

GEORGE DE SANTANA MORI

**A ESPACIALIDADE E O EROTISMO
EM *BAIXO ESPLENDOR*, ROMANCE
DE MARÇAL AQUINO**

**TRÊS LAGOAS - MS
2023**

GEORGE DE SANTANA MORI

**A ESPACIALIDADE E O EROTISMO
EM *BAIXO ESPLENDOR*, ROMANCE
DE MARÇAL AQUINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões.

**TRÊS LAGOAS - MS
2023**

GEORGE DE SANTANA MORI

**A ESPACIALIDADE E O EROTISMO EM *BAIXO ESPLENDOR*, ROMANCE
DE MARÇAL AQUINO**

A Banca Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação do autor citado para a obtenção do título de MESTRE EM LETRAS pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – Campus de Três Lagoas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – Orientador e Presidente da Banca
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Campus Três
Lagoas/MS

Prof. Dr. João Adalberto Campato Jr. - Membro Externo – Universidade
Brasil/SP

Profª. Dra. Vanessa Hagemeyer Burgo - Membro Interno – Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul – (UFMS) – Campus Três Lagoas/MS

Três Lagoas-MS, 28 de Fevereiro de 2023.

À minha mãe, Maria de Santana Mori e a todos aqueles que me incentivam e apoiam meus projetos, decisões e sonhos, pelo amor, afeto e carinho a mim dedicados.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido e incrível orientador, Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões, pelo grande incentivo, paciência e apoio ao longo deste trabalho, além de sua preciosa amizade e leveza ao conduzir a minha orientação.

À minha família, especialmente à Lucimar Regina Rodrigues, pelo apoio e incentivo.

Aos meus alunos e amigos que será impossível citá-los todos aqui, mas que sabem a grande admiração que tenho por eles.

Aos companheiros de disciplinas cursadas na UFMS, pela grande troca de conhecimentos.

Aos professores do programa, Prof^a. Dr^a. Kelcilene Gracia Rodrigues, Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, Prof^a. Dr^a. Ângela Maria Guida e Prof. Dr. José Alonso Torres Freire, que me abriram novos olhares e enriqueceram meu conhecimento. Que honra aprender com vocês. Não existe adjetivo para expressar a minha grande admiração.

Em tempo, à equipe gestora da ETEC Prof. Massuyuki Kawano, pelo grande apoio.

Uma cidade, assim como um livro, não existe como forma dada, acabada, finita. Como um livro, ela só vem a ser ela mesma quando aberta, animada, lida, articulada, falada por alguém.

Jean-Christophe Bailly

A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo.

Georges Bataille

MORI, George de Santana. **A Espacialidade e o Erotismo em *Baixo Esplendor*, Romance de Marçal Aquino**. 2023. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2023.

RESUMO

A categoria narrativa espaço, bem como o tema que envolve o erotismo ocidental vem recebendo, na contemporaneidade, um enorme destaque nos estudos literários. Autores como Bachelard (1978), Brandão (2013), Dalcastagnè e Azevedo (2015), Dimas (1985), Lins (1976), entre outros, são importantes contribuições que refletem acerca dessa categoria em produções literárias atuais. Contudo, não se constata a temática do erotismo ocidental entre os estudiosos da categoria espacial, logo, faz-se necessário compreendê-la por meio de pesquisas de autores como, Branco (1984), Bataille (2020), Bidarra (2006), Bulhões (2003), Freud (1990), e Maingueneau (2010). A partir desse pressuposto, como objetivo geral será discutido nesta pesquisa a representação espacial na narrativa Marçaliana e, como objetivos específicos serão investigados a relação da categoria espacial com o erotismo ocidental, assim como suas contribuições para a compreensão dos sentidos tomando como objeto de pesquisa a obra *Baixo Esplendor* (2021). Visando atingir os objetivos acima descritos, serão apresentados os conceitos gerais de espaço, topoanálise e outras discussões como ambientação, espacialidade e entre-lugar para constatar a forma como o espaço urbano é representado na narrativa de Marçal Aquino. Ainda, serão expostas as contribuições da psicanálise com a finalidade de constatar o cruzamento do erotismo ocidental que se apresenta nos espaços através dos personagens. Também, associando a obra e as teorias, será analisado o modo como espaço e erotismo ocidental se relacionam e contribuem para a compreensão de sentidos no romance. No recorte utilizado, é possível notar que Marçal Aquino evidencia o erotismo ocidental transpassando toda a narrativa, apresentando uma literatura com uma infinidade de subjetividades que ressignificam e reorientam certos espaços sociais que se realizam com a inserção e movimentação dos personagens da obra.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Espaço. Erotismo ocidental.

MORI, George de Santana. **The Spaciality and Eroticism in *Baixo Esplendor*, Novel by Marçal Aquino**. 2023. 120 f. Dissertation (Master's Degree). Postgraduate Program in Languages, Federal University of Mato Grosso do Sul - UFMS, Três Lagoas, 2023.

ABSTRACT

In contemporary times, the narrative space category and the theme that encompasses eroticism have been receiving a huge prominence in literary studies. Authors such as Bachelard (1978), Brandão (2013), Dalcastagnè and Azevedo (2015), Dimas (1985), Lins (1976), are important contributions that reflect on this category in current literary productions. However, the theme of Western eroticism is not found among scholars of the spatial category, so it is necessary to understand it through research by authors such as Branco (1984), Bataille (2020), Bidarra (2006), Bulhões (2003), Freud (1990), and Maingueneau (2010). From these assumptions, as a general objective, the spatial representation in Marçal Aquino's narrative will be discussed in this research and, as specific objectives, the relationship of the spatial category with the eroticism will be investigated, as well as its contributions to the understanding of the senses, taking as a research object the novel *Baixo Esplendor* (2021). To achieve the objectives described above, the general concepts of space, topoanalysis and other discussions such as ambiance, spatiality and in-between place will be presented to verify the way in which urban space is represented in Marçal Aquino's narrative. Still, the contributions of psychoanalysis will be exposed to verify the intersection of eroticism that is presented in spaces through the characters. Also, associating the work and the theories, the way in which space and eroticism are related and contribute to the understanding of meanings in the novel will be analyzed. In the clipping used, it is possible to notice that Marçal Aquino highlights the eroticism permeating the entire narrative, presenting a literature with an infinity of subjectivities that resignify and reorient certain social spaces through the insertion and movement of his characters.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Space. Eroticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 FICÇÃO E JORNALISMO: NOTAS SOBRE ESPAÇO E EROTISMO NA PRODUÇÃO MARÇALIANA.....	13
1.1 MARÇAL AQUINO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: AUTOR E ESCRITA.....	14
1.2 BREVE SÚMULA DO ROMANCE <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	21
1.3 O ESPAÇO E SUA CONVERGÊNCIA EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	25
1.4 EROTISMO: UMA RECORRÊNCIA NAS OBRAS MARÇALIANA.....	31
2 O ESPAÇO EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	38
2.1 ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	38
2.2 TOPOANÁLISE E DEMAIS COMPREENSÕES ACERCA DO ESPAÇO.....	51
2.3 O ESPAÇO FEMININO E AS RELAÇÕES DE PODER NO ROMANCE MARÇALIANO.....	65
3 UM ENTRE-LUGAR: ESPAÇO E EROTISMO EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	77
3.1 A PINTURA COMO ESPAÇO E IMPULSORA DA LIBIDO.....	85
4 O EROTISMO EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	90
4.1 EROS E THANATOS: INSTINTOS DE VIDA E MORTE EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	90
4.2 A SOBERANIA MASCULINA NO ROMANCE MARÇALIANO.....	99
4.3 TAMANHO É DOCUMENTO? A VENERAÇÃO PENIANA EM <i>BAIXO ESPLENDOR</i> (2021).....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo examinar os encadeamentos entre a categoria diegética espacial e sua relação com o tema erotismo ocidental¹ presente na obra *Baixo Esplendor* (2021), de Marçal Aquino para revelar a dinâmica estabelecida entre eles na produção do romance.

Durante a leitura da obra foi possível constatar que a representação dos espaços em que a história se desenvolve revela que os personagens, embora se encontrem análogos a eles, também se apresentam contrastando com esses espaços demonstrando-se ansiosos e inclinados a experienciarem uma resignificação.

Analisar acerca dos sentidos da compreensão espacial, sobretudo em teorias de Bachelard (1978), Brandão (2013), Brandão e Oliveira (2019), Dalcastagnè e Azevedo (2015), Dimas (1985), Lins (1976), Massagli (2015), Reis e Lopes (1991), entre outros, demonstra uma base sólida para as reflexões dessa categoria diegética no texto literário. No entanto, o estudo acerca do erotismo ocidental não é constatado entre os pesquisadores da categoria espacial, logo, faz-se necessário compreendê-lo por meio dos estudos de Branco (1984), Bataille (2020), Bidarra (2006), Bulhões (2003), Durigan (1985), Freud (1990), e Mainguenu (2010).

É possível verificar nas obras de Marçal Aquino, além de seu comedimento e engenhosidade em sua escrita, um estilo bastante realista e a constatação da temática amorosa tendo como pano de fundo investigações policiais, como em *O primeiro amor e outros perigos* (1999), bem como da questão já mencionada atravessada pela temática que envolve o erotismo ocidental, especialmente em suas duas últimas obras intituladas *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2009) e *Baixo Esplendor* (2021), em que o autor explora a sexualidade de forma a despertar os sentidos como o olfato e o paladar em uma época pandêmica, na qual a perda desses sentidos são diretamente afetados devido à doença do Covid-19, se aproximando, até mesmo da escrita de Georges Bataille em *História do olho* (2018), em que o autor produz uma narração objetiva e adquire um efeito clichê comumente encontrado em revistas de bancas de jornais.

¹ Com a finalidade de deixar a leitura do trabalho mais fluida o termo erotismo deve ser entendido como erotismo ocidental.

Marçal Aquino em *Baixo Esplendor* (2021) constrói, fundamentalmente, uma narrativa violenta, em que o espaço é tomado dentro de uma dinâmica tensa e violenta, inserida em uma atmosfera nostálgica e paranoica marcada pelo ambiente do ano de 1973, época em que a austeridade da ditadura militar no Brasil se estabelecia em todos os lugares, os crimes, a marginalidade, a prostituição e todas as suas implicações. Entretanto, refletido na representação da realidade brasileira, Marçal Aquino cria uma diegese amorosa e suas sequelas desprendendo, na trama do romance, componentes paradoxais e supostamente assimétricos.

Ainda, em *Baixo Esplendor* (2021), o autor apresenta um conjunto de histórias não arbitrarias, pois, se no núcleo do romance, um policial disfarçado se infiltra em uma quadrilha de roubos de cargas e se apaixona pela irmã do chefe desse bando, no qual seus encontros secretos em espaços paradoxais são marcados pelo mais alto grau de erotismo, outras histórias vão se anexando à principal revelando desde um delegado aposentado, mas com um comportamento um tanto controverso, uma aspirante a modelo, irmã de um informante da polícia, vítima de chantagem de um fotógrafo pedófilo, inclusive, um delegado que tem como meta se tornar Secretário da Segurança Pública que, incerto sobre o sucesso da conclusão em uma investigação e desconfiado de seu subordinado faz uma advertência sobre os perigos do vício do sexo.

É possível averiguar em *Baixo Esplendor* (2021) que espaço e erotismo são arquitetados de forma minuciosa, o que oportuniza o reconhecimento das apreensões experienciadas pelos personagens. A libido em evidência entre alguns dos personagens da obra erotizam os espaços, como uma casa de fachada pertencente à polícia civil e, até mesmo uma prisão, onde os personagens, por meio de visitas íntimas, transformam os espaços públicos, como uma cadeia, em espaços privados.

Dessa forma, esta pesquisa tem como objetivo geral responder de que maneira a categoria diegética espacial é representada no romance. Já como objetivos específicos, pretende-se refletir sobre a forma em que espaço e erotismo ocidental se relacionam na narrativa de Aquino e como eles podem contribuir para a compreensão dos sentidos na obra. Nesse sentido, o objetivo é observar no romance a função desempenhada pelo operador espacial.

A hipótese é que existe um paradoxo referente à categoria narrativa espacial, que ora é entendida ou transformada em espaço privado, ora é vista como espaço público,

cujos personagens, também contraditórios, circulam por esses espaços e são atravessados pela temática erótica.

Em virtude da carência de pesquisas acerca do tema, este estudo faz-se relevante, pois, tanto a categoria diegética espacial quanto a temática erótica vêm ganhando maior visibilidade, não apenas com fins de teorização, mas também, de promover análises, na qual espaço e erotismo se relacionam e adquirem importância ficcional. Vale pontuar, que ao pesquisar a fortuna crítica acerca do autor e da obra analisada, que se deu entre agosto de 2021 e outubro de 2022, não foram encontrados trabalhos científicos nos bancos de teses e dissertações de inúmeras universidades (UFMS, UFMT, UNESP, UNICAMP, PUC e USP), nem artigos científicos em sites especializados em análises literárias, apenas resenhas sobre o lançamento do livro e vídeos de entrevistas em site como o *Youtube*. Portanto, este trabalho pode adquirir destaque por sua originalidade e, também servir de subsídio para futuras pesquisas referentes à obra em questão.

Esta pesquisa está dividida em quatro seções que empreendem atestar a trajetória percorrida para viabilizar a leitura reflexiva do romance e responder às perguntas norteadoras. A primeira seção, intitulada **Ficção e Jornalismo: notas sobre espaço e erotismo na produção Marçaliana**, subdivide-se em quatro subseções. Na primeira - **Marçal Aquino na Literatura Brasileira Contemporânea: autor e escrita** - é apresentado o autor, bem como sua produção literária e cinematográfica, percorrendo o contexto histórico pelo qual o autor se situa. Por se tratar de um escritor cujas produções ainda são pouco exploradas no meio acadêmico, foram destacadas as principais características relacionadas à sua vida pessoal e suas influências e, posteriormente, percorreu-se no campo de sua atuação profissional, constituído pelas suas produções como jornalista, redator, roteirista televisivo e cinematográfico e escritor. Conservando-se nas características de seus escritos, pode-se delinear um perfil de seu percurso como um escritor transgressor e orientado na representação de temáticas dissidentes englobando o erotismo, a marginalidade, o submundo do crime, a violência urbana, entre outros.

A segunda subseção – **Breve sùmula do romance *Baixo Esplendor* (2021)** – serão apontados os aspectos mais relevantes e significativos da obra analisada. Já na terceira subseção - **O espaço e sua convergência em *Baixo Esplendor* (2021)**,

apresenta as bases teóricas que orientam este trabalho. Será nessa parte do trabalho que estão apresentados os conceitos no que tange à categoria diegética espacial, encarado como fundamental na produção desta pesquisa. Intentou-se nessa subparte a realização de uma síntese referente à apuração dessa categoria narrativa, selecionando teóricos que aportam em seus estudos as suas divisões, contribuindo na exploração dos possíveis espaços.

E para encerra a primeira seção do trabalho, a quarta subseção - **Erotismo: uma recorrência nas obras Marçaliana** - assim como na parte anterior, estão expostos os principais conceitos relacionados ao tema erotismo ocidental, abarcando os princípios da psicanálise instituída por Sigmund Freud, base teórica fundamental durante a análise da temática que envolve o erotismo ocidental em *Baixo Esplendor* (2021).

A segunda seção, intitulada **O espaço em *Baixo Esplendor* (2021)**, será realizado na primeira subseção, **Espaço e Ambientação em *Baixo Esplendor* (2021)**, um detalhamento sobre os diversos espaços e ambientações encontrados na narrativa. Nessa subseção é realizado uma observação ampla da espacialidade e da ambientação, na qual pretende-se demonstrar como essa categoria diegética é construída e organizada, bem como o espaço interage e funciona dentro de uma narrativa. Na segunda subseção - **Topoanálise e demais compreensões acerca do espaço** - verifica-se como o espaço é representado e suas contribuições para a compreensão de sentido na obra por meio da topoanálise proposta por Bachelard (1978) e ampliada por Borges Filho (2007). Já na terceira subseção - **O espaço feminino e as relações de poder no romance Marçaliano** - serão analisadas as configurações espaciais em que as personagens femininas da obra ocupam, bem como, suas contestações, subversões e problematizações.

A terceira seção - **Um entre-lugar: espaço e erotismo em *Baixo Esplendor* (2021)** - empreende-se uma análise do espaço e erotismo ocidental inserindo as influências espaciais nos ambientes públicos e privados, principalmente no que tange aos relacionamentos do personagem Miguel e suas parceiras. Na segunda subseção com o título - **A pintura como espaço e impulsora da libido** - será analisado especificamente o espaço ocupado por um quadro da personagem principal e sua caracterização, bem como de que forma a imagem impulsiona a libido dos personagens que ocupam o espaço em que o quadro está disposto.

A quarta seção, intitulada, **O Erotismo Marçaliano**, divide-se em três subseções. A primeira, - **Eros e Thanatos: Instintos de Vida e Morte em *Baixo Esplendor* (2021)** - será analisado a configuração do erotismo ocidental que atravessa toda a narrativa, bem como sua contribuição para o entendimento de sentido da obra articulando a obra com as teorias. Na segunda subseção, - **A soberania masculina no romance Marçaliano**, será realizado uma análise, em que serão abordadas questões referentes ao erotismo ocidental, bem como sexualidade e teorias que debatem com a obra analisada. E por fim, na última subseção, intitulada, - **Tamanho é documento? A exaltação do pênis em *Baixo Esplendor* (2021)** - assim como nas seções anteriores, viabiliza-se uma discussão entre teoria e assuntos que envolvam questões referentes ao sexo masculino. A ideia de analisar a obra juntamente com as teorias tem por objetivo tornar a leitura dessa pesquisa mais dinâmica e fluida.

1 FICÇÃO E JORNALISMO: NOTAS SOBRE ESPAÇO E EROTISMO NA PRODUÇÃO MARÇALIANA

A categoria diegética espacial vem recebendo, na contemporaneidade, maior notoriedade entre os pesquisadores do campo literário levando a inúmeras reflexões que merecem ser levantadas e debatidas. Em uma pesquisa realizada pelo site *Google Acadêmico* em janeiro de 2023 é possível constatar que as categorias tempo (559.000 entradas) e espaço (475.000 entradas) se destacam em relação às outras categorias diegéticas como personagens (135.000 entradas), narrador (69.000 entradas) e enredo (50.900 entradas). Além disso, no romance, essa categoria diegética se sobressai, especialmente na representação da realidade, oportunizando a observação de aspectos sensoriais e a presença dos personagens que integram sobre ele. Reis e Lopes (s.d., p. 204), citados por Brandão (2013, p. 50), pontuam que o espaço “compreende os elementos físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e movimentação dos personagens”, logo, pode-se inferir que o espaço seja entendido de forma metafórica,

englobando as atmosferas sociais, mas, também as psicológicas. Nesse sentido, entende-se que a categoria diegética espacial em uma narrativa pode despertar compreensões para além da simples cenografia, pois os sujeitos que ocupam e transitam sobre ele, ao interagir, instituem relações de contextos sociais e psíquicos.

Valendo-se dessas notas essenciais, pretende-se aqui discutir a relação entre espaço e erotismo ocidental na literatura Marçaliana usando como objeto de pesquisa a obra *Baixo Esplendor* (2021). Com as indagações realizadas anteriormente, em especial, no que tange aos seus encadeamentos é que se pretende elucidar a representação do espaço no romance, bem como, de que forma espaço e erotismo se relacionam e contribuem para a compreensão dos sentidos na obra.

Vale ressaltar, que embora Marçal Aquino não seja considerado um autor canônico, não é possível afirmar que ele não tenha destaque na literatura brasileira contemporânea², desse modo, este trabalho será iniciado com uma apresentação do autor e de suas produções, em que serão salientados aspectos relevantes do contexto histórico em que está inserido, bem como sua carreira como escritor atrelada a uma literatura erroneamente denominada “policial”, na qual seus escritos reúnem componentes tanto literários, quanto jornalísticos. Serão expostos, também, com a intenção de esclarecer nas reflexões propostas por esta pesquisa, uma orientação relacionada à categoria narrativa espacial e o tema erotismo ocidental que serão aplicados na realização das partes posteriores em razão da pluralidade de seus conceitos e perspectivas.

1.1 MARÇAL AQUINO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: AUTOR E ESCRITA

Marçal Aquino nasceu no interior paulista, mais precisamente na cidade de Amparo, a 140 km de São Paulo, em 28 de janeiro de 1958. Filho de um pai com apenas o terceiro ano do ensino fundamental e mãe com somente o ensino médio incompleto

² A expressão “literatura brasileira contemporânea”, é utilizada neste trabalho como forma de encaminhamento do período da ficção no Brasil que deu início nos anos de 1964, com o início do golpe militar (SCHOLLHAMMER, 2009).

iniciou suas leituras ainda na infância pelas histórias em quadrinhos, por meio das quais foi até alfabetizado, pois achava os livros entediante por não conter figuras.

Seu contato com os livros se deu por volta dos 10 anos de idade, época em que ficou fascinado pela ficção, abandonando, então, a leitura de gibis. Quando tinha 11 anos passou a frequentar assiduamente a biblioteca pública no município onde morava e lia desde filosofia, poesia, romances policiais até literaturas de língua portuguesa e inglesa. Aos 13 anos de idade, já havia lido obras de Nietzsche e obras completas de Raymond Chandler, romancista e, também, roteirista norte-americano, do qual recebeu uma grande influência no gênero dos romances policiais. No entanto, sua atração pela escrita se deu apenas em suas aulas de redação, pois constatou seu potencial de manipulação com as emoções do leitor, ou melhor, de suas professoras (AQUINO, 2020a).

Marçal Aquino adentrou na Pontifícia Universidade Católica na cidade de Campinas (PUC-Campinas), para cursar jornalismo graduando-se no ano de 1983 aos 25 anos de idade. E logo em seguida, em 1984, publica em edição independente seu primeiro livro *A Depilação da Noiva no Dia do Casamento*. Já em 1985, mudou-se para São Paulo iniciando sua carreira em jornais como *Gazeta Esportiva* e, também, *O Estado de S. Paulo*. Neste mesmo ano, ainda publica outra coletânea de poesias, *Por Bares Nunca Dantes Naufragados*. Em 1988, no *Jornal da Tarde*, trabalhou como jornalista policial, evento que também o influenciaria em seus escritos. Já em 1989, Aquino estreia na esfera da literatura infantojuvenil com a publicação do livro *A Turma da Rua Quinze*, levando-o a ganhar notoriedade como escritor já nos anos de 1980 (AQUINO, 2020a).

Os anos de 1990, também foram muito produtivos para Marçal Aquino. Ainda nesse ano publica outra coletânea de poesias intitulada *Abismos: Modos de Usar*, ganhando, aliás, o prêmio *Emílio de Moura de Poesia*. Em 1991, se aventura pelo universo dos contos publicando *As Fomes de Setembro*, com o qual conquistou o prêmio de *Literatura Brasileira da 5ª Bienal Nestlé* e a coletânea de contos *Famílias Terrivelmente Felizes*. Em 1992, lança um livro infantojuvenil intitulado *O Jogo do Camaleão*, e em 1994, ganha outro concurso no Paraná com a obra *Miss Danúbio*, uma coletânea de contos cujo conto *Os Matadores* é adaptado para o cinema tendo Beto Brant - cineasta que conhecera em 1991 - como diretor, e o próprio autor e Fernando

Bonassi como roteiristas. Em 1994, Marçal Aquino publica outra obra - *O Mistério da Cidade Fantasma*. Já, em 1996, lança outra obra infantojuvenil - *O Primeiro Amor e Outros Perigos* - e encerra a década dos anos de 1990 publicando, em 1999, *O Amor e Outros Objetos Pontagudos*, com o qual foi homenageado na categoria *Contos e Crônicas* no *Prêmio Jabuti* em 2000. (AQUINO. 2020b).

Pode-se notar que a produtividade de Marçal Aquino entre os anos de 1980 e 1990 foi notória, no entanto, os primeiros cinco anos do ano 2000 receberam ainda mais destaque. Em 2001, Marçal Aquino publica outra coletânea de contos, também homenageada pelo *Prêmio Jabuti de Literatura*, denominada *Faroestes*, obra cuja reescrita é lançada em 2022. Em 2002, iniciou seu empreendimento pelos romances publicando *O Invasor*, no qual, o autor afirma que antes de publicá-lo fora escrito em forma de roteiro cinematográfico juntamente com Renato Ciasca e Beto Brant para só, então, reescrevê-lo em forma de livro. No ano seguinte, em 2003, lança o romance *Cabeça a Prêmio*, sendo adaptado para o cinema por Marco Ricca. Em 2005, lança um novo romance - *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios* - que fora adaptado tanto para o teatro em 2008, recebendo o nome de *Amor de Servidão*, em parceria com Marília Toledo, quanto para o cinema, tendo como diretor Beto Brant e Renato Ciasca e, juntamente com os diretores mencionados ficam responsáveis pelo roteiro do filme com o mesmo título e lançado em 2012 (AQUINO, 2020b). Após 16 anos, Marçal Aquino reaparece, ou seja, em 2021, lançando a obra *Baixo Esplendor* (2021), objeto de pesquisa desta dissertação.

Poeta, jornalista, contista, roteirista e escritor, Marçal Aquino pode ser considerado um arquiteto das letras. Alguns de seus livros foram traduzidos e lançados na Europa e na América Latina, principalmente, na Alemanha, na França e no México. No entanto, suas produções não se restringem apenas a livros, é possível constatar seu nome em créditos de inúmeros filmes significativos e minisséries produzidos nos últimos anos pela televisão e indústria cinematográfica brasileira e internacional. Conforme o site *Internet Movie Database*,³ Marçal Aquino se destaca como roteirista de filmes como: *Os Matadores* (1997), *Ação Entre Amigos* (1998), *O Invasor* (2001), *Nina* (2004), *Crime Delicado* (2005), *O Cheiro do Ralo* (2006), *Cão Sem Dono* (2007),

³ *Internet Movie Database* – IMDb, Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0032645/>>. Acesso em 05 abr. 2022.

Cabeça a Prêmio (2009), *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios* (2011), *Força-Tarefa* (2009), *O Caçador* (2014), *Supermax* (2016), *Pitanga* (2017), *Tungstênio* (2018), *Persona non grata* (2019), filme francês adaptado com base na obra *O Invasor* (2002), *Carcereiros: O Filme* (2019) e *Carcereiros* - série televisiva (2017 - 2021).

Diante das tantas produções, vale ressaltar o contexto histórico pelo qual Marçal Aquino atravessou e que pode ter exercido influência sobre sua escrita, pois de 1980 até os dias atuais ocorreram inúmeras transformações, sobretudo nos âmbitos social, científico, político, econômico, cultural, incluindo uma pandemia, que só no Brasil dizimou aproximadamente 700.000 vidas e, que de acordo com Aquino (2021a), em virtude do isolamento social, possibilitou a escrita e a publicação da obra *Baixo Esplendor* (2021), tendo seu lançamento antecipado em um ano.

Os anos de 1980 foram atravessados por acontecimentos como a Guerra Fria, a Guerra Afegã-Soviética, a Guerra do Líbano, a descoberta da AIDS, o fim da Ditadura Militar, a Promulgação da Constituição Brasileira, a primeira eleição direta para presidente da república após o fim da Ditadura, além da estagnação econômica e a deflagração de uma inflação descontrolada.

Já nos anos de 1990, foi um período em que ocorria uma transformação mundial, pois, se a Guerra Fria que já vinha persistindo desde meados de 1947, em 1991 ela entra em colapso resultando na dissolução da antiga União Soviética e a instauração dos Estados Unidos da América como uma potência econômica mundial, em que se consolidam o capitalismo, a democracia e, também, a globalização, especialmente em decorrência da popularização dos computadores e, também da internet. Verifica-se nessa década, o fim do Apartheid que teve como resultado a ascensão de Nelson Mandela a Presidente da África do Sul. Ainda em 1990, a Alemanha é reunificada com a queda do Muro de Berlim. Já em 1991, os países latinos como a Argentina, o Brasil, o Paraguai e o Uruguai se unem e formam o Mercado Comum do Sul, também denominado como Mercosul. Na esfera científica, inicia-se o Projeto Genoma Humano e a clonagem da ovelha Dolly, bem como, a popularização no uso do telefone celular e o estabelecimento da televisão como fonte de entretenimento. Esses e outros acontecimentos esboçavam a ruptura do totalitarismo e a inauguração tanto da democracia, quanto do progresso científico e tecnológico.

Contudo, no Brasil, se configurava um contexto sociopolítico, econômico e cultural bastante agitado, pois, com o fim da ditadura militar, Fernando Collor se elege como primeiro presidente por meio do voto direto, mas com a instabilidade econômica, o confisco de poupanças, a crise que atravessou o seu governo entre outros agravantes levou, incentivados por uma intensa campanha midiática, milhares de jovens às ruas para reivindicar e até conseguiram como resultado o seu *impeachment*. Em seguida, com a criação do Plano Real implementada por Fernando Henrique Cardoso a economia brasileira, no fim de seu mandato, mostrou-se fragilizada aumentando a pobreza e, conseqüentemente, a violência urbana, podendo até se testemunhar o massacre do Carandiru, evento em que visando conter na Casa de Detenção uma rebelião 111 detentos foram assassinados devido a intervenção da polícia militar de São Paulo. No entanto, na esfera cultural, o Brasil viu ressurgir o cinema bem como, o fim da censura no final dos anos de 1980, possibilitando a produção de livros, filmes, novelas, músicas, peças teatrais, entre outras manifestações culturais, em que diversos temas, antes proibidos, ganharam mais liberdade de expressão.

Envolvidos nesse contexto, tem-se que tanto o ramo editorial quanto a literatura precisavam se restabelecer e se renovar. Nelson Oliveira (2020) salienta que o livro de Alfredo Bosi intitulado *História Concisa da Literatura Brasileira* era um clássico nos anos de 1990, no qual o crítico apontava os escritores Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa como uma tendência contemporânea, preterindo autores como Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, como se a literatura brasileira findasse nos anos de 1950, ou no máximo em 1960. Em seguida, com a difusão dos contos nos anos de 1970, em razão dos anseios de integrar escritores desse período, os anos de 1990, resultou no lançamento organizado por Nelson Oliveira em 2001, da antologia de contos denominada *Geração 90: Manuscritos de Computador*, a que Oliveira (2007, p. 9) citado por SOUZA (2013, p. 28) salienta que “essa é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pela televisão”, evidenciado a influência desse veículo de comunicação em diversas escritas, até na de Marçal Aquino.

É nesse contexto que Marçal Aquino se insere, juntamente com Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Beto Brant, Fernando Bonassi, Carlos Ribeiro, entre outros, classificados por Oliveira (2020), como “escritores transgressores”. No entanto, por

suas experiências pessoais como um exímio leitor e profissionais como escritor, redator, jornalista policial e roteirista, Marçal Aquino submeteu-se tanto aos discursos literário e jornalístico quanto ao discurso cinematográfico, ou seja, sua compreensão fictícia é influenciada diante dessas expressões comunicativas singulares ficando evidente o cruzamento desses discursos na forma como o escritor apreende e narra o mundo. Schollhamer (2009, p. 38), para explicar sobre esse cruzamento discursivo, destaca que a “característica da ficção que inaugura na década de 1990 é o aumento do hibridismo literário, que produz formas narrativas compatíveis aos dos meios digitais e audiovisuais.”

Em uma entrevista cedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, ao ser questionado por Cassiano Elek Machado sobre a “literatura brasileira estar submissa à realidade”, Aquino (2003, n.p.), afirma que “existe uma literatura que está muito próxima do jornalismo, que é quase o registro *in natura* da ocorrência cotidiana e outra que só parte da realidade”, e ao continuar sua resposta pontua: “No meu caso a realidade está muito próxima do meu texto, é um caminho que escolhi. Mas até pela prática do jornalismo percebi que querer transportar a realidade de forma direta sem o filtro da ficção soa artificial.” Desse modo, é possível inferir que o autor manifesta tanto o cruzamento dos múltiplos discursos nos seus escritos, quanto a sua pretensão pelo real. No que tange ao seu diálogo com o cotidiano, Aquino (2021a), enfatiza: “Gosto de ver gente no metrô, ir pra rua. Porque àquela hora da rua é a hora de ver gente, de ouvir, de alimentar um outro tipo de mitologia que não a literária.” Ainda, durante a entrevista, Aquino (2021a), destaca que “uma frase ouvida na rua, ao acaso, pode fazer com que eu vá para casa, sente e escreva um conto.”

Em outra entrevista cedida ao jornalista Manuel da Costa Pinto no programa *Segundas Intenções* da Biblioteca Parque Villas Boas e transmitida pelo site *YouTube* em 16 de julho de 2021, Marçal Aquino discorre acerca de suas influências literárias, afirmando seu fascínio pelo escritor Edgar Rice Burroughs, afirmando que após a leitura de *Tarzan*, abandonou definitivamente a leitura de quadrinhos. Pontua, ainda que durante a ditadura, mais precisamente entre os anos de 1973 e 1976, ou seja, dos 15 aos 18 anos, leu inúmeros contos de escritores, tais como, Domingos Pellegrini, Caio Fernando Abreu, Luiz Vilela, Dalton Trevisan, Sergio Sant’Anna, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, entre outros.

Contudo, diante de tantas influências e, contrariando o que muitos pesquisadores enfatizam acerca de seus escritos, na entrevista ao jornalista Manuel da Costa Pinto, no lançamento do livro *Baixo Esplendor*, Marçal Aquino (2021), afirma que sua “literatura, assim como a literatura de Rubem Fonseca, não se enquadram no gênero policial”⁴. O autor salienta que os seus escritos “atravessam o universo da marginalidade, um lugar onde policiais, ladrões e assassinos transitam, mas sem a construção literária calcada em um detetive, com parâmetros investigativos próprios a esse gênero mas, sim a clássica história de amor” (Aquino, 2021, n.p.).

Como citado anteriormente, ao pesquisar especificamente sobre a fortuna crítica de *Baixo Esplendor* (2021), não foram encontrados trabalhos de teor acadêmico, apenas entrevistas acerca do lançamento do livro e resenhas feitas por *blogs*. Vale ressaltar, também, que durante a produção dessa dissertação não foi encontrado uma biografia de caráter científico do autor Marçal Aquino, apenas dados retirados de entrevistas.

Ao ser entrevistado por Paulo Cesar Gomes e transmitido pela página *História da Ditadura* no site *Youtube*, em 8 de setembro de 2021, Marçal Aquino fala sobre sua técnica ao escrever *Baixo Esplendor* (2021), dizendo que na maioria das suas narrativas ele prefere não saber sobre o que vai escrever, ou seja, diferentemente de produzir roteiros cinematográficos, ao criar uma obra literária a trama é descoberta somente durante a escrita, isto é, a história se desenvolve “às cegas”. Ao ser questionado sobre o quanto a década de 1970 o impactou para que ele criasse o romance, o autor sintetizou que queria criar um “contexto violento” e, que por meio de suas memórias dos anos que vivenciou o Regime Militar, os “Anos de Chumbo” poderiam render uma boa história de amor em que a Ditadura funcionasse apenas como um espaço cênico conturbado, ou melhor, um pano de fundo para sua narrativa, não sendo definidora da história que pretendia contar. Schollhammer (2009), salienta que:

O submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea. Além de denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do estado autoritário, aparecia na literatura, nas artes plásticas e no cinema numa exposição nua e crua de uma nova realidade, que às vezes, atribuía certo romantismo ao fenômeno o banditismo (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 82).

⁴ De acordo com Todorov (1980, p. 68), o romance policial consiste na “relação problemática entre duas histórias: a do crime, ausente e a da investigação, presente, da qual a única justificativa está em nos fazer descobrir a história do crime”.

Dessa forma, é com todos esses elementos contraditórios que Aquino expõe sua perspectiva e voz de escritor, roteirista e jornalista de tal maneira que, fundidos em uma obra, consegue revelar uma história de amor entre as mazelas de uma sociedade. Ainda na entrevista, Aquino (2021b) assinala que para além do período, era possível apresentar manifestações artísticas, como os títulos de músicas e de filmes da época e outros produtos comerciais como rádios e marcas de carros, a fim de trazer à narrativa um tom nostálgico e, também provocar um certo “mal-estar”.

Durante a narrativa, observa-se um processo de temporalidade, realizado por *flashbacks*, em que se constata, ainda, um parágrafo inteiro repetido no mesmo capítulo, no qual Aquino (2021b) salienta que o processo cinematográfico nessa repetição se dá de acordo com a aproximação e o afastamento da câmera. Encerrando a entrevista, acaba dizendo que “o real é a sua fonte inesgotável ao seu ponto de partida”, podendo-se inferir, portanto, que a observação e o contato com a realidade sejam matéria-prima para sua escrita. Deste modo, é com base na categoria narrativa espacial e no tema erotismo ocidental que esta pesquisa será norteadada.

Na próxima subseção será realizado uma síntese do romance *Baixo Esplendor* (2021), apresentando os pontos mais relevantes da obra.

1.2 BREVE SÚMULA DO ROMANCE BAIXO ESPLENDOR (2021)

Em seu último romance - *Baixo Esplendor* (2021) -, Marçal Aquino apresenta uma história de amor entre Miguel⁵, codinome de um agente do setor da Inteligência da Polícia Civil, e Nádia, sócia de uma boutique de roupas finas e irmã do chefe de uma quadrilha especializada em roubos de cargas, na qual Miguel está infiltrado. A narrativa, no entanto, se desenvolve, segundo o autor, em um espaço imaginário na cidade de São Paulo, porém sem dizer efetivamente que se passa nesse lugar no ano de 1973, período em que a opressão da Ditadura Militar se estabelecia de forma violenta e promovia um ambiente austero, tenso e sombrio em toda a nação, à época, em que um “simples ladrão

⁵ O nome verdadeiro do personagem não é revelado na obra, contudo, sabe-se que o nome Miguel foi dado em homenagem a um amigo assassinado por ladrões que descobriram ser um policial no momento do assalto.

de banco poderia ser enquadrado como terrorista”, conforme salienta Aquino (2021c). E é nesse ambiente que toda a trama será construída.

Na narrativa, pode-se perceber que os ambientes, espaços e personagens formam um todo contraditório. Em um churrasco à beira de uma represa promovido por Ingo, chefe da quadrilha de roubo de cargas, que Miguel conhece Nádia, uma sulista, mais precisamente do oeste do Paraná, mulher alta e encorpada, pouco mais de 30 anos, “mulher para grandes fomes”, com quem Miguel se envolve emocionalmente. Os dois amantes se encontram sucessivamente na casa de fachada cercada por câmeras e microfones da polícia civil em que Miguel está alocado.

Durante a trama, pode-se conhecer o pai de Miguel, delegado aposentado, viúvo e solitário, exceto pelo convívio com sua cadela vira-lata chamada Bibi e, como hábito guardava camisinhas vencidas e pertences da esposa falecida. No quarto do fundo de sua casa, também escondia nas gavetas da cabeceira, além de cigarros e outros objetos, fotos íntimas da filha do vizinho, essa, aparentemente com problemas mentais, o que demonstra um comportamento contraditório ao que se espera de um delegado.

Já infiltrado na quadrilha, Miguel se acerca de vários outros personagens paradoxais, como Ingo, o chefe, pertencente à classe média paranaense, ex-professor de um curso pré-vestibular, desconfiado, violento e que tinha como pretensão escrever um livro. Moraes, filho de um pescador pernambucano, órfão de mãe e criado no subúrbio do Rio de Janeiro pela tia após o falecimento de seu pai, tinha o comportamento tenso e características físicas um tanto exuberante. Já Lucas, era especialista em bombas, porém, na mão direita só tinha dois dedos e na esquerda, apenas um toco do indicador, uma ironia. Elvis, ex-sargento expulso da polícia por extorsão e antigo namorado de Nádia, agora casado com Odete, após uma briga de casal, vai parar na cadeia por causa da esposa. Esses e outros personagens, por meio de suas histórias aparentemente dissonantes, se apresentam na trama e contribuem para o encadeamento da obra.

Ocorrem ainda, na narrativa, momentos em que o personagem Miguel se relaciona apenas com mulheres que possuem filhos. É possível conhecer Cilene, descrita como uma religiosa fanática insuportável, mãe de Pedrinho. O garoto, aqui com 16 anos, mostra-se confuso sobre sua sexualidade, mas tempos depois, reencontra Miguel na noite acompanhado de Nádia, porém com o nome de Piera. Em um momento da narrativa Piera quase revela o nome verdadeiro de Miguel. Figura-se, ainda, a

personagem Karina, 16 anos, aspirante a modelo e irmã de seu informante que, no desenrolar da trama, é chantageada por um fotógrafo de 40 anos, com o qual teve um rápido relacionamento, mas em razão do sucesso que começara a ter na mídia, passou a ameaçá-la dizendo que divulgaria suas fotos nuas, e Miguel oportunamente conseguiu recuperar suas fotos e os negativos, mas não sem antes, entretanto, se atracar com o fotógrafo. Sandro, seu informante, é um sujeito inquieto, e pouco antes de morrer revela que está sendo seguido pelo rei do rock. Encontra-se, também, o personagem Olsen, chefe da operação, casado com a irmã do vice-governador e que tem pretensões de ocupar o cargo de Secretário da Segurança Pública.

Enfim, é possível constatar além da história de amor, personagens contraditórios que transitam de forma dissonante em espaços urbanos manifestando a sua complexidade enquanto ambientes discursivos, em que o empírico e o criado se acrescentam, ofuscando o discernimento entre o real e o fictício contribuindo, assim para a compreensão do sentido da obra. Os crimes violentos e covardes presentes na narrativa, manifestam-se como se fossem uma prolongação dos massacres que ocorrem país afora podendo representar, até mesmo o submundo, o subterrâneo, o fundo do poço, do qual se obtém o título do livro, também paradoxo, por meio da palavra baixo. As praças que servem como sanitário animal, o quintal abandonado, mas que persiste em crescer um pé de tomate, um velho edifício cheirando a urina, entre outros ambientes urbanos conversam-se, tanto para denunciar as formas de ilicitudes, especialmente na passagem em que o autor, ao descrever sobre um bar, relembra sobre uma explosão que ocorrera por causa de uma ligação clandestina de gás, quanto para descortinar o descaso público ou mesmo individual dos sujeitos na esfera social que ali circulam e interagem.

Baixo Esplendor (2021), é composto por três capítulos: o primeiro intitulado “Suor” e, dividido em 5 partes, remete ao leitor não apenas o difícil trabalho submetido por Miguel, protagonista da obra, mas também, ao suor resultante das aventuras sexuais do personagem. Em forma de *flashback* aponta as caracterizações de alguns dos personagens, bem como são apresentados a forma de trabalho do agente infiltrado ressaltando até o curso de teatro que Miguel fizera em sua adolescência, o que contribuiu, especialmente, para as diversas caracterizações de seus disfarces em inúmeros momentos de sua carreira enquanto policial disfarçado. Discorre, também,

sobre o episódio em que seu pai atira em dois assaltantes menores de idade no momento da fuga ao assaltarem uma farmácia, fato que o fez ganhar visibilidade tendo o seu rosto divulgado em diversas mídias, tanto impressa, quanto televisiva. Ainda, encontra-se nesse capítulo o evento em que Ingo demonstra todo o seu ódio aos militares quando, estes adentram em um restaurante de beira de estrada em que Miguel e Ingo estão jantando e esperando por outro integrante da quadrilha e pelos caminhões contendo as cargas que seriam roubadas. É nesse capítulo, também, que são retratados o planejamento da operação do roubo de carga, o encontro entre Miguel e Nádia e um episódio em que são detalhados o rebaixamento de Elvis ao ser preso e detido por 3 anos por causa de sua esposa.

O segundo capítulo do livro recebe o nome de “Sêmen” e está dividido em 10 partes, compondo o maior capítulo da obra. É nesse denso capítulo, como o próprio nome sugere, que toda a história de amor entre Miguel e Nádia terá o seu desenvolvimento. Verifica-se, também, o encontro às escondidas de Miguel com o seu chefe, Olsen, que desconfiado de seu subordinado sobre a conclusão da investigação o adverte sobre os perigos do vício do sexo. É nesse capítulo em que se conhece a história da morte do pai de Miguel, torturado pelo irmão mais velho do adolescente que matara em frente à farmácia e o encontro inesperado com o assassino do velho no dia em que Ingo, chefe da quadrilha, fará as orientações para o roubo de cargas.

Ainda, é possível conferir os encontros entre Miguel e Karina em dois momentos, primeiramente em um café, onde a personagem feminina agradece o feito de Miguel em relação ao fotógrafo chantagista e, posteriormente, no cemitério, no velório de Sandro, irmão de Karina e informante de Miguel, em que se tem conhecimento acerca do desaparecimento e descoberta de seu corpo, pois fora assassinado tendo a língua cortada e enviada em uma caixa de sapatos à família. Encontram-se, também, nesse capítulo as barbaridades que os integrantes da quadrilha em que Miguel está infiltrado fazem uns com os outros sobretudo quando o assunto é traição revelando, aliás, um tribunal do crime. O autor apresenta, inclusive, a exposição da vida pessoal de Ingo e seu relacionamento com a família, tanto com sua filha de 16 anos, grávida de seu professor particular, quanto com sua mãe na luta contra o câncer.

Em forma de *flashback*, é possível conhecer um pouco mais a fundo os disfarces já realizados por Miguel e suas histórias anteriores como agente infiltrado. Inclui-se, em

tempo, todo o envolvimento emocional de Miguel com Nádia, seus encontros, desencontros e reencontros, além da desconfiança e posterior certeza de que estava sendo seguido e observado, não apenas por um integrante da quadrilha, como da própria delegacia em que trabalha, além dos detalhes do desmonte do bando criminoso. Constata-se, ainda, o personagem Leandro, um adolescente que foi morar junto com Ingo em seu apartamento, viera da Bahia e como um ato de retribuição aos favores concedidos, o alerta sobre a invasão em seu apartamento pela polícia e, Ronildo Júnior, pintor e amigo de Nádia, que contrata Miguel para fazer um serviço de segurança pessoal ao resolver pintar em um dos bairros mais perigosos da cidade.

No terceiro capítulo, intitulado “Sangue”, com apenas duas partes que Marçal Aquino encerra, ou não, a obra. Verifica-se aqui um outro reencontro de Miguel, no dia de seu aniversário, só que desta vez com três marginais, sendo um deles, o integrante da quadrilha, do qual o personagem principal estava infiltrado. É nesse capítulo que o leitor descobre o presente que Nádia daria para Miguel, ou seja, o resultado do exame de gravidez, contudo, fica por conta da imaginação do leitor se o agente receberá ou não seu presente de aniversário. Como o título do capítulo sugere, a narrativa mostra um violento conflito que não termina bem para os personagens envolvidos.

1.3 O ESPAÇO E SUA CONVERGÊNCIA EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

De modo geral, ao abordar o termo espaço pode-se imputar não somente a localização geográfica de uma pessoa ou objeto e seus possíveis desdobramentos, mas também outras formas de interpretação, ou seja, o espaço pode se apresentar como uma metáfora, uma categoria diegética com múltiplas funcionalidades capaz de caracterizar personagens e viabilizar suas ações, bem como representar contextos históricos, demarcar hierarquias sociais, inclusive, projetar aspectos psicológicos dos personagens. Ao investigar um quarto, por exemplo, é preciso averiguar os objetos que integram nesse espaço, os encadeamentos entre o narrador e personagens e entre si, pois a

literatura analisa a experiência humana no mundo. Reis e Lopes (1988) definem a categoria narrativa espacial em física, psicológica e social:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abrangendo então tanto as atmosferas sociais como até as psicológicas. O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloquentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Os autores afirmam, ainda, que o espaço é uma importante categoria diegética, não apenas pelas articulações funcionais que se desenvolvem com as demais categorias, mas pelas “incidências semânticas que o caracterizam”. Reis e Lopes (1991), ainda, evidenciam o poder da configuração espacial em obras de autores notáveis afirmando:

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de tudo, nos termos de uma opção de extensão [...]; é em função dessas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: se Eça é o romancista de Lisboa, Camilo é o do Porto, Machado de Assis do Rio e Dickens de Londres (REIS; LOPES, 1991, p. 204).

Lins (1976) salienta que:

[...] o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

De acordo com o autor, a criação da categoria diegética espacial na literatura possui inúmeras funções e apresenta dois aportes teóricos importantes para os estudos acerca do espaço: inicialmente, diferencia espaço e ambientação; em seguida realiza uma organização dos tipos de ambientação, separando-as em franca, reflexa e oblíqua.

Para identificar um espaço, a subjetividade do leitor, isto é, sua experiência de mundo se faz necessária permitindo-lhe reconhecer, por exemplo, um restaurante, uma casa, uma biblioteca. O espaço converte-se em um componente organizador da estrutura e do enredo, podendo, inclusive, vir a desempenhar uma configuração semelhante ao do foco narrativo, do personagem, do tempo ou da ação. São espaços inventados, fictícios,

representações que podem enfraquecer ou enriquecer o modo de ver as coisas do mundo. A ambientação relaciona-se à atmosfera do ambiente, ou seja, conecta-se às representações simbólicas, implícitas e conotativas que irrompem certos acontecimentos no espaço físico, como o temor, a apreensão, a felicidade. Lins (1976), ao contribuir sobre essa categoria diegética diferencia os conceitos de ambientação e espaço da seguinte forma:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Desse modo, pode-se inferir que o espaço no romance converte-se em ambiente, quando produzido a partir do uso de estratégias narrativas conhecidas ou possíveis, no qual, Dimas (1985, p. 20) esclarece sobre essa conceituação salientando que a “ambientação compreende uma dimensão simbólica se diferenciando da categoria diegética espacial, pois este contém dados da realidade, ou seja, o espaço é denotado.” Já a ambientação, para reconhecê-la o leitor precisa possuir um certo grau de compreensão literária, pois o autor emprega esses processos objetivando tornar a descrição espacial “pura e simples” para que se obtenha “significados mais complexos”, logo, o espaço pode ser encarado como algo palpável e a ambientação pode ser compreendida na esfera do sentido.

Não obstante, Lins (1976, p. 79), ao dividir a ambientação em três subclassificações salienta que “a ambientação franca se diferencia pela introdução pura e simples do narrador”, isto é, ele não participa da ação. Já a “ambientação reflexa” caracteriza-se por fazer parte de narrativas em terceira pessoa e, sem a presença do narrador, os acontecimentos são testemunhados pelos personagens”. Para encerrar essa divisão ambiental, o autor apresenta a “ambientação oblíqua”, em que se faz necessário a presença de “personagens ativos, das quais suas ações constituem uma ligação com a categoria diegética espacial”.

A categoria diegética espacial, além de uma simples demarcação geográfica e territorial, na qual a materialização dos corpos se estabelecem, essa categoria narrativa, de acordo com Dalcastagnè (2012, p. 124), pode simbolizar a sociabilidade e diversidade humana, bem como um campo de conflito ou um agente determinante de

sentido em que, em sua essência, é configurada pelo urbano, isto é, a grande cidade em detrimento do espaço rural ou interiorano. Neste trabalho, o termo urbano refere-se a um espaço em que estão inseridas as edificações levantadas por trabalhadores e que seguem às necessidades sociais fundamentais, como trabalho, moradia, educação, saúde, circulação, entre outros.

Vale ressaltar que o espaço enquanto categoria narrativa, apresenta uma propriedade multifuncional, podendo desempenhar funções heterogêneas. Brandão (2013, p. 48) afirma que as correntes estruturalistas e formalistas desconsideram a categoria diegética espacial como relevante aos estudos literários argumentando a existência da “espacialidade” da própria linguagem. No entanto, de forma antagônica, as correntes culturalistas ou sociológicas defendem o espaço como uma perspectiva de representação, isto é, como “objeto social que se dispõe no texto” e enfatiza que no “escopo da teoria literária” existem diferentes compreensões.

Em *Baixo Esplendor* (2021), o espaço pode ser considerado, não apenas um objeto de disputa, no qual se retratam os confrontos e hierarquias sociais, mas também uma união de eventos ligados a interpretações mutáveis, funções, manifestações e circunstâncias em que ocorrem os encadeamentos da trama. Na esfera do romance, a identificação e a descrição espacial viabilizam ao leitor sensações que o inserem na narrativa. Portanto, em *Baixo Esplendor* (2021), o espaço pode ser entendido, conforme pontuam Brandão e Oliveira (2019), como “aquilo que podemos perceber através de nosso corpo”, logo, para a organização desta dissertação, optou-se por uma perspectiva que saliente inferências filosóficas, psicológicas, literárias e sociológicas sobre os espaços a eles associados que contribuem para a percepção dos sentidos.

Em *A poética do espaço* (1978), Bachelard empreende uma análise acerca da fenomenologia das imagens, refletindo de que forma elas se constituem e atuam na narrativa. Para o autor, a operação linguística é traduzida pela imagem, encaminhando o leitor à origem do ser falante, o que possibilita experimentar inúmeras sensações. Ainda, uma representação possibilita manifestar imagens apagadas ou esquecidas e, simultaneamente, garante a imprevisibilidade da palavra. O filósofo fundou a expressão *topoanálise*, que consiste, de acordo com Bachelard (1978, p. 202), no “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”, ou seja, é um procedimento em que se explora os significados das camadas mais superficiais das

coisas, até alcançar o seu significado mais profundo e íntimo. Sob essa ótica, os espaços podem traduzir o interior, não apenas dos personagens, mas de seus leitores, no qual devem ser analisados.

Bachelard (1978) e Lins (1976) abordam, também, fundamentos gerais relativos à casa como espaço de proteção, repouso e estabilidade, além de analisar, inserido na lógica do aspecto íntimo, os objetos como os armários, gavetas, cofres, entre outros, entretanto, a casa é o objeto de análise mais salientado pelos autores, tanto por exprimir os preceitos mais íntimos da localidade onde se vive, quanto por contemplar as expectativas pessoais dos indivíduos que ali transitam.

Brandão (2013), Dalcastagnè e Azevedo (2015) sustentam que o espaço excede uma simples descrição cenográfica, propondo apresentar uma compreensão do espaço físico permeado por concepções tanto de cunho psicológico, quanto social ou cultural, empreendendo sobre como o espaço interfere na representação de certos temas na narrativa, especialmente na contribuição para organização de sentidos. Borges Filho (2007) pontua que a conexão entre as categorias diegéticas do enredo e o trajeto espacial viabilizam reflexões interpretativas profundas no texto.

Massagli (2015, p. 97) enfatiza que “as cidades modernas demandarão um olhar e uma forma de representação que confronta a escrita tradicional, fundada numa lógica e numa linearidade incapazes de dar conta da polifonia do cenário urbano.” Desse modo, é possível inferir que a produção das obras ultrapassa o retrato descritivo ou uma estrutura representacional do espaço, contudo, encontra-se um empreendimento com a linguagem de modo original, munido de simbolismos, que compreende as mudanças urbanas no entendimento de diferentes perspectivas.

Bakhtin (2018, p. 11) estabelece uma conexão entre tempo e espaço em seu livro *Teoria do romance II*, na qual apresenta o conceito de “cronotopo”. Originalmente, o conceito foi aplicado nas ciências exatas e, posteriormente, fundamentado tendo como base a teoria da relatividade proposta por Einstein. Contudo, o autor desloca o termo para os estudos literários empregando-o “quase como uma metáfora”, pois não abarca, ao autor, o sentido específico utilizado na Física. Bakhtin discorre em sua obra que no cronotopo ficcional tempo e espaço são indissociáveis, pois, ao se fundirem, transfigura-se em um todo “apreendido e concreto” integrado ao enredo e, medido por esse processo, ocorre um vínculo de correspondência em que um evidencia o outro.

Brandão e Oliveira (2019, p. 67) indagam se “é possível ser sem estar”, lançando um desafio ao leitor a descobrir um aglomerado de possibilidades acerca da compreensão da categoria diegética espacial, em que é possível inferir, a partir da indagação, de que o ser humano não pode ser configurado se deslocado de orientações, desprovido de um espaço que lhe estrutura. Para os autores, a literatura pode representar o espaço por dois caminhos diferentes: um em que se manifesta como um “espelho plano”, suscitando a ideia de semelhança com a realidade, se aproximando, inclusive, da escrita realista; ou como “espelho deformante”, em que se transfere “a imagem que a sociedade possui de si mesma”.

Candido (1991, p. 127), evidencia a relação entre espaço e percurso dos personagens ao analisar as obra *L'assomoir*, de Émile Zola e *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, demonstrando como essa categoria narrativa, incluindo os romances realistas/naturalistas, resultam em “espaço simbólico ou alegórico”, buscando uma composição “determinada e com objetivos claros ou não”.

Na direção estruturalista, em específico na semiologia literária, é possível constatar as pesquisas de Lotman divergindo da perspectiva imputada aos estudos dos espaços literários. Lotman (1978, p. 361) argumenta que os padrões históricos e nacionais linguísticos do espaço constituem os pilares organizadores da produção de uma “imagem de mundo”, de um íntegro padrão ideológico, típico de um determinado tipo de cultura. Logo, para o autor, o espaço é uma categoria diegética que instala em si os vários sentidos de uma cultura, isto é, o espaço é observado como fonte possível de significações.

Portanto, a obra *Baixo Esplendor* (2021) pode estar associada à cidade de São Paulo, principalmente em função dos odores do rio, aos tremores do apartamento devido aos pousos dos aviões, a violenta sequência de relações que a cidade, isto é, o espaço expõe com as ações e dinâmicas estabelecidas por meio da hierarquia social, tudo apresentado pelo percurso dos personagens pelas ruas e presos por uma intensa sinestesia.

Na próxima subseção, será apresentado os conceitos relevantes no que tange ao tema erotismo ocidental, compreendendo os princípios psicanalíticos freudiano, base teórica indispensável durante a análise da obra *Baixo Esplendor* (2021), romance de Marçal Aquino.

1.4 EROTISMO: UMA PRESENÇA RECORRENTE EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Dentre as inúmeras obras escritas por Marçal Aquino, pode-se constatar que *Baixo Esplendor* (2021) foi o romance em que mais se apresenta a recorrência do tema erótico ocidental atravessando toda a narrativa. Inúmeros autores abordaram em suas pesquisas essa temática, no entanto, Branco (1984) sustenta que:

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços (BRANCO, 1984, p. 7).

Dessa maneira, para a autora, embora o conceito de erotismo ocidental não alcance uma definição de maneira prática ou precisa, existem maneiras de distingui-lo da definição de pornográfico. Primeiramente, por meio da manipulação das palavras, em que o tema erótico se vincula à ideia de relação, afeição, bem como, no termo *religare* (cujo termo origina-se da palavra *religião*), abrangendo outros conceitos que compreendam o sentido de integralidade. Já a referência pornográfica acentua uma característica mercantil e consumista, da qual sua principal finalidade é a industrialização. A palavra pornografia origina-se do grego *pornos* (cujo significado é prostituta) acrescido de *grafo* (que significa escrever), indicando uma escrita, cujo foco é o comércio do amor sexual e, também, incluindo à palavra *pornos*, a sua derivação do verbo *pernemí*, referindo-se ao verbo vender.

Ainda, existem outros discernimentos acerca do termo realizado pela autora. Branco (1984), salienta que no erotismo, a sexualidade não é revelada, isto é, o ato sexual é implícito, o prazer é o resultado do orgasmo como o desfecho em si, com a finalidade de unir os seres e de integrá-los no aspecto universal e não somente nas partes genitais. Contudo, na pornografia, o sexo é explícito, órgãos genitais são apresentados, exteriorizados e o prazer é associado a um acordo comercial, cujo objetivo é o orgasmo solitário, as relações adquirem um caráter superficial e o contato

sexual é executado somente nas regiões genitais. É possível perceber em *Baixo Esplendor* (2021), uma aproximação de ambos os conceitos, contudo, preferiu-se utilizar o termo erotismo ocidental em virtude da complexidade de estipular em uma única diferença.

Maingueneau (2010) discerne erotismo e pornografia como um encadeamento de divergências, entretanto, o pesquisador não considera a pornografia enquanto degradação do erotismo. Para o autor, é necessário examinar cada um em sua própria categoria, mas atesta que no erotismo ocidental ocorre a produção de uma finalidade poética cujos fragmentos eróticos se manifestam por eufemismos, metonímias ou metáforas, mesmo levando em consideração os eufemismos que também podem ser constatados na pornografia. No entanto, salienta que o léxico pornográfico necessita ser informal, vulgar, na intenção de provocar uma impressão de rompimento, de excitação e de libertação no público leitor. No entanto, Andreas-Salomé (2005) argumenta a ideia de que o erotismo ocidental deve ser analisado de modo subjetivo e humano opondo-se às reflexões de Maingueneau. Para a autora, o desejo erótico é uma ligação mútua entre dois seres.

Maingueneau (2010) complementa ainda que se o termo transgressor for empregado em um diálogo banal se desperdiça a potencialidade que alcança na escrita. Para o pesquisador, a escrita atinge não somente a oralidade, mas também a reprodução pornográfica disseminada em filmes ou fotografias, pois o que se obtém na composição escrita, se perde na imagem pornográfica. Nessa perspectiva, o autor destaca:

A imaginação do leitor pode conceber ordenamentos de corpos que seriam impossíveis na realidade, seja porque eles são incômodos ou ridículos, seja porque seu estabelecimento e sua ativação seriam tão trabalhosos que eles iriam contra o prazer que se espera deles. A ficção escrita, em contrapartida, não entrava a onipotência da fantasia (MAINGUENEAU, 2010, p. 54).

Em relação à origem do termo, a palavra *erotismo* provém de Eros, o deus do amor na civilização grega. Platão em sua obra *O Banquete* (2003) descreve a relação de personagens pertencentes à filosofia grega saudando seus hóspedes com discursos acerca do amor. Aristófanes, em uma oportunidade, descreve sobre o mito no que tange à natureza originária do ser humano declarando que havia, primeiramente, dois gêneros da humanidade: um masculino e outro, o feminino. No entanto, existia um terceiro, do qual faltava um nome e que era comum aos dois, o ser andrógino, que por apresentarem

atributos de ambos os sexos, transformaram-se em seres tão poderosos chegando, inclusive, a desafiar os deuses. Devido ao tamanho atrevimento e presunção desses seres, Zeus os castigam limitando suas forças e dividindo-os em dois grupos. Enfraquecidos e, agora mais numerosos, tornaram-se proveitosos aos deuses que, incompletos e mutilados, após a excruciante divisão esforçavam-se em busca de seus pares.

Implicados nessa angústia, Platão (2003, p. 21) descreve que os andróginos procuravam pela sua “própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro no ardor de se confundirem morriam de fome e de inércia, em geral, por nada quererem fazer longe um do outro”. Desse modo, surge a ideia do impulso erótico, dado que, a procura de união e vínculo, o impulso se manifesta para reestruturar sua natureza precedente, originando, assim, Eros, que está relacionado a um estímulo, a um impulso capaz de mobilizar um ser ao outro, na busca da união sexual, cuja particularidade se torna ilusória.

Bulhões (2003, p. 11), ao discutir sobre o erotismo ocidental, em especial nas prosas do movimento literário Naturalismo em que se inscrevia a representação erótica enfatiza que os autores, “por meio de seus escritos, puderam corporificar um espaço compatível ao exercício sexual e dos anseios”, distribuídos tanto por personagens, quanto por narradores e leitores. Salienta, ainda, que:

[...] o prazer se configura a partir de um jogo baseado nas dicotomias revelação/ocultamento, liberação/interdição, confissão/silêncio, satisfação/frustração, num movimento de alternância de luzes e sombras. Com isso, o erótico não se faz pela satisfação, ou por sua representação, mas pelo constante exercício de excitação, em que o ato prazeroso fica sempre além de um manto que cobre, aos olhos do leitor, a demonstração e a evidência do acontecimento sexual (BULHÕES, 2003, p. 156).

Marcuse (1975), ao interpretar os conceitos psicanalíticos Freudiano evidencia que é necessário refletir acerca da tensão presente entre a sexualidade (razão do prazer) e a civilização (razão da realidade). Para o autor, a carência e o trabalho são instrumentos de poder e o corpo, em sua forma física, em contrapartida, é o seu dispositivo de esforço prescrito pela sociedade e não de prazer, o que se aproxima, desse modo, do que pode ser encontrado no livro *Erotismo: Múltiplas Faces* no qual Bidarra (2006, p. 33) afirma que o cristianismo na idade média alterou o “pecado original em pecado sexual” o que sucedeu a repulsa ao corpo e as práticas sexuais.

Bataille (2020) argumenta que o erotismo é uma experiência exclusiva do ser humano, salientando que embora os animais e os homens pratiquem o ato sexual com fins reprodutivos e de perpetuação da espécie, somente o ser humano fizeram do sexo uma atividade erótica. O autor aponta dois pilares acerca do tema: a continuidade (desejo de morte) e a descontinuidade (desejo de vida) dos seres e a apreensão que ocorre entre elas. Para o autor, esses dois pilares atuam de modo agregado e o erotismo passa a ser compreendido tanto como transgressão, como interdição. Conforme o desejo presente entre esses pilares, o erotismo ocidental se define entre o proibido e o permitido, especialmente no que tange ao sexo em si.

Ao tratar sobre os estudos acerca da sexualidade, Freud pode ser apontado como o precursor em seu campo ao desenvolver uma ciência psicanalítica em que desdobra o sistema psíquico em três instâncias denominadas *Id*, *Ego* e *Superego*, também conhecido como *Inconsciente*, *Pré-consciente* e *Consciente*. De acordo com Marini (1997), o psicanalista demonstrou a base formada pelas instâncias não conscientes acentuando a atividade relacionada ao desejo. Contudo, o processo realizado pela análise psicanalítica não focaliza a sociedade, em específico, nem objetiva a pesquisa em comportamentos sociais. O método freudiano é destinado aos distúrbios psíquicos e, também, ao tratamento de neuroses limitados a uma pessoa. Dessa forma, o tratamento individual somente considera a vida coletiva e as manifestações artísticas quando forem analisadas em uma perspectiva pessoal. Por esse ângulo, a psicanálise é, além de uma teoria psicológica, uma compreensão do ser humano, fazendo-se essencial ao estudo do erotismo ocidental em *Baixo Esplendor* (2021).

Pode-se perceber, que ocorre uma grande dificuldade de definição sobre o que é o erotismo dado o seu caráter fragmentado podendo, inclusive, se alterar no decorrer do tempo e do espaço, assim como o termo pornográfico. Portanto, nessa dissertação, como já citado anteriormente, será adotado o termo erotismo na análise da obra *Baixo Esplendor* (2021).

Ainda, tanto as obras de Freud, quanto as de Bataille dispõem de conceitos relevantes ao estudo do erotismo ocidental, como a procura do prazer e o egresso da dor, bem como a diferenciação de duas categorias de instintos ou pulsões: uma, correspondente a *Eros* (amor e vida), na qual está vinculada a estrutura do inconsciente empenhada em satisfazer os prazeres, sejam eles de cunho sexual ou não e, outra,

correspondente a *Thanatos* (destruição e morte), em que está submetida a estrutura do inconsciente, definido pela inexistência de desejos, pelo desprezo ao mundo, pela inércia do comportamento e apreensões da vida.

Ainda, os autores compreendem acerca do termo *libido*, que busca somente sustentar o prazer, das conexões entre as pulsões entre Eros e Thanatos, que nada mais são do que instintos opostos conflitando no inconsciente pessoal. Vale ressaltar que a *libido*, conforme a teoria proposta por Freud (2016, p. 94), representa um estímulo “quantitativamente variável que poderia medir os processos e transformações ocorrentes no âmbito da excitação sexual.”. Em tempo, de acordo com o psicanalista:

[...] no tocante a sua origem particular, diferenciamos essa libido da energia que se supõe subjacente aos processos anímicos em geral, e assim lhe conferimos também um caráter qualitativo. Ao separar energia libidinosa de outras formas de energia psíquica, damos expressão à premissa de que os processos sexuais do organismo diferenciam-se dos processos de nutrição por uma química especial. A análise das perversões e das psiconeuroses levou-nos à compreensão de que essa excitação sexual é fornecida não só pelas chamadas partes sexuais, mas por todos os órgãos do corpo (FREUD, 2016, p. 94).

Verifica-se também, que Freud e Bataille discutem acerca da punição como preservação da sociedade. Freud assinala que se a repressão é uma fonte que assegura a humanidade, contudo ela pode fomentar em neurose, ou seja, a causa do distúrbio é a compensação do desenvolvimento social. Isso transcorre devido os indivíduos atravessarem por um estágio de intensa resistência quando experienciam que lhes foram impossibilitados de demonstrarem seus comportamentos produtivos, fazendo com que ocorra uma predisposição a elaboração de novos caminhos para manifestarem seus desejos. Um dos possíveis caminhos dessa resistência são os *sonhos*. Para Freud (1984), o sonho expressa a conquista de um desejo oprimido, ou seja, é a forma que a mente humana desloca para si a percepção de que está efetuando suas aspirações reprimidas. O psicanalista realiza um estudo sistemático dos sonhos, sustentando que eles são os percursos para se alcançar o inconsciente, desenvolvendo, então, procedimentos como a condensação e o deslocamento, de forma que a ideia reprimida, ou melhor, o conteúdo latente do sonho, na esfera do inconsciente, seja reprimido por uma ideia explícita, isto é, o conteúdo manifesto, na esfera consciente.

Bataille (2020, p. 35), afirma que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte”. Segundo o autor, na reprodução sexuada, existe uma ligação que vai da descontinuidade até a continuidade, pois os seres descontínuos em sua condição básica de espermatozoide e óvulo se juntam em um contínuo, doravante a própria morte, para a produção de um novo ser, esse em sua essência, descontínuo, porém, carregando em si o caminho à continuidade, a união, mortal para os dois seres diversos, daí o antagonismo humano entre o contínuo e o descontínuo em conflito.

Bataille (2020, p. 39), enfatiza que simultâneo ao “desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos une ao ser”. Desse modo, é por essa perspectiva que o erotismo ocidental se apoia ao ato sexual, que é ato de reprodução, transcorrendo, então, uma certa melancolia do contínuo fundamental da morte em que o ser se origina e essa melancolia acarreta, no ser humano, as três formas do erotismo: “dos corpos, dos corações e do sagrado”.

Ao que tange o erotismo dos corpos, este se evidencia na união física em que, de acordo com Bataille (2020, p. 41), o elemento ativo, ou seja, o homem, “prepara uma fusão em que se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução” e o elemento passivo, ou seja, a mulher “é dissolvida enquanto ser constituído”. Para o autor, a materialização erótica tem por regra um fim da “estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” Portanto, “os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 2020, p. 41).

Em relação ao erotismo dos corações, pode-se atestar que nele, o indivíduo apaixonado vivencia além do desejo, a violência, pois está associado aos amantes instigados por uma paixão deslumbrante. Bataille (2020, p. 43), destaca que a “paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento”, logo, pode-se inferir que a procura pelo ser amado concilia com a morte, pois, se o amante não pode possuí-lo, intenta-se vê-lo morto.

Já ao que se refere ao erotismo sagrado, de acordo com Bataille (2020, p. 39), relaciona-se à união dos seres com “um além do mundo imediato”. Segundo o autor, o erotismo sagrado se realiza por meio do amor de Deus e, em sua contemplação suscita o sacrifício, correspondendo ao desnudamento e na punição da vítima ou extinção do

objeto. No entanto, se para Bataille (2020, p. 45), o sagrado “é a conservação do ser exposto àqueles que firmam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo”, o erotismo ocidental é, então a sacralização, pois os indivíduos descontínuos são vítimas que serão sacrificadas.

Portanto, se a morte representa uma grandeza de finitude de um lado, ela retrata a origem da vida de outro, pois é por meio da extinção do óvulo e do espermatozoide no instante da fecundação, por exemplo, que o feto passa a se conceber no ventre materno. Para o autor o ato erótico não deve ser visto de forma lúgubre, pois ele é oriundo tanto da energia resultante do prazer quanto da sensualidade humana. Essa instabilidade entre vida e morte no erotismo é tão acentuado que é possível, de certo modo, elucidar o motivo de tantos indivíduos se deslumbrarem por intensos riscos.

Um outro aspecto que se deve levar em consideração é o recurso da beleza, pois de acordo com Bataille (2020), ela é a causa da disposição erótica entre os seres, tanto masculino quanto feminino, quando estes, se desnudam. Dessa forma, pode-se entender a beleza como um agente impulsionador ao ato sexual, em que ocorre um processo de desejo que suscitará em ação. Freud (2016), argumenta que este processo se articula entre o objeto sexual, ou seja, o indivíduo que instaura a atração e o seu alvo, isto é, a ação em que a pulsão se incita, no qual sua finalidade é a junção dos órgãos sexuais no momento do sexo, contribuindo na produção da tensão e no término temporário da excitação. Há que se pontuar, contudo, que o estímulo sexual não se restringe apenas aos órgãos sexuais, pois ele pode acontecer quando acrescidos de manifestações afetivas, como as carícias, abraços e beijos e, também, em algumas circunstâncias, na qual o objeto erótico, ou seja, os órgãos genitais são transmutados para outras partes do corpo, como os cabelos e pés e, ainda a um substituto inanimado como, por exemplo, um vestuário ou roupa íntima de outro indivíduo, equivalendo ao que se denomina o *fetichismo*. Freud (2016, p. 46), salienta que o fetichismo é uma característica do “amor normal, especialmente nos estágios de enamoramento em que a meta sexual normal parece ser inatingível ou ter seu cumprimento impossibilitado”.

Segundo a teoria proposta por Freud, os elementos sensoriais são fundamentais para o alcance do alvo sexual. O olfato, a visão e o tato, por exemplo, podem impulsionar a manifestação da excitação quando em contato com o objeto erótico. Pode-se constatar, inclusive, em *O erotismo* (2020), que o autor, ao discorrer sobre o

desnudamento, atesta que ao esconder o corpo estimula-se a curiosidade dos indivíduos devido ao desejo de se exibir o que foi escondido. Ocasionalmente, o desejo pode ser elevado na arte, caso ocorra o distanciamento da disposição das partes escondidas e se direcione para a figura do corpo como um todo. Se os sentidos dos seres humanos operam como o princípio da excitação nos fundamentos das pulsões, então um outro princípio de prazer deve ser igualmente fundamental quando os elementos sensoriais, no caso a zona erógena.

O psicanalista reprova a compreensão popular de que o impulso sexual esteja ausente na infância. Para Freud, essa fase deve ser compreendida como autoerótica devido seu objeto sexual estar presente em seu próprio corpo, ademais, seus impulsos estão desvinculados entre si pelo alcance do prazer. No entanto, embora seja uma fase reservada ao manuseio dos órgãos genitais, a criança manifesta comportamentos análogos ao relacionamento com outros indivíduos. Freud (2016, p. 144), denomina essa fase como “latência”, no qual considera o período em que a criança se afeiçoa aos indivíduos que atendam ao seu “desamparo, bem como suas necessidades”, portanto, o envolvimento com o indivíduo que o ampara converte-se para ela, uma base de satisfação sexual, geralmente apresentado na figura da mãe, que a acaricia, embala, amamenta e realiza a higiene pessoal.

Desta forma, foram selecionadas como temática central desta dissertação o estudo da categoria diegética espacial e a temática erótica ocidental na obra de Marçal Aquino, escolhido como *corpus* a obra *Baixo Esplendor* (2021), na intenção de analisar a organização e os encadeamentos desses dois tópicos buscando verificar sua representação e sua contribuição para a compreensão dos sentidos.

Na próxima seção será apresentada a análise do texto com o objetivo de sustentar a hipótese já mencionada anteriormente e esclarecer os aspectos teóricos que orientam essa pesquisa.

2 O ESPAÇO EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Há dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituais do meu convívio forçado e cotidiano, assumem aspectos de símbolos, e, ou isoladas ou ligando-se, formam uma escrita profética ou

oculta, descritivas em sombras da minha vida. O escritório torna-se-me uma página de palavras de gente; a rua é um livro; as palavras trocadas com os usuais, os desabituais que encontro, são dizeres para que me falta o dicionário, mas não de todo o entendimento.

Bernardo Soares⁶

Nessa seção será analisada a categoria diegética espacial que constitui a obra *Baixo Esplendor* (2021), de Marçal Aquino, cujo objetivo é interligar o instrumento teórico à narrativa. Inicialmente será realizada uma análise a partir de uma observação geral da ambientação e das espacialidades na narrativa, demonstrando sua construção, interação, organização e funcionamento. Em seções posteriores, pretende-se refletir por meio da topoanálise a sua representação e sua contribuição para a compreensão dos sentidos da obra.

2.1 ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Para refletir acerca do espaço na literatura brasileira contemporânea, Dalcastagnè (2012, p. 123) pontua que essa categoria diegética é “parte integrante do personagem, seja ele nômade ou não” e, que encontrá-lo “fixo em uma comunidade quase inexistem na literatura”. Desse modo, pode-se inferir que para se compreender acerca dessa categoria narrativa, faz-se necessário analisar os indivíduos que ocupam ou compõem esses lugares. Nesta pesquisa, no entanto, não se pretende esgotar todas as possibilidades de análise encontradas na obra *Baixo Esplendor* (2021), mas sim, refletir sobre como esses espaços são representados e como eles podem contribuir para a compreensão do sentido da obra.

Em *Baixo Esplendor* (2021), a narrativa acontece em diversos pontos indicando ser a cidade de São Paulo visto que na leitura da obra a cidade em que ocorrem os eventos não são mencionados, ou seja, presume-se que, na trama, o espaço narrado seja em uma metrópole habitada por indivíduos oriundos de todo o território brasileiro interagindo entre si e com os outros. Ingo e Nádia são paranaenses, Moraes pernambucano, mas criado no subúrbio do Rio de Janeiro, Lucas é de Minas Gerais,

⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*. Seleção e introdução de Leya Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

Odete é pernambucana, Dirceu é natural do Sergipe, Leandro é baiano, Miguel é supostamente paulistano, entre outros, corroborando com Dalcastagnè (2012, p. 124), quando a pesquisadora esclarece que “o espaço da narrativa atual é essencialmente urbano, ou melhor, é a grande cidade, símbolo da sociabilidade humana.” No entanto, Pesavento (1999) pontua que “há uma realidade material – da cidade construída pelos homens, que traz as marcas da ação social. É o que chamamos cidade de pedra, erguida e recriada através dos tempos, derrubada e transformada em sua forma e traçado”. A historiadora esclarece, ainda que:

Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores (PESAVENTO, 1999, p. 10).

Dessa forma, em *Baixo Esplendor* (2021), o espaço urbano representado é a grande cidade, isto é, uma cidade de pedra, uma metrópole, sendo possível sua constatação pela seguinte passagem:

Uma sexta-feira à noite, tinha ido com Nádia a um cinema do centro, para assistir a *Toda nudez será castigada*. Saíram impactados, cheios de ideias para conversar sobre o filme. Resolveram fazer isso numa casa de sopas no Beco da Fome, e foram caminhando em direção ao restaurante. No trajeto, passaram pela zona boêmia da cidade, onde se concentravam as boates e as saunas. Foi na esquina da Mestre Gusmão que se deu o incidente. Havia um grupo de travestis na porta de uma boate, e a mais vistosa delas, de peruca loira e botas altíssimas, se destacou do grupo para falar com Miguel (AQUINO, 2021, p. 142).

Nesse excerto, ficam evidenciados os diversos contrastes socioeconômico culturais entre os indivíduos que ocupam esse espaço, bem como as inúmeras opções de estabelecimentos comerciais que somente uma metrópole em desenvolvimento pode oferecer aos seres que por ela transitam. Soma-se a isso o que Dalcastagnè (2012, p. 124), salienta que “a literatura deslocou a migração para as metrópoles, simbolizando de forma relativa os problemas de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização.” Portanto, é possível observar, pela passagem, que a obra analisada para esta pesquisa testifica a afirmação da autora. Além do exposto, em *Baixo Esplendor* (2021), os personagens transitam por espaços em constantes transformações, no entanto, a narrativa é ambientada nos anos de 1973, isto

é, à época em que o Regime Militar afligia todo o país por meio da truculência de seus representantes e, também, por meio da violência dos indivíduos inseridos nesse espaço, o que valida o apontamento realizado pela pesquisadora ao demonstrar os problemas relacionados à adaptação e desterritorialização, como por exemplo, a violência, resultante, não apenas do período ditatorial, mas também, do crescimento da cidade, no qual é possível, ainda, observar na passagem a seguir essa hostilidade pelo qual os personagens atravessam, sejam eles civis ou representantes do Estado:

Ele sabia que Oberdã andava enrolado num procedimento interno que apurava o sumiço de um lote de drogas do cofre do distrito. Cocaína boliviana com um grau de pureza incomum. Valia uma nota. Não era o pior de sua ficha. Pesava contra ele a fama de fazer parte de um grupo de extermínio a serviço da ditadura militar que oprimia o país na época. Um esquadrão da morte. Havia várias turmas de policiais operando nesses moldes, nem sempre na clandestinidade. Deixavam cartazes com o desenho de uma caveira sobre os cadáveres. Um pessoal sinistro (AQUINO, 2021, p. 28-29).

Pode-se notar que a criminalidade, bem como a violência no espaço urbano corporificada por personagens produz um ambiente austero e hostil na narrativa. Em relação à ambientação, Borges Filho (2007, p. 49), afirma que o conceito é “muito pouco claro nas teorias sobre o espaço”, porém, faz uma observação interessante ao citar o *Dicionário Houais* sobre a origem do termo, salientando que o léxico advém do latim *ambiens* cujo significado equivale ao “que rodeia ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que se vive”, no qual, se pode inferir que o ambiente seja o espaço por onde os indivíduos vivem e transitam. Ainda, define o ambiente como uma composição entre “cenário, natureza e clima psicológico em que se situa a ação de uma narrativa”. Diante do exposto, é possível verificar a forma que Marçal Aquino ambienta seu romance, principalmente no que tange à época tensa da Ditadura Militar pela seguinte passagem:

A ebulição no estômago de Ingo atingiu um nível insuportável quando o capitão entrou no bar para interrogar os clientes que ainda permaneciam ali. [...] Miguel resistia a entregar os pontos. Não podia admitir que um milico intrometido colocasse em risco uma operação que lhe custara tanto empenho (AQUINO, 2021, p. 53).

É possível constatar que o ambiente de tensão provocado pela presença de um representante do regime militar, à época, modifica o comportamento dos personagens que se apresentam no local, o que incute, de modo negativo e tenso o espaço

frequentado pelos indivíduos demonstrando, por meio de seus corpos, comportamentos tanto físicos quanto emocionais. Ainda, sobre a ambientação opressora que a obra apresenta é possível observar pela seguinte passagem o ambiente contaminado pela paranoia que os personagens atravessam:

Um dos recrutas saiu correndo para chamar o capitão no bar. Ingo, Miguel e um casal de romeiros viram-se obrigados a aguardar que um caminhão-tanque terminasse sua manobra para entrar no estacionamento. [...] Miguel foi o primeiro a ver, e fez um sinal sutil ao parceiro. Ao lado do Opala, o civil armado com a submetralhadora dava cobertura a um soldado que ajudava a remover do jipe do Exército o homem que permanecia ali. Moraes. Parecia menor do que de fato era. Vestia uma camiseta suja de sangue, estava descalço e algemado. Tinha apanhado bastante. [...] Miguel subiu no ônibus dos romeiros e avançou pelo corredor, instalando-se num dos últimos assentos. Ingo passou direto, foi para os fundos do estacionamento, agachou-se no cascalho e vomitou copiosamente. Ergueu-se aliviado, limpou a boca com um lenço e também entrou no ônibus. [...] Miguel tocou a perna de Ingo e disse, em tom de consolo: Não dava pra fazer nada. Eu sei, Miguel, eu sei (AQUINO, 2021, p. 56-57).

Constata-se por meio dos léxicos *recruta*, *capitão*, *caminhão-tanque*, *civil*, *armado*, *submetralhadora*, *soldado*, *jipe* e *Exército* o reforço e a ênfase dada a um ambiente, no qual se sobressai a influência da Ditadura Militar. Sabendo que o período retratado na obra se trata de um dos períodos mais violentos e sombrios do ano de 1973, verifica-se, por meio dos léxicos, *suja*, *sangue*, *descalço*, *algemado*, *apanhado*, *vomitou* e *consolo* que os termos escolhidos corroboram para substanciar ainda mais a ambientação e intensificar o estado físico e psíquico dos personagens, encontrando, além da reflexão do ambiente uma extrema coesão e coerência dentro da trama. A associação entre os léxicos mencionados, espaço e ação não se tornam aleatórios, isto é, nota-se um propósito característico da construção ambiental, ao qual Tomachevski (1971, p. 186), *apud* Borges Filho (2007, p. 51), denomina de “motivação composicional por analogia psicológica e será sob essa ambientação agressiva e hostil que percorrerá toda a narrativa em *Baixo Esplendor* (2021), incluindo, a história de amor entre Miguel e Nádia, personagens centrais do romance.

Vale ressaltar que toda a narrativa em *Baixo Esplendor* (2021) ocorre por meio de *flashbacks* do narrador. Logo no início da trama a história se desenrola *em um salão de bilhar na parte velha da cidade, onde, de acordo com a dica de seu informante, integrantes do bando costumavam aparecer*. Verifica-se nessa passagem que não ocorre uma descrição física do espaço, contudo existe uma demarcação de diferença social que

inclui dois grupos, de um lado o informante que conhece o local e de outro, os marginais que ali frequentam, o que vai de encontro ao que Dalcastagnè e Azevedo (2015), salientam:

[...] esses espaços nos dizem deles e daqueles que os frequentam, ou das/os que não estão autorizadas/os a frequentá-los. Acompanhar esses deslocamentos pode nos ajudar a entender melhor tanto a representação de alguns espaços urbanos na produção literária recente quanto a sua visibilização e legitimação dentro de nossa sociedade (DALCASTAGNÈ; AZEVEDO, 2015, p. 12).

No ensaio *Novas geografias narrativas* (2007), escrito por Maria Zilda Ferreira Cury, a pesquisadora declara que “a literatura contemporânea traz em suas origens o espaço urbano”⁷, marcado pelas cidades deterioradas e cujo contexto social figura-se de forma arruinada, metaforizando a inviabilidade de um restabelecimento identitário otimista do país. Em um momento da obra *Baixo Esplendor* (2021, p. 62), o narrador declara que em uma época de sua vida, Miguel se relaciona *apenas com mulheres que possuem filhos* expondo diversos espaços que legitimam a declaração da pesquisadora, especialmente, quando discorre acerca do encontro entre Miguel e Pedrinho na passagem:

Morou por quase um ano na Baixada com uma moça chamada Cilene, mãe de um casal de adolescentes, moça boa que a igreja do bairro converteu numa fanática insuportável. O menino continuou em contato depois que se separaram. Vez ou outra ligava e os dois combinaram de se avistar no Dedo do Meio, um bar que nem existe mais, posto abaixo quando explodiu uma ligação clandestina de gás AQUINO, 2021, p. 62).

Observa-se do excerto a deterioração, não apenas do espaço, mas também, dos personagens, ou seja, a ação ilícita empreendida por um indivíduo ao fazer ligações clandestinas de gás resulta na degradação do espaço, ou seja, na explosão e destruição do estabelecimento pelo qual os personagens circulam. As expressões *posto abaixo*, *explodiu* e *clandestina de gás* reforçam essa degradação.

Cury (2007), ainda, alega que a condição de deterioração e negligenciamento do espaço urbano articulado na narrativa e evidenciada pela precisão e ligeireza é, com

⁷ CURY, Maria Zilda Ferreira. *Novas geografias narrativas*. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 9, Dezembro de 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109/3111>. Acesso em 25 mai. 2022.

efeito, a configuração mais ajustada para que os leitores se aproximem de narrativas que se enquadrem nesse paradigma. É o que pode ser constatado na seguinte passagem:

Conduziu o garoto uma tarde a um velho edifício numa travessa estreita fedendo a mijó no centro. O elevador só subia até o quinto andar. Tiveram que chegar ao nono por escadas de madeira decrépita, de degraus rangentes, encurvados pelo uso, depois de ultrapassarem corredores atulhados de lixo. [...] No canto, uns sujeitos de cabeleira grisalha, com mulheres nos joelhos e cara de quem estava esperando o lançamento do Viagra (AQUINO, 2021, p. 63).

Observa-se que os léxicos *velho*, *fedendo*, *mijó*, *decrépita*, *rangentes*, *uso* e *lixo* colaboram para evidenciar o estado físico negligenciado e desgastado do espaço urbano, especialmente na imagem do edifício descrito em que se inserem os personagens e, de forma análoga ao espaço, os indivíduos ali inseridos, também se encontram corrompidos em seus comportamentos, principalmente ao empregar os termos e expressões como: *grisalha*, *mulheres nos joelhos*, e *cara de quem estava esperando o lançamento do Viagra*.

É em um espaço em que a apreensão vivida pelos personagens e instaurada por uma ambientação de violência gratuita, que se desenrola a história de amor entre dois personagens paradoxais. Miguel, policial disfarçado da polícia civil e Nádia, irmã do chefe de uma quadrilha de roubos de cargas. A percepção que se instaura na narrativa atravessa, tanto pela natureza espacial quanto pela questão da ambientação, em que são representados pelos espaços públicos e privados por meio de efeitos sinestésicos. É o que pode ser verificado quando o narrador discorre sobre o encontro entre esses dois personagens na casa de fachada em que Miguel está alocado:

Miguel também entrou na cozinha e se aproximou da mesa, usando o encosto de uma cadeira para dissimular a ereção, que agora era plena. Eloquente. No rádio em cima da geladeira, Dennis Yost cantava “Love me or Leave me Alone”, que Nádia adorava – e ela cantarolou junto um trechinho (AQUINO, 2021, p. 72).

Por meio de características sensoriais da visão, tato e audição, o leitor consegue visualizar o espaço em que os personagens estão inseridos. Osman Lins (1976, p. 65) afirma que os “recursos da arte de contar exigem do escritor discernimento e domínio dos meios expressivos”, no qual é possível observar a presença da *cadeira*, na qual o personagem se encosta para disfarçar sua *ereção*, bem como o *rádio em cima da geladeira* tocando uma música, em que o narrador expõe o nome do cantor e o nome da

música e, que um segundo personagem ao reconhecê-la passa a *cantarolar um trequinho*. Esses elementos, além de contribuírem para uma deixar o ambiente de modo nostálgico, favorecem para instaurar no espaço um ambiente propício para que o erotismo se acesse, em que é possível notar o espaço por meio dos gradientes sensoriais. De acordo com Osman Lins (1976, p. 78), desprezar tais elementos é ler de forma superficial, pois os sentidos como “visão, tato e audição, alcançam-nos pela descrição do narrador ou dos personagens”. Borges Filho (2007, p. 167) assinala, ainda, que a relação entre os “sentidos e o espaço estabelecem uma gradação por meio dos gradientes sensoriais”.

Reis e Lopes (1991, p. 204) definem o espaço como um local em que se “integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário para o desenrolar da ação e à movimentação dos personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.” Nesse sentido, na passagem a seguir é possível notar o que os autores afirmam.

Chovia na cidade já fazia mais de uma semana, e o resultado era aquela tarde úmida, atípica para a estação do ano. [...] Ele se deteve perto de uma carcaça de geladeira, de onde avistou a Veraneio estacionada debaixo do viaduto. [...] O delegado Olsen estava parado na beira do córrego, de braços cruzados, ao abrigo da chuva, espionando as águas barrentas que já tinham inundado o capinzal e agora ameaçavam invadir as casas do conjunto habitacional na margem oposta (AQUINO, 2021, p. 65).

Pode-se observar, não apenas o espaço pelo qual os personagens circulam, mas, também o seu ambiente, que pela definição estabelecida por Osman Lins (1976, p. 77), ele pode ser entendido como o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado local.” Portanto, ao refletir sobre as definições de espaço e ambiente pelos autores acima mencionados, conclui-se que em *Baixo Esplendor* (2021), a categoria diegética espacial pode ser compreendida como uma casa, uma delegacia, uma praça, um bordel, ou seja, espaços físicos, palpáveis, sólidos e bem definidos em contraposição da ambientação que pode ocorrer por meio de aspectos tanto sensoriais, como visão, olfato, tato, paladar e audição, quanto por aspectos físicos como uma metralhadora, a caracterização de um personagem, a disposição de um objeto, entre outros, isto é, informações objetivas ou subjetivas que contribuem para a sua compreensão e, portanto, viabilizam a investigação de outras categorias narrativas.

No momento do encontro escondido entre Miguel e o delegado Olsen, observa-se um espaço em desmazelo e negligenciado pela sociedade, no qual, Aquino (2021, p. 66) descreve da seguinte forma: *Miguel parou ao lado de Olsen e ambos acompanharam a passagem dos destroços de uma poltrona córrego abaixo. Ainda, para reforçar o espaço deteriorado pelo qual os personagens se inserem nota-se o cadáver inchado de uma galinha deslizou pelo córrego e não mereceu o interesse do urubu, que levantou voo e cruzou o espaço, indo pousar no telhado de uma das casas.* Nessas duas passagens, pode-se constatar que o gradiente sensorial utilizado para a construção espacial é a visão. De acordo com Borges Filho (2007, p. 72), “a visão é primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo”, pois é por meio deste que diversas informações nos alcançam. Os léxicos *destroços*, *córrego* e *cadáver* enfatizam a conjuntura espacial negligenciada.

Borges Filho (2007, p. 73) salienta, ainda, que “é fácil deduzirmos que um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança”, logo pode-se inferir que há vários fatores entre os sentidos do ser humano que viabilizam a percepção acerca do espaço e, é por meio desses sentidos em que se pode constatar se o narrador ou os personagens estão, além de próximos ou distantes aos eventos, a forma como eles os manifestam, o que pode ser certificado pela seguinte passagem:

O filho entrou na casa onde passara boa parte de sua vida, acompanhando a perícia, em busca de pistas – a cachorra tinha sumido, e também a arma do pai. O quarto do velho, ele iria demorar a esquecer, cheirava a uma mistura de suor, urina e carne chamuscada (AQUINO, 2021, p. 76).

No excerto, o narrador descreve o espaço por meio da memória de Miguel. Em seguida disponibiliza ao que Borges Filho (2007, p. 180), denomina de “experiência cinestésica espacial”, em que tanto a visão, estabelecida pela passagem, *em busca de pistas, - a cachorra tinha sumido, e também a arma do pai*, quanto o olfato de Miguel que percebe o cheiro de *suor, urina e carne chamuscada* implicam em um significado negativo a esse espaço, local em que ocorre o assassinato de seu pai.

Em *Baixo Esplendor* (2021), os personagens habitam espaços distintos, porém, em sua grande maioria, a periferia da cidade se opõe em relação aos espaços e que personagens centrais se inserem. Reuter (2004, p. 61) salienta que os espaços podem representar “etapas da vida, a ascensão ou a degradação social”, desse modo, suas

expressões discursivas são determinadas por locuções que demonstram as condições socioeconômicas culturais de cada um, contribuindo, assim, para projetar os personagens e os espaços sociais em que ocupam, transitam e os segregam. Logo, pode-se deduzir que uma das funções da categoria diegética espacial é precisamente a de caracterizar os personagens por meio da metáfora ou da metonímia além de estruturar os grupos de personagens divididos em campos antagônicos e, também, conforme o autor “facilitar ou dificultar ações, diálogos ou descrições”. Já Osman Lins (1976, p. 98), assevera que o “espaço caracterizador é, de modo geral, restrito – um quarto, uma casa – configurando, na escolha dos objetos, no modo de os dispor e conservar, a maneira de ser do personagem”, assim, a exemplo do apartamento de Miguel em que:

[...] além do cheiro moribundo do rio ali perto, que em dias sem vento chegava a arder nas narinas, e do barulho constante dos aviões. O apartamento dele ficava na rota do aeroporto destinado aos voos domésticos, os Electra da ponte aérea passavam voando baixo, com o trem de pouso já acionado, em procedimento de descida. O ruído intenso fazia tremer a imagem da televisão (AQUINO, 2021, p. 94).

É possível notar as condições incômodas e a demarcação espacial pela qual o personagem habita, especialmente por meio da escolha lexical do autor pelas expressões *cheiro moribundo*, *arder nas narinas*, *barulho constante*, *ruído intenso*, *tremer a imagem*. Em contrapartida, é possível verificar a forma como os elementos que compõem o espaço podem, inclusive, demarcar questões referentes a classe social em que pertence, bem como sugerir um contraste em relação a posição hierárquica estabelecida entre chefe e subordinado quando, por exemplo, o narrador descreve o escritório da família do delegado Olsen, no momento do encontro entre este e Miguel ao combinarem sobre o desfecho da operação, na passagem que segue:

Nas paredes do escritório, um conjunto de fotos coloridas mostrava os irmãos do delegado em viagens pelo mundo – Nova York, Paris, Roma. Mais novos, os dois eram tão bem-apegoados quanto ele, e as mulheres que os acompanhavam nas fotos eram lindíssimas. Pareciam artistas de cinema. Olsen notou o interesse de Miguel nas imagens. Minha mãe era uma condessa, sabia? De verdade. A avó dela foi considerada a mulher mais bonita da Renânia. Olsen se levantou da cadeira para apontar, num quadrinho com uma foto em preto e branco, uma velhota com trajes de pompa no que se assemelhava ao salão de festas de um palácio (AQUINO, 2021, p. 140).

É possível salientar que o espaço descrito, especialmente por meio das fotos de países e aspectos físicos caracterizando os personagens circunscritos nas imagens, revelam, não apenas as condições socioeconômicas culturais, mas também, as

experiências reservadas a determinadas classes sociais, ou seja, os deslocamentos possíveis e realizados pelos personagens em viagens internacionais. Os léxicos *viagens, mundo, Nova York, Paris, Roma, bem-apessoados, artistas, condessa, pompa e palácio*, favorecem a compreensão da distinção socioeconômica e cultural. O contraste espacial evidencia o elemento caracterizador, bem como, o aspecto hierárquico estabelecido entre os dois personagens.

Já em relação ao apartamento de Ingo, chefe da quadrilha, verifica-se uma descrição física pouco detalhada do espaço, sendo, inclusive, o único momento da narrativa em que se tem conhecimento do lugar que o personagem mora. É durante a invasão policial, na busca para prendê-lo, em que se visualiza um *predinho sem elevador*, que por meio do grau diminutivo do substantivo reforça a simplicidade do lugar. Ainda, constata-se que o espaço, mais precisamente na sala, que o leitor descobre o que há em seu interior. Através da descrição ambiental, encontra-se um *sofá*, uma *televisão* e um *móvel da sala*. Para Bachelard (1978, p. 206), a sala está associada à “solidão”, onde “habitam os seres dominantes.” Por se situar inserido em uma casa, ela pode representar “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. A casa, objeto de estudo do filósofo, representa o nosso lugar no mundo e, ao figurá-la de modo simples se estabelece, tanto um contraste, quanto uma analogia em relação ao personagem, pois, na trama, o leitor, logo nas páginas iniciais, Aquino (2021) apresenta a condição socioeconômica do chefe da quadrilha, ou seja:

Ingo vinha de uma família de classe média do oeste paranaense. [...] homem de múltiplas vocações, que, talvez por falta de empenho, acabou não se realizando em nenhuma delas. Fez um pouco de tudo na vida, deu até aula em cursinho, [...] envolveu-se com o contrabando na fronteira e descobriu as delícias da vida ao ar livre que a atividade propiciava. Daí virou ladrão, operando com mais frequência na região de Foz (AQUINO, 2021, p. 19).

Contudo, constata-se, ainda, que essa casa possui uma função prática, ou seja, abrigar os sonhos, o que para Bachelard (1978, p. 201), “abriga o devaneio, protege o sonhador, permite sonhar em paz.” E para retratar o sonho de Ingo, Aquino (2021, p. 55) assim o descreve: *Ingo pretendia escrever um livro sobre suas proezas, inclusive, já rabiscara algumas páginas, rascunhos*. Desse modo, ao descrever a casa, o narrador viabiliza ao leitor a constatação de que existem mais ausências do que presenças em seu

interior, no qual a descrição espacial será construída pelo leitor por meio da ambientação permitindo, então, que o espaço seja inferido como além de individual, um espaço particular.

Ocorre ainda, na narrativa, alguns espaços que podem ser entendidos como contrastantes e paradoxais. O primeiro refere-se, de acordo com Aquino (2021, p. 211), a um dos *lugares mais inóspitos da cidade, a Vila Urutu, um amontoado de casebres pendurados numa encosta no extremo norte da cidade*. Esse espaço, de acordo com Borges Filho (2007, p. 41), tem a função de estabelecer “contraste com as personagens”. Inicialmente, sabe-se que o personagem Romildo Jr. nasceu e passou a adolescência nesse espaço, no entanto, em sua fase adulta passou a morar do outro lado da cidade, pois enriquecera como pintor, sendo proprietário, inclusive, de uma *galeria de arte na zona boêmia da cidade*. Este personagem tem a intenção *de retratar o local numa série de obras, mas recebeu um recado de que a presença de estranhos punha nervoso o chefe do crime na área*. Dalcastagnè e Azevedo (2015, p. 12) esclarecem que a “cidade não é um espaço homogêneo, mas fragmentado e, sobretudo, hierarquizado, marcado por interdições tácitas, que definem quais habitantes podem ocupar tais lugares.” Nos excertos acima, retirados de *Baixo Esplendor* (2021), é possível verificar a constatação do que as pesquisadoras mencionadas afirmam em seus estudos, pois o espaço em que o personagem transita contrasta com sua classe social evidenciando um paradoxo entre espaço e personagem, além de estabelecer uma relação de heterologia.

Em outro momento na narrativa, Romildo Jr. ao terminar suas pinturas na Vila Urutu retorna a sua casa, Aquino (2021, p. 212) sintetiza: *nas palavras do pintor, voltavam para a civilização*. Este breve excerto, reforça a perspectiva que o personagem tem dos espaços que ocupa. De um lado, o espaço pertencente aos indivíduos não civilizados, ou seja, o morro, a favela, a periferia, portanto, marginalizados pela sociedade e, do outro, aos indivíduos de classe social mais elevada, logo, um casarão, uma mansão, então, civilizada. Ainda, constata-se na narrativa que ambientação e espaço colaboram para enfatizar essas relações sociais. Observe a passagem que segue:

Romildo Jr. estava posicionado no alto de uma ravina, ainda rascunhando o carvão o casario visto de cima que pretendia retratar, quando dois rapazes emergiram da mata ao redor, de arma na cintura. Não disseram uma palavra, apenas se deixaram ficar por ali como se nada quisessem. [...] Eles atuavam como batedores, isso ficou evidente no instante em que o patrão entrou em cena, também vindo da mata, caminhando despreocupado pela trilha, à frente de meia dúzia de asseclas. Todo mundo armado, alguns com armas longas. [...]

Por um tempo, o traficante se manteve de braços cruzados – as mãos escondidas sob as axilas –, acompanhando o trabalho do pintor, que concluíra o esboço na tela e preparava a paleta de tintas. Lourival se voltou para um comparsa: Não é mais fácil tirar uma foto? Eles agora formavam um semicírculo ao redor de Romildo Jr., os canos dos fuzis emergindo do grupo, [...] O pintor disse que, no dia da abertura da exposição, pretendia dar uma grande festa e perguntou se Lourival gostaria de ser convidado. Um murmúrio, seguido de risos, divertiu os asseclas. [...] Pra mim, não dá. Eu saio pouco do morro, só me sinto bem aqui em cima. Deve ser a qualidade do ar (AQUINO, 2021, p. 213-214).

É possível observar o contraste estabelecido entre a figura do pintor e o espaço em que este está executando seu trabalho artístico. No entanto, quando o narrador expõe os moradores pertencentes àquele local, bem como a ambientação realizada, especialmente ao introduzir a figura do *traficante e asseclas* e dos objetos bélicos conduzido por eles, verifica-se o que Borges Filho (2007, p. 40), pontua como “espaço homólogo”, isto é, personagens, espaço e ambientação atuam de forma análoga, enfatizando o que Osman Lins (1976, p. 98), afirma ser um “espaço caracterizador”, ou seja, a ação que ocorre entre os personagens é exatamente o que se espera quando estão inseridos nesse espaço, tornando-se previsível suas atitudes, visto que essas ações já estão indiciadas no espaço que o personagem está inserido.

Vale ressaltar, no entanto, que ocorre uma ironia e, também, uma recusa entre o morador local (traficante) e o intruso (o pintor). A ironia se dá quando o traficante indaga sobre o trabalho de pintura, questionando se não seria mais fácil tirar um retrato do local, o que demonstra o desprovimento cultural do personagem em questão no que tange ao trabalho artístico manual. Já ao que se refere à rejeição realizada pelo traficante em se deslocar para um local socioeconômico oposto a sua realidade, desarmônico com sua personificação, observa-se a manifestação da segregação dos espaços entre os dois personagens corroborando ao que Dalcastagnè (2012, p. 128) afirma que na narrativa atual o espaço “proporciona o reconhecimento imediato da representação do mundo social que cerca os personagens”. Isso fica evidente, principalmente quando o narrador discorre acerca do espaço em que Romildo Jr. habita e o seu deslocamento até o morro, no qual pretende pintar em suas obras, como na passagem a seguir:

Durante duas semanas, antes de clarear o dia, para assim fugirem do horário de trânsito mais pesado, ele pegava Romildo Jr. em casa e o levava à periferia. Mesmo sem tráfego, gastavam no trajeto mais de uma hora, o que dava ideia da distância social que o pintor percorrera desde seu lugar de nascimento até a área nobre onde agora morava, na companhia de quatro enormes cães de raça, numa casa ampla de dois andares, com piscina, sauna,

churrasqueira e um ateliê imenso nos fundos. Só nessa dependência poderiam se abrigar, com total conforto, de três a cinco das famílias numerosas que se espremiavam nos casebres que ele pretendia reproduzir em suas pinturas (AQUINO, 2021, p. 211-212).

Nesse fragmento, é possível observar a distância, não apenas do trajeto (espaço físico) percorrido entre um lugar e outro, (área nobre e periferia), mas, também, o distanciamento social estabelecido entre os habitantes de ambos os espaços. Configura-se assim, um importante indicador para delimitar não apenas o personagem, mas o espaço social em que este está situado se aproximando, assim, ao que Brandão e Oliveira (2019) enfatizam que:

[...] a cidade, feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. [...] O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado. É alguém que, se sabendo estrangeiro, renuncia a qualquer pretensão de totalidade, de completude, pois já não há mais nem centro nem periferia fixos e delimitados, mas um campo de batalha onde fervilham diferenças e traços multiculturais (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 88).

Dessa maneira, ao sumarizar até aqui acerca dos espaços analisados, foi possível observar que em *Baixo Esplendor* (2021), a categoria narrativa espacial não se restringe apenas a constatar a localização física, geográfica ou paisagística dos eventos ou personagens, mas também, constata-se suas funções como a demarcação socioeconômica, cultural, histórica e psicológica dos indivíduos que ocupam esses espaços, bem como o contraste que um espaço estabelece em relação à caracterização dos personagens, a demarcação social e hierárquica que um exerce sobre o outro, inclusive o reconhecimento de aspectos psicológicos que um espaço pode contribuir para a compreensão de sentido no romance analisado. Na próxima subseção será realizada de forma mais específica e por meio da topoanálise uma reflexão acerca dos espaços mais representativos na narrativa de Marçal Aquino.

2.2 TOPOANÁLISE E DEMAIS COMPREENSÕES ACERCA DO ESPAÇO

As indagações acerca da percepção da categoria diegética espacial e a sua contribuição para a compreensão de sentidos em uma obra ainda carecem de inúmeros debates nos campos da crítica e teoria literária em razão de que as demais categorias

diegéticas que compõem uma narrativa já se configuram entre as categorias mais estudadas. No entanto, atualmente, já é possível detectar algumas pesquisas ligadas à temática espacial em narrativas que se apresentam relevantes para reforçar essa deficiência nos estudos literários.

Duas contribuições essenciais para a produção desta dissertação, no entanto, merecem destaque: a primeira, intitulada *Poética do espaço* (1978), de Gaston Bachelard, na qual se evidencia o conceito de toponálise, que disserta o espaço fundamentado por meio do conceito de *topos*, em que se propõe um estudo psicológico dos locais da nossa vida íntima e, a segunda, *Espaço e Literatura* (2007), de Oziris Borges Filho, que além de considerar a perspectiva de Bachelard, reforça seu sentido e explora as relações entre a espacialidade perceptível ou existente, desde a física, paisagística e geográfica até as de cunho íntimo e psicológico. Dessa maneira, a análise dessa categoria narrativa concebe-se, também, um empreendimento interdisciplinar, no qual, Borges Filho (2007, p. 13) sustenta que o toponalista pesquisa o espaço em diversos campos do saber, como “na geografia, filosofia e sociologia”, viabilizando uma compreensão maior da problemática do espaço na literatura, pois, cumpre a ela também, analisar “o homem e suas relações com o mundo”. O autor esclarece que ao analisar essa categoria diegética é preciso observar os “objetos que compõem e constituem esse espaço e suas relações entre si e com os personagens e/ou narrador.”⁸ Desta forma, a investigação da construção e desenvolvimento do espaço na produção de uma obra torna-se essencial para o entendimento dos encadeamentos artísticos, antropológicos, sociais, culturais e subjetivos implícitos à produção de uma narrativa.

Realizando uma observação topográfica de *Baixo Esplendor* (2021), com o objetivo de ocupar-se em espacialidades mais significativas e que merecem destaque para uma análise mais profunda, têm-se: *a casa de fachada de Miguel na zona norte, a casa do pai de Miguel em Boa Vontade, um restaurante à beira da estrada, uma chácara à beira de uma represa no extremo sul, a casa de Elvis na vila operária ao lado leste da cidade, a delegacia em que Miguel trabalha, o centro da cidade, o bar do tiras chamado Toca do Baiano, a casa de Romildo Jr., a casa de Miguel e Nádia quando estes resolvem morar juntos em uma chácara a uma hora da cidade e o espaço onde ocorre a cena final da narrativa.*

⁸ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 17.

Logo no início da trama, o leitor, por meio da descrição do narrador, toma conhecimento acerca da casa em que Miguel está alocado por meio da seguinte passagem: *A casa em que Miguel estava morando era um sobrado discreto, com a garagem descoberta e um jardim em estado de feliz abandono na frente, onde crescia até mesmo um tomateiro* (AQUINO, 2021, p. 17). Os elementos que apontam à espacialidade por meio das escolhas lexicais como *sobrado discreto, garagem descoberta, jardim em estado de feliz abandono na frente e crescia até mesmo um tomateiro*, servem não apenas para caracterizar o espaço físico onde o personagem se insere, mas para evidenciar um negligenciamento por parte do indivíduo e, também, remete a um possível aspecto físico e psicológico já citado anteriormente do personagem em questão. Durante a narrativa, sabe-se que Miguel, para conseguir se infiltrar na quadrilha, altera sua aparência física como pode ser observado pela seguinte passagem: *Nesse caso, contentou-se com a aparência descuidada – barba por fazer, cabelos em desalinho, camisa aberta no peito peludo* (AQUINO, 2021, p. 13). É possível notar que os elementos que compõem a descrição física do personagem se aproximam da descrição física do espaço em que este está situado. Existe, contudo, a passagem: *crescia até mesmo um tomateiro*, que serve para caracterizar o aspecto psicológico de Miguel, isto é, a persistência de vida da planta pode remeter à resistência de vida quando este é alvejado e se encontra dentro da ambulância no final da narrativa, à esperança pelo sucesso da operação no âmbito profissional e da conservação do seu relacionamento com outra personagem, legitimando o que Borges Filho (2007, p. 35), afirma que dentre as diversas funções da criação do espaço no texto literário um dos propósitos servem para a “caracterização dos personagens, pois muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes dos mesmos, visto que essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa.”

Prosseguindo à narrativa, chega-se à casa do pai de Miguel, situada no bairro Boa Vontade, distância que entre a casa de fachada e, esta, durava *mais de uma hora*⁹. O espaço configurado pelo tempo nessa passagem, aponta não somente a distância percorrida entre um lugar e outro, mas também, funciona como uma metáfora sobre o relacionamento entre pai e filho, pois constata-se na trama, que ambos estavam brigados e sem se falar um com o outro. No capítulo inicial de *Baixo Esplendor* (2021), sabe-se

⁹ AQUINO, Marçal. *Baixo esplendor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 156.

que o pai de Miguel matara dois indivíduos, assaltantes de uma farmácia em uma praça no bairro em questão. Esse acontecimento fez com que sua imagem fosse amplamente divulgada pela mídia. Miguel tentou contatá-lo nesse período, mas ora o telefone estava ocupado, ora o pai não o atendia. Devido a morte dos marginais e as entrevistas dadas na imprensa, fez com que o irmão mais velho de um dos assaltantes, Normal, retaliasse o ocorrido, tendo como consequência, sua tortura e, também, sua morte. Para descrever sobre o espaço pertencente à casa do ex-delegado aposentado, o narrador se utiliza da ambientação e espacialização já explicada anteriormente, no entanto, o leitor vai apreender o espaço da seguinte forma:

Boa Vontade. [...] um quintal repleto de vasos com plantas que teimavam em sobreviver. [...] Talvez mereça registro que, na gaveta da mesa de cabeceira, achou diversas embalagens de camisinhas com o prazo de validade expirado. No guarda-roupa descobriu que o pai conservava os vestidos, a roupa íntima e os sapatos da mulher, morta fazia mais de uma década. Ainda enfeitavam as paredes do quatinho dos fundos do quintal, pôsteres em papel brilhante de artistas de cinema e uma foto da seleção de futebol, desbotada na parte atingida por uma mancha de infiltração. Perdeu a noção do tempo manuseando jornais velhos e papéis inúteis estocados num armário. Havia recibos, contas, documentos variados de distritos policiais onde o velho dera o sangue (AQUINO, 2021, p. 30-31).

Neste excerto, é possível realizar alguns apontamentos. De imediato verifica-se que o espaço, ou seja, o bairro *Boa Vontade*, tem a função apenas de localizar geograficamente o espaço em que o personagem se situa. Embora a casa seja do pai, quem está na casa no momento da descrição é o personagem Miguel, pois, o pai encontra-se morto. Contudo, observa-se que o narrador realiza uma ambientação em que se torna viável a constatação do aspecto emocional e comportamental de ambos os personagens, isto é, pai e filho. De acordo com a passagem, constata-se que o pai de Miguel guardava os pertences da esposa falecida, bem como os *documentos antigos, revistas, jornais* e outros objetos, dentre eles, *camisinhas com prazo de validade expirado*, evidenciando, assim, um saudosismo por parte do pai, tanto em relação às pessoas que fizeram parte de sua vida, quanto em relação à sua experiência pessoal e profissional. Os objetos antigos representados na descrição do espaço, entretanto, denotam uma nostalgia ao expor, por exemplo, cartazes com artistas pertencentes ao universo cinematográfico e uma foto do time da seleção de futebol, o que evidencia que o tempo pode se inserir no espaço. Esses objetos repercutem diretamente nas lembranças de Miguel que está presente nesse espaço no momento da ambientação

realizada pelo narrador, remetendo-o à sua infância ou adolescência. Borges Filho (2007, p. 40), esclarece que esse tipo de representação espacial tem a função de “representar os sentimentos vividos pelo personagem,” nesse caso, pode-se inferir que o espaço seja entendido como um espaço homólogo, isto é, estabelece-se uma analogia entre o espaço que o personagem se encontra e o seu sentimento.

Ainda, no decorrer da narrativa, é possível descobrir alguns outros espaços da casa do pai de Miguel, como na seguinte passagem:

Quando saiu para o quintal, na luz inclinada da tarde, deu com a cara rechonchuda espiando por cima do muro. Amélia, a filha abobada do vizinho. [...] Me dá um cigarro? Não tenho, Amélia, eu não fumo. [...] O velho esconde na última gaveta do armário. Pega lá. [...] Abriu a gaveta mencionada, que não havia inspecionado antes, e achou vários maços de Continental. [...] Encontrou uma caixa de fósforos e também um envelope com uma dúzia de fotografias em que Amélia aparecia apenas de calcinha, tapando os seios miúdos com as mãos. O cenário era o *quartinho poeirento* onde ele estava agachado naquele instante (AQUINO, 2021, p. 31-32).

Pode-se observar que o espaço se apresenta por meio da *luz inclinada da tarde*, no qual, por meio do gradiente sensorial como a visão, pode atuar na relação de Miguel com a atmosfera do espaço em que está situado, ou seja, o sol já está dando lugar à noite, o espaço está se revelando obscuro, remetendo a uma atmosfera de suspense se aproximando ao que Borges Filho (2007, p. 41) salienta que, essa característica tem a função de “antecipar a narrativa”, ou seja, a obscuridade em questão vai antecipar os segredos mais íntimos do personagem que ali se insere, no caso, o pai de Miguel. O personagem descobre que na *última gaveta do armário* possui coisas das quais o pai do personagem ali situado, escondia, isto é, o vício e um possível caso com a vizinha. Bachelard (1978, p. 197) pontua que as gavetas e os armários “trazem consigo uma espécie de estética do escondido”. Desse modo, pode-se inferir que o pai de Miguel escondia, não apenas seu vício no cigarro, mas um possível relacionamento íntimo com a filha do vizinho, pois havia ali dezenas de fotos íntimas de Amélia, tendo como *cenário o quartinho poeirento* em que Miguel está situado, revelando, inclusive um comportamento paradoxal do personagem, evidenciando um contraste entre a primeira e a segunda descrição espacial.

Em *Baixo Esplendor* (2021), a narrativa difere-se em duas esferas espaço-temporais a saber: a primeira refere-se ao passado das ações descritas, pelo narrador, que remete ao leitor aos anos de 1973 e 1974, período da Ditadura Militar, e a segunda,

concentra-se no presente do narrador ou personagem, ou seja, meses depois da narração principal. No que tange ao período ditatorial, verifica-se uma espacialização e uma ambientação abrangente revelando uma metrópole influenciada pela violência, circunscrita pela austeridade dos representantes do Estado e dos cidadãos inseridos nesse local. As descrições realizadas pelo narrador, acrescentada aos diálogos dos personagens sustentam essa observação, conforme a seguinte passagem em um restaurante à beira da estrada:

Ingo espiou pelo vidro do janelão. Longe da vista do oficial, os recrutas aproveitavam para relaxar: um deles havia apoiado o fuzil na lateral do Opala e se entregava ao prazer de um cigarro, enquanto o outro, curvado na janela, conversava com o ocupante oculto do jipe. Não gosto dessa raça, Ingo rosnou. Se pudesse, mandava fuzilar um por um. O capitão voltou do banheiro e coxeou em direção ao balcão do bar que ficava nos fundos, onde foi atendido menos com gentileza que com receio. Clientes abriram espaço para ele, incomodados, uns até se afastaram. Ingo bufou. Parasitas (AQUINO, 2021, p. 35).

Constata-se do fragmento que os elementos que destinam à espacialidade e à ambientação do período ditatorial como *oficial*, *recrutas*, *fuzil*, *jipe* e *capitão*, servem não apenas para representar o contexto histórico, mas também para caracterizar os personagens que se inserem nesse espaço. Ainda, por meio dos diálogos: *não gosto dessa raça*, *se pudesse, mandava fuzilar um por um* e *parasitas*, que se acrescentam na narrativa, demonstram os aspectos violentos e psicológicos que os personagens experienciam no momento da interação entre os representantes do Estado e os indivíduos comuns, somam-se também, os léxicos *receio*, *incomodados* e *afastaram* para realçar ainda mais a perturbação mental que um exerce sobre o outro. Marçal Aquino estrutura, por meio das vozes narrativas, as perspectivas que os personagens possuem da cidade. O espaço austero em que se encontram as prostitutas, os marginais e os representantes do Estado, corrompidos pelo meio, se apresenta de forma degradada sucedendo, dessa forma, a uma espacialidade de sofrimento, condenação e sacrifício dos personagens.

Aquino (2021, p. 38) apresenta ao leitor um outro espaço que chama a atenção na narrativa, trata-se de uma chácara à beira da represa, onde ocorre o encontro da quadrilha em que Miguel está infiltrado. Sabe-se que o espaço possui *piscina*, *salão de jogos* e uma *quaresmeira frondosa*. No entanto, o narrador descreve os personagens ali inscritos:

[...] num churrasco em uma chácara à beira da represa, que reuniu quase uma dezena de integrantes da gangue, com direito a mulheres e filhos. [...] Estavam nesse evento a ala barra-pesada da quadrilha – o pessoal de formação militar, na maioria ex-policiais, responsável pelo armamento – e uns três ou quatro sujeitos que Miguel já conhecia de encontros anteriores, inclusive Lucas, um mineiro especialista em fabricar bombas (AQUINO, 2021, p. 36).

Nessa passagem observa-se que o espaço pouco descrito, tem a função, de acordo com Borges Filho (2007, p. 39), de “oportunizar as ações dos personagens.” Os personagens inseridos nesse espaço amplo e aberto simboliza a liberdade das expressões humanas, bem como, favorece a movimentação para todos os lados, remetendo-os a um espaço privado, livre de interferências externas. Contudo, é durante a narrativa, que o leitor descobre que esse espaço servirá para o planejamento da operação do roubo de cargas. Ainda, por simbolizar a liberdade das manifestações humanas, já mencionada, esse espaço, também contribuirá para antecipar a narrativa, pois, no decorrer da trama será possível verificar por meio da escrita de Aquino (2021, p. 38) que, *um grupo de mulheres se abrigam sob a quaresmeira frondosa, de frente para a represa para fumar maconha longe das crianças*. Essa liberdade, entretanto, não se encerra nessa passagem, pois, ocorre, então, que a namorada de um dos integrantes da quadrilha:

[...] a única que permanecia dentro da piscina [...] Estava sem a parte de cima do biquini e expunha ao sol um par de tetas grandes e firmes, esplêndidas. Ela discutia com as outras mulheres, que, ultrajadas com a atitude, haviam retirado as crianças da água (AQUINO, 2021, p. 46).

Desse modo, pode-se pontuar que é preciso estar atento durante a leitura para perceber as funções de um espaço, visto que uma simples descrição espacial, pode esconder nas entrelinhas múltiplos significados. Ocorre, também, durante o evento mencionado, um deslocamento espaço-temporal para a casa de um dos personagens, a casa de Elvis e, que será descrita da seguinte forma:

Na época, Elvis morava com uma cabeleireira chamada Odete. [...] pode-se dizer que viviam bem, instalados numa casa nova e confortável, que era olhada com cobiça e destoava do casario modesto e mais antigo de uma vila operária, no lado leste da cidade. [...] não demorou para os móveis e outros objetos da casa começarem a participar do conflito, que se deu à mesa de jantar (AQUINO, 2021, p. 41- 42).

Nessa passagem, nota-se que o narrador restaura um episódio envolvendo dois personagens, *Elvis* e *Odete*, por meio da utilização do tempo e do espaço, através da expressão, *na época*, chamando a atenção para situá-los geográfica e temporalmente.

Constitui-se nesse excerto, o que Borges Filho (2007, p. 41), denomina de “estabelecimento de contraste com os personagens.” A casa, que para Bachelard (1978, p. 200), “é o nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, é um verdadeiro cosmos”, pode representar, não apenas um lugar de refúgio, de segurança dos personagens, mas, também, pode estabelecer um contraste, tanto com o local onde a casa se insere, pois ela *destoava do casario modesto e mais antigo de uma vila operária, no lado leste da cidade*, quanto com o personagem Elvis. Embora a casa seja descrita como *nova*, ela destoa da aparência do personagem, pois durante a narrativa, o leitor toma conhecimento de suas características físicas e profissionais como na passagem a seguir: *Elvis, também conhecido como Véio, por conta do cabelo grisalho, era um ex-sargento expulso da polícia por extorsão*. A casa, no entanto, estabelece com a personagem Odete o que Borges Filho (2007, p. 40) pontua como “espaço homólogo”, isto é, observa-se “uma analogia entre espaço e personagem”, visto que durante a exposição do evento realizado pelo narrador, ao descrever suas características, a apresenta da seguinte forma: *uma pernambucana baixinha, “quente e esquentada”, como ela mesma se definia. Ardida*. Por meio dessa pequena descrição, é possível constatar a homologia, evidenciada pela passagem: *não demorou para os móveis e outros objetos da casa começarem a participar do conflito*. Portanto, pode-se inferir que um único espaço estabelece funções ou representações diversas dentro de uma narrativa.

Na trama, é possível observar uma antecipação do resultado da infiltração de Miguel na quadrilha, o personagem fora enviado para o setor de correspondência da delegacia. O espaço que Miguel ocupa nesse episódio é descrito pelo narrador da seguinte forma:

O delegado Olsen ainda não o havia perdoado e, no auge da guerra não declarada que travavam, o enviara para o setor de correspondência. [...] Foram dias intermináveis de castigo numa saleta insalubre, sem janelas nem ventilação, localizada no subsolo do prédio, colada ao estacionamento das viaturas e carros da chefia. Dali ele podia testemunhar os colegas passando apressados, armados e transbordantes de adrenalina, a caminho de suas missões, enquanto ele mofava naquele buraco, sitiado por pilhas de pacotes, caixas, malas diretas e folhetos promocionais. [...] Como via pouco a luz do sol, sua pele adquiriu uma cor opaca enfermiça, e seu cabelo, antes farto, começou a cair de maneira preocupante. [...] Depois, subiu três andares e passou uma temporada na oficina do armeiro da corporação na condição de aprendiz. Apesar de tudo, foi um grande progresso, pois voltou a ter contato com gente e, de quebra, ampliou bastante seu conhecimento sobre armas (AQUINO, 2021, p. 121).

Nesse excerto, é possível verificar, não apenas a demarcação hierárquica que um personagem estabelece sobre o outro, mas, também se observa que *a saleta insalubre, sem janelas nem ventilação, localizada no subsolo do prédio, colada ao estacionamento das viaturas e carros da chefia*, pode representar uma analogia em relação ao léxico *baixo* do título da obra, remetendo ao espaço inferior, um local que exerce influências físicas e psicológicas ao personagem. Em um jogo de luz e escuridão, nota-se uma espacialização sinalizadora de uma ideia de punição e sacrifício do personagem. De acordo com Borges Filho (2007, p. 81), o espaço sem iluminação, ou seja, o escuro, o negro, o sombrio pode “relacionar-se ao aspecto negativo dos símbolos, no qual ao estar associado às regiões infernais, à angústia e ao inconsciente”, representa a cor da condenação ou sacrifício. Ainda, *ao subir três andares*, infere-se que o espaço percorrido, seja entendido como um espaço de transição, pois o intervalo entre o subsolo, os três andares acima e a aprovação de exercer sua profissão nas ruas, constitui-se um intermédio entre sua realidade, isto é, agente policial que circula por todos os lugares da cidade, indivíduo castigado realizando trabalhos no subsolo e policial em período de aprendizagem e aprimoramento profissional.

Em outra passagem na trama, no centro da cidade, Miguel e Nádia ao saírem do bar dançante, isto é, da gafieira, vão beber em um outro estabelecimento comercial, como pode ser observado na seguinte passagem:

Pararam no Jump, um bar-café cheio de espelhos nas paredes, no centro, na fronteira com as casas de striptease. Funcionava como um porto seguro para as almas insones da cidade, mas ainda era cedo e o local estava deserto. Miguel e Nádia sentaram num sofá e pediram bebidas. [...] Perceberam um garçom voyeur no reflexo do vidro, o que não os inibiu. Nos espelhos das paredes foram vistos saindo agarrados do Jump ao amanhecer, na verdade um se apoiando no outro, movidos com urgência em direção à luz da manhã que se anunciava lá fora (AQUINO, 2021, p. 92-93).

No excerto, pode-se notar a demarcação geográfica do espaço em que os personagens se inserem, ou seja, o *centro* da cidade. Devido a seção anterior analisar de modo geral o espaço, no qual é possível a interação dos indivíduos e a caracterização no que se refere à posição socioeconômico e cultural, será enquadrado aqui, apenas o caráter topoanalítico dessa categoria. Inicialmente, o estabelecimento comercial é descrito em seu aspecto decorativo, por meio de *espelhos nas paredes*. Os objetos que compõem o espaço podem ser entendidos como um elemento que capta e, ao mesmo tempo, reflete as imagens do mundo. Nesse mecanismo de captação e reflexão, podem

ocorrer, também, a exposição dos aspectos físicos e emocionais dos indivíduos inseridos na ação, no entanto, ao refletir as ações entre Miguel e Nádia sob um olhar curioso do garçom, infere-se que os personagens se tornam o centro das atenções. Já na passagem em que o narrador descreve que o espaço *funcionava como porto seguro para as almas insones da cidade*, pode-se atribuir ao bar a mesma função de uma casa, que acolhe, conforta e refugia se aproximando ao que Borges Filho (2007, p. 36) afirma que “o espaço é a projeção psicológica dos personagens”, ampliando, dessa forma, o que Bachelard (1978, p. 227) pontua ao enfatizar que os “valores de proteção de resistência da casa são transformados em valores humanos, ou seja, a casa absorve as energias físicas e morais de um corpo humano”. Ainda, encontra-se no excerto a passagem em que *foram vistos saindo agarrados do Jump ao amanhecer, na verdade um se apoiando no outro, movidos com urgência em direção à luz da manhã que se anunciava lá fora*. Nessa passagem verifica-se que o espaço externo e iluminado denota um ambiente mais positivo em detrimento do outro, especialmente quando o narrador evidencia essa positividade pelo uso do léxico *urgência*. Ocorre ainda, na passagem anterior, a predominância do elemento visão na narração espacial. Borges Filho (2007, p. 72) afirma que “uma das grandes características da visão humana é a imensa capacidade de discernir cores”, logo, quando o casal procura por um lugar iluminado, ou seja, a claridade, a luz simbolizada pela cor branca, é possível inferir que o casal procura por uma claridade de consciência, pois, como visto, ambos estão embriagados.

Em se tratando de estabelecimento comercial, apresenta-se na narrativa um outro espaço, o bar dos tiras, descrito pelo narrador da seguinte forma:

O bar dos tiras não passava de um corredor estreito com um piso encardido de cerâmica e meia dúzia de mesas espremidas contra a parede por um balcão antigo de fórmica vermelha, sobre o qual repousava uma estufa com a oferta de salgadinhos da casa. [...] A verdade é que só um incauto pensaria em comer ali. A maioria dos frequentadores aparecia nesse antro – Toca do Baiano, constava da placa na porta – com a intenção de beber, falar mal dos chefes e ficar por dentro das fofocas dos bastidores da polícia. Não lhe caía mal o nome Toca, assim como soava apropriado o apelido Bar dos Tiras – noventa por cento dos clientes tinham algum tipo de envolvimento com a lei, às vezes na condição de foragidos. Delegados, escrivães, investigadores, detetives, setoristas de jornal, advogados chicaneiros e um ou outro informante. Mulher só pisava ali por engano – ou por desengano amoroso. A localização da Toca do Baiano explicava em boa medida seu público: ficava quase na frente a um dos mais movimentados distritos policiais da cidade, a uma quadra e meia do prédio ocupado pelo setor de Inteligência e a três quarteirões da delegacia de Narcóticos. [...] Não devia ser o mais lucrativo estabelecimento do centro da cidade, mas algum dinheiro ele devia tirar todos

os meses, posto que vivia sorridente e prestativo (AQUINO, 2021, p, 174 - 175).

Constata-se nesse fragmento não apenas a localização geográfica do bar, no *centro da cidade*, mas, também dos dois *distritos policiais*, um da *Inteligência* e outro da *Narcóticos*. Nota-se que os elementos que compõem o espaço são realizados por meio da inserção dos indivíduos que transitam por ele, bem como, suas intenções de circularem por ali. Verifica-se, também, por meio da narrativa, uma ironia do narrador ao realizar uma analogia entre espaço e nome do estabelecimento, *Toca*, pois o espaço mostra-se desconfortável, apertado, limitando a movimentação dos indivíduos que se situam nesse local, como pode ser conferido na passagem: *um corredor estreito com um piso encardido de cerâmica e meia dúzia de mesas espremidas contra a parede por um balcão antigo de fórmica vermelha*. A cor vermelha de acordo com Borges Filho (2007, p. 90), possui alguns significados possíveis, como a “tepidez”, ou seja, um desânimo, fraqueza, mas também, está ligado à ideia de “sangue, vida e poder”, o que pode estar associado a eventos contraditórios como a alegria (manifestada pelo dono bar) e a guerra (expressada pelos indivíduos que se inserem na cena, seja ela nas figuras dos policiais, seja na figura da mulher desenganada amorosamente). Desse modo, a cor inserida logo no início da descrição espacial, realiza uma antecipação aos elementos que produzem esse espaço.

Como pontuado anteriormente, a produção da categoria diegética espacial em uma narrativa serve a diversos propósitos, contudo, é possível afirmar que uma das funções dessa categoria de acordo com Borges Filho (2007, p. 35) é a de “caracterizar os personagens situando-os no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem.” Portanto, verifica-se em *Baixo Esplendor* (2021), um espaço que chama muita a atenção, trata-se da casa do pintor Romildo Jr., dono de uma galeria de arte e amigo de Nádía. Na trama, o narrador se utilizando da ambientação e espacialização descreve sua casa da seguinte maneira:

Entraram no casarão, mas, antes de passarem ao ateliê, nos fundos, ele teve que esperar na sala enquanto Romildo Jr. recolhia os cachorros a um cercado. Eram bichos ferozes, descomuns, incumbidos de defender o vasto terreno ocupado pela casa. Ele circulou pela sala ampla, decorada com bom gosto e móveis sóbrios, pisando em tapetes macios. Em um canto, havia um aparelho de televisão gigante, o maior que ele vira na vida. Enfeitava as paredes, valorizadas por luzes direcionais, a coleção particular de Romildo Jr., formada em boa parte por obras assinadas por ele. Um sofá encostado à parede sob a pintura o obrigou a inclinar o corpo para decifrar, na parte

inferior direita do quadro, abaixo das iniciais da assinatura RJ, a data da obra: 1962 (AQUINO, 2021, p. 215-216).

Da passagem, pode-se observar que o narrador apresenta o espaço salientando a dimensão elevada das coisas como em *casarão, bichos ferozes, desconumais, vasto terreno, sala ampla, televisão gigante*. Esse exagero demonstrado pelo espaço que o personagem ocupa e os elementos que o compõem, estabelece uma analogia entre o espaço e o personagem, no qual Borges Filho (2007, p. 35) salienta que sua função é a de “caracterização do personagem”. No decorrer da trama, Aquino (2021, p. 212) apresenta uma analogia entre espaço e personagem quando o narrador expõe o modo que ele se veste: *Além das roupas coloridas que gostava de vestir, o artista usava um chapéu e aba larga a fim de se proteger do sol. Um sombrero*. Essa analogia entre espaço e caracterização do personagem comprova o que Borges Filho (2007, p. 36) afirma, que sua função é a de “projetar psicologicamente o próprio personagem”, pois, nota-se que os elementos que compõem o espaço evidenciam um comportamento narcisístico e excêntrico do personagem, especialmente, ao notar a iluminação, a disposição e a própria assinatura dos quadros dispostos na sala do pintor. Pelo fato de o personagem Miguel estar inserido na casa, estabelece-se, também, um contraste entre espaço e personagem, o que vai de encontro ao que Borges Filho (2007, p. 37) esclarece que “o espaço não reflete o personagem, mas o transforma.” E é exatamente isso o que acontecerá ao longo da narrativa, a transformação de Miguel, principalmente no momento que este se depara com a pintura de sua amada em uma das paredes da sala do artista.

Se aproximando ao final do romance, é possível encontrar a casa em que Miguel e Nádía vão morar após a conclusão da missão de Miguel e o reencontro entre os dois amantes. Inicialmente, Aquino (2021, p. 230) aponta que o casal “*tinham acabado de mudar para uma casa no meio do mato, na verdade uma chácara, a uma hora da cidade*.”. Nessa passagem, pode-se verificar que o narrador localiza geograficamente o espaço por meio do tempo percorrido entre a cidade e a chácara. A *casa no meio do mato, uma chácara*, pode representar o sentimento do casal em relação à segurança dos mesmos, representando um significado existencial, que nas palavras de Borges Filho (2007, p. 40) representa “os sentimentos vividos pelos personagens”. Aquino (2021, p. 230), por meio de seu narrador, ainda, insere os personagens na descrição do espaço da seguinte forma: *Ficava em casa cuidando das plantas e flores de um imenso jardim em*

progresso, tendo Bibi por companhia. Estavam até falando de filhos. O tempo passou. Pela passagem, pode-se notar que o espaço desfaz os obstáculos temporais rumo à continuidade do ser. Ao apontar que Nádia estava *cuidando das plantas e flores*, verifica-se o que Borges Filho (2007, p. 39) salienta que “a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características”, Desse modo, pode-se inferir que as plantas e as flores podem ter um significado subjetivo dos personagens representando a vontade de dar continuidade à vida, por meio da geração de um filho. Ainda, por meio das palavras *mato, plantas, flores e jardim*, constata-se que o relacionamento entre espaço, personagem e natureza representam a esperança. Bachelard *apud* Borges Filho (2007, p. 88) salienta que o espaço da casa é o “espaço da intimidade, da proteção, dos pensamentos ligados à ideia primordial de maternidade”. Dessa forma, os elementos que compõem o espaço podem ser entendidos como um prenúncio do que pode acontecer na narrativa.

Enfim, chega-se ao espaço final da narrativa em que Miguel e seus algozes se encontram. Geograficamente, não se sabe em que canto da cidade acontece o evento, porém, o início da descrição espacial se dá a partir do momento em que Miguel sai de uma padaria e adentra o estacionamento para retornar a sua casa. O narrador assim o descreve:

Xavier observou seu alvo se aproximar de uma fileira de carros no fundo do estacionamento e se deter por um instante para dar passagem a um casal que acabava de chegar. [...] Xavier alcançou os fundos do estacionamento. Seu alvo estava parado a menos de cinquenta metros à sua frente, com o capuz do casaco na cabeça, diante da porta do Opala.[...] Miguel! A iluminação, que não era grande coisa naquele trecho do estacionamento, o impediu de identificar o homem de imediato. Porém viu a arma na mão dele (AQUINO, 2021, p. 241-248).

Nessa passagem, é possível constatar que o narrador se utiliza do que Borges Filho (2007, p. 61) denomina como “espacialização franca”, no qual, por meio do “descritivismo” produz um “efeito de objetividade impressa na descrição.” Nota-se que o espaço entre Miguel e seu algoz se dá *em menos de cinquenta metros* de distância. No entanto, devido à *iluminação que não era grande naquele trecho*, infere-se que o narrador produz uma ambientação de suspense. Como explicado anteriormente, a ambientação é realizada por meio do cenário, natureza e clima psicológico, portanto, será por meio dessa ambientação que os personagens e a ação acontecerão inseridos nesse espaço. Ainda, o gradiente sensorial da visão é bastante utilizado nessa passagem,

como pode ser constatado por meio dos léxicos *observou*, *alvo*, *iluminação*, *identificar* e *viu*. A pouca iluminação, também, denota um sentido de vingança, pois de acordo com Borges Filho (2007, p. 82), a escuridão “torna o espaço homólogo à ação que se dará”, associando, então, à ideia da morte, no qual pode-se certificar da afirmação por meio da presença da *arma* na mão de um dos personagens.

Ainda, sobre o espaço final da trama, observa-se:

Encostou-se na mureta de uma casa e trocou o pente da pistola. [...] Observou a rua deserta: o policial se resguardava atrás de uma daquelas árvores, Marujo não sabia dizer qual. Com esforço, tentou se levantar apoiando-se na mureta, mas não conseguiu; o corpo pesava toneladas. Lembrou-se da juventude, ainda em Pernambuco, vieram à mente as proezas da época em que viveu embarcado, só as melhores lembranças. Bom, lá estava ele, o velho homem do mar, cagado de dor numa rua desconhecida, sentindo calor quando deveria sentir frio. Não tinha certeza nem de que em que parte da cidade se encontrava. Teve a impressão de que o policial que o perseguia cruzava a rua. De súbito, perdeu o equilíbrio e desabou sobre a calçada. Veio, num lampejo, a percepção de que seu tempo no mundo estava esgotado. A escuridão aumentou ao seu redor. E o engoliu (AQUINO, 2021, p. 256).

Do fragmento anterior, pode-se perceber a construção espacial produzida por meio dos sentidos intrínsecos ao ser humano. A projeção espaço-temporal que o personagem ferido estabelece até o lugar em que viveu se dá por meio da memória. Borges Filho (2007, p. 52) esclarece que na ambientação existe uma “ligação entre o espaço e o tempo cronológico ou psicológico.” Isso acontece quando o personagem ferido *lembrou-se da juventude, ainda em Pernambuco*. Os elementos que compõem a narração favorecem a criação de um espaço sombrio. Como no excerto anterior, Marçal Aquino concebe o espaço por meio da ambientação. O estado psíquico do personagem (fugir da cena do crime) encontra reflexão na natureza por meio das expressões *rua deserta*, *árvores* e *escuridão*. Utilizando-se de gradientes sinestésicos como na passagem *sentindo calor quando deveria sentir frio*, verifica-se um contraste referente à ação, o que contribui a toda sustentação na figurativização da natureza. Ainda, utilizando-se da expressão *escuridão*, associada à cor preta, pode-se constatar a simbologia da morte evidenciada por Borges Filho (2007), comprovada, inclusive ao final do excerto, na expressão *e o engoliu*. Portanto, a ambientação nesse excerto, assumiu o espaço nefasto, tornando-se um lugar de projeção de sentimentos do personagem, tais como, o medo, a angústia, a solidão e a dor transformando-se em uma

espacialidade de efetivação da morte e da condenação pela violência que o cometera momentos antes.

Devido a multifuncionalidade espacial, pode-se observar até aqui que a categoria diegética espacial possui funções muito amplas como a caracterização dos personagens, a evidência de aproximação ou distanciamento entre um personagem e outro, especialmente no sentido emocional, a localização geográfica, a nostalgia, a antecipação da narrativa, a representação do contexto histórico, as diversas subjetividades, oportunizar as ações dos personagens, apresentar o contraste de personagens, a demarcação hierárquica que um personagem estabelece em relação a outro, além oportunizar o reconhecimento de transitoriedade pelo qual um personagem atravessa, a projeção psicológica, os sentimentos vividos pelos personagens e o efeito de objetividade impressa na descrição de uma cena.

2.3 O ESPAÇO FEMININO E AS RELAÇÕES DE PODER NO ROMANCE MARÇALIANO

Nesta subseção serão analisados os espaços femininos e suas relações de poder no romance *Baixo Esplendor* (2021), de Marçal Aquino. Os espaços analisados referem-se a quatro personagens a saber: *Nádia*, *Karina*, *Odete* e *Brenda*, em que por meio da descrição realizada pelo narrador, apesar de as personagens demonstrarem uma certa independência e exercerem influência ao estabelecerem relações de poder sobre os personagens masculinos, na trama, revela-se o oposto e que neste trabalho serão analisados cada uma delas.

Em *Baixo Esplendor* (2021), Nádia é sócia de uma boutique, Karina é uma aspirante a modelo e apresentadora de programa infantil, Odete é uma cabeleireira e Brenda é uma mulher homossexual agente do departamento de Inteligência da Polícia Civil. Embora se ocupem de profissões alheias aos papéis domésticos, elas se apresentam, quase sempre, no sentido de alcançarem as suas independências. Na obra analisada, é possível verificar as disputas espaciais das mulheres frente, não apenas aos seus pares, mas também, em relação a sociedade. Dalcastagnè (2012, p. 140) pontua que

“a cidade que se vai desenhando na narrativa brasileira contemporânea é absolutamente masculina”, no entanto, em *Baixo Esplendor* (2021), quando as figuras femininas ocupam esses espaços, especialmente quando estabelecem relações de poder sobre os personagens masculinos, além de as ações serem mediadas por um narrador masculino, ora as personagens femininas estão inseridas em uma esfera privada, por meio do ambiente doméstico, onde a casa passa a equivaler, mesmo que em pequeno grau, a cidade, remetendo a um espaço social conflituoso em um constante jogo de poder onde a perspectiva feminina em muitos momentos prevalece, mas não sem desempenhar um papel de objeto sexual ou de reprodutora e, ora são hostilizadas, ou pelos seus pares, ou pelos indivíduos que as cercam e compõem a cena da narrativa.

Em algumas passagens do romance *Baixo Esplendor* (2021), as personagens femininas se apresentam contrariadas com a conjuntura em que se encontram. Marçal Aquino demonstra em sua obra que existe uma dissonância entre os espaços transitados pelos personagens femininos e masculinos. Logo, pode-se constatar que o personagem masculino é, de fato, quem orienta e aparentemente precisa ser seguido. Desse modo, compreende-se a dificuldade de constatação de valorização do espaço feminino em detrimento do masculino.

As personagens femininas no romance exercem papéis, aparentemente, dissonantes ao que lhes são impostos pela sociedade. Embora desempenhando dignamente suas profissões, ainda se dispõem aos trabalhos domésticos nos papéis de namorada, esposa, mãe que espontaneamente estão sustentadas por instituições como o Estado, a família ou até mesmo a igreja, que se esforçam em conservar a figura feminina atada às normas sociais.

Bourdieu (2011) pontua que:

[...] cabe à família, o papel principalmente na reprodução da dominação e da visão masculina; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quando à igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matérias de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres (BOURDIEU, 2011, p. 103).

Em *Baixo Esplendor* (2021), o autor evidencia esse papel desempenhado pelas personagens femininas em vários momentos. Logo na primeira página do romance, Nádía e Miguel estão deitados na cama e a personagem feminina, ao proferir uma frase, o faz rir. Aquino (2021, p. 11) descreve a ação da seguinte forma: *Não apenas por ter achado graça. Riu porque, até aquele momento, Nádía não sabia o seu nome verdadeiro*. O desconhecimento do nome verdadeiro de Miguel pode representar o papel feminino ao que tange à visão pessimista da mulher, evidenciada pelo desconhecimento do nome verdadeiro de seu parceiro sexual. Ainda, em um outro momento, por meio de um *flashback* do narrador, Nádía, situada em uma chácara à beira de uma represa no extremo sul da cidade, é apresentada a Miguel. Nesse momento, o narrador expõe uma primeira vigilância do personagem masculino sobre o comportamento feminino, como na seguinte passagem:

Miguel e Nádía ficaram conversando apartados dos demais enquanto ele comia e ela tomava uma caipirinha, a quarta da tarde – o apego de Nádía ao álcool causava apreensão em Ingo (irmão da personagem). Tinham perdido o pai cedo e, na condição de mais velho, ele assumira o papel de protetor da irmã. E ela bem que precisava. Ingo procurava ficar por perto, de olho. Já a livrara de algumas situações (AQUINO, 2021, p. 37).

Nesse excerto, verifica-se que, embora Nádía se apresente de forma livre e espontânea ao tomar bebidas alcólicas, o cuidado, a proteção e a vigilância do personagem masculino, incluindo o narrador se evidencia sobre a figura feminina, ressoando um certo confinamento, mas não sem pretender, pela personagem feminina, experimentar a vida sem grandes emoções. É o que fica demonstrado na passagem: *Já a livrara de algumas situações*. Essa pretensão, contudo, não se encerra aqui. Na passagem a seguir, é possível notar suas experiências e afinidades:

Ela adorava sair para dançar. Ela apreciava a vida ao ar livre. Ela ia a festas toda semana. Ela estimava os destilados em geral, as caipirinhas em particular. Ela vivia aberta a experiências de alterações de estado de consciência. Ela havia desertado da escola de propaganda na metade do curso, arregaçado as mangas e ido trabalhar. Nádía não demonstrava grande amor pelos livros, pouco lia, e dava preferência a temas ligados à moda – ganhava a vida como sócia de uma boutique de roupas finas na parte nobre da cidade (AQUINO, 2021, p. 37-38).

Por meio dessa passagem, infere-se que a personagem feminina aspira conquistar o seu próprio espaço, afastando-se, tanto das imposições sociais, quanto do espaço que a aprisiona ou que a mantém sob vigilância e proteção da figura masculina.

No entanto, no decorrer da trama, a personagem sempre está transitando por espaços em que a figura masculina se estabelece, como na passagem a seguir:

Ela estava parada no portão, iluminada pelo poste da rua, num lindo vestido de verão. Se Maomé não vai à montanha... Foi a primeira frase de Nádia, depois que Miguel abriu a porta e acendeu a luz da sala. Ela empurrou o portão e avançou pelo jardim sempre negligenciado – seu perfume chegou meio segundo antes às narinas dele, um acento de frescor. Ela parecia ter saído do banho. Ou de um sonho. Entrou na casa dele sem demonstrar qualquer reação ao minimalismo austero do ambiente (AQUINO, 2021, p. 71).

Pela passagem, pode-se inferir que a personagem feminina transita livremente por todos os cantos da cidade, porém, o espaço em que se fixa acaba sendo dentro de um ambiente doméstico, onde, revela-se não somente a sua confinção, mas também um olhar malicioso do personagem masculino objetificando sua imagem. Dessa forma, acaba por anular sua perspectiva sobre os espaços em seu entorno e atribui à sua imagem a um objeto de prazer. Vale lembrar, contudo, que o espaço em que os personagens se encontram inseridos é, na verdade, uma casa de fachada, com câmeras escondidas em todos os lugares e suas imagens são compartilhadas por todo o departamento policial em que Miguel trabalha, logo, os olhares que se voltam, especialmente a ela serão de vigilância e julgamento dentro do departamento policial, reforçando o que Dalcastagnè (2012, p. 141) afirma que “as hostilidades são ressaltadas pelo convívio forçado, os segredos cochichados, as mágoas acumuladas.”

Durante a narrativa, sabe-se que Miguel, ao encerrar sua missão, retorna ao seu apartamento verdadeiro. Após os desencontros e reencontros com Nádia, esta, volta a manter seu relacionamento com ele passando, agora, a morar juntos. No excerto a seguir é possível observar a dificuldade de adaptação da personagem feminina, novamente enclausurada, devido à violência que pode se instaurar sobre o casal:

No começo, por questão de segurança, dividiram o apartamento dele com Bibi (cachorra de Miguel). Dos três, Nádia era quem mais sofria, habituada aos espaços amplos, abertos e arejados da casa onde havia passado os últimos anos. [...] Ela continuava sócia da butique, porém aparecia bem menos na loja, e em horários imprevistos. Ainda saía com as amigas, uma confraria feminina da época da faculdade, mas dava preferência a ambientes fechados e a reuniões caseiras. [...] Nádia sentia falta de ir à praia, e provocava Miguel com a ideia de irem morar em uma casa numa comunidade de pescadores no litoral da Bahia, que ela conhecera numa viagem de férias. [...] Nem tudo era negativo, no entanto. Impelida pela necessidade, Nádia, que antes não fritava nem um ovo, comprou livros de culinária e aprendeu a cozinhar, ao menos o básico. [...] Pela mãe, Nádia ficou sabendo que o irmão estava escondido numa cidadezinha próxima de Brasília. E foi também por ela que recebeu um

recado dele: sabia que a irmã estava vivendo com o homem que o traía e só recomendava que não estivesse por perto no dia em que os dois se encontrassem (AQUINO, 2021, p. 222-224).

Nessa passagem, além do que já foi mencionado anteriormente, observa-se a transferência da proteção e vigilância sobre a personagem feminina, antes realizada pelo personagem Ingo (irmão de Nádia), agora delegada a Miguel. Constata-se, também que Nádia, embora transite e se relacione com diversos indivíduos, a personagem o faz sempre em espaços que não a pertence, o que certifica o que Dalcastagnè (2012, p. 141) afirma, “que o espaço aparece, então, como um lugar do estranhamento, sempre prontas a voltar para casa”, metaforizando, assim, um espaço contraditório e violento, no qual, Bourdieu (1993) *apud* Dalcastagnè (2012, p. 140) assinala que:

[...] como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 140).

Ainda, na narrativa, quando o casal se muda para uma chácara, o narrador descreve:

Nádia, de fato, o esperava para jantar, e tinha feito a comida favorita dele, estrogonofe, que vira e mexe ele pedia que ela preparasse. Desta vez, se arriscara a assar um bolo, cujo resultado não a agradara completamente, mas que serviria para comemorarem o aniversário dele com as velas que ela havia comprado. Ela sentou na cadeira de balanço na varanda, enrolada num casacão de lã para se proteger da friagem. A visão dos canteiros de flores na lateral da casa a encheu de satisfação (AQUINO, 2021, p. 258).

Nesse excerto, percebe-se que mesmo vivendo em uma metrópole, durante a narrativa, a personagem que outrora emprendia obter sua liberdade acaba renunciando sua vida e, agora, encontra-se submissa ao seu parceiro, corroborando, então, ao que Beauvoir (2009) assevera que:

O mundo sempre pertence aos machos. [...] Já constatamos que quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra a sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade ou na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma delas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la em opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 2009, p. 99).

Já em relação a Karina, ou também apelidada de Kaká Karamelo, pode-se esclarecer que a personagem aspirante a modelo, no decorrer da trama, é chantageada

pelo fotógrafo que fizera seu álbum de fotos que lhe serviriam para conquistar o seu trabalho. No meio da produção das fotos se envolve emocionalmente com ele e mantém um relacionamento por alguns meses, terminando-o, posteriormente, sem nenhum conflito. No entanto, ao fazer sucesso como garota-propaganda e ser convidada para fazer um programa de televisão, o fotógrafo, de posse de algumas fotos íntimas da modelo, tenta receber algum dinheiro, que nas palavras do narrador, o fotógrafo pensava *numa espécie de “distribuição de lucros”*¹⁰, pois, afinal, devido o relacionamento dos dois, ele nem cobrara pelas fotos que fizera. Coube, no entanto, ao personagem Miguel livrá-la de uma possível exposição desnecessária, recuperando suas fotos e os negativos com o seu chantagista e que poderia colocar em risco sua carreira de apresentadora de programa infantil. Por meio desse resumo, pode-se observar que, embora a personagem feminina aspire por sua liberdade pessoal, profissional e financeira, ou seja, intenta conquistar o seu espaço na sociedade, são os personagens masculinos que ora a hostiliza, ora a protege, isto é, permitem ou não a ocupação do seu espaço, legitimando o que Dalcastagnè (2012, p. 124) salienta que “o espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam, representa o símbolo da diversidade humana.”

Os espaços que a personagem acima descrita ocupa, pode-se dizer, que por meio de sua imagem divulgada amplamente pela mídia televisiva esteja presente em todos os lugares da cidade, especialmente nas casas de seus telespectadores. No entanto, os lugares físicos que a personagem transita na trama, são apenas três, a saber: O primeiro, de acordo com Aquino (2021, p. 108), é em *um café da moda num ponto efervescente da cidade*. Para a descrição espacial, o narrador assim o faz:

Miguel e Karina conseguiram tomar um café cada um e partilhar uma fatia de torta antes que o assédio dos clientes sobre a apresentadora se tornasse incômodo. Wilson aproveitou a agitação do ambiente, e pediu licença para interromper a conversa e avisou que precisavam sair: Karina tinha uma entrevista agendada com um repórter, que já a aguardava (AQUINO, 2021, p. 110).

Do excerto anterior, constata-se que a personagem feminina, embora, aparentemente seja uma pessoa livre para ocupar qualquer espaço, ela o faz somente com a permissão de um ser masculino, ou seja, devido ao *assédio dos clientes* e a *entrevista agendada com um repórter*, a permanência dela no estabelecimento

¹⁰ AQUINO, Marçal. *Baixo esplendor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 80.

comercial é permitida e interrompida pelo personagem masculino, controlando-a por meio de uma violência simbólica já apontada anteriormente. Vale pontuar, que os clientes que a assediam podem ser tanto as crianças que acompanham o programa infantil, quanto os clientes masculinos adultos que a cobiçam pelo seu corpo ou sua fama, neste caso, pode-se configurar, inclusive, um aspecto pedófilo por parte desses clientes, pois sabe-se que a personagem em questão tem apenas 16 anos de idade.

Um segundo espaço ocupado por Karina é em um cemitério, no enterro de seu irmão, informante de Miguel, em que o narrador descreve o espaço da seguinte maneira:

Ele conduziu Miguel a uma sala privada, nos fundos do velório, onde a apresentadora se abrigava em companhia de integrantes de sua equipe – rapazes e moças, jovens, cabeludos, coloridos, alguns de sexo indefinido. Sentada a uma mesa, Karina falava ao telefone e tomava notas num bloco quando ele entrou, e fez sinal para que aguardasse. Wilson providenciou uma cadeira, Miguel recusou, preferindo permanecer em pé. Pela porta entreaberta de um banheiro, vinha o cheiro inconfundível de maconha. [...] Karina encerrou a ligação e, depois de passar algumas instruções de trabalho a Wilson, olhou para Miguel e seu rosto sofreu uma transformação. Ela desabou e o agarrou num abraço apertado e trêmulo. Soluçava. Viu que maldade fizeram com meu irmãozinho? Depois de algum tempo abraçados, em que ele pôde desfrutar do aroma adocicado de xampu infantil no cabelo dela, sentaram-se lado a lado num sofá (AQUINO, 2021, p. 165-166).

Da passagem, observa-se que a personagem novamente se encontra enclausurada, fixa, *em uma sala privada, nos fundos do velório*. O espaço que a personagem se situa não é o espaço pertencente a ela, ou seja, Karina se encontra fora de seu lugar, representando o trânsito da personagem e, ao mesmo tempo, atada em um espaço que remete à uma casa, corroborando ao que Dalcastagnè (2012, p. 142) afirma que “de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descola do rosto. Daí confiná-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno.” Ainda, pode-se observar que Karina identifica em Miguel um herói, o seu ponto de salvação, que a acolhe e protege da violência que a cerca, tanto física quanto emocionalmente, sem contar da degradação do espaço e dos personagens que se inserem na narrativa. No entanto, Karina não consegue dar continuidade a esse reconhecimento a Miguel e, por mais que esteja rodeada de pessoas, percebe-se que a personagem se sinta solitária, isolada. Entretanto, constata-se que Miguel, ao sentir o aroma adocicado de xampu infantil do seu cabelo, passa a objetificá-la não somente como produto de seu desejo, mas promove um

possível aspecto pedófilo no ambiente se aproximando do comportamento dos clientes da padaria anteriormente citados.

E o último espaço que Karina ocupa, é a casa de Miguel, porém, não se trata da personagem física em si, mas por meio de uma fotografia que no primeiro encontro com o personagem no café, como presente de agradecimento, lhe concede uma foto, no qual, Nádia, ao realizar uma faxina em sua casa a encontra dentro de um envelope. A imagem da foto é descrita pelo narrador a seguir:

[...] uma foto em preto e branco, tamanho grande, uma das imagens capturadas pelo fotógrafo chantagista – de maria-chiquinha, Karina parecia mais nova do que era. Estava de sapato e meia três-quartos e com um uniforme de normalista. Havia posado sentada ao contrário numa cadeira, abraçada ao espaldar vazado, pernas abertas, mostrando a penugem do sexo por trás da calcinha transparente. No verso da foto, ela declarava sua admiração por ele e prometia amizade eterna. Ele guardou o envelope sem saber muito bem o que pensar (AQUINO, 2021, p. 110-111).

Dessa passagem, pode-se inferir que a personagem feminina se encontra enclausurada em quatro espaços, no estúdio fotográfico onde a foto foi tirada, na própria fotografia, dentro do envelope e dentro do quarto da casa de Miguel, ou seja, todos esses espaços remetem a um único lugar, à casa. Entretanto, como pode ser observado, a ambientação mínima realizada pelo narrador exige do leitor o reconhecimento dos elementos inseridos na descrição. De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 146), “ainda que despidas de quaisquer apetrechos, as personagens podem falar de si e do lugar que ocupam no mundo.” Ainda, pode-se pontuar que é por meio da foto que Karina, consciente ou inconsciente ocupa e, ao mesmo tempo, se fixa em um espaço no mundo, mesmo que escondida, guardada e protegida em um envelope dentro de uma residência masculina. Nota-se, também, que a imagem da personagem na foto demonstra novamente a objetificação da figura feminina, constituindo, assim, uma forma sutil de violência simbólica.

O terceiro espaço feminino que se observa em *Baixo Esplendor* (2021), é o da personagem Odete, proprietária de um salão de beleza, mas que na trama, não se sabe a localização desse espaço, pois, no decorrer da narrativa a personagem, ou está dentro de casa, ou em uma boate. A personagem recebe destaque, pois, além de ser responsável pela prisão de seu marido Elvis, este, quando posto em liberdade, é influenciado pela figura feminina, configurando uma relação de poder sobre o personagem masculino,

embora, tenha que conviver com seu parceiro sob intensa violência física, mas não sem impor uma forma de resistência, como na passagem a seguir:

Odete arremessou um copo, do qual Elvis se esquivou e que se espatifou na parede. Ele contra-atacou puxando a toalha e varrendo sobre a mulher tudo que estava sobre a mesa. Ela tentou furar a mão dele com um garfo, o que o obrigou a agarrá-la, numa espécie de clinch. Ele aproveitou sua vantagem física para dominá-la e torceu-lhe o braço conseguindo que ela soltasse o talher. Odete mordeu a mão dele, que a esbofeteou com força, jogando-a contra a parede. [...] Todavia, naquela noite, foi diferente. Elvis entendeu isso ao ver Odete entrando num dos quartos e de lá voltando com uma Beretta 9 mm., uma das estrelas do arsenal da quadrilha que ele havia levado para casa. [...] Nada disso a inibiu de apontar a Beretta para a cabeça de Elvis, ordenando que ele saísse daquela casa – que, afinal, pertencia ao pai dela. [...] Ele apenas tentou argumentar que não podia sair de bermuda, chinelo e sem camisa e... BAM! [...] Ela gostou do poder que experimentava pela primeira vez sobre o ex-sargento, a quem só restou recuar com os braços levantados à frente do corpo. Odete viu o medo nos olhos dele, e adorou notar que Elvis havia perdido o controle da bexiga – a mancha de urina se alastrava nas pernas da bermuda clara (AQUINO, 2021, p. 42-43).

É possível constatar não somente o aprisionamento da figura feminina no ambiente doméstico, mas também a violência que se instaura no espaço que pertence à personagem Odete, configurando uma contestação espacial por meio da hostilidade e efetuada através da agressão de Elvis contra sua esposa, que ao resistir e revidar, por meio da arma e, também, expulsá-lo do espaço que é dela, ou melhor, do pai dela, evidencia-se a relação de poder que a personagem estabelece sobre o personagem masculino, inclusive, salientando de forma irônica, isto é, *a mancha de urina na bermuda clara*, o resultado da invasão espacial. Dalcastagnè (2012, p. 147) assinala que os personagens se apresentam como “predadores do espaço”. A violência atinge profundamente Odete, desencadeando mais violência. A personagem, mesmo quando sai para trabalhar, se mantém fechada em um outro ambiente, mas que pode representar o espaço privado da casa, pois, é pelo trabalho que a personagem almeja alcançar o seu espaço socioeconômico. Sobre o espaço feminino, Dalcastagnè (2012, p. 145) afirma que a literatura brasileira contemporânea não descreve detalhadamente os espaços em que os personagens se inserem e, pelo excerto apresentado anteriormente a afirmação pode ser corroborada, visto que em quase toda a ação/narração o que prevalece é a descrição da violência, no entanto, a autora esclarece que é necessário “se ater ao modo como eles falam, gesticulam e se comportam umas com as outras para saber de onde eles vêm, e quem eles são.” Durante a narrativa, sabe-se que Odete é pernambucana, residindo na zona leste da cidade, isto é, espaço social considerado pelos habitantes da

cidade como um local periférico. Embora a casa seja entendida como um espaço acolhedor, esta, no entanto, apresenta-se de forma opressiva. Constatamos da passagem, que Marçal Aquino aponta o poder feminino, bem como, seus sonhos, suas afinidades, esperanças e lutas para se libertarem das imposições de uma sociedade patriarcal, demonstrando o valor do sexo feminino em suas contestações para alcançarem o seu espaço na sociedade. No entanto, é perceptível que para se alcançar os anseios femininos são produzidos de uma forma ou de outra um laço de dependência ou autorização por parte das figuras masculinas, como é possível verificar no seguinte excerto:

Foi nesse instante que, de passagem, o policial que vigiava Odete interpelou o tenente: E ela? O oficial nem olhou na direção de Odete, fez uma careta e a descartou com um gesto de desprezo. Como se ela fosse menos que nada. No fundo, foi o que a enfureceu e a fez reagir, e não de qualquer desejo de vingança contra Elvis, que estava sendo acomodado no chiqueirinho da viatura. Odete quis mostrar àquele tenentinho que a desprezava e àquele povo que se deliciava com a desgraça alheia que não era tão insignificante. E, para isso, precisou apenas perguntar: E o que eu faço com aquelas armas? O tenente, já dentro da viatura, saiu e se aproximou de Odete, olhando-a, enfim, com algum interesse. Que armas? O episódio rendeu seis anos e meio de sentença para Elvis [...] (Talvez seja desnecessário mencionar que passou a aparecer assim que liberaram as visitas íntimas: Odete, é claro. Por sinal, voltaram a morar juntos depois que ele saiu (AQUINO, 2021, p. 45).

Da passagem anterior, pode-se constatar o desprezo e a aversão que um indivíduo sente pelo outro, inclusive, ao expor a relação de poder do representante do Estado em relação à personagem feminina. Porém, como o espaço em que ocorre a ação pertence a ela, ou seja, em sua casa, é possível observar a astúcia de Odete para conseguir transferir o *status* de poderio que se estabelece entre os dois quando ela indaga: *E o que eu faço com aquelas armas?*. A transferência ocorre ficando evidenciado pela seguinte passagem: *O tenente, já dentro da viatura, saiu e se aproximou de Odete, olhando-a, enfim, com algum interesse*, cria-se, assim, um efeito de demonstrar que uma mulher da periferia tem relevância e que sua vida pode ser tão importante quanto a do outro. Há que se pontuar, no entanto, que as *visitas íntimas* na prisão e o retorno de Elvis à sua casa, aponta um certo grau de dependência da figura feminina em relação ao seu par. Além disso, mostra que o narrador pode ser um representante do sexo masculino, pois a forma entre parênteses de expor seus encontros íntimos com o parceiro, se faz de forma irônica.

Ainda, em outro momento da narrativa, Odete novamente exerce sua influência sobre Elvis que se encontrava devastado devido ao seu rebaixamento na quadrilha por causa de sua detenção:

A ideia partiu de Odete, que não tolerava mais vê-lo naquela apatia – ele não a procurava na cama fazia mais de um mês. Levanta daí, Véio. Já deu, você precisa fazer alguma coisa. Elvis sentou no sofá. Eram quase seis da tarde, Odete havia acabado de chegar de mais um dia de trabalho no salão, e ele a recebia ainda com a blusa do pijama. [...] Pesquise a vida dele, Odete recomendou. Todo mundo esconde alguma coisa no passado. Tem sempre algum podre. A ideia teve o poder de injetar uma dose instantânea de ânimo em Elvis (AQUINO, 2021, p. 152-153).

Pode-se perceber a insatisfação de Odete em relação as atitudes de seu parceiro que se encontra deprimido. O narrador dá a ela espaço na narrativa, emprestando sua voz, mas mesmo que Odete estabeleça poder sobre o comportamento de Elvis, ela o faz inserida no ambiente doméstico. Observa-se, também, que a personagem transita pela cidade, porém, seu deslocamento se dá somente entre sua casa e seu salão de beleza, evidenciando uma mulher em busca da sua independência e que almeja conquistar o seu espaço, mas também tem a missão de cuidar do marido, arrumar a casa, ou seja, um trabalho de dona de casa, realçando as divergências interpessoais da personagem feminina diante de seu marido, bem como, a angústia de não ser percebida por ele, reforçando o grau de dependência de Odete em relação ao personagem masculino.

O último espaço que será analisado, será o da personagem Brenda, que de acordo com a descrição do narrador é possível verificar que:

[...] mais do que uma simples agente da Inteligência, Brenda era uma das estrelas do departamento – tinha aparecido muito na televisão durante o episódio do velhinho nazista. Isso lhe dava o privilégio de operar com uma autonomia quase total, e também o direito a certas vaidades e melindres. Pelo menos era o que Brenda pensava (AQUINO, 2021, p. 122).

Pelo fragmento, pode-se constatar que a personagem feminina possuía, aparentemente, alguns privilégios, dentre eles, a sua livre circulação pela cidade, sem contar que, sua imagem, amplamente divulgada pela mídia televisiva devido ao sucesso obtido pelo seu trabalho lhe permitia ocupar um espaço que, no entanto, se dá em âmbitos domésticos remetendo-a a um confinamento, tanto dentro das casas dos telespectadores, quanto dentro do departamento policial. Durante a narrativa, pode-se observar que Brenda estabelece um grau hierárquico superior sobre o personagem Miguel, este, inclusive, se encontra em processo de reintegração e depende de uma

avaliação positiva para poder recuperar seu trabalho nas ruas. Na trama, durante o seu enclausuramento dentro do distrito, Miguel toma conhecimento de que será designado para uma investigação junto a agente Brenda, no qual os dois deveriam perseguir um casal suspeito de falsificar dinheiro. Aquino (2021, p. 120) descreve a passagem da seguinte maneira: *Os dois se instalam em um hotel onde Brenda comandava a operação, não cabia a ele questionar, apenas obedecer.*

Durante a investigação do casal, é possível constatar o grau hierárquico que Brenda estabelece sobre Miguel, no qual, o narrador, ao dar voz à personagem, esta, reforça: *aonde quer que essa zinha vá, eu decido o que fazer, combinado? Você não faz nada até eu mandar* (AQUINO, 2021, p. 123). Ainda, no decorrer da narrativa, é possível constatar, que o rapaz da portaria do hotel, encarregado de avisá-los caso o casal investigado saísse do estabelecimento, os comunicam sobre o pedido de um táxi feito pelo casal. Aquino (2021, p. 120) descreve a passagem da seguinte forma: *Miguel faz uma proposta: Por que um de nós não fica aqui e aproveita que eles estão fora para dar uma olhada no quarto?*. A proposta é recusada pela agente e, durante a perseguição, que acontece dentro de um cinema no centro da cidade:

Brenda desapareceu, tragada pela aglomeração. Na tentativa de manter Patrícia sob vigilância, ele teve que abrir caminho empurrando quem se espremia no sentido oposto. Perdeu a mulher de vista por menos de um minuto. [...] A verdade é que haviam subestimado o casal, fato que ficou ainda mais patente ao regressarem ao hotel, onde o rapaz da recepção os esperava aflito – torcia por eles, estava ganhando para auxiliá-los. Na ausência dos dois, Paredes tinha fechado a conta e deixado o hotel. Brenda descarregou sua raiva dando um tapa no balcão, o que assustou o rapaz. [...] Mais pragmático, ele pediu a chave do quarto que o casal tinha ocupado e foi vasculhar o local. [...] Ele devolveu o cesto ao banheiro e já estava saindo quando, ao levantar a cabeça, descobriu no alto da parede o “recado” que o casal deixara para eles. Na entrada do duto de ar, cuja tampa havia sido removida, ele viu um pequeno suporte e um pedaço de cabo, deixado para trás de propósito. Partes de um aparelho de escuta que estivera instalado ali (AQUINO, 2021, p. 127-128).

Neste excerto, observa-se que a personagem Brenda transita pelos espaços livremente, mas os lugares onde ela se fixa, sempre denotam um espaço privado, fechado, remetendo-a a uma casa. A ação em questão evidencia que, embora a personagem feminina seja a responsável pela operação, o resultado final poderia ter sido positivo caso acatasse a proposta sugerida pelo personagem masculino, indicando que o poder do homem desempenha uma maior dimensão em detrimento da mulher, tendo como consequência a agressividade diante do fracasso da operação, ao dar *um tapa no*

balcão, o que aponta, de certo modo, de que o sucesso de se estabelecer em um espaço autenticamente feminino depende, exclusivamente da permissão ou da contribuição de uma figura masculina, ao qual Bourdieu (2011) esclarece:

[...] Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e o conhecimento, ou, mais precisamente, do descobrimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2011, p. 7-8).

Dessa forma, em *Baixo Esplendor* (2021), é possível notar que as personagens femininas buscam constantemente pelo seu espaço, seja ele pessoal, profissional e social. No entanto, evidencia-se o estabelecimento da dependência, da autorização, da vigilância e até mesmo da violência masculina ao tentar obtê-lo, legitimando, assim, o que Dalcastagnè (2012, p. 143) afirma que quando “enclausuradas, ninguém mais lembra para que servem.”.

3 UM ENTRE-LUGAR: ESPAÇO E EROTISMO EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Inicialmente, pretende-se elucidar o título desse capítulo. Durante a análise do romance foram realizadas algumas observações que contribuem para o seu entendimento, a saber: Primeiro, porque os espaços que serão aqui analisados não pertencem, de fato, a nenhum dos personagens: *a casa de fachada, uma chácara localizada no extremo sul da cidade, uma sala nos fundos do velório em um cemitério e, um bar dançante*. Segundo, trata-se de uma disposição espacial, na dissertação, que se caracteriza por estar entre a análise da categoria narrativa espacial e entre a análise do tema erotismo, logo, no entre-lugar.

Os espaços, na análise de *Baixo Esplendor* (2021) podem, também, ser compreendidos sob duas perspectivas: um que se situa em uma esfera pública e outro que se situa na esfera do privado. Os espaços públicos equivalem àqueles em que

ocorrem a presença de um ou mais indivíduos e podem ser subdivididos em espaços públicos abertos, como uma rua, uma praça, um cemitério, uma represa; ou espaços públicos fechados, como um bar, uma boutique, um cinema, um restaurante, uma boate, já analisados no capítulo anterior. Já em relação aos espaços privados, estes, equivalem aos termos semânticos da privacidade, ou seja, por sua natureza própria da intimidade, descarta-se a intervenção ou participação de qualquer direito externo, no caso, uma residência, ou seja, uma casa ou um apartamento. Ocorre, no entanto, no romance Marçaliano que alguns espaços não podem ser entendidos como privado, pois, mesmo que as ações, aparentemente comuns aos espaços privados ocorram, na verdade, elas não escapam, nem aos olhos do narrador e, por extensão, do leitor, nem de alguns personagens que os observam, isto é, as ações no interior desses espaços são em espaços públicos e, em muitos momentos, são filmadas e observadas pelos membros da equipe da polícia civil.

Em *Baixo Esplendor* (2021), mais especificamente a casa de fachada em que Miguel está alocado se instaura um paradoxo. Ela pertencente à polícia civil, portanto, deve ser considerada sob duas perspectivas a saber: primeiro como um espaço público fechado, no qual, de acordo com Aquino (2021, p. 22), *a casa de fachada de Miguel possui câmeras e microfones de escuta ambiental plantados em quase todos os cômodos, exceto o banheiro*, em que é possível verificar a interferência e a participação dos agentes do Estado em seu interior, seja ela na figura do personagem que ali se insere, especialmente na figura de Miguel, seja por meio dos aparelhos de investigação que estão instalados e cujas imagens e sons produzidos nesse espaço são observados pelos membros da/na delegacia. Em segundo, como um espaço privado, em específico, na concepção mental, isto é, na subjetividade dos personagens que ali circulam.

Ao que se refere à descrição dos elementos que compõem o interior da moradia, principalmente aos aparelhos de captação sonora e de imagens, no qual diversas pessoas sob olhares atentos e, até mesmo, cobiçosos e invejosos têm acesso, Kehl (2004, p. 141) salienta que “com o poder (imaginário) de tudo expor e tudo enxergar que os espectadores lhe atribuem, vem provocando curiosas alterações nas relações entre o público e o privado”, desse modo, pode-se conceber que o espaço, isto é, a casa de fachada, na trama Marçaliana, aparentemente privado, seja, na verdade, um espaço público, provocando, até mesmo, uma confusão na mente e nas ações dos personagens

ali inseridos. Deve-se complementar que será nesse espaço, ou seja, na casa de fachada, que os encontros não somente entre o agente infiltrado com os funcionários da polícia civil, mas também, entre os criminosos e Nádía, acontecerão. Daí o paradoxo, pois, é comum presumir que uma casa seja entendida como um espaço privado.

Logo no início da narrativa, Ingo, chefe da quadrilha, comunica à Miguel que ao saírem do bar em que estão jogando bilhar, seguirão até a casa do agente infiltrado dizendo: *a gente só precisa de privacidade*¹¹. Nessa passagem, já é possível constatar o que se depreende sobre esse espaço, isto é, a casa, entendida como um espaço privado, livre de interferências ou especulações configurando, então o seu paradoxo. Dalcastagnè (2012) destaca que:

Longe de afirmar um limite objetivo, a distinção entre público e privado varia de acordo com o contexto em que está colocada. Às vezes, é público aquilo que pertence ao Estado, em contraposição à economia (privada) de mercado; em outras, Estado e mercado são ambos públicos, sendo privado o espaço doméstico (DALCASTANGÈ, 2012, p. 125).

Dessa forma, embora a casa, ou seja, o espaço doméstico possa ser entendido como um espaço privado, ela é, na verdade, um espaço público, pois além de pertencer ao Estado, a vigilância realizada por câmeras e escutas denotam essa configuração. Contudo, como citado anteriormente, as ações entre Miguel e Nádía, isto é, o envolvimento amoroso entre o casal, na maioria das vezes acontecem dentro desse espaço, logo, os aspectos especificamente sexual e erótico passam a ser permitidos não apenas nos espaços privados, mas no público. No decorrer da trama, Nádía promove uma faxina na casa de fachada de Miguel. Durante a faxina, a personagem feminina encontra em um envelope uma foto de Karina, apresentadora de programa infantil em pose sensual. Enciumada, Nádía reproduz a mesma situação que observara da foto, como na passagem que segue:

À noite, ao entrar no quarto, entendeu a razão da saidinha de Nádía à tarde, assim que as faxineiras terminaram a limpeza do sobrado e foram embora. Ela se dera ao trabalho de ir a uma loja de fantasias no centro da cidade, e o esperava no quarto vestida de normalista. Tinha recriado, nos mínimos detalhes, a pose de Karina na foto: maria-chiquinha no cabelo, sentada ao contrário numa cadeira, uniforme de normalista, sapato e meia, e pernas escancaradas. A única diferença em relação à imagem original é que Nádía não estava usando calcinha (AQUINO, 2021, p. 165-166).

¹¹ AQUINO, Marçal. *Baixo esplendor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 17.

Observa-se que o erotismo que atravessa o espaço dos personagens, mais especificamente, acontece no quarto. Durante a narração, nota-se que o espaço não se revela de forma detalhada, porém, o narrador o preenche apenas com a descrição de uma *cadeira* e a posição insinuante de Nádía para o personagem masculino. Infere-se que Nádía atribui ao quarto um espaço de contenção em relação a Miguel, pois ela sabe que seu corpo é uma ferramenta para prender sua atenção, arrematando o ciúme que sente do personagem. O ciúme da personagem em desapossar do olhar que a contempla não é uma apreensão gratuita, pois a foto de outra mulher escondida em um envelope já se constitui um possível desvio de olhar do personagem masculino. A cena se constrói enfatizando a vestimenta da personagem feminina como se fosse uma reprodução fotográfica, desse modo, ao olhar o corpo de sua parceira, Miguel o faz como se fosse uma obra de arte, em que é evidenciado a plasticidade do corpo, sendo agente que não produz a obra, mas empreende as condições para o erotismo em sua contemplação. O corpo de Nádía figura-se como uma fotografia, ou uma tela produzida por meio de um discurso a partir do detalhamento da imagem. Dessa forma, a passagem descrita pode ser entendida, de acordo com Bulhões (2003, p. 179), como “um discurso que se aplica à representação mimética”, no qual os espectadores (narrador, Miguel, leitores, e equipe da delegacia) contemplam um corpo feminino “cuja beleza reside na sua elevação à condição de obra de arte segundo a concepção mimética.” Ainda, há que se pontuar que todas as ações dentro dessa casa são observadas por câmeras, logo, suas imagens são reproduzidas e disseminadas por toda a equipe de Inteligência da Polícia Civil. Marçal Aquino provoca o leitor nessa passagem fazendo-o refletir acerca do jogo filosófico entre essencialismo e relativismo, pois um quarto, em sua essência, não se diferencia entre público e privado, mas sim ao seu uso ou a função que lhe atribuem, gerando, então, uma tensão no excerto descrito. Pelo fato de as ações acontecerem dentro de um ambiente doméstico, os personagens que ocupam esse espaço o entendem como um espaço privado, mas quando Miguel se recorda dos equipamentos de monitoração do espaço a angústia o transtorna. Esse sentimento pode ser constatado na seguinte passagem:

Miguel se sentiu desnorteado, porque se lembrou da visita de Nádía: tudo que os dois tinham feito naquele sofá fora gravado – e tinham feito coisas à beça. Para piorar, se deu conta também de que, no dia anterior, enquanto estava fora, o técnico em eletrônica da equipe havia passado pela casa e recolhido as fitas gravadas, substituindo-as por novas. Com um peso enorme no peito,

Miguel ligou para o departamento. [...] O delegado Olsen o atendeu rindo. Nem adianta insistir, rapaz, não temos mais ingresso para a sessão de hoje. E Olsen prosseguiu em tom de brincadeira, porém implacável: Se aquilo que eu vi foi um flerte, imagina quando for pra valer. Valha-me Deus! (AQUINO, 2021, p. 86).

Observa-se desse fragmento que a espacialidade da sala é entrecortada pelo erotismo ocidental, ou seja, o ato sexual do casal é observado pelos membros da equipe por meio das câmeras inseridas no local. A descrição realizada pelo narrador expõe a angústia sofrida por Miguel, mas também, apresenta não apenas a ironia dos interlocutores, mas também revela o aspecto invasor de privacidade e o entretenimento que as ações dos personagens promovem na delegacia. Para Bulhões (2003, p. 163), “no conflito entre pulsão e censura, o erótico se instaura como uma representação calcada no medo, na ansiedade e na espera da consumação sexual.” Ainda, sobre o excerto anterior, é possível notar que o comportamento de Olsen ao dialogar com Miguel na expressão *não temos mais ingresso para a sessão de hoje*, configura o que Freud (s.d.), apud Bulhões (2003, p. 164) denomina de “voyeurismo”, sendo, inclusive, apontado como uma perversão, pois, “o prazer de olhar entra em estreita relação com o de exhibir.”

Um dos espaços característicos do erotismo é o quarto, mais especificamente a cama. O personagem Miguel, em inúmeras passagens da obra, mantém sobre ela suas relações sexuais com Nádia, no entanto, há que se pontuar que esse espaço não será o único lugar em que o erotismo se manifestará. Na página inicial do romance *Baixo Esplendor* (2021), o narrador assim o descreve:

Uma vez, os dois estavam na cama, nus, ainda fumegantes depois do sexo, tentando aproveitar ao máximo a brisa que mal conseguia mexer as cortinas da janela. Nádia virou-se para ele e disse: Se minha buceta falasse, ela diria o seu nome (AQUINO, 2021, p. 11).

Pode-se conceber à cama, como o ponto de apoio do casal, espaço propício não somente ao sono, mas também, à intimidade e à manifestação de afeto e amor. No entanto, pela passagem, o que recebe destaque é o órgão genital feminino, ao qual a personagem supostamente atribui características que remetem a um dos sentidos dos seres humanos como, por exemplo, a boca, órgão responsável pelo paladar e, também pela expressão humana que se realiza por meio da voz. Ainda, na descrição que o narrador faz sobre o espaço, afirma que os personagens *tentavam aproveitar ao máximo a brisa que mal conseguia mexer as cortinas da janela*, sugerindo o estado físico que se

encontra o casal após o ato sexual pela expressão, *ainda fumegantes depois do sexo*, atribuindo ao espaço um local de refúgio, segurança, conforto e supostamente privativo.

Em outra passagem no romance pode-se notar que o quarto, mais precisamente, a cama, torna-se não somente um local acolhedor e favorável para a manifestação do erotismo, mas também de confissão e reminiscência, sendo possível sua constatação na passagem a seguir:

Quando Miguel entrou no quarto, Nádía o esperava estendida na cama, molhando de saliva os dedos e manipulando os mamilos, vestida apenas com uma calcinha preta, que afastou para receber ali, na junção das coxas, os beijos dele, que começaram suaves – o roçar da asa de uma borboleta –, depois se intensificaram, se encrespavam, se desesperaram; já nem era beijo esse encontro frenético de lábios untados de saliva e muco. [...] No futuro, a transa daquela tarde-noite seria lembrada não por sua intensidade, já que os dois sempre era intenso, mas por ser a última deles e porque, pela primeira vez, Miguel disse que a amava – sussurrou no ouvido dela no momento em que ele estava gozando (AQUINO, 2021, p. 172).

Observa-se do excerto que o erotismo ocidental atravessa o espaço por meio das ações dos personagens. Nádía, inicialmente em um ato narcisista, masturba-se e, ao mesmo tempo, parece aprisionar Miguel manipulando a sua própria sexualidade. A excitação sexual é um processo em que a natureza (*roçar da asa de uma borboleta*), está carregada de valor erótico. Bulhões (2003, p. 65) esclarece que “a natureza se sexualiza junto com o desabrochar das sensações da personagem”, o que pode representar o indício do envolvimento entre os dois personagens que, logo em seguida, confirma-se por meio da confissão de Miguel ao dizer que a amava durante a sua ejaculação. No entanto, a confissão do personagem se expressa em meio a um drama pessoal e de forma conflituosa, visto que o relacionamento está chegando ao seu fim, juntamente com a conclusão da operação em que o personagem está atuando. Vale lembrar que a passagem inicial do excerto se repete duas vezes no mesmo capítulo (na introdução e no desfecho), o que dá a sensação de aproximação e afastamento de uma câmera cinematográfica, mas também, sugere o início e o fim de um relacionamento.

Durante a narrativa, em forma de *flashback* do narrador, Nádía é apresentada a Miguel em uma chácara à beira de uma represa no extremo sul da cidade. Ao descrever a personagem feminina, o narrador assim o faz:

Nádía era alta, encorpada, uma mulher para grandes fomes, ele pensou ao ser apresentado. Havia acabado de ultrapassar a fronteira dos trinta anos, quatro a menos do que ele. Tinha a pele clara afogueada pelo sol e o cabelo alourado

– e os mesmos olhos verdes de Ingo, que mudavam de tonalidade conforme a luz ou o estado de espírito da dona (AQUINO, 2021, p. 37).

Nesse excerto, pode-se observar que a descrição da personagem é realizada por meio de atributos físicos relacionados à beleza, à sensualidade e, especialmente, quando a personagem se apresenta na presença do sol. Bulhões (2003, p. 144) pontua que o sol pode “participar ativamente no processo de transformação do personagem, bem como a representação do princípio da vida”, remetendo ao leitor a impressão de que, não somente a personagem, mas também, o espaço em que se inserem contribuam para que o erotismo atravesse a narração, o que pode, contudo, contribuir para a compreensão de sentido da palavra *esplendor* do título do livro. Ainda, Candido (1998, p. 142), *apud* Bulhões (2003, p. 144) afirma que o sol além de “manifestar a natureza tropical e princípio masculino de fertilidade”, é também símbolo que “derrete a disciplina, fomenta a inquietação e a turbulência, fecunda como sexo.” Isso fica evidenciado pelo seguinte excerto:

O que não dá para esconder é que ele desejou Nádía desde o princípio. Ficou pensando, enquanto conversava com ela, como seria bom tirar a roupa daquela mulher. Saiu daquele encontro excitado com a sensação de que iria acontecer, era apenas uma questão de oportunidade (AQUINO, 2021, p. 38).

Dessa passagem, pode-se notar que o emprego do termo *desejou* e, da expressão *saiu daquele encontro excitado*, demonstram como a beleza de Nádía afeta o personagem Miguel. Logo, a beleza da personagem torna-se um instrumento favorável ao erotismo, e também estimulador do impulso erótico do personagem masculino.

As figuras de Nádía e Miguel, também, são entrecruzadas pelo erotismo no espaço em que eles se inserem. Seus corpos e suas ações tornam-se objetos de desejo e, também de entretenimento e inveja para todos que os observam, como na passagem a seguir:

Não havia mais como evitar os danos: por descuido, fornecera ouro em pó aos fofoqueiros de plantão do departamento. Suas estrepolias sexuais com Nádía iam alimentar as conversas daquele pessoal por uma longa temporada. E, de fato, o material ficou muito conhecido, virou lenda, e não só no âmbito interno: circulava o boato de que uma agente tinha feito uma cópia e levado para casa, com o intuito de mostrar ao marido como gostaria que as coisas acontecessem entre eles. E vários meses depois do ocorrido, um colega ainda comentou que trechos da tórrida performance faziam parte de um curso do qual ele participara, sobre normas de comportamento de agentes no interior de casas monitoradas. Nádía, claro, nunca tomou conhecimento desse incidente. Impossível, portanto saber sua opinião sobre o média-metragem erótico do qual participou, de maneira involuntária, na condição de estrela:

ela estava em todas as cenas de corpo inteiro, vestida apenas com uma fita no cabelo (AQUINO, 2021, p. 87).

Pela passagem, nota-se que a imagem das ações do casal, especialmente, a de Nádia, não somente apresenta o erotismo ocidental atravessando o espaço em que se situam, mas também ultrapassa o âmbito doméstico, entrecruzando outros espaços como o profissional e um possível espaço privado configurando, além de uma invasão de privacidade por meio da passagem: *Nádia, claro, nunca tomou conhecimento desse incidente*, um objeto publicitário, ou de fetiche, pois, para a personagem, o espaço em que se desenvolve o romance do casal, em seu entendimento, trata-se de um espaço privado, contudo o caráter sexual da ação torna-se permitido na esfera pública, atribuindo, então, ao espaço um lugar contraditório aproximando-se, inclusive, de programas televisivos como os *realities shows* intitulados: *Big Brother*, *De férias com o ex* e *Geordie Shore* em que seus participantes monitorados 24 horas por dia por câmeras não se incomodam de expor seus corpos e seus comportamentos íntimos. Ainda, sobre o paradoxo desse espaço, no excerto a seguir pode-se observar a confusão mental que o espaço produz sobre o personagem Miguel:

[...] no momento em que se enxugava no interior do cubículo, alguma coisa em cima da caixa da descarga atraiu sua atenção. A calcinha de Nádia. Miguel saiu do lavado com a peça nas mãos, sentindo nos dedos a suavidade do tecido frio. Era uma calcinha lavanda, de corte atrevido, com tiras fininhas nas laterais. Ele não resistiu e levou ao nariz. Encontrou o aroma sutil do corpo da dona e, mais sutil ainda, uma fagulha almiscarada de urina. Como já havia acontecido no sábado, o assunto atçou mais uma vez. Afogado na lingerie, Miguel fechou os olhos e se deixou embalar pelo devaneio erótico. Quando deu por si, estava no meio da sala, de calça aberta, se masturbando. Foi nessa hora que se lembrou das câmeras. O pau murchou no ato, ele o recolheu, levantou a calça e se recompôs como pôde (AQUINO, 2021, p. 86).

Neste excerto, um tanto escatológico, o erotismo ocidental presente na cena pode ser considerado bastante piegas, uma vez que em bancas de jornais é possível encontrar esses tipos de romances em que a encenação exposta torna-se clichê devido a uma padronização convencional. Em *Baixo Esplendor* (2021), o personagem central, Miguel, inclusive, é um grande consumidor desse tipo de leitura como pode ser constatado na seguinte passagem:

Aquilo começava a irritá-la. Olhou para as caixas de papelão no canto da sala transbordando de livros de bolso comprados em bancas de jornais. Naves espaciais, batalhas contra alienígenas, faroestes, policiais e, em grande quantidade, tramas de espionagem, a maior parte tendo mulheres como protagonistas. Elas apareciam seminuas, armadas e sensuais nas capas de cores hiper-realistas: Brigitte Montfort, a espia Giselle, Monika, uma

assassina tão fria quanto as estepes de onde tinha vindo (AQUINO, 2021, p. 187).

Ainda, constata-se que Miguel encontra uma peça íntima de sua parceira localizada dentro do banheiro, único espaço da casa, inclusive, que não há monitoramento, trata-se da *calcinha de Nádia*, que estava *em cima da caixa de descarga*. Infere-se que a peça íntima deixada no banheiro tenha sido colocada em cena com o propósito de revelar que para o protagonista, nada significa em seu espaço a não ser, a presença de Nádia, que se dá, nessa passagem, por meio da peça íntima, do cheiro que há nela e o desejo que o personagem pode retirar dela. No entanto, há nesse excerto um apontamento que remete ao *fetichismo* atrelado ao âmbito das perversões, no qual Bulhões (2003, p. 166) esclarece que se relaciona “pela psicanálise à fase infantil conhecida como complexo de castração.” O pesquisador, ainda, pontua que “as peças do vestuário feminino são fontes ricas de atualização do fetichismo, a ponto de serem habilmente manipuladas na realização do desnudamento.”¹² Dessa forma, tanto a calcinha, quanto a ação de Miguel ao sentir o cheiro da peça podem ser considerados como uma perversidade, isto é, um fetiche do personagem. Verifica-se, ainda, que espaço e erotismo são construídos por meio do gradiente sensorial, como o olfato e, também, que o tempo e o espaço, ou seja, o trajeto percorrido entre o banheiro e a sala, se realiza por meio de um devaneio do personagem masculino inserido na ação, portanto, pode-se pontuar que tempo e espaço nesse excerto se apresente como uma única categoria, no entanto, ao se masturbar no sofá (na sala), e lembrar que a casa é monitorada por câmeras ocorre uma interrupção brusca em seu comportamento, o que configura uma interdição, ou seja, um sinal que demonstra um jogo entre o prazer e a proibição, o desejo e a interdição, em que Bulhões (2003, p. 40) pontua como a “necessidade de dizer e o dispositivo de silenciar.” As ações de Miguel, ao lembrar-se dos dispositivos inseridos no espaço remete ao leitor a instância da repressão do desejo (câmeras), em oposição a oportunidade para sua manifestação (masturbação), contudo, ao verificar a expressão *o pau murchou no ato*, Badinter (1993, p. 141), pontua que “quando as sensações eróticas de seu pênis desaparecem, ele sofre uma espécie de ausência, a morte de sua vida fálica. Donde a atividade frenética de Don Juan, que nunca para de colocar a morte em xeque.” Metaforicamente, as câmeras instaladas no

¹² BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: O erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2003. p. 166-167.

espaço em que Miguel se situa representam, na verdade, uma extensão dos olhos do personagem Olsen, chefe do departamento de Inteligência e dos membros da equipe. No fragmento apresentado, constata-se que Miguel expressa o erotismo ocidental de modo reflexivo, narcisista por meio do reconhecimento da pulsão e de seu corpo que se desnuda. Seu desnudamento, entretanto, ocorre por meio dos olhares que em atitudes de voyeurs (câmeras, chefe e restante da equipe) buscam, também, despir o objeto de desejo. Se o erotismo ocidental em *Baixo Esplendor* (2021) ocorre no conflito entre pudor e instinto, repressão e desejo, esses contrastes se figurativizam com a oposição entre o sexo ou a masturbação e a casa de fachada e as câmeras (extensão dos olhares dos membros da equipe da/na delegacia).

Em se tratando de espaços contraditórios para que o erotismo ocidental se atravesse e se manifeste, vale destacar uma *sala privada nos fundos do velório*, ou seja, em um cemitério, onde acontecerá o enterro do irmão de Karina. Durante a narrativa, a personagem feminina tenta persuadir Miguel a encontrar o assassino de seu irmão, contudo, devido à conclusão do desmanche da quadrilha que ele investiga, o personagem precisará se recolher das ruas por um determinado tempo, visto que as investigações podem resultar em retaliações ocasionando em uma vingança, como já ocorrera com o seu pai e, como consequência uma possível morte do personagem. A forma que a personagem tenta persuadir Miguel, contudo, provoca a curiosidade do personagem: *Eu te dou qualquer coisa que você quiser* (AQUINO, 2021, p. 167). A partir do diálogo entre os dois personagens, o narrador aponta que *apesar da circunstância e do local inapropriados, o impulso animal se impôs e ele sentiu o começo de uma ereção* (AQUINO, 2021, 168). Nessa passagem, constata-se a contradição entre vida e morte, isto é, a manifestação de Eros e Thanatos, especialmente pelo espaço em que se situam os personagens (cemitério, que representa a morte), em oposição a vida (impulso animal, ereção). Entretanto, ao se despedirem, Karina dá em Miguel um beijo rápido em seus lábios, no qual, conforme Aquino (2021, p. 169) pontua: *provocou nele um resultado muito mais efetivo [...] A ereção se consolidou. E na certa foi percebida por Karina quando ela juntou seu corpo ao dele no abraço com que se despediram*. Dessa maneira, é possível verificar que embora o espaço, aqui público, seja entendido como um símbolo de repressão sexual, o erotismo que o atravessa faz com que essa temática funcione, de fato, como um espaço de libertação

das pulsões e estimulantes aos sentidos dos seres humanos configurando-o, assim, como um paradoxo.

Em outra passagem no romance, Miguel e Nádía vão a uma boate, mais precisamente em uma gafieira, em que o narrador descreve a ação que acontece nesse espaço da seguinte forma:

[...] Antenor dedicou ao casal o samba que o grupo iria tocar. Nádía se levantou e, no limitado espaço que havia, pôs-se a dançar. Miguel permaneceu sentado, bebericando o champanhe, hipnotizado pelos requebros dela. Adorava vê-la se movimentando. E agora ela sambava para ele. [...] Miguel teve a sensação de que, de um jeito mágico, se encontravam a sós. E lhe ocorreu que, na realidade, Nádía não estava dançando, mas sorrindo de corpo inteiro para ele, um corpo que ficava ainda mais desejável apertado no vestido vermelho e decotado que ela usava. [...] Continuou abraçada a Miguel, sentindo acima do púbis a firmeza da ereção com que ele a homenageava, e preferiu beijá-lo. E os dois fizeram isso com sofreguidão (AQUINO, 2021, p. 88-89).

Observa-se do excerto anterior que o erotismo ocidental não se constitui apenas com o ato sexual em si, mas também por meio de outros elementos que vão se acrescentando à narrativa. Constata-se que durante a movimentação da personagem feminina e a vestimenta que ela utiliza contribuem para chamar a atenção do personagem masculino, que de forma efetiva se realiza por meio da visão, do olhar. Freud (s.d.), *apud* Bulhões (2003, p. 46) esclarece que essa atividade, ou seja, o olhar é a “via mais frequente para a excitação da libido.” Portanto, a dança, a movimentação do corpo são, também, estímulos prazerosos em sua visualidade e receptáculo do prazer. A cor do vestido de Nádía (vermelho), também se relaciona ao campo da visão o que contribui para a produção de um espaço entrecruzado pelo erotismo, pois o Eros que alcança a ação se manifesta pela movimentação da personagem, pelo *olhar hipnotizado*, pelo *abraço*, pela *ereção* e pelo *beijo*. Vale ressaltar, também, que novamente o erotismo ocidental se manifesta em um espaço público fechado, atribuindo a esse espaço um lugar de estímulo para os sentidos humano, bem como um local de libertação das pulsões dos personagens inseridos na narrativa.

Em relação aos espaços privados na trama, especialmente, onde o casal se apresenta têm-se: *o apartamento de Miguel* e *a chácara no extremo sul da cidade*. Logo após o encerramento da investigação o casal passa uma temporada morando no apartamento de Miguel. Sobre o espaço e o erotismo que se apresentam, agora, em um

espaço privado, o narrador parece não se ater em descrições minuciosas, contudo, descreve o espaço da seguinte forma:

[...] na maior parte do tempo restante, eles transavam – quase nunca na cama. Bastava se roçarem no corredor ou a caminho do banheiro, e nisso o apartamento apertado ajudava. A energia libidinosa pairava o tempo todo sobre os dois (AQUINO, 2021, p. 224).

Pode-se perceber que o espaço em que os personagens se inserem, embora se configure como um espaço incômodo, ele se projeta de forma favorável para a manifestação do erotismo funcionando, também, como um abrigo para eles. Bachelard (1978, p. 205), pontua que “os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa.” Dessa forma, pode-se inferir que seja por esse motivo que tanto o apartamento de Miguel quanto a casa na chácara em que o casal habita não sejam descritos da mesma forma que outros espaços ocupados pelos personagens no decorrer da narrativa.

3.1 A PINTURA COMO ESPAÇO E IMPULSORA DA LIBIDO

Anteriormente, verificou-se que um dos espaços ocupados pela personagem Karina, foi a fotografia. Em *Baixo Esplendor* (2021) constata-se, também, que a personagem Nádia ocupa um espaço por meio de um quadro, isto é, uma pintura em um quadro na sala, na casa do artista plástico Romildo Jr., em que Miguel, já separado da personagem em questão e, após realizar um trabalho para o pintor, é convidado para beber um drinque em sua residência. Ao contrário da foto de Karina que se encontrava guardada dentro de um envelope, o quadro em que Nádia está pintada se apresenta de forma explícita. Caminhando pela casa do artista plástico, Miguel reencontra-se com a sua amada, só que de uma forma inusitada. De acordo com o narrador, esse reencontro acontece da seguinte maneira:

Num canto distante da sala, meio oculta, feito um prêmio oferecido a quem se aventurasse até ali, estava ela, retratada numa pintura retangular, mais ou

menos do tamanho de um jornal desdobrado. Posara recostada numa cadeira belle époque, com cortinas de veludo ao fundo, de óculos escuros e com o cabelo, que ele nunca tinha visto tão comprido, quase cobrindo os seios à mostra. Um nu. Soube na hora que era ela, embora mais jovem. Os óculos atrapalhavam, mas ele achava que conhecia cada poro daquele corpo. E a fidelidade do pintor à modelo foi tamanha, que lá estavam reproduzidas as duas pintas que Nádia tinha na face interna da coxa esquerda. [...] Fez cálculos rápidos e concluiu que na ocasião Nádia tinha por volta de vinte anos. Sentiu uma pontada de ciúme, mesmo sabendo que nenhum tribunal do mundo lhe daria ganho de causa (AQUINO, 2021, p. 215-216).

Verifica-se do excerto que além do narrador, ambos os personagens (Romildo Jr. e Miguel), atribuem à personagem Nádia proporções eróticas que se materializam na pintura do *cabelo comprido, seios, corpo, pintas na coxa esquerda*; que são próprios da constituição humana. As expressões - *soube na hora que era ela* – e; - *sentiu uma pontada de ciúme*, - apontam os anseios de Miguel frente à pintura fazendo com que o erotismo manifestado pela imagem de Nádia atravesse o espaço em que estão inseridos. A passagem: *retratada numa pintura retangular, mais ou menos do tamanho de um jornal desdobrado*, podem representar um espaço inserido em outro espaço e, ainda, uma espacialidade em que a figura feminina, além de protegida, revela-se como um objeto precioso para os personagens ali presentes. O discurso do narrador auxilia para que o espaço seja cruzado pelo erotismo por meio do gradiente relacionado à visão, pois devido a refinada descrição empreendida por ele produz a viabilidade de o erotismo exceder do espaço do quadro para o corpo *de quem se atrevesse até ali*, visto que Nádia atua no deslumbramento de Miguel, já que a imagem feminina do quadro pode representar o objeto de desejo que o personagem quer possuir. Os elementos que compõe a cena demonstram o erotismo ao redor de Nádia como a *cadeira belle époque, as cortinas de veludo, os óculos escuros e o cabelo*. O personagem Miguel sente falta dos momentos em que ele e sua amada estavam juntos e mesmo que seja por meio de um quadro que o personagem tenta, além de disfarçar o ciúme, persuadir o pintor a vendê-lo, sendo possível sua certificação na passagem a seguir:

[...] sentiu o veneno correndo nas veias, mais veloz que o sangue. O pintor era conhecido pelas festas de arromba que promovia naquela mansão, e doeu nele imaginar quantos pares de olhos já haviam devassado a nudez daquele corpo, reproduzido com mais verdade do que numa fotografia. Está à venda? Não, faz parte do meu acervo pessoal. Tanto que eu nunca expus na galeria. Ele bebeu um gole de vinho, tentando se apoderar do maior número de detalhes expostos na pintura. Teria que se contentar em reter apenas na memória aquela Nádia que não existia mais. [...] as formas do corpo dela tinham se avolumado, a mulher cumprindo plenamente todas as promessas

feitas pela jovem da pintura. Era ela que ele preferia e de quem sentia falta (AQUINO, 2021, p. 216-217).

Observa-se do fragmento, que Miguel transfere ao quadro, isto é, à imagem de Nádía, um objeto de prazer. A expressão *as formas do corpo dela tinham se avolumado*, oportuniza que o erotismo da personagem feminina emane de modo a estabelecer a memória e o ciúme de Miguel, isto é, o personagem masculino atribui à obra todo o seu sentimento, visto que é possível perceber que o personagem masculino encontra em Nádía a própria materialização de mulher idealizada. O pensamento do personagem masculino sobre a obra realizada pelo narrador expõe uma atitude voyeurista tanto de Miguel, como do artista que o executou e dos possíveis frequentadores da casa. Na passagem *doeu nele imaginar quantos pares de olhos já haviam devassado a nudez daquele corpo* comprova o argumento anterior, provocando, no personagem, a atitude enciumada, e o fato de não o tê-lo sob seus cuidados (o quadro), pode configurar o que Bulhões (2003, p. 47) assinala como uma “ameaça de interdição”. Como pontuado anteriormente, o corpo é considerado um objeto estimulante ao prazer. No quadro, Romildo Jr. expõe a nudez de Nádía, essa nudez para Miguel, por ativar o desejo sobre ele, o deixa apreensivo, pois pode visibilizar a ativação do desejo nos indivíduos que transitam por aquele espaço. Bulhões (2003, p. 146) ainda esclarece que “o corpo passa a ser visto como corpo erotizado, que ambigualmente possibilita a convivência da pulsão sexual com a sublimação do desejo associado à imagem da amada.” Desse modo, pode-se inferir que o erotismo que atravessa o espaço, especialmente por meio do quadro, constitui a sublimação do desejo de Miguel contribuindo, assim, para evidenciar os anseios e as angústias do personagem, que de forma inquieta, busca suprimir seu sofrimento tentando, de uma forma ou de outra, obter aquela obra de arte, como na passagem a seguir:

Você podia fazer uma cópia e me vender. A proposta fez o pintor sorrir, benevolente. Não funciona assim. Romildo Jr. pousou a taça de vinho em um móvel e mexeu na fonte de luz fixada abaixo da pintura. A luminosidade percorreu a pele de Nádía, desvelando a textura da tela e o relevo das pinceladas, sem, contudo, desfazer a magia. Depois que ficou satisfeito com a posição da luz, o pintor se afastou e contemplou a obra cheio de orgulho e solenidade. É o momento. A luz. É único, nada disso vai se repetir. Está imortalizado (AQUINO, 2021, p. 217).

Pelo excerto, pode-se averiguar a descrição do processo de criação e pintura do artista plástico, observa-se que os detalhes da reprodução do corpo de Nádía na obra são

descritos de forma minuciosa e, ao deslocar e fixar a luz sobre a imagem pintada auxilia para que o erotismo se extravase da imagem do quadro em direção não somente ao espaço em que os personagens circulam, mas também à memória de Miguel. Marquetti (2003, p. 178) pontua que “as pinturas e os retratos da vida, do cinema e, também, da literatura contribuem para a liberação da imaginação masculina no espaço de uma obra”, Portanto, infere-se que a imagem de Nádía reproduzida na obra seja uma ferramenta poderosa para o impulso do prazer frente a visão dos que ocupam aquele espaço.

Das passagens anteriores, pode-se assinalar que embora a nudez (a exposição corporal de Nádía) não seja efetivamente liberada, ficando, inclusive subentendido pela expressão *doeu nele*, ela é, contudo, percebida como um espetáculo significativo para o consumo (o quadro em si). Bulhões (2003, p. 38) salienta que “vive-se um tipo de mal-estar, distinto do século XIX,” entretanto, o erotismo que atravessa a obra *Baixo Esplendor* (2021) pode ser tomado para que se examine o sexo como espetáculo sendo capaz de constatar o mal-estar de seu tempo para que se aprofunde o fascínio de Eros. Reich (s.d., p. 163-164), *apud* Bulhões (2003, p. 98-99) esclarece que “quando a angústia e a privação provocam sensações penosas, o mecanismo psíquico trabalha como substitutivos, cujo fim é conseguir o alívio das tensões seja a que preço for.” Desse modo, os eventos expostos pelos excertos demonstram claramente o que foi pontuado. Vale ressaltar, contudo, que o detalhamento da obra, isto é, a projeção da imagem da personagem feminina parece ser efetuada por meio de uma técnica linguística, na qual se aproxima não apenas de um devaneio, mas de um sonho, principalmente, por meio de um processo em que evidencia-se o *deslocamento*¹³ e a *condensação* analisadas por Freud, visto que as descrições dos excertos são produzidas por meio de subjetividades que vão desde a do narrador, passando por Romildo Jr. até chegar em Miguel, ou seja, a forma como Nádía é descrita (narrador), pintada (Romildo Jr.) e vislumbrada (Miguel), é o modo como eles a enxergam. Retomando os termos analisados por Freud, verifica-se que condensação e deslocamento, nos sonhos, são os

¹³ De acordo com Freud (1984), o sonho caracteriza a concretização de um desejo comedido cuja censura onírica é aplicada por mecanismos conhecidos como condensação e deslocamento, de forma que o conteúdo latente do sonho (plano do inconsciente) seja transformado em um conteúdo manifesto (plano consciente). No deslocamento, as informações reprimidas são dispostas a ideias irrelevantes, já na condensação, as informações reprimidas pelo inconsciente e as representações da experiência diária se unem.

resíduos do modo pelo qual o inconsciente opera. Grosso modo, em termos linguísticos, a condensação se relaciona à metáfora e o termo deslocamento relaciona-se à metonímia. Dessa forma, as passagens: *feito um prêmio oferecido a quem se aventurasse até ali, achava que conhecia cada poro daquele corpo, quantos pares de olhos já haviam devassado a nudez daquele corpo, a mulher cumprido plenamente todas as promessas feitas pela jovem da pintura, a luminosidade percorreu a pele de Nádia, sem desfazer a magia*, são expressões que, além de corroborar com o exposto anterior, demonstram que os indivíduos (narrador e personagens) são arrebatados pela imagem de Nádia. O mimetismo da descrição das passagens apresentadas faz com que o erotismo atravesse a cena, isto é a sala, o espaço em que Miguel e Romildo Jr. estão bebendo e admirando a obra de arte.

Um aspecto interessante no romance se refere ao nome da personagem feminina (Nádia). Primeiramente, ao separar em sílabas o nome da personagem (Ná-dia), obtém-se da segunda sílaba a palavra *dia*, logo, relaciona-se com a luz, com a luminosidade, com o período em que o Sol ilumina determinado espaço no planeta. Em sânscrito, Nádia tem por significado a expressão *espírito de luz*. Dessa maneira, o nome da personagem feminina contribui para o entendimento de sentido do léxico *esplendor* encontrado no título do livro, que ao desnudá-la, a imagem de seu corpo torna-se linguagem, isto é, um significante erótico. No que diz respeito acerca da revelação do corpo da personagem na pintura, encontra-se o que Bataille (2020, p. 41) pontua como um “estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade.” Entretanto, “a obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada.”¹⁴ Portanto, os excertos apresentados nesta seção, certificam o que Bataille (2020) postula.

4 O EROTISMO EM BAIXO ESPLENDOR (2021)

¹⁴ Bataille, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 41.

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação.

Octavio Paz (1994)

4.1 EROS E THANATOS: INSTINTOS DE VIDA E MORTE EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Pode-se afirmar que o erotismo ocidental é a expressão humana do desejo corporificada na poesia, mais precisamente, por meio da metáfora. Paz (1994, p. 12) esclarece que “o erotismo é a sexualidade transfigurada e a imaginação é o propulsor que movimenta o ato erótico e o poético” certificando, assim, essa declaração inicial. No percurso de Eros, pode-se pontuar que o âmbito em que se localiza o erotismo é o dos sentimentos, das sensações, da intimidade dos indivíduos apaixonados que irrompem as expressões do erótico, inclusive, no discurso. Portanto, onde surge Eros ou o erotismo ocidental, o indivíduo dissolve-se em face à objetividade da concretude do mundo. Os corpos também podem se expressar, pois, não passam de instrumentos linguísticos carregando em si as figurações não apenas do amor, mas também do desejo. Frente a essas observações, pode-se constatar que em *Baixo Esplendor* (2021), há uma passagem em que Miguel, tentando não pensar sobre o fim do relacionamento entre ele e Nádia, sai do quarto e vai para o banheiro tomar banho:

Empurrou a porta do quarto, na penumbra ela dormia nua atravessada na cama. O ambiente recendia suor e sexo. Tinham bebido em excesso na noite anterior e voltado para casa com o dia raiando, exaustos e embriagados, mas ainda com energia e tesão para se entregarem a uma foda tão intensa que pôde ser ouvida na rua. Miguel recolheu as roupas espalhadas no chão e as depositou sobre a cama. Depois foi até o banheiro, despiu o calção e entrou no boxe, onde acordou de vez sob o chuveiro frio. [...] Ao ensaboar-se entre as pernas, sentiu um ardor na glândula. Manuseou o pênis flácido, que o embate na cama pouco antes deixara rubro. Nádia era uma amante ferosa, dedicada a ter e a proporcionar prazer. Uma mulher sem amarras ou pudores. Pelo resto da vida, ele iria morrer de desejo de fazer amor com ela (AQUINO, 2021, p. 130).

Na passagem, pode-se observar que a ação se produz por meio de uma morte que se aproxima sendo representada pelo fim do relacionamento, isto é, o personagem Miguel se envolve emocionalmente com Nádia, mas sabe que após a conclusão de sua investigação que já está perto de acontecer não poderá dar continuidade no relacionamento, pois sua parceira é irmã do chefe da quadrilha em que o personagem está infiltrado e, este, imagina que após a prisão de seu irmão não será perdoado pela traição. Durante a narração, verifica-se que a cama pode ser considerada um espaço de satisfação (gozo) para os personagens, especialmente, para Nádia, ficando evidenciado na passagem: *era uma amante ferosa, dedicada a ter e a proporcionar prazer, uma mulher sem amarras ou pudores*, o que expõe uma rendição absoluta não apenas ao espaço, como também, de um ao outro. A expressão *energia e tesão para se entregarem a uma foda tão intensa que pôde ser ouvida na rua* aponta o momento intenso e prazeroso do casal. Essa intensidade, ganha ainda mais realce quando o narrador sinaliza que o personagem masculino ao banhar-se, *sentiu um ardor na glândula* resultado de um *embate na cama que pouco antes o deixara rubro* (o pênis).

Realizando uma breve síntese dos estudos psicanalíticos realizados por Freud, constata-se que, ao estudar acerca da personalidade, o psicanalista propôs uma teoria acerca da organização psíquica em um indivíduo, da qual se divide em três instâncias: id, ego e superego. O id, relaciona-se aos impulsos, estes, intrínsecos aos seres humanos e estão localizados na esfera do inconsciente. De acordo com Freud (1990, p. 74), o id representa a impulsividade que pode manifestar-se de forma “agressiva ou erótica”. Em relação ao ego, este, representa o eu, ou seja, a própria racionalidade. Pode-se pontuar que o ego opera como um regulador entre o id e o mundo externo. Já o superego, representa a moralidade, responsável pela convicção moral de um indivíduo inserido em uma sociedade/cultura em um contexto histórico.

Nessa perspectiva, Freud (1990, p. 75), esclarece que “o ego, antes de colocar em funcionamento as satisfações do instinto exigidas pelo id, deve-se levar em conta não simplesmente os perigos do mundo externo, mas as objeções do superego”. Dessa maneira, Eros surge e manifesta-se como um desejo amoroso, no qual se estabelece um conflito entre a negação do instinto sexual e a aprovação da libido. Ao explicar sobre o erotismo, Bataille (2020, p. 35) o compreende como o “a aprovação da vida até na morte”, em que ambos, isto é, vida e morte atrelados ao erotismo, não se desassociam,

pois o desejo de autopreservação e perpetuação unidos a agressividade e ao instinto de destruição são propriedades naturais dos indivíduos. Sob esse viés, tanto Freud, quanto Bataille discorrem sobre as formas de reproduzir, nas relações sexuais, esses estados de agressão e destruição, o que elucida a hostilidade da figura masculina (ser ativo) sobre a figura feminina (ser passivo), já discutido anteriormente.

Em *Baixo Esplendor* (2021), há algumas passagens em que ocorrem essas relações entre os personagens Miguel e Nádia durante o ato sexual; a primeira quando do seu primeiro encontro na casa de fachada:

Em pé no sofá, Nádia desatou o primeiro laço no ombro esquerdo, depois no direito. O vestido deslizou para os pés. E confirmou que ela não estava usando sutiã. Nem calcinha. Miguel teria dito alguma coisa, se lhe tivessem sobrado palavras – na verdade, enquanto a olhava, precisou se lembrar de respirar. Nádia o agarrou pelo cabelo e o guiou para o meio de suas coxas. Ficaram nisso o suficiente para ele constatar que gostava do gosto dela, e até que as pernas de Nádia, trêmulas, a obrigaram a deitar-se no sofá. Ele se deitou por cima. Quando a penetrou, primeiro suavemente e depois com estocadas vigorosas que a fizeram murmurar seu nome falso, soube que estava adentrando um mundo novo, bem distante do seu. E que, dali por diante, seria bem difícil encontrar o caminho de volta (AQUINO, 2021, p. 74).

Observa-se do excerto que Nádia desnuda-se em frente a Miguel. Essa ação, evoca ao leitor a ilustração de que o erotismo atravessa o espaço por meio da movimentação da personagem feminina, assim como sua vestimenta ao deslizar pelo seu corpo. Durante a ação, sob a perspectiva do narrador e do personagem, constata-se que Miguel precisa se lembrar, inclusive, de respirar, pois a beleza da personagem somada a movimentação do corpo e da vestimenta o faz esquecer de realizar o que é comum e essencial a todos os indivíduos, isto é, a respiração. Nota-se então, durante o ato sexual, o personagem masculino satisfaz os desejos de sua amada fazendo-a, inclusive, *murmurar seu nome falso*, relacionando-se, então, às questões discutidas anteriormente, como, por exemplo, uma reação auto preservativa do personagem masculino. O instinto masculino não está representado somente na relação sexual, mas, pode-se inferir que esteja, também, na relação entre vida e morte que se encerra em um sentimento destrutivo, visto que a morte é pronunciada no decorrer de toda a obra e, como uma preocupação implícita do aniquilamento da pulsão de vida, isto é, a vida, principalmente a sexualidade, sendo refutada pelo fim (que pode ser o fim do relacionamento ou a sua própria morte, visto que se trata de um policial disfarçado e que

pode ser descoberto e retaliado a qualquer momento). A segunda passagem em que ocorre a demonstração dos instintos de vida e morte se dá em um momento da narrativa em que o personagem masculino, enciumado e, também, ao saber que sua parceira, já fora possuída e agredida por outro personagem (Elvis), também se manifesta de forma agressiva em relação a parceira, como na passagem: *Miguel a possuiu com raiva, à falta de melhor definição para o que estava sentindo, embalado por um coquetel de álcool, ciúme e tesão* (AQUINO, 2021, p. 93).

Ainda, na narrativa, é possível notar que as cenas eróticas se apresentam na esfera da linguagem, na expressão, desde o uso das imagens dos corpos dos personagens aos olhares e vozes dos interlocutores, organizada sobre um plano de sentido erótico, visto que a obra é constituída por uma história de amor, em que, pode-se atestar que, também, seja um discurso erótico-amoroso como no excerto a seguir:

A intenção dos dois era voltar à sala, porém houve um instante de hesitação para decidir quem entraria primeiro no corredor. No fim, fizeram isso juntos, e acabaram se esbarrando. Ocorreu uma ignição. Ninguém disse nada. Não foi necessário. Quem já fez amor alguma vez na vida sabe que existem situações em que as mãos, e o restante do corpo (cada poro, na verdade), falam melhor do que a boca, que assim, fica livre para outras finalidades. Se atracaram no corredor com algo de fome e desespero e se buscaram com fúria. Miguel puxou o corpo dela com força para junto do seu e o pressionou com vigor contra a parede. Nádia gemeu. O que as bocas – e as línguas – faziam não pode, de maneira nenhuma, em nome dos bons costumes, ser classificado como beijo (AQUINO, 2021, p. 73).

Nesse fragmento, ocorre um instinto libidinoso do personagem masculino sobre o feminino, como na passagem: *Miguel puxou o corpo dela com força para junto do seu e o pressionou com vigor contra a parede. Nádia gemeu*. É possível notar que a descrição da cena se produz por meio de um grande realismo, não apenas na esfera do conteúdo, mas também, no âmbito da expressão, ou seja, refere-se na perspectiva de Bulhões (2003, p. 196), “investir na tarefa de encarar os tabus, de olhá-los a fundo, mirá-los e trazê-los à tona”. O excerto consiste em apresentar o encontro erótico-amoroso do casal. A ação acontece no corredor que fica entre a cozinha e a sala, onde evidencia-se um clima tenso entre os dois personagens que, ao se encostarem, o narrador descreve por meio de uma linguagem objetiva para expor os referenciais espaciais e corporais a partir da gradação crescente: *sala, corredor, esbarrando, ignição, atracaram, fome, desespero, fúria, pressionou e vigor*. Produz-se, na dimensão da cena, uma aproximação dos personagens e, embora não ocorra diálogo entre os dois é

possível observar o apelo da subjetividade do leitor por meio da subjetividade do narrador: *Quem já fez amor alguma vez na vida sabe que existem situações em que as mãos, e o restante do corpo (cada poro, na verdade), falam melhor do que a boca, que assim, fica livre para outras finalidades.* Existe, contudo, uma relação entre Eros e Thanatos que se aproxima da concepção de Bataille no que se refere à vida e morte como um decurso fundamental ao erotismo, logo, encontra-se no corredor e por extensão na sala um novo indício da existência do erotismo atravessando o espaço dos personagens ali inseridos. Na passagem a seguir, o personagem Miguel, ao retornar à casa de fachada após a conclusão da operação para retirar seus pertences, reencontra-se com Nádia. No momento do reencontro o personagem masculino reflete sobre o dualismo vida e morte discutido anteriormente. Aquino (2021, p. 221) assim o descreve: *Não conseguia anteciper o que iria acontecer, mas sentia-se preparado para tudo; mesmo se ela tirasse uma arma da bolsa, ele não reagiria.* Nesse excerto, pode-se observar que ao imaginar que a personagem feminina tiraria *uma arma da bolsa* poderia acabar com a vida dele, nesse sentido a arma estimula Miguel a intenção do gozo por meio da violência que impulsiona os indivíduos ao sexo, configurando, assim, uma referência do dualismo de vida e morte presente nos personagens.

Ainda, em *Baixo Esplendor* (2021), verifica-se que não é apenas Nádia que sensualiza e seduz seu parceiro, Miguel também o faz:

Miguel desligou o chuveiro e estava se enxugando quando Nádia entrou no banheiro. [...] era uma das mulheres mais bonitas com quem ele compartilhara a vertigem de um orgasmo. Ela sentou no vaso e mexeu no cabelo. [...] Miguel olhou para ela. Demorou enxugando-se entre as pernas. De propósito. Na verdade acariciava-se com a toalha. Provocando-a. Nádia mordeu a isca. Você tem um pinto bonito, rapaz [...] Saiba que ele tem dono, viu? Aliás, dona. Nádia o abraçou e meteu a mão entre as pernas dele, apalpando aquilo de que se dizia dona. Exaurido como estava, Miguel achou que não daria conta. Mas então ela se curvou diante dele. Etc (AQUINO, 2021, p. 133).

Observa-se do fragmento, que Miguel procura chamar a atenção da personagem feminina até conseguiu-lo. A expressão *mordeu a isca* evidencia o empreendimento realizado por Miguel. A ação de acariciar-se com a toalha evidencia o vínculo de Miguel com o jogo erótico constituindo, assim, uma artimanha do personagem. O erotismo que atravessa tanto o espaço quanto os personagens, faz com que o corpo de Miguel se torne o motivo de desejo para Nádia, que o abraça e toca o órgão genital do personagem masculino. O diálogo entre os dois personagens permeado com a narração,

também apresenta a proximidade dimensional entre eles. A nudez dos personagens no excerto, juntamente com as ações expostas fazem surgir Eros. O erotismo ocidental da cena, de acordo com Bulhões (2003, p. 202), apresenta que a “condição do desejo é a insatisfação por configurar uma trajetória da procura do prazer”. O pesquisador ainda, pontua que o olhar contemplativo não traz satisfação e sim, desespero. Portanto, o ato de instigar ou provocar encerra um sentido de inacessibilidade. Bulhões (2003, p. 203) afirma que: “a visualidade do corpo funciona para que a atração promova a exasperação do contemplador, em que o *voyeurismo* se atualiza e se estabelece como uma alegoria do caráter insatisfatório do desejo.” Além da passagem anterior, é possível constatar o funcionamento do *voyeurismo*, pontuado pelo pesquisador, na seguinte passagem de *Baixo Esplendor* (2021):

Nádia voltou do banheiro e acendeu a luz do quarto. Miguel recostou-se nos travesseiros e puxou o lençol até a cintura, cobrindo-se, num acesso repentino de pudor. Ela ao contrário, se movia à vontade nua. Nos peitos volumosos e sólidos, que ela gostava de chamar de tetas, os mamilos, num tom suave de rosa, ainda se viram eriçados. Sem tirar o olho dele nem por um segundo, ela pegou a calcinha e o sutiã na cama e se vestiu com movimentos lentos, como se estivesse se exibindo, para que ele não esquecesse nunca do que estava abrindo mão. [...] Doeu ter a visão do amado corpo interditada pelo vestido, que, ao ocultá-lo, o tornava ainda mais desejável. [...] Na realidade, ele estava à beira de se ajoelhar aos pés que ela agora calçava num belo par de sapatos de salto, beijá-los e implorar que ficasse (AQUINO, 2021, p. 173).

Nesse excerto, constata-se o comportamento dos dois personagens entregues aos desejos perversos, como o acobertar (esconder) partes do corpo e o despir em uma ação típica do *voyeurismo*. Na passagem, verifica-se que os corpos de Miguel e Nádia são revelados em uma ação, na qual o gradiente sensorial da visão evidencia aspectos do fetichismo em que se detalha um jogo erótico entre as ações dos personagens. Quando a personagem feminina acende a luz e expõe o corpo nu de Miguel, este, em uma atitude de pudor esconde seu corpo com um lençol. Em contrapartida, Nádia, também nua age de modo sensual, inclusive ao se vestir. Por meio de uma atitude narcisista a personagem feminina vai ocultando seu corpo com movimentos opostos ao de um *striptease* (ação de despir-se em público de forma lenta e provocante, normalmente acompanhado de música em que os movimentos são executados de forma erótica). Bulhões (2003, p. 174) pontua que a “capacidade de estimulação a partir do ato de vestir apresenta, além da atualização do fetichismo, uma ênfase na intermitência entre a pele e o vestuário.” Desse modo, o objeto de fetiche, isto é, os corpos em cena, passam a

receber uma adoração desejosa pelos personagens. No entanto, se para Nádía esse jogo erótico frente à imagem de Miguel se constitui como um marcador de satisfação erótica, para Miguel eles podem se configurar como privação e punição, como se constata pela expressão: *Doeu ter a visão do amado corpo interdita pelo vestido*. A interdição do contato entre a visão de Miguel sobre Nádía, a partir dos obstáculos representados pelas peças de roupa, também podem funcionar como um mecanismo que potencializa ainda mais o desejo que ele tem por ela. Isso fica circunscrito pela passagem: *ao ocultá-lo, o tornava ainda mais desejável*. Portanto, o erotismo é percebido como uma possibilidade e referido exatamente pelo ocultamento e, conseqüentemente, pela interdição.

Reich (1975, p. 80) pontua que “o medo da morte corresponde a uma inconsciente apreensão do orgasmo, e o suposto instinto da morte, o desejo de desintegração, de inexistência é o desejo inconsciente do recurso orgástico da tensão.” Nesse sentido, é possível inferir que morte e erotismo estejam relacionados, principalmente, no que se refere à um prazer incutido de apreensão que se dá pelo risco da insatisfação da necessidade sexual. Em *Baixo Esplendor* (2021), há uma passagem em que o narrador descreve acerca do sentimento de Miguel logo após a separação, que vai de encontro sobre essa questão assinalada por Reich:

Se pudesse, gostaria de nem precisar pensar. Estava doente de amor. Cáíra, como um adolescente, na armadilha que ele próprio havia preparado. E agora, como um trintão adolescente, tentava imaginar algum modo de consertar o desastre. Era a primeira vez que Miguel passava pela experiência da paixão amorosa. Todas as suas relações anteriores não tinham ido além de uma curiosidade pelo outro, algumas não extrapolaram nem mesmo o campo sexual. [...] Com Nádía, a coisa era bem diferente. Descontrolada. Um pouco assustadora. Ele sofria, e não estava gostando daquilo. Parecia que alguém tinha desinventado a alegria (AQUINO, 2021, p. 190-191).

Observa-se do excerto que o personagem está sofrendo devido ao rompimento entre ele e Nádía. Esse rompimento simboliza, de uma certa forma, a morte, tão temida pelo personagem. De acordo com o narrador, é possível verificar que Miguel, por mais que já tivesse outros relacionamentos, a experiência que teve com Nádía não se compara com os demais. Miguel nota que a vida pode-se converter em morte se a conexão entre o casal for extinta, pois para o personagem é como se experimentasse uma morte ainda em vida, especialmente, pela eventualidade da ausência da personagem feminina e da falta que ela faz. O sentido de infelicidade, de incompletude vivido pelo personagem relaciona-se com a morte o que se pressupõe o medo da solidão. A passagem revela um

certo conflito íntimo do personagem, pois Miguel experiencia uma impossibilidade de estar unido a uma figura feminina. Conforme o antecedente do personagem, sabe-se que ele perdera sua mãe há mais de dez anos e sua irmã há um ano devido a uma epidemia de meningite. Em relação a figura paterna observa-se que o relacionamento com o pai se mostra de forma conflituosa, pois no decorrer da trama descobre-se que Miguel e o pai não se falavam. Ainda, na narrativa, constata-se que Miguel, em um determinado momento de sua vida se relacionava apenas com mulheres que tinham filhos, o que aponta um certo grau de fetichismo relacionado pela psicanálise à fase infantil, também conhecida como complexo de castração. Esse fetichismo, contudo, aproxima-se ao âmbito das perversões, no qual Freud (1969) *apud* Bulhões (2003, p. 166) assevera que:

A descoberta pelo menino da ausência do pênis na mãe constitui um trauma, marcando-o de forma definitiva. Por ter desejado a mãe (complexo de Édipo), o menino passa a acreditar na possibilidade de ser castrado pelo pai como forma de punição. Esse trauma é responsável pelo abandono do desejo da mãe. O fetichismo é, pois, uma perversão que consiste em “substituir”, simbolicamente, o falo ausente por um objeto que esteve sob seu olhar no momento em que constatara a “castração” feminina: o fetiche (BULHÕES, 2003, p. 166).

Bataille (2020, p. 74), ao discutir acerca do erotismo ocidental e da morte, assinala que “em todos os tempos, e em todos os lugares, de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece “interdito” diante da morte, e diante da união sexual”. Dessa forma, é em face a esses interditos no que tange à morte e à sexualidade, que o erotismo ocidental se manifesta. Nesse sentido, Eros mantém-se de forma ininterrupta uma constante batalha com o princípio de realidade para perpetuar-se, o que acarreta um empreendimento contínuo em busca de uma compensação, em que se conduz em ação a origem do prazer. Para isso, atrela-se a Thanatos com a finalidade de dispô-lo a seu serviço, pois almeja-se, assim, que o instinto de morte possa realizar junto às relações sexuais o objetivo da atenuação das tensões e alcançar a satisfação.

Em *Baixo Esplendor* (2021), como já foi exposto, devido ao fato de a diegese desenrolar-se em um período em que a hostilidade, bem como a possibilidade de a morte envolver todos os personagens, é possível notar que as expectativas e apreensões de uma possível insatisfação dos desejos instituem uma grande inquietação, especialmente no que refere ao que está discutido anteriormente, isto é, sexo (entendido como pulsão de vida) e morte. Nas páginas finais do romance, o personagem Miguel ao

ser alvejado por um dos seus algozes, reflete sobre os prazeres de sua vida, mas também preocupa-se com a impossibilidade de continuar a aproveitar desses prazeres, como na passagem a seguir:

Estava morrendo. Na noite gelada, despedia-se de um mundo no qual, feitas as contas, tinha sido mais feliz do que infeliz, onde amou e foi amado com intensidade e onde havia suado mais de prazer do que por qualquer outro motivo, inclusive trabalho. Um mundo em que odiou e foi odiado com a mesma força e perdoou bem mais do que o perdoaram; onde, como qualquer outro semelhante, teve alegrias e dores, mais alegrias do que dores. Um lugar do qual, no fim, iria sentir falta (AQUINO, 2021, p. 257).

Dessa passagem, pode-se observar a reflexão de Miguel acerca da sua vida. O personagem considera que sua felicidade pode se extinguir com a sua morte. A representação da morte, no excerto relaciona-se não somente à sexualidade, mas também com as hostilidades que o personagem trava em face ao impedimento de combater as ameaças que o cercam e que são agentes por acarretar danos como sua própria morte, como uma interrupção, nostalgia, isolamento e ausência. Percebe-se da passagem que o poder de Thanatos se sobressai em detrimento de Eros, contudo, este, executa de forma intensa investindo em derrotar o assentimento da morte em pulsão de vida determinando, com as ameaças, uma conciliação de cooperação para que ambos percorram unidos até que a vida ou morte se incumba de seus propósitos.

4.2 A SOBERANIA MASCULINA NO ROMANCE MARÇALIANO

Discorrer acerca do erotismo ocidental e, também, da sexualidade torna-se uma tarefa inquietante, principalmente, porque no decorrer da história observam-se inúmeras variações acerca das perspectivas ao que tangem o erotismo, o feminino e o masculino. Diversos pesquisadores investigam sobre a temática da sexualidade como Guacira Lopes Louro (2016), Pierre Bourdieu (2012), Simone de Beauvoir (2009), entre outros, nas quais os autores pressupõem que as distinções sexuais se constituem culturalmente em detrimento do aspecto puramente biológico sendo possível a sua certificação ao realizar uma pesquisa atenta acerca da história da sexualidade.

Traçando resumidamente um histórico acerca do erotismo ocidental, Bidarra (2006, p. 25) esclarece que na Antiguidade Clássica, Eros era entendido como o “próprio desejo, impulso e como experiência empírica dessa manifestação. Nele subsistem o entusiasmo erótico e a sensibilidade afetiva”, logo, o erotismo ocidental se pontua como sendo o “maior capital humano”. Já na Idade Média, época de angustiantes conflitos, o ser humano sob influência do cristianismo, aponta para a divisão corpo e alma em que convivem em um espaço único que é a sua existência e que se instaura “a mácula que nos acompanhará pelos séculos vindouros”, Portanto, infere-se que o erotismo ocidental seja compreendido como a maior “pena capital”. E na Contemporaneidade, constata-se o “ser-rebento das revoluções, da libertação, algo que se enquadra na sociedade do espetáculo”, em que materialmente, é a manifestação da divisão e do egresso entre o homem e o homem e, diante de nossa era atual, o erotismo ocidental passa a ser entendido como um “grande capital mercadológico”¹⁵.

Já ao que tange a sexualidade, mais precisamente em relação ao sexo e ao gênero, nota-se que são construções sociais em detrimento do determinismo biológico e, ao refletir sobre os termos sexualidade, sexo e gênero, constata-se que as relações sexuais acontecem quando inseridos nesse contexto. Desse modo, os órgãos sexuais, isto é, o sexo, ao serem colocados em funcionamento estabelecem as práticas dos indivíduos, o que define, então, o gênero como resultado das ações, que por seu turno, produz a sexualidade, ou seja, um impulso que necessita ser satisfeito. Portanto, é no ato sexual que sexualidade, sexo e gênero se concluem.

Ao discutir sobre a questão de gênero inserido em certos contextos históricos ou sociais, é possível notar que o domínio social dos corpos pode variar. Desse modo, ao examinar, por exemplo, um período repressor, como o da Ditadura Militar no Brasil, as práticas sexuais apresentam certos pudores ou tabus que, ora são anexados por certos grupos, ora são infringidos por outros o que pode encadear no aparecimento dos mais libidinosos desejos conforme a concepção contextual de uma época, daí o grande problema de definição de erotismo e pornografia, já mencionado anteriormente, pois o entendimento dos termos podem se alterar no decorrer do tempo. Na passagem a seguir, especialmente sobre a presença de atos libidinosos e certos pudores ou tabus, é possível constatar o que se declara:

¹⁵ BIDARRA, Clemara. *Erotismo: múltiplas faces*. São Paulo: CTE Editora, 2006. p. 119.

Ouviu abafado, o som do jato da urina dela no interior do lavabo. E, novidade, aquilo o deixou ainda mais excitado. Uma ocasião, na Cruzada, uma mulher quis mijar em cima dele; Miguel não topou. Agora era diferente, sentiu desejo pelo cheiro de urina na carne de Nádía (AQUINO, 2021, p. 73).

Observa-se no fragmento, que o fetiche, já discutido na seção anterior, apresenta-se de forma intensa, estabelecendo o que Bulhões (2003, p. 99) assinala como uma “perversão”. Reich (s.d., p. 30), *apud* Bulhões (2003, p. 100) esclarece que o estudo psicanalítico das perversões mostra que elas são “consequências do desvio da energia sexual do seu objetivo genital normal e devido a essa inibição da genitalidade provoca a sua reparação como perversões.” Em algumas sociedades ou contextos históricos em que ocorrem menos repressões, as práticas sexuais desenrolam-se conforme as ações culturais, políticas ou sociais usuais aos indivíduos que ali se inserem, no qual os princípios de subversão inexistem, pois o êxito de liberdade sexual oportuniza práticas sexuais livres de controles morais. Um exemplo disso é a pesquisa de Wilhelm Reich (s.d.), *apud* Bulhões (2003, p. 98), em que o pesquisador esclarece que ao estudar o comportamento sexual de uma comunidade primitiva enfatiza a “oposição entre a insatisfação sexual dos primitivos e a repressão sexual que está na base da inibição da sociedade civilizada.” De acordo com Reich (s.d., p. 5), “devido a liberdade sexual de que gozam as crianças, o *voyeurismo*, como perversão, não existe.” O autor ainda pontua que “não é a liberdade do instinto sexual parcial na infância o que por si leva à perversão, mas que isso só acontece quando a sexualidade é reprimida.” Dessa forma, pode-se compreender que as concepções expostas anteriormente como gênero, perversão, sexo e sexualidade, então, possuam significados distintos conforme o contexto em que se inserem.

Ao tratar sobre a liberdade sexual, bem como suas práticas, deve-se refletir sobre os padrões masculinos de sexualidade, especialmente da sociedade ocidental, pois a origem da reflexão sobre o masculino e o feminino está inserida em uma sociedade tipicamente patriarcal. Louro (2016, p. 41) assinala que “a linguagem da sexualidade parece ser avassaladoramente masculina.” E ao concluir seu pensamento, aponta que “a metáfora usada para descrever a sexualidade como uma força incansável parece ser derivada de suposições sobre a experiência sexual masculina.” Desse modo, a partir desse pressuposto, torna-se oportuno uma breve exposição acerca da soberania masculina a partir da história do poder masculino que a sociedade ocidental contribuiu

para sua idealização, pois como já discutido anteriormente, constatou-se que, embora as personagens femininas ocupem espaços, adquirem poder e *status* hierárquicos sobre os personagens masculinos, isto parece acontecer somente com sua autorização, controle, vigilância e, até mesmo sob forte violência, logo, uma das possibilidades dessa dissertação discorre sobre a soberania masculina em detrimento da feminina. Há, também, outras possibilidades acerca de uma disposição masculina liberalizante frente ao sexo feminino, bem como às observações e julgamentos de personagens e narrador diante dos eventos da vida inseridos em contextos opressores, como o da Ditadura Militar, por exemplo.

Historicamente, é possível constatar que desde os primórdios da civilização o ser masculino, em virtude de sua força física, do autoritarismo paternal, do instinto caçador e belicoso, entre outras desfruta de privilégios, especialmente, porque incumbe-se ao homem o provimento do sustento familiar por meio da caça, ao passo que devido ao entendimento de que à figura feminina ficaria responsável por cuidar dos filhos e do lar, isto é, caberia às mulheres o exercício das funções domésticas. Há, ainda, na mitologia referências que consentem sobre essa perspectiva soberana masculina. A história de Pandora, na mitologia grega e a história de Adão e Eva da religião cristã, como exemplos, apresentam enfoques acerca das imperfeições femininas. De acordo com o mito de Pandora, esta, recebeu dos deuses uma caixa (ou um jarro) selada que nunca deveria ser aberta, curiosa para saber o que continha em seu interior, retirou a tampa e revelou que estavam aprisionados todos os males do mundo e, que ao serem libertados pela retirada da tampa, afligiriam toda a humanidade. Já a personagem Eva ao se deixar influenciar por uma serpente come o fruto da árvore proibida resultando na punição da humanidade. Em síntese, essas histórias revelam que, à mulher cumpre a sua condenação ao passo que ao homem, lhe é conferido a prerrogativa de abstenção de qualquer transgressão.

Ao interpretar as postulações Freudiana, Marcuse (1975, p. 69) afirma que “o primeiro grupo humano foi estabelecido e mantido pelo domínio imposto de um indivíduo sobre os demais”, que na figura do pai, este, determina a sua soberania em vantagem própria, contudo ao estabelecê-lo, justifica-se devido sua idade, função biológica e êxito, criando, assim, uma estrutura em que, desprovida desse domínio, ela se desorganizaria, originando-se, então, o que Marcuse (1975 p. 70) assinala como o

“despotismo patriarcal”, reforçando a ideia de que a soberania masculina, instaurada e perpetuada, por meio da religião, se manifeste e se propague desde os primórdios civilizatórios.

Já na Idade Média, pode-se assinalar que nesse período ocorra não somente a continuidade da imposição soberana do indivíduo masculino, mas a ocasião oportuna para sua manutenção e propagação para os tempos e espaços subsequentes. Conforme Muchembled (2005, p. 71, tradução nossa), sob forte influência da igreja e das autoridades e, de forma evidenciada, a distinção que envolvia o homem e a mulher adquirem uma maior robustez, principalmente devido ao enaltecimento “do casamento a partir de meados do século XVI na França ou suas significativas transformações na Inglaterra, aproximadamente em 1590”¹⁶. Vale destacar, que os dois países citados anteriormente, especialmente no que tange aos paradigmas comportamentais, até os primórdios do século XX, estabeleciam uma enorme influência no mundo ocidental. Dessa forma, ao indivíduo do sexo masculino, ainda que fosse casado, lhe era conferido a prerrogativa de exercitar sua virilidade com mulheres alheias a sua esposa, como prostitutas e amantes tendo, inclusive, a aprovação de seus semelhantes, limitando-se às mulheres o seu enclausuramento no ambiente doméstico. Em *Baixo Esplendor* (2021), há algumas passagens em que essa autorização é percebida, como na passagem a seguir:

Tá trabalhando com quem? Na equipe do Olsen. O investigador sorriu, malicioso: Conheço a peça: bonitão, arrumadinho, perfumado. Gente boa. Ele ainda sai com aquela garota da TV? Não sei, não acompanho essa parte. Era público o envolvimento do delegado Olsen com uma apresentadora de televisão, uma loira de origem colombiana, bem mais jovem que ele. Os jornais populares requeentavam a fofoca a cada aparição dos dois, à espreita de um escândalo de grande porte. Olsen era casado com a irmã do vice-governador (AQUINO, 2021, p. 29).

Observa-se do excerto que Olsen, mesmo sendo casado possui um caso extraconjugal com uma apresentadora de TV. A atitude do personagem (traição) não incomoda os seus semelhantes, pelo contrário, é exaltado, como se a virilidade do personagem fosse motivo de felicitação, cabendo à mulher aceitar a traição e permanecer dentro de casa realizando suas obrigações. Mesmo quando a atitude seja conhecida por todos, visto que *era público o envolvimento do delegado Olsen com uma*

¹⁶ [...] “valorisation du mariage à partir du milieu du XVI e siècle en France ou ses changements significatifs vers 1590 en Angleterre.” MUCHEMBLE, Robert. *L'orgasme & L'occident: une histoire du plaisir du XVI siècle à nos jours*. Paris: Éd. Du Seuil, 2005. p. 71.

apresentadora de televisão, Miguel se faz de desentendido, revelando um certo acobertamento por parte do personagem, visto que eles trabalham na mesma equipe. Bourdieu (2011, p. 27) pontua que “o ato sexual é pensado em função do princípio da soberania da masculinidade”, desse modo, para o filósofo, os indivíduos subordinados “aplicam categorias construídas da perspectiva dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser encaradas como naturais.”¹⁷ Em outra passagem do romance, Ingo está acompanhado de uma prostituta em um quarto de um bordel quando a Polícia Federal realiza uma diligência no estabelecimento na cidade de Foz, onde ele e os integrantes da quadrilha comemoravam o sucesso de um roubo. Durante a abordagem policial, alguém põe fogo em uma cortina do bordel e o fogo se espalha rapidamente por todos os quartos. Embora estivesse acompanhado da prostituta, ainda não tinham feito nada a não ser tomado banho e bebido alguns drinques, como pode ser constatado na seguinte passagem:

[...] os agentes avançavam casa adentro, revisitando quarto por quarto, estavam prestes a invadir a suíte presidencial, na qual ele se confraternizava com uma ex-miss Ponta Porã. De repente, alguém pôs fogo numa cortina e o incêndio se alastrou com rapidez pelo plástico abundante dos enfeites do bordel, e em segundos devorou tudo. Na confusão, Ingo conseguiu escapar pela janela, levando a mulher com ele – ainda não tinham feito nada além de tomar um banho e um par de drinques, no momento em que os federais irromperam no bordel. E ele pagara adiantado. Ela era linda e depravada. A miss saiu pela janela, rindo e tossindo em meio a rolos de fumaça, de salto alto, calcinha e sutiã enfeitados com lantejoulas. Entraram num taxi e fugiram para um motel (AQUINO, 2021, p. 52-53).

Desse excerto, pode-se observar que o narrador, embora faça julgamentos de valor sobre a personagem feminina, especialmente ao descrevê-la como *linda e depravada*, expõe toda a ação dos personagens de forma natural, sem depreciá-los, no qual é possível compreender essa naturalidade sob um viés soberano da masculinidade discutida anteriormente. Vale ressaltar, que Ingo é casado e pai de cinco filhos, logo, esse consentimento do grupo dominante que confere ao homem o exercício da masculinidade (traição/sexo com prostitutas) fora do casamento certifica, assim, o que Bourdieu e Muchembled assinalam.

Esse consentimento, atualmente, é conhecido como heteronormatividade, pois apresenta as obrigações, exigências e expectativas oriundas da intenção heterossexual como natural, logo, um parâmetro social compreendido como normal, o que promove o

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 46.

entendimento de distintas práticas sexuais como dissonantes. Berlant e Warner (2002, p. 230), *apud* Miskolci (2007, p. 5) pontuam:

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral (BERLANT; WARNER, 2002, p. 230, *apud* MISKOLCI, 2007, p. 5).

Portanto, obedecendo a um percurso dos vínculos entre os sexos se concorda para a admissão e a permissão das exigências comportamentais a partir de uma determinação heterossexual soberana, patriarcal e normalizante. Em uma passagem de *Baixo Esplendor* (2021), Miguel e Pedrinho (adolescente de 16 anos, filho de uma das ex-mulheres de Miguel) conversam sobre coisas da vida, na qual Pedrinho admite ter dúvidas sobre sua sexualidade. Miguel, então, o leva a um local que, de acordo com o narrador, funcionava como um *tratamento de choque, sempre contestado, mas de resultados inegáveis* (AQUINO, 2021, p. 62-63). O local em que Miguel leva o adolescente trata-se de um bar em que ocorrem apresentações de *striptease* e para constatar sobre a sexualidade do rapaz, o narrador assim o descreve:

A luz diminuiu. Trocaram o bolero pelo tema de um filme de Chaplin. Um spot passou a iluminar, num palco minúsculo no canto oposto, a performance de uma mulher travestida de Carlitos – com bengala, chapéu e bigode. [...] Ele percebeu que Pedrinho havia se aproximado do palco para acompanhar a apresentação. Achou que o garoto olhava o corpo desnudo da mulher (que, afinal, revelou-se bonito, com seios e quadris grandes) não com desejo, mas com um tipo de curiosidade. Não, não era curiosidade. Era pura admiração (AQUINO, 2021, p. 65).

Observa-se do excerto, que desde muito jovem, os rapazes além de serem constantemente vigiados, eles são incentivados a praticarem atos tipicamente entendidos como masculinos, isto é, “de macho, de homem”, no qual busca-se evidenciar a masculinidade e sua virilidade. Um desses atos refere-se a objetificação da figura feminina, ou seja, o homem enxerga a mulher como simples objeto de satisfação de seus desejos. Percebe-se da passagem que a definição entre os sexos inicia-se dentro do âmbito doméstico e familiar sob uma perspectiva tipicamente masculina, patriarcal, ou seja, incentiva-se a qualquer custo um indivíduo a se enaltecer perante sua virilidade.

Beauvoir (2009, p. 293) afirma que “para encorajá-lo no caminho difícil, insuflam-lhe o orgulho da virilidade; essa noção se reveste para ele de um aspecto concreto: encarna-se no pênis; sente-o através da atitude dos que o cercam.” Esse encorajamento, se aproxima do que Bourdieu (2011, p. 37) pontua como “trabalho de virilização (ou de desfeminização)”, isto é, busca-se extinguir no homem qualquer coisa que pode apresentar vestígios femininos, o que além de ser corroborado pelo excerto apresentado, há ainda uma forte evidência desse processo na seguinte passagem:

Ele atendia pelo nome de Xavier, mas já tivera outros nomes e outras vidas, tudo relacionado com o crime. Tinha fugido de uma penitenciária não fazia muito tempo, andara escondido e agora estava voltando depois de mais uma troca de pele. [...] Dele se dizia uma porção de coisas, a começar que exagerava na atenção à aparência. Circulavam insinuações maliciosas no meio em que Xavier atuava, algumas eram apenas brincadeiras, outras nem tanto. Ele não se constrangia. Apenas gostava de se cuidar. Não tinha culpa se os outros não passavam de animais que fediam suor e a perfume vagabundo (AQUINO, 2021, p. 237).

No excerto anterior, observa-se que o personagem Xavier tem como hábito, cuidar de sua aparência o que torna-se motivo de brincadeiras e especulações pelos seus semelhantes, evidenciando, assim, o que Bourdieu pontua anteriormente. É somente pela leitura da obra que o personagem em questão, na verdade, é o personagem Elvis, ou Véio, como estavam acostumados a chamá-lo devido seus cabelos brancos. Elvis (agora, Xavier), é casado com uma cabeleireira, e esta, como já visto durante a dissertação, exerce sobre o personagem uma forte influência como, por exemplo, colorir o cabelo para disfarçar os seus cabelos grisalhos. Nota-se que a vaidade, o autocuidado, por ser um aspecto característico do universo feminino, quando realizado por um homem, torna-se motivo de vigilância com fins de eliminar qualquer indício de feminilidade.

Ainda, deve-se notar que no decurso histórico há um fardo e uma tentativa constante para reforçar essa soberania masculina. Sabe-se que na história ocorreram inúmeras lutas e conquistas das mulheres oportunizando, inclusive, o direito ao voto, a adentrarem o mercado de trabalho, a conquistarem seu grau de independência frente aos indivíduos masculinos, entre outras, mas mesmo que a soberania masculina continue a se conservar, atualmente, ela vem não somente sendo questionada, mas também, perdendo força. No entanto, para validar essa masculinidade, é possível constatar que os indivíduos masculinos se submetem aos poderes das figuras femininas, desde que essa submissão não seja reconhecida pelos seus pares. No romance analisado, há uma

passagem em que Eliza, namorada de Celião e, também, prostituta, afirma ter transado com seu amigo Marujo. Sabe-se durante a narrativa que Celião não se incomoda de sua namorada se prostituir, encara a situação de forma natural, porém, sente-se enciumado ao descobrir que seu amigo já a levava para a cama. No decorrer da trama, quando os dois personagens estão prestes a atingir Miguel ocorre uma discussão que termina da seguinte forma:

O que tá acontecendo? Esse *cornio* do Marujo tá querendo sair fora. Marujo riu. [...] Eu é que sou o cornio? Pensa na Elisa, Celião: quem é o cornio aqui? [...] De repente, Celião atirou no peito de Marujo. [...] Celião percebeu que a munição de seu revólver tinha acabado, meteu a mão no bolso da calça para pegar mais projéteis e, na agitação, deixou cair alguns no chão. Ao se agachar para recuperá-los, sentiu um coice entre as costelas. Olhou para o lado e viu que Marujo permanecia vivo, escorado num carro, e o havia atingido pelas costas. [...] Marujo, então, disparou seu Colt, acertando em cheio o rosto de Celião, que primeiro caiu de joelhos e em seguida tombou morto (AQUINO, 2021, p. 250-251, grifo do autor).

Dessa passagem, percebe-se que mesmo cedendo as influências da personagem Eliza, no que diz respeito à prostituição, quando o julgamento masculino recai sobre outro personagem masculino constata-se que ocorre um confronto interno no homem quando o seu assentimento (deixar sua namorada se prostituir) é entendido como uma fragilidade, esta, compreendida como sendo uma característica feminina. Eliza é prostituta, logo, tanto Celião, quanto Marujo sabem que ela se relaciona sexualmente com outros homens. Ambos os personagens masculinos encaram a prostituição de Eliza de forma natural. No entanto, quando um expõe a fragilidade do outro, ou seja, quando um chama o outro de *cornio*, revela-se aí a vulnerabilidade masculina sendo exposta em seu grau máximo, em que obtém-se como resultado, a morte, isto é, encerra-se em uma violência física ou simbólica diante a divulgação dessa fragilidade corroborando, assim, o que Beauvoir e Bourdieu declaram anteriormente, no qual pode-se inferir que, embora os homens tenham o privilégio somente pelo fato de serem homens, a soberania instituída socialmente que recai sobre eles os mantém subordinados a esses padrões, afligindo-os e encerrando em situações extremas.

4.3 TAMANHO É DOCUMENTO? A VENERAÇÃO PENIANA EM *BAIXO ESPLENDOR* (2021)

Durante a análise da obra *Baixo Esplendor* (2021), foi possível observar a recorrência de inúmeras atitudes narcisísticas em alguns personagens, especialmente, nas figuras masculinas, contudo, antes de analisar as passagens do romance, em que essas atitudes se evidenciam, será apresentado uma breve síntese acerca do mito de Narciso, personagem grego de grande destaque na cultura ocidental.

Consta que Narciso era um rapaz dotado de uma beleza descomunal e, vaidoso deste dote, menosprezava a todos que se interessassem por ele, fossem meninas ou meninos. Em uma de suas caçadas pelo bosque, Eco (ninfa condenada a repetir o som final das frases proferidas por outras pessoas), surpreendeu o rapaz que, ao tentar estabelecer um diálogo com ela só obteve como resposta os sons finais de suas palavras. Irritado, mas também, confuso, Narciso, ao tentar ser abraçado por ela, a repeliu. Ao sentir-se rejeitada acabou por se isolar no bosque e, tempo depois, veio a morrer, pois não mais comia e bebia restando apenas a sua voz, originando daí, o eco. Após esse episódio, Narciso ainda menosprezava a todos que tentassem conquistá-lo, até que uma ninfa suplicou aos deuses que o rapaz fosse punido, ao qual essa súplica foi atendida e, por meio das mãos de Nêmesis (deusa da vingança), Narciso foi punido. Em um passeio pelo bosque, o rapaz ao se debruçar sobre uma fonte de água cristalina, se deparou com o seu próprio reflexo. Diante do deslumbramento de sua bela imagem, Narciso se apaixonou, mas em seguida veio o desapontamento, seu reflexo não poderia corresponder ao seu encanto, nem mesmo abraçar seu amado ele conseguia. Contudo, recusou-se a deixar a fonte de água com a expectativa de concretizar sua paixão, o que não aconteceu e, assim como Eco, Narciso parou de beber e comer, definhando-se e morrendo à beira da fonte, donde deu origem e nascimento de uma flor branca e amarela que, atualmente, é conhecida como Narciso.

A representação de Narciso, muito ressignificada e empregada na literatura, na música e em diversas áreas artísticas passa por inúmeras interpretações que no decorrer da história se adapta a vários contextos. Nesta pesquisa, a representação narcisística será utilizada para demonstrar a soberania masculina na obra de Marçal Aquino, especialmente no que tange ao seu órgão genital, isto é, o pênis.

Freud (1999), *apud* Bulhões (2003, p. 132) pontua que o narcisismo para a psicanálise, o indivíduo “toma a si mesmo, ao seu próprio corpo, como objeto de amor.” Culturalmente, pode-se inferir que o surgimento do narcisismo advém de uma intensa

atenção com o próprio eu, ou seja, a preocupação marcadamente voltada para o individualismo e o egoísmo. Freud (2010, p. 14) afirma que o termo designa ao comportamento de um indivíduo ao tratar o seu corpo como “um objeto sexual com fins de alcançar plena satisfação por meio de toques, olhares e carícias com prazer sexual.” Nesse sentido, pode-se pontuar que o narcisismo seja entendido como uma autossuficiência em obtenção de prazer sem a necessidade da presença de um outro.

Na esfera da sexualidade, o indivíduo narcisista apreende seu próprio corpo como um objeto encarregado de obtenção orgástica que, na contemporaneidade adquire sua manifestação mais significativa devido as revoluções libertárias, na qual Bidarra (2006, p. 128), pontua como “erotismo solitário”. A autora, ainda, esclarece que:

Quer estejam se masturbando ou sendo observados por *voyeurs*, quer sozinhos ou em grupo, os corpos atomizados e pulverizados mercadologicamente só são percebidos enquanto aparências adornadas, disfarçadas por cores e texturas desejadas pelo olho público, codificadas como símbolos de *status* e poder reais ou imaginários – linhas que não se opõem na lógica capitalista, ou melhor na *sociedade do espetáculo* (BIDARRA, 2006, p. 115).

Desse modo, como resultado de culturas patriarcais o falocentrismo se origina e ultrapassa o espaço do corpo e atravessa o imaginário coletivo masculino não apenas como um dispositivo do ser, mas também, como um elemento essencial do entendimento humano que orienta as suas ações e sua vivência, logo, pode-se notar que existe uma trajetória peniana a ser entendida, visto que o enaltecimento do órgão sexual masculino transcorre desde a Antiguidade até os dias atuais. Bidarra (2006, p. 24), assinala que é possível encontrar na mitologia grega que: “Dionísio, em sua juventude, fora despedaçado pelos Titãs. Demeter, deusa da vegetação, juntou seus pedaços para ressuscitá-lo.” Alexandrian (1993), *apud* Bidarra (2006, p. 24) continua a narrativa apontando que, “levando um falo ao templo de Dionísio, os “fiéis” praticavam, então, um ato extremamente piedoso, pois participavam de seu renascimento, entregando-lhe o órgão essencial da geração.”

No livro *Vocabulário da Psicanálise* (1991), ao discorrerem sobre o verbebo *falo*, os autores sustentam que na Antiguidade era possível verificar uma exposição, na qual, o pênis, considerado como um objeto de veneração, era “pintado, esculpido”¹⁸,

¹⁸ LAPLANCHE, Jean; PONTIALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 167.

realizando uma função indispensável nos eventos religiosos de iniciação e que, sua representação na forma ereta denotava o poder absoluto, isto é, “a virilidade transcendente, logo, a esperança da ressurreição”.

Vale lembrar, que o endeusamento do pênis pode ser demonstrado, especialmente com o culto a Príapo, personagem grego que, além de simbolizar a fertilidade e a fartura, era representado por uma imagem que possuía um enorme pênis em estado de ereção. Ainda, Filho (2019, p. 142) pontua que no “transcorrer do século XIX que o imaginário europeu deixou-se seduzir pelo fetiche do pênis avantajado como quesito para a obtenção de um prazer sexual mais substancial, a partir da disseminação de pinturas eróticas importadas da Ásia ou África.” Diante ao que foi exposto, pode-se considerar a dimensão que o pênis dispõe para as civilizações ocidentais, pois até na contemporaneidade a representação de vigorosidade e soberania é considerada como uma das prerrogativas da preservação da masculinidade. Em *Baixo Esplendor* (2021), é possível notar esses pressupostos como na seguinte passagem:

Olsen tirou o chapéu e usou os dedos para pentear a cabeleira para trás. Cabelos cheios, um dia loiros, agora cor de areia. Ainda podia ser considerado um homem atraente às vésperas de se tornar um sessentão, uma combinação de nobreza e modos viris. Frequentava altas rodas e fazia sucesso com as mulheres, em especial com as mais novas – a colombiana da televisão era louca por ele. Circulava especulações no departamento acerca do tamanho da ferramenta do delegado, do músculo do amor, como se diz. Comentavam que era algo fora do comum (AQUINO, 2021, p. 68).

Observa-se da passagem, que o narrador enaltece a beleza e vaidade do personagem, não apenas em relação a sua aparência física, mas também, em relação ao tamanho do seu pênis, no qual o narrador aponta como *ferramenta, músculo do amor e algo fora do comum*, evidenciando nesse excerto, uma clara alusão a Príapo. O narcisismo se apresenta além de sua movimentação para arrumar a posição de seu cabelo, a coloração que se apresenta em substituição de uma natural, mas também por meio de seu comportamento *viril* e da admiração e do enaltecimento do órgão sexual masculino. Contudo, a representação narcísica não pode ser considerada de forma universal em que se apresenta uma soberania definitiva e estável. Durante a trama, o narrador aponta um certo contratempo frente à privação de disputa em oposição a contradição dessa figura idealizada de paladino, poderoso e inabalável, pois essa figura torna-se, de um certo modo, opressora o que impossibilita evidenciar as suas falhas. Há uma passagem em *Baixo Esplendor* (2021), em que Miguel teme não conseguir

satisfazer sua parceira Nádía, devido a presença do irmão dela e por já terem transado anteriormente:

[...] Nádía entrou no banheiro. [...] era uma das mulheres mais bonitas com quem ele compartilhara a vertigem de um orgasmo. [...] Miguel olhou para ela. Demorou enxugando-se entre as pernas. De propósito. Na verdade acariciava-se com a toalha. Provocando-a. Nádía mordeu a isca. Você tem um pinto bonito, rapaz [...] Saiba que ele tem dono, viu? Aliás, dona. Nádía o abraçou e meteu a mão entre as pernas dele, apalpando aquilo de que se dizia dona. Exaurido como estava, Miguel achou que não daria conta (AQUINO, 2021, p. 133).

Observa-se da passagem que o narcisismo se manifesta, especialmente, por meio da admiração, contemplação e enaltecimento de seu pênis que se realiza não apenas pelo próprio personagem, como também, pela sua namorada. Nota-se, ainda, que Miguel, por meio de intervenção do narrador, contempla a beleza de sua parceira. Bulhões (2003, p. 202-203) afirma que “essa “posse” do olhar contemplativo faz transparecer uma certa apreensão. E o ato de provocar o desejo provoca um sentido de impossibilidade, funcionando como uma exasperação do observador.” Contudo, Miguel teme não conseguir dar prazer a Nádía, o que permite-se inferir que Miguel exprime uma certa fixação tanto por sua amada, quanto por seu pênis. Esse temor, pode sugerir a evidência de uma falha, da qual o personagem masculino não consiga sustentar o estabelecimento de uma soberania frente a sua parceira. Freud (1974, p. 55) pontua que “um indivíduo tem dois objetos sexuais – ele próprio e a mulher que cuida dele – e ao fazê-lo postula-se a existência de um narcisismo primário em todos, o qual, manifesta-se de forma dominante em sua escolha objetal.” O psicanalista ainda, esclarece que:

O amor objetal completo do tipo de ligação é característico do indivíduo do sexo masculino. Ele exhibe a acentuada supervalorização sexual que se origina, sem dúvida do narcisismo original da criança, correspondendo assim a uma transferência desse narcisismo para o objeto sexual (FREUD, 1974, p. 55).

Dessa forma, pode-se entender que o narcisismo, para Freud é mais evidente e constatável no indivíduo masculino que visa seu prazer sexual em uma figura feminina, que se realiza pela transferência narcísica apresentando, de acordo com o psicanalista, uma preocupação, ou seja, uma compulsão neurótica em que se produz uma exacerbada necessidade, característica de um indivíduo narcisicamente apaixonado por si mesmo, a princípio, e posteriormente por sua opção objetal. Há ainda, em *Baixo Esplendor* (2021), outros aspectos que se referem ao narcisismo, como a apreensão da ruptura

extraconjugal entre Olsen e Mirela. Essa angústia repercute o medo de ser substituído por outro homem, o que comprometeria não apenas na sua imaginária soberania masculina, mas também, na suspensão de sua satisfação sexual:

Tinha rompido com Mirela, estavam de mal desde que ela fora passar o réveillon numa ilha do Caribe em companhia de um cabeludo que cantava cúmbias, tão jovem e colombiano quanto ela. Num momento em que o delegado não estava em sua sala, algum filho de chocadeira tinha se aproveitado para deixar uma revista de fofoca de televisão em sua mesa. Mirela era vista na capa, mais exuberante do que nunca, toda de branco, feito uma nossa senhora. Posava ao lado do cabeludo no convés de um iate, e a reportagem interna insinuava que a confraternização entre os dois tinha prosseguido após a festa (AQUINO, 2021, p. 208).

Inicialmente, sabe-se que o delegado Olsen é um personagem vaidoso, orgulhoso e que tem a autoestima ressaltada, não apenas pelo narrador, mas por ele próprio. Durante a trama, o leitor toma conhecimento de que Olsen tem origem nobre, é casado com a irmã do vice-governador, mas que não pode assumir seu relacionamento com Mirela, visto que ele almeja obter o cargo de Secretário de Segurança Pública do Estado e para alcançar esse cargo depende exclusivamente da indicação de seu cunhado. Nesse excerto, verifica-se que o narcisismo do personagem é colocado em contradição tanto pela sua amante, quanto pelos membros de sua equipe, o que revela uma fragilidade em sua soberania masculina, expondo, assim uma frustração, bem como a sua vulnerabilidade enquanto ser humano, aproximando-se do que Holmes (2005, p. 25), assinala que o “terrível dilema do narcisista é, assim, resumido com elegância: ou o narcisista permanece preso para sempre no mundo paralelo do amor-próprio ou se liberta da dependência do desconhecimento de si mesmo”. Desse modo, o que se nota em *Baixo Esplendor* (2021), não é apenas a naturalidade com que o narrador ou os personagens masculinos enaltecem seus órgãos sexuais ou suas posições sociais, mas também reconhecem suas características humanas passíveis de vulnerabilidade e fragilidade, o que os desoneram dessa dependência do desconhecimento de si mesmo como mencionado por Holmes. Ainda que em situações em que os personagens manifestem suas inseguranças e vulnerabilidades, é possível compreender que essas perspectivas de si mesmos resultam no conhecimento de si próprios. Sob essa ótica, a diegese Marçaliana encaminha-se para uma desconstrução de uma correlação de personalidade imprevisível em seus personagens ou de alterações que segue desde um início supostamente solucionado até a uma conclusão conturbada, ou seja, narrador e

personagens são indivíduos contraditórios, complexos e dissonantes a procura de autoconhecimento sem a expectativa de se alcançar a um estabelecimento de moralidade, podendo se chegar a uma conclusão sobre a pergunta da seção de que tamanho não é documento, ou seja, o tamanho do pênis não garante a satisfação da parceira, não assegura o seu relacionamento nem mesmo certifica seu sucesso profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa da representação da categoria diegética espacial e sua relação com o tema erotismo ocidental na obra *Baixo Esplendor* (2021), salienta não apenas suas relevâncias na construção do romance, mas também, a sua contribuição para a construção de sentidos da obra. Constata-se que Marçal Aquino produz uma diegese amorosa tendo como base de sustentação para as ações do romance uma investigação policial em que a sexualidade, o erotismo ocidental, a violência, as diferenças e hierarquias sociais se manifestam de forma supostamente assimétricas, mas não arbitrárias. Vale lembrar, que a história narrada se desenrola em uma atmosfera nostálgica e sombria entre os anos de 1973 e 1974, época mais austera da Ditadura Militar no Brasil, o que deflagra em uma paranoia coletiva dos personagens, sendo possível sua constatação pela seguinte passagem:

A ebulição no estômago de Ingo atingiu um nível insuportável quando o capitão entrou no bar para interrogar os clientes que ainda permaneciam ali. [...] Miguel resistia a entregar os pontos. Não podia admitir que um milico intrometido colocasse em risco uma operação que lhe custara tanto empenho (AQUINO, 2021, p. 53).

É possível perceber que Marçal Aquino apresenta em sua escrita um hibridismo literário, em que suas experiências pessoais e profissionais como leitor, redator, jornalista, escritor e roteirista cinematográfico se misturam produzindo formas narrativas análogas aos meios digitais e audiovisuais, no qual esse hibridismo se destaca em passagens específicas dando a entender o jogo de aproximação e distanciamento da

movimentação de uma câmera, ou posicionamento de iluminação para expor uma imagem em um quadro, contudo sem se esquecer de que o objeto produzido trata-se de um romance. Sobre esse hibridismo acima mencionado, Aquino (2021), ao realizar um jogo de aproximação e afastamento da câmera cinematográfica apresenta a seguinte passagem duas vezes na obra analisada compondo o início e o fim de um mesmo subcapítulo corroborando, assim o apontamento levantado:

Quando Miguel entrou no quarto, Nádia o esperava estendida na cama, molhando de saliva os dedos e manipulando os mamilos, vestida apenas com uma calcinha preta, que afastou para receber ali, na junção das coxas, os beijos dele, que começaram suaves – o roçar da asa de uma borboleta –, depois se intensificaram, se encrespavam, se desesperaram; já nem era beijo esse encontro frenético de lábios untados de saliva e muco. [...] No futuro, a transa daquela tarde-noite seria lembrada não por sua intensidade, já que os dois sempre era intenso, mas por ser a última deles e porque, pela primeira vez, Miguel disse que a amava – sussurrou no ouvido dela no momento em que ele estava gozando (AQUINO, 2021, p. 172).

Portanto, a escolha da categoria diegética espacial e a temática erótica ocidental se revelaram oportunas, pois, viabilizaram desenvolver procedimentos característicos dos estudos literários e psicanalíticos e desvelar camadas superficiais e profundas de perspectivas de leituras que o romance oferece. No entanto, vale assinalar, que a pesquisa não se encerra somente nesses tópicos analisados nesta dissertação, viabilizando novas possibilidades de interpretações e que se mostram profícuas para o estudo da literatura brasileira contemporânea.

Verificou-se que a categoria narrativa espacial contribui não apenas para apresentar a localização geográfica da cena e dos personagens, mas se estabelece como uma metáfora caracterizadora de personagens, envolvendo as atmosferas sociais e psicológica dos indivíduos que ocupam, transitam e interagem sobre ele, além de exprimir analogias, contrastes, demarcações sociais e/ou hierárquicas e, até mesmo, oportunizar as ações dos personagens. Como forma de caracterização e analogia espacial, Aquino (2021) estabelece entre o personagem Romildo Jr. e sua casa, o que pode se constatar como espaço análogo na seguinte passagem:

Entraram no casarão, mas, antes de passarem ao ateliê, nos fundos, ele teve que esperar na sala enquanto Romildo Jr. recolhia os cachorros a um cercado. Eram bichos ferozes, descomunais, incumbidos de defender o vasto terreno ocupado pela casa. Ele circulou pela sala ampla, decorada com bom gosto e

móveis sóbrios, pisando em tapetes macios. Em um canto, havia um aparelho de televisão gigante, o maior que ele vira na vida. Enfeitava as paredes, valorizadas por luzes direcionais, a coleção particular de Romildo Jr., formada em boa parte por obras assinadas por ele. Um sofá encostado à parede sob a pintura o obrigou a inclinar o corpo para decifrar, na parte inferior direita do quadro, abaixo das iniciais da assinatura RJ, a data da obra: 1962 (AQUINO, 2021, p. 215-216).

Ainda, observa-se que uma fotografia ou um quadro, também podem ser considerados como um espaço em que além de impulsionar a libido, ou o ciúme dos personagens, podem promover, inclusive um mal-estar indicando uma possível interdição do desejo, mas também, uma forma de proteção da personagem, como no fragmento que se segue:

[...] sentiu o veneno correndo nas veias, mais veloz que o sangue. O pintor era conhecido pelas festas de arromba que promovia naquela mansão, e doeu nele imaginar quantos pares de olhos já haviam devassado a nudez daquele corpo, reproduzido com mais verdade do que numa fotografia. Está à venda? Não, faz parte do meu acervo pessoal. Tanto que eu nunca expus na galeria. Ele bebeu um gole de vinho, tentando se apoderar do maior número de detalhes expostos na pintura. Teria que se contentar em reter apenas na memória aquela Nácia que não existia mais. [...] as formas do corpo dela tinham se avolumado, a mulher cumprindo plenamente todas as promessas feitas pela jovem da pintura. Era ela que ele preferia e de quem sentia falta (AQUINO, 2021, p. 216-217).

As representações, funções e conceitos da categoria narrativa espacial durante a análise do romance, demonstram que essa categoria diegética é atravessada pelo tema erotismo em toda a narrativa, seja um espaço público ou espaço privado. Notou-se que o erotismo, mesmo que de forma piegas cruza por toda a narrativa servindo, inclusive, como objeto propagandístico ou de fetiche, além de expressar a manifestação de afinidades, amor e desejo dos personagens. Ainda, as disposições espaciais permitem constatar a subjetividade dos personagens por meio das exposições de seus objetivos, alegrias, angústias, caracterizações, medos, fragilidades e desejos mais íntimos. Ademais, percebe-se que em diversos espaços, na trama, o que se evidencia é o submundo do crime, o subsolo que inferioriza e estabelece a marca da hierarquia social ou profissional e, até mesmo, um espaço corporal, mais especificamente os espaços íntimos, isto é, os órgãos genitais, o que pode-se levar a compreensão de sentido do termo *baixo* no título da obra.

Durante a análise de *Baixo Esplendor* (2021), foi possível notar a forte presença dos gradientes sensoriais, nos quais merecem destaque o olfato e o paladar, dois

sentidos humanos cuja inserção, na trama, contribuem para ilustrar o erotismo ocidental atravessando tanto os espaços, quanto os personagens, interferindo em suas ações e até mesmo na expressão de suas sexualidades. Vale ressaltar, que na trajetória das ações dos personagens principais, isto é, de Miguel e Nádia, os gradientes sensoriais, como o tato, a visão, o olfato e o paladar atuam como um mecanismo de abstração de situações opressoras, mas também como um mecanismo de impulso sexual que incorpora os personagens, ou seja, os parceiros apaixonados subvertem as repressões que lhes são instituídas em virtude da identificação de suas percepções, como no excerto a seguir:

[...] no momento em que se enxugava no interior do cubículo, alguma coisa em cima da caixa da descarga atraiu sua atenção. A calcinha de Nádia. Miguel saiu do lavado com a peça nas mãos, sentindo nos dedos a suavidade do tecido frio. Era uma calcinha lavanda, de corte atrevido, com tiras fininhas nas laterais. Ele não resistiu e levou ao nariz. Encontrou o aroma sutil do corpo da dona e, mais sutil ainda, uma fagulha almiscarada de urina. Como já havia acontecido no sábado, o assunto atiçou mais uma vez. Afogado na lingerie, Miguel fechou os olhos e se deixou embalar pelo devaneio erótico. Quando deu por si, estava no meio da sala, de calça aberta, se masturbando. Foi nessa hora que se lembrou das câmeras. O pau murchou no ato, ele o recolheu, levantou a calça e se recompôs como pôde (AQUINO, 2021, p. 86).

Constata-se que os corpos masculinos e femininos, também são capazes de se transformarem em espacialidade, em objetos de desejo, em estimular as pulsões que são interpoladas em um mecanismo de vida e morte, logo, a corporeidade dos personagens converte-se em uma linguagem em que o desejo se manifesta, um mecanismo dotado de simbologias e figurações, isto é, o corpo é capaz de promover linguagem e, que em vários momentos, se manifesta atravessado pelo erotismo ocidental.

É possível notar, contudo, que muitos espaços são contestados, especialmente, os espaços femininos. Na trama, embora as mulheres ocupem espaços, estabeleçam relações hierárquicas e de poder sobre os homens, isso acontece, somente quando são autorizadas, vigiadas, ou até mesmo submetidas a agressões (físicas ou simbólicas), o que corrobora para que a soberania masculina ainda seja não apenas evidenciada, embora questionada, mas também perpetuada, fazendo com que fique salientada a dependência feminina em relação aos indivíduos masculinos. Pode-se constatar o que foi pontuado pela seguinte passagem:

Miguel e Nádia ficaram conversando apartados dos demais enquanto ele comia e ela tomava uma caipirinha, a quarta da tarde – o apego de Nádia ao álcool causava apreensão em Ingo (irmão da personagem). Tinham perdido o pai cedo e, na condição de mais velho, ele assumira o papel de protetor da

irmã. E ela bem que precisava. Ingo procurava ficar por perto, de olho. Já a livrara de algumas situações (AQUINO, 2021, p. 37).

Refletiu-se sobretudo sobre a relação entre espaço e erotismo ocidental na expressão das subjetividades dos personagens centrais na obra, além de suas contribuições para a compreensão de sentido da narrativa. No âmbito do erotismo ocidental e da sexualidade, os estudos psicanalíticos se mostram de relevante importância, visto que sua contribuição possibilita averiguar as manifestações das pulsões dos personagens analisados, além do conceito ao redor das representações de Eros e Thanatos, dos fetiches, sonhos, perversões, do apontamento acerca do Complexo de Édipo que acompanha o trajeto erótico produzido em todo o romance. Ainda, os pressupostos oriundos da psicanálise se tornam significativos para a compreensão das diversas relações existentes entre os comportamentos dos personagens o que viabiliza analisar os espaços e suas caracterizações, bem como suas manifestações eróticas.

Nota-se que os espaços públicos, como um cemitério e a casa de fachada do personagem principal contribuem para a impulsão do desejo, demonstrando um certo paradoxo espacial, visto que as manifestações eróticas geralmente são expressas em espaços privados. Em uma passagem do romance, essa característica se apresenta de forma evidenciada:

Karina dá em Miguel um beijo rápido em seus lábios, no qual, provocou nele um resultado muito mais efetivo [...] A ereção se consolidou. E na certa foi percebida por Karina quando ela juntou seu corpo ao dele no abraço com que se despediram (AQUINO, 2021, p. 169).

Na última seção, as reflexões acerca do erotismo ocidental, sexualidade, sexo e gênero, bem como a perversão, o voyeurismo e o fetiche, asseveram para um melhor entendimento dessas temáticas inseridas em narrativas contemporâneas, pois viabilizam a compreensão das inúmeras subjetividades. Observou-se que a masculinidade é certificada por uma soberania idealizada, da qual se origina, se instaura e se propaga do patriarcado, se instalando no inconsciente coletivo e alcançando contextos oportunos para serem manifestados. No entanto, essa soberania é constantemente indagada e contestada, especialmente, devido a transformações culturais e sociais como as manifestações femininas e a reivindicação homossexual, por exemplo. Nesse sentido, os indivíduos masculinos buscam a todo momento se destacar e conservar seu poder frente as demais sexualidades, entretanto essa tentativa de perpetuação se realiza de forma

controversa, demonstrando certas fragilidades e vulnerabilidades, como é possível perceber no seguinte fragmento:

Tinha rompido com Mirela, estavam de mal desde que ela fora passar o réveillon numa ilha do Caribe em companhia de um cabeludo que cantava cúmbias, tão jovem e colombiano quanto ela. Num momento em que o delegado não estava em sua sala, algum filho de chocadeira tinha se aproveitado para deixar uma revista de fofoca de televisão em sua mesa. Mirela era vista na capa, mais exuberante do que nunca, toda de branco, feito uma nossa senhora. Posava ao lado do cabeludo no convés de um iate, e a reportagem interna insinuava que a confraternização entre os dois tinha prosseguido após a festa (AQUINO, 2021, p. 208).

Enfim, em *Baixo Esplendor* (2021), o espaço e erotismo ocidental contribuem para estrutura da narrativa por meio de um trabalho engenhoso com a linguagem, entretanto necessitam-se de mais pesquisas acerca da categoria diegética espacial e do tema que abarque sobre o erotismo ocidental. Aquino (2021, p. 17), poderia complementar dizendo: “A gente só precisa de privacidade. E de uns aditivos”.

REFERÊNCIAS

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. Tradução de Antonio Daniel Abreu. São Paulo: Landy, 2005.

AQUINO, Marçal. *Baixo esplendor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

AQUINO, Marçal. *Um Escritor na Biblioteca*: Marçal Aquino. 2020a. Entrevista concedida ao projeto Um Escritor na Biblioteca. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Marçal-Aquino>. Acesso em: 19 mar. 2022.

AQUINO, Marçal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3617/marçal-aquino> Acesso em: 21 de janeiro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

AQUINO, Marçal. *Segundas intenções com Marçal Aquino*. [Entrevista concedida a] Manuel da Costa Pinto. 16 jul. 2021a. BVLbiblioteca. (1h12m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFCLOFpHzG4>. Acesso em: 18 abr. 2022.

AQUINO, Marçal; CARVALHO, Bernardo; HATOUM, Milton; RUFFATO, Luis. *A literatura brasileira dividida por quatro*. [Entrevista concedida a] Cassiano Elek Machado. Folha de São Paulo, 26 jul. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2607200306.htm>. Acesso em: 20 abr. 2022.

AQUINO, Marçal. *Baixo Esplendor / Marçal Aquino*. [Entrevista concedida a] Maria Eduarda Magro; Monyse Ravena; Paulo Cesar Gomes; Tasso Brito. 8 set. 2021b. História da Ditadura. (59m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=39-3ZbuN97M>. Acesso em: 24 abr. 2022.

AQUINO, Marçal. *Lançamento do livro “Baixo esplendor”, de Marçal Aquino*. [Entrevista concedida a] Manuel da Costa Pinto. 19 abr. 2021c. Companhia das Letras. (58m56s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gslp5CG8b_Y. Acesso em: 19 de abr. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Promessas de um grande prazer: a publicidade via spams. In: BULHÕES, Marcelo; BERTOLLI FILHO, Claudio (Orgs.). *Prazeres possíveis*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019.

BIDARRA, Clemara. *Erotismo: múltiplas faces*. São Paulo: LCTE Editora, 2006.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1991, p. 111-129.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109/3111>. Acesso em: 25 jun. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. 235 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos [1937-1939]*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 23.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e outros textos [1901-1905]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos [1900]*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HOLMES, Jeremy. *Conceitos da psicanálise: narcisismo*. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará; São Paulo: Ediouro, Segmento Duetto, 2005.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAPLANCE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MAINGUENEUAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARÇAL Aquino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3617/marcal-aquino>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In: BARBÉRI, Pierre *et al.* (Org). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARQUETTI, Flávia Regina. Encanto de sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In: FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo A.; SILVA, Glaydson José da. (Orgs.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 197-216.

MASSAGLI, Sérgio R. *A escrita como lugar da cidade: ensaios sobre a apreensão e a representação do espaço urbano na literatura*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., 2007, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: ALB, 2007. p. 1-19.

MUCHEMBLED, Robert. *L'orgasme et L'occident: une histoire du plaisir du XVI siècle à nos jours*. Paris: Seuil, 2005.

OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: delírio ou realidade?*. 2020. Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-Geracao-90>. Acesso em: 28 abr. 2022.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*. Seleção e introdução de Leya Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

PLATÃO. *O Banquete*. Minas Gerais: Virtual Books Online M&M Editores, 2003.

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REICH, Wilhelm. *A irrupção da moral sexual repressiva*. Tradução de Sílvia Montarroyos e J. Silva Dias. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1991.

REUTER, YVES. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Fabrina Martinez de. *Silêncio, violência e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1771>. Acesso em: 20 maio 2022.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.