidieron y él se animó a llamar al periódico²⁰⁰. (GAMBOA, 1997: 162-163)

Do mesmo modo, Silanpa tenta cuidar da sensual adolescente, escutando-a e tentando entender a dor de ter que crescer no meio da violência, do desamparo e da orfandade, pois um dos grandes traumas da jovem é ter visto o assassinato de seu próprio irmão: “¿Habría sufrido alguna vez? Se lo preguntó. –Sí, cuando mataron a mi hermano-dijo con la boca llenas de fresas. Era dos años mayor que yo. Le pegaron dos tiros en Ciudad Bolívar²⁰¹” (GAMBOA, 1997: 101). Neste momento põe-se de novo em evidência a extrema violência que se vive nas zonas periféricas e pobres de Bogotá, onde não impera nenhuma classe de norma, lei ou preceito moral e onde o medo termina sendo uma sombra que persegue e atemoriza seus habitantes, até o ponto de a situação infernal chegar aos sonhos:

La joven empezó a bailar frente al espejo, pero de pronto acercó la cara al cristal, se vio las ojeras y pegó un grito.

-¡Huy! No me mire ahorita que estoy horrible.

Cerró los ojos, se tapó la cara con las manos y empezó a llorar. Silanpa pensó que aún seguía siendo una niña.

-Eso es por haber dormido mal, Quica, ahora que se despierte se le quitan.

Trató de abrazarla pero ella le pidió que la dejara.

-No es eso... Es que me soñé una cosa horrible. Una cosa que me sueño a cada rato.

Las palabras brotaron de sus labios en forma espontánea. Lo miró a los ojos como si lamentara haberlas dicho, pero siguió hablando.

-Es horrible... Estoy en el Lolita y alguien viene a contratarme para que vaya a dormir con un hombre. Me llevan a una casa muy oscura lejos de Bogotá y

²⁰⁰ Encontrou Lolita tratando de passar sem ser visto e aí estava, falando com duas colegas. Quica viu-o e quis se aproximar, mas ele lhe fez sinal de se manter longe. Depois pediu-lhe que descessem a rua sem saber se as precauções que tomava faziam sentido. Ela lhe agarrou a mão e começou a assobiar.

-Por que não me passa o braço sobre o ombro? Não é porque me paga que deixo de ser uma mulher... abraçou-a com força, querendo estar perto dessa inocência que ele acreditava ver nela. Dormiram na estreita cama do hotel e pela manhã tomaram café com ovos mexidos. Despediram-se e ele se animou telefonando para o jornal.

²⁰¹ Teria sofrido alguma vez? Perguntou a ele. Sim, quando mataram meu irmão, disse, com a boca cheia de morangos. Era dois anos mais velho que eu. Deram-lhe dois tiros na Cidade Bolívar.

antes de hacerme pasar al dormitorio me dicen que me quite la ropa y que me bañe, que tengo que estar bien perfumada y maquillada. Cuando salgo de la ducha y me estoy arreglando en el espejo la misma voz me dice al oído “hágalo sentir feliz, niña, porque mañana lo vamos a matar”. Entonces me hacen entrar por un corredor oscuro y veo en el fondo a un hombre de espaldas. Cuando se da la vuelta resulta que es mi hermano...

Quica se le colgó del cuello y volvió a llorar con fuerza.

-Pero... ¿por qué se sueña esas cosas tan feas?

-A él lo mataron. Ya le conté.

-¿Quién lo mató?

- Los mafiosos. Una banda enemiga. No sé.²⁰² (GAMBOA, 1997: 261-262)

Sem dúvida, fica claro que o único mecanismo de resistência frente ao espaço infernal e violento é o corpo erótico dos outros, que lhe permite mimetizar-se, se disfarçar, mudar de pele e de identidade como uma única saída para escapar dos braços de um espaço que os persegue até o mais profundo de sua interioridade e cuja única finalidade é os pressionar e encerrá-los dentro dos marcos do governo estatal e sob as estratégias de repressão violenta de outros comandos à margem da lei. Pode ser deduzido que os corpos eróticos e infernais do romance de Gamboa são seres

²⁰² A jovem começou a dançar em frente ao espelho, mas de repente aproximou o rosto do cristal, viu suas olheiras e deu um grito.

-Opa! Não me olhe agora que estou horrível.

Fechou os olhos, tampou o rosto com as mãos e começou a chorar. Silanpa pensou que ainda seguia sendo uma menina.

-Isso é por ter dormido mal, Quica, agora que acordou vai mudar.

Tratou de abraçá-la, mas ela lhe pediu que a deixasse.

-Não é isso... é que eu sonhei uma coisa horrível. Uma coisa que sonho a cada momento.

As palavras brotaram de seus lábios de forma espontânea. Olhou-o nos olhos como se lamentasse as ter dito, mas continuou falando.

-É horrível... estava no Lolita e alguém veio me contratar para que eu fuisse dormir com um homem. Levaram-me a uma casa muito escura, longe de Bogotá, e antes de me levarem ao dormitório me disseram para eu tirar a minha roupa me banhar, que teria que estar bem perfumada e maquiada. Quando sai da ducha e estava me ajeitando no espelho, a mesma voz me disse ao ouvido. “Faça-o sentir feliz, menina, porque amanhã vamos matá-lo”. Então me fizeram entrar por um corredor escuro e vi no fundo um homem de costas. Quando deu a volta vi que era meu irmão...

Quica pendurou-se ao pescoço dele e voltou a chorar com força.

- Mas... por que se sonha essas coisas tão feias?

-Eles o mataram. Já lhe contei.

-Quem o matou?

-Os mafiosos. Uma banda inimiga. Não sei.

reprimidos que se movem com a ilusão de romper as fronteiras de um inferno estruturado por ruas que funcionam como celas e que só os chamam ao pecado, à luxúria, ao assassinato e à irracionalidade. É o caso de Quica, com seu erotismo, que aprende a viver e a sobreviver ali: “¿Descansar? Usté lo que quiere es culearme... Tan cochino –dijo picándole el ojo-. Yo me los conozco a los hombre”²⁰³ (GAMBOA, 1997: 100).

O corpo erótico seguinte relacionado diretamente com o do protagonista Silanpa é o de Mónica, ex noiva e algoz sentimental do detetive. Silanpa para sua escala após cobrir uma notícia fora de Bogotá; o diálogo baseou-se nos pormenores da notícia e na descrição do noivo de Mónica da época – Óscar - o qual, segundo ela, era impotente, feio, mal-educado e inculto:

Al volver de allá, en una avioneta Cessna alquilada por el periódico Silanpa tuvo la ocurrencia de quedarse en el aeropuerto a escribir la nota con el pretexto de que el ruido de los aviones le serviría de inspiración. Así lo hizo, y estuvo sentado en una de las mesas del Presto durante más de dos horas hasta que una mujer le preguntó qué hacía y por qué, y le armó charla hasta diciéndole que estaba esperando a un amigo que venía de Panamá y que estaba retrasado, y siguieron charlando después de que Silanpa dictara la nota por teléfono y el vuelo de Panamá tuviera que aterrizar en Medellín por problemas técnicos. Él, que era más bien tímido, sentía que las palabras le salían de la boca con una extraña elocuencia, mientras que ella, que a esas alturas ya era Mónica, lo escuchaba describir los restos del avión, las caras silenciosas de los habitantes de la zona que oyeron la explosión y dieron la alarma, la probable reconstrucción del trayecto, etc. Lo miraba con un brillo en los ojos, cuando muy tarde y después de lagunas cervezas, pasaron a hablar de sí mismos, de sus deseos y carencias, de sus obsesiones y pequeñas manías, y empezaron a estar tan de acuerdo en todo y a querer a hacer algo tan parecido con sus vidas que de pronto Mónica se puso un dedo en los labios y lo invitó a su casa con una frase que Silanpa nunca había escuchado y que fue la primera que escribió en un papel y guardó en uno de los bolsillos de su muñeca: “Quiero que me veas desnuda”. El avión de Panamá, con Óscar dentro nunca llegó a Bogotá, y cuando él apareció con la maleta llena de chocolates Milky Way y un frasquito de perfume Dior, Mónica lo sentó delante de un café y le dijo con tono fatídico: “Tenemos que hablar, pasaron cosas”²⁰⁴. (GAMBOA, 1997: 15).

²⁰³ Descansar? Você quer é me comer -Tão porco-disse piscando-lhe o olho-. Eu conheço bem os homens.

²⁰⁴ Ao voltar de lá, em um avião Cessna alugado pelo jornal, Silanpa decidiu ficar no aeroporto a escrever a nota com o pretexto de que o ruído dos aviões lhe serviria de inspiração. Assim o fez, e esteve sentado em uma das mesas do Presto durante mais de duas horas até que uma mulher lhe perguntou o que fazia e por que, e lhe armou uma palestra até lhe dizendo que estava esperando um amigo que vinha do Panamá e que estava atrasado, e seguiram falando após que Silanpa ditasse a nota por telefone e o voo do Panamá tivesse que aterrissar em Medellín por problemas técnicos. Ele, que era bem mais tímido, sentia que as palavras lhe saíam pela boca com uma estranha eloquência, enquanto ela, que a essa altura já era Mónica, o escutava descrever os restos do avião, as caras silenciosas dos habitantes da zona que ouviram a explosão e deram o alarme, a provável reconstrução do trajeto, etc. Olhava-o com um brilho nos olhos, quando muito tarde e após algumas cervejas, passaram a falar de si mesmos, de seus desejos e carências, de suas obseções e pequenas manias, e começaram a estar tão de acordo em tudo e a querer a fazer algo tão parecido com suas vidas que de repente Mónica se pôs um dedo nos lábios e convidou-o a sua casa

Desde o início da relação pode ser percebido um fluxo de erotismo, que em páginas posteriores se traduzem em morte, tristeza, infidelidade e desolação. No entanto, os momentos eróticos e sexuais apresentam-se como uma reafirmação da vida sobre a morte, onde o corpo do outro é o barco que atravessa os umbrais da cidade e transporta os corpos ao lado do gozo, do riso, da felicidade, do amor e da paz:

La acompañó con la mirada hasta la habitación pensando en Óscar. Había sido novio de Mónica antes que él y nunca se había resignado a perderla. La seguía, le hacía favores..., siempre atento al menor capricho con la secreta esperanza de recuperarla. Por la puerta entreabierta la vio bajarse el pantalón y quedar con ese calzoncito azul que le producía un efecto instantáneo. De un salto la alcanzó y la miró a los ojos, pero estos brillaban sin efecto. Más bien con algo de rabia. (...) La abrazó con fuerza, le recorrió el cuerpo con las manos hasta que ella se separó.
-¡Para, paz, paz! -Le dijo con risa-. Espera, yo me los quito²⁰⁵.
(GAMBOA, 1997: 14).

O corpo erótico de Mónica também se relaciona com os feitos mais baixos do detetive protagonista, pois a carne desta mulher está diretamente relacionada com a imagem sexual de um corpo alheio a ele, de um corpo que encarna o passado, a dor, a desconfiança e a insegurança, por isso que o corpo de sua amada Mónica lhe recorda o corpo do empalado: “Un rato después, Mónica se levantó de la cama para ir a la ducha y él, en frío, volvió a sentir el ardor. ¿Quién podría ser ese cadáver anónimo? ¿Cómo habría llegado hacia ese lugar? Imaginó las manos que lo clavaron y dejaron allí, expuesto al viento y a la lluvia. Manos duras, acostumbradas a la muerte”²⁰⁶ (GAMBOA, 1997: 16). Deste modo pode ser deduzido que a relação entre o corpo de Silanpa e o corpo de Mónica está mediada pela morte e pela ansiedade de possuir

com uma frase que Silanpa nunca tinha escutado e que foi a primeira que escreveu em um papel e guardou em um dos bolsos de sua boneca: “Quero que me veja nua”. O avião do Panamá, com Óscar dentro nunca chegou a Bogotá, e quando ele apareceu com a mala cheia de chocolates Milky Way e um pote de perfume Dior, Mónica sentou-se diante de um café e lhe disse com tom fatídico: “Temos que falar, aconteceram coisas”

²⁰⁵ Acompanhou-a com os olhos até o apartamento pensando em Óscar. Tinha sido noivo de Mónica antes dele e nunca se conformou em perdê-la. Seguiu-a, fazia-lhe favores..., sempre atento ao menor capricho com a secreta esperança de recuperá-la. Pela porta entreaberta viu-a baixar a calça e combinar com uma calcinha azul que lhe produzia um efeito instantâneo. De um salto atingiu-a e olhou-a nos olhos, mas estes brilhavam sem efeito, com algo de raiva. (...) abraçou-a com força, percorreu-lhe o corpo com as mãos até que ela se separou.

-Para, paz, paz! -Falou com riso-. Espera, eu os tiro.

²⁰⁶ Um momento depois, Mónica levantou-se da cama para ir à ducha e ele, mesmo frio, voltou a sentir o ardor. Quem poderia ser esse cadáver anônimo? Como teria chegado a esse lugar? Imaginou as mãos que o fincaram e deixaram ali, exposto ao vento e à chuva. Mãos duras, acostumadas à morte.

inteiramente a existência do outro, de que o desejo se torne doloroso, opressivo e adquira tristeza, ruptura, fitas-cola, desolação traição e caos:

-¿Qué haces aquí? –Mónica lo miró sorprendida.

Estaba desnuda sobre la colcha de la cama: tenía el pelo revuelto, la respiración agitada y los cachetes rojos como amapolas.

-¿Me estabas esperando?

Silanpa la miró con deseo y ella bajó los ojos, sin atreverse a hablar. De pronto un ruido lo distrajo: alguien bajaba el agua del excusado.

-¿Quién?

No alcanzó a terminar la frase cuando vio a Óscar en la puerta del baño, empeloto. Lo vio venir con aire plácido, arreglándose el pelo y rascándose los testículos.

-No es lo que tú crees... -Mónica habló sin convicción. Óscar intentó hablar pero Silanpa le pasó por el frente sin decir nada. Dio un portazo y salió.

Llovía, el viento traía un frío que bajaba del cerro.

Con la mente cubierta por una sombra viscosa, Silanpa sólo pudo recordar la página de un libro de Graham Greene que guardaba en el bolsillo de su muñeca: “En el momento de la conmoción se sufre un poco”. Era cierto y ahora le llegaba el turno. Debía hacer algo rápido. Recordó al filósofo Chirolla. Él le había dicho un día: “Esa vieja te va a zafar”²⁰⁷. (GAMBOA, 1997: 68)

Este conglomerado de relações cria um ambiente agreste onde impera a inclinação da violência, produz o transbordar dos sentidos para a desterritorialização do corpo e do espaço oficial, isto é, o corpo de Mónica e de Silanpa se escondem depois das figuras de múltiplos indivíduos sumidos no vazio de uma cidade que condena à solidão e ao desamparo; assim, o corpo sem ilusão de Silanpa começa a fazer parte de uma tribo nômade que transita e se move por lugares heterotópicos e labirínticos, ao mesmo tempo em que escarvam e procuram o desconhecido dentro das penumbras de

²⁰⁷ -Que faz aqui? Mónica olhou-o surpreendida.

Estava nua sobre a colcha da cama: tinha o cabelo revoltado, a respiração agitada e as bochechas vermelhas como papoulas.

-Estava-me esperando? Silanpa olhou-a com desejo e ela baixou os olhos, sem se atrever a falar. De repente um ruído distraiu-o: alguém derramava a água do banheiro.

-Quem?

Não terminou a frase quando viu Óscar na porta do banheiro, nu. Viu-o caminhar com ar plácido, arranjando-se o cabelo e coçando os testículos.

-Não é o que você pensa... Mónica falou sem convicção. Óscar tentou falar, mas Silanpa passou-lhe pela frente sem dizer nada. Deu um golpe na porta e saiu.

Chovia, o vento trazia um frio que descia do morro.

Com a mente coberta por uma sombra viscosa, Silanpa só pôde recordar a página de um livro de Graham Greene que guardava no bolso de sua boneca: “No momento da comoção sofre-se um pouco”. Era verdadeiro e agora chegava sua vez. Devia fazer algo rápido. Recordou do filósofo Chirolla. Ele lhe tinha dito um dia: “Essa mulher vai largar você”.

uma realidade suja e degradada. Portanto, esta tribo é um composto de múltiplos corpos que têm deixado seus órgãos com o fim de construir uma máquina capaz de resistir à inclemência de uma cidade escura, misteriosa, viciosa e luxuriosa que convida a seus transeuntes a submergir entre suas carnes podres, sujas e contaminadas; daí que o corpo de Mónica seja uma metáfora do corpo Bogotano, pois encarna a perversidade do desejo e põe em evidência a missão do corpo belo e erótico: o de chamar ao declínio, à morte, à loucura e ao desenfreio: “Quería verla, así fuera de lejos. Necesitaba comprobar que seguía existiendo, que la imagen que tenía en la mente y que lo hacía sufrir tenía una vida por fuera de su nostalgia. Sintió miedo al ver que se acercaban y se dijo que tal vez, con un poco de suerte, podría decirle un par de frases sinceras. Al fin y al cabo las palabras estaban ahí para ayudarlo.”²⁰⁸ (GAMBOA, 1997: 218) Assim, a busca pela unidade da paixão amorosa e sexual se converte em um fio de morte que vai para além da transgressão e da continuidade, abrindo desta maneira a ideia Heideggeriana (1963) do sujeito como um ente do ser-para-a-morte, isto é, propõe-se a ideia do erotismo e da morte como uma ramificação da vida política e do compromisso que se tem com a realidade imediata, com essa realidade violenta unida aos corpos dos outros e do espaço. Neste caso, a violência exercida sobre o próprio corpo e sobre o corpo erótico do (s) outro (s) inscreve-se como uma técnica de governo de si e do espaço citadino, pois ao se realizar uma produção simbólica e cognitiva se cria –em palavras do Hegel– um presente de morte que condiciona a consciência e que regula os ideais que se têm sobre a política e sobre sua relação com a violência, o erotismo e a pulsão de morte. Sobre isso, Bataille (1988) postula a correlação entre soberania, sexualidade e morte, pois entende-se que a sexualidade está atada diretamente à violência, onde não existe uma separação dos limites do corpo e do espaço; portanto, as sensações do corpo de Silanpa veem-se plasmadas em cada uma das ruas bogotanas e em cada uma das membranas sociais, ou seja, sua dor relaciona-se com as zonas marginais e suas sensações orgásticas relacionam-se com os espaços de conforto e felicidade. Neste marco, a unidade do espaço de conforto está representada pelo corpo de Mónica e por espaço mutuamente compartilhado e, os espaços próprios e externos infernais estão dados pelo corpo mutilado e decadente do detetive:

²⁰⁸ Quería vê-la, fazia tempo. Precisava comprovar que seguia existindo, que a imagem que tinha na mente e que o fazia sofrer tinha uma vida por fora de sua nostalgia. Sentiu medo ao ver que se aproximavam e disse que talvez, com um pouco de sorte, poderia lhe dizer um par de frases sinceras. Afinal de contas as palavras estavam aí para ajudá-lo.

Entonces la vio. Tenía un vestido negro que le dejaba los hombros desnudos y un bellissimo collar. A su lado Óscar atizaba las brasas de la chimenea, y más allá un tipo contaba algo moviendo las manos, de seguro un magnífico chiste. Los demás reían.

Una ligera llovizna empezó a mojar el jardín pero Silanpa no se movió. Empapado, con la cara pegada al vidrio, la vio levantarse e ir a la cocina y, un minuto después, aparecer con una bandeja llena de pasabocas y otra botella de vino. ¿Viviría con él?

Era tarde, tenía la chaqueta empapada y las piernas se le dormían. La lluvia había aflojado la tierra y sus zapatos se hundían en el barro. ¿Debía timbrar e intentar hablarle? La cabeza le daba vueltas. De pronto se le ocurrió que tal vez no iba a rechazarlo, que a lo mejor al verlo a los ojos le iban a brillar como antes, y entonces todo sería posible. Pero se sintió muy lejos de esas figuras que bebían vino. Las vio como se ve la felicidad ajena desde la oscuridad de un cine. Caminó hasta la puerta arrastrando los pies y levantó el brazo con desgano. El ruido del timbre le perforó el tímpano. Un segundo después una sombra apareció frente a él. La cara de Óscar se torció en un gesto y Silanpa apenas tuvo fuerzas para mirarlo. No puedo decir nada. Bajó los ojos avergonzado y, al levantarlos, vio que Óscar ya no estaba. Se oía música y un ruido de tacones que le hizo saltar el corazón. Era ella.

-Víctor, ¿qué pasa?

La miró a los ojos pero no pudo hablar.

-Estás empapado y lleno de barro, ¿de dónde sacaste esa ropa? Pareces un pordiosero.

Su voz seguía sin aparecer y, ya derrotado, se limpió las lágrimas con la manda de la gabardina.

-Habla, dime algo... ¿Qué te pasa?

De la cabeza empapada escurrían gotas que se le metían por el cuello de la camisa dándole una helada sensación de abandono.²⁰⁹ (GAMBOA, 1997: 219)

²⁰⁹ Então a viu. Tinha um vestido negro que lhe deixava os ombros nus e um bellissimo colar. A seu lado Óscar atizava as brasas da lareira, e ao lado um homem contava algo movendo as mãos, provavelmente uma magnífica piada. Os demais riam. Uma garoa ligeira começou a molhar o jardim, mas Silanpa não se moveu. Empapado, com a cara colada ao vidro, viu-a levantar-se e ir à cozinha e, um minuto depois, aparecer com uma bandeja cheia de petiscos e outra garrafa de vinho. Viveria com ele?

Era tarde, tinha a jaqueta empapada e as pernas dormentes. A chuva tinha tirado a terra e seus sapatos afundavam-se no barro. Devia timbrar e tentar falar-lhe? A cabeça dava-lhe voltas. De repente ocorreu-lhe que talvez não fosse recusá-lo, que talvez ao vê-lo seus olhos iam brilhar como antes, e então tudo seria possível. Mas sentiu-se bem longe dessas figuras que bebiam vinho. Viu-as como se vê a felicidade alheia na escuridão de um cinema. Caminhou até a porta arrastando os pés e levantou o braço sem vontade. O ruído do timbre perfurou-lhe o tímpano. Um segundo depois uma sombra apareceu em sua frente. A cara de Óscar torceu-se em um gesto e Silanpa mal teve forças para olhá-lo. Não pode dizer nada. Baixou os olhos envergonhado e, ao levantá-los, viu que Óscar já não estava. Ouvia-se música e um ruído de saltos que lhe fez saltar o coração. Era ela.

- Víctor, que passa?

Olhou-a nos olhos, mas não pôde falar.

-Está empapado e cheio de barro, de onde tirou essa roupa? Parece um mendigo.

Sua voz seguia sem aparecer e, já derrotado, limpou as lágrimas com a manga da gabardina.

-Fala alguma coisa... O que está acontecendo com você?

Da cabeça empapada escorriam gotas que caíam pelo pescoço da camisa lhe dando uma gelada sensação de abandono.

Naturalmente, a correlação entre morte, desterritorialização do corpo, nomadismo e sexualidade está atada à violência e à dissolução dos limites do corpo, do ser e da cidade que separam a noção que se tem de realidade, fantasia e delírio; portanto, os limites da morte confundem-se com os limites do desejo e do erotismo, onde o corpo do ser amado se estabelece como um mundo cheio de violência, morte, negação e condenação infernal. Neste marco, o corpo põe-se uma própria armadilha com o objetivo de resistir à dor e desejar salvação, máscara, fuga e resistência, de modo que a arma que se usa –o corpo- é invisível aos outros corpos e só é ativada no momento em que se funde com outras armas e constitui uma máquina de guerra. Dito de outro modo, Silanpa transforma seu corpo, com o transcorrer da narração, em um disfarce que dissimula sua dor e que procura detonar sua identidade com o fim de unir-se a esses outros corpos-arma-máquinas de guerra. No entanto, para realizar esta unificação de corpos é necessário se desfazer do corpo amado como mecanismo de desterritorialização, pois a morte de Mónica – dizendo simbolicamente- significa a morte do corpo dolorido e carcomido pela podridão, e constitui o único mecanismo capaz de resistir em meio ao caos, à autodestruição e à violência. O devir dá-se através da sexualidade, da penetração, do gozo do outro, do sofrimento e do afastamento do corpo amado:

Hay que hablar, te guste o no. Y más abajo: Ps... Anoche me hiciste venir delicioso. (...) Silanpa sintió otra vez la náusea, un tapón en la boca del estómago. Abrió los ojos y las palabras seguían estando ahí. (...) Trato de salir pero ella se interpuso. <Tócame. Mira cómo me pones>. Lo empujó hasta el sofá y él se dejó llevar por piedad por esa otra imagen de sí mismo que ahora le parecía lejana: la del hombre solo que la perdía para siempre”²¹⁰
(GAMBOA, 1997: 276)

Em consequência, dar morte ao sentimento amoroso para Mónica e desfazer seu corpo implica reduzir ao outro e a si mesmo ao status corpo sem órgãos, que procura ganhar a guerra dos corpos, pois a não organização orgânica do corpo permite à personagem detetive aproximar-se e conhecer fidedignamente os corpos dos outros,

²¹⁰ Temos que falar, goste ou não. E mais abaixo: Ps... Ontem a noite gozei delicioso. (...) Silanpa sentiu outra vez a náusea, uma tampa na boca do estômago. Abriu os olhos e as palavras seguiam estando aí. (...) Trato de sair, mas ela se interpôs. <toque-me. Olha como me põe> Empurrou-o até o sofá e ele se deixou levar por piedade por essa outra imagem de si mesmo que agora lhe parecia longínqua: a do homem sozinho que a perdía para sempre.

abre-lhe a possibilidade de explorá-los e de penetrar sem nenhum tipo de consciência moral e ética. É assim que aparecem os dois corpos eróticos que se relacionam diretamente com o corpo de Silanpa: o das prostitutas e o de sua boneca inflável. Estas duas classes de corpos estão carentes de qualquer tipo de identidade, não possuem uma estrutura material precisa e se escondem depois da multiplicidade de diferentes rostos, nomes, ideais e carnes, constituindo assim uma máquina de guerra que resiste frente à univocidade da identidade imposta pela sociedade conservadora bogotana e encarnando a famosa frase de Rimbaud escrita em “Carta do vidente”: «*Je est un autre*», eu é um outro, o que significa que estes últimos corpos eróticos não possuem uma identidade clara e precisa para Silanpa, mas que significam o conjunto de todos os rostos da cidade apocalíptica que se desdobram e se acumulam com o fim de ser uma não-carne, um não-corpo, um não-lugar, uma resistência e uma evasão:

Se acercó a la muñeca y le dijo en tono bajo: <Esta noche salimos juntos>, y le tiró un beso. (...) Al llegar al motel Silanpa sentó la muñeca en la silla del copiloto, le puso una ruana y la recostó contra su hombro. Avanzó hacia la puerta y pitó dos veces. <Bienvenida al templo de Malpighi>, le dijo al oído, y le pareció que sonreía. (...) Bajó con la muñeca en brazos y subió a la habitación con los ojos clavados en el corredor interno.²¹¹ (GAMBOA, 1997: 26-31).

Este corpo, aparentemente inerte, possibilita a aproximação de Silanpa aos outros desconhecidos e estranhos, permite-lhe explorá-los, penetrá-los, espioná-los e receá-los, através da proximidade do não-corpo que se esconde por detrás da cara do dissimulo e da própria morte, pois ao ser um “corpo sem órgãos” constitui-se como um ente imortal que vai para além dos limites da carne funcional dos corpos orgânicos que a rodeiam. Por isso que este corpo erótico traspassa os limites do natural e da vida e se instaura como um desejo inacabado, eterno e volátil. Assim, a importância da boneca na vida sexual, erótica e diária de Silanpa vai para além de uma pulsão fetichista e macabra, já que é verdadeiramente o amor ideal que o acompanhará em sua eterna solidão, em seus percursos pela cidade e pela busca da verdade e a justiça:

La muñeca había sido idea de Guzmán. La vieron una tarde en un almacén de sombreros, cerca de la plaza de Bolívar. Tenía un vestido negro y un velo de encaje sobre la cara.
-Con una muñeca así nunca más volverá a estar solo- Dijo él.

²¹¹ Aproximou-se da boneca e disse-lhe em tom baixo: “Esta noite saímos juntos”, e atirou-lhe um beijo. (...) ao chegar ao motel Silanpa sentou a boneca na cadeira do copiloto, pôs um cobertor e a deitou contra seu ombro. Avançou para a porta e buzinou duas vezes. “Boas-vindas ao templo de Malpighi”, disse-lhe ao ouvido, e pareceu-lhe que sorria. (...). Desceu com a boneca nos braços e subiu ao quarto com os olhos fincados no corredor interno.

Silanpa no agregó nada, pero al otro día fue con su R6 y la compró por una cantidad razonable: un busto de madera sobre una base vertical, dos brazos y una cara de yeso con ojos de vidrio. Ojos coloreados de un negro intenso²¹². (GAMBOA, 1997: 43-44).

Além disso, a inércia de sua eterna colega explicaria sua obsessão pelo empalado e pelos objetos inanimados, o que esconde, no fundo, o desejo da morte dos outros seres infernais, isto é, procura eliminar toda a organização corporal do que o rodeia, incluindo seu corpo e o que significa dentro do mundo do material: “Tomó una buseta en la Caracas. Un lisiado le metió un muñón en la cara pidiéndole una moneda y Silanpa, horrorizado, le alargó un billete de quinientos pesos. <Cómo me haces de falta>, se dijo, <que cantidad de cosas podrías haberme dicho hoy que tanto te necesito> Pensaba en su muñeca”²¹³ (GAMBOA, 1997: 270). Este desejo de sobrevivência visualizado através da figura erótica da boneca dá a Silanpa a possibilidade de sair de sua realidade imediata e possibilita a ele criar um lugar heterotópico, onde só esteja ele e sua amada boneca, para lhe dar passo a uma nova relação entre forma e matéria. Então, o corpo da boneca presume salvação e proteção contra o perigo e a morte, onde o valor e o poder deste recaem no processo de abstração baseado no desejo de imortalidade e perpetuidade de uma beleza imutável e eterna. Com estes termos, a morte desvanece-se no presente e concretiza-se na vida e no erotismo sobre um corpo inteiramente sem órgãos, composto por uma potência vital que encaminha aos outros corpos a resistência para a construção de novas linhas de fuga.

Neste sentido, o corpo materializa-se eroticamente para Silanpa em duas fases: a primeira é transformada em um corpo indispensável para a personagem na medida em que produz catarses e conforto e; a segunda está diretamente relacionada com a morte, uma vez que sua inércia lhe outorga sua significação tanática e sexual. Com isto, o corpo da boneca se converte em uma peça fundamental dentro das relações eróticas de Silanpa e sua função recai em reafirmar a vida e a continuidade eterna do ser, pois opera

²¹² A boneca tinha sido ideia de Guzmán. Viram-na uma tarde em um armazém de chapéus, perto da Praça de Bolívar. Trajava um vestido negro e um véu de encaixe sobre a cara.

-Com uma boneca assim nunca mais voltará a estar a sós - Disse ele -.

Silanpa não agregou nada, mas no outro dia foi com seu R6 e a comprou com um dinheiro razoável: um busto de madeira sobre uma base vertical, dois braços e uma cara de gesso com olhos de vidro. Olhos coloridos de um negro intenso.

²¹³ Tomou um ônibus na Caracas. Um cadeirante deu-lhe um soco na cara pedindo-lhe uma moeda e Silanpa, horrorizado, passou uma nota de quinhentos pesos. <Como me faz falta>, falou para si mesmo, <que quantidade de coisas poderia me ter dito hoje que tanto preciso de você> pensava em sua boneca.

como um espelho onde a morte é a única linha de fuga latente dentro dos aparelhos sociais e estatais bogotanos. Em virtude disso, a boneca é o símbolo de liberdade, sacrifício, amor, terror, sexualidade e resistência, no sentido Heideggeriano, isto é, Silanpa pode viver sua própria vida unicamente porque é livre para experimentar sua própria morte, por isso a importância da boneca como espelho-erótico e como pulsão de morte que deixa em evidência o lado animal e artificial da personagem, ou seja, seu “ser natural” experimentado através da vivência da morte, da pequena morte orgástica: “Para que el hombre finalmente se revele a sí mismo, debería morir, pero tendría que hacerlo viviendo²¹⁴” (BATAILLE, 1988: 67). Em outras palavras, a inércia e a não existência orgânica da boneca, dá conhecimento a Silanpa sobre a morte, pois ele dota-a de consciência e vida no mento de jogar papelinhos com histórias filosóficas e frases celebres, sendo ela uma vida em constante possibilidade de se tornar morte.

O mesmo papel pode-se dar às prostitutas com as que se relaciona Silanpa – exceto Quica -, pois são de carne e osso, que vivem no meio da morte e cuja única funcionalidade dentro da sociedade bogotana é a de gerar prazer e orgasmos. No entanto, a diferença entre as bonecas de carne e a de plástico recai no fato de que a última comove enormemente Silanpa, desde o lado sentimental, até o lado intelectual, pois o detetive dota-a de uma capacidade de pensamento que só ele consegue compreender e que o reconforta nos momentos mais difíceis de sua existência. A partir deste ponto de vista os dois estereótipos de bonecas relacionam-se com a condição inerte da morte que leva ao detetive a pensar que suas bonecas lhe ajudam a pensar e agir. Portanto, as prostitutas só se apresentam como um pedaço de carne disposta a ser consumida no momento em que seus clientes desejam:

En las demás mesas había mujeres dormidas y hombres que las manoseaban. (...) Tenía dos mujeres sentadas en las piernas: una negra de diecisiete años y una mayor, de pelo teñido, que le acariciaba el cuello. Trago, apuesta y fundillo. Mi amor, ¿le muestras el trasero a mis amigos? (...) De una banca al fondo colgaban unas piernas de mujer con zapatos de tacón de aguja. Silanpa la miró con curiosidad. Y siguió mirando las piernas de la mujer hasta que se levantó²¹⁵ (GAMBOA, 1997:47-50).

²¹⁴ Para que o homem finalmente se revele a si mesmo, deveria morrer, mas teria que o fazer vivendo.

²¹⁵ Nas demais mesas havia mulheres adormecidas e homens que as tocavam. (...) Havia duas mulheres sentadas sobre as pernas: uma negra de dezessete anos e uma mais velha, de cabelo pintado, que lhe acariciava o pescoço. Bebida, aposta e fundilho. Meu amor, mostra o bumbum aos meus amigos? (...) De uma cadeira ao fundo penduravam umas pernas de mulher com sapatos de salto de agulha. Silanpa olhou-a com curiosidade. E seguiu olhando as pernas da mulher até que se levantou.

Os seguintes e últimos corpos eróticos podem ser abarcados em dois grupos, levando em consideração a relação direta entre eles: no primeiro, podem ser localizados os corpos de Emilio Barragán, Catalina e Nancy, esposos e amantes respectivamente e; no segundo, o corpo de Susan e dos naturalistas.

O grupo dos esposos-amantes, conformado por Barragán, Catalina e Nancy está dado estritamente pelo desejo carnal e pela beleza física vista desde o ponto de vista masculino, isto é, desde a percepção de Barragán: por um lado ama a sua esposa, mulher culta, de boa família, educada, com classe e com uma beleza refinada, capaz de dar-lhe confiança e serenidade nos momentos mais difíceis:

A su lado, entre las sábanas sentía la respiración de Catalina. Verla junto a él lo tranquilizaba. Le daba fuerza porque sabía que si ella podía dormir era porque confiaba en él. Él también se sentía protegido por su presencia, por esa confianza ciega de ella en él. Daría todo lo que tenía y aún más por no perderla, por estar siempre así, a su lado, sintiendo el calor de su aliento, oyendo esos murmullos que de vez en cuando dejaba escapar mientras dormía. (...) La respiración de Catalina le daba ánimos para pensar que vendrían días mejores. (...) Qué difícil, se dijo. Hizo ademán de levantarse, pero sintió la mano de Catalina, aún dormida, reteniéndolo. Entonces no se movió. (...) Apretó la mano de Catalina, cerró los ojos y al fin pudo dormir.²¹⁶ (GAMBOA, 1997: 150-153).

Consequentemente, a figura erótica de Catalina está relacionada com o erotismo do coração e do amor que procura se fundir com o ser amado como única maneira para se salvar e sair da solidão e da impaciência do perder tudo na roleta da vida. Em contraste com esta figura aparece o corpo de Nancy, uma das secretarias de Barragán, que se apaixona por seu chefe como um passatempo e sendo um corpo a mais na lista do advogado: “Le quedaba bien la falda. Una tela baratica, eso sí, pero de buena calidad, lindo color, y con los retoques hechos en la casa con la Singer de la abuela se le moldeaba al cuerpo como un guante de raso. Le caía lisa atrás, le ajustaba a los lados y una orlita como de espuma le daba gracia en los bordes. Recordó una valla publicitaria que decía: <El mundo es tuyo. Atrévete.>Ella se atrevió”²¹⁷ (GAMBOA, 1997: 36).

²¹⁶ A seu lado, entre os lençóis sentia a respiração de Catalina. Vê-la junto a ele o tranquilizava. Dava-lhe força porque sabia que se ela podia dormir era porque confiava nele. Ele também se sentia protegido por sua presença, por essa confiança cega dela nele. Daria tudo o que tinha e ainda mais por não a perder, por estar sempre assim, a seu lado, sentindo o calor de seu fôlego, ouvindo esses murmúrios que de vez em quando deixava escapar enquanto dormia (...) A respiração de Catalina dava-lhe ânimos para pensar que viriam dias melhores (...). Que difícil, disse. Cogitou levantar-se, mas sentiu a mão de Catalina, ainda dormida, o retendo. Então não se moveu (...). Apertou a mão de Catalina, fechou os olhos e por fim pôde dormir.

²¹⁷ Ficava bem a saia. Uma teia barata, isso sim, mas de boa qualidade, linda cor, e com os retoques feitos em casa com a Singer da av, que lhe moldava o corpo como uma luva. Ficava bem lisa atrás, justa dos

Certamente Barragán não é o único a notar a sensualidade da jovem, pois é vítima de um incontáveis olhares insinuantes e de alardes que vão desde o mais elegante até o mais grotesco: “no se había equivocado al entrar en ese instante a repasar los labios y la pestañina y alisar las arrugas de la falda, recuerdo de los 48 minutos en la buseta 98A en la que, por cierto, un fresco le había dicho una vulgaridad que le había dado risa: <Regáleme esas pantimedias, mijita, pero cuando estén bien sucias> ²¹⁸(GAMBOA, 1997: 37). Neste ponto é preciso dizer que a beleza das duas mulheres é extremamente diferente e está marcada pelo nível socioeconômico da cada uma: por um lado Catalina está dotada de uma beleza simples herdada de seus antepassados ricos, o que lhe dá status e um ar aristocrático e de superioridade frente às outras mulheres da capital bogotana e, por outro, a beleza de Nancy está mais relacionada com a beleza do bairro, ou seja, com a voluptuosidade latina herdada de seus antepassados índios, negros e mestiços, portanto, sua sensualidade é apresentada explicitamente em seu modo de vestir e se maquiar - para alguns é grotesco e vulgar -: o uso de minissaias grudadas ao corpo, maquiagem exagerada e decotes que incitam desejo, procura explicitamente chamar a atenção e seduzir o público masculino que transita pelas ruas, com o objetivo de “caçar” ao melhor homem: “Tomate fijó la pupila en la región pélvica de Nancy y la vio desnuda, con las piernas abiertas, y se vio a sí mismo poniéndose un condón y diciéndole “ya, bizcocho, ya va” Todos tragarón saliva y Tomate se metió la mano al bolsillo”²¹⁹ (GAMBOA, 1997: 37).

E Barragán não é a exceção, pois não escapa dos encantos de Nancy, mesmo tendo uma esposa com uma beleza clássica burguesa. Ele procura desafogar toda sua tensão sexual dentro das carnes sensuais de sua pobre -em toda a extensão da palavra- secretária: “La mano de Barragán comenzó a levantarle la falda. -Le va a parecer raro esto pero tiene que ser así. Con el índice llegó hasta su sexo, lo acarició. (...) Cuando Barragán la besó le pareció rico. Se dejó llevar y al rato ya estaba desnuda, con una

lados e uma onda como de espuma lhe dava graça nas bordas. Recordou-se de um anúncio publicitário que dizia: <O mundo é seu. Atreva-se> ela se atreveu.

²¹⁸ Não tinha se equivocado ao entrar nesse instante a repassar os lábios e o rímel e alisar as rugas da saia, lembrança dos 48 minutos no ônibus 98. Certamente um fresco tinha-lhe dito uma vulgaridade que a fez sorrir: <. Presenteie-me essas meias-calças, meu amor, mas quando estiverem bem sujas>

²¹⁹ Tomate fixou a pupila na região pélvica de Nancy e viu-a nua, com as pernas abertas, e viu-se a si mesmo se pondo a comê-la e lhe dizendo “já, meu amor, já vai? Engoliram saliva e Tomate e meteu a mão no bolso”.

pierna en la espalda del sofá y la otra sobre el hombro de su jefe”²²⁰ (GAMBOA, 1997: 90-91). A relação trabalhista se retroalimenta constantemente com cenas sexuais, que reafirmam a hombridade de Barragán e enchem de ilusões amorosas a secretária:

Nancy contrajo los músculos, mordió la almohada para tapar un grito y todo su cuerpo se estremeció. Luego volvió en sí, abrió los ojos y vio la cara sudorosa de Barragán. –Te quiero, Emilio. Sé que es una bobada que te lo diga, pero es verdad. (...) –Yo también, Nancy, pero en estos casos es mejor no sentir amor. Eso puede ser peligroso para ambos. Se dieron un par de besos. Barragán la miró ir hacia el baño y pensó que las caderas que estaba viendo bien valían un mordisco en la conciencia.²²¹ (GAMBOA, 1997: 172).

A esta altura faz-se necessário falar de Emilio Barragán, homem da alta sociedade bogotana e *don Juan* empedernido: “De pronto la puerta se abrió y el vacío se fue llenando con la figura de Emilio Barragán, cuarentón elegante, alopecico de bisoñé importado de Italia, abogado del Rosario, temible jugador de Risk y buen contador de chistes verdes en el Jockey Club. Venía precedido por una oleada de perfume Obsesión, de Calvin Klein” ²²²(GAMBOA, 1997: 36-37). Por outro lado, é um homem extremamente vaidoso e obsecado com seu aspecto físico: “De pronto se tocó la cintura con un gesto rápido y, asqueado, comprobó que había subido algunos gramos, chupó barriga y contuvo el aire, luego se pasó las manos por los pectorales, sacó músculo, levantó el mentón y se miró el perfil tenuemente reflejado en el vidrio” ²²³(GAMBOA, 1997: 42). Assim, sua sexualidade se reafirma através de seu aspecto físico e das relações sexuais passageiras que tem com mulheres jovens e formosas. Seu aspecto erótico se relaciona diretamente com o corpo dos outros corpos formosos, pois sem eles

²²⁰ A mão de Barragán começou a levantar-lhe a saia. -Vai parecer-lhe raro isto mas tem que ser assim. Com o índice chegou até seu sexo, acariciou-o (...) Quando Barragán a beijou lhe pareceu bom. Deixou-se levar e pouco depois já estava nua, com uma perna nas costas do sofá e a outra sobre o ombro de seu chefe.

²²¹ Nancy contraiu os músculos, mordeu o travesseiro para tampar um grito e todo seu corpo se estremeceu. Depois voltou a si, abriu os olhos e viu a cara molhada do suor de Barragán. Quero você, Emilio. Sei que é uma bobagem que o diga, mas é verdade. (...) -Eu também, Nancy, mas nestes casos é melhor não sentir amor. Isso pode ser perigoso para ambos. Deram-se um par de beijos. Barragán olhou-a ir ao banheiro e pensou que o quadril que estava vendo bem valia uma mordida na consciência.

²²² De repente a porta abriu-se e o vazio foi-se enchendo com a figura de Emilio Barragán, quarentão elegante, alopático, importado da Itália, advogado de Rosário, temível jogador de Risk e bom contador de piadas verdes no Jockey Clube. Vinha precedido por uma onda de perfume Obsession, de Calvin Klein.

²²³ De repente tocou-se a cintura com um gesto rápido e, enjoado, comprovou que tinha engordado algumas grammas, chupou a barriga e conteve o ar, depois passou as mãos pelos peitorais, contraiu o músculo, levantou o queixo e olhou seu perfil tenuemente refletido no vidro.

sua virilidade, masculinidade e beleza perdem qualquer sentido para si mesmo e para seu meio:

Era más fuerte que él. Le gustaba confirmar en otras mujeres, transitorias, esa idea adolescente que tenía de sí mismo: la del *playboy* que recorría en un Renault 12 la carrera quince con el radio a todo volumen, la del hombre irresistible, triunfador, la del héroe melancólico y silencioso por el que, sin embargo, las mujeres se mueren. Pero sólo Catalina le daba lo demás, la seguridad de que al volver a su casa una mirada de ella, apenas una caricia en el brazo limpiaba el día de todas sus desdichas. Nada era imposible ni difícil cuando la tenía cerca²²⁴ (GAMBOA, 1997: 150).

Não obstante, sua rica vida sexual contrasta com sua vida econômica, pois nunca mediu as excessivas despesas e, além de ter problemas de consciência por suas infidelidades, tinha que lidar com as mentiras sobre as dívidas e os empréstimos que o afogavam a cada dia na miséria e na pobreza. Tinha decidido ajudar nos negócios sujos do tio de sua esposa, tio que ele assassinaria nas últimas páginas do romance. Cabe realçar que o erotismo deste corpo, além de encher a atenção de numerosas mulheres, seduzindo constantemente com a decadência, a queda e a morte. Suas práticas libertinas transgridem toda classe de lei moral e religiosa, que o enche de uma culpa incorrigível que o empurra a beira do abismo da loucura, do medo, da cobiça e do desdobramento da consciência. Daí que seu final seja o encarceramento de seus desejos, o controle dos seus demônios e o castigo de seus crimes pelo poder governamental e ético da política colombiana.

Finalmente, dentro do segundo grupo encontramos os corpos de Susan e os naturalistas, ambos membros do clube O Paraíso Terrenal. Susan é uma mulher extremamente sensual, rude, inteligente e ambiciosa, que não duvida em nenhum momento sobre usar seu corpo como arma de sedução e como mecanismo para adquirir o que deseja. Vê-se envolvida no caso do empalado por sua relação próxima com o assassino, o morto e os terrenos onde se encontra localizado o Clube o Paraíso Terrenal. Esta personagem relaciona-se sexualmente com inúmeras pessoas, com o fim de ganhar favores, dinheiro e certas regalias. Um exemplo disso se apresenta na cena em que tenta seduzir o detetive em troca de seu silêncio e de seu afastamento do caso:

²²⁴Era mais forte que ele. Gostava de confirmar com outras mulheres, transitórias, essa ideia adolescente que tinha de si mesmo: a do playboy que nadava por aí em um Renault 12 a rua quinze com o rádio a todo volume, a do homem irresistível, triunfador, a do herói melancólico e silencioso pelo qual, no entanto, as mulheres morrem. Mas só Catalina lhe dava o bastante, a segurança de que ao voltar a sua casa, um olhar dela ou uma carícia no braço limpavam o dia de todos seus infortúnios. Nada era impossível nem difícil quando a tinha por perto.

Silanpa se levantó y volvió a la cocina. Desde allá le habló.
 -Guarde su chequera, señora. No hay precio.
 -Entonces voy a tener que seducirlo –le dijo.
 Eso me gusta más, para qué. (...)
 Tomó un trago con elegancia y se sentó a su lado en el sofá.
 -Venga, hágase aquí, a mi lado, a ver cuánto aguanta. Le advierto que voy a seducirlo y que voy a ser muy directa. Le cogió la mano, le acarició las yemas de los dedos y luego, separando los muslos, la metió debajo de su falda.
 -Fíjese, a los hombres se les acaban los argumentos apenas tocan mujer. Como le dije, yo sé que todos tenemos un precio.
 -un precio y un horario. Yo, por ejemplo, tengo que irme ya mismo a trabajar.
 -Si se va y me deja sola voy a poner en duda su virilidad.
 -Aquí lo que menos importa es mi virilidad. ¿Cómo me dijo que se llamaba?
 -Susan.
 -Permítame que la acompañe a la puerta.
 -Ningún hombre que me ha tocado se va así no más.
 -Usted me obligó.
 -Es lo mismo-Fue bolso y sacó una pistola. Le apuntó al pecho. Silanpa se puso pálido.
 -Tenga cuidado... -La voz tembló-, Eso se le puede disparar.
 -Usted no sabe lo peligrosa que es una mujer a la que se le hace un desplante. ¿Quiere probarlo?
 -No, guarde esa pistola.
 La mujer le apuntó el arma a la cabeza, se sentó del otro lado del sofá y volvió a subirse la falda. -Venga, quítese la bata y acérquese. (...)
 -A ver súperpipi. Ya vi que usted no necesita exámenes. (...)
 Cuando se sienta más hombrecito venga a verme al baño turco. Mientras tanto siga jugando con su muñeca y déjenos tranquilos.²²⁵ (GAMBOA, 1997: 109-110).

²²⁵ Silanpa levantou-se e voltou à cozinha. Des lá falou a ela.

-Guarde sua chiqueira, senhora. Não há preço.

-Então vou ter que o seduzi-lo, disse.

-Gostei mais disso. Realmente. (...)

Tomou um gole com elegância e sentou-se a seu lado no sofá.

-Venha, sente-se aqui, do meu lado, verá quanto aguenta. Advirto-lhe que vou seduzi-lo e que vou ser muito direta. Apanhou-lhe a mão, acariciou-lhe as jóias dos dedos e depois, separando as coxas, meteu-a embaixo de sua saia.

-Fixe-se, se os homens não têm argumentos eles acabam tocando as mulheres. Como lhe disse, eu sei que todos nós temos um preço.

-Um preço é um horário. Eu, por exemplo, tenho que me ir agora mesmo para trabalhar.

-Se você for e me deixar sozinha vou pôr em dúvida sua virilidade.

-Aqui o que menos importa é minha virilidade. Como me disse que se chamava?

-Susan.

-Permita-me que a acompanhe à porta.

-Nenhum homem que me tocou se vai assim mesmo.

-Você me obrigou.

Assim, pode ser afirmado que o corpo de Susan é uma arma dotada de todos os artifícios capazes de fazer duvidar até o mais dotado de caráter ético e moral, não obstante, o fato de ser uma mulher tão rude e hostil, termina pondo em evidência o medo que produz nos homens. Seu caráter e objetivos são claros: “-Esa mujer es muy arisca, jefe, perdone. Yo entré a ver qué se le ofrecía, como usted me ordenó, y cuando menos me di cuenta me dio un golpe con un frasco y salió corriendo”²²⁶ (GAMBOA, 1997: 240). De maneira que, o corpo de Susan funciona como uma forma efetiva de pôr em evidência o machismo imperante dentro da sociedade bogotana, que não suporta que uma mulher tome as rédeas de sua vida, que ainda se relaciona com mulheres débeis, subjugadas e que se dê-sensualiza com a superioridade do intelecto, com a potência e com a sensualidade de uma mulher agreste e indomável. Isto permite Susan fazer o que lhe dá vontade, possuir o que deseja e mentir sobre a hombridade de seus colegas sexuais:

-Ay, mamita, esa manía suya de andar sin calzones.

Sin mucha ternura, Susan le abrió la bragueta, le bajó el pantalón hasta las rodillas y se sentó sobre él. Mientras se balanceaban en el sillón y Tiflis resoplaba, ella intentaba mirarse en el reflejo del vidrio, pero sólo veía luces de los edificios vecinos.

Al terminar Susan se levantó y le pidió un Whisky. (...) Cada día eres mejor hombre, Heliodoro –mintió-. Cuando estás dentro pensaba que esos ruidos no eran de Bogotá sino de Manhattan, y que las luces de las Torres del Parque eran el Plaza, y esa mancha oscura el Central Park.

-¿Le hago ver estrellas, mamita?

-No tanto, pero si me hace ver lo que no es (...)

-¿Por qué no vienes un día al Paraíso Terrenal?

-Usted sabe, si yo saco lo que tengo entre los calzoncillos es para dárselo a alguien como usted. Lo demás no me interesa.

-Te haría bien.

-É o mesmo.

Foi até sua bolsa e sacou uma pistola. Apontou-lhe ao peito. Silanpa pôs-se pálido.

-Tenha cuidado. (...) - A voz tremeu, isso pode disparar.

-Você não sabe quanto perigosa é uma mulher a quem faz uma desfeita. Quer prová-lo?

-Não, guarde essa pistola.

A mulher apontou-lhe a arma à cabeça, sentou-se do outro lado do sofá e voltou a subir-se a saia. -Venha, tire a roupa e aproxime-se.

-Deixe-me ver seu super pintão. Já vi que você não precisa ser examinado. (...)

Quando se sentir mais homenzinho venha me ver no banho turco. Enquanto isso continue brincando com sua boneca e nos deixe tranquilos.

²²⁶ -Essa mulher é muito arisca, chefe, me perdoe. Entrei para ver o que lhe oferecia, como você me ordenou, e quando me dei conta ela me deu um golpe com um frasco e saiu correndo.

-me hace mejor lo otro, gordita... Y venga para acá, ¿me deja mirar otra vez esa cosa linda que tiene entre las piernas?²²⁷ (GAMBOA, 1997: 133).

Aqui, põe-se em evidência, novamente o caráter econômico e a corporeidade, em expressões como “gordinha”, “mamãe” e nos anseios de mudar de cidade e mudar para um lugar em que a beleza sobressaia em cada um dos pontos cardinais; isto é, o corpo, igual ao corpo de Nancy, é um corpo voluptuoso, cheio de curvas charmosas que marcam sobre suas roupas, unidas a sua ancestralidade latina. Portanto, nos resta dizer que a extrema sensualidade e eroticidade no romance estão dadas por meio de corpos voluptuosos, grandes e de procedência popular que atuam como uma maneira de resinificar sua classe. Ou seja, procuram romper com as barreiras sociais e desmentir os preconceitos que se têm sobre as mulheres de classe popular, sua beleza, sua inteligência, seus mecanismos para possuir o que se deseja e sua relação com o corpo.

Por isso, não é surpreendente que a cada uma das personagens que a rodeiam perceba e deseje essa exuberante beleza ancestral, popular e latina: “-Y qué, jefe, ¿se la perjudicó? –Estupiñán habló muriéndose el labio-. Con el vestidito de flores se le transparentaba todo. Le confieso que me emparolé. Como decimos en la oficina: tiene un culo urbanizable, con área de recreo y lote con agua...²²⁸” (GAMBOA, 1997: 243). Com isto, pode-se perceber, uma vez mais, que o corpo das personagens está unido ao

²²⁷ Ai, meu amor, essa mania sua de andar sem calcinhas.

Sem muita ternura, Susan abriu-lhe a braguilha, baixou-lhe a calça até os joelhos e sentou-se sobre ele. Enquanto balançavam-se no cadeirão e Tiflis ressorrava, ela tentava olhar no reflexo do vidro, mas só via luzes dos edifícios vizinhos.

Ao terminar Susan levantou-se e pediu-lhe um Whisky. (...) A cada dia é um homem melhor, Heliodoro – mentiu- Quando está dentro pensava que esses ruídos não eram de Bogotá e sim de Manhattan, e que as luzes das Torres do Parque eram a Praça, e essa mancha escura o Central Park.

-Faço-lhe ver estrelas, meu amor?

-Não tanto, mas me faz ver o que não é. (...)

-Por que não vem um dia ao Paraíso Terrenal?

-Você sabe, se eu saco o que tenho entre as cuecas é para dar a alguém como você. O demais não me interessa.

-Faria bem a você.

-Faz-me melhor o outro, gordinha... E venha para cá, me deixe olhar outra vez essa coisa linda que tem entre as pernas?

²²⁸ -E daí chefe, prejudicou-a? -Estupiñán falou mordendo-se o lábio- Com o vestidinho de flores tudo ficava transparente. Confesso-lhe que meu pau ficou duro. Como dizemos no escritório: tem um cu urbanizável, com área de recreio e lote com água...

corpo da cidade e que os órgãos e a voluptuosidade do corpo feminino também sugerem atividades arquitetônicas, tais como construção, urbanização e reprodução: cu=terrenos, sexo=urbanização/construção, zonas erógenas: área de recreio e lote com água.

Ao lado do corpo de Susan aparecem os corpos dos naturalistas, que mesmo aparecendo poucas vezes durante a narração, se apresentam com um ônus erótico que chama a atenção de diferentes protagonistas, pois a nudez é um tabu e um tema difícil dentro da sociedade conservadora colombiana: “-Desde los diecinueve años, fíjese. En esa época decían que éramos unos degenerados, que lo único que queríamos era mostrar las partes. Luego se fundó este club con la asociación, aunque le digo, si podemos vivir tranquilos es porque nos protegemos”²²⁹ (GAMBOA, 1997: 103). Com o objetivo de aprofundar a investigação, várias personagens terminam entrando na dinâmica da cultura naturista, em um princípio com muito estranhamento, depois compreendem a importância de relacionar-se consigo mesmo e com os outros, sem aparências nem disfarces, apenas através da própria carne, da identidade e da aceitação dos defeitos e virtudes do próprio corpo. Não obstante, em diversos instantes são suspeitos do crime e faz-se questão de desconhecer sua filosofia de paz e relação direta com a natureza:

Pero hay un grupo para el cual no se trata de un negocio sino de una opción de vida, y esos son los del baño turco. Sólo ellos pudieron haber hecho algo así, con crueldad gratuita, con sevicia. En este crimen hay algo ritual. Piénselo: dejar un cuerpo clavado en unos maderos tiene en el fondo algo piadoso. Estuve leyendo en la biblioteca de las monjitas y encontré el suplicio de Asdrúbal, que luego se convirtió en árbol. Muy parecido al de Cristo. ¿Y qué es eso en el fondo? Un grito. La muerte de un inocente para que la creación, que al fin y al cabo es la Naturaleza, siga procreando. Recuerde que los que tienen fe se mueven entre símbolos.²³⁰ (GAMBOA, 1997: 263).

No final do relato sabe-se que o grupo Naturista não teve absolutamente nenhuma relação com o caso do empalado e que só foram vítimas das circunstâncias, adquirindo desta maneira a totalidade das terras que se disputavam os corruptos e pelas

²²⁹ Desde os dezenove anos, fixe-se. Nessa época diziam que éramos uns degenerados, que o único que queríamos era mostrar as partes. Depois fundou-se este clube com a associação, ainda que lhe digo, se podemos viver tranquilos é porque protegemo-nos.

²³⁰ Mas há um grupo para o qual não se trata de um negócio senão de uma opção de vida, e esses são os do banho turco. Só eles puderam ter feito algo assim, com crueldade gratuita, com sevicia. Neste crime há algo ritual. Pense: deixar um corpo fincado em madeiras tem no fundo algo piedoso. Estive lendo na biblioteca das monjas e encontrei o suplício de Asdrúbal, que depois se converteu em árvore. Muito parecido ao de Cristo. O que isso significa no fundo? Um grito. A morte de um inocente para que a criação, que afinal de contas é a Natureza, siga procriando. Recorde que os que têm fé se movem entre símbolos.

quais foi cometido o assassinato, reestabelecendo-se desta maneira a ordem e deixando a sensação de triunfo do bem sobre o mal: “-Vladimir cantó, jefe. Me dijo que Esquilache y Tiflis habían decidido organizar el entierro de Perea Antúnez para evitar jugarretas con el verdadero cadáver. Pero como no tenían cuerpo, tuvieron que salir a buscar a alguien de contextura parecida. Según me confesó fueron los hombres de Tiflis los que dieron con mi hermano. (...) –Lo que está claro es que fue Esquilache el que clavó al gordito en el palo y Barragán el que empalideció a Esquilache”²³¹ (GAMBOA, 1997: 305-306).

3.2. ROSTOS QUE SE FUNDEM NO CORPO DO DESERTO CITADINO

Sendo assim, a configuração erótica e infernal de Bogotá dá-se em diferentes espaços e ocasiões. Eros e Thanatos se relacionam nos seguintes espaços: 1) Lago do Sisga 2) Prostíbulo 3) Bar-Umbral 4) Cemitério 5) Motel 6) Hospital psiquiátrico 7) Necrotério 8) Cadeia.

O Lago do Sisga, espaço infernal-erótico com o qual se inicia a obra de Gamboa, aparece recoberto embaixo de uma capa sacrílega em que coabitam relações de transgressão, morte, ritualismo sagrado, quebra de normas, medo, horror, paixão e pulsão. A finalidade é deixar evidente a rejeição que se tem às normas sociais e ao proibido. Por este motivo que este é o espaço escolhido pelo autor para deixar o corpo sagrado do empalado como uma estratégia eficaz para pôr em funcionamento as relações entre o profano e o sagrado: “A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente — ou sucessivamente — ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. ” (BATAILLE 1988: 45). Assim, o elemento sagrado é o elemento que projeta no espaço um tom infernal, pois é o que gera horror, desespero e medo frente a um fato que cruza o limite e o sentimento de devoção e no qual os homens aparecem submetidos e condenados a dois impulsos: terror que

²³¹ -Vladimir cantou, chefe. Disse-me que Esquilache e Tiflis tinham decidido organizar o enterro de Perea Antúnez para evitar brincadeiras com o verdadeiro cadáver. Mas como não tinham corpo, tiveram que sair para procurar alguém de estatura parecida. Segundo confessou-me, foram os homens de Tiflis os que deram com meu irmão. (...) - O que está claro é que foi Esquilache o que fincou ao gordinho no pau e Barragán o que o empalideceu a Esquilache.

leva à rejeição e a desaprovação do crime; atração erótica que leva à fascinação e interesse pelo por que, quem e como aconteceu o assassinato. Portanto, o erotismo e a infernalidade deste espaço respondem ao movimento contraditório da proibição que recusa a transgressão e a fascinação que leva à personagem principal à busca incansável dos culpados e à exploração de sua interioridade, como uma reação confusa da crise de si mesmo com o espaço próprio, do crime e dos outros. Então, é no meio destas relações opostas que o tabu se opõe ao caráter infernal. No entanto, o infernal é o que gera a fascinação para o proibido, o caótico e o questionável pela lei, de modo que, o infernal do Lago do Sísiga se instaura como a proibição transfigurada, pois ao ser um empalado a figura do crime, uma figura mitológica e sagrada é composta. Esse fato se opõe aos crimes comuns impulsionados pelo sentido industrial e da produção. Dentro disso, o profano se une ao caráter erótico que se relaciona diretamente com o infernal como um meio de celebrar a vida dentro da morte. O conjunto de proibições judiciais e morais passam a ocupar um segundo plano e abrem campo às relações com a morte, a depravação, o sadismo, o sexo e os excessos.

Portanto, o tempo normal dos seres humanos, dentro do romance e o tempo mítico que se constrói ao redor do empalado assume a literalidade da transgressão como fundamento explícito do proibido pela religião e que faz menção especificamente à imagem do inferno como um espaço de castigo e reclusão dos transgressores e pecadores. Neste caso, o caráter infernal do espaço é o ponto culminante do que se impôs como malvado desde o ponto de vista religioso. Os homens devem recusar a morte e o castigo como um ponto de ruptura com o que deve ser bem visto pelos olhos de Deus e pelo que deve ser evitado, como uma profundidade da natureza do humano e de sua capacidade de submergir-se dentro de outras relações, que vão para além do corpo das normas sociais e que se acercam ao caráter ancestral do assassinato como um ritual e um fato simbólico que leva a repensar a contemporaneidade e o estabelecido pelo governo dos próprios homens. Consequentemente, o pavor ao confinamento e a observar o corpo do cadáver é introduzido e mantido pelos sentimentos de medo introduzidos pelos discursos religiosos e que só são superados através do corpo do detetive, como uma ferramenta para deixar de lado o horror e conseguir a aniquilação e a superação dos medos. Isto é, realizar a transgressão e poder ver o Lago como uma instauração do ritual sagrado que designa e indica a culminação de um sacrifício que abre novos campos de exploração com o espaço da cidade e com o próprio corpo:

“Regresó a Bogotá fumando un cigarrillo tras otro, hipnotizado por la imagen del cadáver, las orbitas reventadas de sus ojos, la mueca en la cara. Sintió horror al decirse que eso fue alguna vez un hombre como él, una persona a la que otros escuchaban, daban la mano y tal vez amaban. La última calada del cigarrillo le llenó la boca de un sabor agrio y bajó la ventana para escupir. Era malo estar tan cerca de los muertos”²³² (GAMBOA, 1997: 13). Por isso fica claro que a transgressão permite ir para além da concepção da lei quebrantada e instaura num espaço erótico e infernal, ao passo que as regras estão mediadas e atravessadas por imagens rituais e sagradas nas quais o proibido aparece mais unido ao erotismo do que às imagens de morte e de condenação infernal. Não obstante, é preciso levar em conta que sem o infernal o erotismo não pode ser visto e analisado em toda a amplitude de seu conceito e vice-versa, pois sem a infernalidade como sinônimo de morte é quase impossível perceber o conjunto das imagens religiosas e sagradas, pois no espaço narrado pode ser observada a ausência de um Deus que ajude e salva as almas dos condenados. Assim, a imagem do empalado dentro deste espaço infernal e erótico não responde a um desejo oposto ao horror, pelo contrário, o corpo inerte e decomposto do morto remete a conceitos sexuais que saltam entre a repulsão e a atração, a proibição e sua elevação última. Neste sentido, Freud (1920-1922) propõe o proibido como uma necessidade primitiva de criar uma barreira que proteja no sujeito os excessos do desejo relacionados com a debilidade e com o contato com cadáveres, isto é, demarca o morto num manto de tabu no qual o desejo está unido aos outros e não ao desejo de si mesmo de se relacionar com este.

Em contraste, várias personagens veem este espaço e a figura do morto como um espaço ritual no qual o sacrifício opera como uma volta à base mais ancestral do ser e conseguir desenvolver-se dentro dos espaços de morte e infernalidade. Ou seja, as personagens realizam uma comunhão no meio do sacrifício do corpo do outro, afastando dos preceitos que exigem o afastamento da morte e do corpo sem vida como um ente proibido e se aproximam do desejo erótico na medida em que o corpo do empalado se vê como um objeto almejado de catarses. Portanto, é um objeto de desejo, é criador de desejo; um desejo de se relacionar com outros corpos e, desta maneira,

²³² Regressou a Bogotá fumando um cigarro depois de outro, hipnotizado pela imagem do cadáver, orbitando ao redor de seus olhos, com uma careta na cara. Sentiu horror ao dizer que alguma vez o homem tenha sido como ele, uma pessoa à quem os outros escutavam, davam a mão e talvez amavam. A última calada do cigarro encheu-lhe a boca com um sabor de agrião e abaixou a janela para cuspir. Era ruim estar tão perto dos mortos.

reafirmar a vida sobre a morte ou um desejo de matar e, com isto, desterritorializar a ideia que se tem sobre as leis e sobre os preceitos de controle que se exercem na contemporaneidade. Apesar disto, as ideias de morte e assassinato só assumem o caráter de simples ideias que passam e se convertem em ideias de vida que procuram reafirmar a sensualidade dentro de um espaço de caos, temor e morte.

Mais especificamente, a infernalidade se transforma em erotismo e este último em violência, sacrifício e soberania, onde a vítima adquire um sentido de divino: um deus divino que, igual a Jesus, se encontra fincado a uma madeira que simboliza os pecados, as perversões e os desejos mais baixos dos homens. Além disso, este deus do Lago do Sisga também livra dos pecados quem o rodeia, lhes dando paz e os libertando do eterno sofrimento no inferno bogotano, pois seu caráter de sagrado dota-o da possibilidade de ver a humanidade desde sua face mais animal, criando assim uma imagem espacial na qual a ausência da lei salva, perdoa e reconforta. Mais ainda, através da infernalidade instaurada no espaço se realiza uma fusão com a violência, pois toda a violência se centra e se encarna nele: ele mesmo -o empalado- é seu verdugo, sua arma homicida, sua vítima, sua salvação e a dos outros, pois só através de seu corpo que todas as personagens escapam de sua vida tradicional, maniqueísta e chata e submergem em um delírio afastado das leis que controlam seus corpos e que os capturam numa consciência ingênua que chama à infração, à transgressão e à morte como único caminho para fugir da ordem legal do estado:

A vítima morre, então os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, por causa da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e o que, no silêncio que cai, sentem espíritos ansiosos é a continuidade do ser a que a vítima é entregue. Só uma morte espetacular, operada em condições que determinam a gravidade e a coletividade da religião, é suscetível de revelar o que habitualmente escapa à atenção. Não poderíamos, aliás, imaginar o que aparece no mais secreto do ser dos assistentes, se não pudéssemos nos referir às experiências religiosas que fizemos pessoalmente, mesmo que sejam as de nossa infância. Tudo nos leva a crer que essencialmente o sagrado dos sacrifícios primitivos é o análogo ao divino das religiões atuais. (BATAILLE 1988: 61).

Aqui, o corpo do empalado como transgressor da lei dos homens desenvolve uma continuidade divina que cria novos modos de relação e novos espaços nas relações. Estes espaços, ao mesmo tempo em que buscam a ordem, estão estruturados no meio da descontinuidade, da proibição, do excesso de infernalidade e da reprodução sexual e erótica. Os habitantes de Bogotá deixam de lado as reservas morais e começam a

realizar movimentos transgressores que escapam das proibições e que procuram novos caminhos para resistir, para transformar em fuga e para construir corpos sem órgãos capazes de se mover entre sua sociedade sem ser afetados e sem ser encerrados dentro das máquinas de controle e de poder. Assim, a importância do lago em sua infernalidade e seu erotismo recai no caráter divino e sagrado que dá à cidade e a seu corpo. Ele é perturbado pela transgressão, não deixa de animar a seus habitantes a se relacionar com seu próprio corpo e com o dos espaços, pois sem esta figura transgressora não teria sido possível recriar outras situações de cidade, fato que limitaria enormemente o desenvolvimento do gênero *noir* no país e de seu movimento quanto à concepção da violência, do sagrado e do erótico como ramificação da morte e do animal. Isto é, a figura do deus sem vida do empalado dentro do espaço erótico e infernal do lago constitui a abertura na mentalidade de uma época, permitindo ler estas relações desde um plano que vai para além das meras concepções espaciais e estruturais dos relatos.

Este espaço, ao gerar erotismo e pulsões sexuais dentro das personagens, criam relações extremadamente sexuais, só que seu caráter lúgubre, clandestino e decadente o encasulam dentro do infernal. Não obstante, é o espaço em que várias das personagens vão reconciliando-se com a vida, com os outros e com seu próprio corpo. Este espaço é o prostíbulo, segundo espaço configurado como erótico e infernal dentro da corporeidade bogotana. Então, a vida e as relações noturnas recriam-se através de novas indumentárias, novos trajés, máscaras e maneiras de se relacionar com o disfarce e o carnaval. Assim, os prostíbulos podem ser observados como lugares inquietantes, escuros, desconhecidos e misteriosos, pois só se pode penetrar sua espacialidade através da indagação, do relacionamento de cada uma das personagens com os outros corpos desconhecidos e com sua própria sexualidade, mediada pela embriaguês, a droga, a marginalidade e o desborde dos sentidos: “Siguió la instrucción y, al pasar, miró por la ventana hacia la calle. No había un alma. Las hojas de los urapanes yacían sobre el asfalto mojado. El salón en cambio estaba repleto: mesas de a cuatro llenas de cartas y billetes, dominó, dados, pirinola, parqués. Una verdadera timba. Las mujeres iban y venían levantándose la falda, dejándose tocar por los clientes a cambio de cerveza o billetes de mil”²³³ (GAMBOA, 1997: 46). Aqui, é preciso levar em conta que a figura

²³³ Seguiu a instrução e, ao passar, olhou pela janela para a rua. Não tinha uma alma. As folhas das árvores jaziam sobre o asfalto molhado. O salão em mudança estava repleto: mesas de quatro cheias de cartas e notas, dominó, dados, e jogos de mesa. Uma verdadeira safadeza. As mulheres iam e vinham levantando suas saias, deixando-se tocar pelos clientes a cada mudança de cerveja ou nota de mil.

do prostíbulo aparece afastada da figura cristã de pecado e está detalhada de uma maneira livre em que a religião não media nenhuma das relações estabelecidas dentro deste espaço. Não obstante, o prostíbulo como figura clássica e mítica remete ao sagrado em todos os campos, desde a admiração dos corpos belos, até a simbologia da orgia e sua continuidade dentro da contemporaneidade, pois este é o único mecanismo viável para as personagens de escapar da solidão contemporânea imposta pela modernização das cidades latino-americanas e pelas preocupações pela produção de mercadorias e de seu intercâmbio comercial. Esta continuidade não é algo que possa ser percebido em cada uma das descrições das ações dentro do prostíbulo nem através das relações estabelecidas entre os corpos que coabitam este espaço. Pelo contrário, ela se coloca em evidência através da necessidade de encontrar um lugar próprio no mundo em que o rosto que se possui possa ser reconhecido e possa dar um sentido próprio à existência. Nesse sentido, o corpo dos outros opera como um espelho que aniquila as características individuais e recria uma nova visão sobre o mundo e a multiplicidade.

Esta negação dos aspectos e das características individuais impulsiona ao trabalho conjunto e à construção de um corpo sem órgãos que procura uma exclusão dos limites da realidade e da governamentalidade. O erotismo opera através da fusão de cada um dos órgãos e da eliminação dos limites da realidade imediata, que leva à excitação sexual general dos sentidos: o ouvido, a vista, o olfato, o tato e o gosto fundem-se e trocam funcionalidades com o objetivo de experimentar com mais paixão e precisão o contato erótico com esses outros órgãos desterritorializados: “Pidieron cervezas y bailaron mezclándose entre las parejas de novios. Tal vez Mónica estuvo ahí con Óscar como antes con él. Tal vez se fueron hace un rato, cansados, y ahora charlaban con la luz apagada. Hablarían de él. Del tiempo que, por su culpa, estuvieron separados. A las cuatro de la mañana Quica dio un bostezo y Silanpa fue a pagar”²³⁴ (GAMBOA, 1997: 100).

Apesar das descrições dos corpos formosos das prostitutas cabe ressaltar que o objeto de desejo se diferencia muito do erotismo em si. No entanto, este deve passar pelos corpos formosos com o fim de tornar sensíveis os signos que levarão à instauração da fusão e da deslocação do pessoal e dos limites da racionalidade. Aqui, o objeto do

²³⁴ Pediram cervejas e dançaram se misturando entre os casais de noivos. Talvez Mónica estivesse aí com Óscar, como antes com ele. Talvez tivessem ido em algum momento, cansados, e agora falavam com a luz desligada. Falariam dele. Do tempo que, por sua culpa, estiveram separados. Às quatro da manhã Quica deu um bocejo e Silanpa foi pagar.

desejo está encarnado por diferentes mulheres, que através de sua beleza, provocam diferentes reações animais e irracionais dentro dos homens que as rodeiam e as procuram para satisfazer suas necessidades sexuais e eróticas. Isto em palavras de Bataille: “A prostituição propriamente dita não introduz senão a prática da venalidade. Pelo cuidado que ela dá aos seus adereços, pelo cuidado que tem com sua beleza, que os adereços põem em relevo, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens. Igualmente, se ela se desnuda, revela o objeto do desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação.” (BATAILLE, 1988: 86).

De maneira que, o prostíbulo encarna um objeto de desejo em si, pois surge como um elemento complementar nos processos transgressores das personagens, organizando a vida diurna e noturna com o objetivo de dividir a vida em dois âmbitos: o âmbito diário do trabalho e das relações sociais e; o âmbito noturno do prazer, do gozo e do desenfreamento sexual. Assim, o aspecto infernal deste espaço, apesar de ser mal visto pela maior parte da sociedade, está vinculado diretamente com o sagrado, na medida em que o desejo de violar a proibição desata transgressões que levam os indivíduos a procurar e se aproximar de experiências quase divinas, sensoriais e sacras: “Llegó al San Remo veintisiete minutos después. La mitad del salón estaba lleno. Al fondo, en varias mesas, jóvenes semi-desnudas se acariciaban con clientes borrachos. En la pista dos mujeres bailaban la lambada en bikini haciendo gestos obscenos”²³⁵ (GAMBOA, 1997: 124). Ao lado disto é preciso observar que em nenhuma parte do romance as personagens se envergonham em frequentar os prostíbulos e de se relacionar com as prostitutas, pelo contrário, suas histórias com elas são quase triunfos que ratificam a “hombridade” de cada um deles:

-Pero eso no es nada –le dijo-. Una vez me tocaron dos hembritas de lo más coquetas, montadoras y todo. Llamé a Wilber por el radioteléfono, un colega de la central que es la cagada para las viejas, y le dije que nos encontraríamos cerca del aeropuerto. Las hembritas pura descarga, le juro, pero al invitarlas al motel dijeron que había que pagar, que sin billete nada, ¿se imagina el desinfe? Las llevamos de todos modos y al final Wilber les metió un cheque chimbo²³⁶ (GAMBOA, 1997: 161).

²³⁵ Chegou a San Remo vinte e sete minutos depois. A metade do salão estava cheio. Ao fundo, em várias mesas, jovens seminuas acariciavam-se com clientes bêbados. Na pista duas mulheres dançavam lambada em biquínis, fazendo gestos obscenos.

²³⁶ - Mas isso não é nada. -disse-lhe-. Uma vez tocaram-me duas gostozinhas das mais sedutoras, montadoras e tudo. Chamei Wilber pelo celular, um colega da central que é mulhereengo, e lhe disse que nos encontrássemos perto do aeroporto. As mulheres eram um fucarão, juro-lhe, mas ao convidá-las ao

Consequentemente, o prostíbulo de *Perder es cuestión de método* está vinculado com as classes sociais baixas da capital bogotana. Isso está posto em evidência na linguagem usada para expressar sobre as mulheres e para lembrar a negociação do coito, na localização periférica e na ocupação profissional de seus visitantes: motoristas de táxi, operários, caminhoneiros, pedreiros, ladrões, vendedores ambulantes e jornalistas de nota vermelha. Disso pode ser deduzido que graças à relação que as personagens têm com a periferia e com as zonas escuras da cidade, pode ser realizado um afastamento das proibições e da má imagem que a sociedade em geral tem destes lugares caóticos, pecaminosos e infernais, dando desta maneira maior liberdade para entregar aos impulsos animais e aos desejos da carne. Portanto, o prostíbulo é um lugar transgressor que cria novas possibilidades de relação com a linguagem, com os corpos e com a cidade. Ao pôr o profano e o sagrado no mesmo nível, consegue colocar também em evidência a degradação do gênero humano e a decadência das leis morais e sociais.

Assim, este lugar, desde os olhos da população civil bogotana, seria a encarnação do inferno, onde o diabo encarna a cada um dos corpos que se relacionam sexualmente uns com outros e onde não existe castigo nem leis que regulem os comportamentos eróticos que ali se levam a cabo. Tudo isto, pode ser visto como uma rebelião orgânica onde não existe uma diferença corporal entre uns e outros e onde a proximidade dos corpos aniquila a angústia, o desespero, o medo, reafirmando desta maneira a frase de Baudelaire: “A voluptuosidade única e suprema do amor reside na certeza de fazer o Mal” e entende-se como mal o desenfreio dos sentidos, a desterritorialização dos órgãos e a liberdade de explorar o próprio corpo, o dos outros e o da cidade através das baixas paixões, da pele, das zonas úmidas e da mistura da cada um dos sentidos. Isto é, o prostíbulo abre as portas aos corpos sem órgãos que se rebelam contra a vida diurna e diária de Bogotá e que os encerra nos marcos da governabilidade, de maneira que, este espaço é uma linha de fuga onde os corpos se misturam e se indiferenciam com o fim de resistência, amor, luxúria, liberdade, verdade e máquina de guerra.

motel disseram que tinha que pagar, que sem grana nada, se imagina a brochada? Levamo-nas de todos modos e ao final Wilber lhes meteu um cheque falso.

O terceiro espaço é o Bar-Umbral²³⁷, e não é que umbral seja o nome deste lugar, mas se usa esta categoria como uma manifestação da crise e da ruptura na cotidianidade das personagens. Este lugar também abre portas ao quarto espaço infernal, o do cemitério. Silanpa e seu ajudante Estupiñán dirigem-se a este lugar como única maneira para entrar ao Cemitério Central da cidade: “Tenemos que confirmar que el cuerpo que enterraron en el Cementerio Central no es el de Pereira Antúnez. -¿Quiere decir... entrara al cementerio? -Esta misma noche, vamos.”²³⁸ (GAMBOA, 1997: 201)l.

Isto é, este bar funciona como uma fachada clandestina que comunica o lado dos vivos e o lado dos mortos e, mesmo que para além, está habitado por corpos abjetos, mutilados e monstruosos que só podem ter uma vida normal neste espaço marginal e de morte:

Entonces se quedó callado y apenas miró la oscuridad de la avenida 26, los puentes que iban pasando sobre su cabeza, y tembló al ver el larguísimo muro del cementerio. El taxista los miró con curiosidad al ver que se bajaban en ese lugar tan extraño, pero ellos hicieron como si nada y atravesaron a saltos la avenida. Soplabla el viento y ambos se subieron las solapas de los sacos. La calle de las florerías estaba aún más oscura. El único signo de vida, frente a las montañas de escombros y basuras, era una puerta con un farol iluminado, entonces Estupiñán sintió que con el miedo y el frío su mente se aclaraba y apareció la pregunta:

-¿Cómo vamos a entrar, Silanpa?

-Camine por donde le muestro, y tome aire que la cosa se va a poner dura²³⁹ (GAMBOA, 1997: 201-202).

²³⁷ Os umbrais são lugares recorrentes dentro da história da literária universal, porque são aqueles que representam as mudanças dentro da vida interna e externa das personagens. Por conseguinte, “O umbral compreende uma transformação essencial na consciência do herói que o conduz a e por situações limites: A palavra “umbral” em si já possui um significado metafórico na linguagem cotidiana (junto com o significado literal), e está ligado ao ponto de variações da vida, ao momento de crise, à decisão que mudará uma vida (ou da indecisão que falha em mudar uma vida, o medo de caminhar sobre o umbral) Em literatura, o cronotopo do umbral está sempre metaforicamente e simbolicamente, às vezes abertamente, mas com frequência implicitamente. (Bakhtin, 2008, p. 248)

²³⁸ Temos que confirmar que o corpo que enterraram no Cemitério Central não é o de Pereira Antúnez. - Quer dizer.... Entrasse no cemitério? -Esta mesma noite, vamos.

²³⁹ Então ficou calado e mal olhou a escuridão da avenida 26, as pontes que iam passando sobre sua cabeça, e tremeu ao ver o larguíssimo muro do cemitério. O taxista olhou-os com curiosidade ao ver que desciam ali naquele lugar tão estranho, mas eles fizeram como se nada e atravessaram aos saltos a avenida. Soprava o vento e ambos subiram o zíper dos sacos. A rua das floreiras estava ainda mais escura. O único signo de vida, em frente às montanhas de escombros e lixos era uma porta com um farol iluminado, então Estupiñán sentiu que com o medo e o frio sua mente se aclarava e apareceu a pergunta:

-Como vamos entrar, Silanpa?

-Caminhe por onde lhe mostro, e respire que a coisa será dura.

Nesta descrição põe-se em evidência o impacto emocional que se tem ao estar nas portas da entrada, conhecidas tradicionalmente como “O inferno na Terra”. Então, a deterioração dos arredores vai preparando o leitor para o rendimento a um lugar lúgubre, pestilento, mal cheiroso e horroroso:

Abrieron la puerta y Estupiñán se llevó una sorpresa: era la cantina de los enterradores. Los muros estaban cubiertos de inscripciones y esquelas funerarias, de dibujos que representaban las puertas del cielo y del infierno. De un viejo tocadiscos salían los compases de *La cama de piedra*. Detrás del mostrador un aviso le daba nombre al establecimiento: Bar-cafetería el Más Acá.

Sentado en taburetes, varios hombres de capote negro tomaban cerveza entre las moscas y el humo. Un fuerte olor a limpión y grasa fría les revolcó el estómago. Silanpa invitó a Estupiñán a tomar asiento y fue al mostrador, parlamentó un rato con la propietaria y volvió con dos Bavarias en la mano.

-Ella nos va a ayudar.

Estupiñán volvió a perder el habla. Los clientes los miraban con curiosidad y él no se atrevía a moverse. Oía murmullos, risas contenidas.²⁴⁰ (GAMBOA, 1997:202)

Neste contexto, onde se misturam diferentes variáveis, profanas, ancestrais, sociais e culturais, vai sendo construída uma personalidade da cidade onde os protagonistas conseguem perceber como Bogotá. Ela vai ganhando um rosto, um corpo e uma personalidade que vai variando segundo as circunstâncias, os espaços e as necessidades, que se assemelha com a psiques e com a estrutura mental humana, abrindo a possibilidade de entender a mentalidade cidadina contemporânea, seus múltiplos disfarces, máscaras e personalidades como um único caminho para ver a realidade da desgraça humana e da miséria desta cidade repressiva e violenta. Por isso existe a figura deste bar no meio da cara marginal de Bogotá, que se apresenta como uma iconografia da situação das zonas periféricas da cidade ao mesmo tempo em que visibiliza espaços desconhecidos pelos habitantes da cidade normal e controlada. Este espaço empestado e infernal reúne os seres marginalizados que lutam todos os dias

²⁴⁰ Abriram a porta e Estupiñán levou uma surpresa: era a cantina dos coveiros. Os muros estavam cobertos de inscrições e fotos funerárias, de desenhos que representavam as portas do céu e do inferno. De um velho toca-discos saíam os compassos da cama de pedra. Por trás do balcão um aviso dava nome ao estabelecimento: Bar-cafeteria ou Mais Cá.

Sentado em pequenas cadeiras, vários homens de capote negro tomavam cerveja entre as moscas e a fumaça. Um forte cheiro a álcool e gordura fria lhes revoltou o estômago. Silanpa convidou Estupiñán para tomar assento e foi ao balcão, falou um momento com a proprietária e voltou com duas Bavarias na mão.

-Ela vai nos ajudar.

Estupiñán voltou a perder a fala. Os clientes olhavam-nos com curiosidade e ele não se atrevia a se mover. Ouvia murmúrios, risos contidos.

para defender o espaço pessoal que lhes possibilitou uma nova visão do que significa com-viver em uma cara da cidade onde não existem os poderes econômicos e não se exerce poder sobre os demais. Este contraste, entre os habitantes do bar-umbral e os visitantes da Bogotá “externa” evidencia os macros poderes que se impõem no desenvolvimento das cidades latino-americanas e que têm condicionado a visão de que se tem dos mapas corporais citadinos:

El darwinismo social que actualmente prospera en el mundo occidental, importado como regidor del paquete de modelos de organización política y económica en América Latina, favorece en su selectividad a quienes poseen el poder, a quienes fomentan la división por encima de todas las promesas de solidaridad. Ese darwinismo social se proyecta en el espacio físico a través de la coalición entre los mecanismos de la plantación urbana y los intereses inmobiliarios y financieros de los agentes del poder. El reparto de la ciudad, decidido desde la cumbre de esa coalición, se expande a través de las normas urbanas y se concreta en la compraventa de tierras, en la producción de viviendas, en la invasión del espacio urbano por el comercio, en la calificación costosa de lo exclusivo, en el deterioro del pasado patrimonial y en el abandono de los sectores pobres o empobrecidos. En ese reparto, las áreas residuales son apropiadas por los grupos de pobreza y se transforman en asentamientos marginales que son legalizados pero raras veces mejorados. La nueva ciudad latinoamericana encuentra en esa condición un obstáculo más en la posibilidad de alcanzar algún día la coherencia.²⁴¹ (SALDARRIAGA, 1994, 63).

E é ao redor deste ponto que gira o romance: o do problema da distribuição territorial, dos maus manejos e dos mecanismos usados na aquisição de novas zonas para a construção de novos conjuntos residenciais para pessoas endinheiradas e com poder. Aí recai a importância de estudar os espaços marginais eróticos e infernais, pois são estes que põem em evidência os movimentos de resistência e, como os excluídos, têm aberto espaço dentro de uma sociedade que só procura a beleza, o conforto e o consumismo. Portanto, o Bar-umbral é um exemplo para entender como as zonas habitadas por marginais, apesar de estar cheias de vício, morte, fome, marginalidade e

²⁴¹ O darwinismo social que atualmente prospera no mundo ocidental, importado como regedor do pacote de modelos de organização política e econômica na América Latina, favorece em sua seletividade a quem possui o poder, a quem fomenta a divisão acima de todas as promessas de solidariedade. Esse darwinismo social projeta-se no espaço físico através da coalizão entre os mecanismos da plantação urbana e os interesses imobiliários e financeiros dos agentes do poder. A partilha da cidade, decidida desde o início dessa coalizão, expande-se através das normas urbanas e especifica-se na compra de terras, na produção de moradias, na invasão do espaço urbano pelo comércio, na qualificação cara do exclusivo, na deterioração do passado patrimonial e no abandono dos setores pobres ou empobrecidos. Nessa partilha, as áreas residuais são apropriadas pelos grupos de pobreza e transformam-se em assentamentos marginais que são legalizados, mas raras vezes melhorados. A nova cidade latino-americana encontra nessa condição um obstáculo a mais na possibilidade de atingir algum dia a coerência.

decadência, reafirmam a vida e ultrapassam a superficialidade de uma vida diurna e plana onde nunca acontece nada e onde seus habitantes só se regem pela cobiça, a aparência e a abstinência sexual. Com isto, este espaço abre a porta, literalmente, ao seguinte espaço: o cemitério e a curta descrição do espaço preparam o leitor para o que será a entrada ao mundo dos mortos e da profanação.

O passo até o cemitério é uma viagem, igual a de Dante. Realiza-se com a finalidade de o detetive e seu ajudante encontrem a verdade sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mistério do empalado do Sisga; uma viagem entre os corpos sem vida que habitam o inferno bogotano e que representam a fome, a insalubridade, a deterioração humana e mesmo a morte. Para isso, o guia, em contraste com a obra de Dante, é um ser horrendo e abjeto -do qual já se falou anteriormente- desprovido de qualquer hálito de beleza e carcomido pela lepra, que se encarrega de conduzir as personagens através de um espaço sacrílego, desconhecido, frenético, poluído e cheio de tabu:

-Esto es pecado, jefe—dijo Estupiñán con los dientes castañeando y la voz quebrada-. Meterse a un camposanto por la noche es herejía y delito. Si nos agarran vamos presos.

-Ánimo Estupiñán, es sólo un momento.

Una paloma echó a volar asustada por las pisadas y Estupiñán dio un salto.

-Se me está revolviendo el estómago, jefe, ¿no será mejor que lo espere afuera?

-Bueno, pero le toca devolverse solo.

-Mejor no... -se contrajo Estupiñán-. Estoy lleno de gases.

-Es el miedo, trate de aguantar²⁴². (GAMBOA, 1997: 203).

Esta desterritorialização está carregada de insegurança e de medo, produzidos pelos organismos de controle, tanto religiosos como políticos, que dificultam o avanço e a exploração –nos termos da profanação do sagrado- pois o mal que existe na infernalidade bogotana se une com a parte diabólica de sua espacialidade para construir uma catarse divina que se aproxima da verdade e do sentido da investigação realizada

²⁴²- Isto é pecado, chefe - disse Estupiñán com os dentes tremendo e a voz avariada-. Meter-se em um campo-santo pela noite é heresia e delito. Se nos agarram vamos presos.

-Ánimo Estupiñán, é só por um momento.

Uma pomba voou assustada pelas calçadas e Estupiñán deu um salto.

-Está me revirando o estômago, chefe, não será melhor que o espere lá fora?

-Bom, mas terá que voltar sozinho.

-Melhor não... -contraíu-se Estupiñán-. Estou cheio de gases.

-É o medo, trate de aguentar.

até esse momento. Não obstante, esta profanação termina sendo uma desgraça que afeta significativamente a visão de mundo das personagens e os interesses na resolução do mistério, pois ao realizar a desterritorialização com a abertura de uma tumba sagrada rompe-se com os tabus religiosos e modifica-se a maneira de pensar das personagens:

El hombre se detuvo y empezó a clavar el barretón por los bordes de una lujosa lápida en donde se leía “Casiodoro Pereira Antúnez “. La levantó y un olor a tierra húmeda les llenó las fosas nasales. Dejó el barretón a un lado y empuñó la pala para clavar.

-Yo no voy a ser capaz, jefe.

Un golpe seco anunció la presencia del ataúd.

-¿Quiere que le saque el cuerpiito o prefiere mirarlo primero?

-Sólo mirarlo, gracias.

Yo ni eso –dijo Estupiñán-; se me está aflojando todo.

Con un gancho de acero forzó los clavos y levantó la tapa. Estupiñán dio un grito de horror, se persigno y estiró el dedo.

-¡Pero... es Ósler!

Un rostro verdoso apareció frente a ellos, iluminado por el chorro de luz de la linterna. Tenía el pelo largo y las uñas crecidas. Silanpa no supo qué hacer al ver la cara de dolor de Estupiñán.

-¡Es mi hermano! –Dijo al borde de las lágrimas-. Noo..., esta vaina me jodió.

Retrocedió con la quijada temblando y se dejó caer sobre el murito de un mausoleo.

Silanpa se quedó en silencio, respetando el recogimiento de Estupiñán.

Pasados dos minutos se acercó.

-Lo acompaño en la pena Emir. Qué vaina que se haya enterado así, de un modo tan brusco.

-Era el único pariente que tenía, jefe. Gracias por el pésame.

-De todos modos, usted me había contado que se veían poco.

-Con los hermanos uno no necesita verse. Yo, mientras él anduviera por ahí, no me sentía solo.

Estupiñán hundió la cara en las manos y escondió los ojos. Silanpa le recibió las lágrimas en el hombro y lo ocultó de la mirada fría del leproso.

-Perdone, jefe. –La voz de Estupiñán se mezclaba con gemidos-. No debería llorar, ya sé, pero es que meda culpa no haberlo visto más.

-Hay que ser fuerte, Emir. En la vida pasan estas vainas todos los días y a veces le toca a uno. Desahóguese, llore. Cuando muere un ser querido uno tiene la obligación de llorar.

Los dos hombres permanecieron un rato abrazados en la oscuridad. Estupiñán se secaba las lágrimas cada tanto hasta que se dio cuenta de que ya no lloraba, que las gotas que le atravesaban la cara eran de lluvia.

-Permítame una pregunta, jefe: ¿Usted es católico practicante?

-No, nunca he podido.

-Entonces, con permiso...

Se dejó caer de rodillas frente a la tumba, unió las manos y bajó la cabeza para orar. Silanpa se quedó atrás, en silencio, y el leproso, que al principio miraba sin entender, dejó la pala y fue a arrodillarse al lado de Estupiñán.²⁴³

(GAMBOA, 1997: 203-205)

²⁴³ O homem deteve-se e começou a fincar a ferramenta pelas bordas de uma luxuosa lápida onde se lia “Casiodoro Pereira Antúnez”. Levantou-a e um cheiro de terra úmida encheu-lhes as fossas nasais. Deixou a ferramenta de lado e empunhou a pá para cavar.

-Eu não vou ser capaz, chefe.

Um golpe seco anunciou a presença do ataúde.

Esta lógica cristã e de temor com o corpo sem vida e, portanto, sagrado, instaura limites precisos e formais que se convertem nas fronteiras entre o profano, o legal e a transfiguração da norma e a regra moral, pois o erótico, o infernal, o diabólico e o abjeto não se separam do ato de profanação. Estes aspectos vão para além do sentido que lhe dá na realidade formal, isto é, da proibição, de modo que a rejeição à norma e à proibição abre a possibilidade de profanar livremente, sem limitações e com a plena consciência de que a transgressão realizada nesta medida cede livremente ao desejo, à tentação e à abertura de espaços e relações ilimitadas; daí que, a ausência de temor ao

-Quer que lhe apresente o corpinho ou prefere olhá-lo primeiro?

- Só olhar, obrigado. Eu nem isso- disse Estupiñán-; está me afrouxando tudo.

Com um gancho de aço forçou os pregos e levantou a tampa. Estupiñán deu um grito de horror, se persignou e esticou o dedo.

-Mas... É Ósler!

Um rosto verdoso apareceu na frente deles, iluminado pelo jorro de luz da lanterna. Tinha o cabelo longo e as unhas crescidas. Silanpa não soube o que fazer ao ver a cara de dor de Estupiñán.

-É meu irmão! - Disse à beira das lágrimas-. Não... esta coisa me fodeu.

Retrocedeu com o queixo tremendo e deixou-se cair sobre o murinho de um mausoléu. Silanpa ficou em silêncio, respeitando o reconhecimento de Estupiñán. Passados dois minutos aproximou-se.

-Acompanho-o na pena Emir. Foi mal que se tenha inteirado assim, de um modo tão brusco.

-Era o único parente que tinha, chefe. Obrigado pelos pêsames.

-De todo modo você me tinha contado que se viam pouco.

-Com os irmãos um não precisa ver o outro. Eu, enquanto ele andasse por aí, não me sentia só. Estupiñán afundou a cara nas mãos e escondeu os olhos. Silanpa recebeu-lhe as lágrimas no ombro e escondeu ele da cara fria do leproso.

-Desculpe, chefe. -A voz de Estupiñán misturava-se com gemidos-. Não deveria chorar, já sei, mas é minha culpa não te-lo visto mais.

-Há que ser forte, Emir. Na vida acontecem estas coisas todos os dias e às vezes lhe toca uma delas. Desafogue, chore. Quando morre um ser querido alguém tem a obrigação de chorar.

Os dois homens permaneceram um momento abraçados na escuridão. Estupiñán secava as lágrimas até que se deu conta de que já não chorava, que as gotas que lhe atravessavam a cara eram de chuva.

-Permita-me uma pergunta, chefe: Você é católico praticante?

-Não, nunca pude.

-Então, com licença...

Deixou-se cair de joelhos em frente à tumba, uniu as mãos e baixou a cabeça para orar. Silanpa ficou atrás, em silêncio, e o leproso, que a princípio olhava sem entender, deixou a pá e foi ajoelhar ao lado de Estupiñán.

sagrado e a resistência para o poder católico e seus métodos opressivos se encarnem nesta profanação do cemitério e na tumba:

Silanpa observó las dos figuras. Sintió vergüenza de no poder acompañarlo en ese momento de dolor y se preguntó si aún quedaba alguien para quien él fuera imprescindible. (...)

-¿No se quieren llevar algo de recuerdo? –Preguntó con una sonrisa que apenas se adivinaba en la deforme cavidad de su boca-. No sabía que era un pariente.

-No, gracias.

Entonces Silanpa colocó el brazo sobre el hombro de Estupiñán y le señaló la tumba.

-Ahora estamos enterrando a su hermano. Esas paladas de tierra y se cajón que se hunde son de él. (...)

Estupiñán se agachó a recoger un puñado de tierra y la tiró sobre el féretro. Luego rayó sobre el mármol unas palabras: “Aquí yace Ósler Estupiñán”. Recogió flores de las tumbas vecinas, las puso debajo y volvió a rayar: “De su hermano”.²⁴⁴ (GAMBOA, 1997: 205).

Desta maneira finalizam a visita ao cemitério e a profanação à tumba, mas antes sugerem que a cidade seja uma extensão do espaço que acabam de abandonar: “Las sombras de ambos se fueron haciendo cada vez más largas hasta perderse en dirección al centro. Pasaban pocos carros. Una bandada de chulos picoteaba entre una montaña de basura”²⁴⁵ (GAMBOA, 1997, 207), onde seus habitantes a cada vez mais se parecem ao corpo profanado na tumba: “-En todas partes hay muertos, Víctor. Para donde uno mire se encuentra con cadáveres²⁴⁶” (GAMBOA, 1997: 267). Com isto, se sugere a saturação, a marginalidade e a insegurança de uma cidade que vive atravessada pela brutalidade, a violência e a decadência de corpos repletos de tristeza, indignação e solidão que, ao mesmo tempo, contrastam com sua sensualidade, alegria, desejo e erotismo.

²⁴⁴ Silanpa observou as duas figuras. Sentiu vergonha de não poder acompanhar nesse momento de dor e se perguntou se ainda ficava alguém para quem ele fosse imprescindível. (...)

-Não querem que leve algo de lembrança? -Perguntou com um sorriso que mal se adivinhava na deforme cavidade de sua boca-. Não sabia que era um parente.

-Não, obrigado.

Então Silanpa colocou o braço sobre o ombro de Estupiñán e assinalou-lhe a tumba.

-Agora estamos enterrando a seu irmão. Essas pás de terra e se Cajon que se afunda são dele. (...)

Estupiñán agachou-se e recolheu um punhado de terra e atirou-a sobre o caixão. Depois escreveu sobre o mármore umas palavras: “Aquí jaz Ósler Estupiñán”. Recolheu as flores das tumbas vizinhas, colocou-as embaixo e voltou a escrever: “Do seu irmão”.

²⁴⁵ As sombras de ambos foram ficando cada vez mais longas até se perder em direção ao centro. Passavam poucos carros. Um bando de chulos picotava uma montanha de lixo.

²⁴⁶ -Por todas as partes há mortos, Víctor. Para onde se olha encontra-se cadáveres

O seguinte espaço é utilizado pelo autor como uma maneira de realçar o ofício investigativo do detetive, pois este, em seus momentos livres se dedicava a seguir esposos infiéis. Para que seu trabalho tivesse total sucesso devia segui-los e encontrá-los em pleno ato sexual com suas amantes. Assim, a transgressão matrimonial se realiza com o ânimo de procurar um verdadeiro erotismo e como um eixo horizontal que conduz à instauração de corporeidades que resistem ao julgamento da lei moral, judicial e tradicional. Como resultado, o erotismo exerce sobre os corpos um poder que os leva à desterritorialização dos sentidos, dos gêneros e das inclinações sexuais normalizadas pela sociedade, deixando de lado os temores, as vergonhas e as leis que ordenam o “não cometerá adultério” com o fim de gozar da carne formosa desses seres anônimos que se escondem atrás das ruazinhas de Bogotá e que só se sensualizam por trás das paredes e nas camas dos motéis. Então, a violação à regra converte-se em um ritual que deve ser feito nos umbrais da cidade, pois só estes permitem que a sexualidade flua e que se intensifique o caráter do devir-erotismo, devir-resistência, devir-fuga, devir-travesti, devir-mulher, devir-morte, devir-cidade e devir-verdade:

A las 19:30 exactas el BMW sedán de Gallarín salió del parqueadero. Avanzó hasta la esquina de la calle Cien con carrera Diecinueve y en el semáforo, como de costumbre, recogió a su amante. Luego bajó por la Cien hasta la Autopista y condujo hacia el Estadero del Norte. Silanpa revisó su Nikkormat y el plano de la planta del motel. Gallarín siempre iba a los cuartos que daban al patio de adentro, los que tienen miniteca y sauna. Palpó en el bolsillo la ganzúa y encendió un cigarrillo mientras miraba las luces del BMW, unos metros delante de las suyas. (...) Antes de salir entró a orinar al baño y apagó la colilla del cigarrillo. “Espérame aquí”, le dijo a la muñeca sentándola delante el televisor. Los tobillos le temblaron al llegar a la puerta. Escuchó gemidos y se dijo: “Ya están en lo bueno”. Alistó la cámara y abrió disparando golpes de *flash* y gritando: “¡Nadie se mueva, policía!”.

Gallarín estaba boca abajo. Tenía puesto un brassier de encaje rosado, los brazos amarrados con medias de nylon al marco de la cama y zapatos de tacón color plata. Detrás de él estaba el negro Zoltán, el encargado de la limpieza en la clínica con una camiseta de esqueleto recortada al ombligo.

-Sonrían y no se muevan –Gritó Silanpa sin dejar de disparar la cámara.

Como un rayo el negro sodomita se desprendió de Gallarín y enfrentó a Silanpa blandiendo su oscuro príapo.²⁴⁷ (GAMBOA, 1997: 30-31)

²⁴⁷ Às 19:30 exatamente, o BMW sedán de Gallarín saiu do estacionamento. Avançou até o canto da rua Cem com a avenida Dezenove e, no semáforo, como de costume, recolheu sua amante. Depois desceu pela Cem até a Autopista e conduziu para o Estradeiro do Norte. Silanpa revisou seu Nikkormat e o plano da planta do motel. Gallarín sempre ia aos quartos que davam ao pátio interno, os que têm miniclube e sauna. Apalpou no bolso a navalha e acendeu um cigarro enquanto olhava as luzes da BMW, uns metros adiante das suas. (...) Antes de sair urinou no banheiro e apagou a ponta do cigarro. “Espere-me aqui, ” disse à boneca sentando-na diante o televisor. Os tornozelos tremeram ao chegar à porta. Escutou gemidos e disse: “Já estão no bom”. Alistou a câmera e abriu disparando golpes de flash e gritando: “Ninguém se mexe, polícia! ”.

Nesta citação podem ser observados três símbolos que se relacionam com o erotismo, o poder e a morte: o primeiro, refere-se ao mecanismo de vigilância exercido por Silanpa e cuja materialização está dada pela câmera fotográfica, pois esta configura-se como o olho que tudo vê, conhece, controla e reprime. Consequentemente, o exercício de poder se legitima através da tecnologia e do conhecimento da vida privada do “outro” como uma única possibilidade para conservar o controle e para se apropriar das possíveis forças produtivas que poderiam se dar durante a ação e transformação dos corpos dirigidos pelas instituições de controle. Portanto, Silanpa encarna o controle e, com isto, adquire o poder de vigiar e punir, pois constitui a imagem do organismo controlador e acusador que busca que todos os corpos atuem segundo as condutas adequadas, para assim evitar possíveis resistências e fugas: “-Usted está enganando a su esposa, doctor, no me venga con sermones. Lo que viene a hacer aquí con el zambo está penalizado hasta en la biblia”²⁴⁸ (GAMBOA, 1997: 32). Por isso, é claro que o motel é um espaço onde acontece a fuga, pois permite que os corpos exerçam sua sensualidade e que escapem da cerca na qual a sociedade bogotana os submergiu, construindo e reinventando novos corpos com órgãos que escapam à produção de corpos dóceis e úteis encarcerados do medo de instituições disciplinares.

O segundo é a figura dos homens travestidos, convertidos em mulher. A desterritorialização de seus corpos concretiza um devir-fuga-corpo sem órgãos que permite exercer uma sexualidade proibida, transgressora e liberadora. De maneira que, nesta mudança de sexualidade e de mudança à norma começa a questionar os discursos de masculinidade e o papel que deve ser tido dentro do jogo sexual e o papel do homem dentro da sociedade econômica de poder: “(...) talvez posta em discurso do sexo não está dirigida à tarefa de expulsar da realidade as formas de sexualidade não submetidas à economia estrita da reprodução: dizer não às atividades infecundas, proscrever os prazeres vizinhos, reproduzir ou excluir praticas que não têm a geração como fim?”

Gallarín estava de braços. Tinha posto um sutiã de encaixe rosado, os braços amarrados com meias de nylon à cabeceira da cama e sapatos de salto cor prata. Por trás dele estava o negro Zoltán, o encarregado da limpeza na clínica com uma t-shirt de esqueleto recortada ao umbigo.

-Sorriam e não se mexam- Gritou Silanpa sem deixar de disparar a câmera.

Como um raio o negro sodomita se desprende de Gallarín e enfrentou a Silanpa brandindo seu escuro pênis.

²⁴⁸ -Você está enganando a sua esposa, doutor, não me venha com sermões. O que vem fazer aqui com o zambo está penalizado até na bíblia.

(FOUCAULT, 1991: 48). Portanto, a norma heterossexual é avariada e a transgressão fica exposta até o ponto de romper as barreiras que definem os papéis masculinos e femininos, é mais, a materialidade do corpo se transforma e oferece novas oportunidades de relação:

Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el “género” como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia entendida o bien como “el cuerpo” o bien como su sexo dado. Antes bien, una vez que se entiende “el sexo” mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialización de esa norma reguladora. El “sexo” no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa forma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.²⁴⁹ (BUTLER, 2002: 18)

Portanto, a importância da materialidade do corpo travestido recai no momento no que a carne deixa de ter um lugar predominante dentro das relações corporais e lhe dá passo à constituição de novos imaginários inteligíveis que procuram afastar-se do orgânico, das concepções de heterossexualidade e gênero e dos efeitos da produção de poder, isto é, os corpos sexuais destes homens travestidos deixam de ser só carne e osso e passam a estabelecer-se como corpos históricos e culturais que respondem a um sentido social. Neste contexto, o motel funciona como um espaço privado feminino que conduz à construção do indivíduo e que o afasta do que no espaço público se conhece como pervertido. Assim, os corpos podem ser apresentados e representados tal como são, podem ser explorados e penetrar segundo sua inclinação sexual e sua pulsão erótica. Disto se desprende o terceiro símbolo: Príapo, como uma analogia do enorme membro masculino e como um questionamento dos discursos machistas baseados no tamanho do falo e de sua proporção masculina. Na mitologia grega, Príapo é um deus menor, que representa a fertilidade tanto reprodutiva como agrícola, portanto, se representa com um enorme falo em estado ereto, simbolizando a fecundidade da

²⁴⁹ O que constitui o caráter fixo do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade deverá reconceber-se como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. E não terá modo de interpretar “o gênero” como uma construção cultural que se impõe sobre a superfície da matéria entendida ou bem como “o corpo” ou bem como seu sexo dado. Antes bem, uma vez que se entende “o sexo” mesmo em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser concebida independentemente da materialização dessa norma reguladora. O “sexo” não é, pois, simplesmente algo que “um” tem ou uma descrição estática do que um é: será uma das normas mediante as quais esse um pode chegar a ser viável, essa forma que qualifica um corpo para toda a vida dentro da esfera da inteligibilidade cultural.

natureza. No caso do romance, o enorme falo representa superioridade em força, em virilidade e em resistência sexual. Não obstante, está enquadrado dentro de uma cena homossexual e travesti, na qual é possível afirmar que o que se procura é fazer uma crítica para os preconceitos que se tem sobre a masculinidade dos homens homossexuais e suas inclinações femininas. E mais: se tenta revalorizar o papel do feminino dentro da sexualidade masculina e como esta tem um papel importante dentro do jogo e do desempenho erótico heterossexual e homossexual.

Ao lado desta cena homossexual, o motel alberga perseguições entre casais heterossexuais, também infiéis e pertencentes às altas esferas do poder econômico e político do país. Isso põe em evidência a dupla moral da sociedade colombiana, que, por um lado aparece nas revistas ao lado de seus casais e, no escuro e no marginal, se encontra com seus amantes sem se importar com o dano que isto pode causar a suas famílias e sua própria imagem. Assim, este espaço erótico também é o reflexo da existência do detetive Silanpa, pois assim como as personagens que vão a esse lugar acalmar sua luxúria, ele vai com o objetivo de encontrar uma solução a sua escassez monetária e a seu problema amoroso e sexual:

Entonces anotó un número sobre la mesa y les dijo “Llámenme para que charlemos”. Dicho esto salió, sintiendo odio por el engaño del que era víctima y, a la vez, piedad por esa pobre pareja que se encontraba en moteles baratos para un amor clandestino, rápido, sin mucho sabor. Pensó que debía dejar el trabajo de privado. Abrió la cámara, sacó el rollo y lo tiró en plena autopista tratando de imaginar qué sentiría si alguien le trajera fotos de Mónica. Hay una perversión en ese dolor: verla en otras, sometida a la presión de otro cuerpo.²⁵⁰ (GAMBOA, 1997: 96).

O espaço seguinte é o hospital psiquiátrico, lugar heterotópico em que Silanpa vai pedir conselho e consolo a seu melhor amigo enclausurado, castigado e controlado, pois sua excessiva inteligência e sensibilidade significavam um perigo para os organismos de poder e de controle:

Guzmán era el periodista más lúcido de su generación: un hombre culto, obsesivo, con intuición. Silanpa lo veía discutir con sus compañeros de sección sobre los diferentes casos y sentía orgullo. “Ese es mi amigo”, se decía, y se daba cuenta de cómo los ponía en jaque, de cómo siempre era Guzmán, inexperto y neófito, el que lograba resolverlo todo llegando al fondo de la cuestión, encontrando la pista, sabiendo dónde y cómo buscar lo

²⁵⁰ Então anotou um número sobre a mesa e disse-lhes “Chamem-me para que falemos”. Dito isto saiu, sentindo ódio pelo engano de que era vítima e, ao mesmo tempo, piedade por esse pobre casal que se encontrava em motéis baratos para um amor clandestino, rápido, sem muito sabor. Pensou que devia deixar o trabalho particular. Abriu a câmera, sacou o rolo e atirou-o em plena autopista tratando de imaginar que sentiria se alguém lhe trouxesse fotos de Mónica. Há uma perversão nessa dor: vê-la em outras, submetida à pressão de outro corpo.

que parecía inencontrable (...) El rápido ascenso convirtió a Guzmán en un hombre ensimismado. El trabajo ocupaba la totalidad de su cerebro y cuando le hablaban miraba hacia una de las esquinas del techo, como vigilando sus ideas. Las salidas nocturnas lo llevaron primero al alcohol, y de ahí (eso Silanpa nunca lo supo a ciencia cierta) a las drogas... Decían que se drogaba para soportar el trabajo, para estar lúcido y despierto todo el día y toda la noche. Desde su cargo de redactor en judiciales Silanpa podía observarlo de lejos y alimentar su admiración. Pero al acercarse vio que Guzmán comenzaba a extraviar la brújula. Cada día se emborrachaba más temprano, cada vez los tragos de ron eran más largos. (...) las cosas se precipitaron un día en que, alegando que veía cucarachas gigantes, pateó todas las lámparas y máquinas de la redacción. Los psiquiatras dijeron que tenía el cerebro destrozado por el estrés, las drogas, el alcohol y el trabajo... que debían internarlo, alejarlo de la redacción.

Desde entonces Guzmán estaba recluido en una casa de reposo de Chía, alejado de todo. Silanpa iba a visitarlo de vez en cuando²⁵¹. (GAMBOA, 1997: 26-28).

Este lugar infernal é também um lugar heterotópico na medida em que se relaciona com o desvio. Ou seja, é um lugar onde enclausuram aos indivíduos “cujo comportamento é desviante em relação com a média ou a norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas” (FOUCAULT, 1984:20). Assim, este espaço expressa os mecanismos que sujeitam e reprimem a conduta e as ações dos indivíduos, onde as relações de poder asseguram o correto aplicativo das modalidades de coerção fechada da conduta, impossibilitando um movimento de resistência e ampliando um poder absoluto. No caso de Guzmán, sua suposta loucura é basicamente uma desterritorialização dos sentidos onde a organização corporal deixa de existir com o fim de chegar a conhecer outros aspectos do mundo real e do mundo espiritual e das ideias.

No entanto, ao ser isto uma anormalidade, termina sendo encarcerado e condenado a uma vida infernal entre mortos viventes que não conseguem controlar suas

²⁵¹ Guzmán era o jornalista mais lúcido de sua geração: um homem culto, obsessivo, com intuição. Silanpa via-o discutir com seus colegas de seção sobre os diferentes casos e sentia orgulho. “Esse é meu amigo”, dizia ele, e se dava conta de como os punha em xeque, de como sempre era Guzmán, sem experiência e neófito, quem conseguia resolver tudo chegando ao fundo da questão, encontrando a pista, sabendo onde e como procurar o que parecia inencontrável (...) A rápida ascensão converteu a Guzmán em um homem ensimesmado. O trabalho ocupava a totalidade de seu cérebro e quando lhe falavam olhava para um dos cantos do teto, como vigiando suas ideias. As saídas noturnas levaram-no primeiro ao álcool, e daí (isso Silanpa nunca o soube a ciência verdadeira) às drogas... Diziam que se drogava para suportar o trabalho, para estar lúcido e acordado todo o dia e toda a noite. Desde seu cargo de redator em judiciais Silanpa podia observá-lo de longe e alimentar sua admiração. Mas ao aproximar-se viu que Guzmán começava a extraviar a bússola. A cada dia se embriagava mais tempo, a cada vez os tragos de rum eram mais longos (...) as coisas precipitaram-se um dia em que, alegando que via baratas gigantes, chutou todos os lustres e máquinas da redação. Os psiquiatras disseram que tinha o cérebro destrozado pelo estresse, as drogas, o álcool e o trabalho... Que deviam interna-lo, afastar da redação.

Desde então Guzmán estava enclausurado em uma casa de repouso de Chía, afastado de tudo. Silanpa ia visitar de vez em quando.

vidas e pensamentos e onde seu pensamento termina sendo controlado e guiado pelos aparelhos estatais e médicos. Então sua subjetividade depende de uma inteira relação consigo mesmo que se baseia no cuidado de seu corpo e de suas habilidades mentais:

-¿Cómo lo tratan, bien? –Le entregó el paquete de almojábanas y unas uvas.
 -Sí... -Lo miró con ojos afilados y esperó a que la monja saliera-. Quería verlo, ayer logré un avance importante hacía la libertad.
 -¿Cuál?
 -Los convencí de que me dejaran leer la prensa...
 -¡Pero eso le va a hacer daño! –Se exasperó Silanpa. El médico dijo que nada de información.
 -Espere, espere, la cosas es así. Les propuse que me dejaran leer un periódico por día, pero no como noticia ni actualidad sino como historia, ¿me entiende?²⁵² (GAMBOA, 1997: 29).

Este cultivo de si ou cuidado de si permite criar uma arte da existência no meio do caos, do abandono, da tristeza e da infernalidade. Portanto, o sentido da relação de Guzmán consigo mesmo e com o espaço termina construindo novas identidades e modalidades que ampliam os limites do espaço e os misturam com a interioridade e a carne da personagem. Assim, o exercício de conhecimento que se realiza durante a reclusão apresenta o problema da verdade sobre si mesmo e sobre a verdade da investigação, pois as conversas entre os amigos estão dadas através da grande pergunta: como encontrar a verdade, justificá-la e pô-la em evidência? Esta relação com a verdade própria e do espaço imediato permite que Guzmán mantenha uma identidade baseada no conhecimento de seu contexto e de sua interioridade. Portanto, este é o único corpo dentro deste espaço que consegue uma liberdade absoluta através de uma nova maneira de viver e de relacionar com esse espaço carregado de morte, doença e neuroses, já que escolher o modo de vida e trabalhar sobre si mesmo ampliam os limites próprios da liberdade e terminam estabelecendo linhas de fuga que superam os limites da conduta e governa a mentalidade. Isto é, a infernalidade deste espaço -clausura, controle, medicação e doença- abre a possibilidade de criar relações entre o sujeito, o poder e a

²⁵² Sim... tratam-no, bem? -Entregou-lhe o pacote de biscoitos e umas uvas.

-Sim, o olhou com olhos afiados e esperou que a freira saísse-. Quería vê-lo, ontem consegui um avanço importante para a liberdade.

- Qual?

-Convenci-os de que me deixassem ler o jornal.

- Mas isso lhe vai fazer mal! -Se exasperou Silanpa-. O médico disse nada de informação.

- Espere, espere, as coisas são assim. Propus-lhes que me deixassem ler um jornal por dia, mas não como notícia nem atualidade senão como história, me entende?

verdade nas quais as modalidades de subjetivação formadas por este modo de ser no espaço levam a uma ética e a uma estética de si. Daí que Guzmán seja a única personagem com o critério moral e ético para opinar sobre a vida das demais personagens e sobre o caso do empalado:

-Los consejos no sirven si no hay una pasión por la verdad, y ese es el verdadero centro –dijo Guzmán-. Ahora que lo veo me parece que ya no le interesa tanto quién clavó al empalado. Usted está como esos pájaros que vuelan todo el día hacia un árbol y apenas lo tocan se devuelven.

Silanpa no dijo nada. Guzmán lo miró con interés y malicia.

-Lo que usted busca está más allá del propio crimen y creo que tiene que ver con su vida.²⁵³(GAMBOA, 1997: 264)

Esta visão objetiva dos outros é o resultado de uma desterritorialização dos limites das ações morais nas quais já não importa como se conduzir ou como conduzir os outros. Ela procura um domínio de si que determine a existência do espaço e do corpo dentro deste, onde a verdade depende de si mesmo e não dos preconceitos morais e políticos. Portanto, o hospital psiquiátrico termina sendo para as personagens uma “estética da existência” em que o princípio que se estabelece é: “cuide de você”. Ele cria a possibilidade de ampliar as barreiras do espaço e das subjetividades, sendo isto uma linha de fuga dentro dos organismos de controle, em outras palavras, a relação que se dá entre espaço e corpo é um dever imperceptível que atravessa as barreiras do espaço e abre a identidade para cada uma das ruas da cidade.

O necrotério é o sétimo espaço erótico e infernal instaurado no romance de Gamboa e é usado no momento da autópsia do corpo do empalado. A descrição do espaço contrasta com o estado doente do corpo examinado, ampliando desta maneira o caráter escuro ou mortífero e decadente do ambiente: “En el anfiteatro de Medicina Legal la humedad había terminado por soplar la pintura del techo dejando a la vista grietas y perforaciones. Por una de ellas asomaban las diminutas antenas de una cucaracha. (...) Silanpa observó horrorizado las botellas de formol en las que Piedrahita guardaba sus trofeos: un corazón con tres huecos de bala, un hígado carcomido por la cirrosis, una mano apretando un cuchillo...”²⁵⁴ (GAMBOA, 1997: 19). De maneira que,

²⁵³ -Os conselhos não servem se não há uma paixão pela verdade, e esse é o verdadeiro centro Falou Guzman- Agora que o vejo me parece que já não lhe interessa tanto quem fincou ao empalado. Você está como esses pássaros que voam todo o dia para uma árvore e voltam ao início. Silanpa não disse nada. Guzmán olhou-o com interesse e malícia.

-O que você procura está além do próprio crime e acho que tem a ver com sua vida.

²⁵⁴ No anfiteatro de Medicina Legal a umidade tinha terminado por retirar a pintura do teto deixando à vista gretas e perfurações. Por uma delas apareciam as diminutas antenas de uma barata. (...) Silanpa

o caráter infernal está dado pela condição de precariedade e por seu ônus de morte. Por outro lado, ao ser um lugar onde o desmembramento dos corpos e os órgãos se realiza de uma maneira natural e sem tabu, intensifica-se o ônus erótico em diferentes seres que o visitam e que convivem diariamente ali. Ao lado disso, o ritual e os elementos sagrados se misturam com o prazer gerado no médico legista pelo trabalho de abrir e profanar os corpos das vítimas da violência da capital colombiana. Portanto, este ser encarna a figura do guardião que vigia e examina os corpos que estão nas portas do inferno. Dessa forma, ele é o único capaz de identificar cada um dos rostos e dos órgãos dos corpos segundo as descrições dos familiares que vão até ali procurar o verdadeiro final de seus seres amados: “A mi tía sólo le quedaba el colmillo izquierdo. (...) A marquitos le faltaba un testículo, doctor... (...) Mi cuñado no era ni tan gordo ni tan viejo, la última vez que lo vi era negro.”²⁵⁵ (GAMBOA, 1997: 22-23).

Esta possibilidade de desterritorializar cada um dos órgãos dos corpos inertes violentados nas ruas bogotanas dá um sentido de origem e identidade ao trabalho de abrir e fechar a vida dos outros, pois neste caso os corpos sem vida instauram-se como um aparelho semiótico e simbólico composto por uma carne moldável e flexível que têm escrita em cada uma de suas veias a história de uma sociedade cuja corporeidade está atravessada por uma enculturação a partir de onde se criam diversas representações do que significa ter uma sexualidade, um corpo erótico e uma carne que pode ser lida desde sua periferia até o último hálito de sua profundidade.

Portanto, o legista é um leitor de cada um dos órgãos e de cada um dos centímetros da pele dos corpos sem vida, é um ser que explora e penetra com suas mãos a infinidade de seres que têm passado a habitar um círculo do inferno mais profundo, porque no necrotério, ainda funcionam como elementos eróticos que incitam e entusiasmam a seus leitores e a seus navegadores. Assim, como para uns estes espaços representam a morte e o infernal, para outros, são o estabelecimento de um local onde se pode ser através do corpo sem vida, daí que o erotismo esteja dado através das mãos do legista e de seu desejo por explorar e desembrear a corporeidade de seres desconhecidos. Por isso é claro que este espaço é uma extensão da sensibilidade da

observou horrorizado as garrafas de formol onde Piedrahita guardava seus troféus: um coração com três ocos de bala, um fígado carcomido pela cirrose, uma mão apertando uma faca...

²⁵⁵ Da minha tia só restou o dente canino esquerdo. (...) De Marquinhos faltava um testículo, doutor... (...) Meu cunhado não era nem tão gordo nem tão velho, a última vez que o vi era negro.

cidade, pois produz dentro de seus habitantes uma repulsão e uma rejeição que se mistura com um sentido de curiosidade, morbidez, excitação, sensualidade e loucura.

Finalmente, encontra-se o último espaço infernal e erótico: a cadeia. Mas desta vez não falarei do espaço fechado usado para a reclusão penitenciária, mas se usará como uma metáfora da totalidade da espacialidade cidadina, isto é, o inferno bogotano está cercado por grades invisíveis que não permitem que seus habitantes escapem e que geram neles ideias de fuga, de fugida e de desejo de outras terras, outros corpos e outras relações.

Consequentemente, Bogotá, como um lugar infernal carcerário, se instaura como um lugar heterotópico onde impera a crise e o desvio. Assim, os corpos que habitam-na se caracterizam por ser ao mesmo tempo seres de desejo e de morte, que procuram em cada uma das ruas um pouco de fôlego e regozijo: “Esquilache observaba los nubarrones por la ventana de su despacho, sorprendido de que a esa hora la contaminación dejara ver detrás un pedazo de cielo”²⁵⁶ (GAMBOA, 1997: 38), não obstante, Bogotá é um espaço que por um lado dá regozijo a uma parte de seus habitantes e, por outro, os condena à escuridão, à miséria e à pobreza: “oír que en el radio hablaban de inundaciones al sur de Bogotá. No podía entender que en esa parte de la ciudad estuviera diluviando si al lado de su casa brillando el sol”²⁵⁷ (GAMBOA, 1997: 38). Esta desigualdade abre a possibilidade a corpos inescrupulosos de se apropriar desses espaços marginais para construir ideais de moradia e, com isto, se aproveitar da ingenuidade e do analfabetismo dos seres pobres e marginais habitantes da periferia: “Vivir en Armonía tienen un problemita con la degradación de los suelos. (...) Ahí estoy yo, invirtiendo para construir en donde nadie va, en terrenos de invasión, en superficies muertas...”²⁵⁸ (GAMBOA, 1997: 40-41).

A cidade, então, está dividida por círculos infernais que se diferenciam entre raça, classe social, status e dinheiro. Em cada um de seus pátios se observam corpos prisioneiros, controlados e oprimidos pelos mais poderosos. No entanto, o círculo mais baixo, o da marginalidade e da pobreza, é o mais dotado de erotismo, sensualidade e

²⁵⁶ Esquilache observava as grandes nuvens pela janela de seu escritório, surpreendido que a essa hora a contaminação deixasse ver ainda um pedaço de céu.

²⁵⁷ Ouviu que no rádio falavam de inundações ao sul de Bogotá. Não podia entender que nessa parte da cidade estivesse diluviando se ao lado de sua casa estava brilhando o sol.

²⁵⁸ Viver em harmonia têm um problema com a degradação dos solos (...)Aí estou eu, investindo para construir onde ninguém vai, em terrenos de invasão, em superfícies mortas...

desejo. Os corpos voluptuosos, mal alimentados e trabalhadores são os que atraem os corpos dos círculos mais altos, por isso que estes terminam submergindo nas pequenas ruas de uma cidade desconhecida, opaca e carenciada de beleza:

-¿Dónde estoy? –murmuró Silanpa abriendo un ojo. Vio una ventana por la que entraban columnas de luz, un armario metálico con abolladuras, un espejo quebrado, un sillón verde, postales y fotos en blanco y negro pegadas con alfileres en la pared y, en toda la habitación, una fuerte densidad de aire encerrado, lleno de diminutas partículas de polvo. Trató de incorporarse pero sintió un peso helado en la cabeza. Sudaba. La luz lo enceguecía. La puerta estaba cubierta por una tela de colores que, de pronto, se abrió. Era Quica, vestida con un bluyín y una camiseta blanca con la inscripción “I love Girardot”²⁵⁹ (GAMBOA, 1997: 74-75).

Ao atravessar as fronteiras dos círculos infernais em busca de um corpo sensual, ardente e desejoso de prazer, pode ser observada a necessidade que têm os corpos de se complementar e de se afastar momentaneamente da solidão e da violência. E é neste declínio que se descobre as barreiras que tem imposto a governabilidade e o poder ao excluir as zonas mais pobres e diferenciar da zona de conforto. Isto é, os excluídos desejam viver e relacionar-se com o círculo mais alto, os corpos belos e nobres fantasiam com a beleza, a voluptuosidade e a sensualidade que imperam pelas ruas dessa “outra” Bogotá que existe para além das grades conhecidas: “(...)A metáfora circula na cidade, transporta-nos como a seus habitantes, em todo tipo de trajetos, com encruzilhadas, semáforos, direções proibidas, interseções ou cruces, limitações e prescrições de velocidade, de certa forma metafórica claro está e como um modo de habitar, somos o conteúdo e a matéria desse veículo, passageiros, compreendidos e transportados pelas metáforas” (DERRIDA, 1989: 45).

Desta maneira, o ideal e o desejo de atravessar e conhecer aquilo que está para além do que se vê e que se conhece procuram multiplicar, de uma maneira consciente e inconsciente, linhas de fuga que consigam criar as ferramentas para compreender o corpo da cidade como uma parte importante dentro da relação que se tem com o próprio corpo e com o dos outros. Por isso que todos os elementos que fazem parte do corpo simbolizam o estado de sordidez e o caos em que se encontra a cidade contemporânea, assim como o mau cheiro, tanto do morto como da merda simbolizam a ordem

²⁵⁹ -Onde estou? -murmurou Silanpa abrindo um olho. Viu uma janela pela qual entravam colunas de luz, um armário metálico com realce, um espelho avariado, um cadeirão verde, postais e fotos em alvo e negro coladas com alfeires na parede e, em toda a habitação, uma forte densidade de ar encerrado, cheio de pequenas partículas de pó. Tratou de incorporar-se, mas sentiu um peso gelado na cabeça. Suava. A luz o cegava. A porta estava coberta por uma teia de cores que, de cedo, abriu-se. Era Quica, vestida com uma calça e uma t-shirt branca com a inscrição “I love Girardot”

escatológica que une o corpo humano com o corpo da cidade: “En el sillón del conductor había un bollo de caca que parecía reciente. Sobre el timón, en un pedazo de servilleta, había una nota: <Aquí estuvimos, Aquí comimos y aquí nos cagamos>”²⁶⁰ (GAMBOA, 1997: 120-121). Em consequência, a cidade, assim como o corpo, funciona como uma máquina que incita à expulsão dos resíduos contaminantes da carne e da sociedade, que se manifesta no ato de expulsar os excrementos e os deixar expostos no corpo da cidade, que termina contaminando a anatomia cidadina, provocando uma crise circulatória em seus habitantes e em cada uma das partes que a compõem:

Desde el poder y racionalidad exhibidos por la burguesía (...), la mierda aparece ordenando las representaciones sociales y es, junto con la inmundicia, protagonista en la forja de la imagen burguesa acerca de las clases populares, sus otros más cercanos –los pobres de la urbe–, los exóticos y salvajes. Desde el siglo XVI es observable en los estados modernos europeos y de capitalismo incipiente cómo la ideología de lo limpio contamina la de la propiedad. Poco a poco se va instaurando una política del desperdicio centrada en la privatización del excremento –su conversión en un asunto doméstico, privado–, que imprimirá una relación del sujeto que anticipa rasgos de ideología cartesiana del yo. Es entonces cuando el acto y el espacio de la defecación empiezan a convertirse en el lugar privilegiado de un monólogo interior, acción que, según las referencias de viajeros antiguos y contemporáneos, sorprendería mucho a los aborígenes australianos o a los ciudadanos actuales de Mongolia, que hacen esta clase de necesidades junto a la vista de otros y acostumbran a conversar durante el transcurso²⁶¹ (GUTIÉRREZ, 2002: 196).

Disso pode ser assumido que a cidade é um cárcere infernal infectado, gerador de doenças e que procura higienizar cada uma de suas partes e de seus componentes. Por isso as personagens do romance interiorizam discursos como “excludentes”, para referir a esses seres que habitam na rua e que contaminam o campo visual e estético da vida diurna bogotana. Além disso, toda a miséria e sua ligação direta com os desfeitos e os excrementos têm levado com que o ato de defecar se relacione com um estado de

²⁶⁰ No cadeirão do motorista havia um pedaço de coco que parecia recente. Sobre o timão, em um pedaço de guardanapo, havia um bilhete: <aqui estivemos, aqui comemos e aqui cagamos>.

²⁶¹ Desde o poder e racionalidade exibidos pela burguesia (...), a merda aparece ordenando as representações sociais e é, junto com a imundice, protagonista em forjar a imagem burguesa a respeito das classes populares, seus outros mais próximos –os pobres da urbe– os exóticos e selvagens. Desde o século XVI é observável nos estados modernos europeus e de capitalismo incipiente como a ideologia do limpo contamina a da propriedade. Pouco a pouco vai-se instaurando uma política do desperdício centrada na privatização do excremento -sua conversão em um assunto doméstico, privado, que gratificará uma relação do sujeito que antecipa rasgos de ideologia cartesiana do eu. É então que o ato e o espaço da defecação começam a se converter no lugar privilegiado de um monólogo interior, ação que, segundo as referências de viajantes antigos e contemporâneos, surpreenderia muito aos aborígenes australianos ou aos cidadãos atuais de Mongolia, que fazem esta classe de necessidades junto à vista de outros e acostumam a conversar durante o transcurso

concentração e de raciocínio que permite tomar decisões frente ao que deve ser feito ou não: “Tiflis entró al baño y se sentó en el excusado: <No hay nada que no pueda resolverse mientras se echa una buena y saludable cagada> Filosofó con los ojos clavados en los calzoncillos”²⁶² (GAMBOA, 1997: 166). Isto sugere uma nova metáfora entre a cidade infectada que se encarcera em si mesma e a seus habitantes, pois considera que todos são produtores potenciais de patologias e, portanto, são culpados de seus próprios males, reafirmando a ideia de que Bogotá é um corpo erótico que encerra em cada uma de suas partes diferentes sociopatologias que podem ser observadas e representadas através da identidade palimpséstica de seu espaço e dos elementos abjetos que a compõem: “El edificio de Quica le pareció mucho más viejo y desconchado a esa hora de la mañana, apenas una estructura de cemento gris llena de manchas y moho. La fachada del primer piso estaba cubierta de rayones de tiza y los vidrios rotos habían sido remplazados con plástico. Subió por las escaleras seguido por un intenso olor a gas y golpeó varias veces en la puerta.”²⁶³ (GAMBOA, 1997: 260).

De modo que, a arquitetura da periferia bogotana é similar aos edifícios dos cárceres. Sua estrutura sugere esconderijos e sofrimento, doença e loucura, não obstante, a exclusão se torna uma ferramenta do poder pela qual é preciso ter em mente que nestes espaços também se realiza uma busca constante de liberdade e resistência, seja a partir de um lado próximo à vida ou a partir de um lado decadente. Isto é, as personagens, no limite de suas possibilidades, procuram escapar de sua realidade através do álcool, do sexo e da comida como um exercício para libertar sua própria conduta e a dos outros do sistema capitalista e controlador. Por meio destes mecanismos de resistência e fuga, estabelecem-se jogos estratégicos que procuram articular novos movimentos de resistência dinâmicos que se afastem das forças centrípetas que encerram a existência de cada uma das personagens da obra de Gamboa.

Assim, Bogotá se configura eroticamente e infernalmente através de sua própria estrutura e dos outros, de maneira que se afetam e se retroalimentam paulatinamente. Isto é, se em determinada rua vive um leproso, esse lugar estará marcado como um lugar abjeto, carregado de doença e marcado como proibido. Além dos exercícios de

²⁶² Tiflis entrou no banheiro e sentou-se no vaso: Filosofou com os olhos fincados nas cuecas.

²⁶³ O edifício de Quica pareceu-lhe bem mais velho e esburacado nessa hora da manhã, mal uma estrutura de concreto cinza enche de manchas e mofo. A fachada do primeiro andar estava coberta de marcas de giz e os vidros rompidos tinham sido recobertos com plástico. Subiu pelas escadas seguido por um intenso cheiro a gás e golpeou várias vezes na porta.

desterritorialização que realizam as personagens de Gamboa com o espaço, sua sexualidade e seu corpo carregam a cidade com uma nova visão que vai além da simples cartografia urbana, possibilitando assim a criação de diferentes consequências corporais, todas elas potenciadas pelo erotismo, a morte e a necessidade de resistir e encontrar a verdade dentro de tanto maniqueísmo e manipulação. O romance finaliza com a restituição da ordem, como em todos os romances *noir* clássicos. No entanto, deixa o mau sabor na boca de saber que lá, na realidade das ruas a cidade segue fechando os corpos em suas redes diabólicas e violentas, monopolizando cada um dos espaços e das membranas dos corpos eróticos. Não é em vão que o romance fecha com um epílogo em que Silanpa recorda que o único meio para subsistir dentro da selva de concreto bogotana é unir um corpo ao outro, a sua imagem e ao que representa em sua interioridade e no espaço urbano:

A diferencia de lo que sucede en los libros, pensó Silanpa, en la vida las historias nunca se acaban. “Al día siguiente uno sigue siendo el mismo” – había escrito para su muñeca-, la misma cara bostezando frente al espejo, los mismos ojos aburridos de mirar. (...) pensó que nada unía tanto a dos personas como la supuesta maldad de un tercero, la amenaza de alguien que ya no está pero que sigue causando inquietud y cuya evocación produce dolor. (...) Silanpa pensó que tal vez Ángela podría acompañarlo el sábado a casa de Estupiñán y Cora a probar el famoso ajiaco preparado en fogón de leña. Más tarde se lo propondría. Era una buena idea.²⁶⁴ (GAMBOA, 1997: 313-31).

²⁶⁴ A diferença do que acontece nos livros, pensou Silanpa, é que na vida as histórias nunca se acabam.

“O dia seguinte segue sendo o mesmo” - tinha escrito para sua boneca -, a mesma cara bocejando em frente ao espelho, os mesmos olhos chatos de olhar (...) pensou que nada unia tanto as duas pessoas como a suposta maldade de um terceiro, a ameaça de alguém que já não está, mas que segue causando inquietude e cuja evocação produz dor. (...) Silanpa pensou que talvez Ángela poderia o acompanhar no sábado à casa de Estupiñán e Cora para provar o famoso ajiaco preparado em fogão a lenha. Mais tarde o proporia. Era uma boa ideia.

IV

**A CIDADE CRIMINOSA: O SUBTERRÂNEO COMO METÁFORA DO
CORPO (IN)CONSCIENTE EM *EL HÚSPED*, DE GUADALUPE NETTEL**

Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz
lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas,
ciudad cristal de vahos y escarcha mineral,
ciudad presencia de todos nuestros olvidos,
ciudad de acantilados carnívoros,
ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad
inmensa, ciudad del sol detenido,
ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento,
ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo
pícaro, ciudad de los nervios negros,
ciudad de los tres ombligos, ciudad de la risa gualda,
ciudad del hedor torcido, ciudad rígida entre el aire
y los gusanos, ciudad vieja en las luces,
vieja ciudad en su cuna de aves agoreras,
ciudad nueva junto al polvo esculpido,
ciudad a la vela del cielo gigante,
ciudad de barnices oscuros y pedrería,
ciudad bajo el lodo esplendente,
ciudad de víscera y cuerdas, ciudad de la derrota violada
(la que no pudimos amamantar a la luz, la derrota secreta),
ciudad del tianguis sumiso, carne de tinaja,
ciudad reflexión de la furia, ciudad del fracaso ansiado,
ciudad en tempestad de cúpulas, ciudad abrevadero
de las fauces rígidas del hermano empapado
de sed y costras, ciudad tejida en la amnesia,
resurrección de infancias, encarnación de pluma,
ciudad perro, ciudad famélica, suntuosa villa,
ciudad lepra y cólera, hundida ciudad.
Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó.
Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.²⁶⁵

A Cidade do México é uma das maiores capitais latino-americanas, fundada no período da invasão espanhola sobre a grande civilização asteca e sobre sua capital Tenochtitlan. Sua primeira narração é feita pelo conquistador Hernán Cortez, que

²⁶⁵ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1968, pág. 9-11. “Vem, deixe-se cair comigo na cicatriz lunar de nossa cidade, cidade apinhada de esgotos, cidade cristal de vapor e geada mineral, cidade presença de todos os nossos esquecimentos, cidade de esgotos carnívoros, cidade dor imóvel, cidade da brevidade imensa, cidade do sol detido, cidade de queimaduras longas, cidade a fogo lento, cidade com a água no pescoço, cidade de paralisia astuta, cidade dos nervos negros, cidade dos três umbigos, cidade do riso amarelo cor de sol, cidade do fedor torcido, cidade rígida entre o ar e os vermes, cidade velha nas luzes, velha cidade em seu berço de aves de azar, cidade nova junto ao pó esculpido, cidade à vela do céu gigante, cidade de banidos escuros e pedra, cidade debaixo do lodo brilhante, cidade de víscera e cordas, cidade da derrota violada (a que não pudemos amamentar à luz, a derrota secreta), cidade da feira pobre, carne desmembrada, cidade reflexão da fúria, cidade do fracasso ansiado, cidade em tempestade de cúpulas, cidade bebedouro das faces rígidas do irmão empapado de sede e crostas, cidade tecida na amnésia, ressurreição de infâncias, encarnação de pluma, cidade cão, cidade faminta, suntuosa Vila, cidade lepra e cólera, afundada cidade. Estudantina incandescente. Águia sem asas. Serpente de estrelas. Aqui tocou-nos. O que vamos fazer. Na região mais transparente do ar.”

através de um relato epistolar, envia informações sobre o novo império aos reis espanhóis: “(...) a cual ciudad [Tenochtitlan/ futura Ciudad de México] es tan grande y de tanta admiración que aunque mucho de lo que de ella podría decir dejé, lo poco que diré creo que es casi increíble” (GARRIDO, 1991:42)²⁶⁶. Anos mais tarde, escreve-se o que pode ser conceituada como a primeira narração ficcional do continente americano em língua espanhola²⁶⁷, uma história que tenta pôr em evidência a realidade das guerras da conquista: *Historia verdadera*, do soldado Bernal Díaz del Castillo, que narra os últimos dias antes da queda do império de Tenochtitlan e o início da capital do vice-reinado da Nova Espanha: “(...) ya habrán oído decir en España y en toda la más parte della y de la cristiandad, cómo México es tan gran ciudad, y poblada en el agua como Venecia; y había en ella un gran señor que era rey de muchas provincias y señoreaba todas aquellas tierras, que son mayores que cuatro veces nuestra Castilla; el gran señor era Moctezuma”²⁶⁸ (GARRIDO, 1991:41). Estas duas narrações deram base para que, posteriormente, os filhos da colônia comessem a escrever sobre seu espaço direto e sobre a evolução das novas cidades latino-americanas, de modo que o primeiro romance centrado na espacialidade da Cidade do México foi *El Periquillo Sarniento* (1816-1817), de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuja narrativa foca na tradição picaresca espanhola que procura realçar os elementos mestiços e colocar em evidência a tradição familiar nascente na época. Mais adiante, quase um século depois, aparece *Santa* (1903), de Federico Gamboa, que através de elementos naturalistas ficcionaliza o espaço da cidade com o objetivo de mostrar a miséria da vida de uma prostituta dentro dessa nova capital em via de desenvolvimento. Para tanto, contrasta e opõe dois diferentes espaços: o espaço do campo, como um lugar paradisíaco, puro e vital, e o espaço citadino como um lugar cheio de pobreza, violência, impureza, imoralidade e fatalismo. Esses espaços materializam-se na dualidade da configuração pessoal da protagonista, pois o autor relaciona diretamente a degradação moral com a espacialidade

²⁶⁶ (...) aquela cidade [Tenochtitlan/futura Cidade do México] é tão grande e de tanta admiração que ainda o muito do que dela poderia dizer deixei, o pouco que direi acho que é quase incrível.

²⁶⁷ É preciso ter em mente que já existiam vestígios de narrações ficcionais em língua indígena como o Popul Vuh e o Chilam Balam.

²⁶⁸ Já terão ouvido dizer na Espanha e por toda a parte dela e da cristandade, como o México é tão grande cidade, e povoada na água como Veneza; e tinha nela um grande senhor que era rei de muitas províncias e controlava todas aquelas terras, que são maiores do que quatro vezes nossa Castilla; o grande senhor era Moctezuma.

urbana. Deste modo, ao final da narração, a prostituta morre de um câncer que termina com seu corpo e com sua identidade: “o corpo da prostituta aparece subscrito em uma temporalidade mecânica e implacável. Esse tempo quantificado, tipicamente urbano, difere de uma temporalidade rural, em que o espaço da natureza comparece como o grande marcador do tempo” (BRAGANÇA E VIDAL: 2009: 24), passagem esta que sugere que o corpo da prostituta foi destruído e carcomido pela experiência urbana.

De modo que o processo de urbanização da Cidade do México pode ser rastreado através de diferentes obras literárias e teóricas. Um exemplo claro e preciso é *De Tenochtitlan a México*, de Luis Suárez, obra em que se detalha o processo que se levou desde a antiga cidade asteca até o que se conhece como a capital mexicana contemporânea, especificamente a dos anos sessenta. O processo de implantação e culturação de uma cidade sobre outra se dá através de um tom literário, que procura captar cada uma das sensações ancestrais do povo exterminado:

La desolación y la muerte reinaban en la que fue grandiosa, imperial pero breve ciudad de Tenochtitlan. (...) En aquel mismo año de 1521, los conquistadores poniendo manos a la obra, pusieron en acción la mano de obra indígena. Nacería otra ciudad, capital de la Nueva España”²⁶⁹. La urbanización prosiguió desenfrenada durante la época colonial y durante el periodo de independencia, iniciado en la segunda década del siglo XIX. La década del treinta del siglo XX fue decisiva para la construcción y ampliación del espacio urbano. Los números son esclarecedores: de 1524 a 1845, la ciudad alcanza los 240 mil habitantes. En 1930 la capital tiene más de un millón doscientos habitantes, o sea, cuatro veces más que el total alcanzado en tres siglos de dominio español. Cifras bastante bajas comparadas con el desbordamiento urbanístico y poblacional de la ciudad contemporánea: “esta actual México se ha hecho grande. (...) En algunos sectores parece Nueva York: alta, moderna, formada en elevados pisos (...) lo más lujoso, abundante y sensual en convivencia con los grupos de pobreza rezagada; parques, flacos y amontonados.”²⁶⁹ (SUÁREZ, 1973: 109-110).

Pode-se deduzir, então, que a temática urbana mexicana se desenvolveu na medida em que o progresso tecnológico avançava e a cidade se expandia para outras espacialidades. Aliás, é preciso considerar que os diferentes processos sociais, como a

²⁶⁹ A desolação e a morte reinavam naquela que foi grandiosa, imperial, mas breve cidade de Tenochtitlan. (...). Naquele mesmo ano de 1521, os conquistadores pondo mãos à obra, puseram em ação o braço indígena. Nasceria outra cidade, capital da Nova Espanha. A urbanização prosseguiu desenfreada durante a época colonial e durante o período de independência, iniciado na segunda década do século XIX. A década de trinta do século XX foi decisiva para a construção e ampliação do espaço urbano. Os números são estupefacentes: de 1524 a 1845, a cidade atinge os duzentos e quarenta mil habitantes. Em 1930, a capital já possui mais de um milhão e duzentos mil habitantes, ou seja, quatro vezes mais do que o total atingido em três séculos de domínio espanhol. Cifras bastante baixas comparadas com o crescimento urbanístico e populacional da cidade contemporânea: esta atual México fez-se grande. (...). Em alguns setores se parece com Nova York: alta, moderna, formada em elevados andares (...). O mais luxuoso, abundante e sensual, em convivência com grupos de pobreza ressequida; modestos, magros e amontoados.

Revolução Mexicana e os movimentos camponeses e indígenas, retardaram um pouco o interesse pelo estudo da espacialidade citadina da grande capital asteca. Contudo, recordemos que com a Revolução, em 1910, inicia-se a instauração do capitalismo: “inaugura también el moderno proceso de urbanización: es lógico que Revolución y ciudad aparezcan, al menos en un primer momento, como temas literarios inseparables”²⁷⁰ (ARGUEDAS, 1989: 47). Portanto, cidade e revolução firmam-se como palavras inseparáveis, pois se relacionaram e se complementaram durante todo o processo da modernidade, que, se por um lado estava aprovado por uma parte da população, por outro, dentro da intelectualidade mexicana, surgia um sentimento de traição aos ideais mais profundos da cultura ancestral. Mais adiante, o tema urbano seria retomado por um dos fundadores do Boom latino-americano: Carlos Fuentes, em seu livro *La región más transparente* (1958), cria uma nova possibilidade de narrar o fenômeno urbano mexicano, relacionando-o diretamente com o panorama político do país dos últimos cinquenta anos, ao mesmo tempo em que realiza questionamentos e relações com as políticas instauradas durante o desenvolvimento urbano colonial.

Portanto, Fuentes toma emprestadas diferentes vozes, de diferentes épocas, com a finalidade de ampliar a visão que se tem da pluralidade de uma cultura e de uma espacialidade onde a transparência se materializa no ar, sendo que este alimenta as figuras dos habitantes dessa região: os “espalda mojada”²⁷¹, as prostitutas, os revolucionários traídos, os traidores, os artistas, a nova burguesia nascida com os lucros da Revolução, a velha aristocracia doente, os migrantes europeus, os indígenas e os simples transeuntes que não se inclinam para nenhuma posição política nem cultural.

Essa multiplicidade de vozes e de experiências relacionam-se todas dentro de um mesmo espaço também múltiplo e diverso, só que neste caso a personagem principal é a cidade, onde cabem todas as histórias da História, todos os mitos do grande mito criador: “No hay nada indispensable en México, Rodrigo. Tarde o temprano una fuerza secreta y anónima lo inunda y transforma todo. Es una fuerza más vieja que todas las memorias, tan reducida y concentrada como un grano de pólvora: es el origen. Todo lo demás son disfraces. Allá, en el origen, está todavía México, lo que es, nunca lo que

²⁷⁰ É inaugurado também o moderno processo de urbanização: é lógico que revolução e cidade aparecem, ao menos em um primeiro momento, como temas literários inseparáveis.

²⁷¹ Faz referência às pessoas que atravessam a fronteira com os Estados Unidos ilegalmente.

puede ser. [...] Una roca madre inconvencible que todo lo tolera.”²⁷² (FUENTES, 2008:150).

Com essa nova visão cidadina, Fuentes rompe com a tradição literária que estava centrada em narrar o campo e instaura uma nova maneira de narrar o cotidiano mexicano: a partir do novo espaço moderno, a partir da cidade moderna: “yo escribí *La región más transparente* porque leí *Pedro Páramo* y dije: esta temática ya la culminó Rulfo, que ya nadie la toque, porque es como un árbol desnudo del cual cuelga una especie de manzana de oro que es *Pedro Páramo*”²⁷³ (FUENTES, 2008). Assim, o espaço urbano da Cidade do México se instaura como um lugar mítico que passa a ser um parâmetro de cidade ao lado das grandes urbes europeias. A universalidade da cidade se mistura com um panorama local e ancestral que vai em busca do entendimento do ser mexicano e de como terminou sendo da maneira que é, pois é inegável que a construção de uma grande cidade sobre outra tão grande, como a que era a capital do império asteca, teria diferentes consequências tanto na maneira de pensar o espaço como de se pensar a partir de determinado espaço. Isto é, procura-se assumir a raiz indígena e inserí-la dentro do panorama urbano contemporâneo como um mecanismo para recriar a identidade nacional e instaurar um hibridismo. Portanto, o único espaço propício para gerar a discussão em torno da pluralidade do pensamento e da identidade é a grande Cidade do México - Tenochtitlan, pois contém a força interna de uma multidão de identidades e de séculos. É claro que a Cidade do México só existe porque a velha e ancestral Tenochtitlan foi violentada e destruída, de modo que a morte de uma cidade engendrou a vida da gigantesca cidade que se conhece agora:

La Ciudad de México se caracteriza por el cambio profundo y constante. Nadie sabe a ciencia cierta hacia dónde se orienta, pero no hay vuelta atrás. La situación está determinada por la coexistencia de lo viejo y lo nuevo. Toda destrucción de lo viejo implica, en esencia, creación de algo nuevo, aun cuando esto, a menudo, yergue todavía como algo incomprendido y desvinculado del ritmo cotidiano de la urbe. Pero quizás el mismo hecho de hablar de “la ciudad” sea un eufemismo, puesto que en ella coexisten

²⁷² - Não há nada indispensável no México, Rodrigo. Cedo ou tarde uma força secreta e anônima inunda-o e transforma tudo. É uma força mais velha do que todas as memórias, tão reduzida e concentrada como um grão de pólvora: é a origem. Todo o resto é disfarce. Lá, na origem, está ainda o México, o que é, nunca o que pode ser. (...). Uma rocha mãe inconsolável que tudo tolera.

²⁷³ Eu escrevi *La región más transparente*, porque li *Pedro Páramo* e disse: nesta temática já culminou Rulfo, e que ninguém a toque, porque é como uma árvore nua na qual se pendura uma espécie de maçã de ouro que é *Pedro Páramo*.

diversas ciudades, especialmente en la mente de los pobladores.²⁷⁴ (SCHERER, 2006:11).

Essa nova representação de cidade instaurou-se no centro das problematizações sociais e individuais e pôs em evidência a antropomorfização da cidade que se escondia depois das caras de múltiplos espaços e vozes, que no fundo só procuravam especificar uma única cara e uma nova figura. Da mesma forma, a espacialidade da cidade é importante no momento de falar da história da corporeidade coletiva na cidade, em palavras de Ricoeur, “el tiempo narrado y el espacio habitado se asocian (...) más estrechamente”²⁷⁵ (RICOEUR, 2000: 194). Portanto, os lugares do corpo cidadão são inseparáveis da lembrança e da sensação que este produz dentro dos indivíduos e de suas comunidades. Conseqüentemente, a Cidade do México é um lugar permanente de reconstrução histórica onde flui o que é, o que foi, o que talvez será, onde os vazios da memória se enchem com imaginários que ultrapassam as fronteiras do espaço, do tempo e dos corpos: “una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y ser leída”²⁷⁶ (RICOEUR, 2000: 194).

É neste discurso urbano que se estabelece o romance de Guadalupe Nettel²⁷⁷ que será analisado, em um espaço unitário e desafiante que põe à prova a identidade e a

²⁷⁴ A Cidade do México caracteriza-se pela mudança profunda e constante. Ninguém sabe a ciência verdadeira para onde se orienta, mas não há retorno. A situação está determinada pela coexistência do velho e do novo. Toda destruição do velho implica, em essência, na criação de algo novo, ainda que isto, com frequência, erga-se como algo incompreendido e desvinculado do ritmo cotidiano da urbe. Mas talvez o mesmo fato de falar “da cidade” seja um eufemismo, já que nela coexistem diversas cidades, especialmente na mente dos povoadores.

²⁷⁵ O tempo narrado e o espaço habitado associam-se (...) mais estreitamente.

²⁷⁶ Uma cidade confronta, no mesmo espaço, épocas diferentes, oferecendo ao olhar a história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade entrega-se, ao mesmo tempo, para ser vista e ser lida.

²⁷⁷ Guadalupe Nettel (Cidade do México, 1973) é uma escritora mexicana. Doutora em Ciências da Linguagem pela École des Hautes Études em Sciences Sociales de Paris. É autora de quatro livros de contos (*Juegos de arteficio*, *Les jours fossiles*, *Pétalos y otras historias incómodas* e *El matrimonio de los peces rojos*), entre eles o romance *El Húesped*, finalista do Prêmio Herralde, publicado simultaneamente em francês pela editora Actes Sud. Também publicou *Para entender Julio Cortázar*, um ensaio curto sobre o escritor argentino. Suas narrações têm merecido prêmios e a atenção da crítica em vários países. Tem sido traduzida para o francês, sua segunda língua, e ao inglês, holandês, eslovaco, alemão, sueco, entre outros. Assinalada várias vezes entre os autores mais destacados de sua geração, tem recebido reconhecimento como o prestigioso prêmio alemão Anna Seghers (2009), o prêmio franco-mexicano Antonin Artaud (2008), o Prêmio Nacional de Contos Gilberto Owen (2007), o Prix Rádio France Internacional (1993) e o Prêmio Herralde de romance (2014). Publicou várias antologias na Espanha, México, França, Eslovênia, Índia, Alemanha e em outros países. Dirige a revista Número 0, um projeto de

força de seus protagonistas. No entanto, *El huésped* não é um romance *noir* com as características clássicas do gênero, mas se localiza dentro deste em função da visão do próprio narrador. Isto é, narra-se a história de um auto-crime, de um auto-castigo e de uma condenação do ponto de vista da protagonista. O papel de Nettel dentro do gênero ainda não tem sido estudado, pois a crítica se limitou a estudar sua obra a partir do plano psicanalítico, deixando de lado sua contribuição ao gênero *noir* e urbano. Essa contribuição aumentou a visão que se tem da grande metrópole mexicana como uma urbe em que coabita muita gente, em que a multião está rodeada de muita população e em que, apesar da proximidade de inúmeros corpos, os sujeitos convivem com a solidão²⁷⁸ e com o anonimato. Isso pode ser observado em um espaço específico: o

interseção entre as culturas ibero-americanas e francófonas. Tem colaborado com diferentes revistas e suplementos literários francófonos e hispano falantes como, L'atelier du roman, L'inconvénient, Liberation, Quimera, Cultura/s de La Vanguardia, Qué Leer, Confabulario, El Ángel, Letras Libres y El País. Fonte: <<http://www.compartelibros.com/autor/guadalupe-nettel/1>>.

²⁷⁸ O problema da solidão dentro de América Latina tem sido estudado por diferentes autores. No entanto, os mais dois significativos são Octavio Paz e Samuel Ramos, que a partir da análise da configuração simbólica dos mexicanos, constroem uma visão geral do que significa a solidão dos povos latino-americanos em *El Laberinto de la Soledad* e *El perfil del hombre y la cultura en México*, respectivamente. Em *El Laberinto de la Soledad*, Paz descreve as origens da alienação e das condutas de uma raça que constantemente questiona seu princípio próprio, assim a solidão opera como um ente inato da consolidação do que é ser mexicano e da construção da visão de nação como um eixo fundamental para recriar e vislumbrar o futuro. De maneira que a história termina convertendo em uma linha direta que conduz à solidão e que termina sendo um dos valores fundamentais na cultura mexicana, por tanto, a sociedade mexicana se vê envolvida em um retrocesso que regressa constantemente às lembranças de uma revolução, uma independência e impérios que foram derrotados por uma conquista violenta e impiedosa. É por isso que, o mexicano usa múltiplas máscaras que lhe permitem esconder sua falta de identidade e submergir na festa, na celebração do imediatismo e na visão da morte como um eixo que se move entre o eterno e o fervor espiritual: “é um jogo trágico, em que arriscamos parte de nosso ser” (PAZ, 2001: 176). “Ainda, o mexicano, à diferença do norte-americano, mente por fantasia e por prazer, e não para substituir a verdade verdadeira, uma verdade social” (PAZ, 2001: 159). Isto serve para dizer que o ser mexicano é um sujeito que poucas vezes se abre, isto é, que nunca deixa de usar sua máscara, pois “Abrir-se é, nos olhos do mexicano, uma debilidade, e as mulheres, porque abrem-se mais facilmente, são percebidas como seres inferiores” (PAZ, 2001: 165). Tomando-se este critério, pode ser dito que, o mexicano é um ser que constantemente procura xingar o outro -visão explícita na obra de Bernal- mas que evita na medida do possível ser *xingado*, penetrado ou estudado por outro ser. Por isso os mexicanos são sempre “os melhores”, nunca se *deixam nada de lado*, não fogem aos problemas e são extremamente reservados, pois o mexicano sempre é “capaz de guardar-se e de guardar o que lhes confia” (PAZ, 2001: 166). “São seres que quase não existem, tanto se dissimulam” (PAZ, 2001: 178). Assim, a festa passa a jogar um papel predominante no entendimento do ser mexicano, pois “são incalculáveis as festas que celebramos e os recursos e tempo que gastamos em festejar” (PAZ, 2001: 183), de maneira que, as festas são para o mexicano uma oportunidade para mudar de máscara e deixar de lado o pessimismo, a tristeza e a solidão que os acompanham diariamente. Pelo lado de Ramos pode ser dito que a cultura mexicana tem estado atravessada por múltiplas influências europeias que têm terminado por camuflar e baixar a verdadeira identidade mexicana. Portanto, se faz necessário impor um ser mexicano que seja regido pelo estudo do próprio ser com o fim de deixar de lado o sentimento de inferioridade e de imitação de culturas europeias. Assim, o humanismo surge como a principal ferramenta para isso, pois é preciso levar em conta que é só através da experiência humana que se conseguirá construir e assimilar o que

metrô, que “no es una metáfora o una reducción simbólica de la ciudad, es, insisto, la megalópolis alojada en las ruinas de la prosperidad demográfica, es la urbe, mediante el simple impulso masivo, usa repasillos y vagones para construir y destruir calles, avenidas, callejones, homicidios, multifamiliares, vecindades, plazas públicas, todo cimentado en gente”²⁷⁹. (MONSIVÁIS, 2006: 179).

Porém, antes de dar início à análise faz-se necessário fazer um breve percurso pela obra literária da autora que, segundo a crítica, é uma das escritoras latino-americanas contemporâneas mais importantes do presente século.

El Huésped, publicada em 2006, é a primeira obra da escritora e marca o começo de uma série de narrações que estariam assinaladas por um estilo próprio e por uma temática bem definida: “Sus narraciones se caracterizan por presentar personajes excéntricos o anormales que dejan al descubierto las obsesiones, deseos y miedos que lo dominan en secreto, y en ocasiones, determinan su destino. A partir de entonces temas como el de la búsqueda de la “verdadera” personalidad, el desdoblamiento o escisión del yo, la condición de los seres humanos, la belleza y lo anormal; se volvieron

verdadeiramente é ser mexicano e o que deve ser incorporado na cultura nacional: “Não nos tocou vir ao mundo isolado da civilização que, sem ser obra nossa, nos impôs, não por uma casualidade, senão por ter com ela uma filiação espiritual. Em consequência, é forçado admitir que a única cultura possível entre nós tem que ser derivada”. [...] Mas é claro que [...] não consideraremos como cultura mexicana a que se derive por meio da imitação. Existe, talvez, outro procedimento melhor para derivar de um modo natural uma cultura de outra? Sim, é o que se denomina assimilação. Entre o processo da imitação e da assimilação existe a mesma diferença que há entre o mecânico e o orgânico. [...] Nossa raça é ramificação de uma raça europeia. Nossa história desenvolveu-se em marcos europeus. Mas não temos conseguido formar uma cultura nossa, porque temos separado a cultura da vida. Não queremos nem uma vida sem cultura, nem uma cultura sem vida, e sim uma cultura vivente”. (RAMOS, 2005: 20, 28, 95, 96.). De maneira que, se propõe uma construção de uma identidade livre de complexos e de imaginários alheios, já que é claro que não se pode construir uma cultura afastada de certas influências. Mas o que é preciso levar em conta é que o ser mexicano deve estar estruturado a partir da realidade histórica europeia e da consciência ancestral mexicana: “México deve ter no futuro uma cultura «mexicana», mas não a concebemos como uma cultura original diferente a todas as demais. Entendemos por cultura mexicana a cultura universal feita nossa, que viva conosco, que seja capaz de expressar nossa alma. E é curioso que, para formar esta cultura «mexicana», o único caminho que nos fica é seguir aprendendo a cultura europeia” (RAMOS, 2005: 95). É bem como Ramos propõe que a cultura mexicana está atravessada por quatro eixos fundamentais: a cultura europeia, a assimilação mexicana de dita cultura europeia, o conhecimento profundo do ser mexicano através das ferramentas humanísticas e o estabelecimento da cultura contemporânea. Em resumo, para se estabelecer um ser mexicano como tal deve ser superado o complexo de inferioridade e desenvolver as capacidades humanas nacionais com o fim de autoconhecer o ser mexicano adquirido desde uma tradição ancestral.

²⁷⁹ Não é uma metáfora ou uma redução simbólica da cidade, é, insisto, a megalópole alojada nas ruínas da prosperidade demográfica, é a urbe, mediante o simples impulso em massa, usa corredores e vagões para construir e destruir ruas, avenidas, ruazinhas, homicídios, condomínios, vizinhanças, praças públicas, tudo cimentado em gente.

recurrentes en la escritura de la mexicana”²⁸⁰ (GUZMAN, 2015: 3). Dois anos mais tarde publica *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), uma compilação de contos protagonizados por diferentes personagens que, a partir do ponto de vista do “normal”, podem ser catalogados como abjetos, bizarros, loucos, *outsiders* e *freaks*: um fotógrafo obcecado com as pálpebras, um homem que se vê projetado e identificado pessoalmente com os cactos, uma mulher *voyeur*, um homem dominado pelos cheiros dos banheiros, uma adolescente em busca da solidão e uma modelo formosa que arranca e come seu cabelo compulsivamente. Esses relatos, segundo a autora, estão relacionados estreitamente com sua vida pessoal, pois revelam a profundidade de seus desejos e a potência de seus medos mais enraizados. Tratam de uma projeção de súplicas da escritora que se misturam com visões mínimas de beleza, que, mesmo reduzidas ao plano narrativo, ampliam a naturalidade da vida cotidiana e a felicidade que geram com prazer as baixas paixões e obsessões: “En esta obra Nettel plantea una reflexión estética que ya había esbozado en *El huésped*, pero que hasta ahora hace explícita, pues esclarece algunos principios a partir de los cuales propone una forma de concebir la belleza, basada en la idea de que la belleza de los seres humanos radica en aquellos rasgos (sean cualidades o defectos) que nos hacen únicos e irrepetibles”²⁸¹ (GUZMAN, 2015: 4).

Em 2011, publica seu segundo romance: *El cuerpo en que nací*, uma obra autobiográfica que relata a história de uma mulher (com uma marca branca localizada na córnea do olho direito), ao mesmo tempo em que narra suas travessias ao longo da infância, adolescência e juventude, todas elas marcadas pela deficiência de seu olho e pela tentativa de demonstrar como esta, em vez de obstaculizar seu desenvolvimento normal, ajuda-a a abrir novos panoramas de pensamento e novas maneiras de se relacionar com o mundo. Assim, problemas como o divórcio de seus pais, sua vida como migrante na França, a relação com sua avó e o encarceramento de seu pai levam a

²⁸⁰ Suas narrações caracterizam-se por apresentar personagens excêntricas ou anormais que deixam descobertas as obsecres, desejos e medos que as dominam em segredo, e em ocasiões, determinam seu destino. A partir de então, temas como o da busca da “verdadeira” personalidade, o do desdobramento ou da fuga do eu, da condição dos seres humanos, da beleza e do anormal, tornaram-se recorrentes na escrita da mexicana.

²⁸¹ Nesta obra, Nettel propõe uma reflexão estética que já tinha sido esboçada em *El huésped*, mas que agora fica explícita, pois esclarece alguns princípios a partir dos quais propõe uma forma de conceber a beleza, baseada na ideia de que a beleza dos seres humanos se torna permanente naqueles rasgos (sejam qualidades ou defeitos) que nos fazem únicos e irrepetíveis.

protagonista a se identificar com múltiplos seres marginais e com bichos que resultam detestáveis para olhos comuns; tudo isso, somando-se às diferentes impressões artísticas e pessoais, levam-na a reafirmar que as irregularidades, os defeitos e as malformações são o que fazem os seres humanos únicos, diferentes, originais e belos. Em 2013, publica novamente um livro de contos *El matrimonio de los peces rojos* e, finalmente, em 2014, publica seu recente romance *Después del invierno*, obra vencedora do Prêmio Herralde de romance e com a qual fecha seu ciclo bibliográfico, na Cidade do México e em Paris.

Em *El huésped*, a autora conta a história de Ana, nome que, em árabe, significa “eu”, esclarecimento apropriado tendo em vista a temática do romance: uma menina habitada por um ser estranho e batizado por ela como A coisa. Este ser estranho é visto por Ana como um parasita que se alimenta de sua vitalidade e de sua energia e que realiza todos os tipos de atos atrozes através de seu corpo²⁸², e mais, é responsável até pela morte de seu irmão Diego. De modo que Ana entra na maturidade enfrentando seu medo à “coisa”, que acaba levando a menina ao mundo desconhecido do subsolo e do metrô da Cidade do México, onde passa a conviver com moradores de rua, mendigos, cegos, descapitados e todo o tipo de habitantes da escuridão, que a levarão a encontrar seu eu profundo e sua própria identidade. As formas duais escondidas atrás do mesmo corpo constituem diferentes transformações que procuram redefinir a identidade: devir doença, devir crise, devir animal, devir cego e devir descenso.

O romance inicia com uma epígrafe de Jean Paulhan que faz referência à loucura: “Comprenda que se trata de salvarse entero con sus creencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos”²⁸³ e que fornece à

²⁸² Este tema tem sido recorrente durante o desenvolvimento literário mundial. Alguns dos exemplos que podem ser citados: *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *William Wilson e Morella*, de Edgar Allan Poe; *O duplo*, de de Fiodor Dostoiévski; *O Golem*, de Gustav Meyrink; *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann; *El rincón feliz*, de Henry James; *Dos imágenes en un estanque*, de Giovanni Papini; *Solaris*, de Stanislav Lem; *El vizconde demediado*, de Ítalo Calvino; *O homem duplicado*, de José Saramago; *El otro yo*, de Mario Benedetti; *Diálogo del espejo*, de Gabriel García Márquez; *Chac Mool e Aura*, de Carlos Fuentes; *Lejana, La noche boca arriba, Axolotl, El otro cielo e Las armas secretas*, de Julio Cortázar; *La invención de Morel e La trama celeste*, de Adolfo Bioy Casares; *Las ruinas circulares, El inmortal, La muerte y la brújula, Borges y yo, El otro, Los espejos velados*, de Jorge Luís Borges.

²⁸³ Compreenda que se trata de se salvar inteiro com suas crenças, com seus calos, com tudo o que um homem pode ter de inconsistente, de contraditório, de absurdo. Tudo isto é o que se precisa pôr à luz: o louco que somos.

narração um tom de decadência, escuridão e perversidade. A respeito disso, a autora afirma: “Esta novela, como todo lo que escribo, habla de personajes outsiders, de seres inadecuados por razones físicas o psicológicas que no logran encajar en el mundo.”²⁸⁴ (NETTEL, 2006). Assim, o duplo e o múltiplo se instaura como uma metáfora do inconsciente coletivo, pois representa “determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar”²⁸⁵ (JUNG, 202: 41). Portanto, A coisa é uma construção simbólica que representa o modelo social, a identidade cultural e o temor interior. Tudo isso se apresenta especificamente através da angústia experimentada por Ana onde “el esquema de animación acelerada, que es la agitación hormigueante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio”²⁸⁶ (DURAND, 1981: 68).

Assim, o corpo de Ana converte-se em devir animal onde lutam constantemente Eros e Thanatos: “sabía que su respiración era semejante a un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche de mi cuarto”²⁸⁷ (NETTEL, 2006:13), e onde o desconhecido opera como um corpo alternado que absorve a própria vida, invade cada célula e se apodera da identidade e do sujeito. Por isso, “A coisa-polvo” é um símbolo que representa a raiva que tem de si mesma em relação à fisionomia corporal: “imaginaba selvas y otros entornos naturales en los que yo me movía como una criatura salvaje”²⁸⁸ (NETTEL, 2006: 81). Esta transformação animal, que depois se converte em fuga, refere-se à manifestação inconsciente da libido e do desejo sexual, que submetem Ana a um castigo e a uma negação de sua sexualidade, em sua infância e juventude, dos quais só escapa no momento em que se entrega aos prazeres da carne. Contudo, essa batalha constante com sua sexualidade a leva até uma luta interminável com seu corpo e com sua concepção de identidade, o que a influencia a construir um corpo hipocondríaco que procura desbordar os sentidos e que se alimenta dos corpos paranoicos que a rodeiam. Assim, cada um dos corpos acaba construindo um corpo

²⁸⁴ Este romance, como tudo o que escrevo, fala de personagens *outsiders*, de seres inadequados por razões físicas ou psicológicas que não conseguem se encaixar no mundo. Acho que esse sentimento é o que nos faz únicos.

²⁸⁵ Determinadas formas que estão presentes sempre e em todo o lugar.

²⁸⁶ O esquema de animação acelerada, que é a agitação desesperada, fervilhante ou caótica, parece ser uma projeção assimiladora da angústia ante a mudança.

²⁸⁷ Sabia que sua respiração era semelhante a de um polvo, cujos tentáculos pegajosos despregavam pela noite de meu quarto.

²⁸⁸ Imaginava selvas e outros meios naturais onde eu me movia como uma criatura selvagem.

esquizofrênico que se vale da sinestesia²⁸⁹ como uma ferramenta eficaz para resistir frente ao sistema e suas imposições de ordem e organização. É bem como a relação de Ana e seu outro eu. A coisa se descobre através da duplicidade do corpo e da carne, como outro alheio a si mesmo “se introduz à força, por surpresa ou por astúcia; em todo caso, sem direito e sem ter sido... estrangeiro.” (NANCY, 2010:11-12).

Portanto, A coisa não se define como um corpo estranho que invade o próprio corpo, mas é o próprio corpo quem se modifica e se percebe estranho, ao mesmo tempo se converte em um intruso e em um revolucionário escondido atrás de múltiplas vozes que transfiguram o corpo inacabado, dialogando com uma linguagem também inacabada e que aceita a participação de diferentes vozes escondidas por detrás de um discurso, representando uma mudança do mundo em construção. Esse discurso se relaciona diretamente com elementos da vida cotidiana, tais como a festa, o carnaval, a comida, os excrementos e a bebida, como uma maneira de unir diretamente o mundo com o próprio corpo. Exemplo disso está presente no banquete do dia dos mortos, realizado em um dos espaços infernais do romance – o cemitério. Ele se apresenta como um culto sagrado (sacro-divino) que se relaciona com atos sujos e diabólicos, como uma espécie de ritual, que procura dessacralizar o mundo organizado. Assim, pode ser percebida a existência de um banquete-festa-mundo-corpo, isto é, a celebração do dia dos mortos é um espaço de morte apresentado com o objetivo de sustentar o desejo do corpo por degustar o mundo em sua forma mais primitiva. Neste sentido, essa festa-banquete reforça a ideia de um mundo cíclico perfeito que se integra com um corpo fértil e sagrado.

4.1. UMA JANELA NA CIDADE: EROTISMO COMO NASCIMENTO E DESCOBRIMENTO DO DESTINO

A imagem de corpo que tem Ana é a imagem de um corpo grotesco que obedece a um alto índice de hiperbolização. Isto representa a forma de organização da matéria universal e a natureza do corpo, onde a matéria se torna criadora, produtora, destinada a vencer e resistir ao sistema opressor e controlador. É a partir dessa visão que Ana tenta se identificar com esse novo corpo mutante - um corpo tomado pela cegueira e onde se faz latente a presença de um intruso que procura reafirmar sua existência e

²⁸⁹ Onde as sensações geradas pelo mundo são percebidas por diferentes sentidos, gerando um entrecruzamento de sintagmas sob uma única conjunção sensorial.

desterritorializar os sentidos e sua própria existência, convertendo-se em um corpo nômade que se funde com a cidade e com a cultura urbana propriamente dita. Neste sentido, o corpo nômade de Ana e dos outros protagonistas não podem ser separados do corpo da cidade, pois apesar de não ter um único tipo de carne, se fundem para se desdobrar e se desterritorializar com o objetivo de criar relações diagramáticas entre objetos e nexos submetidos à experimentação de novas maneiras de relação com os sentidos e com os fatos. Desse modo, percorrer o espaço citadino deixa de ser uma mera atividade e converte-se em uma ação interminável, cujos protagonistas reinterpretem a forma urbanística a partir dos sentidos e das sensações que geram a cada um dos passos.

Portanto, o corpo urbano na obra de Nettel é um espaço que gera uma nova experiência em massa, onde o deslocamento e o estranhamento ativam a perplexidade e a estupefação das personagens que o penetram e que por ele transitam, pois é evidente que este corpo citadino é um não-lugar²⁹⁰ ocupado pelos corpos das personagens em toda sua extensão e tempo, construindo uma morfologia e um rizoma ininterruptamente renovada e autodeterminada de sensações e interações que pretendem determinar o sentido de corporeidade dotada de consistência e de órgãos espaciais altamente complexos. De fato, a missão que assumem as personagens é a de conceber um espaço que se opõe às formas funcionais de espacialidade, que se caracterizam por servir à sociedade urbana, pois sua pretensão clara é a de mudar e a de construir novos espaços de expressão que propiciem a resistência e o pensamento político e corporal próprio e social.

²⁹⁰ O termo de não-lugar é usado aqui a partir das heterotopias planteadas por Foucault. Não entanto, tem outros teóricos que a partir de termos como supermodernidade tem caracterizado esses espaços como figuras do excesso e da superabundância espacial e factual. Este excesso de espaço se percebe a través da percepção do mundo como um lugar no qual as geografias vem se fechando e estreitando, provocando uma maior concentração urbana e com isto um movimento migratório que na sua viagem constroem e produzem não lugares que operam como pontos de passo e umbrais que possibilitam a circulação e a conexão com outros espaços. É assim como os não-lugares são produto da contemporaneidade ao tempo que fazem resistência à noção antropológica de ser no espaço, desenvolvida desde Mauss e trabalhada por uma tradição que baseava seus estudos na ideia de totalidade. Assim, os não-lugares não se definem a partir de uma identidade unitária, histórica ou causal, senão que se revelam no meio do mundo efêmero, transitório, opaco, violento e polar. Neste contexto, Augé (1992) apresenta os não-lugares no marco da contemporaneidade sem se concentrar num tipo de espaço concreto, procurando perceber o termo comum e o modo de proliferação das relações imersas nesses espaços como uma manifestação das mudanças na organização da sociedade. Porem podem ser citados os seguintes estudos relacionados ao termo não – lugar no campo urbano: Heterotopias: Michael Foucault; Cyberspace: Françoise Choay; nonplace: Melvin Webber y; lugar e espaço: Michel De Certeau.

Além disso, em *El huésped* fica evidente que a corporização dos espaços citadinos passa a questionar e julgar o modo como o espaço urbano vem sendo pensado dentro da narrativa latino-americana. Nettel vê o corpo urbano como um texto e como uma estrutura composta por linhas, limites e muros que devem ser atravessados e danificados pela energia vital de seus habitantes, pondo assim em evidência uma multiplicidade de energias e fluxos que vibram e que transformam a ideia e a visão que se tem da cidade como um espaço composto por vias de tráfego e por limitações geográficas. A cidade do romance é um corpo que se faz e se desfaz, se alimenta de ocasiões, situações, sequências, encontros e intercâmbios de presenças que se apropriam dos códigos a fim de desterritorializar os signos e as condições das estruturas urbanas complementares á generalização de discursos políticos de resistência, os quais tentam conjecturar as manifestações do inorgânico, da desigualdade social e da inequidade, construindo uma ideologia identificada com a ideia de que para percorrer a corporeidade cidadina requer-se um exercício sobre si mesmo, deixando de lado as concepções morais e as repressões que se tem sobre o erotismo do próprio corpo e dos outros. Para tais fins, as personagens se valem de todos os meios possíveis, com o objetivo de manter a ideia libertária que se tem do espaço público: uma rede de encontros e deslocamentos que procura assegurar a permanência da utopia de uma superação absoluta das diferenças de classe e das contradições sociais e políticas por via da transformação do próprio corpo e do uso da desordem dos órgãos com fins revolucionários e políticos.

Neste sentido, as personagens estabelecem-se como seres nômades que procuram construir uma cidade onde impere o caos, a difusão das formas, a descentralização, a dissolução das nomenclaturas e nominações e o desbordamento dos sentidos. Neste caso, essa nova visão de cidade traz consigo uma noção de anonimato, na qual os corpos não se correspondem com a identidade nem com a memória do passado, pois para eles a ideia de cidade fixa está afastada do que deve ser pensado como cidade: um espaço corporal desmontável, em constante devir móvel, onde os papéis não são fixos e em que a morte e o erotismo estão presentes em cada um dos cantos à espera de uma vítima que esteja disposta a submergir no desejo, na dor e na agitação dos órgãos e dos sentidos. Neste caso, pode-se dizer que essa concepção da cidade não se baseia na cara diurna conhecida por nós, mas é uma recriação da percepção sensorial, pois sua espacialidade só se percebe na medida em que se transita pelas ruas e só existe quando se entendem suas particularidades.

É assim que Nettel vê a cidade, igual a Deleuze e Guattari, como um correlato da rota, uma entidade que é circulação e circuito, definida por entradas e saídas nas quais os fluxos circulam e todos os movimentos podem ser pensados e questionados; o urbano, é, portanto, neste caso, uma massa experiente que consiste no movimento do próprio corpo dentro da espacialidade da cidade, onde não se reconhecem pontos geográficos no território e não existem os limites do corpo, pois possui uma topografia móvel impossível de captar e encerrar dentro de um mapa ou uma cartografia estável. É neste marco em que se encontram os espaços de relação eróticos e infernais, os quais estão habitados por corpos com suas mesmas características.

Porém, antes de iniciar a análise dos espaços, é preciso ter em mente que o espaço geral do romance é um espaço infernal no qual a sexualidade e o erotismo estão reprimidos, pois, a exploração do próprio corpo e dos outros só se realiza no final da narração e está simbolicamente unido à libertação, transmutação e fusão do corpo da protagonista com o corpo da cidade. Portanto, aquilo a que se fará referência como espaços eróticos estará relacionado aos espaços de conforto e tranquilidade, onde a protagonista consegue ter um pouco de paz e de sossego.

Dentro dos espaços infernais podem ser classificados: a casa dos pais, o instituto para cegos, o subterrâneo e o cemitério. Estes espaços podem ser catalogados como círculos infernais que compõem o grande inferno citadino da Cidade do México, pois são os que possibilitam o declínio total da protagonista e são os que abrem e criam as relações com os demônios que a percorrem, a exploram e a habitam. A construção da totalidade infernal da cidade na obra de Nettel, para além de seus subcírculos, está viva no imaginário coletivo, que denomina e classifica o diferente dentro de categorias prefiguradas como escuras, medrosas e culposas, pois o inferno é o que o caracteriza “es una de las obsesivas preocupaciones de la humanidad; en cada civilización se pretende dar una respuesta al misterio y no hay mitología ni religión que no haya basado su fundamento en solucionar tan peliagudo problema. Todas las tradiciones de lo sobrenatural recogen el tema de la incursión de unos héroes al Más Allá de donde vuelven victoriosos.”²⁹¹ (PIÑERO: 1995:8). Portanto, os elementos clássicos do mito do espaço infernal sugerem a imagem de um lugar fantástico e ultraterreno onde as

²⁹¹ É uma das obsessivas preocupações da humanidade; em que cada civilização pretende dar uma resposta ao mistério e não há mitologia nem religião que não tenha baseado seu fundamento em solucionar tão difícil problema. Todas as tradições do sobrenatural recorrem ao tema da incursão dos heróis para além de onde voltam vitoriosos.

personagens literárias se internam como um meio de transformar sua personalidade e conduzir sua conduta para determinados modos de ser na cidade e de desenvolver-se nesta. Não obstante, é preciso notar que todo o relato gira em torno da decadência a partir da cidade diurna e banal para a cidade do subterrâneo, tudo isso por meio da manifestação da cegueira e do exercício de viajar ao subsolo infernal citadino e do subconsciente. Sendo assim, o primeiro espaço infernal aparece: a casa dos pais. Ela apresenta-se como um círculo infernal que captura a personalidade e os desejos de Ana, para submergir no medo à coisa e sua certeza de castigo, cegueira e morte²⁹², pois é ali onde se desenvolvem os dois fatos mais importantes da infância e da adolescência de Ana: a morte de seu irmão e sua primeira menstruação. Estes dois fatos desenvolvem-se de maneira simultânea e são atribuídos à coisa, que se encarrega durante muito tempo de arrancar a vida de Diego, irmão de Ana, e de acabar paulatinamente com a visão da protagonista. Dessa maneira, A coisa é o criminoso que procura acabar com a vida da “detetive” Ana, encarregada de procurar a todo custo a maneira de pôr em evidência os crimes da coisa e os mecanismos usados por esta para se apropriar da individualidade e da energia dos seres que a rodeiam:

Las cenizas, ya sea al tocarlas o al verlas, me causan una irremediable sensación de angustia, tan fuerte que podría confundirse con el vértigo. Cada vez que yo veía uno de los ceniceros de mi padre lleno, en la mesita de la sala, empezaba a obsesionarme con la muerte de mi hermano y la idea de compartir la casa el baño y hasta el autobús de la escuela con su espectro. (...) Tenía tanto miedo de morir, de dejar de ser yo misma. Cederle el lugar a la cosa era cien veces peor que convertirse en ceniza. Llevarla dentro era tener la descomposición inoculada en mi persona.²⁹³ (NETTEL, 2006: 26-27).

Portanto, a casa dos pais deixa de ser um espaço de conforto e segurança para estabelecer-se como um lugar desesperador e violento no qual Ana se sente aprisionada e perseguida por um ente que desconhece e que traz medo, ansiedade, desespero, desolação e morte. Assim, os acontecimentos enquadrados dentro deste espaço

²⁹² Esta temática remete imediatamente às obras de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Sobre heróis e tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, especificamente ao capítulo intitulado “Relatório sobre cegos”.

²⁹³ As cinzas, seja ao tocá-las ou vê-las, me causam uma irremediável sensação de angústia, tão forte que poderia ser confundida com vertigem. A cada vez que eu via um dos cinzeiros de meu pai cheio, na mesinha da sala, começava a associar com a morte de meu irmão e a ideia de compartilhar a casa, o banheiro e até o ônibus da escola com seu espectro. (...). Tinha tanto medo de morrer, de deixar de ser eu mesma. Ceder-lhe o lugar à coisa era cem vezes pior que se converter em cinza. Levá-la dentro era ter a decomposição inoculada em minha pessoa.

simbolizam o primeiro declínio infernal e a primeira inserção dentro dos círculos infernais, pois o desenvolvimento narrativo vê-se fortemente marcado por uma presença demoníaca que procura capturar e conter toda a energia vital de Ana e de seu irmão Diego. Por isso cada uma das ações apresentadas neste trecho está representada pela escuridão, pela morte, pelo sangue, pela tristeza. O pressentimento da catástrofe e a desterritorialização dos sentidos se tornam espaços afastados dos aparelhos estatais, de poder político e familiar:

Sentí un dolor muy profundo en el vientre, una especie de punzada, y me precipité al baño, donde permanecí encerrada unos diez minutos, hasta que por la ventana escuché el alarido de mi madre. Entonces me levanté del excusado y vi con estupor –ninguna explicación previa mitiga el impacto de la primera vez- que de mi entrepierna a la taza emanaban hilachos de sangre; no pude dejar de relacionarla con la sangre de mi hermano petrificando la escalera. Cuando salí, encontré a mi madre desparramada en los escalones. Sostenía a Diego en sus brazos y lo amasijaba sin ningún resultado. Papá había entrado a la casa. Desde el ventanal de la sala lo vi marcar desesperado el disco del teléfono. Cuando llegó la ambulancia, mi madre me miró un instante y yo le mostré los dedos todavía manchados por la menstruación. Pero ella no reaccionó. En sus ojos había vértigo y una aferrada incredulidad. Mi padre la tomó del brazo con fuerza y la metió en la ambulancia. Me quedé sola en la casa y con todo el asco del mundo empecé a comerme los chicharos de mi plato, los que había en la cazuela y los que habían sobrado crudos en el refrigerador, para establecer una última y suplicante negociación con La cosa. Como la mayoría de mis propuestas, ésa tampoco dio resultado.²⁹⁴ (NETTEL, 2006: 39)

Então, a passagem da infância de Ana à adolescência está marcada por uma primeira descida ao inferno que traz consigo três aspectos abjetos e macabros: a morte repentina e acidentada de seu irmão Diego, as marcas de sangue menstrual em seu corpo e a tentativa frustrada de se auto-castigar usando a comida como um mecanismo de negociação com o ente demoníaco e infernal chamado A coisa. Esta consideração negativa do passar de uma etapa a outra se origina, primordialmente, ao se relacionar de

²⁹⁴ Senti uma dor muito profunda no ventre, uma espécie de pancada, e precipitei-me ao banheiro, onde permaneci fechada uns dez minutos, até que pela janela escutei o alarido de minha mãe. Então levantei-me do vaso sanitário e vi com estupor - nenhuma explicação prévia mitiga o impacto da primeira vez - que de minha coxa escorriam fios de sangue; não pude deixar de relacionar com o sangue de meu irmão petrificando na escada. Quando saí, encontrei a minha mãe esparramada nos degraus. Sustentava Diego em seus braços e o amassava sem nenhum resultado. Papai tinha entrado em casa. Da janela da sala vi-o demonstrar desespero e discou o telefone. Quando chegou a ambulância, minha mãe me olhou um instante e eu lhe mostrei os dedos ainda manchados pela menstruação. Mas ela não reagiu. Em seus olhos tinha vertigem e uma forte incredulidade. Meu pai tomou-a nos braços com força e meteu-a na ambulância. Fiquei sozinha em casa e com todo o asco do mundo comecei a comer os torresmos do meu prato, os que tinha no prato e os que tinham sobrado crus no refrigerador, para estabelecer uma última e suplicante negociação com A coisa. Como a maioria de minhas propostas, essa também não deu resultado.

maneira simbólica o crescimento e o medo ao amadurecimento como uma condenação que traz consigo a escuridão e as trevas. É por isso que o sangue menstrual cobrindo o corpo de Ana é um elemento abjeto que se relaciona diretamente com o sangue de seu irmão, pois enquanto uma vida se apaga, a outra germina e se derrama em cada um dos rincões da materialidade da protagonista. Por esta razão, a ação de comer no momento em que seu irmão morre se instaura como uma celebração da vida própria em frente à dos outros, isto é, Ana recebe a vitalidade de seu irmão através do sangue e este tenta pactuar uma trégua com a coisa-demônio-morte através de uma ação tão básica como comer. Portanto, os torresmos são a comunhão que reafirmam o pacto entre A coisa e Ana, entre o prolongamento da própria vida e a desterritorialização momentânea da morte, pois se entende que só através do sacrifício e da exploração dos sentidos poderá resistir ao malefício e à eminência da morte e da culpa.

Mais ainda, o primeiro círculo, além de se apresentar como um lugar escuro e tenebroso, caracteriza-se pela ausência de um guia que ajude Ana a conhecer as suas construções espaciais. Por esse motivo, este círculo infernal é percorrido e explorado com a ingenuidade própria de uma menina que vai transitando pela dor de estar viva e pelo acordar em um mundo onde a vida só se reafirma através da dor, do crime e das presenças infernais de entes externos e internos ao próprio ser:

Mi hermano estuvo una noche en el hospital, una noche interminable sin luna, sin sonidos y sin olores. (...) Después de deambular por los pasillos, llegué al cuarto de Diego sin proponérmelo y me quedé ahí, esperando en su cama deshecha. (...) El tiempo era una gota de agua lenta y constante en el fregadero. (...) Encontré debajo de la cama el cojín favorito de Diego y la tristeza se me vino encima como una quemadura de ácido. Apagué la radio. Sabía que Diego no iba a volver; lo supe al escuchar la ambulancia parada frente a la casa, pero no lo había sentido hasta ese momento. Apreté el cojín con fuerza contra mi pecho, luego me levanté y me puse a esperar en la ventana a que se encendiera la luz de la entrada tratando de imaginar que mi hermano había vuelto a casa. Quería ver esa luz a cualquier hora, aunque para eso tuviera que permanecer ahí toda la noche, acompañando a la lluvia y al hombre de la radio.²⁹⁵ (NETTEL, 2006: 39-41)

²⁹⁵ Meu irmão esteve uma noite no hospital, uma noite interminável sem lua, sem sons e sem cheiros. (...). Após perambular pelos corredores, cheguei ao quarto de Diego sem que tivesse a intenção e fiquei ali, esperando em sua cama desfeita. (...) O tempo era uma gota de água lenta e constante no tanque. (...) Encontrei embaixo da cama o travesseiro favorito de Diego e a tristeza veio para cima de mim como uma queimadura de ácido. Desliguei o rádio. Sabia que Diego não ia voltar; soube ao escutar a ambulância parada em frente à casa, mas não o tinha sentido até esse momento. Apertei o travesseiro com força contra meu peito, depois levantei-me e pus-me a esperar na janela até que se acendesse a luz da entrada, tratando de imaginar que meu irmão tinha voltado para casa. Queria ver essa luz a qualquer hora, ainda que para isso tivesse que permanecer ali toda a noite, acompanhando a chuva e o homem do rádio.

Pode-se observar como esses poucos vestígios de luminosidade e de esperança estão carregados de uma aura escura e infernal que, em vez de levar a protagonista a espaços de conforto e luz, a submergem em umbrais nos quais só a melancolia, a culpa e a decepção colocarão em evidência a cara da realidade na qual Ana terá que se desenvolver. E mais, é neste difícil momento que Ana tem uma primeira aproximação com o erotismo e com a visualização de outros corpos, pois enquanto espera a nefasta notícia se esquece da realidade escutando a descrição no rádio de alguns corpos formosos e desejáveis: “En la radio anunciaron el principio de un programa: *La ciudad de los huérfanos*, donde un hombre de voz ronquísima le pedía a las mujeres del auditorio que llamaran por teléfono para describirle un cuerpo; mientras, él recitaba poemas, de más en más engolados, sobre la soledad y el metro.”²⁹⁶ (NETTEL, 2006: 40). Este primeiro encontro simbólico com outros corpos, o nome do programa e os poemas referentes ao espaço infra terrenal do metrô, vão insinuando e pondo em evidência os castigos de morte, declínio, inferno, erotismo e subconsciente. Ou seja, a imersão no primeiro círculo infernal mostra as evidências de uma futura descida total ao inferno chamado Cidade do México e aos elos pelos quais a protagonista terá que cruzar: o metrô, o corpo desconhecido de outros, a cidade e a orfandade de um corpo amorfo escondido depois do labirinto de infinitas ruas escuras e corpos desesperados por serem penetrados e desejados.

Após o incidente da morte de Diego e da transição da passagem de menina a mulher, Ana começa a experimentar, em toda sua plenitude, o desespero de compartilhar o círculo infernal com corpos possuídos pela morte e pela inquietação que deixa a perda de um ser querido. Portanto, a morte de seu irmão e a entrada na adolescência não só significam para Ana o começo de um declínio infernal como é a imersão total em um mundo onde sua família se desintegra e seu corpo começa a sofrer mudanças, não só as que trazem o crescimento, também as que traz consigo a construção de um corpo sem órgãos e a desterritorialização da identidade e a realidade imediata:

Dentro de mí alguien lloraba con hipo como lloran los niños y también algunos adultos cuando están a solas y consiguen escupir pedazos atorados de su infancia. El llanto no venía de mi estómago, mucho menos del corazón,

²⁹⁶ No rádio anunciaram o princípio de um programa: *A cidade dos órfãos*, onde um homem de voz rouquíssima pedia às mulheres do auditório que o chamassem por telefone para lhe narrar um corpo; enquanto isso, ele recitava poemas focados na solidão e no metrô.

órgano que jamás he sentido, tampoco venía de la memoria porque a pesar de todo Diego seguía siendo parte del presente. El llanto era ajeno, pero también me pertenecía. (...) En mi cabeza, el ruido era intolerable como cuando uno escucha el murmullo de una conversación sin distinguir las palabras. En medio de esa conversación escuché una voz que reconocí de inmediato, muy semejante a la mía, pero también claramente ajena. No era la de una niña ni tampoco la de una persona adulta, podría decir que era una voz atemporal, la de un muerto quizás o la de alguien eternamente vivo, no lo sé. Con ella la cosa se dirigió a mí y, a pesar de la confusión, sus palabras resonaron en mi oído con nitidez. “Es tu culpa”, decía. “Yo no tengo nada que ver”. Cerré los ojos. Poco a poco el parloteo cedió, dejando el lugar al rostro de mi hermano, que pareció nítido en mi memoria, enrojecido por el sol, tal como lo había visto años atrás en unas vacaciones que pasamos juntos en la playa. Casi podía percibir el olor de su piel, bajo la irremplazable camiseta verde, sus manos anchas atareadas en amontonar arena, los ojos alegres, la expresión tranquila. (...) el exceso de espacio nos empezó a afectar a todos. Mis padres y yo caminábamos untados a las paredes como temerosos de pisar un enorme charco. La ausencia nos impedía respirar. (...) Era como si en lugar de Diego, todos los demás hubiéramos muerto, nuestra vida era un limbo.²⁹⁷ (NETTEL, 2006: 44-45)

Essa construção de um corpo sem órgãos se dá no meio de uma relação com a culpa do assassinato de Diego, da decadência, da convivência em um limbo-inferno chamado família e de uma lembrança que mantém viva a imagem de um ser que serviu como catalizador na vida de Ana. É claro que no momento em que Diego deixa de habitar seu próprio corpo e submerge nos canais que o levarão à morte, o corpo de Ana transforma-se e desloca-se para os limites da consciência e da racionalidade moderna. Portanto, o corpo de Ana é um corpo abjeto, nômade e diferente que parece uma máquina de guerra no momento de resistir, sentir e perceber o mundo a partir dos cânones impostos pelos organismos de controle e de governabilidade, pois o declínio, a escuridão, a perda da racionalidade e os sentidos levam-na a um conhecimento profundo de seu próprio corpo e do corpo cidadão que começa desde a base: a casa de seus pais e

²⁹⁷ Dentro de mim alguém chorava com soluço como choram os meninos e também alguns adultos quando estão sozinhos e conseguem cuspir pedaços obstruídos de sua infância. O choro não vinha de meu estômago, muito menos do coração, órgão que jamais tenho sentido, também não vinha da memória porque apesar de tudo Diego seguia sendo parte do presente. O choro era alheio, mas também me pertencia. (...). Em minha cabeça, o ruído era intolerável como quando se escuta o murmurio de uma conversa sem distinguir as palavras. No meio dessa conversa escutei uma voz que reconheci de imediato, muito semelhante à minha, mas também claramente alheia. Não era a de uma menina nem também a de uma pessoa adulta, poderia dizer que era uma voz atemporal, a de um morto talvez ou a de alguém eternamente vivo, não sei. Com ela a coisa se dirigiu a mim e, apesar da confusão, suas palavras ressoaram em meu ouvido com nitidez. “É tua culpa”, dizia. “Eu não tenho nada a ver”. Fechei os olhos. Pouco a pouco o barulho cedeu, deixando lugar ao rosto de meu irmão, que pareceu nítido em minha memória, vermelho pelo sol, tal como o tinha visto anos atrás em umas férias que passamos juntos na praia. Quase podia perceber o cheiro de sua pele, baixo a insubstituível camiseta verde, suas mãos largas ocupadas em amontoar areia, os olhos alegres, a expressão tranquila. (...). O excesso de espaço começou a nos afetar a todos. Meus pais e eu caminhávamos colados às paredes como se temêssemos pisar em um enorme charco. A ausência impedia-nos de respirar. (...). Era como se no lugar de Diego, todos os demais tivéssemos morrido, nossa vida era um limbo.

a suposta segurança que esta engloba: “Dejó el comedor arrastrándose por la pared para no pisar el charco de ausencia y se encerró en su cuarto unas horas, mientras mi madre revoloteaba de un lado a otro de la casa, sin hacer nada, semejando una palomilla de mal agüero. (...) Sin embargo, más que la idea de morir, lo que me atormentaba era la incertidumbre. A los diez años había comprendido ya que los adultos suelen esconder malas noticias, conversaciones difíciles, hábitos malsanos.”²⁹⁸ (NETTEL, 2006: 47). A noção de realidade e violência que Ana assume desde adolescente reafirma a ideia de que seu meio imediato é um espaço no qual Eros e Thanatos se relacionam diretamente e onde a agressão, a despersonalização e a percepção através dos sentidos conseguem desterritorializar a violência interna e social, pois fica claro que a relação entre os fantasmas do círculo infernal da casa se apresentam com o objetivo de gerar uma mudança mental na protagonista, predominando o pessimismo, a desolação e a falta de credibilidade nos colegas e habitantes de seu inferno. Inferno que não só existe nas fronteiras da carne como também se estende para a interioridade dela mesma, submergindo na batalha destrutiva do eu, do outro e do desconhecido: “Ignoraba que ignorar es precisamente la condición humana y que tanto mis padres como los demás adultos, que parecían tan enterados, se pasaban oscilando de certeza en certeza, debatiéndose entre espejismos o en un enorme pantano de arenas movedizas”²⁹⁹ (NETTEL, 2006: 48). Todas estas relações nocivas acabam alimentando esse outro que procura sair do cárcere interior, pois este primeiro descenso infantil se instaura como uma aprendizagem autodidata das relações infernais, na medida em que é uma exploração do inferno a partir de um pseudo espaço de conforto em que só os sentidos estão capacitados para guiar o corpo mutante de Ana na escuridão e nas trevas. Neste sentido, o primeiro círculo infernal e seus habitantes estão carregados de uma forte tonalidade negativa, que em vez de criar um ambiente vital para o desenvolvimento normal do ser humano, amplia o fluxo dos desejos e possibilita a circulação do pensamento que se transformam em linhas de fuga, rompendo assim com a

²⁹⁸ Deixou a sala de jantar arrastando-se pela parede para não pisar no charco de ausência e se fechou em seu quarto umas horas, enquanto minha mãe voava de um lado a outro da casa, sem fazer nada, imitando uma pombinha de mau azar. (...). No entanto, mais que a ideia de morrer, o que me atormentava era a incerteza. Aos dez anos já tinha compreendido que os adultos costumam esconder más notícias, conversas difíceis, hábitos ruins.

²⁹⁹ Ignorava que ignorar é precisamente a condição humana e que tanto meus pais como os demais adultos, que pareciam tão inteirados, passavam oscilando de certeza em certeza, debatendo-se entre miragens ou em um enorme pântano de areias movediças.

estratificação do mundo e criando um caos em torno da visão que se tem de família, lar, segurança, prosperidade, fraternidade e amor: “La casa olía distinto. Por los pasillos y los baños, pero particularmente en el cuarto de mi hermano, circulaba un tufillo agrio”³⁰⁰ (NETTEL, 2006: 35). Isto é, com a circulação das forças eróticas e tanáticas dentro deste espaço, a protagonista consegue estabelecer as bases para articular seu corpo em função da resistência, da evasão e da fuga, ressignificando desta maneira sua auto-visão e a visão que os outros têm desse corpo nominado Ana: corpo depravado, hipocondríaco, carregado de vitalidade, erotismo, desordem, violência, doença, psicoses e paranoia. Em suma, este primeiro descenso infernal é o primeiro exercício que Ana realiza para esvaziar seu corpo como um mecanismo destrutivo para construir um corpo sem órgãos através da paranoia, da loucura e da presença desse “outro” que representa o corpo hipocondríaco que procura se encher de intensidades que levem ao conhecimento do desejo e à desterritorialização da identidade e dos sentidos:

En la vigilia todo me daba miedo. Las sombras de los muebles deformados por la luz de la luna eran suficientes para aumentar los escalofríos. Bastaba pensar en la incertidumbre de mi futuro y del tiempo que tenía antes del triunfo de La cosa para desvanecerme. Solía abrir los ojos en la madrugada, perdida, sin puntos de referencia. Dolores estomacales, escalofríos, vómito, debilidad extrema. Mi madre, sumergida por completo en su abnegación, permanecía horas a mi lado, obligándome a hacer todo tipo de contorciones para que no me viera escupir la medicina entre la cama y el muro. Yo no deseaba curarme, mi único interés era hacer sufrir al huésped. (...) Al crecer uno deja de escuchar y comprender ciertos sonidos, ciertos lenguajes. (...) durante la enfermedad, sepultada en el silencio de mi cuarto, en esa falta absoluta de expectativa, volví a escuchar a la cosa tan claramente como antes y, aun así, tardé mucho en comprender que se trataba de ella. Una noche desperté de golpe con la sensación de estar en peligro. Quise levantarme y salir del cuarto pero mi cuerpo estaba tan débil que ni siquiera logré sentarme en la orilla de la cama. (...) Estaba sudando, mi pecho subía y bajaba con el ritmo alterado de mi respiración. (...) Los brazos y las piernas me pesaban contribuyendo, a su modo, a esa conspiración de los objetos contra mí. No tenía más remedio que recurrir a la inmovilidad, táctica que algunos animales emplean al sentirse amenazados. (...) A menudo, durante la noche, intentaba compensar la falta de sueños con historias inventadas. Imaginaba selvas y otros entornos naturales en los que yo me movía como una criatura salvaje, segura en su territorio. Esa noche, inspirada en el ritmo de mis pulmones, me dio por pensar que mi cuerpo era una playa desolada donde soplaba el viento a gran velocidad; fue entonces cuando detrás de mi corriente sanguínea, detrás del aire que entraba y salía de mis pulmones, descubrí un ruido distinto³⁰¹. (NETTEL, 2006:80-82)

³⁰⁰ A casa cheirava diferente. Pelos corredores e nos banheiros, mas particularmente no quarto de meu irmão, circulava um cheirinho amargo.

³⁰¹ Na vigília tudo me dava medo. As sombras dos móveis deformados pela luz da lua eram suficientes para aumentar os arrepios. Bastava pensar na incerteza de meu futuro e do tempo que tinha antes do triunfo da coisa para desmaiar. Costumava abrir os olhos na madrugada, perdida, sem pontos de referência. Dores estomacais, arrepios, vômito, debilidade extrema. Minha mãe, imersa por completo em

Essa subjetivação é a última etapa que Ana realiza neste primeiro círculo infernal, que irá fornecer o caminho para os outros declínios por novos círculos infernais da Cidade do México. Tudo isso com o afã de procurar a despersonalização total de si e do que se constitui como seu corpo real, deixando-se invadir e possuir por multiplicidades que potenciarão a dissolução dos estratos do poder e a localização dentro do lugar favorável chamado inferno citadino.

O segundo grande círculo infernal está constituído por uma multiplicidade de corpos que não conseguem perceber sua monstruosidade, mas que se percebem e se recriam através do tato, do uso e da mistura da cada um dos sentidos – exceto a vista; este lugar conhecido como o Instituto de Cegos constitui a inserção total do corpo de Ana dentro do inferno e da monstruosidade de uma cidade em que há cegueira, subconsciente e trevas, reafirmando as velhas palavras bíblicas: “Deixai-os! Eles são guias cegos guiando cegos. Se um cego conduzir outro cego, ambos cairão no buraco” (MATEUS 15: 14).

Antes da análise, deve-se ressaltar que a cegueira e o estudo do ponto de vista dos cegos são elementos que têm sido pouco estudados dentro da literatura e são poucos os relatos que se concentram nesse problema visual: “Yet upon closer examination the principal themes and motifs of literature and popular cultures are nine in number and may be summarized as follows: blindness as compensatory or miraculous power; blindness as total tragedy; blindness as foolishness and helplessness; blindness as unrelieved wickedness and evil; blindness as punishment for sin; blindness as abnormality or dehumanization; blindness as purification; and blindness as symbol or

sua abnegação, permanecia horas a meu lado, obrigando-me a fazer todo tipo de contorções para que não me visse cuspir o remédio entre a cama e a parede. Eu não desejava me curar, meu único interesse era fazer o hóspede. (...) Quando crescemos a gente deixa de escutar e compreender certos sons, certas linguagens. (...) Durante a doença, sepultada no silêncio de meu quarto, nessa falta absoluta de expectativa, voltei a escutar a coisa tão claramente como antes e, ainda assim, demorei muito em compreender que se tratava dela. Uma noite acordei inesperadamente com a sensação de estar em perigo. Quis levantar-me e sair do quarto, mas meu corpo estava tão débil que nem sequer consegui sentar na ponta da cama. (...) Estava suando, meu peito subia e descia com o ritmo alterado de minha respiração. (...) Os braços e as pernas pesavam-me contribuindo, a seu modo, para essa conspiração dos objetos contra mim. Não tinha mais remédio para recorrer à imobilidade, tática que alguns animais empregam ao se sentirem ameaçados. (...) Com frequência, durante a noite, tentava compensar a falta de sonhos com histórias inventadas. Imaginava selvas e outros meios naturais nos quais eu me movia como uma criatura selvagem, segura em seu território. Essa noite, inspirada no ritmo de meus pulmões, pensei que meu corpo era uma praia deserta onde soprava o vento a grande velocidade; foi então quando por trás de minha corrente sanguínea, por trás do ar que entrava e saía dos meus pulmões, descobri um ruído diferente.

parable”³⁰² (JERNIGAN, 1974: 2). Não obstante, tem sido uma temática presente dentro da cultura geral, exemplos disso são: o adivinho grego Tirésias, a cegueira de Édipo, a personagem cega do Lazarillo de Tormes, as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e o “Informe sobre cegos”, capítulo do romance *Sobre heróis e tumbas* (1961). No *Ensaio sobre a cegueira*, como no romance de Nettel, a cegueira apresenta-se como uma doença desconhecida que deixa sem visão de forma repentina os habitantes de uma cidade desconhecida, que provoca a queda da civilização e dos órgãos de regulamentação político. Por outro lado, em “Informe sobre cegos” narra-se o temor e o ódio que Fernando Vidal Olmos sente pelos cegos, pois os considera seres habitados por forças obscuras que só vivem com o objetivo de propagar o mal ao redor do mundo. Esta visão negativa que se tem sobre a cegueira dentro da literatura põe em evidência a maneira simbólica como esta doença consegue subverter os parâmetros que se tem sobre a realidade e sobre o sentido que lhe dá esta capacidade sensorial: “In virtually all of these symbolic treatments, there is an implied acceptance of blindness as a state of ignorance and confusion, of the inversion of normal perceptions and values, and of a condition equal to if not worse than death”³⁰³ (JERNIGAN, 1974: 8). Esta ideia da cegueira também se encontra presente na obra de Nettel e, também, está relacionada diretamente com a morte, a anormalidade e o sobre-humano, servindo como uma articulação do alegórico e do simbólico em torno da observação e do conhecimento do mundo imediato.

Neste contexto, o instituto para cegos resulta ser o segundo círculo infernal onde se insere a protagonista Ana, é ali onde se apresenta a primeira personificação da coisa, pois se materializa e consegue se orientar no meio do caos e da escuridão citadina: “El viaje que la protagonista comienza en el instituto de ciegos es por tanto un viaje de autoconocimiento, un viaje al interior del predicado psíquico que tiene por objeto reafirmar la manera en la que Ana observa, valora y siente su cuerpo. En otras palabras, un viaje

³⁰² No exame mais próximo dos principais temas e motivos da literatura e das culturas populares podem ser encontrados nove temas ao redor da cegueira: cegueira como analogia do poder; cegueira como tragédia total; cegueira como manifestação da idiotice e do desamparo; cegueira como maldade pura; cegueira como castigo do pecado; cegueira quando aparece a anormalidade ou a desumanização; cegueira como purificação; e cegueira como um símbolo ou parábola.

³⁰³ Na virtualidade destes tratamentos simbólicos, há uma aceitação que vê a cegueira como um estado de ignorância e confusão, de inversão de valores e percepções normais e de uma condição igual e não pior que a morte.

que tiene como fin hacer aparecer su propio cuerpo como sujeto”³⁰⁴ (FORERO, 2009:44). Portanto, a viagem ao interior do inferno do instituto de cegos é em si um devir cegueira e uma auto-fuga que evoca desconhecido, que se nega e se esconde debaixo das capas da cidade, com o fim último de conceber a cegueira como único mecanismo de desterritorialização e conhecimento da realidade do mundo contemporâneo. Assim Ana compreende, desde muito cedo, que a razão e a credibilidade estão afastadas do verdadeiro sentido da vida, pois, apesar da realidade entrar pelos olhos e atravessar o plano cognitivo, é só através dos sentidos e da desorganização dos órgãos que o ser humano consegue se compreender como indivíduo e como um ser complexo que entende e legitima a falha do projeto moderno-racionalista-visionista tão afastado da essência humana. É por isso que o romance apresenta os motivos simbólicos e alegóricos sobre o que significa ser cego de verdade e o que é se fazer de cego frente aos problemas políticos e sociais de uma cidade cada vez mais violenta, afastada da humanização racional e do que significa conhecer o próprio corpo, o do meio e o dos outros.

Neste sentido, o instituto de cegos apresenta-se como um lugar onde impera a maldade e a perversão; um lugar para o controle, a vigilância e o castigo no qual se instaura a desumanização e a anormalidade, como uma metáfora do inferno total da Cidade do México. Efetivamente, a viagem pelo interior do segundo círculo infernal, além de conduzir Ana pelos matizes do corpo e do conhecimento dos sentidos, funciona como um símbolo de aprendizagem e de renovação, a partir do momento em que a cegueira deixa de ser esse outro que atormenta e assusta, e passa a se estabelecer como um indicador de realidade palpável que dá conta de novas realidades e que leva o corpo a resistir e a fugir da falsa realidade dos que veem pelos olhos de um sistema mentiroso e corrupto. Além disso, a relevância deste espaço não só se refere ao físico, como também ao meio que propicia a descida total à face da cidade. A cegueira aqui simboliza a travessia, momento em que se indaga o que se é, o que se conhece como indivíduo e o que se estabelece como comunidade: “La metáfora del viaje sirve para indicar la necesidad que tiene el hombre de hacer experiencias para poder comprender. No olvidemos que exterior en latín, de donde procede experiencia, quiere decir caminar

³⁰⁴ A viagem que a protagonista começa no instituto de cegos é, portanto, uma viagem de auto-conhecimento, uma viagem ao interior da consciência psíquica que tem por objeto reafirmar a maneira como Ana observa, valoriza e sente seu corpo. Em outras palavras, uma viagem que tem como finalidade fazer aparecer seu próprio corpo como sujeito.

y así formarse una determinada conciencia o cultura de las cosas”³⁰⁵ (LAMANA, 2001: 3). Esta desterritorialização dos sentidos e da consciência que começa com a aceitação de uma sucessão de decadência e cegueira, segue no instituto e acaba no subterrâneo como uma metáfora do (in)consciente de uma cidade que quer abrir seu corpo a novas experiências sensoriais e que procura pôr em evidência esses espaços novos, relegados pela sociedade manipuladora que tem vendido as verdades aos melhores compradores.

Certamente, o que mais surpreende Ana durante sua primeira visita é a estranheza e a desumanização com as quais os organismos de controle têm enclausurado os cegos e como isso tem levado a contribuir com a construção de micro-lugares de confinamento e crueldade que procuram canalizar as identidades e a pouca clareza que se tem sobre o mundo e seus matizes. Portanto, este lugar é um espaço abjeto que apresenta a desumanização de um grupo de seres que tem conseguido conhecer-se e conhecer o mundo por meio de outros planos sensoriais. Isso permite realçar o simbolismo de um fechamento involuntário e de um isolamento que vai na contramão das normas de humanização, reforçando também a crueldade a que estão expostos por carecer de uma suposta figura humana: “A cegueira é a metáfora da desumanização e da indignidade do homem. Com ela irrompem os demônios e os monstros apocalípticos: a fome, a violência, a crueldade, a bestialidade...” (AGUIAR E SILVA, 1999: 98). Assim, não restam dúvidas de que os cegos compõem essa realidade escura e impenetrável, a qual lhes permite submergir nas trevas e conhecer a essência do ser humano, onde a maldade e o selvagem são os aspectos que imperam e comandam as diretrizes da sociedade. Por isso é tão importante para Ana esta viagem dentro do inferno dos cegos, pois é só através da cegueira e do reconhecimento dos sentidos que conseguirá compreender seu papel no mundo e se apropriará da realidade cidadina. Ou seja, perder a visão, ficar cego, significa ultrapassar as barreiras dos conhecimentos lógicos e racionais com o fim de interrogar o mundo a partir de um plano sensorial e de acordo com a realidade mexicana. Ao mesmo tempo, deixa-se de lado a objetivação do sujeito realizada por meio da visão própria e dos outros, pois, ao não conseguir olhar, os olhos dos cegos constituem para Ana e, para os outros, um ente transformador que consegue paralisar o mundo e transmutá-lo para o plano da percepção: “La mirada de

³⁰⁵ A metáfora da viagem serve para indicar a necessidade que tem o homem de fazer experiências para poder compreender. Não esqueçamos que “exterior” em latim, de onde procede experiência, quer dizer caminhar e assim se formar uma determinada consciência ou cultura das coisas.

los ciegos es en este sentido particularmente peligrosa, pues el ser que la emite no puede a su vez transformarse en objeto. Si lo que caracteriza la percepción del prójimo, es la posibilidad permanente de ser visto por él, de convertirse en objeto para él”³⁰⁶ (SARTRE, 1961: 60). O acontecimento cegueira-fuga equivale então à descida total aos infernos, tanto pessoais como cidadãos, onde fervilham os segredos que os ramos do poder têm tentado esconder e suprimir de maneira racional e arbitrária, mas que, com a exploração dos sentidos e com a construção do corpo sem órgãos, terminam saindo a flutuar e levando às personagens a submergir na obsessão, na crueldade, no sexo e no erotismo, como mecanismos para resistir frente às normas e aos modos de opressão.

Não obstante, o autoconhecimento de Ana neste círculo só se dá através de uma descida ao próprio inconsciente, simbolizado, em um primeiro momento, pelo instituto de cegos e, em um segundo momento, pelo declínio final ao subterrâneo, demonstrando desta maneira que a irracionalidade do ser humano está representada especificamente pela capacidade de ver o mundo desde uma perspectiva só, pois fica claro que a escuridão onde vivem os cegos se vê equiparada por uma lógica e uma racionalidade extremas, que dominam e reprimem os instintos de morte e violência. Em outras palavras, a descida ao inferno próprio e à cidade significa um reconhecimento do outro diferente que, por sua vez, ressignifica os instintos baixos e passionais, pois, ao se reconhecer nas sombras, se põem à prova as normas morais e encara-se o mundo como um ente representativo do mal absoluto.

Ana demora para identificar-se com os cegos, pois pensa que perder a visão significa se identificar com o mal, com a escuridão, o pecado e as sombras, uma vez que, no fundo, esconde um desejo proibido: desde sua infância e, desde que tem memória, tem desejado se perder na escuridão do corpo de sua cidade e com isto tem desejado que sua família desapareça. É por isso que se sente culpada pela morte de seu irmão, fato que atribui a princípio à coisa, pois sabe que o ônus familiar lhe impede de perder-se nas ruas e de se transformar em um ser nômade livre das normas e dos preconceitos sociais:

Durante más de diez años me dediqué a coleccionar recuerdos, como quien almacena una reserva de víveres, para resistir a la catástrofe inminente. (...)

³⁰⁶ A visão dos cegos é neste sentido particularmente perigosa, pois o ser que a emite não pode se transformar em objeto. O que caracteriza a percepção do próximo é a possibilidade permanente de ser visto por ele, de converter-se em objeto para ele.

Así, mi actividad principal –una actividad oculta a ojos de los demás– consistía en recolectar hallazgos visuales a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos. Durante años recogí el movimiento de las bicicletas sobre las hojas del parque, los charcos de lodo que tapan las coladeras en temporada de lluvias, las formas que toma el verde sobre el pan enmohecido. Me encantaba detenerme en detalles insignificantes y encontrarles un sentido. Por la suerte de experimentar esas escenas pequeñísimas –para no hablar de montañas, puestas de sol o vistas panorámicas– tenía la certeza de que La Cosa la que seguía existiendo. Había oído que los ciegos pierden la memoria visual, que progresivamente se olvidan de las líneas, de las sombras y las profundidades. Si eso ocurría no iba a quedar, entonces, ni un espacio para mí. Conservar en la memoria todas las imágenes posibles, construir una recuercoteca, era hacer un homenaje de mí misma, algo como la caja que mi madre guardaba con las fotos de su despampanante juventud. La necesidad de recordar podía aparecer en cualquier momento. (NETTEL, 2006: 55-56)³⁰⁷

Desta maneira pode ser observado como o corpo de Ana demonstra resistência e fuga, pois fica em evidência os mecanismos usados para construir um corpo sem órgãos que lhe permita sobreviver dentro do espaço infernal. Isto é, seu corpo se prepara para se estabelecer como um vidente que percebe e vê através de cada uma de suas partes, só que essa vidência atravessa as barreiras do real e se encaixa dentro do plano sensorial, receptivo, perceptivo e espiritual: “Una paloma irrumpiendo en la cocina y de pronto el mecanismo se activaba, recorría los tonos ocres de las especies: paprika, cúrcuma, nuez moscada y asociaba su olor con las alas rojizas del insecto; de ahora en adelante, éste sería el olor a palomilla con alas rojas, las mariposas tendrían otro olor y otras circunstancias” (NETTEL, 2006: 56)³⁰⁸. Cabe dizer com isto que o exercício sinestésico que realiza Ana e o entendimento que tem sobre seu corpo e sobre o deslocamento que deve realizar sobre si mesma com o fim de desterritorializar-se e demonstrar resistência,

³⁰⁷ Durante mais de dez anos dediquei-me a colecionar lembranças, como quem aloja uma reserva de viveres, para resistir à catástrofe iminente. (...) Assim, minha atividade principal - uma atividade oculta aos olhos dos demais - consistia em coletar achados visuais a uma Coisa cega que seria incapaz de valorá-los. Durante anos recolhi o movimento das bicicletas sobre as folhas do parque, os charcos de lodo que tampam os esgotos em temporada de chuvas, as formas que tomam o verde sobre o pão apodrecido. Encantava-me deter-me em detalhes insignificantes e encontrar-lhes um sentido. Pela sorte de experimentar essas cenas pequeníssimas - para não falar de montanhas, pores do sol ou vistas panorâmicas - tinha a certeza de que A coisa seguia existindo. Tinha ouvido que os cegos perdem a memória visual, que progressivamente se esquecem das linhas, das sombras e das profundidades. Se isso ocorria não ia ficar, então, nem um espaço para mim. Conservar na memória todas as imagens possíveis, construir uma biblioteca de lembranças, era fazer uma homenagem de mim mesma, algo como a caixa que minha mãe guardava com as fotos de sua impressionante juventude. A necessidade de recordar podia aparecer a qualquer momento.

³⁰⁸ Uma pomba irrompendo na cozinha e de repente o mecanismo ativava-se, percorria os tons ocres das espécies: páprica, cúrcuma, noz moscada e associava seu cheiro com as asas vermelhas do inseto; de agora para frente, este seria o cheiro, a pombinha com asas vermelhas, as borboletas teriam outro cheiro e outras circunstâncias.

a tornam um ser privilegiado dentro de seu espaço imediato, pois a decisão de decodificar o organismo significa ultrapassar os limites e as fronteiras do próprio corpo, dos outros e da cidade. Isto é, ela deixa de ser um sujeito “comum” que não consegue ver para além de si mesma para se converter em um ser mutilado que se completa sua subjetividade com a corporeidade dos outros, pois com a criação de seu corpo sem órgãos adquire uma nova maneira de ver-sentir-perceber através do conjunto do corpo, das sensações da pele, do desejo e dos anseios, porque se sabe que é só através da escuridão e da desorientação que se consegue entender a luz e a desordem caótica da cidade contemporânea.

Deste modo, o círculo de cegos é o caminho que leva Ana para o regresso a si mesma, onde o espaço predomina sobre o tempo, pois é ali que ela consegue objetivar-se e onde encontra uma consciência interior focada em si mesma, assumida como uma interioridade e um conhecimento metafísico baseado na observação minuciosa de cada um dos detalhes a seu redor e do conjunto de signos que lhe dão uma significação ao inferno em que se internará com o passar dos dias: “Hacia tiempo que observaba constantemente a los ciegos. Me encontraba a menudo con ellos en la calle, en los cafés, en el supermercado. Cuando esto sucedía paraba cualquier actividad que estuviera realizando para estudiar su comportamiento. (...) Me intrigaban los alcances de su olfato, de su intuición” (NETTEL, 20016: 56-57)³⁰⁹. É precisamente esta modalidade objetiva de ver o mundo a seu redor que dá à protagonista a possibilidade de representar este espaço como outro que está para além dos sentidos, isto é, ela, como futura cega, conhece e analisa cada um dos componentes do inferno onde está a ponto de submergir, entendendo os mecanismos que ali se desenvolvem e construindo mecanicamente linhas de fuga que a levam à resistência e à libertação dos sentidos: “Un manicomio no debe ser diferente, pensé. Además, esa manera de llamar a los ciegos de “internos” me preocupaba” (NETTEL, 2006: 62)³¹⁰. Desde o momento em que atravessa as portas que ligam as ruas da Cidade do México com o inferno do Instituto, Ana consegue entender as dinâmicas de poder que ali se manejam e as ferramentas que são usadas para

³⁰⁹ Fazia tempo que observava constantemente os cegos. Encontrava-me com frequência com eles na rua, nos cafés, no supermercado. Quando isto sucedia parava qualquer atividade que estivesse realizando para estudar seu comportamento. (...) Intrigavam-me os alcances de seu olfato, de sua intuição.

³¹⁰ Um manicômio não deve ser diferente, pensei. Além disso, essa maneira de chamar os cegos de “internos” preocupava-me.

controlar os corpos e suas potências sensoriais e nômades. De fato, sua capacidade de olhar ao além leva-a a agrupar cada um dos mecanismos de controle dentro de uma prisão representada por múltiplos olhos que observam, por roupas sujas de enfermeiros e servidores públicos e pela impossibilidade que têm os cegos de ter acesso a espaços de luz, sol e conforto:

No me sorprendió la elegancia del edificio ni de sus balcones floreados. Tampoco me extrañó que el instituto estuviera en una avenida tan transitada. (...) En el pasillo se escucharon unos pasos que poco a poco se convirtieron en la figura blanca y regordeta de una enfermera. Conforme se fue acercando, noté que su traje estaba percutido. Ese personaje desaliñado tampoco me sorprendió; revelaba –y como si desde entonces yo lo hubiera intuido- la verdadera personalidad del instituto. (...) El lugar era frío y tenía olor a humedad. (...) Su mandil blanco estaba tan sucio como el traje de la enfermera, pero además se veía salpicado de diferentes colores que evocaban los platillos preparados ahí: espinacas, crema de zanahoria, arroz con huevo. (NETTEL, 2006: 57-61)³¹¹

O problema a que se propõe Ana é o das relações entre a espacialidade corporal e a espacialidade dos corpos que só conseguem se mover dentro de seu próprio cárcere e como a interação com a realidade através dos sentidos incorpora-se dentro de uma tradição cultural descontínua, onde o caráter espacial faz visível a constituição da subjetividade individual e das conexões entre as possibilidades ontológicas, racionais e as noções de reflexividade e reflexão da desterritorialização dos sentidos. Sempre existe uma distância entre o ato de reflexão e de observação, ambas as ações conotam um movimento de volta a si mesmo, seja de uma imagem na memória que “devêm” circulação ou uma sensação interna que leva à análise de si mesma. A interioridade de Ana, representada pelo momento da cegueira, surge nas conexões entre o espaço caótico da cidade e o medo ao desejo sexual do próprio corpo e o que este pode fazer aos outros. O mundo como ela o conhece é experimentado e significado por meio da consciência sobre a existência de um mundo recriado através de uma linguagem objetiva, afastada da natureza humana, que oferece uma visão sem sentido e sem sensação. De modo que a experiência dentro do Instituto, além de enriquecer sua interioridade, vem apresentar a realidade de um grupo de seres que, além de viver nas

³¹¹ Não me surpreendeu a elegância do edifício nem de suas sacadas floreadas. Também não me estranhou que o instituto estivesse em uma avenida tão transitada. (...). No corredor escutaram-se uns passos que pouco a pouco se converteram na figura branca e gordinha de uma enfermeira. Conforme foi-se aproximando, notei que seu traje estava preto. Essa personagem desalinhada também não me surpreendeu; revelava-se como se desde então eu o tivesse intuído a verdadeira personalidade do instituto. (...) O lugar era frio e tinha cheiro de umidade. (...) Seu avental branco estava tão sujo como o traje da enfermeira, mas também se via salpicado de diferentes cores que evocavam os pratos preparados ali: espinafre, creme de cenoura, arroz com ovo.

trevas de um cárcere construído por seu próprio corpo, são enclausurados e excluídos no frio e na penumbra de um espaço onde a única possibilidade de liberdade está dada pelas leituras que Ana realiza diariamente. Portanto, a noção de experiência centra-se na leitura, na observação e no conhecimento através do corpo, já que este é o único capaz de confirmar a consciência e de experimentar a experiência, ou seja, o corpo sensorial e sem organização centra-se na maneira em que o mundo se configura através do que se sente e se experimenta, adotando uma postura reflexiva e radical que mostrará resistência, fuga e conhecimento na primeira pessoa: “Me pasaba la vida imaginando la forma de mantener a salvo esa memoria visual que apreciaba como mi único tesoro. Entre mis pocas ocupaciones estaba observar a los ciegos con el objetivo de aprender a defenderme. A menudo, por ejemplo, iba al parque para verlos pasar de la mano de algún pariente o solos, disfrutando de ese espacio privilegiado, donde no es necesario ver para sentir las plantas, el canto de los pájaros, el murmullo de una fuente” (NETTEL, 2006:60)³¹².

Esta experiência sensorial que toma a si mesma como objeto de conhecimento leva a uma reflexão que termina afetando algumas partes do corpo estendendo as significações através dos canais nervosos com o objetivo de produzir desejo a através da construção de uma máquina de guerra, que reaja no momento indicado e que atraia outros corpos para se organizar como resistência em prol da exploração sensual, sexual e sensorial. O uso da metáfora da máquina de guerra liga-se ao caráter revolucionário e reflexivo do espaço infernal do instituto. Ali se estabelecem constantes conexões entre a razão, a experimentação, a loucura, a escuridão, a fuga e o encarceramento em torno das possibilidades de ação e de (auto)conhecimento que os cegos e Ana utilizam para conhecer a si mesmos no devir de serem outros, procurando a independência e a fuga de um espaço fechado que captura o desejo e impede a circulação de energias e potenciais: “La señorita Vélez buscó la llave y abrió. Frente a mí vi una sala amplia, en penumbra. Las ventanas estaban al fondo, pero eran pequeñas y daban a una pared de piedra”³¹³

³¹² Passava a vida imaginando a forma de manter a salvo essa memória visual que apreciava como meu único tesouro. Entre minhas poucas ocupações estava a de observar os cegos com o objetivo de aprender a defender-me. Com frequência, por exemplo, ia ao parque para vê-los passear de mão com algum parente ou sozinhos, disfrutando desse espaço privilegiado, onde não é necessário ver para sentir as plantas, o canto dos pássaros, o murmúrio de uma fonte.

³¹³ A senhorita Vélez procurou a chave e abriu. Em frente a mim vi uma sala ampla, na penumbra. As janelas estavam ao fundo, mas eram pequenas e davam para uma parede de pedra.

(NETTEL, 2006: 62). E mais, o encarceramento possibilita a construção de novas maneiras de sentir e de ver o mundo que transfiguram a simplicidade das formas e que ampliam a urgência das sensações, assim como o conhecimento do erotismo e da sensualidade de si mesmo e do corpo diante do outro: “La primera persona, un hombre canoso y delgado, se acercó a mí y aproximó su cara para olerme. El ruido de mi respiración me pareció aumentado por un micrófono. Los dedos rasposos de ese ciego recorrieron velozmente mi cara y mi pelo. (...) Uno por uno los internos pasaban a descubrir las formas de mi cara, el olor de mi piel, la extensión y la textura de mi cabello” (NETTEL, 2006: 65)³¹⁴.

Esta maneira de reconhecer-se através dos sentidos é também usada no espaço infernal, onde os níveis espaciais, tão simples como dentro-fora, estão nominados a partir da espacialidade interna dos cegos e a partir dos movimentos que vão de um ponto a outro. Isso constrói um conhecimento ontológico onde as sensações geradas pelos sentidos permitem a contemplação de si mesmos e a localização dentro de um espaço no qual a própria trajetória alterna transfiguração, interioridade e construção de novos não-lugares. A importância sensorial do espaço fechado arrasa qualquer possibilidade de descrição espacial por parte dos cegos, portanto, este espaço instaura-se como um espaço interior que não depende das construções externas, mas do reconhecimento das “imagens” através dos sentidos: “Casi todos olían mal. (...) Recuerdo que Manuel Martínez olía a heno de Pravia, el jabón de mi abuela, pero ¿cómo era yo capaz de reconocerlo? La pregunta no tardó en presentarse y me hizo caer en el vértigo que experimentaba siempre ante la proximidad de La Cosa. Me dije que quizás, así como yo recolectaba imágenes de cualquier índole, lo suyo era recolectar olores. ¿Un ciego, pensé intrigada, puede reconocer a otro a través del olfato? ¿La ceguera tendrá acaso un olor particular? (NETTEL, 2006: 66)³¹⁵. Ainda que seja evidente, o propósito de Ana é se preparar para a imersão total dentro do inferno dos

³¹⁴ A primeira pessoa, um homem com cabelos brancos e delgado, aproximou-se de mim e pôs sua cara para me cheirar. O ruído de minha respiração pareceu-me aumentado por um microfone. Os dedos raposos desse cego percorreram velozmente minha cara e meu cabelo. (...). Um por um os internos passavam a descobrir as formas de minha cara, o cheiro de minha pele, a extensão e a textura de meu cabelo.

³¹⁵ Quase todos cheiravam mal. (...) Lembrança que Manuel Martínez cheirava a feno de Pravia, o sabonete de minha avó, mas como eu era capaz de reconhecer? A pergunta não demorou a se apresentar e me fez cair na vertigem que experimentava sempre ante a proximidade da Coisa. Disse-me que talvez, bem como eu, coletava imagens de qualquer índole, o seu era coletar cheiros. Um cego, pensei intrigada, pode reconhecer a outro através do olfato? A cegueira terá talvez um cheiro particular?

sentidos e da cidade. Ela ajuda a criar um espaço propício para que os cegos consigam ter um pouco de liberdade dentro das grades do Instituto, pois acompanha todas as representações imaginárias que eles reconstróem através de suas leituras literárias diárias, o que equivale a pagar uma pena pelos crimes realizados pela coisa, tornando conscientes desta maneira as representações infernais e mortais que a extensão do inferno citadino impõe sobre sua individualidade. Portanto, assume sua futura transformação e desenvolve um movimento paralelo entre os horizontes: o da vida pessoal atual e o do acontecimento da descida e da cegueira. De modo que esse outro eu que “devêm” cegueira, resistência e queda se modifica através da existência desses outros que veem com suas mãos e que falam com os cheiros:

Recuerdo esa mañana con gran nitidez, el aire denso, enrarecido, el salón oscuro, la gente sentada frente a mí en sillas de metal, cabizbajos, uno junto a otro, formando un conjunto de cabecitas inmóviles, como burbujas en medio de un pantano. (...) Comencé a leer de inmediato para evitar el horror de tenerlos ante mí, descifrándome sin que yo supiera cómo. No recordaba muchas historias de ese libro, pero sabía que varias de ellas eran acerca de desdoblamientos: lámparas que podían volverse genios todopoderosos; reinos enteros sumergidos o ocultos en grutas. (NETTEL, 2006: 67-68)³¹⁶

Cada uma destas leituras foi escolhida, inconscientemente, como um meio preparatório para o desdobramento do corpo e como um mecanismo de interlocução por meio do qual Ana dialoga com esse eu escondido nas ruas da Cidade do México, perguntando-lhe constantemente pelas condições, regras, obstáculos, problemas e benefícios que encontrará durante seu mergulho total ao inferno e como isto influirá em sua desterritorialização total e na construção de um corpo-máquina capaz de resistir aos organismos repressores e excludentes do estado perverso, dominante e mentiroso.

Não obstante, deve-se ter em mente que em todo o mergulho ao inferno é preciso um mentor, um maestro, um Virgílio que encaminhe e ensine as chaves para sobreviver em meio ao caos, da morte e do desejo, pois se tem claro que é um caminho que não pode ser percorrido às apalpadelas na escuridão. É aqui, neste segundo círculo infernal, que aparece o guia e o mentor diabólico de Ana: Cacho, um ser abjeto e marginal que

³¹⁶ Recordo essa manhã com grande nitidez, o ar denso, rarefeito, o salão escuro, as pessoas sentadas em frente a mim em cadeiras de metal, com as cabeças abaixadas, um junto ao outro, formando um conjunto de cabecinhas imóveis, como borbulhas no meio de um pântano. (...) Comecei a ler de imediato para evitar o horror de tê-los ante a mim, me decifrando sem que eu soubesse como. Não recordava muitas histórias desse livro, mas sabia que várias delas eram a respeito de desdobramentos: lustres que podiam se tornar gênios todo-poderosos; reinos inteiros submergidos ou ocultos em grutas.

procura almas despossuídas, perdidas e ansiosas por explorar os sentidos e submergir no caos total do gozo do próprio corpo e citadino:

Las primeras semanas fueron lentas y difíciles. Recuerdo que por esas fechas el calor era tan fuerte que costaba trabajo concentrarse en algo. (...) Todos querían conocer a la maestra asustadiza que cuenta el final de las historias y que cree que la curiosidad es un asunto de animales. Esa fue la imagen que construí en dos semanas y que me perseguiría durante toda mi estancia en ese lugar. No fue sino hasta terminar el mes cuando conocí a aquel que sería mi Virgilio, pero también mi dolor de cabeza en el instituto. (...) Sólo después de observarlo varios minutos noté que carecía de una pierna. (...) Sus ojos eran de un gris oscuro, sucio; miraba como un anciano. Sin duda, me dije, una mirada así es un arma poderosa para cualquier terapeuta. Lo curioso era que nadie del grupo podía verlo. ¿Qué impresión causaba en ellos? Tal vez ni siquiera habían notado que un muñón le colgaba del muslo. (NETTEL, 2006: 70)³¹⁷

O paradoxal deste círculo infernal é que ele é um espaço que funciona como um espelho no qual a identidade se expressa na conjunção de duas figuras supostamente diferentes e irreconhecíveis, pondo em evidência o simbolismo do espaço corporal de Ana e de seu reflexo dentro deste espaço. Fica claro que este último é o que acaba retroalimentando a identidade própria da protagonista. O trânsito espacial subordina o corpo como uma relação ontológica no desenvolvimento de uma máquina de guerra na qual Ana e sua identidade são relativas ao movimento pela cidade, pois a configuração da infernalidade citadina assume a imagem do sujeito e do próprio espaço com o fim de gerar um efeito especular onde se põe em evidência o simbolismo orgânico do eu e seu prolongamento e fusão com o inferno espacial. A construção desta máquina de guerra produz uma interioridade que constrói um mecanismo de defesa frente às ameaças alienantes do poder político, produzindo movimentos defensivos como uma maneira de deixar para trás esse eu desconhecido e impróprio. Por um lado, persegue o conhecimento da subjetividade de um espaço político e histórico, por outro cria movimentos e potências que procuram a permanência de corpos abjetos dentro de um

³¹⁷ As primeiras semanas foram lentas e difíceis. Lembrança que nessas datas o calor era tão forte que dava trabalho concentrar-se em algo. (...) Todos queriam conhecer a mestra assustadiza que conta o final das histórias e que acha que a curiosidade é um assunto de animais. Essa foi a imagem que construí em duas semanas e que me perseguiria durante toda minha estância nesse lugar. Não foi castigo até terminar o mês quando conheci aquele que seria meu Virgílio, mas também minha dor de cabeça no instituto (...). Só após observá-lo vários minutos notei que carecia de uma perna. (...) Seus olhos eram de um cinza escuro, sujo; olhava como um idoso. Sem dúvida, disse-me, um olhar assim é uma arma poderosa para qualquer terapeuta. O curioso era que ninguém do grupo podia vê-lo. Que impressão causava neles? Talvez nem sequer tinham notado que um pedaço de carne lhe pendurava da coxa.

espaço sem espaço, dentro de um não-lugar, isto é, o corpo desmembrado sustenta a possibilidade de auto reconhecer-se enquanto funde-se com os membros, os órgãos e as intensidades de um corpo maior e desordenado chamado Cidade do México.

Nesse processo de declínio, onde o instituto de cegos se instaura como um reflexo e um espaço preparatório para a caída final, o pensamento e a racionalidade passam para um segundo plano e os sujeitos começam a conhecer-se, auto reconhecendo-se através de seu próprio corpo mutilado e de um desmembramento orgânico, no qual a cegueira opera como um exercício que ilumina o conhecimento e o acionamento corporal e político: “Miré el reloj alarmada: eran las doce y cinco. Regresé a mi salón para esperar a los ciegos que venían tanteando las paredes, algunos con bastón y otros –seguramente quienes llevaban más tiempo en el instituto- sin ayudarse de nada. Seguían entusiasmados con la conversación. Alcance a escuchar que hablaban de las próximas elecciones de diputados, un tema absolutamente ajeno a mis intereses” (NETTEL, 2006: 71)³¹⁸. Contudo, o que Ana trata de realizar aqui é uma visualização dos modos de ser neste inferno e dos mecanismos de resistência usados para desfazer os meios de poder, ao mesmo tempo em que assinala a permanência do espírito de um ente superior que tenta abrir as portas ao desconhecido e ao que significa verdadeiramente viver na cidade e conviver e se relacionar com ela. Portanto, é neste espaço onde se iluminam todas as ideias de espaços infernais, desenhando uma possível cartografia de deslocamentos futuros unidos à desterritorialização corporal e à multiplicidade sensorial, com finalidade última de fusão erótica dos corpos e destes com o corpo sensual e sistêmico da cidade. Assim o Instituto para cegos, em sua interioridade, reflete o que é viver nas trevas, a escuridão e a hostilidade:

Los ciegos se dividían en grupos de internos y externos. (...) Los otros empleados mostraban hacia los ciegos una paciencia falsa y desapegada que hay en los hospitales. (...) Quien había decorado las aulas ignoraba sin duda que los ciegos perciben mejor que nadie las atmósferas, la presencia de las plantas, el calor oblicuo del sol filtrándose por un tragaluz. (...) Hay lugares y atmósferas a las que uno nunca se acostumbra. Jamás logré familiarizarme con el salón de lectura en el que pasaba cuatro horas por semana. La escasa iluminación, el olor a humedad me molestaban, pero lo más inquietante en realidad era la presencia de tantos y tantos ciegos reunidos. Tenía la impresión de que, por debajo de esas lecturas en apariencia apacibles, se

³¹⁸ Olhei o relógio alarmada: eram doze e cinco. Regressei a meu salão para esperar os cegos que vinham tanteando as paredes, alguns com bengala e outros - seguramente os que estavam há mais tempo no instituto - sem ajuda de nada. Seguiam entusiasmados com a conversa. Consegui ouvir o que eles falavam das próximas eleições de deputados, um tema absolutamente alheio a meus interesses.

libraban batallas entre ellos y yo; que me jugaba la vida en una guerra postergada siempre hasta el siguiente encuentro, de la misma manera que el Sultán solía aplazar la muerte de Sherezada. (NETTEL, 2006: 73-76)³¹⁹

Fora do edifício, na fachada, vende-se uma imagem de tranquilidade, amor, luxo e segurança, que contrasta com seu interior e com as relações que se dão diariamente no espaço de luz e escuridão da cidade apocalíptica e infernal: “El instituto para ciegos, donde conseguí el único empleo que he tenido en la vida estaba en las calles de Tabasco y Mérida, en el corazón de la colonia Roma, y ocupaba un edificio bellísimo por fuera y por dentro rayano en la sordidez” (NETTEL, 2006: 73)³²⁰. A localização cartográfica e estriada ofere ao leitor uma imagem aproximada do que significa ter um círculo infernal no meio de um território acomodado e belo que, se por um lado, passa segurança aos seres que conseguem ver do exterior, por outro sua escuridão está carregada de medo e insegurança.

Isto é, mesmo vivendo em um espaço de conforto, riqueza e tranquilidade, o corpo revolucionário da protagonista clama pela construção de um aparelho que se oponha às mentiras burguesas e se mimetize e se reconheça dentro da realidade do espaço, essa que é próxima e idêntica à escuridão, às trevas, à despersonificação, à (in)vidência, à morte e ao desejo. Por isso a doença corporal aparece como um sintoma de mudança, de necessidade de transformação e de chamado à revolução orgânica e sensorial:

Poco tiempo después de mi llegada se propagó una epidemia en el instituto. La cocinera fue la primera en enfermar y, para perjuicio de todos, siguió trabajando hasta que la fiebre la tiró en uno de los sillones de la sala de convivencia. Una de las internas había sentido deseos de escuchar algo de música después de la cena y se levantó anticipadamente de la mesa. Así fue como descubrió el cuerpo esquelético y febril, desparramado en el sofá. (...) Continúe asistiendo a mis lecturas a pesar de las jaquecas y los dolores de estómago. Tres o cuatro días después, cuando la hepatitis me arrinconó en el

³¹⁹ Os cegos dividiam-se em grupos de internos e externos. (...) Os outros empregados mostravam para os cegos uma paciência falsa e desapegada que há nos hospitais. (...) Quem tinha decorado as salas ignorava sem dúvida que os cegos percebem melhor que ninguém as atmosferas, a presença das plantas, o calor oblíquo do sol se filtrando por um traço de luz. (...) Há lugares e atmosferas às quais nunca se acostuma. Jamais consegui familiarizar-me com o salão de leitura onde passava quatro horas por semana. A escassa iluminação, o cheiro da umidade molestava-me, mas o mais inquietante na realidade era a presença de tantos e tantos cegos reunidos. Tinha a impressão de que, por baixo dessas leituras em aparência aprazíveis, liberaram-se batalhas entre eles e eu; que me jogava a vida em uma guerra postergada sempre até o seguinte encontro, da mesma maneira que o Sultão costumava adiar a morte de Sherezade.

³²⁰ O instituto para cegos, onde consegui o único emprego que tenho tido na vida, ficava nas ruas de Tabasco e Mérida, no coração da colônia Roma, e ocupava um edifício belíssimo por fora e por dentro repleto de sordidez.

colchón de mi cuarto, me abandoné a la fiebre con estoicismo, como si se tratara de un ritual de purificación. (NETTEL, 2006: 78-79)³²¹

Essa maneira de se tornar um corpo sem órgãos através da doença, entre outros meios, vê-se como uma atitude, um ethos da vida no inferno. Ali os sentidos atuam como ferramentas que rompem com os limites estabelecidos e, ao mesmo tempo, vão realizando um percurso pelas trevas da cidade. Efetivamente, com a dor que se impõe ao corpo, se experimentam linhas de fuga e se põem a prova as linhas cartográficas, que geram uma extrapolação por questionar as condições estruturais desse “ser” procurando encarnar e assumir as etapas que ligam as fases da construção de um corpo, permitindo a imersão total no campo infernal e a sobrevivência à margem da lei. Por conseguinte, o pressentimento da ruptura total da aparência “normal” deste espaço inicia-se com a crise de cada um dos servidores públicos do instituto e onde Ana tem que se questionar e interrogar sobre o modo de vincular as práticas sobre si mesma e sobre o espaço, procurando com isso pôr em evidência as relações de poder para as ações tangíveis no Instituto e dar conta das capas de significação que se foram convertendo em efeitos repressores e reprodutores de sujeitos dóceis e úteis. Ou seja, no momento em que a estrutura de poder do instituto vem abaixo, determinam-se as condições onde a (in)vidência se estrutura como um exercício de si, que levou a uma construção corporal sem forma e a uma ruptura que legitimará a descida ao mundo do erótico, o sensorial e o obscuro. Estes movimentos dão-se no meio de espaços fechados, que propõem uma problemática sobre o corpo do outro e seu papel dentro da malha infernal: “Nada más comprensible, pensé. Trabajando día y noche en un lugar como ése, cualquiera era susceptible de perder un tornillo. (...) Se negó. Dice que a ella también le están fallando los nervios y amenazó con renunciar si seguía insistiendo. (...) El dormitorio era un enorme rectángulo blanco donde debía de haber unas treinta mujeres de distintas edades; ningún biombo o cortina que simulara al menos un poco de intimidad” (NETTEL, 2006: 94-95)³²². Esta carência de privacidade pode ser considerada como um

³²¹ Pouco tempo após minha chegada propagou-se uma epidemia no instituto. A cozinheira foi a primeira a adoecer e, para prejuízo de todos, seguiu trabalhando até que a febre a atirou em um dos cadeirões da sala de convivência. Uma das internas tinha sentido desejos de escutar algo de música após o jantar e se levantou antecipadamente da mesa. Assim foi como descobriu o corpo esquelético e febril, esparramado no sofá. (...) Continuou assistindo a minhas leituras apesar das dores de cabeça e as dores de estômago. Três ou quatro dias depois, quando a hepatite me derrubou no colchão de meu quarto, me abandonei à febre com estoicismo, como se se tratasse de um ritual de purificação.

³²² Nada mais compreensível, pensei. Trabalhando dia e noite em um lugar como esse, qualquer um será susceptível a perder um parafuso. (...) Negou-se. Diz que a ela também lhe estão falhando os nervos e

questionamento ao direito que esse outro diferente e cego tem sobre si mesmo e sobre sua corporeidade, pois se representa para os servidores públicos do instituto um objeto que se move e que produz dinheiro através de seus familiares. No entanto, para Ana constituem uma massa de conhecimento e de saber que sustentam estratégias que podem ir na contramão da legitimidade do estado e do poder. Portanto, são sujeitos que possuem em sua sensibilidade corporal uma verdade, o que significa desencadear um conjunto de condutas afastadas da lei e das relações que se concebem como “normais” e aceitáveis.

O eixo deste novo domínio de libertação corporal será justamente o que põe em prática Ana, no momento de seu mergulho total e final. Sua ativação não só se dará no plano cognitivo e do pensamento, como também recapturará as atividades mais simples e básicas do ser humano, tais como cheirar, saborear, recordar, exalar e pensar, virando assim um sujeito ativo, revolucionário e verdadeiro: “Las ventanas del instituto mostraban un paisaje nublado donde resaltaban los adustos edificios porfirianos que hay en la colonia Roma. Con todo el tedio del mundo, dejé que los ciegos parlotearan entre ellos sobre el cuento que habíamos terminado; y me concentré en memorizar lo que estaba mirando: la calle, los balcones de herrería, los ventanales con marcos blancos en la acera de enfrente” (NETTEL, 2006: 137)³²³. Assim, a janela e a vista da cidade, servendo como abertura e fuga do contexto imediato como uma construção de memória. Essa fase de sentir-se outro transforma o discurso sobre o significado da verdade, em conhecimento de si, constituindo um conjunto coordenado de exercícios que procuram estabilidade das lembranças corporais e do que se conhece como realidade e mundo, como um mecanismo de resistência que tenta evadir a ameaça de uma futura queda e de um espaço que procura se expandir para a interioridade dos corpos que o habitam. Portanto, o pressentimento da fratura, a redução e a mutação são acompanhados da transfiguração de si mesmo e da visão do sujeito orgânico como um ente que se desterritorializa e se faz um nômade sem órgãos, é por isto que o percurso

ameaçou renunciar e seguia insistindo. (...) O dormitório era um enorme retângulo branco onde devia ter umas trinta mulheres de diferentes idades; nenhum biombo ou cortina que simulasse ao menos um pouco de intimidade.

³²³ As janelas do instituto mostravam uma paisagem nublada onde realçavam os desagradáveis edifícios porfirianos que há na colônia Roma. Com todo o tédio do mundo, deixei que os cegos falassem entre eles sobre o conto que tínhamos terminado; e concentrei-me em memorizar o que estava olhando: a rua, as sacadas de ferraria, as janelas com marcos brancos na calçada em frente.

de Ana pelo segundo círculo infernal fecha-se com o conhecimento dessa presença que lhe permitirá se defender dentro do inferno citadino.

A aprendizagem do uso da sinestesia lhe oferece a possibilidade de deixar o medo de lado e afundar nas carnes e nas veias de uma cidade que a deseja e a estimula ao gozo, ao prazer, à crítica, à análise e à resistência. Sua última saída do instituto é para ela uma necessidade e uma ambição reforçada pelo desejo de conhecer esse outro que está além dela mesma e das capas de pele desse corpo citadino que o lume penetra: “Me acomodé los libros bajo el brazo, quería salir cuando antes del edificio. Las paredes grises, los pasos tartamudos del Cacho que ahora bajaba conmigo la escalera, me estaban asfixiando. Sentía el peso de la madrugada en la cabeza, esa mezcla pastosa de desvelo y culpa. Salimos del instituto. Afuera la lluvia era torrencial. Las manchas del suelo se convertían en charcos si nos descuidábamos, y en sombras cuando poníamos atención” (NETTEL, 2006: 168)³²⁴.

O espaço infernal seguinte dá-se no meio da descida ao subterrâneo e apresenta-se como uma celebração desaforada e carnavalesca da vida sobre e no meio da morte. Este espaço é o cemitério, um não-lugar que põe em contato os corpos das personagens com o pedaço de corpo contaminado e em decomposição da cidade, criando desta maneira novas formas de relação e novos acontecimentos do corpo: corpo-festa, corpo-ébrio, corpo-disfarce, corpo-comida, corpo-sexualidade, corpo-erotismo, corpo-batalha, corpo-morte e corpo-guerra. “Excepto el día en que murió Diego, yo nunca había ido a ningún lugar relacionado con la muerte y jamás imaginé que la primera vez que entrara en un cementerio lo haría por la noche” (NETTEL, 2006: 132)³²⁵. A não oficialidade da reunião dos mendigos ao redor desta festa-carnaval gira em torno do Dia dos Mortos³²⁶

³²⁴ Acomodei os livros embaixo do braço, queria sair quanto antes do edifício. As paredes cinzas, os passos tartamudos do Cacho que agora descia comigo a escada, me estavam asfixiando. Sentia o peso da madrugada na cabeça, essa mistura pastosa de cuidado e culpa. Saímos do instituto. Lá fora a chuva era torrencial. As manchas do solo convertiam-se em charcos, se nos descuidávamos, e em sombras quando prestávamos atenção.

³²⁵ Exceto o dia em que morreu Diego, eu nunca tinha ido a nenhum lugar relacionado com a morte e jamais imaginei que a primeira vez que entrasse em um cemitério o faria à noite.

³²⁶ No México, o Dia dos Mortos é uma celebração de origem indígena, que honra os defuntos no dia 2 de novembro. Começa no dia 31 de outubro e coincide com as tradições católicas do Dia de Finados e Dia de todos os Santos. Além do México, também é celebrado em outros países da América Central e em algumas regiões dos Estados Unidos, onde a população mexicana é grande. A UNESCO declarou-o como Patrimônio Imaterial da Humanidade.

e apresenta-se à margem da oficialidade como um mecanismo de resistência frente aos parâmetros religiosos e estatais, pois a entrada a este espaço se dá por meios ilícitos e profanos, apagando os umbrais e os limites entre a vida, a morte, as regras, a resistência, a sexualidade e a identidade.

Fica claro que, no momento em que as personagens saltam os altos muros que dividem os espaços com vida deste espaço de morte, rompem-se as fronteiras espaciais e surge outro, através de um corpo em prol da festa e do carnaval. Além disso, fica claro que este espaço promove uma nova maneira de ver a democracia: uma democracia da carne, do músculo, do nervo, da comida, da bebida, dos prazeres, da igualdade e da solidariedade:

Llegamos al panteón. Filas de mendigos entraban y salían de varios hoyos recién abiertos en las rejas. Pocas horas antes, los familiares de esas tumbas habían estado ahí con canastas llenas de tamales, enfrijoladas, arroz rojo, en fin todo lo que se le puede antojar a un muerto. Los guisos estaban servidos en cazuelas de barro y platos desechables. Con la escasa luz de los faros de vigilancia, me llegué a sentir en un restaurante de luces indirectas, mejor dicho, en la fonda más grande que se pueda imaginar.

Junto a nosotros, cinco mendigos se repartían el botín de una tumba. Aunque comían vorazmente, no actuaban con la rapidez violenta del hurto. Sus movimientos eran casi pudorosos, como si hubieran sido invitados a una fiesta y so supieran de qué forma acomodarse. Le pregunté a Madero si todos ellos pertenecían a su grupo. La sonrisa chimuela se burló de mí.

- ¿Cómo vas a limitar la entrada a un cementerio? Tanto manjar no puede pasar inadvertido. (NETTEL, 2006: 133)³²⁷

As origens da celebração no México são anteriores à chegada dos espanhóis. Há relatos que os astecas, maias, purépechas, náuatles e totonacas praticavam este culto. Os rituais que celebram a vida dos ancestrais se realizavam nestas civilizações pelo menos há três mil anos. Na era pré-hispânica era comum a prática de conservar os crânios como troféus, e mostrá-los durante os rituais que celebravam a morte e o renascimento. O festival que se tornou o Dia dos Mortos era comemorado no nono mês do calendário solar asteca, por volta do início de agosto, e era celebrado pelo mês inteiro. As festividades eram presididas pela deusa Mictecacihuatl, conhecida como a "Dama da Morte" (do espanhol: Dama de la Muerte) - atualmente relacionada à La Catrina, personagem de José Guadalupe Posada - e esposa de Mictlantecuhtli, senhor do reino dos mortos. As festividades eram dedicadas às crianças e aos parentes falecidos. É uma das festas mexicanas mais animadas, pois, segundo dizem, os mortos vem visitar seus parentes. Ela é festejada com comidas, bolos, festa, música e doces preferidos dos mortos, os preferidos das crianças são as caveirinhas de açúcar. Segundo a crença popular, nos dias 1 e 2, chamados de Días de Muertos, os mortos têm permissão divina para visitar parentes e amigos. Por isso, as pessoas enfeitam suas casas com flores, velas e incensos e preparam as comidas preferidas dos que já partiram. As pessoas fazem máscaras de caveira, vestem roupas com esqueletos pintados ou se fantasiam de morte. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dia_dos_Mortos>. Acesso em: 25/07/2016.

³²⁷ Chegamos ao cemitério. Filas de mendigos entravam e saíam de vários buracos recém-abertos nas grades. Poucas horas antes, os familiares dessas tumbas tinham estado aí com caixas cheias de salgados, enfrijoladas, arroz vermelho, enfim, tudo o que pode apetecer a um morto. Os ensopados estavam servidos em pratos de barro e pratos descartáveis. Com a escassa luz dos faróis de vigilância, cheguei a me sentir em um restaurante de luzes indiretas, ou melhor, na churrascaria maior que possa ser imaginada. Junto a nós, cinco mendigos repartiam o banquete de uma tumba. Mesmo comendo vorazmente, não

Este espaço carregado de morte e de infernalidade atravessa a corporeidade e a materialidade, procurando libertar cada uma das imagens das diferentes apresentações do corpo a través da sensibilidade da carne, pondo em evidência as intimidades afastadas das proibições e das fronteiras entre o público e o privado. Portanto, as relações que se constroem dentro deste círculo infernal procuram uma reconciliação com as ruas, o concreto e a carne de uma cidade composta por outros corpos alheios e desconhecidos: “Nos acomodamos en un mausoleo pomposo. Su techo esculpido nos protegió del viento. Estaba haciendo un frío insoportable, pero nadie parecía notarlo. Las ollas de peltre con atole circulaban de mano en mano calentándolas. La gente se había reunido en grupos pequeños alrededor de las tumbas, pero también había niños corriendo sobre el pasto, arrebatándose un taco entre risas y arañazos” (NETTEL, 2006: 133-134)³²⁸.

Este princípio de democracia corporal e material procura uma abundância dos excessos no meio da carência de elementos materiais e capitais e sublinha a desmistificação da ordem “normal” da realidade, pela qual os corpos abjetos e grotescos se libertam das convenções sociais e se inserem em um sistema de imagens no qual imperam a corporeidade, a degradação, a profanação e o gozo, procurando atravessar a rigidez de uma sociedade que tem marginalizado o diferente e o anormal. O corpo transforma-se constantemente e experimenta seu lado “animal” como uma maneira de resistir aos preceitos econômicos, políticos e sociológicos, pois entende-se que só através da multiplicidade e do despertar dos sentidos é que se conseguirá um exercício eficaz do desejo.

Assim mesmo, através da construção de um corpo coletivo, o sentido sensual e erótico põe em evidência os rituais e as profundidades do corpo citadino, por isso que A coisa-cidade se materializa e busca se expandir no meio da loucura, do riso, da sensualidade, da comida, da bebida, da morte e da celebração da vida no meio da morte: “La Cosa quería más y más, pero el pulque era un privilegio que había accedido gracias

atuavam com a rapidez violenta do furto. Seus movimentos eram quase penosos, como se tivessem sido convidados a uma festa e só soubessem como se acomodar. Perguntei a Madero se todos eles pertenciam a seu grupo. O sorriso sem dentes debochou de mim.

- Como vai limitar a entrada a um cemitério? Tanto manjar não pode passar despercebido.

³²⁸ Acomodamo-nos em um mausoléu pomposo. Seu teto esculpido protegeu-nos do vento. Estava fazendo um frio insuportável, mas ninguém parecia notá-lo. As panelas de milho com atole circulavam de mão em mão esquentando-as. As pessoas tinham se reunido em grupos pequenos ao redor das tumbas, mas também tinham meninos correndo sobre o pasto, arrebatando um taco entre risos e golpes.

a la prestigiosa compañía de Madero y la cantidad que me ofrecieron no alcanzó para saciarla. Para mostrar su inconformidad el parásito me sacudía con una risa aspirada, ridícula, que no podía detener” (NETTEL, 2006: 134)³²⁹. Neste sentido, estes corpos reunidos ao redor da festa e do carnaval, constituem uma sociedade nômade que se rege sobre os parâmetros da orgia e se organiza através de pulsões tanáticas e eróticas que se convertem em violência no momento de encaixá-las de novo dentro das normas e leis do sistema político e social ocidental:

-Compañeros, seamos cooperativos –decía el Cacho poniendo las manos alrededor de su boca como un altavoz.

Pero ya era demasiado tarde. Una de las mujeres empezó a agredir un paralítico. El hombre acababa de abrir su paquete y lo olfateaba con felicidad, instalado en un carrito de madera, cuando recibió dos bolsazos que debieron de dejarlo inconsciente. Después de darle algunas patadas en el tórax, la señora le arrancó la comida de las manos. Su ejemplo despertó la valentía de los otros excluidos, y de inmediato se generalizaron los forcejeos. Varios tacos de manatí se estrellaron contra el suelo húmedo del panteón de Dolores y fueron recuperados por mendigos reptantes que no tenían condiciones para pelearse. (NETTEL, 2006: 135-136)³³⁰

Esta conexão entre o corpo erótico e o corpo que constitui violência e morte recobre o espaço infernal do cemitério de um caráter majestoso afastado da realidade e da racionalidade. Sua eficácia mostra o lado frenético, vertiginoso e inconsciente que procura comprometer a totalidade do sentido espacial e levar para o abismo, a cegueira e a religiosidade, tudo isso entendido em termos de resistência e de organização social de uma minoria, que se baseia no significado que tem o corpo ancestral, primitivo e nômade dentro desse corpo chamado cidade: onde as práticas individuais de desejo, sensualidade, dor, morte e prazer têm deixado de ser próprias de uma individualidade e converteram-se em uma coletividade, em um corpo comunitário e natural. Esta construção de um corpo coletivo como sujeito de uma ação e de uma transformação em resistência e fuga, funciona como suporte das pulsões fundamentais do erotismo e da morte. O cemitério é o contexto no qual se diferenciam as formas dos corpos, pois é ali

³²⁹ A Coisa queria mais e mais, mas o álcool era uma mordomia que tinha existido graças à prestigiosa companhia de Madero e a quantidade que me ofereceram não atingiu para deixá-la satisfeita. Para mostrar sua inconformidade o parasita sacudia-me com um riso aspirado, ridículo, que não podia deter.

³³⁰ - Colegas, sejamos cooperativos - dizia Cacho pondo as mãos ao redor de sua boca como um alto falante. Mas já era demasiado tarde. Uma das mulheres começou a agredir um paralítico. O homem acabava de abrir seu pacote e o cheirava com felicidade, instalado em um carrinho de madeira, quando recebeu dois socos que o deixaram inconsciente. Após dar-lhe algumas patadas no tórax, a senhora arrancou-lhe a comida das mãos. Seu exemplo acordou a valentia dos outros excluídos, e de imediato generalizaram-se as brigas. Vários tacos de capivara se estrelaram contra o solo úmido do cemitério de Dolores e foram recuperados por mendigos famintos que não tinham condições de brigar.

onde se rompem os limites entre o gozo e o dever, propondo um jogo onde a continuidade do prazer se impõe sobre a vida, isto é, cria uma lógica na qual impera o nomadismo, como uma máquina de guerra contra a normalidade da vida social.

Neste sentido, a máquina de guerra abre a possibilidade de entrar no fluxo vital da violência originária e ancestral que dá continuidade à relação da cidade consigo mesma e com os corpos que a habitam, portanto, o cemitério metaforiza a fome e sua satisfação, em que o homem está transformado em animal depredador, guiado só pelo instinto de saciar sua alimentação, sua sexualidade e sua necessidade de sobrevivência.

Então, este círculo dá a Ana as noções básicas que lhe ajudarão a compreender as metáforas de seu declínio imediato onde o instinto flui em torno da animalidade e do gozo, construindo uma ética e uma estética infernal como uma representação nomádica do desejo múltiplo e sedentário. No meio deste ritual de mortos, Ana descobre o lugar e a materialização da abjeção do desejo e dos corpos, pois estes transgridem os limites da normatividade e instauram-se como o reflexo do lado animal do ser humano e a cultura do excesso: a luxúria, a gula, a festa, a violência e a morte.

Isto funciona como um registro e uma estética da vida no inferno citadino, no qual se cancelam as formas retóricas e dialéticas, e põem a funcionar as afirmações do corpo como entes de gozo e desejo, onde cada órgão passa a ser uma máquina revolucionária, subversiva e libertina que procura construir um corpo social, deixando de lado a lógica e os sistemas de simbolização e se opondo rotundamente à lógica da permanência. Neste contexto, o cemitério não funciona como espaço político, mas como um espaço vital, onde são encontrados os corpos abjetos, doentes e monstruosos, que procuram uma desterritorialização definitiva onde o tempo de sua cotidianidade relacione-se com as formas culturais, linguísticas, sensoriais e cósmicas como uma resistência eminente e indiferenciada para a normalidade dos homens e sua normatividade do espaço.

O caráter sagrado e religioso do cemitério denota a distância entre a carne e os corpos, onde estes últimos celebram a materialidade de sua vida, daí que os tacos de carne são tão simbólicos neste contexto: comer carne no meio da carne morta e podre de corpos, que já não existem, reafirma a ideia sagrada de viver através da vitalidade da decomposição desses corpos infernais e abjetos que constroem a imagem simbólica do pecado e do descanso eterno. Entender o próprio corpo a partir da morte e sua

materialização na cidade supõe um conhecimento espacial inscrito nas tradições não controladas pelos sistemas de poder e de representação social, pois ao escapar da oficialidade e das redes do poder, o corpo consegue se libertar e experimentar as sensações e relações que se entrecruzam além das normas e preceitos morais. Nesta celebração entende-se a carne como um sistema de códigos que representam a vitalidade de uma comunidade que luta por sua independência dentro de um espaço que exclui o diferente, o monstruoso e o estranho. A função edificante destes corpos infernais inicia-se dentro de um espaço de morte, queda e ressignificação, que objetiva o corpo cidadão dentro de novos enunciados que se afastam do controle do desejo. Estas estratégias de resistência e construção de linhas de fuga rompem com a repetição ideológica do sistema de poder e atravessam os imaginários do absoluto e da carne como um elemento estático e puro que não pode ser violentado nem modificado.

Em poucas palavras, a imersão neste espaço infernal dá vitalidade ao corpo através do olhar de Ana e constrói uma nova maneira de ver o corpo através do êxtase e da libertação desse olhar onipresente castigador e repressor que impede os homens de submergirem no prazer e no pleno desejo da carne. A partir deste aspecto, a função do cemitério como espaço infernal se entende como um espaço ininterrupto que rompe com as perspectivas que se tem dos mecanismos de poder, que se exercem na territorialidade cidadina e corporal, e constrói uma perspectiva onde este espaço de morte, medo, queda e pecado ajuda a ampliar as pulsões eróticas e vitais que não podem ser controladas pelos discursos oficiais e morais; isto é, o cemitério designa uma significação simbólica que responde ao afastamento dos olhares totalitários do mundo, daí que seja indispensável para Ana percorrê-lo, pois é a antessala da caída final e da perda total do sentido da visão. Ou seja, o entendimento deste espaço como um lugar onde opera a voluptuosidade e o desejo através dos sentidos e o sensorial será indispensável no momento em que a protagonista se afaste totalmente do sistema que conhece e se insira nas carnes eróticas e pagãs de uma infernalidade afastada do controle dos sistemas de poder. De maneira mais particular, no momento em que seu corpo se instaura como um corpo grotesco e abjeto se fará necessário que recorde este descenso como uma maneira de afirmar a vida como um transbordar de alegria, no qual a crise passa sem afetar o desejo e a energia vital do próprio corpo e da cidade. É no seguinte espaço infernal, o do subterrâneo, onde os limites corporais e cidadãos desaparecerão para dar passagem a esse corpo-Coisa urbana que produz carne social e massa vital e que vai além da

correspondência dos corpos em termos de identidade e individualidade, ampliando as possibilidades de transformação corpo-cidade subversiva: “el subterráneo es donde se manifiesta todo aquello que debería permanecer oculto, tanto en la vida urbana (la cosa, la multiplicidad de uno mismo). Sólo dándole materialidad al sentimiento de lo siniestro podemos ver al monstruo y sólo confrontándolo podemos liberarnos de él” (FORERO, 2009: 59)³³¹.

Deste modo chega-se ao último declínio infernal: o do inconsciente da cidade; o do sistema circulatório, venoso e comunicativo; o da Coisa que invade, penetra e ocupa o eu de Ana; ao subterrâneo ou metrô da Cidade do México que opera como esse outro escondido atrás das trevas e que, em última análise, é o criminoso que procura monopolizar a existência dos que a habitam.

Esta queda total põe em evidência corpos imundos, feios e abjetos que dão conta dos limites entre a luminosidade e as trevas da cidade, onde as ações se constroem no meio das relações de saber, poder e subjetividade. Os limites entre a realidade e o conjunto de sensações percebidas durante o processo de descida se dão por meio de um triplo movimento. Primeiro, o corpo de Ana se objetiva desde a interação com os habitantes mendigos do subterrâneo, pondo em evidência um mundo de trevas no qual imperam novos regimes de poder e verdade que desencadeiam modos de resistência e linhas de fuga baseadas na subjetividade corporal e nos pontos de quebras espaciais.

Segundo, a espacialidade dos corpos monstruosos abarca, em sentido restrito, a totalidade de um sistema de transporte que remete diretamente à imagem de um sistema nervoso-circulatório onde transita o sangue e a vida da cidade. Não obstante, ao ser um sistema infernal e escuro, dá-se por entendido que este “sangue” se encontra contaminado, portanto, a monstruosidade, a deformidade, a morte e o infernal acabam expandindo-se em cada um dos rincões do corpo da cidade. Terceiro, ante a eminente queda, Ana utiliza seu corpo como uma máquina para recordar, o que lhe permite aproximar-se dos limites do erotismo e escapar da vigilância e da tocaia da Coisa-Cidade: “Necesitaba incluir al metro en la recuerdoteca, al Cacho, a los mendigos del grupo y también a Marisol; necesitaba apropiarme de todas esas imágenes nuevas, la

³³¹ O subterrâneo é onde se manifesta tudo aquilo que deveria permanecer oculto, tanto na vida urbana (A coisa, a multiplicidade de um mesmo). Só dando materialidade ao sentimento do sinistro podemos ver o monstro e só com o confronto podemos nos libertar dele.

exuberancia del subterráneo” (NETTEL, 2006: 148)³³². Esta contínua relação entre o in(consciente) de Ana e o sistema nervoso da cidade ocupa o eixo central da questão dos limites entre o visível e o (in)visível, da transgressão, da morte e da transcendentalidade da importância do corpo monstruoso dentro de uma comunidade abjeta, revolucionária e combativa:

Caminamos juntos hasta la estación Hospital General. Al llegar a la escalera, nos atrapó un torrente humano en el que resultaba difícil moverse. Me sentí mareada y le pedí al cacho que no fuera tan rápido. No me hizo ningún caso. Había en su rostro una expresión distinta. Me pareció más viejo o quizás más demacrado. En cambio, sus movimientos eran más ágiles. Con la muleta trabada bajo la axila, descendía las escaleras con la destreza y la concentración de un esquiador en su rampa de entrenamiento, evitando las multitudes, mientras yo me atoraba en empujones y tropiezos. Rápidamente logró esquivar el gentío y llegamos al andén, de modo que, en realidad, el momento de asfixia no duró tanto. Cuando el metro llegó en dirección Observatorio tuvo que tomarme del brazo para que alcanzara a entrar y, antes de que ningún nuevo pasajero pudiera instalarse, apartó el único asiento libre para ofrecérmelo. (NETTEL, 2006: 101-102)³³³

O anterior visibiliza o que implica na descida ao metrô e o que traz consigo a desterritorialização do espaço “normal” para a escuridão do inferno do metrô, pois é claro que para poder se imiscuir dentro das veias e da corrente sanguínea deste espaço deve ser realizada uma metamorfose corporal e uma mutação de pensamento na qual o ser se transforma a cada degrau que desce e a cada suspiro de ar contaminado. Daí que o corpo das personagens se torne cada vez mais horrível, abjeto, desconhecido e hábil, com o fim de mimetizar-se e se desenvolver dentro dos corpos demoníacos e mutilados de uma multidão aberrante, violenta e desolada:

Ésa fue la primera vez que lo vi en plena representación de su drama: pobre entre los pobres del vagón, más deteriorado que nadie, solicitando con la mano hacia adelante que la gente le diera dinero., sin vender u ofrecer nada, excepto su mutilación y su fingida inocencia. *Después de mi accidente nadie me da trabajo, pero soy un hombre honesto, señores pasajeros, y no quiero robar.* No creo que sea provocación, pensé, para él, esto de la limosna debe

³³² Precisava incluir o metrô na biblioteca de recordações, ao Cacho, aos mendigos do grupo e também à Marisol; precisava apropriar-me de todas essas imagens novas, da exuberância do subterráneo.

³³³ Caminhamos juntos até a estação Hospital Geral. Ao chegar à escada, apanhou-nos uma torrente humana onde ficava difícil se mover. Senti-me mareada e pedi ao cacho que não fôssemos tão rápido. Não me deu atenção. Tinha em seu rosto uma expressão diferente. Pareceu-me mais velho ou quiçá mais doente. Em mudança, seus movimentos eram mais rápidos. Com a muleta travada debaixo da axila, descia as escadas com a destreza e a concentração de um esquiador em sua rampa de treinamento, evitando as multidões, enquanto eu me estorvava em empurrões e tropeços. Rapidamente conseguiu esquivar o gentio e chegamos à plataforma, de maneira que, na realidade, o momento de asfixia não durou tanto. Quando o metrô chegou na direção Observatório teve que pegar meu braço para que atingisse a entrada e, antes que nenhum novo passageiro pudesse ser instalado, separou o único assento livre para me oferecer.

ser un oficio. (...) el metro iba a reventar. A mi lado, una señora llevaba en su rebozo un niño flaco que venía notoriamente molesto, pero sin decidirse a llorar, los gritos y el pataleo le exigían una cantidad de fuerzas que no tenía. La madre parecía no enterarse de nada. En la parada siguiente, le dejé el asiento y empecé a buscar al Cacho en el nudo de brazos, espaldas y cabezas, pero no encontré ningún rastro de él. Al llegar a Balderas noté que entre mi persona y la puerta había por lo menos unos treinta cuerpos de distancia. Un hombre vestido de beisbolista me obstruía el paso con el sacro hacia delante y una sonrisa obscena. Miré en frente con la actitud hipnotizada de la mujer del rebozo y comencé a empujar haciendo abstracción de todas las caderas, manos y nalgas que entraban en contacto con mi cuerpo. Más cerca de la puerta, pero no lo suficiente para salir del vagón, reconocí el olor del Cacho y me di cuenta de que estaba a mi lado. (NETTEL, 2006: 102-103)³³⁴

Esta representação da multiplicidade corporal cidadina, fechada dentro de um sozinho aparelho de comunicação, evidencia como os limites da corporeidade do outro se rompem e reorganizam um campo no qual Eros e Thanatos trabalham em prol de uma produção estética, reflexiva e combativa onde as forças se unem a fim de construir uma máquina unificada de guerra, capaz de se mover dentro dos espaços de poder sem ser detectada, procurando sempre um caminho eficaz que adquire saída, luz, erotismo, limpeza, purificação, visão e liberdade. Esta inclusão e a relação dos corpos das personagens com o corpo da cidade constituem um exercício de visualização que localiza o sensorial dentro de um CsO que desterritorializa a espacialidade dos sujeitos e se converte em uma dessubjetivação em meio a um espaço imerso na loucura e na doença. Esta transformação afasta-se do sujeito da razão e relaciona-se através dela com a universalidade abstrata do corpo doente, nômade e monstruoso, que procura caçar das políticas governamentais e sociais focadas na organização do espaço corporal próprio e da cidade. Com essa mudança, estabelecem-se novos modos de relação entre os corpos e a cidade, pois fica claro que ver o corpo como uma máquina de guerra capaz

³³⁴ Essa foi a primeira vez que o vi em plena representação de seu drama: pobre entre os pobres do vagão, mais deteriorado que ninguém, solicitando com a mão estendida que as pessoas lhe dessem dinheiro, sem vender ou oferecer nada, exceto sua mutilação e sua fingida inocência. *Após meu acidente ninguém me dá trabalho, mas sou um homem honesto, senhores passageiros, e não quero roubar.* Não acho que seja provocação, pensei, para ele, esmolar dever ser um ofício. (...) O metrô ia rebentar. A meu lado, uma senhora levava escondido um menino magro que estava notoriamente doente, mas sem se decidir a chorar. Os gritos e o choro lhe exigiam uma quantidade de forças que não tinha. A mãe parecia não se inteirar de nada. Na parada seguinte, deixei-lhe o assento e comecei a procurar o Cacho no mundo de braços, costas e cabeças, mas não encontrei nenhum rastro dele. Ao chegar a Balderas notei que entre minha pessoa e a porta tinha pelo menos uns trinta corpos de distância. Um homem vestido de beisebolista me obstruía o passo com o quadril para frente e um sorriso obsceno. Olhei em frente com a atitude hipnotizada da mulher do menino e comecei a empurrar ignorando todos os quadris, mãos e nádegas que entravam em contato com meu corpo. Mais perto da porta, mas não o suficiente para sair do vagão, reconheci o cheiro de Cacho e me dei conta de que estava a meu lado.

de sair do mundo normativo e imiscuir-se dentro de um espaço caótico e infernal gera reflexividade, multiplicidade e fuga:

Algo me aconsejaba alejarme de ese universo de una vez por todas; utilizar como pretexto el escándalo del ciego desaparecido para dejar mi trabajo y no volver a frecuentar jamás ese ambiente de tinieblas. Hay quienes nos pasamos la vida tratando de escudriñar los misterios que nos conciernen –y que no forzosamente deberíamos resolver- pero cuando al fin la solución a estos enigmas perfila, nos negamos súbitamente a avanzar, como si el miedo a terminar la búsqueda fuera superior a todo. (...) Todos, de alguna u otra manera, soñaban con la autonomía, con abandonar su eterna condición de huésped. Nada más útil para ese objetivo que encontrar una escritura propia. Cuando uno vive perseguido se aferra a cualquier información (NETTEL, 2006:108-109)³³⁵

No duplo espaço do subterrâneo: seu interior e o de seu percurso infernal na viagem descendente, opera um movimento que localiza as personagens infernais no “circuito infernal do subconsciente” produzindo uma corporeidade ilimitada, simbólica e ao mesmo tempo real do “declínio infernal”:

Me resulta imposible recordar las dimensiones de ese cuarto pues el lugar estaba totalmente oscuro. Desde el fondo habló una voz ronca, de fumador. (...) Comencé a sentirme más tranquila. La voz de ese ciego me producía una sensación de seguridad. Permanecemos un rato en silencio. Poco a poco fui permitiendo que los ruidos del lugar llegaran hasta mi para dejarse descifrar: el metro con su rugido monótono se oía constantemente muy cerca de nosotros, así como los pasos de la gente en el piso de arriba, el ronroneo de la escalera eléctrica y otros crujidos que no me era posible reconocer, entre ellos un golpeteo incesante detrás del muro. (NETTEL, 2006: 105-117)³³⁶

A descida e a descoberta desse “outro mundo” desconhecido até agora para Ana é o início e o final da queda e o descenso, distribuindo os trânsitos das personagens que transbordam a situação liminar de uma relação entre corpos encarnados pela morte na

³³⁵ Algo me aconselhava a me afastar desse universo de uma vez por todas; utilizar como pretexto o escândalo do cego desaparecido para deixar meu trabalho e não voltar a frequentar jamais esse ambiente de trevas. Há quem passe a vida tratando de esquadrihar os mistérios que nos concernem - e que não forçadamente deveríamos resolver - mas quando ao fim a solução a estes enigmas perfila, nós negamos subitamente a avançar, como se o medo de terminar a busca fosse superior a tudo. (...) Todos, de alguma ou outra maneira, sonhavam com a autonomia, com abandonar sua eterna condição de hóspede. Nada mais útil para esse objetivo que encontrar uma escritura própria. Quando um vive perseguido se aferra a qualquer informação.

³³⁶ Resulta-me impossível recordar as dimensões desse quarto, pois o lugar estava totalmente escuro. Do fundo falou uma voz rouca, de fumante. (...) Comecei a sentir-me mais tranquila. A voz desse cego produzia-me uma sensação de segurança. Permanecemos um momento em silêncio. Pouco a pouco fui permitindo que os ruídos do lugar chegassem até mim para se deixar decifrar: o metrô com seu rugido monótono ouvia-se constantemente bem perto de nós, bem como os passos das pessoas no andar de cima, o murmúrio da escada elétrica e outros ruídos que não me era possível reconhecer, entre eles um golpezinho incessante por trás do muro.

própria vida e os quais se relacionam com objetos abjetos e asquerosos, como uma construção permanente de linhas de fuga, abrindo as portas da cidade, cercada pelo poder mentiroso e supérfluo de umas classes dominantes interessadas no dinheiro e na apropriação da integridade dos seus habitantes. A exclusão destes corpos alterna-se com uma reclusão governamental que não permite que a monstruosidade de seu ser saia de seus próprios umbrais. Esta localização simbólica rompe com as grades da consciência moral e política e cria técnicas de inclusão e resistência. Através de sua própria monstruosidade e abjeção põe-se em ameaça o espaço regulador da cidade, no qual o movimento de seres infernais e excluídos assume novas maneiras de participar dentro da democracia, ao mesmo tempo em que promovem o conjunto de práticas que procuram escapar ao fechamento do desejo e do pensamento. É no inferno do metrô onde se planeja e se desenvolve uma máquina de guerra que trabalha com seu corpo e que sai dele para pôr em manifesto seu descontentamento frente às políticas excludentes:

La gente dejó de reír y comenzó a trabajar más a prisa. Todos, niños harapientos, mujeres, adolescentes con signos de malnutrición, metía la mano con la misma eficiencia mecánica a los costales para rellenar los sobres y colocarlos después en cajas de cartón. En cuanto estas se llenaban, alguien salía espontáneamente del conjunto para sellarla con cinta canela. No había ventanas el olor comenzaba a impregnar el aire. Recordé que no había comido desde las siete de la mañana y mi malestar empeoró. Probablemente todos estaban en condiciones semejantes.

En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarse con los demás, sentir sus cuerpos cerca. Distinguir sus olores –por más fuertes que fueran- era de alguna forma grato, pues distraía del tufo de los costales. Además, estaba el Cacho, trabajando muy cerca, con la expresión tranquila de quien durante mucho tiempo ha conformado una obra y sabe que terminará esa tarde. Sus brazos, los mismos que había puesto en la mañana sobre la mesa de la cocina, esos brazos fuertes de tanto llevar el peso de una pierna inexistente, estaban ahora manchados hasta el codo y entre la pasta café, que ya estaba secando, sobresalía una capa de vello oscuro. Pensé que ahí, en medio de toda esa mierda, algo germinaría (NETTEL, 2006: 144)³³⁷

³³⁷ As pessoas deixaram de rir e começaram a trabalhar mais depressa. Todos: meninos farrapentos, mulheres, adolescentes com sinais de má nutrição, metiam a mão com a mesma eficiência mecânica nas carcaças para encher os envelopes e os colocar depois em caixas de papel-cartão. Assim que estas se enchiam, alguém saía espontaneamente do conjunto para fechá-la com fita canela. Não tinha janelas e o cheiro começava a impregnar o ar. Recordei que não tinha comido desde as sete da manhã e meu mal-estar piorou. Provavelmente todos estavam em condições semelhantes. Nesse ambiente contido, uma mistura de cerimônia sectária e carnaval, encontrei algo que não tinha experimentado em anos: fraternidade no sentido mais cotidiano; tropeçar nos outros, sentir seus corpos perto. Distinguir seus cheiros - por mais fortes que fossem - era de alguma forma grato, pois distraía do fedor das carcaças. Além disso, estava o Cacho, trabalhando bem perto, com a expressão tranquila de quem durante muito tempo tem moldado uma obra e sabe que terminará essa tarde. Seus braços, os mesmos que tinha posto na manhã sobre a mesa da cozinha, esses braços fortes de tanto levar o peso de uma perna inexistente,

O acontecimento de resistência existe não por sua relação metafísica, mas porque está diretamente relacionado com um conjunto de ações construídas no meio dos círculos infernais, escuros e ignorados, que procuram visibilizar a cartografia do corpo da cidade e como esta gera deslocamentos mentais e corporais, levados a cabo no meio da desterritorialização dos sentidos e na relação com comunidades nômades e monstruosas que não conhecem os limites. No caso do desenvolvimento desta resistência e de sua repercussão dentro da vida cotidiana da Cidade do México, funcionam localizações produzidas pelos próprios corpos e pelo trânsito em espaços excluídos. De modo que o acontecimento de resistência realiza-se através de uma viagem que atravessa os limites do sujeito e de seu espaço, abrindo novas rotas de trânsito e de extensão da infernalidade fundadora de ideias e de sensações revolucionárias. Portanto, as atividades que põem em funcionamento os corpos infernais procuram exercer um poder sobre aqueles vigilantes governamentais que merecem um castigo. O trânsito reforça a ideia de que se tem de inquietude, de cidade como um espaço amuralhado cercado pela moralidade, razão, bons costumes e aparências. Portanto, o percurso revolucionário cheio de matéria fecal instaura-se como um carnaval que privilegia os corpos abjetos como seres capazes de dizer a verdade e de mostrar as falácias de uma realidade manipulada, mentirosa e inexistente:

La señora encendió la luz. La pieza era grande y vacía. En la pared de la izquierda había un escritorio ya equipado para los comicios con un cuaderno, un bote de lápices y una cajita plana, de tinta indeleble, para marcar el dedo de los electores. Cerca de ahí en un espacio apartado por una cortina, había dos rectángulos altos de cartón, con los emblemas de todos los partidos. (...) Mi hija y yo los meteremos mañana en la madrugada, a la hora de armar las urnas (...)

-No me dé las gracias. De todas formas, el encargado de aquí es mi marido, no yo. (...)

Me sentía exaltada por la prisa, la sensación de clandestinidad nos envolvía como un olor narcótico, embriagante. Entendía muy poco lo que estábamos haciendo. Siempre fui un ser apolítico y el hecho de estar repartiendo excremento en las casillas de una colonia popular era para mí algo tan vago como participar en una travesura ajena, cuyos riesgos y consecuencias no sospechaba. (...)

-Gente de la colonia. Durante años ha prestado la bodega para las elecciones porque le pagan la renta del mes y una propina por rellenar las urnas con votos fraudulentos. Estoy segura de que su esposo no sabe nada y en unas horas va a cobrar su comisión. No sé si hace esto para ayudarnos o para perjudicar a su marido, pero a nosotras no da lo mismo. Estaciónate ahí –dijo frente a un anuncio de IBM-. La casilla está a la vuelta, sólo hay que burlar al velador de este edificio. Esta vez me bajo yo. (...) según los planes, a esta

estavam agora manchados até o cotovelo e entre a massa café, que já estava secando, sobressaía uma capa de pelo escuro. Pensei que ali, no meio de toda essa merda, algo germinaria.

hora, en treinta y dos colonias del DF, las urnas estarían llenas de nuestros sobres. (...) en la esquina donde habían doblado Marisol y el último contacto, se estacionaron dos autos color vino. Me bastó con ver las siluetas para comprender que eran policías. (NETTEL, 2006: 155-157)³³⁸

Esta máquina de guerra em devir resistência põe em evidência os tentáculos infernais de uma cidade que tenta esconder sua cara sobre suas roupas. Não obstante, instaurar-se como essa Coisa, que se apropria da visão de quem a habita, funde-se com o ser carnal de cada um dos sujeitos, insinuando a queda, a morte, a depravação e o medo que se sente ao desafiar seu poder e sua legitimidade. Neste caso, mais especificamente no exercício de resistência, pode ser observado especificamente, primeiro: os objetos e corpos abjetos que a princípio faziam parte só do espaço infernal do subterrâneo, passam a ocupar um lugar predominante dentro da cidade geográfica, incomodando os ramos de poder e regulamento; e segundo: a infernalidade converte-se em uma forma própria do corpo que integra as formas secretas desses espaços outros e manifesta-se através das formas paradoxais da consciência do próprio corpo e o da cidade. Daí que os muros invisíveis, reais, imaginários e literários começam a operar dentro das personagens como um parâmetro de percepção do real, preparando o corpo para a chegada da cegueira, da dor, da infernalidade e da loucura, pois nas paredes da cidade e da carne das personagens emerge o erotismo, a morte e as maneiras em que se exercem os modos de saber, poder, verdade e política. Assim, as personagens não são outra coisa além de espaços demarcados pelos limites de um espaço maior regulado por

³³⁸ A senhora acendeu a luz. A peça era grande e vazia. Na parede da esquerda tinha um escritório já equipado para as eleições com um caderno, um pote de lápis e uma caixinha plana, de tinta indelével, para marcar o dedo dos eleitores. Perto dali, em um espaço separado por uma cortina, havia dois retângulos altos de papel-cartão, com os emblemas de todos os partidos. (...) Minha filha e eu os colocaremos amanhã de madrugada, na hora de montar as urnas. (...)

- Não me agradeça. De toda forma, o encarregado daqui é meu marido, não eu. (...)

Sentia-me exaltada pela pressa, a sensação de clandestinidade envolvia-nos como um cheiro narcótico, embriagante. Entendia muito pouco o que estávamos fazendo. Sempre fui um ser apolítico e o fato de estar repartindo excremento nas urnas de votação de uma colônia popular era para mim algo tão vadio como participar em uma travessura alheia, cujos riscos e consequências não suspeitava. (...)

- Gente da colônia. Durante anos tem emprestado a adega para as eleições porque pagam-lhe a renda do mês e uma propina por recheiar as urnas com votos fraudulentos. Estou segura de que seu esposo não sabe nada e em umas horas vai cobrar sua comissão. Não sei se faz isto para nos ajudar ou para prejudicar a seu marido, mas a nós não dá o mesmo. Estacione-se aí - disse em frente a um anúncio da IBM. O posto de votação está perto, só precisa burlar o zelador deste edifício. Desta vez baixo-me. (...) segundo os planos, a esta hora, em trinta e duas colônias do DF, as urnas estariam cheias de nossos envelopes. (...) No canto onde tinham dobrado Marisol e o último contato, estacionaram-se dois carros cor de vinho. Bastou-me ver as silhuetas para compreender que eram policiais.

diferentes dispositivos que impedem seu transbordamento total e seu funcionamento como corpos nômades-máquinas.

Neste sentido, o assassinato de um dos corpos eróticos da leva os sujeitos a se perder na loucura, na verdade, no erotismo, na morte e no *nonsense* de uma vida tragicômica na qual só a desilusão e o corpo dos outros são reais, palpáveis e alcançáveis:

Dicen que, segundos antes de morir, la vida desfila como en una cinta cinematográfica donde uno puede observar cada detalle. Ese domingo he de haber muerto parcialmente, porque antes de que pudiera despegar las manos del volante, volví a recorrer la noche anterior y toda la red de implicaciones y complicidades: los barrenderos que habían secuestrado el camión del DF, el cacho en el metro con las manos llenas de mierda, su cuerpo tan próximo, la casa de Pedro. Comprendí que sólo un trastabilleo significaría destapar una lista de nombres y culpas. Un error en los veintitantos de automóviles que ahora repartían sobras llenos de excremento por las colonias de la Ciudad de México equivalía a encender una interminable mecha de persecuciones. Y ahora el error estaba ahí, estacionado en la acera de enfrente. Abrí la puerta del camión y me dejé caer en la banqueta, con la discreción de una rata. Después caminé subiendo los hombros hasta dar con la casilla, iba a tener que encontrar a Marisol y avisarle, a como diera lugar, antes que saliera rumbo a la avenida. (...) Dentro de un Cavalier, con la frente pegada al vidrio de la puerta trasera, estaba Marisol. No puedo describir el estupor que sentí en ese momento, mi impotencia, la sensación de asistir, una vez más, a la muerte en cámara lenta de alguien cercano. (NETTEL, 2006: 158-159)³³⁹

As marcas linguísticas tais como “com a discrição de um rato” e “a sensação de assistir, uma vez mais, à morte em câmara lenta de alguém próximo” enfatizam a personificação da cidade como A Coisa que espreita Ana a cada passo e que a impulsiona a procurar acontecimentos que lhe ajudem a escapar da proximidade da queda final e da infernalidade que caracteriza o espaço citadino. O devir-rata está

³³⁹ Dizem que, segundos antes de morrer, a vida desfila como em uma fita cinematográfica onde se pode observar cada detalhe. Nesse domingo hei de ter morrido parcialmente, porque antes que pudesse decolar as mãos do volante, voltei a percorrer a noite anterior e toda a rede de envolvimento e complicitades: os garis que tinham sequestrado o caminhão do DDF, o Cacho no metrô com as mãos cheias de merda, seu corpo tão próximo, a casa de Pedro. Compreendi que só um quebra pau significaria destapar uma lista de nomes e culpas. Um erro nos vinte e tantos automóveis que agora repartiam sobras cheias de excremento pelas colônias da Cidade do México equivalia a acender um interminável estopim de perseguições. E agora o erro estava aí, estacionado na calçada em frente. Abri a porta do caminhão e deixei-me cair na banqueta, com a discrição de um rato. Depois caminhei subindo os ombros até dar com a barraca, ia ter que encontrar a Marisol e lhe avisar desse lugar, antes que saísse rumo à avenida. (...) Dentro de um Cavalier, com a frente colada ao vidro da porta traseira, estava Marisol. Não posso descrever o estupor que senti nesse momento, minha impotência, a sensação de assistir, uma vez mais, à morte em câmara lenta de alguém próximo.

marcado por uma fuga rápida, que, assim, por um lado ajuda a salvar a vida de Ana, por outro lado, a despersonaliza e a enclausura ainda mais na cegueira e na impossibilidade de escapar a seu destino, ao descenso, a desterritorialização, ao CsO e à vida eterna no inferno da cidade:

Existir es desmoronarse. Me rasco y pierdo un puñado de células, tomo un poco de alcohol y me desprendo de algún porcentaje de hígado. Me quedo dormida junto a la ventana y pierdo la escena de celos que está haciendo la vecina en el edificio de enfrente, despierto y, de inmediato, olvido el sueño del que sí conservo alguna sensación. Perderse a sí mismo el algo para lo que estamos de alguna u otra manera preparados, pero que no nos abandonen; que las personas que consideramos nuestras no desaparezcan, porque entonces el proceso de pudrición se vuelve intolerable. (NETTEL, 20016: 174)³⁴⁰

A desterritorialização e a instituição de um CsO atua no centro mesmo da razão e da verdade e é onde a corporeidade da cidade está delimitada pelo movimento recíproco no qual as fronteiras remetem necessariamente à relação consigo mesmo, como um elemento indispensável no momento de escapar do tédio dos espaços estriados, pois fica claro que Ana se faz consciente de sua existência nômade através da evidência de sua desorganização orgânica e da relação profunda e inquebrantável que construiu desde seu nascimento com o corpo da cidade-Coisa:

En la ciudad, las calles, están llena de casas, anuncios, gente y sin embargo tan vacías, pintadas de ese moho percutido que lo impregna todo. Los olores de la ciudad se han convertido en un tufo único y nauseabundo. Constantemente, el espacio deja de existir y la gente, obstinada en negarlo, sigue hablando de edificios, estatuas, cines que hace mucho derrumbaron: sigue mencionando calles que ya no son calles sino ejes viales y no tienen ya el mismo nombre, avenidas donde los camellones son sólo el recuerdo colectivo de un tiempo más apacible y menos vertiginoso. México ya no nos pertenece. Hemos desarrollado un ojo selectivo que fragmenta y edita los teléfonos descompuestos, los vidrios rotos, la señora que tiritita en su rebozo, sentada en la banqueta, los desagües constipados, el asalto que sucede frente a nuestras narices. La ciudad que elegimos ver es una fachada hueca que cubre los escombros de todos nuestros temblores. (NETTEL, 2006: 175)³⁴¹

³⁴⁰ Existir é desmoronar-se. Me coço e perco um punhado de células, tomo um pouco de álcool e desprendo-me de alguma parte do fígado. Fico adormecida junto à janela e perco a cena de fitas-cola que está fazendo a vizinha no edifício em frente, acordada e, de imediato, esqueço o sonho do qual conservo alguma sensação. Perder-se a si mesmo é algo para o qual estamos de alguma ou outra maneira preparados, mas que não nos abandonem; que as pessoas que consideramos nossas não desapareçam, porque então o processo de podridão se torna intolerável.

³⁴¹ Na cidade, as ruas estão cheias de casas, anúncios, gente e, no entanto, tão vazias, pintadas desse mofo preto que impregna tudo. Os cheiros da cidade converteram-se em um fedor único e nauseante. Constantemente, o espaço deixa de existir e as pessoas, obstinadas em negá-lo, seguem falando de edifícios, estátuas, cinemas que há muito derrubaram: seguem mencionando ruas que já não são ruas e sim vielas e não têm já o mesmo nome, avenidas onde os viadutos são só a lembrança coletiva de um tempo mais agradável e menos vertiginoso. México já não nos pertence. Temos desenvolvido um olho

Esta visão clara que se apresenta sobre o corpo da cidade e sua decadência através dos anos é o ponto de partida que abre as portas à descoberta da cara infernal da cidade e de sua produção subjetiva que procura a modernização e o encerramento dos indivíduos dentro de muros e números de ruas. Esta nova cadeia é uma evidência das novas tecnologias do poder, onde a clausura constitui o espaço da interioridade das personagens. Suas transformações e as ameaças violentas integram um cúmulo de forças que dominam a ordem dos corpos e encerram-nos em um meio onde a loucura, a morte e o transbordamento dos sentidos contêm novas modalidades do corpo e suas conexões com os que os rodeiam e os habitam. Não obstante, esta citação não dá lugar a algo novo, mas reafirma uma ideia antiga que buscava romper com os limites entre o visível e o invisível, para transitar livremente no interior e no exterior tão desconhecidos e eróticos. Portanto, o subterrâneo consegue conter as forças centrípetas e afasta os marcos terminológicos sobre os conceitos de exclusão e inclusão, pois é um espaço outro que se move no meio de novas dinâmicas de relação e no qual o poder se dá através do conhecimento e da antiguidade vivenciada neste espaço. Disso resulta que, após os incidentes de resistência, os acontecimentos constroem pequenas máquinas de guerra que dirigem seus corpos fazendo a união de todos os corpos em prol de romper com os limites da exclusão, do controle, da repressão e da dupla moral:

El horror a lo irreversible estaba en las paredes del metro, en cada uno de los mendigos enterados, en los ojos de Madero, enormes y abismales como las ventanas de un rascacielos apuntado hacia la noche; ese horror crispaba la boca del Cacho y, por extraño que parezca, lo volvía guapo y vulnerable. (...) El exceso de patrullas circulando en las avenidas, el miedo, la prudencia que mostraban ahora los miembros del grupo, lo hacían evidente. Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblado, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos. (NETTEL, 2006: 175-176)³⁴²

Portanto, a mutação de todos os corpos se dá no meio de uma expansão espacial que procura estabelecer a infernalidade em cada um dos rincões da carnadura da cidade,

seletivo que fragmenta e edita os telefones estragados, os vidros quebrados, a senhora que treme em seu agasalho, sentada na banqueta, os bueiros entupidos, o assalto que acontece em frente a nossos narizes. A cidade que elegemos ver é uma fachada oca que cobre os escombros de todos os nossos tremores.

³⁴² O horror ao irreversível estava nas paredes do metrô, onde cada um dos mendigos inteirados, nos olhos de Madero, enormes e abismais como as janelas de um arranha-céus apontado para a noite; esse horror crispava a boca de Cacho e, por mais estranho que pareça, voltava bonito e vulnerável. (...) O excesso de patrulhas circulando nas avenidas, o medo, a prudência que mostravam agora os membros do grupo, o faziam evidente. Eu, que desde há tantos anos levava uma parasita interna, o sabia melhor que ninguém; também a cidade estava se desdoblado, também ela começava a mudar de pele e de olhos.

A coisa opera como um símbolo de parasita que entrará na corporeidade de todos os habitantes citadinos. Isto é, a cidade, como bem o diz Nettel, começa a transformar-se e a localizar os espaços internos de seus habitantes, com o fim de abarcar a todos e não deixar um ser sozinho sem conhecer sua sensualidade e sua decadência: “LA COSA urbana, no permeará a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria. Talvez dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas” (NETTEL, 2006: 176)³⁴³. A salvação só estará dada na infernalidade da cidade, pois os habitantes do subsolo já conhece o sofrimento e, portanto, a morte e a exclusão fazem parte de seu cotidiano, onde não cabe a razão e onde os movimentos reflexivos internos vão em busca da constituição de corpos utópicos que se dupliquem e transbordem através de novos espaços outros e heterotópicos; rompendo desta maneira com os muros impostos pela governabilidade e pelos ramos encarregados de delimitar a cidade e encerrar seu erotismo e sua animalidade bestial: “En el subsuelo, más que en ninguna otra parte, la tierra se traga todo, también las traiciones, los crímenes y los rumores que estos desencadenan. Desde la llegada de un nuevo miembro hasta la muerte de los nuestros es un accidente sucinto” (NETTEL, 2006: 179)³⁴⁴.

A subjetividade deste espaço infernal une os limites do interior das personagens com a caracterização corporal da cidade, onde a interação dos corpos está mediada pela interioridade, a sensualidade e a liberdade que se sente no momento de se afastar do confinamento dos espaços estriados e das finalidades governamentais, criando assim ações produtivas que procuram um ataque direto ao sistema e seus modos de produção. Portanto, o CsO nômade constitui-se no momento de total descida ao subterrâneo.

De fato, a desterritorialização mental e corporal das personagens converte-se em um processo onde a exclusão permanece ativa, inclusive na hora de pôr em funcionamento o erotismo e a consciência de que todas as sensações corporais e animais

³⁴³ A Coisa urbana, não permeará nos subsolos, para que ao menos ficasse na cidade esse espaço livre como a mim ficaria a memória. Talvez dentro de muitos anos, quando tudo acabe, alguém escreverá a história do que não tenha sido tomado, da vida paralela, de nossas cloacas incorruptas.

³⁴⁴ No subsolo, mais do que em nenhuma outra parte, a terra engole tudo, também as traições, os crimes e os rumores que estes desencadeiam. Desde a chegada de um novo membro até a morte dos nossos é um acidente sucinto.

acabarão levando à morte e ao transbordamento dos sentidos: “la realidad me pareció derruida, como un telón a punto de venirse abajo. No tengo a dónde ir, pensé. Frente a la boca del metro había un jardín con bancas recién pintadas. Me senté y miré hacia arriba en busca de luz, pero no encontré ahí más que un cielo sombrío.” (NETTEL, 20016179-180)³⁴⁵ Assim, cada um dos corpos é chamado e impulsionado ao declínio como única maneira de escapar à dor, à tristeza e à desilusão de uma cidade regida sob a governabilidade de muros que encerram corpos com uma moral maniqueísta e sem sentido. Daí que Ana, após múltiplas subidas e descidas, resolva se enterrar definitivamente no interior da cidade e, com isso, deixar de lado a espacialidade da prisão, do controle e da produção de corpos encerrados em uma moral que não deixa explorar a cara da cidade e do próprio corpo:

Caminé hasta la boca del metro, y me dejé engullir como una gragea. Una vez ahí pregunté cómo llegar a la estación El Rosario. Me indicaron un camino y varias paradas. En el vagón me dediqué a sentir los cuerpos húmedos y tibios de la gente. De pronto rozaba la piel delgada de un niño o las lonjas desbordantes de una marchanta, las cabezas rasuradas de los cadetes del colegio militar y también, por supuesto, las manos aprovechadas de los burócratas. (...) Era tan tenue como una intuición, pero aún podía ver algo: los pies que pasaban a mi lado y algunos colores que no podía asociar. Los pasos desordenados de la gente subiendo las escaleras a toda prisa para perderse en las calles, en las bifurcaciones de la ciudad, esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, selectiva y arbitraria a la vez como una madre. Me dije que si no era posible verla con todas sus tonalidades, sus espectáculos aberrantes, no valía la pena salir. Desde ahora, el metro sería mi hogar. Mientras yo permanecía sentada en la escalera sin rumbo, mi mente se fue despejando. Poco a poco, el miedo desapareció en favor de un estado muy distinto. Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa. Había una transparencia inusitada en el aire. Esa claridad me envolvió por completo, como una lucidez insospechada, la sensación armoniosa de un orden inapelable, o quizá la convicción de que conmigo se haría justicia. El mal olor de las cañerías, los empujones de la gente, el ruido, lo ocurrido con el cacho, incluso la muerte de Marisol, todo lo que me rodeaba era perfecto y no tenía que ser de otra forma. Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva. “Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar. (NETTEL, 2006: 188-189)³⁴⁶

³⁴⁵ A realidade pareceu-me destruída, como um telão a ponto de vir abaixo. Não tenho onde ir, pensei. Em frente à boca do metrô tinha um jardim com bancos recém pintados. Sentei-me e olhei para cima a procura de luz, mas não encontrei ali mais do que um céu sombrio.

³⁴⁶ Caminhei até a boca do metrô, e deixei-me engolir como uma coisa minúscula. Uma vez ali, perguntei como chegar à estação Rosário. Indicaram-me um caminho e várias paradas. No vagão dediquei-me a sentir os corpos úmidos e mornos das pessoas. De repente roçava a pele delgada de um menino ou os armazéns desbordantes de uma mulher, as cabeças raspadas dos cadetes do colégio militar e também, certamente, as mãos aproveitadas dos burocratas. (...) Era tão tênue como uma intuição, mas ainda podia ver algo: os pés que passavam a meu lado e algumas cores que não podia associar. Os passos

Deste modo, Ana rende-se ante A coisa e deixa-se invadir pela escuridão da cidade e pelas relações eróticas, triunfando assim a criminalidade da infernalidade cidadina, o que leva a um conhecimento parcial da “verdade” e à correlação dos corpos eróticos e excluídos que constantemente circulam pelo subterrâneo. Fica claro que este espaço “outro” consegue funcionar como um mecanismo eficaz para resistir frente à governabilidade e frente aos muros do confinamento social, ao mesmo tempo em que se constrói uma máquina de guerra pela qual os corpos se reconhecem através dos sentidos e cuja missão é formar um corpo vazio em que tudo seja possível, exceto a ordem política e a lógica que impera na cidade tradicional e quotidiana.

4.2 CORPOS SUBLIMES E ESPAÇOS CELESTES

Nettel propõe uma narração na qual a desterritorialização do corpo e dos espaços comuns se instaura como ressignificação da ordem na qual os corpos constituem uma forma paradoxal, em contínua exploração da interioridade da cidade e da própria. A exclusão dos corpos, em um espaço periférico de constante circulação e de via de comunicação, suscita inumeráveis subjetividades que desbloqueiam o fluxo espacial e geram um efeito especular na reflexividade sujeito/espaço e na maneira de resistir ante o poder, já que o movimento constituído neste espaço infernal dá conta da complexa relação que existe entre o corpo da cidade e os que a habitam, produzindo um movimento reflexivo baseado na duplicação das forças eróticas.

Neste contexto infernal relacionam-se e complementam corpos decadentes, sensuais e doentes, que geram sensações abjetas e arrepiantes, fazem parte da constituição total da infernalidade da Cidade do México. Estes corpos são: o corpo dual

desordenados das pessoas subindo as escadas com toda pressa para se perder nas ruas, nas bifurcações da cidade, essa cidade que estendia seus tentáculos amorosos, seletiva e arbitrária ao mesmo tempo como uma mãe. Disse-me que se não era possível ver com todas as suas tonalidades, seus espetáculos berrantes, não valia a pena sair. A partir de agora, o metrô seria meu lar. Enquanto eu permanecia sentada na escada sem rumo, minha mente se foi desocupando. Pouco a pouco, o medo desapareceu em favor de um estado muito diferente. Já não via as formas, mas a luz começou a se voltar mais intensa. Tinha uma transparência inusitada no ar. Essa clareza envolveu-me por completo, como uma lucidez insuspeita, a sensação harmoniosa de uma ordem inapelável, ou quiçá a convicção de que comigo se faria justiça. O mau cheiro dos esgotos, os empurrões das pessoas, o ruído, o ocorrido com o Cacho, inclusive a morte de Marisol, tudo o que me rodeava era perfeito e não tinha que ser de outra forma. Pouco importava então onde escolhia viver, não tinha fora nem dentro, liberdade ou prisão, só essa paz imperturbável e nova. “Por fim chega”, disse baixinho, e por toda resposta recebi um arrepio. Durante vários minutos A coisa e eu escutamos juntas o murmúrio dos metrôs que iam e vinham, um após o outro, mas sempre iguais, como um mesmo trem que regressa sem cessar.

de Ana, o corpo mutilado de Cacho, o corpo sujo e cego de Madero, o corpo doente dos mendigos e o corpo vidente dos cegos.

O corpo de Ana apresenta-se através de uma dualidade: o da própria carne e da corporeidade da Coisa-Cidade. Podem ser lidos diferentes trechos nos quais a protagonista percorre a cidade, ao mesmo tempo em que vai relacionando as ruas com sua interioridade e seu estado mental. Não obstante, o corpo humano de Ana, carece de qualquer vestígio de sensualidade e erotismo, de modo que a voluptuosidade e a graça encarnam-se na corporeidade da Coisa cidadina, gerando uma batalha constante entre Eros e Thanatos e entre o desejo de morte, perpetuidade e conhecimento dos outros, de si mesma e dessa Coisa que a invade e a incita ao desenfreio dos sentidos:

Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alíen* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas. (...) Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar esos signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como tras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo de su cabello. (...) Era muy poco lo que sabía en aquel tiempo de ese huésped interno. Sabía que su respiración era semejante a un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche a lo largo de mi cuarto; sabía que nada le resultaba tan hiriente como la luz y que, si alguna vez llegaba a dominarme, me condenaría a la oscuridad más absoluta. (NETTEL, 2006: 12)³⁴⁷

Por conseguinte, desde sua infância Ana vai construindo um corpo hipocondríaco que procura atacar os órgãos por influxos e por energias externas que, com o passar do tempo, vão estruturando um corpo paranoico que se transformará em CsO e que procurará se opor radicalmente aos mecanismos de controle: “apenas entrada la adolescencia, bastante precoz en mí, se apropió de los mejores aspectos de mi

³⁴⁷ Sempre gostei das histórias de desdobramentos, essas onde surge um alien no estômago de uma pessoa ou lhe cresce um irmão siamês em suas costas. (...) Sabia que dentro de mim também vivia uma coisa sem forma imaginável que jogava quando eu jogava, comia quando eu comia, era menina enquanto eu a era. Estava segura de que algum dia A coisa ia se manifestar, ia dar sinais de vida e, ainda que a ideia me parecesse horrível, não deixava de procurar esses sinais em todos os corredores de minha vida cotidiana como outras pessoas rastreiam as espinhas que estão em sua cara ou as crostas de gordura embaixo de seu cabelo. (...) Era muito pouco o que sabia naquele tempo desse hóspede interno. Sabia que sua respiração era semelhante a um polvo, cujos tentáculos pegajosos despregavam pela noite ao longo de meu quarto; sabia que nada lhe resultava tão aferidor como a luz e que, se alguma vez chegava a me dominar, me condenaria à escuridão mais absoluta.

carácter, despojándome incluso de mi cualidad más escueta. Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme.” (NETTEL, 2006:14³⁴⁸).

De fato, esta invasão da Coisa ao corpo de Ana procura construir uma máquina capaz de sentir através dos sentidos, deixando de lado todas as noções religiosas, políticas e sociais e, com isto, desestruturar a organização dos órgãos como único meio para conseguir o êxtase e a comunhão com a carne cidadina. Este novo jogo de desejo reorganiza a distribuição das intensidades e da circulação dos fluxos, tanto da Coisacidade como de Ana, criando assim uma nova forma de relacionar os corpos e suas partes: através das sensações, dos prazeres, da desterritorialização da carne, da razão e do pensamento: “El primer territorio invadido fue el de los sueños; poco a poco, entre los diez y los doce años, fueron perdiendo color y consistencia. Comencé a soñar en tonos pastel y después en carboncillo negro, como bosquejos sucios de algún dibujante sin oficio” (NETTEL, 2006: 14)³⁴⁹. Este escape aos modos comuns e generalizados das disciplinas do poder se convertem em uma multiplicidade de forças em contínuo conflito e em constante busca do desejo e da resistência, expressando a cara das potências infernais dos dois corpos: as eróticas e as tanáticas: “La Cosa no podía dejar de contribuir al desorden” (NETTEL, 2100618)³⁵⁰. Esta multiplicidade de fluxos e forças apresenta-se como uma quebra entre a identidade e o próprio corpo, pois ao existirem diferentes percepções de si mesmo o corpo usa diferentes caras com o fim de sobressair e sobreviver no espaço. Portanto, Ana entende, desde menina, que seu corpo não se relaciona diretamente com os preceitos sociais ensinados por seus pais, senão que se está perto da ausência de natureza e de totalidade da liberdade dos sentidos: “Detrás de sus enormes antojos, miraba varias veces durante la clase las piernas de mis compañeros –sucias y sudorosas por los partidos de fútbol que se celebraban durante el recreo- de una manera reblandecida, casi débil, que años después aprendí a identificar

³⁴⁸ Apenas iniciada a adolescência, bastante precoce em mim, se apropriou dos melhores aspectos de meu caráter, me despojando inclusive de minha qualidade mais despojada. Por isso agora sou uma pessoa sem virtudes e as pessoas dizem que é difícil me tolerar.

³⁴⁹ O primeiro território invadido foi o dos sonhos; pouco a pouco, entre os dez e os doze anos, foram perdendo cor e consistência. Comecei a sonhar em tons pastel e depois em carvão negro, como rascunhos sujos de algum desenhista sem ofício.

³⁵⁰ A Coisa não podia deixar de contribuir com a desordem.

como lasciva” (NETTEL, 2006: 27)³⁵¹. Daí que a vida de Ana e da Coisa-cidade começam a estar marcadas pelo erotismo e sua luta com a proximidade da morte e do abismo, pois esta invasão da Coisa ao corpo juvenil de Ana apresenta-se como um trânsito pelo qual sua interioridade e sua razão aprenderão a desterritorializar a identidade e a construir uma máquina de guerra que reconfigure as forças que atravessam o corpo, isto é, as intensidades do desejo.

Esta libertação do desejo põe em evidência um “espaço vazio“ da interioridade do corpo de Ana e sua relação direta com a distribuição espacial da cidade, de modo que a infernalidade de seu corpo e de seu desenvolvimento erótico localiza-se na cartografia de um corpo maior que a invade e que faz desaparecer a concepção que tem sobre a espacialidade subjetiva, isto é, a desterritorialização de seus órgãos reforça os níveis de transcendentalidade da ideia de si mesmo, pondo em evidência esses outros espaços desconhecidos pela consciência e onde o corpo só funciona como uma máquina sensorial, que reconhece os níveis temporários, sociais, eróticos, infernais e governamentais, surgindo assim constantemente em um corpo invisível e diabólico que não se reconhece no lugar onde a sociedade o localiza e que procura a imersão em espaços nomádicos: “Esa noche, La Cosa deambuló por pasillos interminables entre olor a basura y chillidos de ratas. Y el recuerdo de ese sueño, el primero que memorizaba en años, se convirtió en una mano de uñas largas acariciando mis párpados durante muchas noches” (NETTEL, 2006: 41)³⁵². Esta diferença entre corpo (in)visível e corpo palpável está marcada pela representação que se tem sobre o funcionamento dos órgãos como um todo orgânico, daí que nessa busca pela desterritorialização dos sentidos perde-se a noção de identidade e de realidade, pois o corpo infernal começa a experimentar a mutação definitiva e a representar-se como um corpo nômade que contém utopia, liberdade, fuga e resistência:

El mensaje era un quejido prehistórico de soledad y estaba dirigido a mi persona. (...) En cambio cuando este se escuchaba inconsolable mi ánimo subía, aligerado de pronto por la tragedia ajena. Como las ballenas, en cierto modo habitábamos dos polos opuestos y desde ahí era imposible

³⁵¹ Por trás de seus enormes óculos, olhava várias vezes durante a classe as pernas de meus colegas - sujas e suadas pelas partidas de futebol que se celebravam durante o recreio - de uma maneira suave, quase débil, que anos depois aprendi a identificar como lasciva.

³⁵² Essa noite, A Coisa perambulou por corredores intermináveis entre cheiro de lixo e gritos de ratos. E a lembrança desse sonho, o primeiro que memorizava em anos, se converteu em uma mão de unhas longas acariciando minhas pálpebras durante muitas noites.

comunicarnos. Sólo que, en vez de advertirnos las catástrofes éramos presas de una misma tormenta, unidas por una ley extraña que me hacía hundirme cuando ella salía a flote a respirar cuando ella zozobraba. (NETTEL, 2006: 85)³⁵³

Este corpo hipocondríaco, que procura existências animais como meio de comunicação consigo mesmo, desaparece e começa a habitar um novo mundo carregado de novos saberes, prazeres, sensibilidades e fugas, que, desse modo, modificam a estrutura física do corpo, põem em evidência a verdadeira interioridade da protagonista; a conflituosa, infernal, decadente, erótica, nomádica, sensível, sensual, cadavérica e sinestésica:

En el espejo mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo, descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control.

A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez. Lo mismo podía dar diez vueltas en una manzana sin notar lo que caminar la Avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen. Los periodos así eran desgastantes. Siempre estaba la angustia de que esta vez fuera definitivo, sin posibilidad de retorno y, por más que golpeará las paredes de la celda y me sangrara los dedos tratando de abrir la puerta, todo permanecería en su sitio, en ese nuevo orden establecido. (NETTEL, 2006: 124)³⁵⁴

³⁵³ A mensagem era uma queixa pré-histórica de solidão e estava dirigida a minha pessoa. (...) Não obstante, quando este se escutava inconsolável meu ânimo subia, aliviado de repente pela tragédia alheia. Como as baleias, de certo modo, habitávamos dois polos opostos e desde então era impossível comunicarnos. Só que, em vez de nos avisar as catástrofes, éramos presas de uma mesma tormenta, unidas por uma lei estranha que me fazia afundar quando ela flutuava para respirar, quando ela afundava.

³⁵⁴ No espelho minha cara via-se quase esquelética: duas maçãs do rosto salientes, irreconhecíveis, ocupavam o lugar das bochechas que nunca voltaria a ter. Não era meu rosto já, senão o do hóspede. Minhas mãos crispadas, a forma de caminhar, refletiam agora uma estupidez pastosa, a lentidão de quem tem dormido muitas horas e tenta acordar inesperadamente. Ao mesmo tempo, descobria com assombro uma sensualidade nova. Meu quadril e meus peitos, antes totalmente infantis eram a cada vez mais proeminentes, como se os dominasse uma vontade própria. Pouco a pouco, o território passava sob seu controle. A Coisa gostava da rua, podia caminhar horas com meus pés pequenos e seus passos sem rumo, descobrindo a cidade, percorrendo-a como pela primeira vez. O mesmo podia dar dez voltas em uma maçã sem notar que caminhava a Avenida Insurgentes de sul a norte maravillada por seus ruídos, pelo tamanho das calçadas, pelas árvores que às vezes a rodeiam, mas sem a ver, sem resgatar uma única imagem. Os períodos assim eram desgastantes. Sempre havia a angústia de que desta vez fosse definitivo, sem possibilidade de volta e, por mais que golpeasse as paredes da cela e me sangrara os dedos tratando de abrir a porta, tudo permanecería em seu lugar, nessa nova ordem estabelecida.

Este estabelecimento do hóspede no corpo de Ana amplia a visão infernal que se tem de sua carne, pois, ao se modificar e se estabelecer como um espaço que propicia a sensualidade e o erotismo, abre as relações nomádicas e estrutura a semelhança do novo corpo da protagonista com o corpo da cidade, pois no parágrafo anterior fica claro como a cidade modifica as formas iniciais de Ana, para torná-la desejável, penetrável, sensual e disposta a ser percorrida. Daí que se faz indispensável a perda da visão como único meio de desterritorializar totalmente o corpo e inserí-lo nesses espaços “outros” como o subterrâneo, o cemitério e o instituto para cegos:

En los lagrimales, sentí un dolor muy intenso, semejante al que provoca una quemadura. Instintivamente, dejé caer los párpados y presioné con la yema de los dedos como cuando los hacía llorar el humo de algún cigarrillo. Entonces la sensación se extendió a toda la córnea. Tuve que hacer un esfuerzo para no gritar. Aunque objetivamente el ardor debió de durar menos de un minuto, a mí me pareció eterno. (...) Cuando por fin abrí los ojos el salón se había transformado en un escenario borroso, donde sombras sin contorno se movían arbitrariamente. El ojo derecho era el más lastimado. Sin las distancias habituales, los muebles parecían flotar en el espacio. (...) Sentía vergüenza de mí misma, algo semejante a lo que deben experimentar los ancianos que comienzan a ser incontinentes, abandonados por sus propios miembros, traicionados por ellos. (NETTEL, 2006:137-138)³⁵⁵

De modo que com a cegueira como última parte da desterritorialização de seu corpo e o estabelecimento de um CsO nômade é que Ana encontra o caminho para a exploração de sua infernalidade e de seu ser sensual. Sua entrada no mundo do sexo dá-se através de um espaço estritamente erótico – a casa de Cacho - e de um corpo infernal, abjeto e doente – o de Cacho. Portanto, esta nova relação corporal está cercada por elementos abjetos que aproximam a situação de lados bizarros e dão a impressão de que o corpo deixa de ter a concepção de limpeza e pureza para se estabelecer para sempre como um corpo-cloaca, que se complementa em cada um dos espaços escuros da cidade, isto é, o corpo de Cacho representa a totalidade de espaços escuros, eróticos, sensuais e sujos da cidade que acabam invadindo e penetrando o débil ser de Ana:

Nas glândulas lacrimais, senti uma dor muito intensa, semelhante a que provoca uma queimadura. Instintivamente, deixei cair as pálpebras e pressionei com a ponta dos dedos como quando os fazia chorar a fumaça de algum cigarro. Então a sensação estendeu-se a toda a córnea. Tive que fazer um esforço para não gritar. Ainda que objetivamente o ardor durasse menos de um minuto, a mim me pareceu eterno. (...) Quando, por fim, abri os olhos o salão se tinha transformado em um palco poluído, onde sombras sem contorno se moviam arbitrariamente. O olho direito era o mais machucado. Sem as distâncias habituais, os móveis pareciam flutuar no espaço. (...) Sentia vergonha de mim mesma, algo semelhante ao que devem experimentar os idosos que começam a ser incontinentes, abandonados por seus próprios membros, traídos por eles.

Levanté la cabeza y vi que el Cacho me estaba mirando con una cara parecida a la que yo debía poner cuando visitaba al ginecólogo: la inexpressividad forzada engendra monstruos. Retiré la mano bruscamente pero ya era tarde. De un solo impulso, él se me echó encima con la avidez de un mendigo famélico. Me dejé besar, preguntándome cuántos días llevaba sin bañarse, porque ahí, bajo su cuerpo, bajo su aliento –mezcla de nicotina y falta de limpieza-, su proximidad me pareció tan intensa como la de una cloaca. El muñón fue a dar a mi entrepierna y en ese momento dejé de ser dueña de mis movimientos. (...) Me sentía tranquila, satisfecha. Dormir con el Cacho, sentir su olor, su piel ceniza y saber que nunca lo volvería a ver, me tenía sin cuidado. En realidad, lo que no podía asimilar era haberlo incluido en mi memoria, peor aún, en la memoria corporal. En toda la otra vida, la vida después de La Cosa quiero decir, iba a recordar la forma de sus brazos, el sudor, la cicatriz que limita su muñón. En ese momento no podía saber si el recuerdo sería asqueroso, indiferente o nostálgico, pero algo era seguro: cualquiera de las tres opciones sería problemática. Siempre pertencí al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo práctico. Respeto con reverencia japonesa a todos los que frecuentan el orgasmo con la misma asiduidad con que yo tomaba café. (...) Durante todo el tiempo que duró su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear. Me vigiló la mirada, obligándome dulcemente a observar su muñón, su cacho de pierna, que yo detenía con la mano izquierda, para que nada lo obstaculizara en su vaivén frenético. (NETTEL, 2006: 186-187)³⁵⁶

Deste modo, o corpo de Ana começa a estar feito de retalhos de outros corpos que estão além de seu plano de entendimento, pois são pequenas partículas que procuram atravessar os espaços e escapar da consciência temporária estabelecida pelos ditames da razão e da governabilidade. De modo que o corpo de Ana começa a fazer parte de um corpo maior que reparte as forças dependendo das superfícies, dos volumes e das necessidades, criando um novo atlas anatômico da cidade erótica e infernal mexicana que emerge através da exploração de cada uma de suas partes e dos movimentos ontológicos que o instauram como um corpo material capaz de desejar e ser desejado, pois fica claro que modifica, localiza, descreve, produz e mutila cada um

³⁵⁶ Levantei a cabeça e vi que Cacho estava me olhando com uma cara parecida à que eu devia fazer quando visitava o ginecologista: a inexpressividade forçada engendra monstros. Retirei a mão bruscamente, mas já era tarde. De um só impulso, ele me jogou em cima com a avidez de um mendigo famélico. Deixei-me beijar, perguntando-me quantos dias levava sem se banhar, porque aí, debaixo de seu corpo, debaixo de seu fôlego - mistura de nicotina e falta de limpeza -, sua proximidade pareceu-me tão intensa como a de uma cloaca. O pedaço de carne de sua perna ficou perto da virilha e nesse momento deixei de ser dona de meus movimentos. (...) Sentia-me tranquila, satisfeita. Dormir com Cacho, sentir seu cheiro, sua pele cinza e saber que nunca o reveria, tinha-me sem cuidado. Em realidade, o que não podia assimilar era o ter incluído em minha memória, pior ainda, na memória corporal. Em toda a outra vida, a vida após A Coisa quero dizer, ia recordar a forma de seus braços, o suor, a cicatriz que limita com o pedaço de carne. Nesse momento não podia saber se a lembrança seria asquerosa, indiferente ou nostálgica, mas algo era certo: qualquer das três opções seria problemática. Sempre pertenci ao grupo de pessoas que vivem fora do sexo. Sinto-o, cheiro-o, adivinho-o, mas não o pratico. Respeito com reverência japonesa a todos os que frequentam o orgasmo com a mesma assiduidade com que eu tomava café. (...) Durante o tempo todo que durou sua invasão em mim, Cacho não me deixou piscar. Vigiou-me às olhadas, obrigando-me docemente a observar o pedaço da carne, seu cacho de perna, que eu detinha com a mão esquerda, para que nada o obstaculizasse em seu vaivém frenético.

dos corpos que a penetram e a habitam. A modificação do corpo de Ana e sua configuração final coincidem com a geografia infernal e erótica de seu complemento conhecido como A Coisa-cidade, pois ao se despir como um objeto visível elimina os limites geográficos e cria novas zonas erógenas localizadas dentro dos parâmetros possíveis e inclassificáveis espacialmente, já que a sobreposição exata desses novos lugares para a experimentação está dada unicamente pelo encontro e o desprendimento da própria consciência de si mesmo e do corpo racionalmente conhecido. Nessa ordem de ideias, o corpo infernal de Ana se mimetiza com o corpo infernal da cidade no momento em que as fronteiras e as barreiras da territorialidade e a anatomia rompem-se para criar novas relações afastadas do poder e das estratégias que procuram encaminhar as condutas para determinadas finalidades de produção e de consumo. A relação entre corpos-espacos e vida tece ao redor de um jogo citadino, que produz linhas de fuga e máquinas de guerra em prol da busca de uma revolução que se oponha às forças que controlam o espaço e que levam ao fechamento.

O corpo de Ana-A Coisa pode ser visto então como uma expansão estratégica do corpo e das forças da cidade que interconectam a realidade com novos futuros e subjetividades, rompendo com a delimitação dos corpos e com as barreiras do espaço, como uma estratégia baseada na multiplicidade; modificando-se e se complementando com as mobilidades das outras máquinas corporais que, afinal de contas, conformam um corpo só em contínua ação de resistência e fuga. Não obstante, é preciso considerar que o corpo de Ana não teria sido modificado sem a ajuda e a relação direta com o corpo doente e mutilado de Cacho, personagem essencial, revolucionário, erótico e em constante guerra consigo mesmo e com o mundo.

No corpo de Cacho percebe-se a infernalidade não só através de seu corpo disforme e incompleto, mas através da pestilência de seus cheiros, sabores e cores. Daí é tão atraente para as demais personagens, pois constitui tudo aquilo que vai na contramão do imposto pela governabilidade, pelo poder e pelas normas tradicionais. Portanto, é um corpo extremamente atraente, o qual lhe oferece a possibilidade de se estabelecer como um Virgílio que guia os outros corpos no meio do inferno, da morte, da podridão, da desesperança e da pobreza. E mais, aparece como um guia erótico que ensina as diretrizes amadoras que devem ser usadas para sobreviver no inferno urbano. Este corpo mutilado e desterritorializado é a imagem clara e precisa de uma máquina de guerra em

constante ação nômade, de fuga e de resistência, pois ao apresentar o corpo como um objeto incompleto e inconcluso, aproxima-se da animalidade e do transbordamento dos sentidos, que, por um lado, o aproximam dos espaços mais infernais da cidade, por outro, rompe com todos os discursos de beleza e masculinidade contemporâneos. Isto é, sua proximidade com a morte, a podridão e a decomposição dão-lhe uma imagem semelhante à de um cadáver em busca da dissolução e do escape às barreiras e limites sociais, políticos e governamentais. Portanto, a animalidade mutilada de Cacho simboliza esse lado citadino que responde a sua condição animal e infernal, ou seja, a cidade geograficamente delimitada se faz carne, com o fim de se dessacralizar e romper com os limites que lhe têm imposto durante o desenvolvimento da vida moderna contemporânea. Em poucas palavras, o corpo de Cacho é um pedaço de corpo da cidade que rompe com a harmonia, a beleza e a tranquilidade, ao mesmo tempo em que ameaça com a dispersão da peste e a desorganização orgânica na cidade: “estaba de pie frente a la puerta apoyado en su muleta con el lado izquierdo del cuerpo, imitando la posición con la que, minutos antes, yo había espiado su clase. (...) Hablaba pausadamente, con inteligencia. Su mirada gris y sostenida contrastaba con la de los ciegos. (...) Su recuerdo me resultaba inquietante, como el de un perseguidor” (NETTEL, 2006: 71-72)³⁵⁷. Este contínuo movimento de decomposição e vazio prolonga-se pelos rincões da cidade, incitando o resto dos corpos que o rodeiam a procurar a fuga e a desterritorialização dos sentidos: “El cacho tenía una popularidad particular entre los invidentes. En cuanto llegaba al instituto, los ciegos se le acercaban. Tenía una manera de hablar suave y amistosa, pero nunca les sonreía, como si pensara que con los ciegos los gestos carecen de sentido” (NETTEL, 2006: 74-75)³⁵⁸.

Este corpo idealizado configura a materialidade da carne da cidade e desfigura a humana, cuja viscosidade e animalidade mostram a cara da condição humana, marcada pela abjeção, violência e agressividade para o corpo próprio e dos outros. Este CsO transcreve fidedignamente o conjunto de sensações experimentadas no inferno citadino

³⁵⁷ Estava de pé em frente à porta apoiado em sua muleta com o lado esquerdo do corpo, imitando a posição com que, minutos antes, eu tinha espiado sua classe. (...) Falava pausadamente, com inteligência. Seu olhar cinza e prolongado contrastava com o dos cegos. (...) Sua lembrança resultava-me inquietante, como a de um perseguidor.

³⁵⁸ Cacho tinha uma popularidade particular entre os cegos. Assim que chegava ao instituto, os cegos cercavam-lhe. Tinha uma maneira de falar suave e amistosa, mas nunca lhes sorria, como se pensasse que com os cegos os gestos carecem de sentido.

e cujo objetivo é distorcer a estabilidade da visão que se tem sobre o corpo “normal” e condicionado politicamente, isso exercido como um mecanismo de resistência que pretende criar novas visões e novas relações entre os olhares e os modos de ver-se; já que ao ser um guia e um maestro da desterritorialização dos sentidos e dos espaços, debocha das rotinas e das condições de observar e perceber o mundo, criando novas maneiras de se relacionar com o próprio corpo, dos outros e da cidade: “Junto a mí, sentí que el Cacho sonreía. ¿Cómo pude adivinarlo? No lo sé con certeza, pero en esa oscuridad no me encontraba perdida, al contrario, me resultaba fácil imaginar lo que sucedía a mi alrededor. No había comprendido aún que esa adaptación era un síntoma, una señal” (NETTEL, 2006: 106)³⁵⁹. Além disso, esta personagem luta constantemente para transformar e romper os estereótipos que se tem da carne, da espacialidade, da cidade, do erotismo e do poder, pois compreende que os saberes convencionais e individuais destroem a multiplicidade de imagens que existem ao redor do humano e dos limites de relação com o corpo citadino:

Cuando tanta gente se congrega para correr detrás de una fantasía acaba por olvidar que su inconformidad es antes que anda un asunto personal; dejan todo en manos de los jefes en vez de vigilarlos. (...) Lo líderes son los más peligrosos, y al grupo se le olvida que cada dirigente lleva en potencia al peor enemigo posible: el traidor, el personalista. Un buen hombre convertido en líder es un compañero perdido. Ya no es parte de los nuestros y hay que controlarlo para que no se escape y para que no contagie a otros su tendencia a la soberbia. Dentro de un grupo, los ciegos son menos peligrosos, los contienen la multitud y acatan sus órdenes. Siempre ha sido así en el subterráneo desde las congregaciones que hubo antes. (NETTEL, 2006: 131)³⁶⁰

Este chamado à resistência, à fuga, ao nomadismo, à desterritorialização dos sentidos e à construção de um CsO abre o debate entre a governabilidade, a obediência, o conflito e a resistência. Portanto, o corpo mutilado e empestado dota-se de poder revolucionário através da instauração de um discurso reflexivo em torno do que significa ser na política e para a política, não só por meio de enunciados sofisticados

³⁵⁹ Junto a mim, senti que Cacho sorria. Como pude adivinhar? Não o sei com certeza, mas nessa escuridão não me encontrava perdida, ao invés disso, me resultava fácil imaginar o que sucedia a minha volta. Não tinha compreendido ainda que essa adaptação era um sintoma, um sinal.

³⁶⁰ Quando tanta gente se congrega para correr atrás de uma fantasia, acaba por esquecer que sua inconformidade é antes ainda um assunto pessoal; deixam tudo nas mãos dos chefes em vez de vigiá-los. (...) Os líderes são os mais perigosos, e o grupo esquece-se que cada dirigente leva em potencial o pior inimigo possível: o traidor, o personalista. Um bom homem convertido em líder é um colega perdido. Já não é parte dos nossos e há que o controlar para que não se escape e para que não contagie aos outros sua tendência à soberba. Dentro de um grupo, os cegos são menos perigosos, são contidos pela multidão e acatam suas ordens. Sempre tem sido assim no subterráneo desde as congregações que tiveram antes.

seão pela conquista de novos espaços “outros” e de maneiras de viver resistências que se afastam da luz, da moralidade, da razão e da democracia:

-Mierda- dijo el Cacho mientras doblaba las mangas de su camisa. Acto seguido metió la mano en forma de cuchara para sacar un puñado de plasta oscura, de olor inconfundible. (...) Miré sus manos, todos habían aceptado embarrarse hasta los codos sin miramientos. El miedo al ridículo me hizo rechazar la propuesta. Cerré los ojos y hundí los dedos. Alcancé a escuchar algunas risas contenidas. Cuando volví a abrir los ojos, el Cacho estaba frente a mí y me miraba con expresión aprobatoria, casi orgullosa, pero sin decir nada. Metí la mano entera en el costal y sentí la suavidad de la pasta entre mis dedos, con los que formé una bolita tibia y chiclosa. (NETTEL, 2006: 143)

Esta relação direta com os excrementos e com tudo o que tem relação com a podridão e a abjeção tornam Cacho uma aura de maestro da imundície, da libertação, da oratória e da vida, e mais, sua sensibilidade e sua sensualidade permitem-lhe relacionar-se diretamente e sem mediação com a experiência sensível do mundo e com o corpo da cidade, que para ele é um pedaço de carne inseparável dos sujeitos. Inclusive, a unidade que propõe entre o corpo próprio humano e o corpo cidadão apresenta uma nova ideia de sujeito que debate constantemente com o mundo, com seu corpo e com as políticas que encerram a sensualidade da carne e a libertação dos sentidos, que vai rompendo com as experiências de prisão e castigo e vai instaurando pouco a pouco um campo de inter-relação entre a amizade, a liberdade, o companheirismo e a fuga.

Assim mesmo, seu movimento pelos espaços funciona como uma metáfora do Virgílio que procura a salvação dos outros corpos e que acompanha o caminho de conhecimento e declínio ao indizível e inenarrável. De maneira que, seu corpo infernal é um espaço de salvação que situa os sujeitos fora de seu organismo e o fixa os corpos em uma máquina liberadora separada da tradição ocidental. Ou seja, ao ser um corpo que gera repulsa –pelo seu caráter abjeto e desmembrado- torna-se um elemento conquistável e enigmático, que chama à penetração, ao erotismo e ao transbordamento dos sentidos; por isso é o eleito para mostrar as técnicas amatórias, orgásticas e sensuais do sexo a Ana e à Coisa urbana:

Bajé unos centímetros la vista y vi su pecho respirar profundamente, bajo la camiseta blanca. El Cacho estaba vestido, con el pantalón de mezclilla y sin desabrocharse el cinturón. El pedazo de pierna, como el de muchos cojos, estaba cubierto. (...) Con cautela de cirujano, desaté el nudo y me asomé por el agujero de sus jeans cortados: la cabeza del muñón era lisa y perfectamente redonda. Metí la mano por el agujero envolviendo la superficie con la palma, como quien pretende atrapar un molusco. Tenía el tamaño de una rodilla, pero la piel mucho más suave. Su respiración seguía siendo regular, así que metí el antebrazo para explorar. Más arriba me encontré con una pierna

peluda y flaca, mucho más delgada que la otra, por la falta de uso. Me disponía a sacar la mano y a apagar de una vez por todas esa inmunda vara de incienso, cuando ocurrió algo que yo no había contemplado: al pasar la punta de los dedos para salir del pantalón me tropecé con una erección enorme. (NETTEL, 2006:185)³⁶¹

A exploração do corpo abjeto e repulsivo reitera e recalca o dualismo entre o corpo erótico e o tanático, na qual os corpos se despersonificam e se convertem em uma multiplicidade que procura separar da ordem e do estabelecimento. Ante esta condição de se tornar objeto sensual e de desejo, o corpo infernal de Cacho assemelha-se a esse lado escuro e decadente da cidade que, por um lado, é segregado e, por outro, seu estado sensual e erótico é indispensável nos marcos de relação entre indivíduos e espacialidade, pois é o que amplia e media os volumes do corpo urbano em torno da imaginação e da magnitude do silêncio do subsolo do metro. Desta maneira a carne desmembrada consegue libertar-se e levar o outro à libertação, sem pretensões de agradecimento, só através da exploração dos corpos e da penetração da individualidade do outro, fuga, resistência, descenso, infernalidade, morte, desejo e corpo de cidade, ou seja, devirá imensidão e intensidade.

Finalmente, encontram-se os corpos de Madero, dos mendigos e dos cegos, todos eles põem em manifesto o CsO, já que sua desterritorialização sensorial lhes serve para sobreviver no inferno e para se relacionar diretamente com o corpo da cidade. A imagem de Madero funciona como um elemento de ordem e de poder no meio do caos e da escuridão de sua cotidianidade, de maneira que se instaura como uma figura demoníaca que estabelece a distribuição das potências, das produções e dos devires dos corpos que o rodeiam no subterrâneo. A introdução de sua fisionomia dá-se através da linguagem “Feo. Puede que te asuste mirarlo, tiene la cara llena de cicatrices.” (NETTEL, 2006: 112)³⁶², que reitera as relações de sentido e seu modo de ver o mundo,

³⁶¹ Baixei uns centímetros a vista e vi seu peito respirar profundamente, baixo a camiseta branca. Cacho estava vestido, com calça jeans e sem desapertar o cinto. O pedaço de perna, como o de muitos tortos, estava coberto. (...) Com cautela de cirurgião, desatei o nó e assomei-me pelo buraco de seus jeans cortados: a cabeça do pedaço de carne era lisa e perfeitamente redonda. Meti a mão pelo buraco envolvendo a superfície com a palma, como quem pretende pegar um molusco. Tinha o tamanho de um joelho, mas a pele bem mais suave. Sua respiração seguia sendo regular, de modo que meti o antebraço para explorar. Mais acima encontrei-me com uma perna peluda e magra, bem mais delgada que a outra, pela falta de uso. Dispunha-me a tirar a mão e apagar de uma vez por toda essa imunda vara de incenso, quando ocorreu algo que eu não tinha contemplado: ao passar a ponta dos dedos para sair da calça me deparei com uma ereção enorme.

³⁶² Feio. Pode ser que assuste olhar para você, tem a cara cheia de cicatrizes.

pois o que fala representa o reflexo de uma abjeção à qual se quer escapar, já que a figura espectral do deus Madero desmonta todas as visões construídas ao redor da normalidade dos corpos. Constrói uma articulação primária entre o descenso, o inferno e os mecanismos de resistência possíveis, pois seu estabelecimento como figura de poder revela experiências e ações de desterritorialização total do corpo, tanto próprio como da cidade:

Contra todas mis expectativas, la ceguera de Madero no era tan notoria, al menos no en sus ojos; avanzaba con la exigencia de quien encuentra un territorio invadido. En la mano izquierda cargaba un morral extendido hacia la gente, donde sólo dos personas pusieron algunas monedas que él ni siquiera agradeció, y en la derecha, el bastón metálico con el que se iba abriendo paso entre la multitud. Los pasajeros mostraban una repulsión comprensible hacia el artefacto y se apartaban más por evitar ser tocados con la punta de goma pegajosa y negra como nariz de perro que por consideración hacia el ciego. (NETTEL, 2006: 114-115)³⁶³

O reconhecimento da bengala como uma extensão do corpo abjeto de alguma maneira ajuda a ligar diretamente este corpo com a espacialidade da cidade, pois ao ser o ponto de contato e de visão constrói um apêndice sensorial que leva Madero para um estado superior de conhecimento corporal:

Madero me explicó que con el tiempo había logrado compensar su falta de vista con otros sentidos. Ponía, por ejemplo, mucha más atención que antes en las voces de la gente. (...)
-Las voces dicen todo sobre una persona: su carácter, su estado de ánimo.
En ese momento, el bastón que Madero había recargado en la pared cayó al suelo y él se agachó para levantarlo con una rapidez que me dejó impresionada. Igual que la vez anterior, me era imposible adivinar sus movimientos. De alguna manera que sólo puedo llamar intuición, adivinaba los gestos de su cara y con ellos solía guiarme para anticipar sus respuestas. Lo que decía era verdad: su tono de voz me dejaba saber si algún tema le resultaba molesto o si, por el contrario, mi pregunta había sido acertada. (NETTEL, 2006: 119)³⁶⁴

³⁶³ Contra todas as minhas expectativas, a cegueira de Madero não era tão notória, ao menos não em seus olhos; avançava com a exigência de quem encontra um território invadido. Na mão esquerda carregava uma mochila estendida para as pessoas, onde só duas puseram algumas moedas, que ele nem sequer agradeceu, e na direita, a bengala metálica com a qual ia abrindo passagem entre a multidão. Os passageiros mostravam uma repulsão compreensível para o artefato e afastavam-se, mais para evitar ser tocados com a ponta de borracha pegajosa e negra como nariz de cão, do que por consideração com o cego.

³⁶⁴ Madero explicou-me que com o tempo tinha conseguido compensar sua falta de visão com outros sentidos. Prestava, por exemplo, muito mais atenção que antes nas vozes das pessoas. (...)

- As vozes dizem tudo sobre uma pessoa: seu caráter, seu estado de ânimo.

Nesse momento, a bengala que Madero tinha resbalado na parede, caiu ao solo e ele se agachou para levantar com uma rapidez que me deixou impressionada. Igual à vez anterior, era-me impossível adivinhar seus movimentos. De alguma maneira, que só posso chamar de intuição, adivinhava os gestos

Além disso, no meio da figura de Madero reconstroem-se imagens de morte, decadência, medo e salvação, que possuem um ônus negativo, mas as outras personagens criam ao redor da sua imagem uma sensação segurança e uma coesão compositiva de unidade corporal que obedeça à lógica sensorial e aos fluxos de corrente que levam a ser outra coisa. Esta visão do corporal faz alusão a cada uma das partes que conformam o corpo infernal e erótico da cidade, propondo uma condição espacial que atravessa a memória da carne e que produz imagens espectrais perpetuadas através do tempo:

-Yo era muy bueno para los golpes. Extraño las peleas en la madrugada, esa sensación de vértigo en medio de la noche, sólo se escuchan los vehículos pesados, las sirenas de ambulancia.

Me contó cómo recorría los callejones muerto de frío, entre olor a basura, a la salida del metro. Insurgentes; con las patrullas dando vueltas alrededor, siempre a punto de encontrarlo. Durante años anduvo de noche por las calles, con los oídos atentos a cualquier signo de pelea. Dijo que recordaba bien las zonas de muchas bandas, a veces, por casualidad, localizaba algunas, pero ya no se atrevía a participar. Se quedaba escondido cerca, escuchando todo con ganas de meterse. (NETTEL, 2006: 121)³⁶⁵

O trânsito pelas dimensões da memória sensitiva e corporal abre novas possibilidades/potencialidades da cidade para Ana, que desconhecia totalmente esses outros espaços enunciados por Madero. Os limites dos corpos (o da cidade e o das personagens) modificam-se e relacionam-se de novas maneiras com a carne de quem lhes rodeia, isto é, ao desterritorializar os sentidos, transitarão pela doença, dor, sensualidade, transformação física e auto reconhecimento dessa nova figura como uma máquina assimétrica, mutilada e ausente: “Cada ceguera es un idioma distinto. Unos se fijan más en el tacto, otros en los sonidos y al final siempre entienden de forma distinta. Uno cree que los demás notan lo mismo, pero no es así, y de pronto las conversaciones

de sua cara e com eles costumava me guiar para antecipar suas respostas. O que dizia era verdade: seu tom de voz deixava-me saber se algum tema resultava-lhe irritado ou se, pelo contrário, minha pergunta tinha sido acertada.

³⁶⁵ - Eu era muito bom para os golpes. Estranho brigas na madrugada, essa sensação de vertigem no meio da noite, só se escutam os veículos pesados, as sirenes de ambulância.

Contou-me como percorria as ruas morrendo de frio, entre cheiro de lixo, à saída do metrô. Insurgentes; com as patrulhas dando voltas ao redor, sempre a ponto de encontrá-lo. Durante anos andou de noite pelas ruas, com os ouvidos atentos a qualquer sinal de briga. Disse que recordava bem as zonas de muitas gangues, às vezes, por acaso, localizava algumas, mas já não se atrevia a participar. Ficava escondido perto, escutando tudo com vontade de se meter.

se vuelven un enredo” (NETTEL, 2006: 120)³⁶⁶. A utilização de cada um dos órgãos com diversos fins será a chave, no momento de resistir e fugir, pois a decomposição orgânica procurará estabelecer um acontecimento temporário que oriente os corpos para diferentes espaços de renascimento, morte, amor e erotismo: “-Cómo me gusta ir al panteón –dijo Madero-. Los muertos son la única compañía real, dan consejos y anuncian los sucesos que nos depara la vida, pero también son exigentes” (NETTEL, 2006: 120)³⁶⁷. Desse modo, o corpo multissensorial de Madero apresenta a plenitude de uma relação tanática com a cidade, que está dada no meio da escuridão, mas estende imagens sensíveis e sensoriais que revelam a multiplicidade dos corpos e a diferenciação dos espaços controlados pelo poder governamental e os desterritorializados. Por isso o corpo de Madero é tão importante dentro da obra, pois é através deste que Ana compreende a importância do subterrâneo dentro da vida da cidade, anunciando definitivamente que seu futuro corpo estará relacionado diretamente com a angústia, a dúvida, a animalidade, o medo, a doença e a morte, aspectos que eliminarão a concepção tradicional que se tem sobre a identidade e a constituição do corpo como um todo orgânico: “-Qué prejuiciosa eres, muchacha, el metro es el mejor lugar para vivir en México. ¿No has oído hablar que cada gran ciudad tiene una cloaca proporcional a su esplendor? El nuestro por consecuencia tenía que ser a toda madre, limpio y tranquilo. Yo prefiero dormir y comer aquí que junto al periférico.” (NETTEL, 2006: 122-123)³⁶⁸.

O croqui de um novo mapa do corpo da cidade gera uma imagem diferente dentro das personagens que rodeiam Madero, portanto, desenha-se uma identidade problemática na qual os CsO se guiam pela desorientação e pela aprendizagem complexa de reconhecer-se através da perda dos órgãos e do processo de correspondência entre o mundo citadino e o novo corpo diferente. Ao redor disto, inscrevem-se os corpos dos cegos e dos mendigos, que transitam pelos mesmos espaços,

³⁶⁶ Cada cegueira é um idioma diferente. Uns se fixam mais no tato, outros nos sons e ao final sempre entendem de formas diferentes. Um acha que os demais notam o mesmo, mas não é assim, e de repente as conversas se tornam uma confusão.

³⁶⁷ - Como gosto de ir ao cemitério - disse Madero. Os mortos são a única companhia real, dão conselhos e anunciam os acontecimentos que nos motivam à vida, mas também são exigentes.

³⁶⁸ - Que preconceituosa é, rapariga, o metrô é o melhor lugar para se viver no México. Não tem ouvido falar que a cada grande cidade tem uma cloaca proporcional a seu esplendor? A nossa por consequência tinha que ser a toda mãe, limpa e tranquila. Eu prefiro dormir e comer aqui, que junto ao periférico.

só que eles já não procuram nada diferente do que viver o decorrer de sua vida cotidiana, sua vida nômade e desterritorializada. Estes corpos nômades são elementos fundamentais dentro da narrativa de Nettel, pois não são simplesmente corpos mutilados, também são fragmentações de uma espacialidade fragmentada, que recompõem o mundo e a silhueta da cidade. No momento de percorrê-la com cada um dos sentidos se recria uma reterritorialização que não procuram um triunfo sobre a dor, mas que também revelam a contínua circulação de metáforas que não estão em correspondência com a vitalidade política nem com problemas de identidade. Pelo contrário, os motivos que os movem tem a ver com a corporeidade em si, como uma manifestação da condição vital que modela o erotismo e a infernalidade da cidade híbrida e simbólica:

Hubo una tarde, después de mi primera cita con Madero, en la que La Cosa me arrojó a la calle y de repente me descubrí recargada en la pared de la estación General Anaya, tan sola en medio de la multitud, tan cerca de las vías y sin sentir siquiera la tentación de arrojarme. Apareció frente a mí un personaje de aspecto familiar, con esa inconfundible cara de beatitud, de quien lo merece todo, que tienen los miembros del grupo. Era un niño tullido. Me costó trabajo observarlo porque se arrastraba con los brazos a la velocidad de un torpedo, más o menos a la altura de mis rodillas. Son una plaga, pensé, habría que detenerlos. Tenía la sensación de estar en frente de una secta enloquecida a la que sólo le interesaba crear indigentes para aumentar sus filas. El niño que seguía avanzando desde el fondo del pasillo, estaba marcando un record de popularidad: la gente le daba dinero sin que lo pidiera y él lo tomaba así, como si dejarse ayudar fuera un acto de altruismo. (...) El niño mendigo estaba ahora realmente cerca y, al verlo, sentí miedo. (NETTEL, 2006: 125-126)³⁶⁹

Estes corpos revelam um não-lugar de reencontro com o desconhecido e com o medo de enfrentar a deformidade, a abjeção, a culpa e a desterritorialização, pois no fundo os corpos habitantes da infernalidade temem o exílio e a imersão total nesse espaço destinado à exploração, ao erotismo e ao conhecimento da condição humana. As imagens destes corpos nômades situam-se particularmente nas imagens de liberdade,

³⁶⁹ Teve uma tarde, após meu primeiro encontro com Madero, onde A Coisa me jogou na rua e de repente me descobri recarregada na parede da estação Geral Anaya, tão sozinha no meio da multidão, tão perto das vias e sem sentir sequer a tentação de jogar-me. Apareceu em frente a mim uma personagem de aspecto familiar, com essa inconfundível cara de beatitude, de quem merece tudo, que têm os membros do grupo. Era um menino doente. Deu trabalho observá-lo porque arrastava-se com os braços na velocidade de um torpedo, mais ou menos à altura de meus joelhos. São uma praga, pensei, teria que os deter. Tinha a sensação de estar em frente de uma seita enlouquecida à qual só interessava criar indigentes para aumentar suas filas. O menino que seguia avançando desde o fundo do corredor, estava marcando um recorde de popularidade: as pessoas davam-lhe dinheiro sem que o pedisse e ele o tomava assim, como se deixar ajudar fosse um ato de altruísmo. (...) O menino mendigo estava agora realmente perto e, ao vê-lo, senti medo.

que sempre é ilusória, ante a possibilidade de relação entre espaços e tempos que focalizam o corpo da cidade em uma visão topológica ambígua e simbólica, a partir da qual os CsO vivenciam uma nova maneira de identificação com o que os rodeia e com o deslocamento, fazendo a resistência e a fuga:

La ropa, de buena calidad, se había convertido en harapos, pero en su cara había un aplomo que no había visto jamás en ninguno de los internos. Era evidente que la calle le sentaba bien a este joven de rasgos femeninos que, hacía tan sólo unos meses, bordeaba constantemente los límites de la psicosis. (...) El encierro atrofia. (...) Los músculos se entumen ahí dentro. ¿Ha notado cómo caminan los que viven ahí? Pero el peor embotamiento no es ese, sino el mental, la falta de retos y de horizontes. Nos obligan a adoptar un comportamiento uniformado, que nos hace ver apacibles, pero ¿qué sucede con nuestra verdadera personalidad? Se queda ahí, contenida, esperando el momento de salir a la luz, aunque sea en un ataque de nervios. (...)

-Mi huida no fue tan irracional como usted cree. Cuando llegué al metro ya tenía hospedaje y comida. Me ayudó alguien del instituto. (...)

-No, mostrándome un mundo cuyas reglas acepto con menor dificultad y donde la posibilidad de ser quien uno elige existe más que allá afuera. Se ocupó de mí, sin decir nada al principio, y más tarde, cuando estuve preparado, me mostró la manera de sobrevivir aquí afuera. (NETTEL, 2006: 177-178)³⁷⁰

A desterritorialização e a descida que realizam os cegos ao metrô se situam particularmente ao lado das imagens sinestésicas que se misturam com as sensações que geram os novos espaços. Então, o CsO destes corpos nômades integra-se à visão do corpo erótico e infernal da cidade, no qual as personagens experimentam deslocamentos que as levam a uma resistência atravessada pelo desejo:

Las mujeres hermosas y ciegas que conocen perfectamente el placer de desconcertar a la gente y se saben observadas. Los niños que ven muy poco, los que nunca han visto y viven una infancia a oscuras, poseen sus propios juegos, hablan con los animales. Los ciegos de cantina, los del prostíbulo, los escultores ciegos, maestros de la forma, los músicos ciegos, los pianistas, los

³⁷⁰ A roupa, de boa qualidade, tinha se convertido em farrapos, mas em sua cara tinha uma paz que não tinha visto jamais em nenhum dos internos. Era evidente que a rua caía bem a este jovem de traços femininos que, fazia tão só uns meses, bordeava constantemente os limites da psicose. (...) A prisão atrofia. (...) Os músculos se esfriam aí dentro. Tem notado como caminham os que vivem aí? Mas o pior embotamento não é esse, também é o mental, a falta de linhas e de horizontes. Obrigam-nos a adotar um comportamento uniformizado, que nos faz ver impassíveis, mas que sucede com nossa verdadeira personalidade? Fica aí, contida, esperando o momento de vir à tona, ainda que seja em um ataque de nervos. (...)

- Minha fuga não foi tão irracional como você crê. Quando cheguei ao metrô já tinha hospedagem e comida. Ajudou-me alguém do instituto. (...)

- Não, me mostrando um mundo cujas regras aceito com menor dificuldade e onde a possibilidade de ser quem um elege existe mais do que lá fora. Ocupou-se de mim, sem dizer nada a princípio, e mais tarde, quando estive preparado, me mostrou a maneira de sobreviver aqui fora.

mendigos cegos, los ciegos deformes, jorobados, los ciegos de lentes oscuros, los monjes ciegos, los ciegos millonarios llenos de servidumbre y soledad, los ciegos negros, monarcas del ritmo, los ciegos de manicomio, los escritores ciegos que, en el fondo, son siempre el mismo. Yo los tenía observados y catalogados, principalmente desde mi ingreso al instituto, pero me seguían pareciendo inasibles. (NETTEL, 2006: 129-130)³⁷¹

De maneira que, ao usar os sentidos como uma ferramenta de conhecimento e resistência, os corpos se afastam do social, atuando como agentes ritualísticos que rompem a homogeneidade e a standardização dos órgãos, favorecendo a resistência coletiva, pois fica claro que Nettel emprega estes corpos infernais como uma maneira transgressora de bloquear a ordem social e seu estatismo, já que a modalidade infratora se transforma em práticas de resistência, modificação, declínio, fuga e erotismo.

Por outro lado, encontram-se espaços e corpos eróticos – os espaços e os corpos infernais são extremamente eróticos e sensuais, este erotismo aqui mencionado faz referência ao erotismo do amor, da família e da compaixão - que dão a Ana a oportunidade de reconciliar-se com o mundo e consigo. Enquanto só um destes espaços se usa com uma finalidade sexual, os outros oferecem à protagonista consolo, emoção e paz. O mesmo acontece com os corpos - são corpos amados que lhe dão esperança e força para seguir perseguindo seu destino. Por espaços eróticos, lê-se: a casa da avó (como erotismo do amor e do coração: espaço de paz) e a casa de Cacho. A casa da avó desenvolve-se na primeira parte do romance e apresenta-se como um lugar de fuga e reconhecimento, pois as paredes desta casa dão a Ana a oportunidade de se encontrar consigo mesma, refletir sobre sua vida e seu meio e desejar o encontro e a fusão com A Coisa cidadina. Adicionalmente, este espaço cálido e familiar é onde Ana aprende as bases para recordar através da memória corporal, ao mesmo tempo em que vai compreendendo a cada uma das palavras da “filosofia” popular mexicana, abrindo-lhe a possibilidade de pensar seu meio como um mecanismo multicultural que não pode ser entendido e explorado a partir de um único plano de visão e de sensação.

³⁷¹ As mulheres formosas e cegas que conhecem perfeitamente o prazer de desconcertar as pessoas e se sabem observadas. Os meninos que veem muito pouco, os que nunca tem visto e vivem uma infância às escuras, possuem seus próprios jogos, falam com os animais. Os cegos de cantina, os do prostíbulo, os escultores cegos, maestros da forma, os músicos cegos, os pianistas, os mendigos cegos, os cegos deformes, importunados, os cegos de lentes escuros, os monges cegos, os cegos milionários cheios de servidão e solidão, os cegos negros, monarcas do ritmo, os cegos de manicômio, os escritores cegos que, no fundo, são sempre o mesmo. Eu os tinha observado e catalogado, principalmente desde minha rendição ao instituto, mas me seguiam parecendo inconcessíveis.

Quanto à casa de Cacho, pode ser dito que é um espaço iluminado, limpo e extremamente sensual, que é usado por Ana como um refúgio para esquecer as penas das perdas de seus seres amados e como um umbral para entrar na vida sexual e no transbordamento dos sentidos, pois é após seu primeiro encontro amoroso que decide se entregar definitivamente à Coisa e se fundir em um único corpo-espaço: “El departamento del Cacho era pequeño pero bonito, cómodo. No tenía el olor de los callejones ni de las coladeras del metro; no tenía ese cochambre que cubría la piel de Madero y la de todos los niños del grupo que yo había visto durmiendo en la calle” (NETTEL, 2006: 180)³⁷². A base simbólica deste espaço sustenta-se sobre a capacidade de realização de atos sexuais e de conforto, bem como as carnavalescas e amorosas. O rito de iniciação sexual, onde se executam ações que ultrapassam o imaginável e o desejável, se carrega de um componente liberador e catártico que procura ser contagiado através da aceitação e da empatia com a Coisa urbana.

O modo que a casa de Cacho emprega sua figura como um simulador do corpo da cidade e como um meio onde confluem as forças da vida humana e da morte, é onde Ana e Cacho são testemunhas da interação de uma multiplicidade de espaços que se reúnem em um só, como uma parte necessária para as catarses e o erotismo como um ritual de salvação através do declínio. Se a angústia do pressentimento da Coisa é a consequência do medo, no apartamento de Cacho invertem-se os termos: a angústia leva a procurar e desejar o abjeto e o bizarro, como meios para um estado alterado onde o declínio e o erotismo levem ao conhecimento e a penetração da Coisa-cidade; neste processo erótico produz-se o encontro profundo com a estrutura corporal da cidade e com a transcendência do próprio corpo e dos próximos. Neste marco, o corpo citadino é suporte e meio para a realização do ato sexual, onde a fusão está dada através da expansão dos sentidos e da evocação do inconsciente coletivo que afunda suas raízes em um constante acontecimento, procurando escapar das funções básicas do organismo e da sociedade. Portanto, este espaço enlaça o erotismo do amor com o erotismo abjeto e sádico como uma ação indispensável para conhecer os benefícios da purificação através do sexo e da importância da pele dentro dos marcos de relação com os espaços.

³⁷² O apartamento de Cacho era pequeno, mas bonito, cómodo. Não tinha o cheiro das ruazinhas nem dos esgotos do metrô; não tinha essa pelagem que cobria a pele de Madero e a de todos os meninos do grupo que eu tinha visto dormindo na rua.

Finalmente, pode ser dito que os corpos eróticos estão relacionados diretamente com a Coisa-cidade, os corpos de Diego, irmão de Ana e o corpo de Marisol, colega de luta revolucionária da protagonista. Diego encarna o corpo amado e almejado, pois Ana sofre com sua morte e almeja-o e deseja através de seus anos de crescimento pessoal, e mais, sua morte prepara a protagonista para a fusão final com a cidade, pois sabe que com isso conseguirá reunir-se com a imagem do corpo perdido em sua infância. Este corpo amado instaura-se como um corpo cúmplice, que conhece a realidade de Ana e que decide se entregar em um primeiro momento a esse infortúnio negro e contaminante que impera na cidade. Com este, assume seu corpo como um elemento sagrado com o qual se inicia uma viagem pela busca do espírito citadino, entendido como um suporte que devêm pele, carne, interioridade, dor, prazer e conhecimento.

Marisol é um corpo belo que procura a fuga total dos aparelhos de poder. É uma mulher forte, sonhadora, lutadora e inspiradora para Ana, pois esta compreende que no fundo Marisol é esse sujeito que teria gostado de ser e que lhe agradaria encarnar, mesmo sem nunca ter um acesso direto a sua corporeidade. Portanto, decide acompanhar a construção de sua máquina de guerra e a recobre com uma visão onde seu corpo atravessa todas as feridas próprias e da cidade. Ao redor disso, a carne e seus fluídos conformam a condição do íntimo no meio da relação entre o público e o privado, pois cada uma das formas que fazem parte dos corpos ampliam as fronteiras, dando a possibilidade de constituir novos sujeitos e de vincular a multiplicidade dos discursos que confluem no corpo da cidade.

Neste sentido, o cúmulo das relações infernais e eróticas expostas anteriormente não é só uma característica constitutiva dos corpos das personagens e da cidade, também se vincula com os discursos culturais, isto é, com a filosofia, a antropologia, a política e a sociologia. Exposto desta maneira, o romance de Nettel cria novas identidades das personagens e da cidade, fabricando subjetividades e imaginários que se relacionam diretamente com o marginal e o transgressivo, que, através dos percursos e das quedas por esses espaços “outros” da cidade, organiza ações, CsO, sujeitos nômades em constante construção de máquinas de guerra resistentes e revolucionárias. Portanto, a cidade infernal e erótica passa a fazer parte de uma nova corporeidade cotidiana, na qual a existência dos novos corpos nômades está apresentada em termos de sua oposição aos lugares visíveis e geograficamente fechados e estruturados. A isto cabe

agregar que o corpo da cidade, através da desorganização e deslocamento de seus lugares e de seus componentes, põe em evidência a miséria e o abandono em que padecem os habitantes da cidade contemporânea. A cidade-coisa de Nettel é um corpo abjeto que encerra seus habitantes em seus fluídos e fedores, ao mesmo tempo em que altera as identidades, as normas e as ordens estabelecidas. Os espaços por onde se move a protagonista estão localizados por fora do estabelecimento, a segurança e os mecanismos legais, disciplinares e jurídicos, rompendo com os quadrantes do espaço e impondo uma posição estratégica em todas as ordens: os corpos penetram a cidade através de seus sentidos e da busca da liberdade e da desorganização orgânica, pois compreendem que podem chegar a ser algo no momento em que comecem a “estar sendo” em um espaço onde as normas de controle desaparecem e só impera a política do sentido, do sensualismo e da presença contínua da morte, pois fica claro que: “Freak is beautiful” (NETTEL, 2006: 153)³⁷³.

³⁷³ Bizarro é bonito.

V

**O INFERNO COLORIDO: OS CORPOS DA FAVELA COMO
REPRESENTAÇÕES ERÓTICAS E TANÁTICAS DA ANATOMIA CITADINA
EM *INFERNO* DE PATRÍCIA MELO**

“É fácil descer ao inferno:
suas portas estão abertas dia e noite;
mas voltar, e ver a luz do dia,
aí está a tarefa, aí está o trabalho.”
Virgílio

Como já mencionado anteriormente, o romance *noir* no Brasil tem tido diferentes etapas de desenvolvimento e se focou em múltiplas problemáticas sociais que procuraram pôr em evidência a desigualdade social e a falta de oportunidades que o avanço econômico e tecnológico trouxe consigo. Neste contexto, aparecem narrações que se focam na representação de lugares e de corpos “excluídos” e segregados pela política e pela sociedade em geral, como é o caso da favela carioca narrada por Patrícia Melo³⁷⁴ em sua obra *Inferno* (2003).

Antes de dar início à análise proposta nesta pesquisa, deve-se levar em consideração que a obra de Melo está atravessada pela influência de seu pai Rubem Fonseca, pioneiro do gênero no continente e principal expoente do policial brasileiro, de quem toma o interesse por narrar os espaços outros e esquecidos das grandes cidades brasileiras. Por conseguinte, a favela aparece em *Inferno* como um pretexto para pôr em evidência a realidade da sociedade do país, bem afastada da visão que se tem deste no exterior e que está marcada pela pobreza, pela desigualdade, pela miséria, pela escuridão, pelo abandono e pela tristeza. O romance está composto por 33 capítulos nos quais se narra a história de José Luís Reis - Zé Luís - cujo apelido é Reizinho, em um

³⁷⁴ Patrícia Melo nasceu em Assis, município de São Paulo, no dia 2 de outubro de 1962. Em 2001 ganhou o prêmio Jabuti de Literatura pelo romance *Inferno*; nesse mesmo ano se iniciou no teatro com a peça “Duas Mulheres e um Cadáver” e dois anos depois continuou com a peça “A Caixa”. Além dos trabalhos nos palcos e na literatura a escritora trabalhou na televisão como roteirista dos programas “Colônia Cecília” (1989) e “A Banqueira do Povo” (1993) e adaptou o livro de seu pai Rubem Fonseca *Bufo & Spallanzani*, para o cinema. Suas obras são: *Acqua Toffana* (1994), *O Matador* (1995), *Elogio da Mentira* (1998), *Inferno* (2003), *Valsa Negra* (2003), *Mundo Perdido* (2006), *Jonas, o Copromanta* (2008), *Ladrão de Cadáveres* (2010), *Escrevendo no escuro* (2011) e *Fogo-fátuo* (2014).

mundo capitalista com poucas probabilidades de sobrevivência. O protagonista acaba imiscuindo-se no tráfico de drogas e finalmente, aos onze anos de idade, termina sendo o líder do morro do Berimbau e posteriormente do morro dos Marrecos.

Deste modo, as personagens do romance encarnam a figura do marginal não oficial, etiqueta constante dentro da literatura brasileira e empregada permanentemente durante o século XX, como uma maneira de fazer referência a diferentes estados populares, temáticas e produções “menores”, tais como crônicas, artigos jornalísticos e produções literárias afastadas do cânone literário tradicional. Dentro desta categoria podem ser encontradas obras antecessoras ao romance de Melo, marcadas pela narração da cidade contraposta ao projeto modernizador e turístico do Rio de Janeiro: *Bambambã!* (1923), de Orestes Barbosa, onde leem-se diferentes crônicas da vida noturna do Rio que se misturam com cenas violentas e escuras nas ruazinhas dos morros, dos subúrbios e das celas das prisões; em *Desabrigo* (1942), de Antônio Fraga, apresenta-se a funcionalização da vida cotidiana dos bandidos, malandros, mendigos e prostitutas da vida oculta da cidade, não obstante, a narração é feita a partir do ponto de vista dos protagonistas, deixando de lado a linguagem e a visão oficialista desses espaços excluídos e marginalizados pela sociedade intelectual e nobre carioca. Mais adiante podem ser encontrados alguns artigos jornalísticos que retratam a realidade cruel em que vivem diariamente os habitantes da favela, no entanto, durante a ditadura militar e a censura do governo a noção de marginal tomou uma nova perspectiva e foi empregada para denominar certas expressões artísticas que rompiam com a vanguarda e inseriam novas temáticas, como o consumo de drogas, o tráfico, a libertação sexual e novas manifestações do corpo na cidade, isto é, esta nova visão se relacionaria diretamente com as zonas de miséria, exclusão e com os problemas que a classe média ilustrada começava a ter com o constante avanço econômico e capitalista. Portanto, a concepção de literatura marginal encaminhava-se para aquelas produções que não estavam autorizadas pela ditadura e que ameaçavam constantemente o estabelecimento e o sistema capitalista; disso decorre que as personagens marginais se apresentem conforme o momento e o desenvolvimento econômico da época, pois existem diferentes descrições de malandros e bandidos que dependem da situação política do momento e das políticas econômicas e sociais aplicadas na ordem social imediata. E mais, com o crescimento e a expansão do corpo cidadão, vieram novas expressões e inserções na

linguagem que foram pouco a pouco inseridas nas obras literárias, como um mecanismo para ampliar a verossimilhança e a visão de realidade posta em evidência.

Neste contexto cabe dizer que o romance de Melo não só utiliza a marginalidade como um pretexto para escrever, mas também amplia o horizonte de sentidos que se tem sobre o espaço favelado, isto é, rompe com os esquemas que vem repetindo os mesmos discursos sobre este espaço e se foca na figura espacial dos corpos que a habitam, pois as vozes dos sujeitos que protagonizam a obra são encarregadas de romper ou legitimar os diferentes discursos construídos ao redor da noção de marginal, favelado, pobre, negro, mendigo e excluído. Portanto, o romance de Melo não só tematiza a marginalidade e a vida diária na favela, como também põe em evidência a vida íntima de seus habitantes, ao mesmo tempo em que legitima suas vozes e lhes dá a possibilidade de contar suas próprias histórias. A linguagem possui um papel fundamental dentro da cotidianidade da narração, pois as gírias e o uso da música popular, como o funk brasileiro e o pagode, se instauram como elementos que realçam a cultura e a construção simbólica do espaço, pois é só através da cultura intrínseca que se consegue entender o universo de sentidos deste círculo corporal cidadão que se afastou totalmente das concepções acadêmicas e universitárias, que, enquanto tentam entender e explicar, não conseguem abarcar e conjugar a totalidade de histórias dos corpos que a conformam, tirando desta maneira peso do personagem letrado e abrindo a possibilidade aos cidadãos de narrarem a cidade a partir de suas próprias vozes e suas corporeidades.

Mais ainda, deve-se levar em consideração que a obra mais conhecida e divulgada da vida na favela é o filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, baseado no livro homônimo de Paulo Lins, onde se apresenta uma realidade sem esperança na qual domina o narcotráfico, a guerra, o funk e a violência generalizada e em que o espaço joga um papel fundamental no momento de excluir e enclausurar seus habitantes, pois sua visão ante a governabilidade é de criminalização e delinquência, que devem ser encerradas dentro do mesmo espaço, evitando que se abram e se misturem com o restante dos espaços urbanos. Não obstante, nesse momento, surgiram diferentes discursos políticos que afirmavam que existiam diferentes políticas de inclusão e de ressocialização da periferia:

Under Lula's administration (...) traditionally disempowered groups –such as inhabitants of the urban periphery, ethnic minorities, and economically underprivileged segments of the citizenry- have begun to demand their right to substantive citizenship, often through “insurgent practices” that occur not only

in the social and civil sphere, but also in the cultural arena³⁷⁵ (LEHEN, 2003: 10- 11).

Conquanto a favela seguiria sendo um modo de legitimar a violência da exclusão dos elementos governamentais, o mandato de Lula tentou abrir as portas da cultura a estas zonas excluídas e permitir que suas vozes fossem escutadas a partir de um plano artístico e de reconhecimento da humanidade dos marginalizados, gerando desta maneira novas formas culturais de expressão e de geração de resistências: “a ‘dialética da malandragem’ está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela ‘dialética da marginalidade’, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação”. (CASTRO ROCHA, 2004: 36).

Não obstante, deve-se realçar que as produções que giram em torno da favela como um espaço marginal não procuram construir uma imagem triste nem empobrecida, pelo contrário, procuram pôr em evidência diferentes experiências comuns que giram em torno das diferentes maneiras de exercer uma cidadania e de reação frente aos organismos opressores e excludentes. Bem como outras narrações periféricas põem em evidência a vida diária de prostitutas e outros seres excluídos, as narrações que giram em torno da favela como um espaço vital procuram romper com os estereótipos que se tem sobre o espaço e mostrar as relações que se entretecem ali entre os corpos humanos e o corpo da favela, como uma metáfora da extensão da cidade, em que as leis morais e legais passam de uma norma inviolável à instauração como um mecanismo político independente, manejado por determinados sujeitos que procuram o benefício econômico próprio e o bem geral de sua comunidade imediata. Neste sentido, a narração de Melo é bem clara e exemplificativa, pois apresenta uma ordem jurídica e legal dos direitos e obrigações dos habitantes da favela, que passam a depender da capacidade cognoscitiva e moral do chefe do morro. As menções a organismos políticos ou governamentais só remetem à visão opressora, controladora e manipuladora das forças armadas do estado, que procuram disseminar a força produtiva dos corpos marginais e nômades que, ao longo da narração, vão produzindo um CsO capaz de resistir ao Estado e de sobreviver a

³⁷⁵ Na administração presidencial de Lula (...) grupos tradicionalmente destituídos do poder, como habitantes da periferia urbana, minorias étnicas e segmentos economicamente desfavorecidos, começaram a exigir seu direito à cidadania substantiva, muitas vezes por meio de "práticas insurgentes" que ocorrem não somente na esfera social e civil, mas também na arena cultural.

seu inferno, ao mesmo tempo em que revivem elementos da cultura popular. A respeito, David Alves propõe: “É preciso que a literatura esteja ao lado da batata frita, ao lado da cerveja, ao lado do amigo, ao lado do músico. (...) Eu quero dar um recado pros escritores encastelados e ensebados: que acordem pra Jesus! Tomem vergonha na cara porque a literatura se processa aí: viva, de forma viva, e na rua. (CURTA SARAUS, 2010).

De modo que os elementos referenciais funcionam como intertextualidades que remetem à música popular, à arte de rua e às manifestações carnavalescas da tradição carioca, que enfatizam e realçam figuras como o corpo, as vozes, a comunidade, o outro, o diferente, o sujo, o abjeto, o escuro, o decadente, o sensual, o infernal, o radical, o popular, o religioso, o banal e o transcendental. Estas categorias estão relacionadas diretamente com cada uma das personagens, que através de suas visões de mundo tentam reconstruir um mundo fragmentado pela governabilidade e pelas políticas de exclusão e territorialização da pobreza. Então, Melo se vale de ferramentas populares como a música da favela, isto é, o hip hop, o funk e o pagode, como um mecanismo para expressar o inconformismo frente a um sistema opressor e classista, onde o favelado só se apresenta sob a máscara de bandido, delinquente e festeiro. Assim a música opera como uma máquina de guerra que resiste e que alça sua voz em prol da instauração de novas garantias que lhes permitam acessar as mesmas mordomias da classe rica ilustrada, ao tempo que expõe e define os valores burgueses: “*Prefiro ser uma metamorfose/uma metamorfose ambulante/prefiro ser/do que viver nessa velha opinião/ambulante/prefiro ser/velha opinião formada sobre tudo/tudo/metamorfose ambulante sobre/sobre o que é o amor/ambulante/sobre o que eu nem sei quem sou.*”³⁷⁶ (MELO, 2003: 9). Esta letra que a primeira vista carece de sentido, vem a se instaurar como um constante devir resistência, fuga que se move entre o marginal e entre o consumo destas manifestações artísticas por parte da sociedade nobre e rica da cidade: “La literatura marginal, tal y como hoy se la conoce en las quebradas, tiene que ver directamente con el impacto urbano y político del hip hop. Hasta definiría a esa

³⁷⁶ O itálico é do original.

literatura no como ‘literatura marginal’ sino como ‘literatura hip hop’³⁷⁷ (HOLLANDA, 2001: 279).

Estes relatos estão construídos a partir do interesse por desvelar as injustiças e os maus tratos aos quais são submetidos diariamente os habitantes das favelas, em que estas vozes emitidas desde a periferia conseguem repercutir na visão dos habitantes do resto da cidade centralizada, que só têm acesso à cultura popular do favelado através da música e da midiaticização criminosa que realizam os jornais e os meios de desinformação. Portanto, os conteúdos de suas letras enfatizam a cotidianidade dos pobres, dos negros, das prostitutas e dos despossuídos, desterritorializando desta maneira os mapas sociais e morais construídos pelos estamentos de poder, segurança e opressão:

(...) apesar de se utilizarem de expressões artísticas diferentes, os hip hoppers e os escritores da periferia usufruem repertórios culturais e sociais comuns que indicam muitas proximidades entre eles: valem-se dos mesmos termos (como “mano”, “preto”, “favela” e “gueto”), defendem movimentos que reivindicam a “representação” da periferia no plano cultural, exercem profissões que se colocam como alternativas às profissões operacionais e que trazem status social, questionam os valores socioculturais e os estilos de vida dos mais ricos, e combatem os mesmo inimigos –“o sistema” e “a elite”. (PEÇANHA, 2012: 160)

Neste contexto, a identidade e a cultura urbana jogam um papel determinante no momento de construir uma imagem do marginal como um sujeito que está em continuo movimento, pois as proximidades identitárias construídas ao redor da favela refletem os diferentes níveis de relação entre os sujeitos, seu espaço e a governabilidade. Isso mediado pela ideia de cultura construída através da história e dos legados dos marginais do passado, que pode ser evidenciado em diferentes trechos da narração, que põem em evidência a tradição histórica da figura do marginal e suas representações intertextuais dentro da cultura popular brasileira. Neste sentido, cada uma das expressões verbais e linguísticas dos habitantes da favela reafirmam a figura do marginal que se move entre uma conotação pejorativa de sua estrutura corporal e a reafirmação simbólica, posta em cena através do modo de ser no espaço e de sua relação direta com a corporeidade dos outros e com os modos de denúncia e resistência à opressão e à violência estatal.

³⁷⁷ A literatura marginal, tal e como hoje se conhece culturalmente, tem a ver diretamente com o impacto urbano e político do hip hop. Até definiria essa literatura não como “literatura marginal” mas como “literatura hip hop”.

A marginalidade da favela revela uma série de mudanças simbólicas dentro do palco social e cultural latino-americano, manifestadas através da estrutura espacial e das manifestações individuais que questionam os discursos sobre a modernidade e seus princípios de fraternidade, igualdade e liberdade. O romance de Melo aparece justamente para reforçar essa visão e para pôr em evidência um conjunto de exclusões sobre as quais se fundaram diferentes pensamentos e ideais sociais, sobre as quais se fundou a noção de sociedade – vindos dos ideais da revolução francesa-. Compreende-se que sob as concepções de exclusão e marginalidade foram construídos significados sobre os habitantes das favelas, como um grupo de indivíduos segregados dos sistemas de escolaridade avançada e da cultura letrada. É inegável que estas coletividades têm sido ignoradas pelas teorias de igualdade social e incompreendidas pelas elites que só procuram perpetuar seu pensamento burguês e deixar de lado as novas manifestações sociais. Portanto, *Inferno* questiona a cultura letrada ao dotar os marginais da favela de um relato que põe em evidência a intensidade de seus estilos de vida, em permanente devir resistência, mudança e erotismo, pois no fundo procura-se contradizer e desvincular o poder discursivo das instituições culturais e sociais. Ao apresentar o mundo das favelas a partir de um plano interior - do espaço da favela e da visão de seus habitantes - consegue-se uma desterritorialização do discurso do progresso, impugnando uma lógica universalista do que se entende como integração e construindo uma máquina de guerra irredutível aos aparelhos controladores do Estado e suas finalidades organizativas. A estruturação dos relatos individuais das personagens fora da *polis* letrada e turística comunica a exclusividade da experiência marginal graças ao uso de uma linguagem direta e coloquial, dramatizando e registrando a vida diária dos seres subalternos que lutam todos os dias para continuar vivendo no meio de um inferno no qual não há trégua nem descanso.

Em consequência, o espaço infernal da favela visibiliza três tipos de violência: a primeira, testemunhal, que se mostra através dos relatos e das relações das personagens consigo mesmas e com os corpos mais próximos; a segunda, abstrata e oculta, questiona os aparelhos de controle governamental e social; a terceira, local, que reflete os espaços marginais onde os “monopólios” da violência e o tráfico instauram-se como a única opção de vida, em que a morte espreita em cada um dos rincões do espaço favelado. Cabe sublinhar que a favela é um todo infernal onde a casualidade, a violência e a morte invadem e eliminam todas as possibilidades de soberania estatal, instaurando devires

nos quais as regulações do Estado são precárias e o conceito de socialidade se dilui nos esgotos e na relação entre os corpos, no momento de procurar um calor e um abrigo que os afaste do espreito constante da morte e da extrema pobreza.

Como nos romances de Gamboa e Nettel, Melo se propõe a narrar e expor a violência mais sutil e sinistra: a das instituições sociais, pois fica claro que, com a inexistência do vínculo social entre a favela e os espaços comuns e turísticos do Rio de Janeiro, diferentes inquietudes giram em torno da universalidade do direito e da noção de cidadania. Ao dar-lhe voz a suas personagens marginais, põe-se em discussão as políticas de inclusão que, em vez de cumprir sua função, terminam excluindo ainda mais os habitantes do espaço infernal favelado, pois a exclusão não só opera dentro da ordem econômica e social, como também nos campos simbólicos, educativos, epistemológicos e culturais. Portanto, nesta análise se tomará a favela como uma totalidade infernal que está composta por corpos que perpetuam sua estrutura, isto é, cada um dos corpos das personagens é um círculo infernal, pois estão invadidos pela infernalidade das ruas que habitam, onde só o erotismo consegue se instaurar como um meio eficaz de fuga, consolo e paz. Ademais, deve-se levar em consideração que o espaço da favela da obra de Melo é uma heteropía que devém necropolítica³⁷⁸. Isto é, através dos diferentes mecanismos de controle e das políticas de exclusão do Estado, os corpos infernais da favela legitimam e perpetuam a lógica perversa da violência, da dor e da morte, como um instrumento de dominação política, de despojo da dignidade humana e de controle dos corpos dentro desse microcosmos que se tornam sobrevivência, abandono e fuga. Não obstante, esta necropolítica incentiva os desejos nômades dos corpos favelados, pois em cada uma das linhas da obra pode ser percebido esse desejo de fuga e de continuidade, que em ocasiões consegue escapar aos organismos de controle estatais e locais.

Estes meios de controle locais aparecem na raiz da ausência do Estado e consolidam-se com as políticas de exclusão social, assim a lei dos traficantes se impõe

³⁷⁸ Este conceito é tomado do filósofo camaronês Achille Mbembe, que define a necropolítica como uma política baseada na ideia de que para o poder e a governabilidade umas vidas têm valor e outras não, isto é, criam-se políticas de exclusão nas quais os habitantes das cidades perdem a possibilidade de sobreviver, em um espaço desigual e sem condições adequadas para sua sobrevivência. É como se os excluídos e os marginais não fossem rentáveis para as instituições de poder nem para a coisificação de suas políticas, pois são seres que não produzem nem consomem, isto é, são de alguma maneira as vítimas da crueldade do capitalismo, do neoliberalismo e da desigualdade econômica e social.

acima dos desejos do resto dos habitantes do espaço, construindo desta maneira novos imaginários dentro dos jovens e meninos da infernalidade da favela, pois crescem desejando substituir o “dono” do morro e possuir o poder, a riqueza e as comodidades que só o tráfico de drogas pode lhes atribuir. Neste sentido, a totalidade do inferno da favela apresenta-se como um espaço propício para a construção de outras subjetividades e pequenos sub-infernos, que estão diretamente relacionados com a grande infernalidade da espacialidade, procuram se constituir como segmentos que possibilitem a criação de linhas de fuga e de resistência frente ao que eles concebem como opressão e desigualdade. Portanto, estes pequenos círculos infernais estão encarnados pelos corpos de: José Luís Ris, protagonista apelidado como Reizinho; Suzana; Carolaine; Alzira; Francisco; Kelly e Marta.

5.1 O CORPO COMO EXTENSÃO DO INFERNO

Reizinho é um menino órfão de pai que cresceu no meio de uma família pobre e desestruturada, composta por sua irmã Carolaine e sua mãe Alzira, que trabalha como empregada doméstica para uma família nobre na zona rica da cidade. Ao crescer em um ambiente tão hostil e excludente, sua vida baseia-se no anseio de pertencer ao grupo do poder dos traficantes para assim se legitimar e se reconhecer como um ser funcional e querido por sua sociedade, pois reconhece e entende que os traficantes são os únicos que possuem uma identidade e um reconhecimento dentro da infernalidade da favela e dentro da governabilidade externa da cidade e do país. A figura do chefe traficante Miltão opera como um “exemplo” de vida para o jovem, pois dentro da favela se aceitavam seus mandatos e imposições sem que ninguém lhe questionasse ou lhe refutasse suas imposições; essa microfísica do poder lhe estrutura a noção de realidade e lhe dá as bases políticas e ideais sobre o que deve ser considerado como bom e mal e sobre o que realmente convém à sua comunidade:

Neguinho viciado tem vida difícil, explicara-lhe Miltão, o líder do tráfico no morro de Berimbau e namorado da Suzana, a vizinha linda de morrer, neguinho rouba, dizia Miltão, neguinho vende qualquer traste que encontra em casa e corre para cá, para aliviar, é uma verdadeira bosta, a vida do viciado. E se o vício for heroína, muito pior. Porque neguinho sente uma sensação deliciosa de estar descendo uma montanha-russa, na primeira vez, e, depois, neguinho se droga para não ficar tremendo e suando e cagando na cama. Uma merda. Todo esse blablábláblá, dizia Miltão, é só para passar o meu recado: não se meta com drogas pirralho. Nunca. Se você quer ser um traficante de verdade, fique longe do crack, da erva, do pó e de tudo gostoso que vendemos aqui. (MELO, 2000: 12-13)

Pode ser observado como o próprio líder do morro se relaciona diretamente com os habitantes do inferno, se constituindo assim em um grande diabo que tenta preservar seu poder por meio de um falso interesse por quem o rodeia, ao mesmo tempo em que usa uma linguagem pejorativo para referir-se a esses “outros” afastados de seu poder ditatorial. Portanto, o poder exercido pelo traficante é mais macabro que o poder das instituições governamentais, pois joga diretamente com as necessidades e a constituição marginal dos habitantes da favela, pois no fundo seu único interesse é o de perpetuar sua riqueza, sua manipulação e o controle que tem nesse pequeno mundo do tráfico, da miséria e da tristeza. Não obstante, para Reizinho, a figura do traficante instaura-se como uma figura paternal que o cerca, que dá a segurança de ter alguém que cuide e se preocupe com ele, então seu sonho e seu objetivo de vida se baseiam em tentar pertencer ao exército que cuida e protege dos interesses do inferno favelado, pois sua incapacidade racional infantil não lhe permite entender que seu espaço direto está regido por um mecanismo de poder opressor e desigual desinteressado pela comunidade e pelos sujeitos que existem fora desse inferno: “Não tinha a menor importância se quem subia o morro era branco, preto, viciado, jornalista, caridosa profissional ou bacana aventureiro, a ordem era simples e clara, os traficantes deviam saber tudo a respeito de quem entrava na favela. Desconfiem de todo mundo, dizia Miltão, até de turista que vem em bando, em jipes fretados, pagando para ver esgoto e pobreza.” (MELO, 2000: 13).

Estes discursos escondem no fundo os discursos do poder estatal, isto é, de tudo aquilo que deve ser ocultado, pondo em evidência as bases sobre as quais se levantam o direito e as instituições coletivas. A manifestação da violência no discurso de Miltão não está sujeita a esmo nem ao erro, mas está cheia de sentido porque representa os modos de operação do Estado e suas instituições. O regime de valor adotado pelos habitantes da favela frente a esse tipo de discurso de poder está dado através da submissão da ação possível e da subjetividade que funciona dentro das relações infernais e marginais. Dada a dimensão infernal do corpo dos habitantes do grande inferno da favela, o papel da verdade propõe e exige a instauração de um novo modo de vida, os modos de ser se determinam e se atam aos princípios da conduta do chefe do tráfico. A partir deste ponto, o poder permanece como uma “ação sobre a ação” no qual a governabilidade oficial é deixada de lado a fim de abrir novos campos de

possibilidades de ação, isto é, existem linhas de fuga que constantemente estão a espreita da busca da liberdade.

Essas linhas, muitas vezes, estão unidas a sonhos de fuga ou ao consumo de drogas. No caso de Reizinho, no início suas linhas de fuga baseiam-se no imaginário de uma vida melhor: “Outra coisa que o pai lhe ensinou, nos sonhos, foi usar a vassoura como microfone e repetir palavras que se falam na televisão, déficit, rentabilidade, mercado imobiliário, empréstimos bancários, câmbio”. (MELO, 2000: 11); posteriormente submerge no mundo das drogas e na mendicância para depois ser soldado de Miltão e acabar sendo o chefe do tráfico e dono do morro:

Magro, franzino, com a cara cheia de hematomas, a mão furada, Reizinho implorou para continuar no tráfico, disse a Miltão que não queria mais voltar para casa, só faltou mesmo ajoelhar, porra, suplicou, que lhe desse um emprego, pelo amor de Deus, porra, faria qualquer coisa, roubaria, a mãe que se danasse, não queria mais voltar para casa, dormiria na rua se fosse preciso, não, não, não, era só isso que Miltão dizia. (...) Queria trabalhar. Mas não de engraxate, nem de carregador em feira, nem de limpador de para-brisa, como sugeria Miltão. Não queria. Impossível, respondeu Miltão, e você devia me agradecer. Não é uma vida boa, a nossa. Quer morrer cedo? Quero, respondeu Reizinho, quero uma arma, quero trabalhar. Miltão pôs a mão na cabeça do menino, paternal, sorriu, não vai dar, ele disse. Porra. Reizinho experimentou uma sensação ruim, ódio, uma ferida explodindo e criando buracos no seu corpo, espalhando-se em todas as direções, pernas, braços, e principalmente na boca. (MELO, 2000: 39-40)

De maneira que, a infernalidade do corpo de Reizinho como uma expansão da infernalidade espacial da favela está dada pelas marcas da violência constante em sua casa e nas ruas, pela necessidade de reconhecimento no tráfico e por sua etapa decadente de drogas, roubos e indigência: “Na verdade, qualquer lugar era agradável, contanto que estivesse com crack na cabeça. Crack era ruim, ele percebera depois de pouco tempo de uso, e ficar sem crack, um terror, e crack, todo dia, um verdadeiro inferno, e tudo podia piorar mais ainda se estivesse sem crack.” (MELO, 2000: 55). Esta imagem do ser inexistente e maltratado questiona a definição do que se conhece como sociedade, pois a presença dos seres marginalizados pela modernidade desloca as noções de racionalidade, construindo assim poderosas manifestações contraculturais que se manifestam no corpo e nos modos de ser e viver no espaço. Portanto, o corpo infernal de Rei estrutura-se a partir de uma sistemática exclusão de sua organização orgânica a fim de pôr em evidência novas expressões contraculturais que não compartilham absolutamente nada com a estrutura “normal” dos corpos. Assim, o corpo infernal de Rei é um corpo sem órgãos que atravessa pelas diferentes capas da sociedade a fim de

configurar novas epistemes através da visualização de sua verdadeira natureza humana e corporal, e do afastamento dos saberes coletivos que sustentam e compõem a racionalidade da modernidade. Este desajuste entre o corpo infernal e sem órgãos de Rei e os discursos racionais e universalistas da sociedade letrada e rica, produz múltiplas faixas do espectro infernal da favela, observadas na linguagem, nas relações consigo mesmo, na organização interna do espaço e na desorganização dos sentidos:

Com as drogas, parte disso acabou, Reizinho passou a experimentar uma nova sensação, quentura no peito, tudo se encaixava dentro dele, crack, com harmonia “chave na fechadura”, era aquilo mesmo que já haviam dito, chave certa, fechadura certa, porta aberta. Crack. Ainda acordava no meio da noite, desesperado, mas, quando se drogava, sentia uma espécie de amor, o sol, a praia, pensava, a natureza, o sol, a fotossíntese, o jeito que as plantas crescem, o mar, tudo é perfeito, a vida, muito bom, só mesmo o homem que é uma merda. (MELO, 2000: 55-56)

Esta desterritorialização realizada através do uso de alucinógenos modifica as significações do mundo que vai para além da linguagem e das imposições morais e governamentais, pois sua forma contracultural e infernal desborda o interior do sujeito e põe em evidência as descontinuidades do diferente e da fuga. Neste sentido, a infernalidade do corpo de Rei instaura-se como um suplemento do inferno social da favela ao mesmo tempo em que questiona a universalidade dos vínculos entre os corpos, isto é, o corpo infernal de Rei constitui e representa a decadência dos ideais da sociedade moderna: “Porra. Gostava da desordem dos seus pensamentos, o humor, a risada, e principalmente os sonhos” (MELO, 2000: 57). A anarquia na vida de Rei rompe com a classificação dos indivíduos em categorias e expõe sua individualidade própria, dotando seu círculo infernal de identidade em que reconhece os outros e deixa-se de lado a dependência às técnicas de dominação exercidas pelos outros e praticadas sobre si mesmo. Por isso, em sua etapa de indigência, Reizinho decide fazer um trabalho individual no qual sua vida só depende de si mesmo, sua sobrevivência e sua solvência estão dadas através do roubo, da mendicância, da desorientação e da desordem do organismo:

Reizinho trabalhava sozinho, embora sempre aparecessem pivetes propondo parcerias. Nunca ajudavam, os garotos, e traziam riscos para as vítimas, já que, diferentemente do Reizinho, só assaltavam depois de se drogarem. Para embalar, diziam. No embalo. Como é, brother? Admiravam a competência de Reizinho, e o convidavam para roubar toca-fitas, assaltar padarias e usuários de caixas eletrônicos. Mas José Luís preferia assaltos em sinais, caco de vidro na mão, sem parceiros, sem problemas, que rendiam o suficiente para comprar drogas e hambúrgueres. Não era fácil. Impossível prever a reação das vítimas. Principalmente das mulheres. No seu braço direito, havia uma cicatriz, em forma de meia-lua, deixada por uma senhora que lhe cravara os dentes, solte

meu braço, madame, por favor, madame, o sinal abriu, madame. Um sufoco. Outra vez, uma jovem prensou os dedos dele no vidro elétrico. Orgulhava-se de jamais ter machucado uma pessoa. Desde a primeira vez, Reizinho nunca deixou de sentir medo. O sinal fechava, e pronto, o sangue corria gelado, caco de vidro no bolso, escolher a vítima. A maioria, mulheres, ficava distraída no sinal, retocando a maquiagem, sintonizando o rádio, ou falando no telefone. Houve uma moça que continuou usando o celular durante o assalto. (MELO, 2000: 61-62)

Esta representação da vida marginal e infernal de Rei caracteriza-o e cerca-o na força e na perícia dos heróis clássicos, pois pode ser percebida uma exaltação do vilão que procura criar uma figura protetora e justiceira, que opera à margem da lei e que é capaz de reconquistar os lugares perdidos por seus similares e outros excluídos. Deste modo, Rei constrói uma ética na estética do que significa ser marginal e possuir um corpo infernal, baseadas na exclusividade dos espaços da cidade e em sua estreita relação com a experiência vital e com as simbologias do corpo próprio e dos outros. Por tal motivo, o corpo infernal de Rei é um campo de multiplicidades que tem lugar diferentes movimentos, o que significa que nele se desdobram múltiplas formas estratégicas em contínuo governo de si e governo dos outros; ou seja, nas linhas que fazem referência a Reizinho podem ser lidos anúncios que antecipam a instauração de novas possibilidades de vida, de desenvolvimento e de movimento: “Mudar sua vida. Sentia isso muito claramente, sua vida ia mudar. Algo ia acontecer. Sentia isso. Estava próxima a mudança. Havia até comentado isso com o Fake. Mas o que? Perguntou o amigo. O que vai acontecer? Alguma coisa disse Reizinho. ” (MELO, 2000: 70). O pressentimento de futuras mudanças transforma o corpo infernal de Rei em sucessor de Miltão, pois a autora carrega-o e articula-o de uma maneira que dá a entender que sua estrutura está configurada desde o passado, surgindo pouco a pouco como um devir que procura propor possibilidades de franqueamento e de movimentos que tornem sua vida e a dos outros um campo no qual as ações possam ser realizadas. Deste modo, se constrói um marco de poder baseado na igualdade e nas reações, efeitos e invenções possíveis do corpo, pois no meio de seu analfabetismo e ignorância Rei sabe que o poder só pode ser exercido sobre sujeitos livres e iguais, entendendo por isso que os corpos que habitam o inferno da favela têm o direito de gozar do campo de possibilidades que as relações com os espaços podem gerar. No entanto, antes de especificar ditos pensamentos, o corpo de Rei sofre diferentes desterritorializações e movimentos, que, conquanto lhe agudizam os sentidos, submergem-no ainda mais em sua marginalidade e no inferno citadino. Portanto, o corpo infernal de Rei é um

constante devir decadência, morte, dor, droga, viagem e inferno que vai se intensificando e modificando com o decorrer dos anos, pois apesar de suas tentativas de sobressair na vida social comum, sua pulsão infernal o leva de novo ao submundo, à dor e à alucinação:

Reizinho não pensava em voltar para casa. Fazia quatro dias que vivia nas ruas, andando, o dinheiro no bolso, largado nas praças e embaixo dos viadutos, fumando, indo à praia, frequentando fliperamas, fumando, dormindo em qualquer lugar. Comprava pedras aos montes, nunca consumira tanto quanto naqueles dias. Se demorava para preparar o cachimbo, a sensação era horrível, sentia-se ameaçado por alguma coisa, algo que entrava em seu corpo enchendo-o de medo, uma espécie de invasão que ocorria, animais microscópicos, inimigos, espetavam sua pele, provocando medo e coceira, às vezes vontade de chorar e de gritar. (...) Queria ver Cândida, deitar-se no colo da avó, mas como, se os bichos não paravam de atacá-lo, se estava sempre vomitando e sofrendo de diarreia? (...) Juntava-se aos mendigos e trombadinhas que apareciam no seu caminho, sentia-se bem no meio deles, ia junto, caminhando com eles, ninguém se importava, nem ele, ficava quieto, não gostava de falar, sentia uma nuvem escura crescendo dentro do seu corpo, uma bola negra, que nascia na garganta e crescia, imobilizando-lhe a língua. (MELO, 2000: 95-96).

A visualização de seu corpo infernal provoca uma contradição performativa nos discursos universais do poder e na institucionalidade social, pois ao ser um elemento capaz de devir fuga, resistência e revolução, instaura-se como uma imagem que engloba a marginalidade dos corpos infernais da favela, o que faz que a universalidade do campo social se descubra e fique em evidência sua incapacidade para englobar todas as formas de vida possíveis. Portanto, o corpo infernal de Rei marca uma fratura ética e política que procura resistir ante a sociedade civil que o condena ao inferno e o julga ante a violência dos estados modernos. Para Rei, a cidade simboliza o destino a novas experiências e em que a marginalidade e a despersonalização de si mesmo se tornam aliadas no momento de procurar o caminho para a estabilidade afetiva e econômica. Esta imersão dentro da cidade “normal”, na qual também existem nômades, excluídos e marginais, mostra a cara da sociedade carioca que, apesar de se vender como uma cidade diversa e multicultural, segue sendo conservadora, excludente, classista, homofóbica e racista, que anula e invisibiliza o diferente. No romance de Melo o espaço infernal funciona como um médio que inverte a normalidade social, já que, a partir da exposição da crua realidade dos habitantes das favelas e seus padecimentos diários, se reestabelece a heterogeneidade e a fragmentação dos indivíduos como cidadãos. De tal modo os corpos infernais, dentro de um espaço infernal maior, operam como uma resignificação do reprimido e do excluído, pois na narração é evidente a dicotomia entre

inclusão- exclusão das sociedades capitalistas contemporâneas. Assim, o corpo de Rei se move por uma infernalidade maior que constantemente modifica sua existência e que o leva a procurar a uma heterogeneidade de sua cultura, afastada dos preceitos tradicionais integracionistas do estado violento e excludente.

A noção que tem Rei sobre seu próprio corpo se acerca a uma dinâmica subjetiva que se entende, a partir de diferentes dobras que se condensam através da resistência e da liberdade, como uma forma de resistir frente as formas inteligíveis da produção econômica que só se interessa nas políticas do mercado, as quais excluem segundo a condição social e racial dos sujeitos. Portanto, o conhecimento e a desterritorialização do corpo dentro do todo infernal lhe dá um sentido estrito à desorganização orgânica, em que o personagem realiza uma crítica a seu meio e a si mesmo como um despertar para a liberdade: “Eu paro, disse Reizinho, paro de bagulhar, juro aqui mesmo que nunca mais fumo, nem cheiro, nem nada, nunca mais, com uma condição. Qual? Perguntou Miltão. Volto a trabalhar com você, pirou, disse Miltão, rindo. Pirou total, o neguinho. Sua mãe cara. (...). Nunca mais, na vida, a senhora vai me ver drogado.” (MELO, 2000: 101). A dimensão determinante da mudança constitui então uma nova espacialidade subjetiva que se rege pelos limites da ação no espaço maior, os quais são suscetíveis à inter-relação entre as ações dos outros corpos infernais e as linhas de fuga e fraturas possíveis. A liberdade de assumir-se como um novo sujeito que se move pelo espaço e se desterritorializa, a fim de construir-se através de novos investimentos corporais, o levarão a resistir frente aos poderes opressores do demônio dono do morro e frente aos movimentos aos quais seu próprio corpo infernal submete-o:

Reizinho jamais se distraía, permanecia atento como um cachorro de guarda, aceso, inquieto, nada de crack ou maconha, nem pó, éter, clorofórmico, tñer, nada, tudo aquilo eram coisas passadas, decidira parar com as drogas e parara, sofrera, sim, mas havia algo que o empurrava para a frente, deram inação, empenho, decidira que nada o desviaria, nada, os suores, os tremores, febre, Reizinho virava as costas para aquilo que ardia dentro do seu corpo, ignorando vícios e vontades, se neguinho fumar, dissera Miltão, neguinho vai se ver comigo, fodo teu cu, cara, eu fumo, eu cheiro, eu bebo, porque não fico pancadão, tolero, não faço cagadas. (MELO, 2000: 103)

Este trabalho sobre si mesmo o liga diretamente com a espacialidade infernal da favela a fim de construir um novo corpo capaz de se constituir como uma máquina de guerra no momento em que se requer uma resistência, uma fuga ou uma “subjetivação”, como um movimento estratégico de sobrevivência em frente aos modos de governo estatais e da favela. Estes novos exercícios sobre o corpo infernal de Rei mostram o

contato prévio com a liberdade da carne, do espírito e da mente, pois, após tudo, sua determinação corporal está dada pelo conhecimento de si mesmo como um ser infernal e marginal e pelo conhecimento e a relação direta com esse espaço infernal maior, que contém e reprime as forças de resistência e fuga. O que implica que a infernalidade, o erotismo e a morte se fazem visíveis ante os olhos e os sentidos de Rei para ajudá-lo a constituir um novo reino infernal, no qual a espacialidade e os dispositivos de controle do sujeito relacionem-se diretamente com elementos que ajudam ao condicionamento das diversas modalidades de autogoverno: soberania, disciplina e segurança. Para isso, Reizinho aprende a manejar as armas e as assumir como uma extensão de seu corpo e como uma ferramenta que lhe ajudará no domínio do espaço e na sobrevivência infernal:

Uma sensação de desconforto tomou conta de Reizinho quando Miltão colocou o revólver nas suas mãos. Era a primeira vez que segurava uma arma. Sentiu o toque frio do metal nos seus dedos. Não havia muito o que pensar. Eficácia. Matar um homem. Sabia que isso aconteceria, só não imaginava que iria ser num dia em que seu estômago estava tão cheio. Reizinho mirou a cabeça de Duque e disparou. Errou no primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. Porra. Os homens de Miltão pareciam se divertir com aquilo. Estreante é fogo, disseram. O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. Pronto. O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos ficaram em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos. (MELO, 2000: 110).

Este novo elemento de morte passa a fazer parte importante da vida de Rei, porque daí em diante significará sobrevivência, vida, segurança e estabilidade. Ademais, se instaurará como um elemento importante de seu corpo, pois sempre estará consigo e será usado como um órgão vital durante a vida diária e durante as tentativas de fuga e resistência. Portanto, a produção deste novo órgão e a aprendizagem de seu uso intervirá diretamente no desenvolvimento pessoal e social da personagem, produzindo novas maneiras de relacionar-se em e com o inferno da favela. Frente a esta nova posse do órgão e seu entesouramento simbólico, a infernalidade do corpo apresenta-se como o signo e a manifestação da degradação social, em que a racionalidade moderna e a cultura letrada provocam um incremento das potências que precisa de reconhecimento e de reafirmação do estado nômade e dinâmico. O rendimento ao tráfico constitui para o personagem um desprendimento total das noções morais e éticas impostas pela modernidade e sua racionalidade, pois compreende-se que a vida do marginal na favela está construída sob os preceitos de instantaneidade e intranscendência. Portanto, o corpo

de Rei é um corpo sem órgãos que procura sobreviver à condenação que lhe impôs a sociedade moderna e para isso se estabelece como uma máquina de guerra em constante devir luta, sobrevivência, desterritorialização, morte e erotismo:

Sinto falta de poder andar sem rumo, por aí, mijar em qualquer lugar, olhando para o céu, é disso que sinto falta. José Luís escutava falar o amigo sobre o governo, a sociedade, a justiça, os sistemas não consertam picas, foder, e mais nada. Escolinha boa, esta. Antes, Reizinho, eu era inocente, hoje eu sei como puxar um carro, sei que a melhor maneira de escapar da polícia, num salto, é atirar numa velhinha que atravessa a rua ou num estudante no ponto de ônibus, é assim que se cria tumulto para despistar a polícia, sei tudo. (MELO, 2000: 137).

Apesar da miséria e da pobreza, o corpo tanático e infernal de Rei conserva características humanas que se acercam à amizade, à solidariedade, ao amor e ao companheirismo. Não obstante, sua imagem dentro da sociedade vai se fortalecendo até o ponto de relacioná-lo diretamente com o diabo, reforçando a ideia da infernalidade corporal e interior: “E o José Luís continuava em companhia do que Alzira chamava de “bando de corja”. Coisa se Satanás, cão, rabudo, bode-preto, bruxo do inferno, maligno” (MELO, 2000: 140). Este destaque e reforço da infernalidade de Rei está dado também pela corporeidade infernal de seus pais, por um lado seu pai é alcoólatra, machista e dependente químico e, por outro, sua mãe é uma fanática religiosa que possui um corpo decadente e doente. Os sonhos de infância do jovem estão cheios de anseios de triunfo e de reconhecimento dentro desse estado infernal em que permaneceu submerso desde seu nascimento: “Reizinho, desde pequeno só possuía um objetivo na vida: ser traficante. Queria trabalhar com droga, vender, embalar, transportar, negociar, ter lucro. Nunca lhe passara pela cabeça ser puxador de carro, ladrão de banco, sequestrador, jamais.” (MELO, 2000: 147). Esta visão do trabalho ilegal é uma forma de reprodução da vida que se resiste a entrar em uma lógica capitalista onde o benefício individual se converte em uma batalha constante com os outros e consigo mesmo; isto não quer dizer que o trabalho no tráfico não requeira uma luta constante, o que se tenta explicitar é que dentro do inferno da favela existem regras que vão para além do capitalismo e que a missão do chefe do tráfico, além de enriquecer, consiste em cuidar de sua comunidade e tentar melhorar um pouco a qualidade de vida desse inferno subhumano.

Esse corpo infernal anárquico dá conta de um espaço de poder em que se visibilizam diversos modos de produção de sujeitos, que funcionam sob diferentes dispositivos bélicos, permitindo-lhes se apropriar da integridade dos outros e dos

espaços que considera terem sido delegados por um corpo infernal maior. O devir guerra e violência deste corpo se explicita em diferentes momentos do romance, não obstante, sua máquina de guerra põe-se em funcionamento também no momento de direcionar sua existência para o que considera um bem geral, próprio e moral. Exemplo disso aparece no momento em que Rezinho se alia com o chefe do morro de Marrecos, Zequinha, para usurpar o poder de Berimbau, assassinar a Miltão e se misturar com o domínio e o poder absoluto do espaço e do tráfico:

Rezinho, depois de detonar com explosivos o gerador de energia elétrica e cortar o abastecimento de luz do morro de Berimbau, orientou seus trinta homens para que subissem o morro procurando sempre a proteção dos barracos. Separou-os em grupos de dez, assumindo o comando de um, e dando a Biga e Carlito a liderança dos outros. A maioria dos soldados e das armas foram emprestadas por Zequinha. Era um arsenal sofisticado, proveniente de Coréia do Sul, Alemanha e dos Estados Unidos, armas precisas e potentes e farta munição. Rezinho gastou dois dias inteiros com o responsável do armamento do morro dos Marrecos para se familiarizar com o equipamento. Os próprios soldados eram de melhor qualidade, constatou José Luís. Claro que Zequinha lhe dera os melhores, Ratão, Zé Miguel, Louriva, Gato Preto e Lagartixa, gente que estava no tráfico para ganhar dinheiro, profissionais, como dizia leitor. Os homens de Zequinha eram experientes, muitos deles com anos de prisão, todos muito competentes no manejo do gatilho. (...) Foram três horas de combate. Seus homens avançavam rapidamente, alguns conheciam bem o traçado das ruelas íngremes do morro de Berimbau. Os soldados de Miltão se renderam quando as tropas de José Luís atingiram o alto da favela. Não houve resistência. Só Miltão continuou atirando pela janela de um dos cômodos de seu barraco. Foi o próprio José Luís que o matou, e isso não lhe deu nenhum tipo de satisfação nem sensação de vitória, embora seus companheiros não parassem de elogiar seu desempenho. José Luís manteve a tradição dos grandes líderes do tráfico do Rio de Janeiro. Arrastou o corpo do Miltão até o bar de Onofre, disparou sua metralhadora para o céu e comunicou que, a partir daquele momento, o Berimbau estava sob seu comando. (...) Caminhões recolheram os cadáveres, para levá-los ao cemitério clandestino, na estrada do Jacaré. (MELO, 2000: 213-215)

Esta guerra pela disputa do território e do poder não só amplia a visão da violência na favela, como também o caráter infernal do espaço e dos corpos que a habitam, pois pode ser visto como Rei acaba se convertendo no rei e dono da favela, perpetuando rituais antigos dos anteriores governantes do espaço infernal. Dá a entender que no inferno também existem regras e que, apesar da não existência de uma governabilidade legitimada pelos estamentos do poder, existem normas e tradições que devem ser respeitadas e cumpridas. Ademais, o tratamento e a relação com os corpos inertes expressam um desinteresse pelas normas sociais estabelecidas, que expressam que um cadáver deve ser cuidado e enterrado sob um ritual religioso que lhes permitirá desfrutar da vida eterna. Esta rejeição ao ritual religioso contém no fundo uma rejeição a tudo o que tem a ver com a vida padrão das sociedades contemporâneas, ao mesmo

tempo em que reforça o medo dentro da população civil, pois a dessacralização da morte acaba trivializando a vida dos habitantes do espaço infernal da favela. O traslado dos corpos em caminhonetes para um cemitério clandestino e geograficamente desconhecido para os familiares, reforça o poder e a força da figura infernal de Rei dentro de sua comunidade. Contudo, cabe dizer também que a infernalidade do corpo de Rei e de seu espaço imediato se relaciona diretamente com um erotismo profundo, que lhe faz desejar a beleza dos outros, como um mecanismo de fuga, resistência, força e segurança em si mesmo:

Naquela noite, enquanto subia o morro de Berimbau, enfrentando a fuzilaria, José Luís só pensava em Marta. Esperava tanto por ela, não queria morrer sem ter conhecido o amor. Gostava de pensar em Marta nestes termos, o verdadeiro amor. Antes dela não existira ninguém. Amor. Mesmo Kelly, que era tão amiga, tão boa, generosa, honesta, companheira, não significava nada se comparada a Marta. O fato de estar lutando ao lado de homens que o pai de sua amada escolhera a dedo para apoiá-lo também lhe dava uma ideia de destino, uma certeza de que tudo fora tramado para que, no final, ele e Marta se unissem e fossem felizes. Não morreria. (MELO, 2000: 214-215)

Esta mínima noção de humanidade e de amor expressa a construção de valores morais que se acercam aos valores fundados pela cultura moderna sobre um *dever ser*, instaurado a partir de características românticas e de visões novelescas, observadas na televisão ou narradas pelo gênero feminino. Os relatos das mulheres marginalizadas focam-se na busca de um escape das circunstâncias violentas e mesquinhas, que as excluíram em um mundo onde o romance e o amor só podem ser conhecidos através da televisão ou na casa de seus padrões. No mundo infernal da favela, parece não existir um código fixo para a moralidade e as relações interpessoais, pois uma vez que as mulheres abandonam os trabalhos pela sobrevivência de suas famílias, entram em um terreno ambivalente no qual a moral já não responde a um *dever ser*, mas a uma estrutura de sobrevivência no cuidado de si, de sua aparência e de sua beleza, instaurando-se assim um novo preceito: o de *ter que ser para*. É por isso que, da perspectiva de beleza adquirida por Rei através dos meios de comunicação, as mulheres da favela lhe parecem monstruosas, abjetas e doentes, gerando assim uma busca de estereótipos que consigam salvar essa visão erótica que se tem do corpo e da sexualidade, pois ele tem claro que dentro de seu contexto infernal só vai encontrar corpos deformados e indesejáveis:

A maioria das mulheres era doméstica como sua mãe. Chegavam cheirando sabonete, com suas roupas limpas e seus rostos sofridos, e José Luís, por mais que se esforçasse, não conseguia evitar de se concentrar apenas no que havia de

mais terrível em cada pessoa, caspa, varizes, micoses, feridas e manchas escuras na pele, porra, os pés, as unhas estragadas, porra, quebradas, pintadas grosseiramente, porra, o esmalte sempre velho e descascado, vermelho, rosa, branco, e todas elas reclamando das mesmas coisas, ameaças, desmoraamentos, abandonos, maus-tratos, porra, rixas, injúrias, conflitos, e principalmente dos roubos. Levaram minha bacia de lavar roupa, diziam, uma toalha de banho, um saco de batatas, uma calota, uma enxada, um vasilhame, uma sandália. (MELO, 2000: 219)

A distribuição dos corpos dentro do grande espaço infernal está mediada por uma mecânica reflexiva que procura inscrever as relações entre corporais sob os parâmetros de governo pensados e desenhados pelo próprio Rei, pois, para levar a cabo o trabalho de governante, precisa reter as forças combativas que se fazem latentes no momento em que os corpos se sentem ameaçados ou desprotegidos. Estas relações entre o poder anárquico e os corpos infernais articulam conexões estratégicas que se dirigem para a busca de um bem que constrói exclusividades corporais. Ao instaurar-se um poder paralelo que procura uma plenitude dentro do espaço infernal e marginal, se estruturam novos dispositivos de resistência que desterritorializam os órgãos para criar uma relação consigo mesmo e com os outros baseada na ilusão de um futuro melhor. Assim, o fechamento e a exclusão dos corpos dentro da infernalidade da favela propõem uma aproximação ao que significa possuir um corpo fechado e maltratado, pois ao ficarem marginalizados dentro de um espaço heterotópico e abjeto, a carne se multiplica e procura linhas de fuga que lhe permitem encontrar o consolo, a tranquilidade e a esperança de uma ascensão ao purgatório ou ao céu luminoso da cidade turística e povoada de beleza.

Por outro lado, o corpo infernal de Rei está em um constante devir animal que o protege da violência do espaço caótico no qual se encontra imerso. Para isso, constrói uma matilha de cães vira-lata que, além de protegê-lo, lhe ajuda a se identificar como um ser que pode ser valorizado e respeitado. Assim, esta aceitação de si mesmo dentro da matilha procura no fundo uma domesticação dos impulsos tanáticos através de diferentes táticas e estratégias, modificando o imaginário sobre o mundo, ao mesmo tempo em que escapam ao disciplinamento e aos preceitos sociais: “José Luís vivia cercado de cachorros, toda vez que descia o morro, a matilha o acompanhava, uma espécie de corte, os cães agitados, cercando o soberano, e outros cães, das casas, assistiam ao cortejo, ao lado dos moradores, que como os cachorros também bajulavam e cumprimentavam o novo líder, um verdadeiro espetáculo, dizia Leitor, orgulhoso do amigo. ” (MELO, 2000: 226-227). Esta organização rompe com as coordenadas

espaciais do corpo e converte-o em um processo ordinário constituído pela fissura do eu, em que se constrói um corpo esquizofrênico que simboliza a imagem que se tem do homem moderno. O devir animal e o devir matilha dão conta de diferentes processos internos que modificam a imagem representativa e individual de si mesmo, onde a subjetividade afeta a relação que Rei tem com seu corpo. Não obstante, pode-se dizer que esta constituição do devir não é uma mimetização ou uma identificação direta com os animais, mas é uma desconstrução e uma reconstrução de novas coordenadas corporais e espaciais que ditam muito das concepções modernas. Afeta os modos de pensar e de atuar de Rei, criando novas ilusões e multiplicidades que se relacionam e interatuam com outras intensidades da infernalidade espacial da favela.

Inclusive, esta afinidade direta que se tem com os cachorros instaura relações de contágio, expansão, desterritorialização e propagação, pois funciona como uma multiplicidade que junta e reúne novas na medida em que as interioridades se desdobram e a autoimagem se questiona através da relação com os outros corpos e com as imagens que evadem a consciência e a constituição do indivíduo. Neste sentido, Rei cria um devir-imperceptível que altera a noção da realidade e os limites entre um corpo e a extensão da infernalidade espacial. Esta alteração da percepção abre a possibilidade de experimentar o espaço a partir da multiplicidade sensorial, onde a figura animal afirma o sentido de revitalização corporal e a abertura do erótico como uma materialização das intensidades e como uma abertura das linhas revolucionárias e subversivas. O cão, como figura do outro, supõe agenciamentos e conexões com a favela e com a materialidade dos outros corpos que, enquanto vão se fazendo imperceptíveis com o passar do tempo, vão reconstruindo máquinas de guerra que procuram resistir ante a morte, a pobreza, a marginalidade e a fome. Em consequência, o corpo de Rei faz-se intensamente erótico e instaura-se como um espaço habitável no qual os outros corpos eróticos encontrarão um abrigo e um lar, isto é, adentram e fundem-se em um deserto onde cada um dos encontros constitui uma linha de fuga que os afasta da fatalidade e os reveste da capacidade de resistir e enfrentar a vigilância e o controle que se tem sobre o espaço corporal e social. Assim, a imagem do deserto como um lugar árido e vazio se constrói e se habita por corpos nômades invadidos por multiplicidades eróticas intensas, que se afastam do humanismo e da escravatura soberana da sociedade capitalista. Esta linha de fuga reconcilia o corpo de Rei com o corpo da favela e o hiperconecta com o desejo dos outros corpos marginalizados, assim,

o erotismo resulta na única maneira de se ligar diretamente com a interioridade e com a personalidade dos outros, pois no espaço da favela impera a violência, a morte e a degradação:

Vinte homens faziam a proteção de José Luís. Foram dias intensos, mas Reizinho e Marta não reclamaram de ter que ficar trancados em casa, totalmente sozinhos. Eu pensava em ir para um lugar assim na nossa lua-de-mel, ela dizia, mostrando uma revista com a foto de um casal de artistas de TV esquiando na neve, roupas coloridíssimas, ou assim, ela dizia, virando a página, ploc, uma dupla sertaneja dentro de um buggy brincando nas dunas das praias de Natal, Disneylândia seria o máximo, ploc, mas admito, está gostoso aqui, ela dizia. Passavam uma parte enorme do tempo na cama, falando bobagens, rindo, fazendo amor, você me ama de verdade? Amo. Não vai me trocar por outra mais bonita? Nunca. E se for uma loira deslumbrante, de olhos verdes, um metro e oitenta? Fodam-se as loiras, respondia José Luís. Você jurou, ela dizia. Jurou e jurei. (MELO: 2000: 283-284)

Então, o erotismo é uma constante dentro da infernalidade da favela, pois apesar da violência extrema, os corpos se desdobram através da multiplicada de sensações que gera o corpo do outro, assim, se constrói uma ética do corpo que contrasta com as normas morais da sociedade “ilustrada” brasileira, sendo uma ética mais justa e mais próxima à realidade infernal e erótica da favela:

E quando ficavam com fome, iam os dois para a cozinha, porra, Marta preparava um macarrão sensacional, a receita é simples, ploc, um abridor de latas, um Pomarola, queijo ralado e pronto. Brincavam com os cachorros, comiam bolo de chocolate com Coca-Cola, viam televisão, falavam dos filhos que teriam, a primeira vai se chamar Tiffany, acho esse nome lindo, dizia Marta. E ela vai usar roupas de moda, minissaias, tamanquinhos, nada de renda e babado, você vai ver, ploc, vou ser uma supermãe, e também não vou morrer cedo, como a minha mãe, ploc, vou ver nossas filhas crescerem, ploc, casarem, ploc, e quero ser avó, também. (MELO, 2000: 284)

Neste sentido, a marginalidade expressa uma posição ambivalente a respeito do que se concebe dentro da cultura social “normal”, pois ao construir linhas de fuga baseadas na desterritorialização do corpo e no erotismo revelam-se os vínculos da crise social e produz-se um movimento no qual os limites infernais da favela se fundem com o corpo erótico de Rei em pró da desmontagem de sua subjetividade moral e racional: “Eu estava louco para o Rick ir embora, louco para foder com você, ele diria depois na cama, enquanto se amavam, aí, como é bom, porra, foder uma mulher gostosa como você.” (MELO, 2000: 286). Desta maneira, Rei rompe com as proibições e com o poder repressor exercido sobre seu corpo, abrindo a possibilidade de resistir através do desejo, do sexo, do prazer e do amor, ao mesmo tempo em que se afasta da totalização infernal da favela, sendo capaz de atingir uma liberdade absoluta que o separa dos sistemas de poder e dos regimes de verdade. Em consequência, rompe-se com os limites referenciais

da identidade e o desejo dos corpos atua como um fluxo produtor de intensidades e de possibilidades que tem como único objetivo atingir a liberdade do corpo e o escape da cadeia da violência. A projeção erótica do corpo infernal de Reizinho torna-se um reflexo e um objeto do desejo, contra os efeitos tanáticos e estabelecendo máquinas que se movem através de fluxos, procurando fugir das normas estabelecidas e traçar novas espacialidades. Não obstante, esta paixão exacerbada e o instinto de sobrevivência levam a personagem a assassinar ao pai de sua amada, gerando um sofrimento agônico que pouco a pouco o submerge no espectro do desejo. Com isso, seu corpo se apropria de uma ideia de reconhecimento infernal que cria novas imagens sobre seu desejo:

José Luís só via vantagens na fama, gostava de ser amado e temido pelas crianças e mulheres da favela, gostava da agitação que se criava quando passeava pelas ruas com seus cachorros bem nutridos, gostava de dar esporro nos seus homens, gargalhar, gritar, xingar as pessoas, tomar Porres e acordar na hora que bem entendesse, trabalhar ou não, fazer compras em supermercados sem olhar o preço dos produtos e dormir com todas as garotas bonitas que cruzassem o seu caminho. Gostava também de andar de botas, comprara uma porção de pares, algumas com espora no tacão, que riscavam todo o assolho de sua casa. (MELO, 2000: 305-306)

Essa consciência sobre si e sobre seus desejos são ferramentas usadas para combater o poder opressor e homogeneizante do espaço infernal da favela, evitando qualquer tipo de violência sobre seu corpo e estendendo aberturas e dobras que lhe abrem uma porta à exploração do desejo, para produzir uma interconexão de máquinas que desorganizam, decodificam e desterritorializam seu corpo e seu espaço:

Adorava ouvir elogios, as louvações sempre agiam no seu corpo de maneira muito semelhante às drogas que tomava quando menino, rapidamente se espalhavam pelo sangue, subiam para a cabeça, dando-lhe uma sensação de dinamismo, alegria. Estimulavam-no tanto, os elogios, que passara a encontrar Kelly com mais frequência, principalmente depois que voltara a morar sozinho. Levava Kelly ou qualquer outra garota bonita da favela para dormir com ele, na cobertura, ansioso para ouvi-las sussurrar coisas agradáveis em seu ouvido, homem corajoso, homem forte, homem bom, homem engraçado, repetia Kelly, na cama. (MELO, 2000: 315-316)

Esta manifestação corporal também se manifesta através de um duplo processo simbiótico: entre o humano e o animal e o humano e o irracional. Reizinho é arrastado por um fluxo contínuo de desejo que transpassa as fronteiras do racional e do humano para devir animal e infernalidade: “A primeira coisa que quero fazer quando sair daqui é foder você, dissera para Marta, na sua última visita. Animal, ploc. Foder o dia inteiro, até meu pau ficar todo esfolado, dissera José Luís” (MELO, 2000:332). Note-se como, apesar do fechamento ao qual é submetido Rei por seus múltiplos crimes, sua pulsão

erótica se mantém intacta ao se deixar desejar, seduzir, afetar e contagiar pela liberdade e pelo corpo da mulher almejada e amada. Assim, o erotismo emerge em seu ser infernal como uma expressão indiscernível, em que seus órgãos se metamorfoseiam, apresentando-se como um processo de captura da realidade onde o corpo infernal se presta como um território propício para o conhecimento do mundo e o anseio de fuga:

Ouvia histórias espetaculares sobre fugas de presídios através de túneis cavados durante anos, fugas em helicópteros roubados de pilotos que ganhavam dinheiro oferecendo voos panorâmicos para turistas, fugas em barcos a remo, em ambulâncias ou em peruas de lavanderia. Mas nenhuma, na opinião de José Luís, era melhor do que aquela em que o detento saía tranquilamente pela porta da frente. (...). Pensava ainda no que iria dizer, quando quatro homens armados com metralhadoras invadiram a sala, ameaçando os policiais e anunciando o resgate. Na sequência, mais cinco homens ocuparam o local, desarmando os policiais. Todos foram levados para o banheiro e algemados. José Luís saiu pela porta da frente, protegido pelo grupo. Pegou um taxi, sozinho, e sumiu no trânsito. (MELO, 2000:332-334)

A fuga do enclausuramento de um corpo que precisa de reabilitação encerra um conjunto de técnicas que se aplicam sobre o corpo infernal e das quais se faz necessário fugir através de modalidades específicas, neste caso, através de uma localização econômica que funciona como efeito e veículo de poder no momento de escapar. Neste sentido, o poder político e judicial não circula nem legisla dentro do corpo infernal de José Luís, mas é o corpo do protagonista que se apropria da rede carcerária e a usa para seu benefício. Em outras palavras, o poder transita pelo corpo de Rei, ajudando-o a construir uma máquina de guerra que identifica os efeitos diretos de um espaço infernal maior – a favela - que penetra cada uma das células do personagem sem dissimular sua exclusividade. Este processo de captura do corpo de José Luís por parte da infernalidade da favela implica em uma síntese onde se definem os devires por seu modo de vizinhança indiscernível e por sua potência no momento de circular pelos órgãos e pelos fluxos de desejo, os quais acabam criando uma cartografia corporal que evidencia a aliança heterogênea das forças infernais e eróticas. De tal forma, o corpo devém conjunto de intensidades, de onde não podem ser distinguidos o infernal, o erótico ou o humano:

Tinha planos bons para quando estivesse fora da prisão, agora, tudo estava muito ruim, muito pior do que antes, era como estar no inferno, um calor do demônio, a cidade e seus esgotos, as lojas cheias de “porcarias para o natal”. (...) Porra. José Luís perambulou pelas ruas um tempo enorme, a cabeça quente, sem saber o que fazer. Muito simples. Matar todos os traidores. Ou ir embora, para bem longe, não precisava daquela merda, porra. Poderia muito bem viver sem aquilo. Matar todos, inclusive Marta. Não volte para cá, disse

Onofre, quando ele ligou, mais tarde, de um telefone público. Isto aqui está estranho para caralho. Muito estranho. (MELO, 2000: 354-355)

Este diálogo consigo mesmo através da viagem e o percurso pelo espaço infernal apagam as fronteiras entre o espaço da cidade e o espaço corporal que se replicam na dissolução das identidades e na imersão nos fluxos de intensidades contínuas, pois a experiência de reconhecer-se ante o espaço adverte-se no meio de uma operação de despersonalização, promovida pela livre circulação do desejo que unifica as diferenças infernais entre o espaço da favela e a corporeidade erótica dos diferentes estados do eu. As exclusividades infernais impugnam a redução simplista para a existência de um eu único ou de um espaço único, pois sabe-se que o eu do protagonista se expressa através de um corpo que devém um contínuo de intensidades e multiplicidades que não se definem pelo pertencimento ao gênero humano, mas que se acercam às formas monstruosas e marginais do espaço em que se habita, onde a vida é uma potência irresoluta do vital e que se manifesta explicitamente através do erotismo e da reafirmação que os outros fazem da vida de José Luís: “Corriam muitas histórias sobre o ex-líder de Berimbau. Que José Luís tinha ficado rico. Que vivia no Paraguai e de lá comandava o tráfico. Que ele voltaria para recuperar o seu lugar, ocupado por Volnei, aliado de Gavião. Que Volnei era na verdade seu braço direito. Mas tudo eram zunzunzuns, e ninguém na verdade conhecia os detalhes da nova vida de José Luís. ” (MELO, 2000: 360). Desta maneira, a fuga e a retirada representam a enunciação do estabelecimento de um corpo nômade que, em princípio, consegue escapar do corpo infernal da favela, mas seu sentido infernal interno o leva a regressar, com o decorrer do tempo, em busca dos fluxos eróticos, os quais parecem substituir os sentimentos pessoais e os afetos internos. A partir deste ponto, o eu se funde com o espaço infernal como um meio eficaz para expressar as multiplicidades internas que transitam através de cada uma das experiências nômades:

Sentia-se indiferente àquilo. Sentia-se oco, sem miolo nenhum, sem recheio, como se fosse só um punhado de músculos, e cansado, muito cansado. (...) José Luís abriu os olhos e só então notou que já estava na rodoviária do Rio de Janeiro. Saltou, pegando sua mochila, a única bagagem que trouxera consigo, e desceu sonolento, o corpo dolorido. O cheiro do Rio de Janeiro, porra, como era bom aquele cheiro de maresia, peixe podre e gás carbônico. Ainda se sentia zonzinho da longa viagem, trocara três vezes de ônibus, quatro dias viajando. (...) O Rio de Janeiro lhe tirava a fome. (...). Nada havia mudado afinal. Àquela altura, alguma metralhadora a laser já deveria tê-lo sob mira. Dois de seus cachorros estavam ali, rondando o lixo do açougue. Magros, esfomeados, Jaboti, Guliber, gritou José Luís. Os cães vieram, latindo, demoraram alguns segundos para reconhecer o antigo dono. Não havia nenhuma nuvem no céu, e o sol fazia tudo brilhar e arder. A previsão, naquele dia, era de que a

temperatura subisse a quarenta e dois graus, fato anormal naquela época do ano, comentara o cobrador do ônibus. Porra. José Luís subiu lentamente o morro, sem saber exatamente o que iria fazer, os cachorros na frente, latindo. (MELO, 2000:356-357)

Este regresso à manada assume diferentes manifestações nas quais o protagonista se deixa afetar por uma circulação ininterrupta da infernalidade e do desejo que diluem as fronteiras, os umbrais e as espacialidades entre o humano, o infernal e o marginal. Esta dissolução garante a estranheza e a fluidez dos devires, enquanto constituição do corpo como uma máquina de guerra em constante desterritorialização, que procura uma resistência à lógica da representação e à identidade unitária. Portanto, os fluxos nômades do erotismo e a infernalidade circulam através dos corpos dos habitantes da favela, que estão submetidos aos imperativos de um espaço que os modifica e os encerra nas redes de uma espacialidade cruel e despiedada da qual só a morte é a única saída. Este vazio metafísico, que gera a impossibilidade de transcender e ascender ao mundo de luz e tranquilidade da cidade, tem seu impacto nos modos de ser e de se relacionar consigo mesmo e com os outros, pois o corpo de José Luís é um corpo fragmentado, por onde se deslizam diferentes linhas de fuga geradas no meio da negação da infernalidade e da morte, cujo efeito imediato é o encontro com planos de interioridade: o corpo infernal da favela e o próprio pensado como uma máquina potente que no meio do caos e da pobreza procura reafirmar e celebrar a vida. O corpo infernal de Rei adquire constantemente rebelião, resistência e simultaneidade, o que amplia as potências nas relações frente ao poder. Esta transgressão estabelece uma íntima união entre a marginalidade individual e a infernalidade do espaço, que se ativa através da máquina desejanse dos corpos formosos, produzindo novos espaços nos quais opera o desejo e a clausura do binômio morte-desejo, interioridade-exterioridade. Para que a infernalidade se desvaneça por instantes, se faz indispensável que o erotismo coexista e complemente seu lado oposto. E mais, o extrato infernal permite um acesso a dobras que procuram possibilitar o despregamento da realidade marginal, na qual Rei penetra labirintos, túneis e capas de sua alma demoníaca e decadente, pois sabe que a favela é um corpo cheio de signos que desvela e oculta sua fisionomia e que se reflete no corpo de José Luís a fim de se fazer planície, deserto, montanha, mar e infinito.

A multiplicidade do corpo infernal de Rei relaciona-se diretamente com os outros corpos do romance, pois fazem parte de sua família ou, simplesmente, são suas colegas sexuais e amorosas. Dentro do grupo dos corpos que se relacionam

eroticamente com o protagonista se encontram Suzana, Kelly e Marta. Cabe salientar que, conquanto estes corpos funcionam como um enlace erótico entre a favela e o protagonista, também se aproximam à infernalidade e à morte, na medida em que se deixam seduzir pelo abismo tanático da corporeidade do personagem principal. O único corpo deste grupo que consegue fugir do inferno é o de Kelly, que está estruturada por diferentes características que a rodeiam, como a bondade e a santidade. No que se refere ao resto das personagens que se relacionam com Rei, estão condenadas do princípio ao fim ao inferno, à morte, ao sofrimento e à marginalidade, pois são responsáveis por suas más decisões e por acionar o bélico na contramão da constituição pessoal de José Luís. No grupo de corpos infernais familiares encontram-se: Carolaine, a irmã; Alzira, a mãe e Francisco, o pai, como se verá em seguida.

5.2. O INFERNO SÃO OS OUTROS

O estabelecimento infernal dos outros corpos do romance instala-se em uma dobra, em uma zona limite e de intercâmbios, que é inseparável da estrutura corporal de José Luís e sua relação direta com o espaço da favela, pois sua posição estratégica dentro desta lhe permite a fuga de si experimentando a corporeidade dos outros por meio do sexo, da submissão da violência, cujas linhas molares³⁷⁹ da sociedade definem seus comportamentos em relação à situação marginal que prefigura um modelo de vida desumano em máquinas sedentárias, impedindo o reconhecimento do eu como um eterno movimento vital que deve desterritorializar-se para múltiplos mundos de interioridade, nos quais a força faz parte de um processo de apropriação de si mesmo e do espaço a partir de estratégias efetivas. O corpo perigoso e infernal de Rei caminha por uma beira perigosa que arrasta consigo as afecções de quem o rodeia, deixando no caminho vestígios de uma orfandade existencial e cultural.

Durante a caminhada morro acima, domésticas sorriem para ele, passam, crianças, gente indo para o trabalho, oi Reizinho, pedreiros, cumprimentam, crianças, cachorros, eletricitas, oi, acenam as mãos, latem, cadelas, babás e digitadores, cachorros, encanadores, gigolôs, porteiros, ladrões de carros, crianças, sorriem, moças nas janelas, manobristas, assaltantes, costureiras, sorriem, traficantes de armas, o local é tumultuado, crianças, lamentos, é barulhento, confuso, entulhado, sujo e colorido. Reizinho passa por tudo, dando atenção especial para os cachorros que cruzam seu caminho. (MELO, 2000: 10)

³⁷⁹ Conceito desenvolvido neste trabalho na página 45.

Estas linhas espaciais onde se instalam as personagens correspondem às zonas inteiramente infernais que permitem aos corpos das personagens devir em outros corpos sem deixar de serem eles mesmos, isso por meio da anulação de si. As personagens reconhecem-se nesse espaço infernal, ativando desterritorializações e reterritorializações através da construção de aparelhos eróticos e doentes, que estão em constante fuga e em constante busca de sua identidade e interioridade.

O corpo de Suzana materializa-se através de uma carne formosa e desejável que se relaciona com a favela infernal e com José Luís através da sexualidade e das relações que sustenta com os chefes do tráfico do morro de Berimbau de Marrecos. Não obstante, para Rei o corpo de Suzana significa um lugar em que pode chegar no momento de procurar refúgio e consolo, pois seu calor e amizade sempre estão dispostos a abrigar e o ajudar a sair do caos em que vive permanentemente. A partir deste ponto de vista pode-se dizer que este corpo simboliza as formas e o candor que caracterizam o estereótipo da mulher carioca, pois suas múltiplas formas e seu desdobramento material e espacial localizam-na como um corpo semelhante a um porto, onde muitos querem chegar e ancorar:

Naquela manhã, Reizinho se acomodou no mirante e depois de duas tediosas horas de trabalho, vigiando a entrada da favela, o movimento, as vielas, as antenas, os telhados, as pessoas, o Vintão, da associação dos moradores, Rosa Maria, a vadia, Dedé e Preta, as lavadeiras, os compradores, o Negão, sentado na porta de seu barraco, vendendo cocaína, os soldados, a mãe de Suzana chegando, Suzana saindo, Suzana, Suzana, Suzana, cada dia mais bonita, as crianças correndo, Suzana e sua gargalhada gostosa, Reizinho sentiu um sono profundo, Suzana, gargalhada, os olhos do garoto se fechavam a sua vontade. (MELO, 2000: 13)

Os movimentos observados por Rei dentro do espaço infernal da favela ajudam a perceber os deslocamentos que se produzem, em que a estrutura dos corpos coexiste simultaneamente como um redobramento e um dobramento de um constante devir, pois o mundo que representa Suzana se move entre rizomas que põem em interdito as exclusividades da máquina de guerra construída pelo personagem principal, pois o corpo sensual e erótico de Suzana é um ícone do território sedentário no qual os homens desejariam estar para sempre:

Suzana demorou para chegar na favela. Desceu do táxi, duas sacolas nos braços. Reizinho deixou o abrigo e se apressou para ajudá-la. Sentiu-se acanhado quando a moça segurou seu rosto entre as mãos, bondosa, perguntando o que acontecera. Suzana, bonita, cabelos ondulados, calças justas, de boca larga, o umbigo de fora, tamancos vermelhos, dezoito anos. (...) Quando era menor, Reizinho adorava ver televisão na casa de Suzana, sessão

da tarde, comer leite condensado, na lata, de colher, no sofá, e muitas vezes, quando o garoto estava sendo espancado, Suzana invadia a casa de Alzira, esbaforida, arrancava o garoto da mãe, levava-o para sua casa. A sua mãe, ela disse, putz, a sua mãe é foda. E a Carolaine? Por que não faz nada, essa menina? (MELO, 2000: 35)

A fuga que possibilita o corpo erótico de Suzana se instaure também como um movimento de captura que responde a uma marca infernal e de morte, isto é, por um lado, cura e tranquiliza e, por outro, condena à doença, à loucura e à guerra: “Reizinho não aprovou as novas porta-bandeiras. Preferia Suzana. Suzana desfraldava o pavilhão como uma dama, rodopiava, graciosa, fazia os passos marcados, leve, ágil, linda Suzana. Mas Miltão proibira a namorada de desfilar naquele ano. Havia boatos sobre eles, andavam brigando muito. Ciúmes dissera Onofre. Não é fácil segurar um mulherão daqueles. Suzana é muito gostosa. Com todo o respeito. Uma potra. ” (MELO, 2000: 122). As linhas de fuga que traça o corpo de Suzana se acercam ao amor erótico e às forças que ampliam o contato e o contágio do devir como uma continuidade que assegura a produção de resistências, pois receber o amor deste corpo provoca nos sujeitos infernais um devir máquina desejante, produtora de um corpo sem órgãos que continuamente retornará ao espaço infernal energizado, potencializado e invadido por múltiplas linhas que os levam à fuga ou à morte.

No entanto, o corpo de Suzana vai se transformando em um corpo infernal na medida em que se faz mais erótico e belo, pois esta desterritorialização da carne a leva a se deslocar como um sujeito nômade que procura novas sensações carnis, sensuais e de prazer. Sua beleza acaba gerando uma guerra entre os dois donos dos morros de Berimbau e Marrecos, pois Suzana, ao ver-se traída e menosprezada por Miltão, decide escapar e casar-se com Zequinha Bigode. Este deslocamento pode ser relacionado com a Guerra de Troia, na medida em que a beleza feminina acaba se convertendo em um aparelho sedutor que se torna guerra, vingança e tragédia, pois Miltão entende que sua honra deve ser restaurada e sua mulher deve ser resgatada das mãos de seu inimigo. Não obstante, a diferença entre as duas histórias arraiga na fuga de espaço que é realizada por uma decisão própria, procurando uma estabilidade emocional e econômica para além da ordem espacial e marginal das favelas: “Aqui, dissera Zequinha, você vai ter tudo. É só pedir. Roupa, xampu, churrasco, celular, frescuras, videocassete, pode pedir. Você vai ser a minha princesa. Zequinha não era como Miltão. Não havia termos de comparação. Fino, educado, segundo grau completo. Conhecera Zequinha na festa de aniversário de uma amiga no morro dos Marrecos.” (MELO, 2000: 142). O

deslocamento de Suzana significa a busca de um espaço afastado da infernalidade, próximo ao erotismo, à segurança e ao amor que não encontrava na espacialidade marginal:

Homem quente. E na cama, uma festa. Incansável. Depois que passara a dormir com Zequinha, só pensava em Miltão como “a foda automática”. Ligar e foder. Zequinha não. Só faltava rezar antes do sexo. Ajoelhava-se, maravilhado com o corpo perfeito de Suzana, mulher linda, ele dizia. Você é a minha luz. Rainha. Princesa. Deusa. Anjo, ele dizia. Sabe o que você vai fazer? Perguntava. Detonar a Terceira Guerra Mundial, só isso, ele falava brincando, quando os dois estavam na cama. (MELO, 2000: 143)

As palavras do traficante ressoam como uma profecia que traz consigo movimentos bélicos como restituição da virilidade, do poder e da dignidade. Zequinha, ao possuir o troféu feminino, empenha-se em destruir a futura ameaça e alia-se com Rei, aproveitando do amor puro e infantil que ele sentia por Suzana, para assassinar Miltão. Neste sentido, Rezinho só é um fantoche sob o comando do chefe do morro Marrecos até o momento em que decide fugir e resistir ao seu jogo. A partir deste ponto, o corpo de Suzana é uma máquina de guerra que mostra o excesso de materialidade sedutora que se desborda e onde os componentes cristalizam as marcas de um conhecimento do espaço que acaba abrindo passo à fuga. Portanto, os movimentos que os corpos realizam ao redor do corpo erótico produzem pequenas sucessões de morte que remetem a imagens de felicidade e fatalidade, pois a mulher, ao possuir múltiplos atributos molares (poder-saber), procurará manipular as situações a seu favor e desenhar mapas que orientem a resistência e a desterritorialização. Apesar de tudo, sua força erótica não a afasta do destino infernal para o qual nasceu, pelo contrário, condenam-a à morte e ao sofrimento, pois a negatividade da realidade que a rodeia captura seu ser e acaba com sua força vital, transcendendo a um plano superior materializado por Rezinho através de suas lembranças e de suas ideias de vingança e fuga:

Suzana de calça jeans, sorrindo com Alas recém-nascido nos braços. Suzana e a Carolaine, de biquini, na praia de Copacabana. Suzana sentada no colo do Miltão. Suzana, ao lado de Zequinha, no ensaio da escola de samba no morro dos Marrecos. Suzana e Alzira no batizado de Júnior. Suzana na festa de dez anos de José Luís, diante do bolo de aniversário. Ela era simplesmente louca por você, Zé Luís, desde o dia do seu nascimento, comentou Dirce. Foi Suzana quem ajudou sua mãe a dar o seu primeiro banho. Alzira, às vezes, tinha que tocar minha filha de lá. Suzana só queria saber de ficar com você no colo. Vai estragar o menino, reclamava Alzira. A Suzana te amava de verdade. (MELO, 2000: 351)

Estas enunciações da memória se convertem em um conjunto de devires nas quais o corpo orgânico de Rei procura encontrar uma cura e uma fuga momentânea do

espaço infernal. Neste contexto, a evasão realiza-se através de linhas de fuga criadas pelas lembranças de um passado feliz, ao redor dos braços de um corpo amado, cuja rememoração amplia a noção infernal que se tem do espaço imediato:

Dirce mostrava as lembranças da filha e chorava. José Luís não desgrudava os olhos da foto que ficara em suas mãos, ele abraçado à cintura de Suzana, linda, num vestido vermelho, com babados no quadril. Lembrava-se daquele dia tão perfeitamente que chegava a sentir uma dor no peito, uma tristeza imensa, fora a própria Suzana quem preparara o bolo, os brigadeiros do seu aniversário de dez anos, lembrava-se inclusive do momento em que a fotografia fora tirada, vá para perto de Suzana, dissera a avó, Cândida, e aquilo enchera seu coração de felicidade. Ah, Suzana, porra. Que merda. (MELO, 2000: 352)

Isso se converte em uma possibilidade de mudança, na qual as forças infernais se despregarão na busca de uma saída à crise e de um afastamento das ações socialmente construídas e que exigem uma luta constante pela estabilidade, pelo sucesso e pela tranquilidade. Em consequência, o corpo de Suzana funciona como uma alavanca que empurra o corpo de Rei a realizar a fuga e a desterritorialização do espaço infernal da favela. É neste momento em que entra o seguinte corpo erótico da vida de Rei, o de Kelly, amiga de infância e primeira amante sexual do personagem: “Minha mãe vai dar plantão hoje no hospital à noite, comentara Kelly quando se encontraram no Onofre. E isso significava que os dois poderiam ficar sozinhos na casa dela. Kelly nem era tão sensacional, peitos grandes, tagarela demais, mas José Luís gostava daqueles encontros, estouravam pipoca e faziam sacanagens no sofá até altas horas da madrugada. ” (MELO, 2000: 120-121). O corpo feminino de Kelly propõe-se como um objeto do desejo agressivo de Reizinho, que se entrega continuamente à sua atenção, que se refere à transgressão da imagem de mulher servil e subjugada. Assim, o erotismo de Kelly é cortês e sexual, ingênuo e sutil, em que as relações sexuais e a simbologia que as rodeia se apresentam através de formas de apaixonamento e medo, pelas quais a mulher se entrega completamente, mas o homem simplesmente usa para se desvincular momentaneamente do contexto: “Aqueles beijos não tinham nada a ver com os beijos na Kelly. Sim, era bom passar a mão nos peitos da Kelly, rolar no chão, as sacanagens todas, chata era a conversa, sou virgem, morro de medo de engravidar. ” (MELO, 2000: 132).

A preocupação com o futuro termina afugentando por etapas o amor de Rei, pois para ele o corpo erótico só significa um porto no qual pode descansar por momentos de sua vida caótica e de seus problemas existenciais. Portanto, o corpo de Kelly está

marcado por amor, paixão, solidariedade, amizade e sacrifício, seu erotismo amoroso está condenado, desde o início, à falha, ao esquecimento e à viagem fora dos limites infernais que constantemente se tornam fatalidade:

E não havia ninguém melhor que Kelly na favela. Com treze, catorze anos, as meninas já estavam mostrando a bunda e procurando encrenca, como dizia o Leitor. E só se interessavam por homens armados. Quanto mais pesada a arma, mais chance tinha o sujeito. Os porteiros, os lixeiros, os ascensoristas, enfim, os normais honestos, dizia Leitor, esses se fodem com o mulherio da favela. Kelly era séria. Gostava de Reizinho. E desde que fizeram amor, pela primeira vez, na cama da mãe dela, Reizinho passou a respeitá-la mais. Naquela noite, depois do sexo, os dois ficaram abraçados, um longo tempo, quietos, o som ligado, Reizinho já estava quase dormindo quando sentiu algo quente em seu peito, eram as lágrimas de Kelly. Agora sou sua, ela dissera. Fora espetacular ouvir aquelas palavrinhas: sou sua, ter alguém. Era bom foder Kelly por vários motivos, mas principalmente porque ela o amava. Te amo, te amo, te adoro, dizia a todo momento. Foram juntos pela primeira vez, no ginecologista. Antes do sexo, José Luís sempre lhe perguntava, tomou a pílula? Temia que ela engravidasse, sentia-se responsável por ela. (MELO, 2000: 145)

O controle sobre a fertilidade e sobre o corpo erótico de Kelly, significa, além de uma preocupação por engendrar um novo habitante infernal, um domínio sobre as decisões e sobre o futuro da constituição corporal da garota, pois Reizinho tem claro que, se engendrar um ser, estará condenado à monogamia, ao lar e à monotonia de compartilhar a cama e a interioridade com a mesma pessoa, a qual o afastaria definitivamente de sua constituição nômade e errante. No entanto, o que procura é um corpo aberto, sensual e sempre disposto para o gozo e a penetração: “Descascou uma banana e foi para o quarto. Kelly, de calcinha e sutiã, secava o cabelo em frente ao espelho do guarda-roupa. (...) Reizinho olhou as coxas nuas de Kelly. Minha mãe? Pôs a arma sobre a cadeira perto da porta e abraçou a Kelly por trás. (...) O corpo de Kelly exalava um aroma de sabonete. Zé Luís, com o corpo, empurrou-a para a cama. Beijos. Tira essa roupa, ela disse.” (MELO, 2000: 183). A relação corporal dos dois jovens é uma viagem constante em busca do amor e da segurança que culminam com a consagração da solidão do lado masculino, do desconsolo e da morte, pois entende-se que Kelly, ao ser um corpo sacrificado, conseguirá se salvar do eterno castigo do inferno, encontrando em terras longínquas o verdadeiro amor e a paixão que o inferno da favela e do corpo de José Luís lhe tinham negado:

Kelly estava apaixonada por um baiano, um rapaz muito bom, dono de uma lanchonete em Salvador e também cantor de churrascarias, que havia dois meses estivera de passagem. (...) Ele já foi embora e já voltou, três vezes, saiba, nunca dormi com o Anderson, ele não tocou um dedo em mim, só um beijo e mais nada, mas acontece que eu adoro o Anderson, adoro, amo, de paixão, falei para ele, Anderson, eu sou amiga da, suma da minha frente, pelo

amor de Deus, não volte mais aqui no meu bar, mas ele voltou, ontem ele veio aqui e me disse, vou falar com o Zé Luís, vou explicar para ele a nossa situação. Só penso no Anderson, o dia inteiro, Zé. Fiz promessa, se eu esquecer esse homem, fico um ano inteiro sem comer leite condensado, mas acontece que eu não consigo, penso nele, só nele, é uma espécie de doença. Nem com você foi assim. De você eu gostava, ela disse, enquanto José Luís prestava atenção no tempo verbal que ela empregava: gostava, amava, admirava. Eu amo o Anderson. E o Anderson me ama. E tudo aconteceu, rolou, ela dizia. E se você quiser matar o Anderson, é melhor me matar também. Kelly foi embora naquela tarde. José Luís a ajudou a fazer as malas, ajudou-a também a botar sua bagagem no carro do tal rapaz, e ao contrário do que ela imaginava, não estava triste, nem contrariado. (MELO, 2000: 365-366)

Por conseguinte, o erotismo apresenta-se como um acontecimento cotidiano que pode transmutar-se e derivar para outros corpos, pois, ao se apresentar a oportunidade de fuga, o amor a si mesmo se faz latente e se põe em manifesto no momento de se aceitar como um ser mortal cheio de defeitos e tomado de características infernais, das quais se é capaz de escapar através da própria força erótica. Com o novo encontro amoroso, Kelly enterra definitivamente seu passado e, com ele, deixa de lado as imagens infernais que a castigavam e a faziam depender de Rezinho:

Eu sou mesmo uma merda, ela dissera, estou chorando porque esperei por você a minha vida inteira, você passava na frente da minha casa, com seus homens, seus cachorros, só faltava eu me jogar na terra, para você pisar em cima, de tanta vontade que eu tinha de ser sua mulher. E agora que estamos aqui, agora está tudo bem, temos nosso bar, e esta não é a cidade mais linda do mundo, mas estamos aqui, enfim, em paz, você leva uma vida decente, perdemos dinheiro, mas tudo bem, agora que está tudo bem, acontece essa tragédia. E então a tragédia veio à tona. (MELO, 2000: 365)

Esta estratégia de fuga e desterritorialização como uma administração da vida e de apropriação da carne, dota de novos elementos semânticos a estrutura vital de Kelly, permitindo-lhe identificar-se como um ser que pode resistir frente à subjetividade hegemônica de uma infernalidade que a acossou desde o momento de seu nascimento. Sua vida produzirá vínculos transitórios que deixarão impressões dentro da materialidade, que a irão deslocando e desterritorializando para espaços nos quais se elaborarão novas formas de subjetivação. Esta nova transversalidade do corpo de Kelly introduz Rezinho em uma finitude que o confronta com a precariedade de seu ser e com os outros que tem deixado no passado, de maneira que a produção das formas de subjetivação impulsiona a personagem a regressar a seu inferno e a aceitar sua condenação infernal. A redenção que tinha conseguido durante o tempo de convivência com Kelly lhe é arrebatada pelo fluxo de lembranças de outros corpos iguais a ela, corpos belos que acabaram levando-o ao desespero, à ruína e à fuga. É neste contexto que se faz necessário falar do último corpo erótico na vida de José Luís, o de Marta, um

corpo máquina de guerra em constante luta com o mundo, consigo mesma e com o inferno, pois era feita de elementos que funcionavam belicamente no momento de conseguir o que se propunha: “Usava uma camiseta branca, com um aplique de plástico, dois ursos amarelos de mãos dadas. Seu nome era Marta. Magra, cabelos curtos, alguns centímetros mais alta que José Luís” (MELO, 2000: 124).

Marta é uma mulher à deriva, representante da crise pela qual atravessam os jovens habitantes do inferno da favela e que estão ameaçados por seu meio e sua interioridade tanática, pois seus modos de agir parecem estar procurando constantemente a morte, o desaparecimento e o afastamento de si mesmos. Portanto, Marta não oferece uma possibilidade de crescimento nem transformação às personagens que a rodeiam, perfilando-se como um corpo sem órgãos que desborda sua interioridade erótica e infernal, através de múltiplas motivações irracionais e da falta consciente de um objetivo que guie seu sentido no espaço:

Quando os dedos se entrelaçaram, algo inédito se passou com Reizinho, sentiu-se invadido por uma sensação de euforia, tantas meninas, ele pensou mais tarde na cama, conhecera tantas, a maioria descartável, todas esquecíveis, por que apenas uma pessoa, no meio de tantas outras, era capaz de provocar aquele ardor? Ele é forte, diria Marta, para as amigas, no dia seguinte, e, meu Deus, como beija bem. Um beijador e tanto. Ai, suspiraria Marta, ansiosa para amar e adorar. Ela é linda. Ela tem olhos de cor do mar em dia de chuva. Ela é bem feita de corpo. Ele é engraçado. Ela é alta. Ai, que beijo! (MELO, 2000: 125)

A dissociação da realidade imediata constrói-se através do imaginário de futuras ações e intenções românticas que vão em busca de uma determinação subjetiva. Isto define a interação das forças indômitas da violência infernal da favela e do corpo de ambos jovens, onde o sintoma da decomposição social se vê representado por uma irracionalidade sem limites, que adquire um caráter conflituoso no momento de lutar pela sobrevivência e pela integridade dos seres pelos que se tem afeto. Quiçá, a infernalidade que se desborda pelo corpo de Marta lhe dê um tom ainda mais erótico e atraente, produzindo deslocamentos para os umbrais dos imaginários sensuais e sexuais que reiteram e reafirmam uma desobjetivação dos sentidos e dos modos de ser no inferno: “Os lábios se tocaram, suculentos, línguas doces por causa do refrigerante, beijaram-se tanto tempo, alheios ao ritmo frenético do baile. Estavam bem na passagem que dava acesso às pistas de dança, atrapalhando o movimento, algumas pessoas os empurravam, nem notavam. Beijavam. O mundo que explodisse.” (MELO, 2000: 126). A união destes dois corpos é um símbolo do erotismo subjacente do imaginário coletivo

do inferno da favela, pois a infernalidade é uma ficção da carne formada pelos sentidos, pelas sensações, pela linguagem e pelo desejo, como uma rede que se materializa através do confronto entre as forças da vida e da morte. Como pode ser visto, o corpo de Marta é suscetível de ser desterritorializado a outros campos de sentido: “Que delícia de menina! O simples fato de pronunciar este nome, Marta, inflamava seu coração. ” (MELO, 2000: 132).

Pode ser percebida a materialidade de seu erotismo e de sua pulsão infernal através de sua formação carnal e de sua estrutura linguística, seu corpo é uma entidade erótica geradora de desejos e pulsões que vão atravessando pouco a pouco a interioridade e a conformação corporal de Rei, é uma entidade superior indo na contramão da construção racional social. Assim, a carne de Marta é singular, diversa e múltipla que potencializa vários corpos dependendo do momento e da situação:

Nesse momento, Marta surgiu diante de seus olhos, dentro de um biquini azul e verde, toda bronzeada, cabelo molhado, José Luís? (...) Algo dentro de seu corpo parecia querer explodir, os músculos do peito inflaram. Marta, ele disse, porra, procurara tanto tempo por Marta, vasculhara cada salão de baile funk, muito tempo se passara, porra, tantas perguntas a fazer, ali estava ela, finalmente, Marta, pronta para responder, porra, continuava completamente doido por aquela mulher, porra, e aí? (MELO, 2000: 155)

A relação dos corpos de Marta e de Reizinho, ao serem excluídos e marginalizados, apresenta-se como uma subjetividade instável que mantém uma correspondência entre rejeição e desejo frente às instituições sociais e aos espaços de conforto. A infernalidade se apresenta como uma condição que dispersa os corpos dentro de diferentes estratégias encaminhadas a encerrar a figura do ser. Neste sentido, as personagens constroem modos de evasão que tentam se afastar da construção discursiva do corpo e da materialidade que dá forma aos desejos e às resistências. O corpo desejável do outro se converte em um conjunto de signos a serem interpretados e lidos através do tato e da mistura dos sentidos, possibilitando a abertura das formas que procuram um sentido e uma materialidade dos vínculos do desejo:

Nem tivera tempo para nada, queria perguntar, porra, falar com ela, combinar um encontro, dizer tudo, eu te amo, sou louco por você desde aquele maldito dia no Black Rose, mas de repente, porra, Suzana invadiu a sala, falante, escandalosa. Zé, meu querido, que saudade, garoto, uau, você cresceu mesmo. Como está a Kelly? E o Alas? Reizinho perdia as perguntas, confundia-se para respondê-las, só via a Marta, no pé da escada, as pernas de fora, tamanquinhos abertos, com os pés delicados à mostra. Estava tão habituado a ver pés feíssimos na favela, nos ônibus, nas praias, pés com joanetes, calos e feridas, unhas grossas, infestadas de micoses, mesmo Kelly, que sempre fora cuidadosa, possuía pés feios, grandes, o calcanhar e os dedos sempre saindo

para fora das sandálias, afinal, por que as mulheres pintavam as unhas dos pés? Marta não. Seus pés eram tão lindos quanto o rosto, os dedos delicados, a pele lisa e fina, saudável, as unhas curtas e limpas, porra, José Luís não conseguia deixar de admirá-los. (MELO, 2000: 204)

A partir da relação que se estabelece entre eles, o corpo de Marta deixa de ser uma simples construção social para estabelecer-se como uma multiplicidade que se dobra e se desdobra através de sua carne e da de Rei, produzindo experiências que entretecem a materialidade e a subjetividade transitória de seu corpo nômade: “Eram quase duas horas da manhã. Durante o trajeto, José Luís apertava no bolso o bilhete de Marta, com o endereço de onde se encontrariam. Estava a caminho da felicidade, pensava com satisfação. Isto é, se a felicidade ainda estivesse lá, esperando.” (MELO, 2000: 216). Então, o corpo de Marta resiste à invenção moderna do corpo disciplinado, controlado e produtor de riqueza, construindo sobre sua própria carne sentimentos e formas de vinculação que modulam e recriam espaços heterotópicos. Eles garantem a emergência de resistências às formas de subjetivação predeterminadas, as que tentam fragmentar sua intimidade através de discursos inscritos sob o controle e a dominação. Por isso, Marta é um sujeito que tenta se inscrever dentro de novos mapas, possibilitando o desdobramento de suas potências e resistências aos exercícios de poder e opressão da infernalidade da favela. Desta maneira, assume a propriedade de seu próprio corpo, libertando dinâmicas que predispõem os indivíduos a se responsabilizar pela sua materialidade carnal:

Tire o tênis, pediu José Luís, e ela ficou descalça, você tem os pés mais lindos do mundo, ele disse. Você acha? Acho. Então por que não beija meus pés? Ela perguntou, e foi exatamente o que José Luís fez, beijou, e foi subindo, as pernas, e então ela o puxou para o sofá, beijaram-se na boca, longamente, foram muitos beijos, juras, antes de começar o que mais tarde a Marta chamaria de “aquela fodelança” (...) Sou ciumenta, vou avisando. E só namoro se for para valer. Se você quiser me ver de novo, diga àquela gorda que está tudo acabado entre vocês. (...) E quanto mais se amavam mais aumentava seu amor, porra, estava sempre faminto de Marta, era uma espécie de vício, de fome, de urgência, duas horas longe dela, e já não conseguia fazer mais nada. Porra. Tira essa roupa e deita aqui comigo, ela dizia, quando José Luís chegava no apartamento em Copacabana, onde os dois se encontravam diariamente. Venha... (MELO, 2000:227-229)

O conhecimento de si e das possibilidades de desdobramento de seu corpo procuram a liberdade e o nomadismo, ao passo que se deixa atravessar por práticas sexuais que procuram reestabelecer a tranquilidade e pensar a reelaboração do corpo como um problema crucial dentro do devir resistência e erotismo. Todas essas práticas

se produzem à margem da infernalidade da favela, pois o erotismo de Marta ultrapassa as barreiras e os limites espaciais de seu meio:

Imaginou-a na cama, de calcinha e sem sutiã, como na noite da sexta-feira, quando ela mentiu ao pai que viajaria no fim de semana com uma amiga e apareceu na casa de José Luís, de shorts jeans, blazer de couro e óculos ray-ban, cheguei para ficar, ela disse, mostrando sua mochila nas costas. (...) Pela primeira vez o casal passou dois dias e duas noites inteiros juntos, dormindo na mesma cama, almoçando e jantando, um paraíso, porra, até na hora de fazer xixi os dois iam juntos para o banheiro, ela sentava no vaso, e ele ficava na porta, ouvindo-a falar, maravilhada, foderam tanto, porra. (...) O que mais José Luís gostava de lembrar era de Marta mostrando as nádegas para ele, duas bolas redondas, definidas, me diga a verdade, você acha minha bunda bonita? Meu Deus. Sua bunda é mais bonita que a lua cheia. (MELO, 2000: 240-241)

Essa irracionalidade que gera as formas de seu corpo é uma quebra do ser no devir, que atravessa os limites da corporeidade por meio da qual exige a modificação interna, a fuga e os movimentos criativos. Assim, a interioridade vai se modificando e o corpo se volta poroso, excitante ao olhar dos outros e dinâmico, na medida em que seus desejos se afastam o estatismo das identidades fixas. Não obstante, tanta amplitude erótica gera, dentro de certas personagens, uma estranheza que procura recusar a multiplicidade das formas, pois sabe-se que estas deixarão rastros dentro da fragmentariedade das sensações, cheiros, sabores e signos. Isto é, a estranheza de perceber novas sensações, afastadas da miséria, da marginalidade e da morte, representa uma vida desconhecida e um mal suportável para os habitantes da favela:

Lembrou de Onofre perguntando: é verdade o que andam dizendo por aí, sobre você e a filha do Zequinha? Ah, bom, pensei que você tivesse pirado. Que bom que é mentira. Ainda bem. Magrela sem graça, a Marta, parece uma sem-terra. Aquilo pesa, no máximo, cinquenta quilos, sou bom nessas coisas. E a bunda então? Falo sempre para as moças que vem aqui e não querem comer a minha empada: mulher pode perder tudo, menos a bunda. Mulher sem bunda é como goiabada sem queijo. (MELO, 2000: 241)

A diferença de suas formas destaca-a sobre as outras mulheres da favela, pois o investimento de sua corporeidade expulsa toda classe de identidades que só se encaminham para uma finalidade unidirecional. Desta maneira, seu corpo influi radicalmente dentro de seu contexto social, privilegiando-a e levando-a fora dos limites da força infernal, o que lhe permite modificar-se e recriar-se, deixando de lado as forças que procuram encerrá-la entre as hierarquias do poder masculino. Portanto, seu corpo não precisa de uma legitimação linguística que reafirme sua força e sua sensualidade, mas as representações imaginárias que os outros fazem sobre sua carne a impregnam de uma ficção que modifica seu corpo em algo mais que real, estruturando corpos de sonhos

onde o outro é o que se vale de sua figura para resistir e fugir dos laços infernais com o espaço:

Eu estava falando da diferença entre o gozo da mulher e o gozo do homem, o homem explode, e a mulher é explodida. Explodi você? Perguntou José Luís alisando a barriga de Marta. Beijos. Era verdade, José Luís admitia. Explodia. Alguma coisa detonava dentro dele durante o sexo, e, antes da explosão, uma força poderosa ia se concentrando num lugar qualquer de seu corpo, e, de repente, aquilo era potência pura, irrompendo, atravessando as vísceras, cortando-o de cima a baixo, como uma flecha, porra, como era bom. A boca de Marta estava com gosto de chocolate, ela sempre tinha um hálito delicioso de chicletes de canela e hortelã que comprava aos montes e deixava na bolsa e no console do carro, sou viciada em chiclete, ela dizia, ploc, e a culpa é sua, se você não me beijasse tanto, eu mascaria, ploc, menos. Para mim, Marta disse, é assim, quando o seu pau entra no meu corpo, é como se fosse uma faca, parece que existe uma bola lá dentro, uma espécie de céu que, de repente, plof, a faca estoura, ploc. (MELO, 2000: 260)

No entanto, o corpo de Marta está atravessado pela dualidade de Eros e Thanatos, o que a converte em um corpo perigoso, pois no fundo seus exercícios desterritorializantes só procuram seu bem individual. Por isso põe em evidência a condição dos seres marginais e infernais da favela: sua impossibilidade de construir relações pessoais e sociais estáveis, onde a fidelidade, a lealdade, o amor e a amizade lhes ajudem a escapar desse território simbólico que os encerra. Neste sentido, Marta propõe-se a destruir José Luís, acabando com sua confiança, amor próprio e sentido de lealdade. Para isso, constrói histórias nas quais os seres próximos e de confiança tentam traí-lo e assassiná-lo, gerando nele um apego a ela. Faz o corpo feminino infernal e provoca uma perda da realidade e dos sentidos, pois, neste acionar bélico de Marta, se perde a noção de realidade e a desterritorialização dos sentidos foca no desejo de possuir essa carne desejada e de procurar uma estabilidade territorial provisória. Além disso, esta guerra silenciosa e vingativa de Marta contra José Luís acaba com todas as possibilidades de construir um futuro, no qual se vislumbrem horizontes compartilhados por eles mesmos e pelos outros corpos infernais. Portanto, o corpo de Marta se torna espaço pantanoso, onde os alicerces dos corpos que a rodeiam se debilitam e se submergem nas profundidades de sua individualidade e de sua carne sensual e atraente:

Estava farta de piadinhas do tipo você-não-entende-nada-porque-é-mulher. Ploc. Quando negociava drogas e armas, quando se reunia com seus homens ou líderes de outros morros, sempre havia alguém disposto a fazer críticas maliciosas a seu respeito pelo fato de ser mulher. Nunca vi, dissera-lhe um dos traficantes, mocinha bonita assim passeando por aí com um fuzil israelense. Ploc. Idiota. Mudara completamente seu visual e atitude por causa daquele tipo de preconceito. Agora se vestia como um homem, calças militares, tênis, camisetas largas, o cabelo curtíssimo e boné. Esforçava-se para falar como

homem, andar como homem, sou um cara justo, dizia nas negociações. Lidava com “essa gente” olhando-os nos olhos. Empedernida, ameaçadora, exatamente como fazia seu pai. Zequinha era infinitamente superior àqueles pés-rapados, ploc, que apareciam na sua casa. Tratava-os como seres desprezíveis. Você tem que colocar o sujeito no seu devido lugar dizia Zequinha. Sujeitinho. Ralé. Marta também se sentia superior àqueles “ignorantões”. Um bando de bostas, dizia para Priscila, isso é o que eles são. Em qualquer lugar que entrasse, era sempre a melhor. Muito melhor que qualquer líder que conheceria. Até melhor que José Luís, mil vezes melhor. Ploc. Quando fora obrigada a sumir os negócios, por causa da prisão de José Luís, encontrara uma total desorganização do tráfico. Desperdício de dinheiro e burrice, isso era o que não faltava. Ploc. (MELO, 2000: 335-336)

A transformação física e mental de Marta resulta de uma impossibilidade estrutural de aceder ao campo do poder infernal por sua condição feminina, pois o poder dentro da favela está constituído por discursos patriarcais e machistas, que operam como uma instância fundadora nos processos de relação entre gêneros, famílias, instituições, traficantes, produzindo relações e conhecimentos sobre a existência do espaço e sua influência direta na ação dos sujeitos que o habitam:

O que mais a irritava era perceber o quanto as pessoas haviam mudado em relação a ela. No tempo em que era apenas a mulher de José Luís, tudo era muito diferente, tudo fácil simples, todo mundo adulando, ploc, e agora que era a dona do morro, ploc, poderosa, sentia que não gostavam dela. Criticavam-na. Ploc. No tráfico só tem analfabeto, gente burra, dizia para Priscila, sua irmã. E o problema todo é que eles não toleram receber ordens de mulher. Só estão acostumados a lidar com mulher em duas situações: na cozinha e na cama. (MELO, 2000: 336)

Essa liberdade, que o corpo de Marta adquire no momento de devir outro e de construir um corpo sem órgãos que lhe ajude a se manter forte, se mistura com uma atuação teatral. Ou seja, não é que, com a transformação, seu corpo e sua interioridade tenham morrido, mas, ao mostrar sua infernalidade, vai perdendo a si mesma, desdobrando-se, reinventando-se:

Deveria ter se mudado para o morro dos Marrecos, e de lá, da casa paterna, comandar o esquema. Mas em vez disso cometera a “burrice” de trazer a irmã Priscila e a avó para morarem com ela no Berimbau. Ploc. Não suportaria viver na casa do pai, ver as coisas dele espalhadas pela casa, objetos, era muito triste. Ploc. Não gostam de mim, ela reclamava sempre para Priscila. E, então, dona? Isto aqui é como o McDonald’s, tem que ser rapidinho, insistiu o comerciante de armas. Ploc, o imbecil. Uma hora teria que matar um cara daqueles ploc, na frente de todo mundo. Coloque essa tralha no meu carro, pediu para Cachaça. Quanto é que custa tudo isso? Quando estavam na Avenida Brasil, Cachaça no volante, Marta pediu para entrar primeiro no posto de gasolina. Discou para informações, quero o telefone do Disque-denúncia, por favor. Na sequência, telefonou e delatou o traficante de armas. Assim ele aprende a tratar mulher direito, ela falou para Cachaça, quando entrou novamente no carro. Cara besta. (MELO, 2000: 337)

Esta dicotomia entre feminilidade e masculinidade, pela qual atravessa o corpo de Marta, vai pulverizando a imagem que tem de si mesma. Após tentar se fazer reconhecer dentro dos espaços de poder masculinos e dentro da infernalidade da favela, vai encontrando-se como um corpo impossível, pois compreende que seu corpo e sua constituição interna não podem existir nem devir outros se não se descobre como uma finalidade de suas experiências e de seu próprio ser. Não obstante, seus esforços são em vão, pois sua exclusão lhe aquieta a possibilidade de relacionar-se diretamente e igualmente com os sujeitos do poder do tráfico, ocupando assim uma posição subalterna que a faz vulnerável a sofrer processos de estigmatização e de fantasmagorização:

De repente, ela ficou sozinha, no meio da quadra, nem os gerentes, nem os embaladores, os pivetes, ninguém lhe dava muita atenção, ninguém se comportava como se ela fosse a líder do morro, sim líder, ainda era a líder, ploc, o fato de José Luís ter voltado não significava nada. Continuaria líder, e por direito, afinal, pertencera ao Zequinha uma grande quantidade de bocas que hoje José Luís gerenciava. Teria que acertar isso com José Luís, dinheiro. Quem cuidaria do que? Bostas. Ploc. Dividir territórios. Passavam por Marta como se ela fosse uma daquelas putinhas que os traficantes comem, oi, diziam, secamente, correndo logo para ajudar o José Luís, ploc, finalmente você está de volta, aí, cara, valeu, repetiam, agora, sim, agora o Berimbau vai para frente. (...) Marta se sentiu deslocada no meio daquelas pessoas, suas costas estavam doloridas, ela e o José Luís haviam feito amor embaixo do chuveiro, José Luís a pensara contra a parede com força, e a torneira a machucara bastante. Irritava-se ao pensar nisso, que ele a machucara. (MELO, 2000: 339)

Os movimentos da consciência de Marta demonstram que sua corporeidade infernal está constituída pelo sem sentido de viver e existir em um mundo feito à medida masculina e no qual sua feminilidade é importante no momento de satisfazer os desejos caprichosos da sexualidade masculina. Portanto, seu corpo começa a desdobrar-se dentro dos limites da loucura que ultrapassam a normatividade, a fim de criar uma nova existência que reconheça a queda e a exclusão como elementos indispensáveis dentro da vida diária da infernalidade da favela:

Marta se sentiu muito constrangida, estivera por muito tempo confusa em relação aos seus sentimentos, mas agora, ali, na festa, compreendera tudo perfeitamente. Estava com raiva de José Luís. Eu dissera Priscila, jamais vou perdoar esse bosta por ter matado nosso pai. (...) Durante todo aquele tempo se esforçara para acreditar que amava José Luís, e talvez ainda o amasse, sim, amava-o, era bom se deitar com ele na cama, mas Priscila estava coberta de razão. Assassino. Mulherengo, sustentando três crioulas, sim amava-o, mas havia sempre aquele ódio. (MELO, 2000: 340)

O trânsito do amor ao ódio é uma tática para delimitar os espaços e para quebrar as estruturas do tempo no médio da ausência e a desilusão. Neste sentido, os corpos que rodeiam Marta a empurram a devir outro, na eterna busca por sobreviver no inferno,

sem fechar a produção de formas de sentido que se antepõem ao silêncio e à obstrução da fuga. Neste sentido, Marta começa a pensar em novos usos para sua máquina corporal de guerra, que, conquanto procuram legitimar seu poder como herdeira do poder de seu pai, pretendem reconfigurar seu papel como mulher dentro da sociedade machista e marginal da favela, porque sabe que ser uma mulher marginal significa estar condenada eternamente ao julgamento de relações patriarcais, que só procuram abusar de sua carne feminina:

Eu era amigo do seu pai, ele falou, desde o tempo do Onça, quando seu pai era biscateiro. Fizemos muitos negócios juntos. Vou te dizer o que vai acontecer com o José Luís: nós vamos acabar com a raça dele, pensei que você quisesse aproveitar a oportunidade para acertar as contas pela morte de seu pai. Talvez você queira armar os seus esquemas, me disseram que você é boa nisso. Da minha parte, seria muito bom para a minha carreira, se eu pegasse o Reizinho. A minha promoção lá dentro depende desse tipo de serviço, sabe como é? Podemos trabalhar nesse sentido. Juntos. Marta, na época, não pensava em matar José Luís, queria apenas que ele fosse preso, queria mostrar que ele não era tão grande quanto pensava, ploc, que era vulnerável, mas depois, com a prisão de José Luís, as coisas forma ficando piores, ploc, e ela também foi tomando “gosto pelo esquema”, e ganhando dinheiro, e também seus sentimentos em relação a José Luís ficaram mais confusos, a medida que seus negócios com Gavião ficaram mais complexos. Você ama o Zé? Amo mais ou menos, ela disse naquela noite, para Priscila, enquanto aguardava a chegada do traficante. (MELO, 2000: 353)

O corpo de Marta em constante devir desprende-se da carne dos outros, antepondo uma distância que procura a liberdade, que mistura paixões, pulsões, emoções, representações e pensamentos que, no fundo, escondem o desejo. Com as decisões de acabar com a pessoa amada procura-se acabar com os limites das experiências de prazer e dor. Portanto, a última etapa infernal do corpo de Marta assume as marcas do limite da vida, pois compreende-se que nele existe um impulso que procura ultrapassar as experiências eróticas e experimentar a sensação libertária que só o excesso põe em evidência. Apesar de seus esforços, Marta acaba sendo vítima de sua própria pulsão tanática, seu corpo acaba se fundindo definitivamente com as ruas poeirentas desse inferno do qual sempre quis escapar ou domar:

E o que trouxera mais alterações para a vida no Berimbau fora a trágica morte de Marta, metralhada na principal rua do morro, pelos homens do Volnei. Tudo ocorrera exatamente duas semanas após a partida de José Luís, Marta recebera um telefonema de Gavião pedindo homens para uma operação de urgência. Sem desconfiar da emboscada, Marta emprestou seus soldados, e abriu as portas do Berimbau para os inimigos. Priscila e a avó foram expulsas da favela. (MELO, 2000:361)

A infernalidade aparece então como um todo do qual não é possível escapar e no qual os corpos estão condenados à falha, ao sofrimento e ao infortúnio. Neste marco

aparecem os três últimos corpos infernais, o de Alzina, Francisco e Carolaine. O corpo de Alzira se apresenta desde as primeiras linhas do romance como um corpo doente, feio e mutilado, que encarna a multidão de mulheres pobres, trabalhadoras e maltratadas da infernalidade da favela. Não obstante, apresenta uma dualidade: por um lado, é uma mãe sacrificada, ingênua, ignorante, trabalhadora, crente e frequentadora da igreja, mas, por outro, é uma mulher fria, violenta com seus filhos, rancorosa, fofoqueira e invejosa:

A voz fria da mãe, olhar impassível, onde você se meteu, José Luís? E taf, tap, fale, imbecil, a mãe gostava de lhe bater na cara, no rosto, menino idiota, eu vou te ensinar, taf, Reizinho sabia que depois da longa sequência de tabefes a mãe sempre se acalmava e se aboletava diante da TV, era só por isso que ela o espancava, para poder ficar em paz e ver as novelas sossegada. (MELO, 2000: 15)

A percepção que se tem sobre este corpo se enfrenta a uma concepção de beleza tradicional que se afasta dos cânones, pois já não é um corpo jovem, nem formoso, nem terso, nem magro. Pelo contrário, é um corpo que se faz visível pela ocupação de um tempo e um espaço que expressa sua subjetividade e seu valor como mulher, pois entende-se que o corpo da mulher se entrega a uma sociedade que aprisiona os desejos e alinha o que deve ser conceituado como belo e como abjeto. Neste sentido, o corpo de Alzira é (auto) concebido como um produto de uso e de consumo em luta constante pela sobrevivência, que tenta manter seu nível servil ante os outros e ante si mesma. Este fato é uma forma de continuar atada à marginalidade e à infernalidade de seu espaço, pois ao entender que seu corpo é uma matéria impossível de (re) moldar, encerrando-se no cárcere do sofrimento e da desconfiança de si mesma e das mulheres que a rodeiam:

A Alzira é uma burra, ele ouvira a patroa da mãe dizer, quando era ainda muito pequeno e uma febre alta obrigara a Alzira a levá-lo consigo para o trabalho. (...) Tanta humilhação por apenas seis notas de cinquenta. Pensar em fatos como aqueles acabava com o coração de Reizinho. Porra. Reaja, Alzira. A mãe entrou na sala de dona Juliana e deu o troco, a senhora acha que sou burra? Pois eu penso que a senhora é gorda e inútil, só comendo rosquinha e tomando adoçante, se entupindo de chocolate e traindo o marido, eu escuto as bobagens que a senhora diz no telefone, dona Juliana, sempre de risadinhas com o seu Fernando, o professor de ginástica, sei bem dos encontros, e taf, esse tabefe é para a senhora aprender a tratar bem os humanos. (MELO, 2000: 21)

Esse controle sobre o corpo do outro é o que lhe dá Alzira os ditames para se relacionar consigo mesma e onde a beleza tem pouco espaço, pois seu corpo sofre de doenças que o tornam mais decadente e feio. Assim, sua visão sobre si mesma se instaura como um elemento vazio, carenciado de vitalidade sexual, ou seja, seu corpo

escapa à normalidade estabelecida, mas esta imagem simplista do corpo doente adquire uma complexidade à medida que transcorre a narração:

Alzira estava sempre com as mãos úmidas. Não havia tempo para enxugá-las. Secava, varria, molhava no balde, secava e lavava, pia, bidê, água, faxina, as roupas para lavar, louças, secar e molhar, em casa, no trabalho, a mão sempre mergulhada na água. Panela no fogo. As pontas dos dedos rugosas, avermelhadas. Comprara um creme na farmácia, dinheiro gasto à toa, concluiria depois, a mão continuava grossa, vermelha, mão cozida em água fria. Lavar a roupa, pendurar, havia muitas coisas que Alzira queria fazer antes de se deitar. (MELO, 2000: 26)

Este corpo anômalo tem a capacidade de subverter as imagens hipotéticas que se tem sobre o corpo, construindo imagens transgressoras e alternativas que questionam a verdade e o sentido de pertencimento de sua carne ao espaço infernal da favela e dentro da projeção infernal que vive diariamente em seu espaço trabalhista:

Amanhã começaria pelos vidros da sala, a dona Juliana dissera que estavam imundos, os vidros, há quantos meses, Alzira que você não limpa essas janelas? Você é assim, Alzira, se não falo, vá limpar, você não limpa, não tem iniciativa, use a cabeça, Alzira. Limpe. No início Alzira ficava magoada com as coisas que dona Juliana lhe dizia. Com álcool. Depois aprendeu. Esfregue bem. Dona Juliana era daquele jeito mesmo. Desinfete, Alzira. Era a técnica da dona Juliana. Maltratava os empregados e depois se arrependia. (MELO, 2000:30)

Na normalidade dos outros corpos Alzira encontra a possibilidade da existência de uma mudança em que a estabilidade corporal se transforme em existência, voz e força, pois o lugar subordinado de seu corpo pede que os limites da dor, das feridas, do cansaço, da culpa se acerquem à destituição da unidade e à construção de uma máquina desejante. Durante o processo de decomposição e fragmentação de seu corpo, Alzira vê-se afetada pela infernalidade de sua realidade imediata, o que faz com que pense seu corpo e sua vida a partir de imagens fragmentadas, violentas e precárias, levando-a a se assumir como um corpo violento em constante devir guerra, maltrato, instabilidade e intolerância:

Alzira havia prometido que não bateria mais no filho, prometera para si mesma, mas aquilo era de matar, incontrolável, a mão se levantou, com força, ninguém poderia detê-la, menino sonso, nem ela mesma, a dona da mão, a mão ia sozinha, sabia o caminho, menino burro, e bateu, fala, menino, nem precisava falar, e era bom que não falasse, agora, burrice não tem perdão, que apanhasse, bater na cabeça, na bochecha, nem ia mais na escola, o burro, Miltão e todos aqueles cafajestes que morriam aos vinte anos, taf, sentia uma vontade feroz de machucar o menino, espancar, e batia, idiota, batia, e ele não reclamava, não dói? Tem que apanhar para aprender. Quando saiu de casa, com o dinheiro na mão, o garoto estava caído no chão, com Carolaine chorando sobre ele. Caminhou apressada pelas vielas, as pernas iam, sem nenhuma hesitação. O corpo se sentia poderoso, cheio de força, Deus esteja comigo, ela

pensava, e os pés pisavam nas pedras, buracos, poças, subindo, as vielas vazias, maconheiros sentados nas muretas. (MELO, 2000:31)

A produção de desejos instaura-se como uma potência produtiva que modifica o corpo e produz fluxos, deixando de lado a ideia de organismo e experimentando horizontes em que os acontecimentos instauram uma ideia de desorganização. As aspirações de superação estão separadas de si mesma, transcendendo as formas velhas e feias de seu corpo, pois, ao ser uma representação da multiplicidade dos corpos femininos trabalhadores da infernalidade da favela, Alzira expõe as fronteiras das sensações que se movem entre a dualidade do corpo cristão e do corpo demoníaco:

Chegou a dar uns passos na direção do homem, decidida, mas, de repente, notou suas roupas, não havia tomado banho, suas mãos vermelhas e enrugadas de tanto mexer com água e detergente o dia inteiro, seus cabelos fedendo a fritura, as sandálias sujas de lama. Não era vaidosa, Alzira. Mas sem banho sentia-se indigna de conversar com aquele homem falante, bem-vestido, sorridente, que olhava para ela, indo a seu encontro, rodeado de fiéis, era melhor ir embora. (MELO, 2000:114)

O contraste entre o corpo demoníaco de Alzira e a beleza do corpo puro do ministrante da igreja reflete a oposição entre os discursos de beleza, fealdade, riqueza e pobreza, que de diferentes formas influenciam os corpos na maneira de se conceber como seres eróticos ou infernais. No entanto, as diferenças entre os corpos eróticos e os infernais podem ser interpretadas não a partir da oposição, mas desde sua estrutura, pois a pele é o órgão que possibilita o contato com a realidade, regulando todo o organismo. Disso decorre que a pele de Alzira é a mais afetada pela infernalidade, pois sua sensibilidade se desborda através da materialidade, modificando sua carne e construindo um corpo sem órgãos que funciona dependendo do momento e da necessidade. Portanto, Alzira faz-se um corpo hipocondríaco em que a realidade infernal interfere no dito processo, acrescentando-o através das sequências e das afetações dos desdobramentos que desfazem a ideia de organização: “Sim, Alzira era gorda, mas, oras, a vida já estava no fim. Já casara, tivera filhos, pronto.” (MELO, 2000: 177). No entanto, deve-se dizer que Alzira resiste, em um primeiro momento, à desintegração de seu corpo, pois a doença impõe diferentes formas e funções infernais que a tiram de seu processo e da configuração do devir: “Alzira não estava aborrecida. Era a sua perna que não a deixava em paz. Logo acima do tornozelo direito, surgira uma ferida. Notara havia uma semana. Passara mertiolate, e nada. Não se machucara, tinha certeza. Talvez fosse uma picada.” (MELO, 2000:180).

O aparecimento das feridas sem razão alguma dá conta da construção de uma extensão da infernalidade, onde a figura do hipocondríaco e a aceitação da existência da doença materializa sua função dentro do mundo, para o qual se vale de diferentes técnicas religiosas que funcionam como um placebo, isto é, o medo e a rejeição à doença a levam a procurar saídas discursivas, que lhe dão sossego e a ajudam a compreender pouco a pouco a impossibilidade da fuga e da estruturação de si como uma nova carne em devir morte, mutilação, perda, sofrimento, incapacidade e fechamento:

Meu santo Expedito, orara Alzira, naquela manhã, ajoelhada diante da cama, santo das ovelhas sem esperanças, atendam o meu pedido: que meu filho não seja um bom chefe para os bandidos. Que ele seja expulso do tráfico hoje, vivo, Alzira tinha sofrido muitos desapontamentos ultimamente. (...) Já paguei tudo graças a Deus. Camelei. Olha a ferida crescendo. Parece uma flor na primavera. Cada dia maior. (...) Tudo o que diziam era bom para a cura. Alzira já tentara, cobrira a lesão com borra de café, açúcar, pastas e folhas de babosas, muitos tipos de pomada, mas a chaga só fazia crescer. Você tem que ir no médico dissera a patroa. E larga esse balde. Larga essa escada. Vai embora mais cedo hoje, descansa. (MELO, 2000: 223)

A religião funciona para Alzira como dispositivo de controle, no qual seu corpo procura se curar. Porém, as fronteiras entre o natural e o religioso vão insinuando a instauração de um corpo fragmentado, um corpo cujos órgãos irão se emancipando pouco a pouco, aos quais nem Deus nem o diabo conseguirão direcionar:

Alzira gostava daquele tipo de programa, aquilo era bom para lembrar a todos que o demônio estava ali. No nosso mundo. Não como imaginava, quando criança, chifres, metade homem, metade bicho, era pior até, o diabo todinho homem, da cabeça para os pés, sem nenhum sinal para nos advertir, normal mesmo, caminhando entre nós, falando, trabalhando, coisando, tudo normal. (MELO, 2000:254)

A infernalidade reconhecida por Alzira marca as fronteiras entre o ficcional e o natural, ampliando a possibilidade de pensar seu corpo como um ser emancipado, fragmentado, que já não é inteiro e que com o passar do tempo deixará de ser absoluto para passar a ser um conjunto modal e fracionado. Dentro disso, o espaço infernal da favela vai se desenhando como uma cartografia, na qual as zonas do corpo brindam múltiplas aproximações ao que significa viver e morrer no espaço infernal e marginal, que, igual ao seu próprio corpo, resulta fragmentado e onde suas partes desprendidas devem mundos possíveis, relações múltiplas e sensorialidade externa. Neste sentido, a “psique” se torna corpo em fuga, no qual o poder e a governabilidade não exercem nenhuma pressão nem condicionamento e onde a sensorialidade se estende por cada uma das células a fim de sair de si e do mundo infernal que a rodeia. Portanto, o corpo de Alzira rompe com as margens espaciais e instaura uma geografia particular, na qual

não existem os mapas nem os territórios estáveis e estáticos, mas sim zonas nas quais o prazer, a segurança e o sofrimento interatuam constantemente:

Viu como melhorou? Perguntara para dona Juliana. Não me mostra, Alzira, detesto ver coisa podre. Naquela tarde, tudo estava tranquilo, Alzira já estava mudando de roupa para ir embora, deixara uma salada de rúcula com figo na geladeira para a dona Juliana, a casa estava com aquele cheiro bom de limpeza, um cheiro de coisa honesta e correta, que acalmava Alzira, de tão bom, enfim, já estava de saída, quando, de repente, a patroa entrou pela porta da cozinha, chorando, e se atirou nos braços de Alzira, gemendo, soluçando, por Cristo, dona Juliana, o que aconteceu? (MELO, 2000: 255)

Essa tranquilidade que antecede a crise vai preparando o corpo de Alzira para o vício total de seus órgãos e onde a infernalidade absorverá as partes de seu corpo, fazendo-a a cada vez mais sensível e possibilitando o devir de novos acontecimentos. Assim, a doença expõe a infernalidade interna e sua similitude com a fealdade favela através da pele: “A água oxigenada se espalhou pela ferida da perna de Alzira, deixando a lesão esbranquiçada. Carolaine pela força do hábito, fazia o curativo na perna da mãe quase automaticamente, aplicava as pomadas e botava as gazes sem tirar os olhos da novela das oito.” (MELO, 2000: 289). A composição do corpo e a infernalidade através da doença reafirmam a densidade das relações tanáticas construídas com o espaço e através dele, no qual o peso da carne intensifica os lugares de existência e relação, une a espacialidade com os outros corpos através de uma comunidade que tenta resistir à infernalidade de um espaço em constante devir morte, luxúria, violência e maldade:

A sua perna está mais inchada. Não está Rodrigo? Olha como inchou. É. Está muito feia a sua perna. É muito perigoso, Alzira. Já imaginou se dá uma gangrena? Hein? Ter que amputar? (...) E era exatamente sobre o demônio que o pastor falava agora. Vamos combater o demônio, juntos. Oremos. E Alzira orou, fervorosa. Sentia-se muito bem ali, na igreja. Já sofrera muito. Sim, merecia agora uma vida melhor. (MELO, 2000: 302)

A religião e a igreja funcionam como uma rota de escape na qual Alzira imagina um mundo melhor, afastado de sua infernalidade imediata, da doença e da futura perda de um órgão e uma extremidade. Portanto, a comunidade religiosa é para Alzira uma exposição dela mesma, um grupo de seres indiferenciados que constituem um corpo conjunto na busca de um pouco de paz e consolo. Esta constituição de um só corpo, em constante resistência e em constante busca pela ascensão aos lugares sagrados, está encaminhada e faz com que se conheça como estar no afeto, isto é, afetar e ser afetado: tocar, contatar, interatuar e desejar o mesmo conjunto de ideias espirituais, rompendo com os limites espaciais e corporais do outro, sabendo que o outro é uma manifestação e um reflexo de si mesmo, reflexo impenetrável sexualmente, pois só pode ser acessado

interiormente por meio da ferida, já que esta abertura na pele a empurra a desterritorializar-se para os limites além do inferno: “Alzira aproveitava as filas para ‘criar amizade’, conversava com os aposentados e office-boys, mostrava-lhes as fotos de seus netos, que trazia na carteira, e se houvesse tempo, contava o drama da sua ferida na perna, que desde que parara de trabalhar, dobrara de tamanho.” (MELO, 2000:327). A sensibilidade de sua pele e de sua ferida se intensifica na relação com o espaço, onde a constante manifestação de sua doença e sua incapacidade apontam para a abertura corporal e para a exposição do oculto e do desconhecido. Porém, o corpo infernal vê-se a si mesmo como uma constituição crítica no que se refere ao ser no e com o espaço, articulando desta maneira novos modos de conhecer-se e de percorrer os espaços. Não obstante, as novas possibilidades de relação não só abrem a extensão dos corpos e do espaço como também pouco a pouco vão abrindo as feridas de Alzira - não só as do corpo, mas também as da alma -, até o ponto de terminar limitando seus movimentos e suas ações à dependência do estado e do avanço de sua doença:

Deus vencera, e agora ela possuía uma conta bancária, com cartão magnético, podia viver trinta meses sem trabalhar, só cuidando da sua saúde. A ferida, sim, latejava, purulenta, mas não era nada se comparada com a dor que sentia ao ver José Luís na prisão. (...). Que coisa triste, perder o filho para o maligno. Fora depois da visita ao presidio que a ferida “desandou de vez”. Dobrara de tamanho, em uma semana, e o tornozelo inchava tanto que nem era mais possível ver os ossos do pé, tudo era uma bola, com a ferida cada vez maior. (MELO, 2000:328-329)

Esta descontinuidade sensorial (sujeito, espaço, corpo, inferno e religião) articula-se na nova visão que tem sobre a beleza e a fealdade do próprio corpo, pois se trata de uma subjetivação no campo do desejável, nos limites da modificação corporal e da maneira com a qual se combinam as relações entre carne infernal e espacialidade diabólica. Neste sentido, o corpo doente como espaço em devir decomposição e infernalidade é o dispositivo mediador que garante que as forças internas dos corpos habitantes do inferno imperem sobre a docilidade, a utilidade e a repressão dos desejos:

Cristo proibia a vaidade, e por isso Alzira não era vaidosa. Nada de batom, brincos, anéis, nenhum tipo de bijuteria. Alzira usava apenas um crucifixo de prata, que dona Juliana lhe dera de Natal. Mas quando recebia visitas em casa, ou quando ia à missa, gostava de trajar o vestido azul marinho, de poliéster, que, apesar de quente, deixava-a “bem-apeçoada”. Gostava principalmente de estar de banho tomado, com os cabelos molhados. Muitas vezes, antes de ir para a igreja, ao notar diante do espelho que sua cabeleira encarapitada já havia secado, molhava-a novamente, na pia, pois somente assim se sentia “arrumada para sair”. Limpeza, para Alzira, era tudo. (...) Adorava, depois de um dia de faxina, entrar no chuveiro e se lavar, esfregar as unhas, vestir roupas limpas. Por isso ficou tão contrariada naquela tarde, ao receber o filho, de surpresa. Pés

no chão, o vestido velho molhado na barriga, a mão cheirando a cebola, entra, ela disse. Se soubesse que José Luís viria, teria tomado banho. Teria ao menos posto uma gaze para cobrir a ferida na perna. José Luís se impressionou com o tamanho da lesão. Porra, mãe, cresceu muito. E dói, dissera Alzira, dói muito, isso só para me azucrinar quando Deus interfere, rezo, rezo, rezo, a dor passa todinha. Jesus vai resolver isso, explicou. (...) Alzira aproveitou o momento em que eles foram comprar sorvete e se meteu rápido no banheiro, ajeitou o cabelo com água, quando José Luís voltou, estava “mais apresentável”. (MELO, 2000: 348-349)

A limpeza e a tentativa de parecer uma pessoa melhor inscrevem as interações entre a beleza e a infernalidade, nas quais a doença e a decomposição da carne acabam representando a espacialidade imediata. Para isso, a produção de um corpo dócil e útil através de técnicas comuns para a modificação da aparência canalizam as forças corporais e as encaminham para a queda, a perda, o desamparo e a condenação total de uma vida no meio do perpétuo inferno da favela. A amputação da perna se apresenta como uma condenação e um castigo para a constituição material de Alzira, pois fica claro que ela, como os seres que a rodeiam, deve pagar com uma pena que lhe foi imposta pela sociedade capitalista e política, ao excluí-la e encerrar no inferno marginal e pobre da favela. Ainda mais, esta perda pode ser interpretada como um castigo por ter engendrado seres infernais e por não ter conseguido salvá-los da exclusão e da infernalidade do espaço no qual foram confinados:

Dona Juliana, escrevo porque minha situação é muito difícil preciso de trezentos reais urgente para comprar os remédios da minha perna a senhora sabe cortaram a minha perna por causa da gangrena aquela ferida cresceu muito apodreceu o sangue e teve que cortar e agora que não presto mais para trabalhar porque sou aleijada ninguém quer me ajudar por favor só posso contar com a senhora porque os ricos usam a gente e depois a gente não presta eles jogam fora por favor me ajuda pelo amor de Deus, assinado Alzira. (MELO, 2000:357)

A relação entre a doença, a condenação e a possibilidade de culpar alguém, procede do imaginário da má distribuição econômica, em que alguns indivíduos se destacam e conseguem ter uma vida boa e decente, e outros são encerrados e eliminados, através dos seguintes movimentos: primeiro, a marginalidade exige enclausuramento e exclusão em um lugar heterogêneo e fechado sobre si mesmo, protegido por uma autonomia disciplinária que procura separar as individualidades que só se acercam no momento de constituir desterritorializações carnais, rompendo com os conjuntos fechados e redistribuindo as delimitações espaciais através das sensações e das experiências eróticas.

Segundo, o princípio de infernalidade, tanto espacial como corporal, constrói-se como um meio de reação constante ante os aparelhos disciplinários do Estado excludente e opressor. Neste contexto, os corpos movem-se e relacionam-se de uma maneira mais flexível, eliminando a divisão das zonas geográficas impostas pelo Estado e misturando as localizações entre os indivíduos, privilegiando o nômade, o desorganizado e o transmutado. Esta técnica divisória não localizável pelos mecanismos de controle constrói linhas de fuga, onde os processos produtivos se baseiam na estrutura erótica e tanática de cada um dos corpos que habitam o espaço. Neste sentido, o corpo doente, infernal e amputado de Alzira não é outra coisa senão o resultado da distribuição, localização e produção social, que elimina as condições de superação e ascensão, mas possibilita a ampliação dos limites da ação a través da expansão da carne e a desterritorialização da individualidade. Por outro lado, interrompendo os modos de comunicação e associação, que mantêm a individualidade como uma tática de controle e encerramento das condutas. Por conseguinte, o organismo se desterritorializa através da doença para reconstruir-se e perceber-se como um corpo nômade, múltiplo e independente da massa social.

Terceiro, a ferida aberta e a posterior amputação do membro, vista como a construção de um corpo sem órgãos, recodifica o espaço, deslocando as visões arquitetônicas comuns que indispõem o devir fuga e o devir outro. Esta estratégia corporal de fazer um corpo sem órgãos em constante devir rompe com as microfísicas do poder e com as tecnologias que procuram controlar e encerrar a corporeidade marginal, pondo em evidência a própria força e a materialidade da resistência. Pode-se observar como o corpo doente de Alzira desloca os espaços administrativos e políticos que procuram separar os defeituosos e encerrá-los em um espaço terapêutico, o que tende a individualizar os corpos, as doenças, os espaços, os infernos e os sofrimentos. Assim, constrói uma visão das exclusividades de seu espaço imediato e o diferencia desse espaço “outro”, afastado de sua condição marginal e infernal.

Quarto, deslocamento corporal procura uma proximidade entre os corpos infernais a fim de construir uma máquina de guerra comum, que desestruture a unidade do território para a transformação dos mecanismos que individualizam os corpos e os localizam de forma controlável e estática. Esta máquina na qual confluem o corpo e o espaço se manifesta como resistência às modalidades de controle produtivo, rompendo

com a dupla interação entre docilidade e produtividade e reestruturando o corpo como um contínuo movimento que joga e se relaciona a todo momento com a doença, a morte e a infernalidade, vistas como uma manifestação da vida, da identidade, do castigo e da doença.

Mais ainda, este corpo, condenado desde o início ao inferno, se relaciona eroticamente com corpos mais infernais e abjetos que o próprio, engendrando assim seres que estarão sumidos perpetuamente na miséria, no horror, na decadência e na falha. Esta relação erótica põe em evidência os movimentos que se entrecem entre os habitantes do inferno da favela, pois desde sua constituição familiar os novos seres estão condenados a repetir as mesmas histórias de falha e morte. Neste sentido aparece o corpo marginal, ébrio e desorganizado de Francisco, ex-esposo de Alzira e pai de Rei e Carolaine.

O espaço da cidade marginal da favela arrasta consigo diferentes corpos infernais que, conquanto procuram a fuga do espaço infernal, terminam submergidos nas trevas de um espaço mais adverso, decadente e abjeto, passando a fazer parte de uma cartografia mensurável e rastejável pelos organismos de poder, onde a desordem dos sentidos e a falta de orientação são os eixos na sobrevivência diária. Este é o caso do corpo infernal de Francisco, corpo desterritorializado em constante devir ebriedade, violência, desapego e esquecimento:

Desceram no centro da cidade, perto da praça Argentina. (...) Vira o ex-marido naquele mesmo local, fazia menos de dez dias, quando passara de ônibus, a caminho do Hospital Santa Bárbara. O vagabundo. Depois de tantos anos. Bem diante de seus olhos. A besta. E agora novamente, lá estava ele, o vagabundo. Inacreditável. Barracos feitos com papelão, mendigos, sujeira. Está vendo aquele homem, embrulhado no cobertor? Aquele homem sujo, bêbado? Vê? Ele está olhando para nós. Aquele é seu pai, disse Alzira. Você queria tanto conhecer. Aí está seu pai. (MELO, 2000: 83)

Este corpo está ocupado por forças tanáticas que o impulsionam e o submergem no palco abrumador da cidade, ao mesmo tempo em que funciona como um ponto referencial na vida de Rei, pois este resiste a achar que a corporeidade de seu pai está constituída por lixo, álcool, excrementos, decomposição, mendicância, desamparo e decadência:

Não. Aquele homem reduzido a nada não era seu pai coisa nenhuma, era um homem estranho, não pai, sujo, nada, porra, bêbado, um mendigo, é seu pai, confirmara a mãe, e esse bando de mendigos é a família dele, os vadios, bebem e dormem e sujam a cidade, é só isso que fazem. (...). Isso não é pai. É seu pai, sim. Seu. Isso aí, essa coisa que você está vendo, esse monte de trapo, esse

lixo, é um cocô ambulante, um pedaço de merda que não serve para porcaria nenhuma. É seu pai. Acabou com a minha vida, esse homem. (...). Quando o pai levantava os braços, com a coberta nos ombros, surgiam asas negras, um urubu enorme, um urubu cabeludo e desequilibrado. (MELO, 2000: 89)

Ao devir animal, ebriedade e desorientação, o corpo infernal de Francisco constitui um apartado da realidade física que irá se fundir com a cidade e com os seres marginais que o rodeiam, e onde a vigilância constante da morte aponta ao descenso simbólico ao inferno como um gesto de união e transcendência. A embriaguez torna-se um exercício ritualístico no qual o álcool simboliza a morte e ao mesmo tempo resistência, na medida em que sua condição desterritorializada e nômade faz alusão aos movimentos de fuga e de desorganização orgânica. O corpo ébrio em seu movimento para o inferno perpétuo, torna o corpo um elemento desabitado, oco e leviano que se move rapidamente pelas ruas, o que afeta a dimensão corporal e reformula a permanência do ser e a identidade unitária de si mesmo. O corpo, então, devém outro continuamente, unindo os fluxos da realidade com a impotência de não se reconhecer, de não ter consciência de seus limites e de existir mal como um ente que se deixa levar pela deriva e pela desorganização dos sentidos. O corpo alcoólico rompe com o dualismo entre objetividade e subjetividade, entre vida e morte entre luz e escuridão, entre segurança e desamparo, pois, ao não possuir uma consciência do real, o espaço desaparece e a presença do corpo com suas múltiplas sensações se faz um cúmulo de fluxos e forças que nenhuma consciência pode deter: “Embriagado tornava-se insuportável. Ficava pegajoso e falava coisas que Reizinho não compreendia. Ou agarrava um pedaço de pau e o ameaçava, você é meganha, dizia, está aqui para me acusar. Quando isso ocorria, Reizinho voltava para casa, frustrado, com vontade de desistir.” (MELO, 2000: 154). Assim, o corpo fala no meio do espaço infernal, onde o tanático cobra vida pelos corpos que se relacionam ali, num instante, em que o tempo atravessa a carne para submergi-la na deriva, no efêmero e na casualidade. Neste sentido, o corpo de Francisco também representa uma ameaça para os que o rodeiam, pois possui uma capacidade de contágio do existir ébrio. Portanto, esta ameaça da expansão de seu ser produz o medo à multiplicidade, ao impróprio, ao estranho e ao diferente:

José Luís tivera uma reação violenta ao encontrar o pai embriagado no balcão. O que meu pai está fazendo aqui? Quase respondi, mamando, Zé. Só que não sou besta, calei a minha boca. Dia sim, dia não, o velho enche a cara e ainda na hora de pagar começa a gritar, sou filho do homem, vai querer me encrencar? Pior ainda, cansei de ver Francisco completamente zureta pegar aquela Kombi

e sair por aí cometendo barbaridades no trânsito. O Zino me contou que o velho não sabe o significado do sinal vermelho. Vara todos. E, na Avenida Brasil, o homem parece um rato envenenado. Ninguém tem coragem de falar nada para o Reizinho, sabe como é. De fato, José Luís era muito preocupado e atencioso com o pai. Durante mais de dois meses o acompanhara nas reuniões dos alcoólicos anônimos, incentivando-o a deixar a bebida, quantos dias pai? Perguntava a cada encontro com Francisco. Dezesseis dias sem beber, respondia o homem. Dezesete, dezenove. Vinte dias? Porra, vamos comemorar com Coca-Cola. Vamos comemorar com pastel de feira, o importante, diziam nas reuniões, é não beber hoje, cada dia sem beber é uma vitória, e José Luís gostava de festejar as conquistas com o pai. Semanas antes, comprara uma roupa para Francisco, ajudara-o a tomar banho, levava-o ao barbeiro, e de novo visual, contara a novidade: você vai conhecer minha namorada. (MELO, 2000: 271)

A impossibilidade de afastar o devir infernal e alcoólico põe em relação as figuras da interioridade (amor, ódio, compaixão, solidariedade) consigo mesmo e com a exterioridade: o corpo sente-se espaço, a ebriedade requer ser compartilhada e a carne sente-se outra carne. Em outras palavras, a interioridade manifesta-se e experimenta-se fora, nas ruas da cidade como um mecanismo de fuga. Neste sentido, a identidade desaparece e gera uma relação complementar com os outros e com o espaço, impondo múltiplas linhas de fuga que procuram desaparecer e reconfigurar a imagem que se tem da identidade como um todo reconhecível. Esta hibridez adquirida através do álcool desestabiliza o corpo e move-no para um estado que vai para além da concepção tradicional, revelando os limites do que se é em determinados espaços infernais e do que se deixa de ser nos espaços íntimos, nos quais as relações consigo mesmo impulsionam o sujeito a exteriorizar suas dores, produzindo um único corpo infernal que perde suas dimensões e sua capacidade representativa para Dentro disso, a infernalidade do espaço se apresenta como um acontecimento desmesurado em que a existência humana desborda os limites e é penetrada pelo caos e pelo nada:

Cada vez que encontrava com a filha na rua sentia uma tristeza no peito, vai ver, pensava, que é por isso que não consigo parar de beber. Vou parar. Sim, andava bebendo. Todo dia. E jurando que não bebia. Nem um gole, José Luís. Nadinha. E de fato, queria parar. Quero e vou. Esta é a última, dizia, antes de se embriagar. Se Carolaine ao menos o cumprimentasse, seria mais fácil. Agora, tinha a impressão de ver Alzira por todo lado. Bom dia, Alzira, disse certa vez. O demônio quando vem, ela respondeu, vem disfarçado. Arre. (MELO, 2000: 272)

Francisco é uma espécie de nômade interdito, incapacitado para responder às exigências da vida moderna e suas políticas opressoras, sendo assim nunca terá um lugar específico dentro da infernalidade citadina e da favela, então seu único caminho é o da mendicância, da abjeção e da pobreza:

O pai sumiu, contou Carolaine. Não sem antes dar muito trabalho. “Bebera” as duas Kombis, e aprontara muito na favela. Arranjara milhares de encrencas com os vizinhos, e muitas dívidas também. Começou a ir lá em casa, contou Carolaine, para pedir dinheiro para a mãe, ficava na janela, implorando, agora sumiu, continuou Carolaine. Ainda bem. Alguém o vira na praça Argentina, jogado num canto no meio do lixo. (MELO, 2000: 362)

A proximidade com o lixo funciona como uma extensão do corpo dentro da cidade, onde o único destino assegurado é a fuga, a retirada e o desarraigo, possibilitando que a decrepitude se instaure como uma força de gravidade que altera e arrasta as representações do corpo para sua forma grotesca e degenerada. Por conseguinte, o corpo em si já não se apresenta, mas se representa através das imagens e dos relatos construídos pelos outros, em que já não se oferecem lugares de desejo, mas sim sensações de uma constante falha. Ou seja, os corpos que rodeiam a imagem de Francisco tratam de se distanciar de sua infernalidade, ao mesmo tempo em que reafirmam sua condição como sujeitos racionais e de desejo. Vê-se então Francisco como um ente carente de vida, que reinventa seu corpo e produz novos modos de relacionar-se com a infernalidade, deixando-se invadir pelo espaço e conseguindo desestabilizar os sentidos fixos. Esta diluição com o espaço infernal, dá lugar à emergência de um corpo desafiante, desejanste e desterritorializado, no qual a pele adquire presenças inusitadas que atravessam o caos e impõem a violência, o deslocamento e a dispersão. Neste sentido, Francisco é um nômade urbano que, ao estar em contínuo devir fuga, não pode ser definido nem estruturado dentro de posições e estruturas fixas. Por isso, o único direito que adquire este ser infernal é o da fuga, seus problemas sempre estarão resolvidos no momento em que inicia a retirada, pois aceita que para viver deve escapar e que a morte estará espreitando-o em cada um dos rincões e ruas da cidade.

Em consequência, a vida de Francisco rompe radicalmente com a ideia do espaço íntimo do lar e da família, pois para ele os barrotes da conjugalidade significam uma desnaturalização e uma deterioração das relações afetivas próprias; este espaço de suposta calma e segurança apresenta-se como um detonador que o expulsa à vida nômade, anônima, múltipla, afastada da ordem patriarcal do Estado que fixa as identidades e regula seus comportamentos. Seu corpo instaure-se como um estrangeiro à margem da família, questionando as autoridades construídas pela sociedade e se tornando nesse outro que gera medo, insegurança e desejo, pois no fundo todas as personagens do romance sabem que são vulneráveis a seu estado. Neste contexto

familiar, anômalo, conflitivo e descarnado, cresce Carolaine que, como Reizinho, foi engendrada por esses dois demônios doentes, mas, em vez de constituir-se como um corpo atraente e sensual, foi estruturada sob a herança do álcool, da doença, da infernalidade e do desbordamento dos sentidos como manifestação do excesso de erotismo reprimido no interior e sua necessidade do fazer exterior através do espaço, da penetração e profanação de sua carne e espírito.

A experiência infernal e urbana de Carolaine desarticula os lugares que tradicionalmente lhe tem atribuído a identidade feminina, deslocando seu papel e sua função dentro da sociedade na qual vive. Neste sentido, Carolaine é uma jovem que enfrenta a infernalidade de seu mundo e a destruição da ordem familiar através de uma reinvenção de seu corpo e da experimentação sexual, que por um lado reafirmam sua existência, mas, por outro, instauram-na como um corpo lixo, que engendra e concebe miséria. Isto é, suas múltiplas relações sentimentais estão baseadas na desordem dos sentidos, na inexperiência, na carência de afeto e na torpeza de engendrar novos seres infernais. Seu corpo obeso e deforme é profanado constantemente e abandonado no momento de estruturar-se como um corpo que devém vida e nascimento. Os homens usam-na para deixar sua solidão e excitação, instaurando desta maneira como um corpo dócil e útil que só serve para a reprodução, a ejaculação e a penetração da carne:

Ouviu o barulho vindo do quarto, algo rangendo, gemendo, prendeu a respiração para não fazer barulho (...) Abriu a cortina do quarto da mãe. Carolaine estava nua na cama, de quatro, Reizinho nem viu quem era o rapaz atrás dela, virou as costas e saiu. (...) O tempo todo na frente do espelho, hipnotizada, dançando, virando-se de costas, lado, gente, poses, batom, dançar, só isso. E agora dando o rabo. (MELO, 2000: 48-49)

O corpo da jovem se recompõe pela experiência concreta da carne, pois ante a perda do referente paterno e a doença do referente materno, reafirma o poder machista e a visão que se tem da mulher como um objeto sexual. Ou seja, resolve a ausência de autoridade através da aceitação de seu corpo por outros seres abjetos que só procuram afiançar seu papel passivo como objeto de desejo. Assim, a ausência de um padrão familiar define a ideia explícita sobre as relações sexuais e sobre o papel que a mulher joga nelas dentro dos espaços infernais da favela, pois o corpo de Carolaine apela a uma linguagem sensorial reconstruída pelas dimensões sexuais e eróticas que confluem dentro de sua espacialidade imediata. Assim, através de seu corpo fraturado, os homens conseguem evocar universos táteis, olfativos e gustativos que procuram modificar e desterritorializar o corpo sexuado. Em outras palavras, o corpo infernal da jovem

funciona como um aparelho capaz de criar sinestesia e onde seu corpo maltratado e subjugado reivindica a abstração do erótico. Não obstante, seu corpo fértil e fertilizado pela infernalidade dos corpos masculinos é um sinal do excesso de sensações, pois no momento de experimentar dor, confusão, liberdade e desejo, libertam-se os sentidos, deixando impressões que podem ser lidas a partir do deslocamento das formas de subjetivação. Este desprezo corporal liberta as forças encerradas no cárcere corporal e potência as ações a procurar a luta na contramão da ordem social e das formas negativas que espreitam sua identidade em constante crise. Daí que sua sexualidade seja uma experiência infernal, no momento em que se propõe uma trajetória ascética que procura uma identidade no corpo e na estrutura dos outros. Razão pela qual, inconscientemente, deseja perpetuar essas experiências através da gravidez e da constituição de seres que lhe recordem os efêmeros instantes nos quais foi querida, desejada, valorizada e explorada: “Um velho. E casado, meu Deus. Casado. Um velho safado, casado, com dois filhos. Ele sabe da gravidez? Perguntou Alzira. ” (MELO, 2000: 119). Este deixar-se afetar e penetrar pelo outro quebra às margens do simbólico e a estrutura física de Carolaine, vinculando as partes rompidas de sua constituição e deslocando com mais fluidez a produção de ações mediadas pelo erotismo e pela morte.

Sua estrutura pessoal carece de toda noção de respeito para o outro e para si mesma, chegando ao ponto de profanar espaços sagrados como a igreja e seu pregador. Esta circulação extrema do erotismo pelo corpo da jovem evidencia a infernalidade da qual está constituída seu corpo, na qual os imaginários se configuram à margem do real, produzindo projeções sociais que a levam à rejeição. Igualmente, ao assumir que seu corpo é uma fenda aberta pela qual qualquer homem pode passar e deixar seu legado, desprendem-se trajetórias nas quais o inconsciente social recusa essa abertura corporal, pois se considera que o corpo do gozo se afasta significativamente do corpo puro e sacralizado da mulher tradicional. Dentro destas lógicas, fragmentar-se e desterritorializar-se através do gozo do corpo significa inventar-se a partir das pulsões anômalas, isto é, dos umbrais de um inferno, que suportam as fraturas do próprio corpo e que constróem trajetórias que rompem com o silêncio, o desprezo, a monstruosidade e a sacralidade:

Deus ouve nossas palavras, Carolaine. E o que Deus faz quando você me fode, de roupa e de tudo, depois dos cultos? Deus fecha os olhos? Ai, Carolaine, como você me martiriza, expondo meus pecados de forma tão cruel. Carolaine gostava de torturá-lo, quando estava brava por causa de Clotilde. Adorava se

imaginar revelando para as ovelhas de Cristo, numa noite de sábado, enquanto Walmir levava a esposa e os filhos para comer pizza, a forma como Walmir a seduzira, na igreja. Havia um quartinho, lá no fundo, um escritório, com uma cama de campanha. Fora lá, meu Deus, ela contara para a amiga Kelly, na cama esse homem nem parece um pastor. É um animal. (MELO, 2000: 190)

A infernalidade do corpo de Carolaine produz encontros com a ambiguidade das formas de exclusão, onde a aceitação de seu corpo por parte dos outros expressa a crise de um mundo que precisa da reafirmação da existência corporal do outro, em que os vazios formarão decadência, tristeza e traição. Estas linhas criadas através da própria rejeição hierarquizam as experiências eróticas de acordo com o nível de proximidade, apego e posse da carne do outro, inscrevendo estratégias de controle e prisão que se opõem às táticas de resistência e de reelaboração da carne através da reinvenção e do movimento dos sentidos:

Sentia-se pequena, traída, sem forças. (...) Sentiu medo do futuro, de ficar sozinha. A barriga cresceria, nasceria um bebê, e ela já conhecia aquela história, Alas lhe ensinara, engordar, parir, educar. Ruim e triste. E então compreendeu que aquele talvez fosse o castigo de Deus. Pronto. Aprendera. Acabara de saber que Deus não se importava com justiça. (...) E então outras lembranças vieram à sua mente, de outras moças que o pastor ajudava, das senhoras que ele recebia no mesmo quarto da igreja, onde ele e Carolaine faziam sexo. (...) De onde vinha aquela sua vocação para gravidez e infelicidade? (MELO, 2000:196-197)

Assim, o corpo de Carolaine se abre, primeiro para um casado, depois para um pastor de igreja, depois para um gordo-aleijado amigo de seu irmão, posteriormente para o goleiro do edifício onde trabalhava sua mãe e, finalmente, para Zino, o açougueiro da favela. Ficou grávida em todos os casos, engendrando novos demônios que procurarão resistir também à infernalidade de suas vidas e da favela. O corpo libidinal de Carolaine é um campo de batalha no qual se contradizem as forças tanáticas e os sentidos eróticos, já que a carne se modifica e se multiplica no corpo por meio dos processos de ratificação da importância do feminino dentro do marco social. No entanto, esta nudez de sua carne ante os que a rodeiam lhe permite imaginar uma resistência em sua animalidade desaforada, na qual as impressões de seu corpo não representam nenhuma história:

Agora, com a gravidez entrando nos cinco meses e tendo gasto em bobagens todo o dinheiro que o irmão lhe dera para o aborto, Carolaine passara a odiar “o aleijado”. Como é que eu pude, Kelly, dormir com aquele trem gordo, fedendo a cigarro e cagando em fraldas? Esses dias, Kelly, eu estava lá, imagina, lavando a bunda daquele homão pesado, pensei, o que? Eu grávida, fodida, e aqui, limpando merda? Chega. Estou fora. (MELO, 2000: 307)

A percepção que tem do corpo dos outros é tomada da experiência com o próprio corpo e com a estrutura da infernalidade do espaço, a saber, erótica, repulsiva, monstruosa, abjeta e maligna. Então, é nestes movimentos de representação e reconhecimento, que Carolaine se erotiza e inscreve diferenças nos modos de elaboração e construção da imagem estética dos corpos que a atraem, pois por meio da sexualidade de suas carnes consegue aniquilar a opressão dos preceitos sociais, reivindicando seu sentido no mundo. No caso de seu devir mãe, o corpo infernal produz transversalidades que se apropriam de seu inconsciente, reconhecendo a transitoriedade dos instantes, a existência da morte, a casualidade, a pobreza, o esquecimento e o sofrimento:

Alex, o terceiro filho de Carolaine, nascido dois dias após a fuga de José Luís e que agora estava contemplando seis meses de idade, começou a chorar. Boa? Se aquela vaca ordinária for boa, retrucou Carolaine, retirando o filho do berço, sou santa Carolaine do Rio de Janeiro. Irritada a moça trocou a fralda da criança, cala a boca infeliz. Não dava mesmo sorte com os filhos. Só chorões. Alas, Junior, e agora esse “trambolho”, um bebê gordíssimo, pesado, cheio de cólicas e chorão. Um saco, ter filho. E sozinha, sem pai, sem avó. Desde que Alzira fora operada, Carolaine fazia tudo sem ajuda de ninguém, lavar, passar e cozinhar, era por isso que nutria um sentimento tão negativo em relação à dona Juliana. (MELO, 2000: 307)

É por isso, que nos momentos de absoluto abandono, seu corpo se faz mais corpo, pois não existe nada para reprimir. Assim, a morte se faz palpável através das representações do outro, que se torna presente em meio à evasão do eu e onde a reterritorialização dos espectros passados atuam sobre os afetos:

Toda vez que que ia buscar o dinheiro na casa dela, sentia um ódio enorme, sempre no telefone, aguarde um minutinho, Carolaine, ela dizia, sempre colada a uma manicure, a uma massagista, sempre na vida boa, enquanto ela, ela e a mãe e as crianças viviam naquele inferno. Sim, houve um lado bom, Carolaine admitia, fora por causa de dona Juliana que arranjava um novo namorado, o Edson, porteiro do prédio da vaca. Se bem que o Edson era um bosta. No início, só falava em se separar da mulher. E agora, só embromação. (...) Carolaine também estava mais interessada no Zino, sabe o Zino, o açougueiro? Perguntara para Yolanda. Pois é, o Zino agora me convida para sair. Na verdade, o relacionamento dos dois já estava bem adiantado, Carolaine suspeitava inclusive de uma gravidez indesejada, seu período menstrual estava atrasado havia mais de um mês, mas não tinha certeza de nada. Edson poderia ser o pai, era verdade. E havia saído também com um rapaz, uma única noite, se estivesse de fato grávida, não poderia dizer com certeza que era o pai. E não se importava nem um pouco, abortaria de qualquer maneira. A primeira coisa que faria com o dinheiro de dona Juliana, seria exatamente abortar. Sim, tiraria o bebê, Alex lhe ensinara definitivamente uma lição, odiava crianças. (MELO, 2000: 360-361)

O anterior sugere uma luta entre o desejo sexual que se desborda por cada um dos poros e a impossibilidade de se assumir como um corpo que requer cuidados e

afetos. Daí sua resistência a tudo o que tenha que ver com a saúde e com o planejamento familiar, pois assume que são organismos de encerramento das paixões, que terminam convertendo a corporeidade em um ente doente que precisa da governabilidade e do controle para se validar e se sentir como ser humano. Por outro lado, para Carolaine, a ideia de futuro está mediada pela capacidade monetária e produtiva dos outros, pois adverte-se em cada uma de suas ações, os desejos de ascensão, que funcionam como uma via de evasão do estado de tensão infernal da favela. A partir desta perspectiva, seu corpo aciona um tempo mítico que a desloca para um tempo inexistente no qual seu corpo nômade - no sentido erótico e sexual - move-se pelas territorialidades de diferentes corpos sem ser afetada, proliferando a multiplicidade das sensações e criando devires que a afastam da passividade da mera lembrança e anseio. A expansão de seu corpo através de seus filhos faz parte de um fluxo temporário, isto é, somem dentro do tempo infernal em que se desenvolvem os acontecimentos, deixando de lado o tempo mítico maternal para construir corpo próprio e sujeitos coletivos em interação constante com a infernalidade. Estes devires anulam a dependência pela figura da mãe, pois atuam como agentes que impulsionam a coexistência de novas relações com o espaço e com o caos do mundo em que nasceram. Ao não ter consciência nem a figura de um pai, os trânsitos e os impulsos que os levarão à eterna relação com a infernalidade estão lançados pela negatividade do presente.

Por esta razão o corpo de Carolaine e de seus filhos representam o triunfo da infernalidade sobre a esperança da vida, já que são forças afetadas por uma homogeneização da pobreza que os desmembra a fim de impedir uma resistência a essa máquina infernal favela. Isto é, seus corpos já não dialogam com a sociedade, mas assassinam a possibilidade de inserirem-se nela, devindo assim em corpos de uma máquina de guerra, que assediam as forças vitais de uma sociedade maniqueísta que só procura enclausurar os corpos em um espaço onde a realidade é inseparável dos elementos trágicos. É, pois, mediante este movimento que o estado de orfandade e de marginalidade reforçam a ideia de que a vigília da morte e a sensação angustiante de se saber parte de uma infernalidade criam um distanciamento dos sistemas nos quais a política e a disciplina têm instaurado a dor como uma fonte de dominação. Dito de outro modo, o nascimento dos filhos de Carolaine como um símbolo desterritorializado origina dobras que se afastam da instituição familiar.

A descendência, junto com a sensualidade e a libertinagem descuidada de Carolaine, vão deslizando fluxos infernais que conduzem os corpos que os rodeiam ao nômade, ao incivilizado e ao múltiplo. Aqui não só se faz evidente o descuido e a incompetência ao cuidar de si mesmo, como também se ampliam as linhas marginais que levam ao extravio dos sentidos. Assim, a experiência sexual e sua violência no momento de penetrar o corpo feminino desencadeiam mecanismos afastados dos padrões sociais e estereotipados. A sexualidade de Carolaine e sua mania de reprodução devem uma sexualidade animal, não planejada e desestruturada. Com este devir animal produz-se um novo corpo sem órgãos, no qual os silêncios, as ejaculações e os sofrimentos explicitam a produção de variáveis que são independentes dos laços sentimentais humanos. Esta aliança entre mulher-besta invoca um devir produzido pela máquina desejante do sujeito coletivo infernal, que desconstrói a ideia de que o homem-macho é o único com direito de desejar e se pensar através de sua sexualidade. Devir em que o eu de Carolaine se projeta nos corpos de seus filhos como uma possibilidade de refletir as forças infernais de seu espaço, instaurando finalmente o devir imperceptível, no qual todos são um segmento da intensa infernalidade e em que a fuga se estrutura através do erotismo e da sexualidade exacerbada.

5.3 A FAVELA: O QUADRO QUE O DIABO PINTOU

As categorias de indivíduo e sociedade, dentro do espaço infernal da favela, esmaecem-se, através dos efeitos negativos que dominam o espaço, e se subvertem, até o ponto de fazer a desterritorialização completa, na qual os habitantes da favela se codificam pela máquina infernal que os localiza como marginais. É por isso que a favela, como grande espaço infernal, encerra corpos eróticos e tanáticos, funde-se e representa-se com a corporeidade daqueles que a habitam, a fim de estruturar a visão caótica e apocalíptica que se apresenta desde o título do romance. Está dada pela visão que se tem sobre a cidade e sobre a diferenciação de seus espaços, pois sabe-se que o Rio de Janeiro se divide pelo menos em dois pólos: a cidade turística e rica e a cidade pobre e marginal das favelas. Os habitantes desta última espacialidade são os que movem a cidade, são os encarregados de fazer que tudo funcione. O calor funciona como uma analogia da infernalidade da favela, pois é neste espaço onde o calor se sente em toda sua intensidade, desde as relações entre os corpos até o efeito que causam o sol e a umidade na humanidade dos seres excluídos. Quanto à correspondência entre os

corpos, o calor põe em evidência seis casos de relações confortáveis entre os corpos e a infernalidade da favela: primeiro, o sexo; segundo, os corpos grandes das mulheres; terceiro, os bailes de pagode e funk; quarto, a comida; quinto, o carnaval e; sexto, o momento de ligar a televisão e construir um espaço ideal e distante da favela. Estas manifestações despojam os habitantes da favela de suas máscaras e submergem-nos em uma realidade paralela que ignora momentaneamente a falha do sistema social e as utopias com as quais se acordam cada manhã. Assim se abrem os corpos e se mostram em toda sua multiplicidade, possibilitando que os fluxos se multipliquem e se redirecionem, penetrando a cada um dos interstícios do espaço. O que significa que os corpos habitam cada um dos cantos da favela, fazendo-os imperceptíveis e irreconhecíveis para os estamentos controladores do poder, razão pela qual a estrutura corporal dos habitantes da favela resulta estranha para o resto da cidade, pois sua pulsão bélica impede-os de acessar esses territórios nos quais o poder do Estado regula e modifica a corporeidade dos sujeitos. Portanto, a máquina desejante e tanática do corpo da favela destrói os conceitos de paz, fraternidade, liberdade e igualdade:

Pavão Pavãozinho, metralhadoras, escopetas e granadas, trinta homens, ladeira dos Abacates, quarenta homens, fuzis AR-15, Morro Maria Penha, líder Creudão, cinquenta homens, armamento importado. Morro da Baiana, noventa homens, pistolas, escopetas, líder Feinho. Salvação e Tucano, dois morros, oitenta homens, fuzis automáticos, líder Zé Boléu. Rato molhado e Jacarezinho, cento e vinte homens. Reizinho, na casa de Bidé o secretário-geral da boca-de-fumo do morro de Berimbau, aguardava ser atendido. Gostava de memorizar os nomes das favelas, com seus líderes e suas armas e seus exércitos, andava sempre com um mapa do tráfico no bolso, retirado de uma revista que a mãe trouxera da casa da patroa. Guerra no Rio, era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios, tanques militares. Fotos de meninos com o rosto coberto por camisetas, e armas. (...) Bidé acariciava a arma, como se ela fosse uma gata. Vão levar, afirmou Bidé no telefone, vão levar bala, meu nego, ri ri ri, bala. Merrmo. (...) Uma mocinha entrou, segurando uma sacola. Bidé fez sinal para que esperasse. Ri ri ri. Ponte do fundo, cinquenta e oito quilos, chefe Denão, principais armas? Na favela, todo mundo carrega uma sacola, pensou Reizinho. Os pontos de ônibus ficam cheios de sacolas. E caminhar dentro dos ônibus, pior ainda, sacolas por toda parte, sacolas de supermercados, de butiques grã-finas da Zona Sul, de lojas de equipamentos eletrônicos, importadas, todos os tipos de sacolas. Pobre não joga sacola fora. (...) A mocinha esperando, a sacola apoiada nos pés, sandálias de plástico. Reizinho demorou para ver os hematomas no resto da mulher. Muito mais barato, estava escrito na sacola. O olho inchado, um corte na altura da sobrancelha. (MELO, 2000: 18-19)

A violência desmascarada faz visível o efêmero das vidas dos habitantes da favela, os corpos dos favelados são desfeitos e só se fazem visíveis no momento de questionar a ordem, a segurança e as políticas contra o tráfico. Para os sujeitos da cidade “normal”, o espaço infernal da favela só significa uma ferida social que se fechará com

a exclusão e a eliminação dos corpos abjetos e marginais que a habitam. Esta negação da corporeidade, tanto da favela como de seus habitantes, evidencia a desigualdade e o desequilíbrio social, pois a repugnância faz com que o favelado constitua uma territorialidade em constante pugna que gera insegurança. Neste sentido, o Rio de Janeiro é um território hostil que nega a vida do diferente, onde os devires de resistência se fazem latentes através da construção de máquinas de guerra que procuram legitimar-se no meio da exclusão e da segregação.

A determinação infernal da favela transforma seus habitantes em sujeitos capazes de resistir às técnicas de poder e às expressões unívocas da verdade, tornando-se crítica na medida em que separa os mecanismos de controle e procura ferramentas que lhes permitam sair do sistema ou se desvincular do espaço pesteadado no qual vivem. Neste sentido, constroem-se novos modos de poder infernal, que registram, vigiam e reproduzem os aparelhos de coalizão estatais, procurando resistir à opressão e à supervisão de uma sociedade como um conjunto de modalidades de saber que instauram diferentes ações e táticas de governo. Estas novas instâncias de poder, em que o tráfico é o eixo central e legitimador, assinalam as falhas legais e a impossibilidade de controlar as possíveis fugas, realçando a infernalidade como um modo de resistir, em que os sujeitos deixam de ser um objeto de controle para instaurarem-se como uma possibilidade de propagação. Isto é, através da mimetização dos mecanismos de poder se constrói uma outra espacialidade, subjetiva e social, rompendo com a exclusão e criando novos parâmetros nos quais a uniformidade do pensamento, como a ideia de ser modelo no exemplo abaixo, não consiga persegui-los e encerrá-los:

Carolaine, primeiro grau completo, mais um curso de computação, a menina era só motivo de orgulho, Alzira até amolecia a voz para falar com a filha, um erro, na verdade, amolecer, devia ser mais dura com Carolaine, dizer-lhe que parasse, com aquela história de quero-ser-modelo. Menina boba. Todas as moças da favela queriam ser loiras, modelos, apresentadoras de televisão. Sabe como são escolhidas as apresentadoras de programas infantis, Carolaine? Pela bunda, minha filha. Esfregou as roupas, bateu, torceu. Agora me diga, é certo isso, ser escolhida pela bunda, e não pela capacidade? (MELO, 2000: 27)

O registro estereotipado do devir *querer ser* traz consigo a relação entre os corpos, o exterior da favela e os meios de comunicação, já que estes últimos são os encarregados de vender novas ideias e sonhos a fim de manter a dominação sob um regime constante e centralizado, evitando que novas formas de ideologia imponham-se no meio da população marginal e necessitada. Por isso, a relação de cada habitante do

inferno da favela com a televisão passa pelas instâncias de poder, pois o registro ao qual se submetem e as decisões que tomam estão permeados pelos mundos possíveis que são conhecidos através da tela: “Em todas as casas do morro, a televisão ligada, as vozes das atrizes, músicas românticas, e depois os comerciais, compre isso, compre aquilo, as músicas, os bumbuns, as cervejas, as promoções, os telejornais, as desgraças. Reizinho sentia um certo alívio com aquele som familiar, o áudio da TV sempre lhe dava uma sensação de paz e família.” (MELO, 2000: 16-17). Esta segurança gerada pela televisão prescreve a cada qual um lugar no mundo, onde o corpo é manipulado por um poder onipresente e onisciente, que se subdivide através do fluxo ininterrupto de mensagens que determinam os modos de ser e os modos de chegar a ser contemporâneos. Inclusive, o formato retangular do aparelho eletrônico, vigia a constituição do sujeito como um corpo registrado e localizado através dos olhares que determinam seu valor e sua funcionalidade dentro da produção capitalista. Neste sentido, cabe dizer que a cidade se move graças às mãos trabalhadoras dos habitantes da favela, pois são as massas que garantem uma mobilidade a baixo custo e na qual sua necessidade habilita os estamentos capitalistas a se aproveitarem de seus seres e de suas produtividades. Não obstante, a cidade fecha-se no momento de oferecer consumo aos habitantes da favela, dentro do mesmo espaço que estruturaram mini-máquinas capitalistas ajustadas às necessidades do consumo e ao fluxo de forças centrípetas, que, em vez de se acercar ao comum denominador do consumo, instauram-se como um mercado infernal no qual se vendem e se compram qualquer tipo de mercadorias:

Fígado de boi, três reais o quilo. Rabada, quatro e vinte. Patinho, seis. Músculo, três reais. Ponta de agulha, três e cinquenta. O açougue do Zino ficava em frente ao ponto de ônibus, de onde era possível ver uma placa gigante, amarela e vermelha com o desenho de uma vaca sorridente, o corpo dividido por linhas pontilhadas, acém, pá, cachaço, todas as partes identificadas. Um caminhão-frigorífico estacionou na calçada, dois homens saltaram, abriram as portas e começaram a retirar as peças sangrentas, levando-as a seguir para o interior do estabelecimento. Havia sempre muito tumulto e barulho na entrada da favela, pela avenida Eptácio Pessoa. Os carros eram obrigados a diminuir a marcha para não atropelar a multidão, que se acotovelava nas estreitas calçadas de pedra e na única rua pavimentada do morro. Não era preciso andar muito para obter qualquer tipo de produto ou serviço. Além do açougue havia caixa eletrônico, auto-mecânica, várias butiques, farmácia, lojas de material de construção, eletricitas, barracas de camelos, academia de ginástica, a maioria funcionando ilegalmente. Àquela hora, os ônibus descarregavam, no ponto final, os moradores que voltavam do trabalho. Reizinho, sentado no banco do abrigo do ponto de ônibus, não olhava para ninguém. Mirava, absorto, o açougue, e seu próprio colo, as carnes sangrentas, suas pernas doloridas, braços, hematomas, não queria que notassem seu rosto inchado, os ferimentos acima dos olhos. Ele que sempre gostou de permanecer invisível na multidão, para observar à vontade o que bem

entendesse, era agora motivo de curiosidade dos transeuntes, odiava a maneira como o encaravam. Como se fosse um furúnculo purulento, um mendigo dormindo no asfalto, um epiléptico tendo um ataque na missa de domingo. (MELO, 2000: 34-35)

A analogia do açougue e da multidão que abarca o espaço infernal com o corpo do protagonista amplia a visão que se tem do espaço e da corporeidade da personagem como uma máquina desterritorializada em constante guerra, sua carne maltratada reflete-se na carne desmembrada que se vende, fazendo alusão a uma multidão de carnes que se movem para diferentes direções e que procuram um lugar e um reconhecimento no mundo. A abertura comercial dentro da favela procura proteger os espaços infernais aos quais foram confinados, pois os limites espaciais são vulneráveis de serem invadidos por parte dos estamentos do poder, como uma maneira de recuperar os corpos perdidos e de ratificar seu poder e superioridade:

Logo, em seguida, cento e vinte policiais, com escudos, carros blindados e armas pesadas, surgiram do nada, como uma matilha de cães da floresta, cercando o morro, bloqueando os acessos da favela. Metralhadoras abriram o caminho. Os soldados avançaram, foram recebidos a bala pelos homens do Miltão. José Bezerra, comandante responsável pela operação, morreu logo nos primeiros minutos de combate, com o corpo esfaçalhado por uma granada. O motorista da Chevrolet foi espancado e teve a perua destruída. O motor foi desmontado, os bancos retirados para fora do carro, nada foi encontrado. A chuva encharcava as ruelas, aumentava a lama, e isso foi bom para os traficantes. Os soldados abriram fogo, invadiam barracos, acordavam famílias, estapeavam miseráveis e chafurdavam na lama. Trinta pessoas foram presas, e todas elas sem exceção, soltas no dia seguinte, já que não havia nada que as ligasse ao tráfico. (...) O grupo estava preparado para a invasão. Dias antes, um informante telefonara dando o alerta. Pinta aquela merda de roxo, dissera Miltão, ao ser comunicado de que a polícia invadiria um dos seus pontos. Mude o depósito. Mude o dia. Mudem o carro. Miltão mascava chiclete, limpava sua arma, menos preocupado com o ataque do que com a existência de informantes da polícia. (MELO, 2000: 41-42)

Os limites da ação impostos na infernalidade da favela encerram o espaço dentro de normas de convivência e solidariedade que procuram afastar e desalinhar as estratégias de controle do poder governamental. Deste modo, a observação sobre si mesmo e sobre o espaço no qual se sobrevive procura construir regimes de vigilância que garantam a paz e a legitimidade dos acordos de gerenciamento impostos dentro dos espaços. Assim, o isolamento constrói novas formas de governo no qual os mútuos acordos produzem táticas de governabilidade que produzem resistência, multiplicidade e fuga:

Deus instruiu Moisés, disse o leitor, fez com que Moisés matasse um cordeiro, fez com que os hebreus, com o sangue do animal, marcassem as portas de suas casas. Isso está na bíblia, ele disse. Os hebreus assim fizeram, e Deus matou, naquela noite, os primogênitos das famílias dos egípcios. (...) Vamos pintar

todas as portas de todos os barracos de azul e com isso você vai estar dizendo, somos maiores somos terríveis, somos indestrutíveis. Temos em nossas portas o sangue do cordeiro de Deus. Entendeu? Distribua tinta, Miltão gostou da ideia, não pelos mesmos motivos do leitor. Pintar tudo de azul? Legal! (MELO, 2000: 44)

Esta máquina de guerra em constante devir resistência protege os direitos e os ajustes que permitem sustentar e legitimar a ordem do espaço social da favela, em termos de circulação e restrição, por causa da segurança e a ameaça de uma invasão e ocupação do território. No entanto, o controle como prevenção se põe no mesmo nível dos organismos que se procuram atacar, pois os dispositivos disciplinares à margem da lei só funcionam dentro da infernalidade por seu caráter utópico e por sua proposta de inclusão e melhoria social:

O Miltão é o capeta, diziam. Miltão devia estar nas nuvens, ele adorava quando as crianças corriam para fazer festa. Vejam os esgotos, vejam as creches, vejam o que eu fiz. Homem vaidoso. Até Rosa Maria estava feliz com o Miltão, exibia o jornal para todos, com a foto de um menino favelado, a mão em concha, cheia de projéteis. Atrás, um par de pernas, alguém sentado na sarjeta, o corpo fora cortado. (MELO, 2000: 47-48)

A infernalidade da favela, então, é atravessada por diferentes hierarquias, vigilâncias e inspeções que procuram se afastar da cidade imobilizada no poder governamental. Não obstante, sua arquitetura e sua distribuição convertem-na em um inferno perfeitamente governado por um diabo que se rege por uma anomia e só consegue governar através da confusão e da desordem. Por isso, o espaço infernal da favela é o espaço social da exclusão, no qual são encerrados e condenados os corpos a partir de um saber que liga circuitos produtivos, tentando, falhadamente, resistências e forças encaminhadas para a fuga e para a desordem dos sentidos. O gerenciamento espacial que realiza o chefe e dono do morro distribui as potencialidades produtivas e as localiza em segmentos visíveis a fim de poupar energias, que podem ser úteis no momento da guerra ou na saída aos circuitos de controle. Estas técnicas de resistência organizada instauram um campo estratégico que legitima a existência da infernalidade e produz subjetividades capazes de desterritorializarem seus corpos a fim de servirem a um corpo maior: corpos sem órgãos/desterritorializações/erotismo/devir fuga-resistência.

Os corpos sem órgãos estruturam-se através de quatro elementos: corpo/erotismo, que procura oportunidades para deixar fluir a paixão e a experimentação sexual; corpo/guerra, que procura uma resistência para legitimar sua

presença dentro do campo infernal; corpo/docilidade, que serve a um bem geral com o fim de melhorar o desempenho social e produtivo, ao mesmo tempo em que organiza novos dispositivos de fuga, resistência e autocontrole e; corpo sem limites, que combina a multiplicidade das forças da máquina infernal de guerra com o fim de se dirigir para um espaço social restrito, mas altamente produtivo. Esta formação corporal geral, em devir resistência e fuga, obtém sua força a partir de um conjunto de relações complexas e recíprocas, que se alimentam da economia dos corpos e que se movem graças aos interstícios do espaço desfigurado e não cartografado, convertendo em uma força útil que procura eliminar a submissão e se fazer autônomo, no que se refere à dominação e à repressão dos sentidos.

A relação entre corpo-resistência-fuga interioriza as relações infernais e eróticas, nas quais a espacialidade viabiliza a produção, a formação e a fusão dos corpos diferenciados, desarticulando a materialidade ideológica construída pelos regimes de poder externos e modulando corpos nos quais podem ser inscritas novas experiências eróticas, infernais, sociais e espaciais, isso em uma dupla transição espacial. Por um lado, os corpos individualizados procuram recriar-se para o momento em que possam ser relacionados eroticamente; por outro, o espaço social infernal da favela desloca os corpos para diferentes umbrais, procurando uma distribuição que rompa com a estrutura racional e analítica que encerra e obstrui o nascimento das multiplicidades. No fundo, o que se esconde por trás da desorganização orgânica é uma rede difusa de aproximações corporais que constituem a infernalidade e o erotismo do espaço da favela, pois entende-se que as fronteiras entre a infernalidade e o erotismo se fundem no meio da desorganização espacial, criando uma continuidade que esmaece as técnicas de encerramento do desejo e integra as fronteiras heterotópicas que tinham sido encerradas nos regimes disciplinários modernos:

Vou te contar, o Leitor gosta mesmo é de uma boa negona de oitenta quilos, contou Onofre. Uma gordona. Você já entende dessas coisas, não é? Ele perguntava com ar malicioso, fazendo gestos obscenos para se referir à cópula. Hein? Já fez? Foder. Mulheres. Bocetinhas. Xoxotas. Gostasas hein? Molhadinhas. Hummmm. Chupar. O Leitor, Reizinho, adora uma fila de banco, fila de hospital, INPS, essas filas. Fica lá, observando as atendentes, as bancárias, as balconistas, e quando encontra aquela gordota, jovem molenga, preta ou branca, a maioria preta, quando encontra aquela moça que nunca arranhou namorado, aquela solitária que nunca viu um bom caralho, carente, o Leitor faz a festa. (...) O Leitor é um comedor de gordas. Parece que as gordas na cama são uma coisa. Um negócio espetacular. Desaba o céu. Você acredita, Reizinho? Trepam até em cima do fogão, ouvi dizer. Fogão aceso. (...) Só gorda. Meu negócio é bunda. Um bundão redondo para meter minha mão, isso

é que é bom. Mas tem que ser um bundão limpo. Bundão da Rosa Maria fico longe. Muito gringo fez parada ali. Cuido bem do meu cacete. Precisa ver, Zé Luís, a cara delas, as gordas do Leitor, quando passam aqui de manhã, indo embora. Parece que viram Jesus Cristo. O assunto preferido de Onofre era esse. Bocetinhas. Molhadinhas. Bundonas redondas. Peitos bem duros. (MELO, 2000: 54-55)

O inferno está rodeado de corpos eróticos dispostos a entregar sua carne ao melhor comprador: àquele que possua a capacidade de gozar e de sair momentaneamente do inferno marginal da favela. Esta rota de escape sexual permite que os corpos mudem sua relação com a infernalidade do espaço, pois já não se trata só de sobreviver no espaço, como se passava nos romances de Gamboa e de Nettel, mas procurar se ligar com a corporeidade espacial através da própria carne, dos outros corpos e da desorganização da favela. A configuração erótica e infernal da favela se circunscreve pela relação entre os corpos e sua distribuição no espaço escrito, através das margens corporais que se interpretam a partir de uma leitura que constrói sujeitos nômades em constante devir corpo sem órgãos, afastados das codificações de poder que situam uma classificação arbitrária da carne e sua delimitação espacial. Aqui, pode ser observada a criação de uma nova relação direta e contínua entre o espaço e os corpos que o habitam, sendo a estrutura do corpo uma permanência dentro do esquema descentralizado do espaço, o que plasma os registros detalhados das condutas eróticas e tanáticas, no momento de ver o espaço como um todo erótico e infernal:

Escadas e becos, descidas e subidas, escadas, choro de crianças por toda parte, degraus, sobe-e-desce, vãos, muquifos, escadas, trapos nos varais, dobra à direita, esquerda, desce para subir, sobe, degraus, desce, telhados e janelas, a cada dia Reizinho percorria um trajeto diferente, aproveitando a caminhada em direção à parte mais alta da favela, de onde observava a movimentação no morro para os traficantes, para conhecer mais e mais o labirinto e as pessoas, aprender novos becos, fugas, nomes, Vanessa, Cida, Jorjão, Washington, Dora, Edevaldo, Madeusa, Gisele, Edicrécia, gostava quando acenavam, oi, Reizinho, Fabiane, Lecilda, Wilmor, ou quando percebia que ao virar ali saía aqui, neguinho tem que conhecer cada biboca. (...) Estou doído por uma dona, aí, Reizinho, uma digníssima senhora que está destruindo meu pau, ave, cruz, uma xoxota forte que agarra meu cacete, ave, mãe, me esfola, me devora, caralho, como é bom foder, vida boa é foder, comer e dormir. (MELO, 2000: 102-103)

Os labirintos da favela, como uma manifestação de sua infernalidade, de sua multiplicidade e de suas possibilidades de fuga, assimilam diretamente os corpos que a habitam, pois estes modificam os modelos arquitetônicos, criando saídas que procuram reduzir a crueldade e favorecer o desenvolvimento. Estes novos dispositivos que agrupam e procuram diminuir a infernalidade dissociam os anéis periféricos e se

apropriam de um poder visível e verificável, que almeja se fazer corpo para encarnar novas relações consigo mesmo e com os outros, ao mesmo tempo em que se produzem novas consciências morais:

Os problemas da comunidade eram assim solucionados, sem discussão, e, dessa forma, ladrões paravam de roubar, maridos paravam de espancar, exploradores paravam de explorar, e Zino, o açougueiro, parava de vender carne estragada. O ritual se repetia toda segunda-feira. Antes mesmo de chegar no escritório, já havia fila de moradores esperando para fazer sua reclamação. A ideia fora do Leitor. Precisamos amparar o morador do morro, dissera, quando José Luís tomou o poder. Só há uma maneira da polícia não encher o nosso saco. Fazemos o serviço sujo para eles. Vigiamos, fazemos a lei, damos porrada, justiça, matamos os safados, instalamos a ordem. Em português bem claro, temos que resolver os problemas dos moradores nós mesmos. Ou melhor, VOCE, José Luís. Você tem que cuidar desses fodidos. E nem pense em fazer nas coxas. Abra seu ouvido e deixe que eles joguem a merda em cima de você. (MELO, 2000: 221)

Em sentido estrito, o modelo de escuta e de reordenação da lei na infernalidade termina sendo um aplicativo do confessorário católico que tudo escuta, perdoa e resolve. Esta técnica funciona como intensificador dos exercícios de poder local ao incorporar a comunidade e a fala, onde a força só passa a ser um elemento usado em momentos de extrema necessidade. Assim, esta subjetividade constitui um corpo/pacificado que incorpora as necessidades dos outros a seu labor político, sobre expondo sua corporeidade e localizando hierarquias que garantem a amplificação do erotismo, da festa e do carnaval:

Festival de Pinga, sábado, dia 20. Batucada. Alegria. Não perca. O cartaz em folha de cartolina, ilustrado com um desenho de uma garrafa vermelha, fora pendurado na parede do bar do Onofre, ao lado da imagem de Nossa Senhora Aparecida. (...) Das mesas colocadas do lado de fora do bar era possível observar boa parte da favela, a avenida Eptácio Pessoa, congestionada, o ponto de ônibus e as inúmeras tendas comerciais que agora lá se armavam, onde se vendiam lembranças do Rio de Janeiro, cigarros, sapatos, fitas de música, camisetas, carne-seca, bacias plásticas, ovos, bonecas e todo tipo de bugiganga. No fim da tarde, era agradável ficar ali, vendo os moradores chegar do trabalho, as crianças, de banho tomado, brincando diante das casas e, com a pinga, tudo isso se tornava mais agradável, ainda, especialmente naqueles dias de céu claro, quando o pôr-do-sol era um verdadeiro espetáculo. (MELO, 2000: 270)

Os espaços heterotópicos de esparecimento, como o bar, a praça ou os clubes, apresentam a importância do sexo e do erotismo dentro dos jogos políticos, pois ali se cruzam dois eixos, ao longo dos quais se desenvolve um modo de ser e de sobreviver no inferno da favela. Por um lado, a dualidade tanática e erótica do corpo que intensifica a distribuição das forças e as energias ao longo do espaço; por outro, a regulação da carne morta, isto é, o aproveitamento de espaços “outros” para usá-los como cemitério. Neste

último caso, usa-se o lixeiro como lugar para eliminar a carne em decomposição e como um espaço que assemelha o corpo dos traiçoeiros e os inimigos com o lixo e os resíduos:

O sol já havia se posto quando José Luís estacionou o carro na estação de transferência de lixo do Caju. Dois caminhões deixavam o local. Vem de bonde? Perguntou Fake, querendo saber se a droga chegaria ali nos caminhões da prefeitura. Vem, disse José Luís saltando do carro. Não me diga agora que vamos ter que fuçar nesse monte de merda? Perguntou Fake saltando do carro e andando com cuidado para não sujar a calça nova. Ficaram lado a lado, observando as montanhas de lixo mias á frente. Sabe, disse José Luís, infelizmente as coisas estão uma bosta, Fake. Do que você está falando, brother? Naquele momento, José Luís perdeu a vontade de falar. Dar um sermão, você fez isso, fez aquilo, só de pensar nas próprias palavras, desanimou. José Luís, anos mais tarde, ainda se lembraria da atitude de Fake, não se ajoelhe, ele ordenou, com raiva, eu te arrebento os miolos aqui mesmo, cara. Fake implorava, brother, não faça isso, estou limpo, cara. Corre, eu avisei. Fake correu, olhando para trás, José Luís ainda esperou alguns segundos antes de começar a atirar. Três disparos. No quarto, fake caiu. (MELO, 2000: 281)

Este registro infernal de confinamento dos corpos ao redor do lixo dá lugar ao deslocamento da corporeidade infernal da favela para outros centros igualmente marginais, intervindo e integrando ao corpo social inteiro, pois a morte é um acesso à interioridade da favela e a carne morta chega aos espaços “comuns” da cidade. O corpo como um objeto similar ao lixo funciona espacialmente como um corpo desterritorializado, concebido como uma superfície em que se inscrevem mensagens desafiantes que procuram gerar terror, respeito e medo. Neste contexto, a população da favela concebe-se como um corpo social exposto aos desejos e caprichos de um demônio que crê ter o direito biopolítico de regular a vida e a morte. Esta necessidade de procurar espaços de organização e de relocação dos corpos infernais assimila-se com o sistema penitenciário do romance, pois narra-se esse lugar como uma expansão espacial da favela, na qual seus habitantes se deslocam para um sistema fechado que procura encaminhar suas condutas e acabar com qualquer manifestação de resistência e fuga: “Um pênis curto e grosso, com uma pequena flecha saindo do orifício. Isso é que eu chamo de esculacho bem-feito, disse Fuinha, ao dar os últimos retoques nas costas do detento. O presidiário fora agarrado à força para receber a tatuagem, realizada com alfinete de costura e tinta que sobrara da pintura do refeitório. (MELO, 2000: 324).

A circulação de energias eróticas dentro do espaço fechado carcerário representa uma extensão da favela como um campo de sucessão de acontecimentos que impactam as possibilidades de prevenção por intervenções específicas, pois dentro desse espaço

fechado os domínios das intervenções carecerão de forças e não existirá um modo que consiga romper com o estatuto regulamentar. O objetivo essencial da multiplicação do espaço infernal da favela para outros lugares heterotópicos procura impedir que a regularização dos corpos se exerça sobre os filhos deste espaço, que estão presos, ao mesmo tempo em que vão se estabelecendo regulações que facilitarão uma sobrevivência das relações infernais dentro de espaços fechados e controlados.

Por outro lado, pode-se dizer que a população habitante do inferno da favela, além das personagens já tratadas, são corpos situados em um espaço em constante movimento, que estabelece diferentes relações e em que a morte se faz latente em cada um dos cantos. Por isso, o inferno faz parte de sua constituição humana, entendendo que todos os caminhos conduzirão ao regresso e à reterritorialização infernal. Vejamos que o romance inicia de uma maneira bem simbólica:

É comum se deparar com uma equipe telejornalística na favela. Agora diz que sabe sambar. E sabe. Projeta o traseiro em direção à câmera, saracoteia, sensual. Dois magricelas, na porta do bar do Onofre, ridicularizam a garota. Chupam manga. A gorda quer rebolar, eles dizem, olha a gorda. Gargalham. Ela os chama de seus bostas bedelhudos e continua a serpentear. Sorri para o Reizinho. Os meninos perguntam para o cinegrafista se podem cantar um rap. Podem. A manga é atirada longe nos montes de lixo. Comecem, diz o cinegrafista. Urubus. Cachorros. (MELO, 2000: 9)

Os habitantes são, em consequência, tudo o que vai se estender desde seu local familiar até a última superfície do espaço público. Dentro do espaço público infernal têm-se uma multiplicidade de realidades que servem de sentido para a localização e a geração de experiências sensuais e eróticas, neste campo as táticas infernais dirigem a conduta dos seres para uma territorialidade que tenta sacar de si o máximo de seus afetos. O bar aparece nos trechos mais importantes da obra, pois, ao ser um espaço heterotópico, permite o uso de diferentes linguagens e formas, isto é, os habitantes do inferno veem este espaço como um segundo lar em que o lazer consegue gerar paz, entendimento, conforto e sensualidade. Esta liberdade de circulação pela favela implica uma possibilidade de ação na qual a espacialidade amplia as forças eróticas e tanáticas a fim de modificar os sentidos e as percepções sociais. O espaço infernal organiza-se para a circulação da população, entendendo a configuração da favela como um meio de entrecruzamento entre as relações naturais do ser humano e as fisionomias arquitetônicas, que se circunscrevem em uma distribuição e circulação dos fenômenos vitais.

Antes de finalizar, é necessário assinalar que a noção que se tem de inferno atravessa cada uma das páginas do romance de Melo, pois se lê infatigavelmente como o espaço ameaça constantemente a naturalidade do “humano”, o que implica o risco de viver eternamente no inferno da favela. As relações entre corpos-espacos já não se medem através da extensão territorial, mas entre as pulsões tanáticas e eróticas, produzindo uma proximidade entre as condições de existência e as linhas de fuga. Assim, a relação consigo mesmo, que é também um “exercício de si sobre si”, um regresso a si, amplifica as relações entre os corpos e as cidades modernas, especificamente no que se refere aos modos de subjetivação e aos problemas morais da problemática local imediata. Este deslocamento de voltar a si mesmo, na obra, remete a uma imagem de voltar à infernalidade do espaço como um reflexo da interioridade dos sujeitos, pois cada um de seus movimentos constituem um avanço circular no qual se regressa constantemente ao mesmo ponto de início, isto é, à marginalidade, à violência e ao inferno em que nasceu, viveu e ao qual se condenou. A relação sujeito-espaco-infernalidade-erotismo desorganiza o sentido da existência dentro do espaço favelado, demonstrando a dinâmica que, por assim dizer, produz e exige movimentos de desterritorialização que possibilitam as interações entre os corpos e o espaço. O anterior implica realizar uma distinção entre “volta a si” e infernalidade, pois a volta deve ser vista como uma viagem contínua que, conquanto regressa à infernalidade, deve ser realizada pensando-se na desordem dos sentidos e na busca de uma independência. Daí a importância do erotismo como um campo de possibilidade que desenvolve e abre ilimitadas linhas que impulsionam à saída e à volta, pois os corpos que conseguem sair do espaço infernal não só são infernais e eróticos em si mesmos, como também estão destruídos pela pobreza, pelos defeitos, pelas inseguranças e pela marginalidade, remetendo constantemente a outros defeitos, o de corpos torturados, armados, desnutridos e abatidos pela discriminação e pela violência. Em suma, *Inferno* de Patrícia Melo é um verdadeiro lugar de resistências, pois esta crônica urbana parece construir-se em relação à clandestinidade entre duelo e melancolia: na melancolia, pode-se perceber, ao contrário do duelo, uma resignação aos objetos e às vidas perdidas, que leva à aceitação de sua condição infernal perpétua. Exemplo disso, como uma ênfase final, se apresenta o regresso de Rosa Maria, uma prostituta que tinha fugido para a Alemanha, e sua impossibilidade de desapego e desarraigo da infernalidade que a levou a

desterritorializar outro corpo infernal, marcando a condenação e o arraigamento dos corpos a este espaço perpétuo:

E havia mais outras novidades, Rosa Maria voltou da Alemanha. Essa notícia foi Onofre quem contou. De férias? Perguntou José Luís. Não, para sempre. Rosa Maria havia flagrado o marido com a Jenifer. Lembra de Jenifer? Aquela escurinha que Rosa Maria levou para ser empregada na Alemanha? Pois então. A mulatinha levou a melhor. Rosa Maria pegou os dois peladinhos, fodendo na garagem. Antes que eu falasse qualquer coisa, Onofre, contara Rosa Maria, a Jenifer começou a gritar que eu arrumasse as minhas coisas e me pirasse dali. Ela nem deixou o Heinrich se explicar. Berrava e me xingava, e o safado do meu alemão ficou lá, com aquela cara de bunda branca, comedor de salchicha de uma figa, nem para falar gutentag. (...) Câncer no cu da menina, eu mentalizo. Jogo um vodu na vida dos dois, tenho certeza que eles vão se foder. Filho, se tiverem, vai nascer tantã, e cabeçudo, porque meu santo é forte. Vai ser um mongoloide mulato, que vai deixar os dois doidinhos da Silva. Melhor. Vai ser preto, um pretão aleijadão, que é para ela largar de ser besta. Tanto que ajudei aquela menina. Ia ser uma puta como a Dada, levei era para Alemanha, mas Deus há de ouvir minhas preces. (...) Aí, Onofre, como é ruim a gente odiar quem a gente ama. (...) Rosa Maria estava de novo “na vida”. Tentara, no início, arranjar um emprego como balconista. Mas o negócio de pretona aqui é rodar bolsinha. (MELO, 2000: 362-363)

VI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando isto acontecer, a adversa potestade virá e cada alma
 Voltará à sua tumba, retomará sua carne e sua forma
 Humana, e ouvirá a voz que eterna soa. E assim cruzamos aquela
 Mistura suja de almas com chuva, aproveitando
 Para falar um pouco da vida futura.
Dante Alighieri

A infernalidade e o erotismo dentro do gênero *noir* latino-americano expressam e refletem correntes ideológicas e culturais das cidades narradas, localizando-se como condições em que a realidade, os corpos e suas relações procuram construir linhas de fuga que ampliem a heterogeneidade de seus espaços: a cidade turística, os espaços heterotópicos, os meios de transporte, os lugares de legislação e poder, a arquitetura das ruas e as rotas pelas quais milhares de miseráveis e marginais percorrem diariamente, estruturam a extensão geográfica e testemunham a mistura de subjetividades cruzadas que procuram tornar visível a vida nas cidades do terceiro mundo.

Os romances de Gamboa, Nettel e Melo estão unidos às histórias e às geografias de um continente no qual as cidades são o produto de diferentes modificações, transformações e mudanças, onde diariamente se escrevem histórias fantásticas, incríveis e insuspeitadas. Portanto, habitar a cidade significa ser testemunha das diferentes mudanças que dia a dia se levam a cabo, convidando à reflexão e à análise de novas formas de relacionar-se no e com o espaço citadino. A partir deste ponto de vista, as cidades trabalhadas - Rio de Janeiro, Bogotá e Cidade do México - não respondem a uma única perspectiva epistemológica, mas, como entes eróticos e infernais, recriam uma visão diferenciada da trabalhada comumente, brindando panoramas sobre a complexidade humana e geográfica. Assim, os conceitos de nomadismo, corpo sem órgãos, erotismo, devir, morte, infernalidade e marginalidade, nos permitem pensar uma projeção da cidade nos processos corporais de quem a reside, onde os caminhos percorridos pelas personagens se inscrevem na experiência vital, desdobrando as metamorfoses citadinas latino-americanas. Portanto, a fragmentação dos espaços que compõem a cidade e os corpos que a habitam, produziu/reconstruiu os diversos aspectos dos corpos em função de sua relação direta com a cidade e com suas pulsões infernais e eróticas.

Com o estudo, apresentou-se como as experiências das personagens caracterizam a vida de seus corpos como realidade múltipla e afetiva, sendo o eu da consciência um resultado secundário, que não impossibilita o funcionamento corporal na busca de uma imersão e uma fusão com os espaços que compõem a cidade. Não há uma instância reguladora que impeça e estabeleça a relação direta entre os corpos nômades, habitantes da urbe latino-americana, e as dimensões que possibilitam pensar e ver novas formas de viver o imaginário do território urbano. Sob esta premissa, esta tese procurou identificar as características da configuração erótica e infernal das cidades trabalhadas, cujo centro de debate se centrava no romance *noir*, como uma manifestação do mal-estar moderno. Cabe salientar que os romances trabalhados localizam suas histórias dentro dos últimos vinte anos, nos quais podem-se localizar suas temporalidades: final do século XX e início do século XXI, anos em que se experimentaram diferentes modos de ser nas cidades. A vida do corpo habitante das cidades estudadas apresenta-se como um acontecimento em constante devir resistência, pois já não se concebe como alguém que se pode trancar, moldar, reproduzir e governar. Pelo contrário, o corpo nômade dos romances de Gamboa, Nettel e Melo vive fora do corpo organizado, na ironia da infernalidade e na decadência de seu próprio espaço. Não obstante, esse fora do corpo organizado se identifica com a própria corporeidade, seja da cidade ou da sua estrutura física. Este fenômeno de provisão de si é um sintoma da infernalidade e do erotismo das cidades contemporâneas latino-americanas, já que o corpo assume a multiplicidade e a complexidade de seu espaço urbano.

O corpo das personagens e a estrutura da cidade escapam à identidade que lhes foi designada pelos estamentos governamentais e geográficos. O paroxismo do êxtase não procura encontrar uma realidade transcendente, mas reconhecer o seu ser no espaço, convertendo desta maneira a cidade em um componente que permite o pensamento sob a modalidade do corpo, da espacialidade, da infernalidade e do erotismo. Após analisar os romances dos autores, encontram-se diversos aspectos que, conjugados, chegam a compor platôs em que a cidade vai traçando suas rotas com o fim de desterritorializar os corpos através de relações eróticas e infernais. Portanto, cabe dizer que a trama dos romances gira em torno da multiplicação espacial das cidades, apresentando de diversos ângulos sua fisionomia: cidade diurna, cidade ilegal, cidade erótica, cidade política, cidade marginal e cidade escondida; facetas de cidade pelas quais as personagens conseguem sair da estrutura de seus corpos e das margens estabelecidas pela

governabilidade, prolongando a *estese* corporal para novas experiências sensoriais e espaciais.

No meio destes movimentos, e como um fator importante dentro do gênero *noir*, a violência nas obras se vincula com uma crise ideológica que se vê refletida diretamente na espacialidade da cidade, pois ao ser a ponte entre os sujeitos e as instâncias de poder, constitui subjetividades que atravessam os limites geográficos em que a cidade perde suas fronteiras a fim de ajudar as personagens a se duplicarem, extraviarem-se, dividirem-se, desterritorializarem-se e reinventarem-se. Neste sentido, diferentemente dos relatos antecessores ao gênero nos países estudados, a violência não faz parte de uma preocupação única e universal que gira em meio à morte nem às razões violentas de personagens individualizadas, pelo contrário, opera como uma transmutação da personalidade que procura a abertura de espaços fechados como um mecanismo de fuga, resistência e de reestruturação corporal. Frente a isso, a visão de comunidade se apresenta através de um todo que funciona como um aparelho que pretende ingressar e se estender para além das cotidianidades políticas fechadas, fazendo da violência individual e social um meio para desestabilizar o sistema que continuamente ameaça –simbolicamente e literalmente- eliminar os corpos em devir resistência e fuga.

Os três romances procuram uma problematização do mundo, primeiro, através de formas de registrar, percorrer e apreender a espacialidade; segundo, através de modos nos quais linguagem abre campos de aproximação entre o espaço e o corpo. Dentro do primeiro aspecto, nos romances, podem ser localizados as práticas governamentais de controle, os exercícios policiais e práticas que procuram criar condições para os corpos das personagens que evitem a fuga e a desterritorialização. Deve-se ter em conta que esses mecanismos de controle procuram gerar, dentro das personagens, um sentimento de culpa que impõe castigo, fechamento e isolamento, onde o pressentimento da condenação espreita constantemente os corpos e os leva a se tornarem corpos sem órgãos, como proteção e ajuda para fugirem de si mesmos e da infernalidade que os rodeia. No segundo, encontramos os relatos que procuram expressar como o espaço e o corpo se afetam mutuamente, neste sentido lêem-se vozes que contêm as respostas aos interrogantes existenciais das personagens. Em consequência, a infernalidade apresenta-se por meio de um tom apocalíptico que expressa os limites entre o presente e sua

proximidade com a queda, o descenso e o final das relações, com o que a marginalidade e a desordem dos sentidos construirão novas relações e modos de ver o espaço que está constituindo a cidade do romance *noir* contemporâneo.

Perder es cuestión de método de Gamboa representou os espaços outros e heterotópicos que rompem com a estrutura amuralhada e encerrada da sociedade bogotana, que não só expressam os modos de ser no espaço, como também ampliam a visão de uma cidade múltipla que possibilita as relações eróticas e infernais ao mesmo tempo em que realiza uma crítica direta aos estamentos governamentais e de poder. De maneira que Bogotá aparece como uma unidade corporal onde em cada uma de suas zonas simula um elemento funcional do corpo, ou seja, suas ruas eróticas representam as zonas erógenas, o cemitério e os lugares de morte, as pulsões tanáticas e os bairros da periferia, os órgãos encarregados de sustentar a estrutura urbana. Esta multidão espacial une os corpos a cada uma das zonas que possibilitam os movimentos de resistência, rompendo com cercas políticas. Neste sentido, as personagens dos romances expõem-se à infernalidade e à violência de sua cidade, abrindo espaço à possibilidade de transformar-se, misturar-se e esconder-se por trás da alteridade do espaço, pois, ao imiscuir-se no inferno urbano, seus corpos criam linhas eróticas que os empurram a procurar a saída do caos e do fechamento moderno. Não obstante, as personagens de Melo e Gamboa têm atitudes opostas para tratar o inferno urbano em relação à visão de Nettel: para Silanpa e José Luís, a multidão de corpos que os rodeiam significa a proliferação e a expansão da espacialidade cidadina; para Ana-A coisa, a cidade contemporânea está constituída por uma multiplicidade de vozes que se escondem por trás da sensorialidade e que só são escutadas no momento de se relacionar diretamente com seu corpo. Neste contexto, a violência dos romances instaura uma visão estranha que procura entender a realidade de uma cidade que se desloca e se move entre diferentes subjetividades, transmitindo uma imagem das relações que se constroem entre corpo humano e corpo urbano.

Dentro da perspectiva do *noir*, suas características põem-se em evidência: primeiro, através do caráter estrutural do relato, pois são histórias de “crimes” contadas a partir da visão de seus protagonistas; segundo, desenvolvem e põem em evidência os exercícios de manipulação política das últimas décadas, que têm produzido guerra, marginalidade, exclusão e desterritorialização; terceiro, a finalidade do relato afasta-se

da busca da totalidade da verdade e da recuperação da paz e da tranquilidade, pois o final de todas as personagens implica uma fuga, em que as alusões espaciais e suas associações diretas com a corporeidade instauram um clima desolador e desconsolado, enfatizando assim a infernalidade dos espaços urbanos das cidades latino-americanas contemporâneas. A diferença das histórias não intervém no momento de apresentar o sujeito latino-americano como um náufrago, cujo navio se extraviou nas águas do projeto moderno latino-americano. Esta constituição da realidade do continente não tenta redescobrir as origens da violência, mas pôr em evidência as relações que se entrecem diariamente entre o espaço e seus habitantes, e como elas acabam instaurando uma infernalidade na qual só o erotismo e a relação corporal brindam uma rota de escape e fuga. Por isso, as personagens são ao mesmo tempo anjos e demônios, vítimas e vitimários, que se escondem no espaço citadino a fim de montar um quebra-cabeças corporal e geográfico que lhes ajude a descobrir suas identidades e suas funções dentro do inferno urbano. Fica claro que as três cidades destes romances são no fundo o retrato de uma mesma cidade, pois suas ruas e cartografias podem ser localizadas sem a necessidade de serem nominadas nem descritas, expondo a estrutura de mundo latino-americano. A cidade compõe-se de anomalias, que elaboram sua história e seu espaço em relação aos sujeitos que a percorrem e a habitam, ou seja, é uma heterotopia onde a resposta à pergunta “quem somos? ”, implica em uma viagem por esse espaço outro, transgredindo e chegando até os limites espaciais próprios e externos das personagens.

Em consequência, a estética do caos e a deterioração social dominam o espaço narrativo dos autores, que se esconde atrás da máscara da violência perpetuada, pois a cidade caótica e violenta expõe diferentes processos de transculturação que escapam à crise e aos níveis morais constitutivos da sociedade. No romance de Nettel, o tema da (in)visibilidade, como uma manifestação imperceptível da infernalidade, descansa na descrição dos pormenores escatológicos do descenso de um espaço claro e de luz para as trevas de um subterrâneo, cuja significação está unida ao subconsciente, sugerindo uma viagem que vai para além do estatismo espacial, onde a cegueira se estabelece como uma perspectiva em que se entrecem as versões de um corpo urbano construído sobre o horror a pobreza, a exclusão, o erotismo e a infernalidade. A partir deste ponto, podem ser confrontadas as visões de duas cidades: uma cotidiana e padrão e a outra escura, infernal e desterritorializada, onde a violência corporal aflora em meio ao redescobrimento de espaços duplos, que funcionam governamentalmente para fins de

controle e clausura e socialmente como eixos de movimentos nômades e desterritorializantes. *El huésped*, aproxima-se à duplicidade do sujeito e à multiplicidade da cidade, onde o inferno faz parte de cada uma das representações do ser e do espaço, pois o sofrimento, o prazer e a angústia fazem parte da sua configuração alegórica. Em *Inferno*, o gênero se relaciona à crônica urbana, radicalizando a relação do amor e do ódio entre os protagonistas e seu espaço infernal favelado, o qual se expande pela fisionomia das personagens, perseguindo-os, espreitando-os e impossibilitando-os de fugirem e se afastarem de sua estrutura infernal. Neste sentido, José Luís exhibe as marcas da marginalidade, as quais lhe dão a autoridade para se fazer amo e senhor da resistência frente à cidade política e letrada, que se encarregou de encerrá-lo nas margens de um cárcere cujos barrotes estão desenhados pela pobreza, a miséria, o exotismo, a cultura popular, a violência e o erotismo. Assim, a obra de Melo propõe um percurso pelo presente dos seres infernais habitantes da favela, como uma possibilidade de entrecruzamento dos discursos oficiais reguladores das condutas e das estratégias de fuga, pois o Rio de Janeiro expõe-se como uma cidade escatológica na qual confluem o sagrado e o profano, o infernal e o erótico, como elementos que atraem e repulsam. O discurso das personagens recria uma forte crítica à barbárie da civilização moderna e ao projeto da modernidade na América Latina, cujos eixos foram construindo diferentes infernos espaciais, que, por um lado excluem, mas por outro atraem e ampliam o desejo.

Portanto, as personagens das três obras libertam seu desejo e se desdobram livremente pelo espaço através da violência oferecida por uma infernalidade latente em cada uma das ruas. A partir deste ponto, a cidade revela as formas de espacialidade atravessadas por corpos nômades, que se constituem como uma multiplicidade escondida por trás do asfalto e do concreto, onde a infernalidade se percebe como um elemento que procura devorar e envolver o lado oficial e diurno da cidade. No meio disso, as vozes dos seres infernais surgem como mensagens que encarnam a fratura do projeto moderno capitalista e cujo manifesto acaba sendo a filosofia do medo e da incerteza. A estrutura linear das três obras interatua continuamente com textos canônicos do gênero, por meio de perspectivas que se desbordam e se movem para além da literalidade da narração e do espaço, insinuando problemáticas sociais, que aparecem como intertextos e como dobras na estrutura de um espaço comum que cruza as barreiras do espaço, do tempo e da língua. A partir desta perspectiva, os autores dão voz aos que não a têm, situando sua excentricidade no meio de desvios infernais, que

encerram os corpos e os impulsionam a procurar rotas que os levem à exploração de novas sensações, através da desordem dos sentidos e do movimento como um mecanismo eficaz para devir máquina de guerra desejante e em constante movimento de resistência.

Na Cidade do México, em Bogotá e no Rio de Janeiro dos autores, os instantes de prazer e de comunhão com os outros corpos significam, para as personagens, registros de uma vida que pode ser ressignificada através da carne e da estimulação sensorial, pois o erotismo é visto como um elemento que leva momentaneamente os corpos para fora de si e de sua presente infernalidade. A configuração infernal das cidades se explicita por meio da condenação e da eterna repetição do sofrimento que se concentram nas diferenças sociais, rompendo com a visão tradicional que se tem da diversidade e da cartografia urbana como algo isento de tensão. Portanto, as relações eróticas e infernais enfatizam e realçam a diferenciação do estado dos corpos, que supera e vai para além da simples descrição da pele. Assim, a simbologia dantesca brinda a possibilidade às personagens de percorrer os diferentes círculos infernais em que as instituições reguladoras da sociedade não têm autoridade. Neste sentido, a instabilidade que a infernalidade provoca, instaura a necessidade de se relacionar através de manifestações eróticas, que produzem deslocamentos e modificam a estrutura original dos corpos, cuja carne acaba sendo moldada através da deformação do organismo como um todo racional e urbano. O movimento espacial pelo inferno urbano acaba abrindo a possibilidade de instaurar subjetividades recriadas por meio das formas das consciências coletivas. Os três romances propõem a infernalidade e o erotismo cidadão como um meio para retroalimentar a história, fazer uma crítica aos dispositivos estatais e pôr em evidência as relações corporais que se tecem nas cidades contemporâneas latino-americanas.

Com isso, procura-se romper com tradições que têm imposto normas e modos de desenvolver a vida dos habitantes da cidade a partir de imagens globalizadas que condenam as manifestações culturais e artísticas “diferentes” ao esquecimento. Portanto, os modos de experimentar a infernalidade urbana nas obras baseiam-se na imanência como uma faculdade para multiplicar as paixões e as pulsões, ao mesmo tempo em que expandem os espaços e os localizam dentro de um território liso, afastado do controle e das estrias do estado, conforme a concepção de Deleuze e Guattari,

exposta no primeiro capítulo deste trabalho. Por isso, a desordem dos sentidos de Ana representa a desordem e a desterritorialização urbana, as potências tanáticas de Silanpa e Rei os levam a naufragar em uma rede material que amplia as bordas e apresenta explicitamente desejos de liberdade. A partir deste ponto, a infernalidade e o erotismo correspondem à quebra disciplinar da modernidade, abrindo umbrais pelos quais o nomadismo e a fuga escapam às correspondências políticas e aproximam-se à experimentação do delírio constante da carne, da cidade e do corpo. O desequilíbrio da personalidade das personagens percebe-se como uma irracionalidade que só pode ser exposta através das experiências dos sentidos, as quais impulsionam a psique e intensificam as imagens infernais que empurram o corpo para o abismo e o erotismo. A cidade é fraturada pela desorganização sensorial, estabelecendo lugares nos quais as personagens podem se relacionar sexual e eroticamente ou podem ser cercadas pelos mistérios da morte e da violência. Para isso, o uso de diferentes símbolos acaba revelando as incertezas urbanas que escancaram visões de um futuro apocalíptico e caótico. Neste sentido, os romances deixam os finais em aberto, o que pode supor que a infernalidade e o erotismo continuarão sendo uma constante dentro das cidades narradas, onde os seres eróticos e infernais não estarão à margem e não conseguirão escapar a seu espaço imediato, pois os limites de sua ação se situarão à margem dos preceitos urbanos. Assim, suas ações tornarão o espaço um âmbito de configurações enigmáticas povoadas por cadáveres que se tornarão lembranças, infortúnios, sonhos e desejos de fuga.

Deste modo, as personagens habitantes de Bogotá, do Rio de Janeiro e da Cidade do México são seres executores de uma violência explícita, em uns casos, e, em outros, repressores de suas forças tanáticas, pois sua condição está encaminhada à miséria, ao sofrimento e à desolação. Esta visão decadente e apocalíptica das relações entre cidade e corpos relaciona-se com os eixos pós-modernos, nos quais a consciência da violência explícita inerente aos sistemas coercitivos e disciplinários, produzidos pela modernidade, têm posto em evidência novas violências erráticas que atravessam a totalidade do espaço urbano. Portanto, os corpos infernais que os romances apresentam quebram as fronteiras que dividem geograficamente e politicamente os espaços entre cidade letrada, iluminada e pacífica, e a cidade caótica, incivilizada e bárbara. Mais precisamente, a infernalidade e o erotismo da cidade apresenta-se a traves de uma corporeidade nômade, errática, sem identidade, sem propósitos e anômala, cujo único

objetivo é submergir a outros corpos dentro da consciência, esperando romper com a ilusão da civilização que dita como ser e como se desenvolver nos espaços sociais. Por isso, as três cidades representam figuras espectrais que ampliam os cercos espaço-temporais, provocando crises nos discursos ideológicos e políticos e reorganizando os fluxos das correntes dinâmicas.

A configuração erótica e infernal das cidades põe em evidência a inconsistência da organização territorial e social urbana, pois se percebe que os espaços citadinos foram pensados e projetados utopicamente, sem pensar na afetação direta que têm dentro do corpo humano e social. Nesse sentido, os corpos infernais procuram se relacionar e se estabelecer dentro dos espaços que possibilitam a fuga e a proximidade com outras carnes, desterritorializando assim a necessidade de produzir e trocar produtos que sustentem uma economia, e estabelecendo uma relação direta com o excesso, a agressão, a dessacralização, o erotismo e sua pulsão de morte.

De modo que esta configuração representa uma profanação às normas estabelecidas pela sociedade, reordenando e modificando os diferentes graus do sagrado nos quais o corpo passa de ser uma simples instauração ontológica para instaurar-se como um conjunto de fluxos desterritorializados, onde a desordem e os diferentes movimentos espaciais criam a resistência e a fuga das restrições governamentais. Inclusive, esta contínua relação erótica e infernal entre os corpos e os espaços urbanos despoja o texto de todas as intenções tangíveis que encerram e revestem os corpos das personagens em zonas purificadas, governadas e disciplinadas, rompendo definitivamente com a visão que se tinha da cidade como um aparelho letrado, conformado por signos legíveis encaminhados a racionalizar e controlar o espaço. Em outras palavras, as relações eróticas e infernais desenvolvidas dentro de Bogotá, da Cidade do México e do Rio de Janeiro contrastam com a imagem tradicional que se tem do espaço, pois não procuram interrogar nem pregar os preceitos letrados tradicionais que vem regendo a organização e a distribuição das forças produtoras de sentido, para gerar, deste modo, novos investimentos vertiginosos que plasmam e reconstroem os arquétipos dos corpos e as territorialidades citadinas latino-americanas. Em síntese, a infernalidade e o erotismo pululam por cada um dos espaços das cidades latino-americanas, onde suas ruas são um espaço que reflete a interioridade dos corpos que a habitam. Os romances de Melo, Gamboa e Nettel são textos que condensam e retratam

as zonas escuras da modernidade da América Latina, onde as personagens são mensageiras errantes e nômades que levam em suas peles e em suas memórias os desejos e as dores de uma sociedade que grita desesperadamente e pede a abertura de espaços que lhes possibilitem ser e devir outros seres.

A importância deste trabalho se arraigou na articulação e no funcionamento de modelos teóricos que possibilitaram a leitura filosófica das obras de Melo, Gamboa e Nettel. Considerou-se que analisar estes autores como representantes da literatura contemporânea de seus países, permitiria ampliar os aspectos propostos desde o início, aprimorar a crítica e contribuir para o campo de produção literário *noir* do continente. Pode-se observar como, a partir do ponto infernal e erótico, a cidade possibilita a experimentação e a penetração na periferia como uma maneira vitalista de reivindicar os espaços heterotópicos-outros e marginais urbanos. Por isso, a partir das três análises, podem ser entendidos o desenvolvimento e a transição espacial das cidades no que se refere à relação entre os corpos, entre eles mesmos e com o espaço. Trabalhar a infernalidade e o erotismo dentro das cidades latino-americanas põe em evidência o êxodo dos sujeitos nômades dentro da multiplicidade de uma espacialidade que aposta pelo marginal e pelo diferente, permitindo entender as causas que levam à visão apocalíptica da realidade e representam a ubiquidade da violência e da infernalidade, até as complexas estruturas eróticas que movem os sentidos, pois nas obras não existe uma única visão que guie o relato, mas se apresentam diferentes olhares que estendem as versões do mundo violento contemporâneo, incluindo silêncios dos estamentos letrados e de poder.

Os romances atualizam as problemáticas que cercam os indivíduos em relação com seus espaços e suas maneiras de habitar. Por isso, a proposta deste trabalho tentou pôr em evidência a visualização da violência como um elemento que realça a miséria, uma maneira de resistir frente às estéticas tradicionais afastadas do compromisso social e humano. Neste sentido, a infernalidade e o erotismo, como manifestações das relações entre o espaço citadino e o espaço corporal, rompem com a mitificação da cidade como um lugar criado e desenvolvido para o lazer, o trabalho e a rotina, e constroem uma visão de cidade em que a transumância corporal possibilita os movimentos, os fluxos e as fugas, para uma estética que abarca os problemas de ser e de se mover em um espaço em que impera o caos, a sensorialidade e a desordem dos sentidos.

As propostas literárias das obras apostam na relativização das visões impostas pela tradição, cujas estruturas apostam no estudo dos indivíduos contemporâneos, e nas que as repercussões se verão refletidas na evolução social, cultural e literária do continente. A necessidade de estudar a cidade como uma configuração erótica e infernal se apresenta enquanto resistência contra o oficialismo e a racionalidade que sustentam a realidade e as relações sociais atualmente, reconhecendo um estado de crise para se comprometer com a crítica e com a reformulação de diferentes paradigmas. O corpus eleito permitiu argumentar e ampliar de maneira precisa os interesses comuns entre eles e suas apostas estéticas, que promovem o desenvolvimento de uma literatura crítica posicionada frente à crise contemporânea e frente aos abusos constantes do poder e da governabilidade.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, A. P. **Estética der la existencia**. Las prácticas de sí mismo como ejercicio de libertad, poder y resistencia en Michael Foucault. Bogotá: edição do autor, 2009.
- ACOSTA, P.; CARMEN, E. **Invocación al lector bogotano de finales del siglo XIX**. Lectura de reminiscencias de Santafé de Bogotá de José María Cordovez Moure. Bogotá: Ed. Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- AGAMBEN, G. **Infancia e historia**. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004
- AGUIAR E SILVA, V. M. Metáforas da miséria e da esperança humanas no *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, en AAVV, Saramago. Braga: Feira do Livro de Braga, 1999.
- ALBÉRÈS, R. M. **Metamorfosis de la novela**. Madrid: Gredos, 1968.
- ALLIEZ, E. La condición CsO, o de la política de la sensación. **Revista Laguna**, Tenerife, v. 15, p. 91-106, 2004.
- ALVES, D. **Curta Saraus** (documental). São Paulo: Coletivo Arte na Periferia, 2010. Virtual.
- ANDREU, M. La novela policíaca / negra como hecho lúdico. In: NÚÑEZ, J. P. (Org.). **La novela policíaca española**. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- ÁNGEL ALBA, L. **Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón**. Ed. Crítica 1975.
- _____. **Dos veces Alicia**. Barcelona: Ed. Círculo de lectores, 1973.
- _____. La novela de la violencia en Colombia. Oscar Osorio Universidad del Valle. **III Encuentro de Escritoras Colombianas. Memorias**. Bogotá, D. C.: 2000.
- ARGÜELLO, R. **Ciudad Gótica, esperpéntica y mediática**. Bogotá: Conciencias, 1998.
- ARGUEDAS, L. Ciudad de México: entre el mito y la política. In: CAMPRA, R. (Org.). **La selva en el damero**. Espacio literario y espacio urbano en América Latina. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989.
- ARTAUD, A. **Para acabar de ver com o juízo de deus, seguido de O teatro da crueldade**. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: s./e., s/d.
- _____. **O teatro e seu duplo**. Trad. Fíama Hasse Paes Brandão. Lisboa: Fenda, 1989.

- ÁVILA, J. C. S. **Imagen de ciudad en la novela *La casa de vecindad* (1930) de José Antonio Osorio Lizarazo**. Pereira, Colômbia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2009.
- BACHELARD, G. **El agua y los sueños**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- BACON, F., **Essays**, 1625. Arquivo digital.
- _____. **La poética del espacio**. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, 1980.
- BARROSO, M. A. **Quem matou Pacífico**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.
- BATAILLE, G. **El erotismo**. Barcelona: Tusquets, 1988.
- _____. **Teoría de la religión**. Madrid: Taurus, 1981a.
- _____. **La oscuridad no miente**. Madrid: Taurus. 2002.
- _____. **Las lágrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets, 1981b.
- _____. **A história do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BÉGOUT, B. **Zerópolis**. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BERNAL, Á. Antonio. **Entrevista con Mario Mendoza**. La Hojarasca. Disponível em: <<http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO24/alvaro.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2017.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGANÇA, M.; VIDAL Jr., I. F. Ciência, legislação e literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX, 2009. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 2009, p. 19-44.
- BUTLER, J. **Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós. 2002.
- BRAHAM, P. **Delitos contra el Estado, los delitos contra las personas: ficción detective en Cuba y México**. Minneapolis: Universidad de Minnesota Press, 2004.
- CALVINO, Í. **Colección de arena**. Madrid: Siruela, 1998.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. Estrategias para salir de la modernidad. Cidade do México: Grijalbo México, 1992.
- CARDONA, M. V. **La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia**. De la esfera pública a la narrativa virtual. Pereira, Colômbia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2009.

- CARRETERO, L. A. **Una filosofía del instante**. México: FCE/COLMEX. 1954.
- COELHO, L. L. **A ideia de matar Belina**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. **A morte no envelope**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- _____. **O homem que matava quadros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- COLLAZOS, O. Memoria de las ciudades. **Revista de Cultura**. 2002. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag30collazos.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2016.
- CORRÊA, G. R. **Assassinato do casal de velhos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- _____. **Crime na Baía Sul**. São Paulo: Ática, 1981.
- CORTÉS, H. F. G. (Org.). **Crónica de los prodigios**. La huella del hombre. México: Asociación Nacional de Libreros, A.C., 1991.
- DEBORD, G. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Vários artigos na revista *Potlatch*. 1955
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil mesetas**. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____. **Logique du sens**. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- _____. **Spinoza: practical philosophy**. San Francisco: City Lights Books, 1988.
- _____. **Deux régimes de fous**. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DELGADO, M. **Sociedades movedizas**. Barcelona. Anagrama. 2007.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva. 1973.
- DOYLE, A. C. **La ciencia de la deducción**. Estudio en escarlata. Trad. Lázaro Ros. 12. ed. Madrid: Grupo Anaya, 1999.
- DURÁN, R. H. M. **Como el halcón peregrino**. Bogotá: Aguilar, 1995.
- DURAND, G. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general**. Version de Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1981.
- DUSSAN, P. **Literatura thanatica: búsqueda de una memoria común**. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá: Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, 2007.
- FERNÁNDEZ, F. A. **Compendio de psiquiatria**. Madrid: Oteo. 1982.
- FONSECA, R. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. **Mandrake, a Bíblia e a bengala**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FORERO C. I. Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped* de Guadalupe Nettel. **Revista de Literatura Mexicana Contemporánea**, Cidade do México, n. 41, 2009, p. 55-62.

FORERO G. **La anomia en la novela de crímenes en Colombia**. Medellín: Siglo del Hombre Editores: Universidad de Antioquia, 2012.

FOUCAULT, M. La ética del cuidado de si como práctica de la libertad. In: **Estética, ética y hermenéutica**. V. III. Barcelona: Paidós, 1999a.

_____. El sujeto y el Poder. DREYFUS, H. R. **Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

_____. La gubernamentalidad. In: **Estética, ética y hermenéutica**. V. III. Barcelona: Paidós, 1999b.

_____. Conferencias cuarta y quinta. In: _____. **La verdad y las formas jurídicas**. Barcelona: Gedisa, 1991.

_____. **Vigilar y castigar**. Nacimiento de la prisión. Madrid: Siglo XXI, 1978.

_____. Espacios diferentes. In: **Estética, ética y hermenéutica**. V. III. Barcelona: Paidós, 1999c.

FREUD, S. **Más allá del principio del placer**. Edição eletrônica da Escola de Filosofia da Universidad ARCIS. 1996. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/marcogonzalez/1920-ms-all-del-principio-del-placer>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

FUENTES, C. **La región más transparente**. México: Alfaguara, 1999.

GAMBOA, S. **Perder es cuestión de método**. Bogotá: Editorial Planeta, 1997.

GARCIA-ROZA, L. A. **Achados e perdidos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. **Céu de origami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. **Na multidão**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. **O silêncio da chuva**. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

_____. **Um lugar perigoso**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

_____. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- _____. **Vento sudoeste**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. **Perseguido**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- GARDEAZÁBAL, G. A. **Cóndores no entierran todos los días**. Bogotá: Plaza y Janés, 1988.
- GIARDINELLI, M. **El género negro en México**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- _____. **El género negro**. Córdoba: Op Oloop Ediciones, 1996.
- GIL, M. R. Infancia recuperada en la poética de Albalucía Ángel. **Revista de Ciencias Humanas**, Pereira, Colômbia, ano 7, n. 23, 2000.
- GIRALDO, M. **Ciudades escritas**. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- GOLDMANN, L. **Para una sociología de la novela**. Madrid: Ayuso, 1975.
- GUATTARI, F. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Campinas: Papirus, 1988.
- _____. Micropolítica do fascismo. In: _____. **Revolução molecular: as pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. O inconsciente maquínico e a revolução molecular. In: _____. **Revolução molecular: as pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUTIÉRREZ, M. **Según cuerpos**. Ensayo de diccionario de uso etnográfico. Badajoz: Cícón, 2002.
- HARVEY, D. **The condition of postmodernity**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1990.
- HEGEL, G. W. F. **Propedeutique philosophique**. Stuttgart: Gonthler. 1963.
- HOLLANDA, H. B. La literatura más allá de la marginalidad. In: FERRÉZ. **Manual práctico del odio**. Traducción de Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- HOYOS, O. R. El síndrome de Ulises u viaje desde la literatura a lo social. **Revista Latinoamericana Polis**, Santiago, n. 13, 2006.
- JANOUGH, G. **Conversations with Kafka**. Translated by Goronwy Rees. New York: New Directions Publishing, 1971.
- JERNIGAN, K. **Blindness: Is literature against us?** Disponível em: <<http://www.nfb.org/convent/banque74.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

- JUNG, C. **Los arquetipos y lo inconsciente colectivo**. Traducción de Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 2002.
- KAFKA, F. **A metamorfose**. Sao Paulo: Ulisseia, 1983.
- KRISTEVA, J. **Poderes de la perversión**. Cidade do México: Siglo XXI, 2004.
- LACAN, J. O estúdio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- LAMANA, D. **La religión como experiencia narrada**. Disponível em: <<http://usuarios.lycos.es/clamaga/reli.html>>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- LEHEN, L. **Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- LEÑERO, V. **Los albañiles**. Barcelona: Seix Barral. 1964.
- MAGAÑA, J. G. **Freak is beautiful: una estética en la narrativa de Guadalupe Nettel**. 2016. Monografía (Graduação em Letras) – Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- MÁRQUEZ, G. G. **Cien años de soledad**. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1987a.
- _____. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Record, 2007
- _____. **Crónica de una muerte anunciada**. Cidade do México: Diana, 1987b.
- MATAS PONS, A. **La ciudad y su trama**. Literatura, modernidad y crítica de la cultura. Madrid: Lengua de Trapo, 2010.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MEDINA, V. F. T. **Muertos de papel**. Un paseo por la narrativa policial mexicana. México: CONACULTA, 2003.
- MELO, P. **Inferno**. Rio de Janeiro: Bloomsbury, 2000.
- _____. **Acqua Toffana**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- _____. **Elogio da mentira**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- MENDOZA, M. **Relato de un asesino**. Bogotá: Planeta: Seix Barral, 2002.
- _____. Fuerzas centrífugas y centrípetas. In: _____. **Palabras de América**. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- MONSIVAIS, C. Ustedes que jamás han sido asesinados. **Revista de la Universidad de México**, Cidade do México, n. 7, mar. 1973.
- MORINO, Á. **Jorge Ibarguengoitia**. Le morte. Cidade do México: Era, 1979.

- _____. **Los rituales del caos**. Cidade do México: Era, 1995.
- _____. **Amor pedido**. Cidade do México: Era, 1985
- MUÑOZ, J. L. El mundo en negro. **Hojas Universitarias**, n. 59, abr. 2007, p. 109-123.
- NANCY, J.-L. **O intruso**. Tradução de Priscila C. Laignier com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim. 2010.
- NARCEJAC, T. **Una máquina de leer: la novela policíaca**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NASCIMENTO, É. P. En Brasil periférica. Tradução de Lucía Tennina. **Revista No-Retornable**, n. 11, Buenos Aires, 2012. Virtual.
- NETO, C.; PEIXOTO, A.; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. J. C. C.; CORRÊA, V. **O mistério**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1920.
- NETTEL, G. **El huésped**. México: Anagrama, 2006
- OCAMPO, A. M. **Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Tomo V**. Cidade do México: Instituto de Investigaciones Filológicas: UNAM, 2000.
- OLIVER, F. “Narconovela” Mexicana. ¿Moda o subgénero literario? **Taller de Letras**, Santiago, n. 50, 2012, p. 105-118. Disponível em: <http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl50.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2017.
- ORTIZ, O. **La literatura del narcotráfico**. La Jornada Semanal. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>>. Acesso em: 27 fev. 2016.
- OSORIO, O. **Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana**. Cali: Col. Ed. Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.
- PAES, J. P. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). **A aventura literária: ensaio sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PARDO, J. **Los límites de la exterioridad**. Valencia: Pre-textos. 1992
- PARRA, E. A. Norte, narcotráfico y literatura. **Letras Libres**, oct. 2005. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/index.php?sec=38&art=10752>>. Acesso em: 15 out. 2006.
- PASCHEN, H. La novela de la violencia colombiana. In: DILL, H.-O.; GRÜNDLER, C.; GUNIA, I.; MEYER-MINNEMANN, K. (Orgs.). **Apropiaciones de realidad en la**

- novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX.** Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1994.
- PAZ, O. **El laberinto de la soledad.** Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- PÉRGOLIS, J. C. **Bogotá fragmentada.** Bogotá: Tercer Mundo: Universidad Piloto de Colombia, 1998.
- PIÑERO, P. **Guía de viaje en la literatura.** Santiago: Colegio San Francisco del Alba. 2002.
- POE, E. A. **Los asesinatos de La Rue Morgue.** Narraciones completas. Madrid: Aguilar, 1951.
- POPPEL, H. **La novela policiaca en Colombia.** Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- QUINCEY, T. **El asesinato considerado como una de las bellas artes.** Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- RAMA, Á. **La ciudad letrada.** Montevideo: Arca, 1998.
- RAMOS, S. **El perfil del hombre y la cultura en México.** Cidade do México: Colección Austral, 2005.
- RAVELO, R. **Herencia maldita.** Cidade do México: Grijalbo, 2007.
- REIMÃO, S. L. **Literatura policial brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **O que é romance policial.** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REYES, J. R. C. **Teoría y didáctica de los géneros de aventura y policiaco.** Bogotá: Editorial Magisterio, 2003.
- RICOEUR, P. **Du texte à l'action.** Essais d'herméneutique II. París: Éditions du Seuil, 1986.
- _____. **Historia y narratividad.** Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. **Le juste.** París: Éditions Esprit, 1995.
- _____. **Soi-même comme un autre.** París: Éditions du Seuil, 1999.
- _____. **Tiempo y narración I.** Madrid: Cristiandad, s./d.
- RIERA, E. G. **Historia documental del cine mexicano.** Tomo 8. Cidade do México: Universidad de Guadalajara: Gobierno de Jalisco: CONACULTA: IMCINE, 1993.
- ROCHA, J. C. C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'dialética da marginalidade'. Revista Letras, Santa Maria, n. 28-29, 2004, p. 153-184.

- SALDARRIAGA, A. **Arquitectura de fin de siglo**: un manifiesto de ausencia. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- SANCHEZ, C. Ciudad formal y ciudad “informal”: anotaciones sobre una falsa dicotomía. **Texto y Contexto**, Bogotá, sep./dec. 1984.
- SARTRE, J. P. **El ser y la nada**. Ensayo de ontología fenomenológica. Madrid: Alianza Editorial, 1961
- SCHERER, B. **En Megalópolis**. México: UNAM, 2006.
- SILVA, A. **Bogotá imaginada**. Bogotá: Taurus, 2003.
- SIMPSON, A. S. **Fiction Detective de América Latina**. Toronto: Fairleigh Dickinson Universidad Press, 1990.
- SLOTERDIJK, P. **Crítica de la razón cínica**. Madrid: Siruela, 2003.
- SOLANILLA, C. V. La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria. In: _____. **Manual de literatura colombiana**, t. II. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1988.
- SUÁREZ, L. **De Tenochtitlan a México**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- TAIBO II, P. I. Entrevista. Ignacio Taibo II: La Lógica de la terquedad o la variante mexicana de una locura. **Mester**, v. XXI, n. 1, primavera de 1992.
- _____. **Primavera pospuesta**: una versión personal de México en los 90. Cidade do México: Joaquín Mortiz, 1999.
- TRONCOSO, M. De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación). In: TITLER, J. **Violencia y literatura en Colombia**. Madrid: Orígenes, 1989.
- ZIZEK, S. **Organs without bodies**: on Deleuze and consequences. New York: Routledge, 2004.