



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p26-44>

Violência e erotismo na escrita de *Moscow*, de Edyr Augusto

Violence and eroticism in the writing of *Moscow*, by Edyr Augusto

*Giovanna Luisa Ribeiro do Nascimento**

RESUMO

O romance *Moscow* (2015), do autor paraense Edyr Augusto Proença recebeu pouca atenção da crítica especializada até o momento. O presente artigo apresentará uma adaptação da dissertação de mestrado em que analiso a obra, com objetivo de investigar a violência no romance sob um viés erótico, a partir de sua materialização na escrita performativa da narrativa. Entende-se que a transgressão da distância estética do narrador de *Moscow* provoca erotismo e violência na escrita, na medida em que estabelece um efeito de continuidade e de presença, no âmbito da performance narrativa, de seu outro: o leitor. Compreendendo que o narrador afeta, com o discurso, o leitor e que essa afecção, por si só, é erótica, a concepção de erótico e violência em Bataille (2017) atua como elemento condutor do núcleo central do estudo, associado a um processo de profanação, norteado pelos estudos de Agamben (2007).

PALAVRAS-CHAVE: Erótica; Transgressão; Performance; Profanação; Narrativa contemporânea

ABSTRACT

The novel *Moscow* (2015), by the brazilian author Edyr Augusto Proença received little attention from specialized critics so far. The present study will present an adaptation of my master's thesis which brings an analysis with the goal of investigating the violence in the novel under an erotic bias, from its materialization in the performative writing of the narrative in focus. Starting from the hypothesis that the transgression of the aesthetic distance of the *Moscow* narrator provokes eroticism and violence in the writing, to an extent that establishes a continuity and presence effect, within the scope of narrative performance, of its other: the reader. Understanding that the narrator affects, with the discourse, the reader and that this affection, by itself, is erotic, the conception of erotic and violence in Bataille (2017a) acts as conductive element to the central core of the study, associated with a process of profanation, by Agamben (2007).

KEYWORDS: Erotics; Transgression; Performance; Profanation Contemporary narrative

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – giovannarnasc@gmail.com

1 Violência e erotismo na literatura contemporânea brasileira

Fazendo um breve mapeamento das últimas gerações envolvidas na ficção contemporânea brasileira (a produzida nas últimas décadas do século XX e início do XXI), percebem-se alguns aspectos mais relevantes. Destaca-se a adoção do espaço urbano, sobretudo das novas metrópoles brasileiras, em narrativas comprometidas com a realidade social, a miséria, o crime e a violência.

Dentre os autores alinhados em tal tendência, enfatiza-se o paraense Edyr Augusto Proença. Membro de uma influente família de jornalistas, o escritor firmou-se como romancista a partir de 1998, com sua primeira publicação, o romance *Os Éguas*. Nesse momento, Edyr Augusto (como passou a assinar seus romances) adentrava um novo espaço no campo das letras: o literário.

Moscow é o segundo romance do autor. Publicado originalmente em 2001, o texto não recebeu a devida atenção da crítica especializada e, mesmo passando quase despercebido pelo meio acadêmico, consolidou um estilo de escrita posteriormente tomado como característico do autor, atraindo os olhares de editoras internacionais.

A obra de Edyr Augusto ganhou maior projeção em 2015, quando o livro *Os éguas* (1998) recebeu o prêmio Caméléon de melhor romance estrangeiro, na Université Jean Moulin Lyon 3, sendo, então, reverenciado pela crítica. Esse movimento contribuiu para que a crítica nacional também passasse a observar, ainda que timidamente, o autor. Seria, portanto, incorreto atestar a inexistência de uma fortuna crítica de Edyr Augusto, posto que há publicações de artigos, ensaios e resumos em anais de congressos tratando principalmente das obras *Os éguas*, *Pssica* e *Bellhell*, lançado em 2020.

Diante de tal contexto, o desafio de escolher um objeto que ainda conta com pouca divulgação traz consigo a necessidade de uma sinalização mais clara não somente dos aspectos teóricos que justificam e dão base à pesquisa, mas também no sentido de situar o leitor no universo do texto. Por essa razão, cabe uma breve introdução ao enredo de *Moscow*.

A narrativa é conduzida a partir do ponto de vista de uma personagem masculina sobre a qual pouco se sabe. Não se sabe seu nome, idade, aparência ou suas motivações: a única contextualização oferecida diz respeito às referências da ilha do Mosqueiro¹ –

¹ Cabe destacar que, ao falarmos de ilha, estamos nos referindo a um conceito puramente geográfico: qualquer pedaço de terra subcontinental cercado por água. Embora o termo possa passar a impressão de um local paradisíaco e com feições afastadas da metrópole, Mosqueiro não se encaixa em tal definição, sendo um ambiente urbanizado e, portanto, condizente com as tramas e circunstâncias próprias da cidade.

distrito de Belém (PA) – e aos espaços, acontecimentos, lembranças e pulsões evocadas, além dos amigos que o narrador encontra quando ali está durante as férias de verão.

Desde as cenas de abertura do livro, o leitor é confrontado com os atos de violência cometidos quase cotidianamente pelo protagonista e seu grupo de amigos em incursões pela cidade. Estupros, assaltos e espancamentos compõem o repertório de crueldades praticadas, raramente com finalidade patrimonial, contra as desavisadas vítimas da gangue de jovens.

Entretanto, a obra em questão não se distingue necessariamente por tematizar tal barbárie, considerando que a violência compõe um dos pilares constitutivos da cultura brasileira, sobretudo na literatura produzida pelos autores da geração de 1990 a 2000, conforme já comentado. Sua singularidade advém de fatores referentes à posição que essa violência assume no contexto da obra, em razão do modo de narrar empregado.

Por se tratar de um narrador-protagonista, existe uma expectativa de que a perspectiva à qual se tem acesso parta de um ponto fixo. Contudo, a predominância de percepções, experiências e pensamentos do narrador não exclui totalmente as vozes de outras personagens durante sua interação. Isso significa que há um narrador que diz “eu” enquanto se relaciona com o universo narrativo como outro.

O leitor vê o que o protagonista vê e faz, e tem acesso a suas opiniões e planos em relação aos outros, mas poucas vezes é possível ter acesso a aspectos mais profundos da introspecção. Esse narrador que se comporta como um “eu” tira de cena a onisciência que se poderia esperar, tomando por base a tradição do romance realista, e dá lugar a uma voz cada vez mais próxima da oralidade e, por isso mesmo, menos distanciada do outro (leitor).

Para examinar o campo discursivo de *Moscow* (2015), é preciso considerar que, na enunciação, conforme Benveniste (1989), as duas figuras que emergem são a do locutor (eu) e a do interlocutor (tu), princípio do diálogo, portanto.

Nesse sentido, a marca dúplice desse “eu”, que é, ao mesmo tempo, personagem e narrador da história, precisa ser investigada para que se analise em que medida isso implica duas perspectivas diferentes de construção da narrativa como um campo de relações entre o eu e o outro, seja o do próprio narrador em seus deslocamentos entre primeira e terceira pessoa, seja o da interlocução e dos efeitos gerados em seus leitores.

É na escrita que a violência se marca pelo ritmo e pelo fluxo de ideias que afetam o leitor, chamado para ler numa só “assentada”, como diria Poe. Trata-se de uma escrita performática porque nela a palavra é ação no presente do ato de escrever, narrar e ler,

conforme o que afirma Zumthor: “A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (2018, p. 47). *Moscow* é um exemplo dessa materialização da violência em sua própria escrita, de modo que o autor faz uso de determinados procedimentos que se traduzem em performance, tornando o próprio ato de narrar violento.

Nas palavras do próprio Edyr Augusto, “*Moscow* é sobre violência sem culpa” (2015, p. 6). Contudo, para investigar como ela se manifesta, não cabe questionar sua causa ou suas consequências, mas, sim, percebê-la nesse ato de narrar. Nesse ponto, a questão que se coloca é: de que modo a linguagem dessa narrativa materializa a violência?

Em resposta à problemática, a hipótese levantada é a de que a transgressão da distância estética do narrador de *Moscow* provoca erotismo e violência na escrita do romance, na medida em que estabelece um efeito de continuidade e de presença, no âmbito da performance narrativa, de seu outro, o leitor, o que sincroniza autor, narrador, personagem e leitor num mesmo espaço-tempo no qual o presente impera.

2 A erótica da violência em *Moscow*: interditos e transgressão

A obra de Edyr Augusto adota a transgressão com tema e como técnica, expressando-se de forma direta, com clareza e naturalidade, valendo-se da fala coloquial e sem recato como mais um dos tantos atos de violência a que temos acesso. Em *Moscow*, esse processo atinge seu auge, causando impacto não pelo rigor descritivo, mas pela familiaridade com que o protagonista e seus amigos lidam com pensamentos e atos de extrema violência, chegando até mesmo a se deleitar com isso.

Esse traço revela uma atmosfera erótica no romance, não necessariamente pelos meios tradicionais, mas, sim, pela clara conexão entre violência, prazer e quebra de limites internos e externos. Trata-se do conceito de erotismo não restrito à sensualidade e à sensação física do desejo libidinal, mas especificamente em seu mais pleno sentido de procura por experiências sensoriais e psíquicas provocativas, no sentido do fascínio e desejo.

A presença do erótico abre o texto para a indeterminação, desperta indagações e sugestões, de modo que é necessária uma crítica de pressupostos teóricos menos superficiais, e fundamentados em áreas como a filosofia, para poder observá-lo como parte de uma estética complexa.

A preferência pela permanência da violência na literatura já foi constatada. Todavia, o que cabe, aqui, investigar é a manifestação desse dito prazer em sua prática. Para isso, partimos da afirmação de Bataille: “A visão ou imaginação do assassinato podem provocar, ao menos em doentes, o desejo do gozo sexual. Não podemos nos limitar a dizer que a doença é a causa dessa relação” (2017a, p. 36).

Exemplo disso é a obra de Marquês de Sade, notadamente transgressora, tanto por seu conteúdo quanto pelas ferramentas que emprega. Uma escritura em que são testados os limites do indivíduo e da própria literatura, permitindo vislumbrar a agregação da violência à linguagem erótica. Sade corrompe progressiva e intencionalmente seus leitores e personagens a partir de sua filosofia de liberdade.

Em Sade, a inflição de dor e a degradação do outro ganham o *status* de fonte primária de prazer. Mais do que isso, a ausência da violência, da transgressão e da corrupção do outro eliminam qualquer possibilidade de deleite. Assim, para atingir o gozo, é primordial destruir, humilhar e submeter o outro. A essência dos livros de Sade é, portanto, a destruição total: do corpo, das normas, do poder e do outro como um todo.

Por mais desconfortável ou repulsivo que possa parecer, a experiência de prazer não se distancia substancialmente da violência, mas, sim, a encontra em um campo similar dos processos humanos. De acordo com Bataille, “[...] o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (2017a, p. 40).

Em concordância com Sade, o filósofo afirma: “[...] se o elemento de violação, ou mesmo de violência, que a constitui, vem a faltar, a atividade erótica mais dificilmente atinge a plenitude” (Bataille, 2017a, p. 42). Bataille vê, em Sade, a mais pura expressão da liberdade, com sua transgressão de todo limite e toda utilidade, seu gozo e sua insubordinação. A violência é a prazerosa e completa expressão da violação.

Essa violação diz respeito aos interditos: limitações (proibições) impostas à sociedade organizada pelo trabalho, as quais incidiriam, primordialmente, sobre a própria violência.

Para Bataille (2017a), por mais consolidado que esteja o mundo racional, sempre subsistirá um fundo de violência, o qual, por mais razoável que o ser humano se torne, é capaz de dominá-lo novamente. Nesse caso, não se estaria diante de uma violência natural, mas, sim, de um ser racional que, sucumbindo a um movimento que não pode ser reduzido à razão, experimenta uma angústia no momento da transgressão, sem a qual não haveria razão para existir o interdito: a experiência do pecado.

Essa angústia pode ser comparada ao que afirma Ginzburg, quando define: “Agressividade e erotismo teriam em comum a capacidade de constituir tensões e desequilibrar o estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo” (2012, p. 43). Isso significa que existe uma atração em tal angústia, que é utilizada, em *Moscow* (2015) como estratégia textual.

De fato, produzir essa tensão passa a ser a meta no literário. É preciso, para isso, que seja desenvolvido um movimento de sedução entre texto e leitor que se fundamenta no desejo de adentrar o erotismo. É o jogo comentado por Barthes (1987).

De acordo com Barthes, é necessário que os textos usem a neurose como recurso para a sedução do leitor se desejarem ser lidos e “[...] esses textos terríveis são *apesar de tudo* textos coquetos” (1987, p. 10; grifo próprio). Mesmo escritos contra a neurose, paradoxalmente, manipulam-na, aspirando a esse jogo ambíguo de provocação dos desejos, da conquista e do deleite.

Visando tal composição, a literatura opera ativamente e manipula aquilo que Bataille (2017b) define como o mal, ao propor um jogo lúdico com objetos, temas ou situações que, embora repulsivas, tornam-se atraentes aos leitores. Segundo o filósofo, “[...] é o sadismo que é o Mal: se matamos por uma vantagem material, não é o verdadeiro Mal, o mal puro, a menos que o assassino, para além da vantagem com que conta, goze simplesmente por golpear” (Bataille, 2017b, p. 16).

Inicialmente, cabe deixar claro que a relação entre erotismo e violência, para Bataille, perpassa, essencialmente, duas noções: a continuidade e a descontinuidade dos seres. Segundo o autor, somos seres distintos e essencialmente isolados, entre os quais há um abismo, uma descontinuidade.

Entretanto, nossa existência permite passagens do descontínuo ao contínuo, na medida em que se mostra paradoxal: suportamos mal a individualidade à qual somos presos, mas, ao mesmo tempo, desejamos a duração do perecível que somos. É justamente o que nos leva à busca por uma continuidade primeira, que nos relige ao ser.

Ao buscar a continuidade, distancia-se do isolamento, de modo que as práticas que permitem ir além do fechamento em si mesmo têm seu ponto de partida fundamentado na relação com o outro, a exemplo da reprodução, da morte, do erotismo e da violência. O que sempre estaria em questão, portanto, seria “[...] a substituição do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda” (Bataille, 2017a, p. 39). Nesse caso, a violência poderia ser entendida como uma prática de transgressão do estado

de descontinuidade do ser humano que o separa dos demais, a fim de arrancá-lo, violentamente, desse estado em busca da experiência de continuidade do ser.

A continuidade é um estado anterior aos interditos. Foi em razão do trabalho e das proibições (morais, éticas ou legais) que ganhamos consciência de si e, por consequência, uma identidade racional: nesse momento, o homem deixa de ser animal e adentra à civilização e à história. Daí surge, também, o erotismo, posto que Bataille (2017a) o afirma como experiência exclusivamente humana.

A transgressão seria a quebra temporária das correntes do interdito. Enquanto a interdição se aproxima da descontinuidade, a transgressão, ligada ao mundo da desordem e das festas, regido pela violência e pelos excessos, configura um passo essencial para a passagem ao erotismo. Por abalar as estruturas do ser descontínuo é que o erotismo foi marcado como pecaminoso ao longo da história da humanidade, sobretudo graças ao cristianismo.

Porém, a relação entre interdição e transgressão é mais complexa e não necessariamente marcada por exclusão. A transgressão não existe em oposição à interdição, mas, sim, em complemento a ela. Ainda que evoque um lado animalesco, a transgressão não produz efeito suficiente para eliminar totalmente a interdição, razão pela qual o erotismo só se faz completo pela coexistência dos dois polos.

Para Foucault, “A transgressão é um gesto relativo ao limite; e aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem” (2009, p. 32). E completa:

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro (p. 33).

Da mesma forma, o filósofo pensa a escrita literária nesse sentido, afirmando que ela se baseia propriamente na transgressão. Isso porque nasce da mácula a um papel em branco, uma atividade por si só criminosa, transgressora. Mais que isso, a escrita literária designa sua força no próprio escrever, recusando as possibilidades do papel em branco e,

consequentemente, levando à conclusão de que a literatura só se dá pelo ato transgressivo de ultrapassagem e recusa dos limites.

3 A inscrição da erótica da violência no discurso de *Moscow*

Quando voltado à arte, o objeto erótico opera na dissolução de distâncias em razão de seu potencial profanatório. O conceito de profanação, de acordo com Agamben (2007a), consiste em devolver ao uso humano aquilo que outrora foi retirado para integrar o divino. Enquanto consagrar “[...] era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (Agamben, 2007, p. 65).

“Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (Agamben, 2007, p. 66). Quando sagradas, as coisas têm sua austeridade resguardada pelo rito e tanto a passagem do humano ao sagrado quanto a do sagrado ao profano podem ser feitas pelo rito ou pelo sacrifício.

Retomado o uso da coisa pelo ser humano, o rito é cancelado e o objeto passa a ser neutralizado, isto é, perde sua aura, deixando de ser indisponível e separado (Agamben, 2007).

Profanar é, portanto, anular os dispositivos de poder que eram atribuídos pelo sagrado, como a culpa e a repressão. Essa retira os seres e as coisas da esfera do sagrado e os aloca no cotidiano, na vida comum, distante dos dilemas morais. Essa atitude é, por si só, transgressora, na medida em que o erótico englobaria o que fora rechaçado pelo civilizado, ordenado e racional mundo do trabalho.

Aquilo que é profanado pelo desejo erótico passa a operar em uma lógica de distanciamento do controle moral da violência, do corpo e da sexualidade, elementos sobre os quais versam os interditos.

Trata-se da evocação dos desejos, os quais, para Agamben (2007), são simplesmente humanos e, ainda assim, inconfessáveis. Entretanto, esbarramos no desafio relativo à linguagem, que torna necessário recorrer a uma lógica cada vez mais imagética.

Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos. [...] O corpo do desejo é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil (Agamben, 2007, p. 49).

Superficialmente, o que caracteriza o texto erótico é a representação do fenômeno cultural da sexualidade por meio do trabalho com a linguagem. A questão que se impõe na dimensão da escrita, entretanto, acaba se relacionando com o mesmo desafio de trabalhar com a violência, isto é, “[...] sobre a relação que se estabelece entre o conteúdo narrado e sua expressão como uma questão de representação na qual há uma dimensão implícita de ética” (Schollhammer, 2013, p. 223). Sob essa perspectiva,

[...] a violência se expressa por meio da escrita; escreve-se a violência e, em vez de cometê-la ou comentá-la, a escrita encontra na violência um meio de liberdade e transgressão das finalidades da linguagem com maior eficiência, maior efeito de realidade (Schollhammer, 2013, p. 224-225).

Schollhammer comenta também que Foucault acrescenta a esse mérito um efeito do desdobramento da linguagem literária moderna comprometida em narrar uma história e, ao mesmo tempo, tornar visível o que é a linguagem da literatura. Esse efeito desestabiliza também a ficção, pois nele a realidade do enunciado emerge como um ato de fala. Considerando o erotismo como fundamentado na busca por uma parte perdida, o ato da escrita seria, portanto, essencialmente erótico, ao buscar o encontro com o leitor, a fusão no tal jogo de sedução. Sob essa perspectiva, todo texto literário assumiria um potencial erótico.

4 Transgressão da distância estética, profanação e enunciação

Enquanto, no romance tradicional, mantinha-se uma distância fixa, na voz do narrador contemporâneo, “[...] ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (Adorno, 2003, p. 61).

A remoção dessa distância profana o sagrado do texto, aproximando-o do sujeito percipiente. E, uma vez profanado, os seres o utilizam como qualquer corpo ou objeto do domínio das coisas comuns.

De acordo com Agamben (2007), essa passagem – do sagrado ao profano – pode acontecer justamente por meio de um reuso do sagrado: o jogo. Considerando que a parte majoritária dos jogos deriva de cerimônias sacras e religiosas, é de se esperar que seu âmbito esteja estreitamente vinculado ao do sagrado. A esse respeito, recorre a Benveniste, explicando:

O jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como ludus, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como jocus, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito (Agamben, 2007, p. 67).

Se considerarmos, portanto, que a profanação ocorre por meio do jogo de palavras, adentraremos o campo do prazer, o que se manifesta como um convite para a eclosão do erotismo, segundo o conceito de Bataille (2017a). A inscrição do leitor frente às operações textuais é fruto das rupturas que o narrador faz no tecido que compõe a cortina da ilusão narrativa. Isso revela um comportamento transgressivo que se volta para o prazer erótico.

Com tal comportamento, o narrador firma um espaço mais complexo, que questiona diretamente os modelos de representação. Somente com a problematização dos modos tradicionais de representar é que se começa a pensar o efeito representacional e sua relatividade.

Tal qual no procedimento adotado por Kafka no século passado, o encolhimento da distância estética visa destruir no leitor a “tranquilidade contemplativa da coisa lida” (Adorno, 2003, p. 61), convocando-o a participar do processo de (des)construção do texto. Delimita-se, assim, um novo cenário, em que são necessários, no mínimo, dois sujeitos para uma relação participativa de comunicação. Resta estabelecido, portanto, um sistema interativo no campo enunciativo, capaz de estabelecer um jogo erótico de relações na cena discursiva.

Para elaborar a ideia de cena discursiva, é preciso partir da teoria da enunciação segundo Émile Benveniste (1902-1976). De acordo com o autor, a enunciação seria uma instância de mediação entre a língua e a fala, de modo que “A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso” (Benveniste, 1989, p. 83). Essa operação cria as condições necessárias à enunciação: primeiramente, a existência de um locutor,

que introduz o que fala em sua fala. A segunda condição é decorrência direta da primeira e exige um interlocutor.

Em outras palavras, se na enunciação como realização individual é possível definir uma apropriação do aparelho formal por parte do locutor, ficando declarada a posição dessa figura, isso implica o estabelecimento de uma segunda figura capaz de interagir e recepcionar; logo, esse locutor fixa um *outro* diante de si. Por essa razão, Benveniste (1989) define que toda enunciação pressupõe necessariamente um alocutário. Dessa forma, resta implantada a relação *eu-tu*, a qual não pode ser produzida fora da enunciação: “[...] o termo eu denotando o indivíduo que profere a enunciação, e o termo tu, o indivíduo que aí está presente como alocutário” (Benveniste, 1989, p. 84).

Sob esse aspecto, o texto de Edyr Augusto apresenta um sujeito do discurso que se afirma ainda nas páginas iniciais e dá o tom que a obra seguirá. Embora a conjuntura cênica pareça bem estruturada para compor uma situação representativa da realidade, com um narrador tradicional, essa ideia é rapidamente afastada com a apresentação de um modo de narrar particular que não favorece a demarcação gráfica de diálogos, descreve cenas de violência e fixa o discurso entre o escrito e o falado:

Cara, o olho da mulher. Sei não, se o sacana vacilar, dança e eu fico com ela. Não quero viver junto, não, que eu gosto mesmo é da minha liberdade, mas pra duas, três vezes por semana dar um pega legal. Deixei o Brown por ali na Bateria e saí por aí, ouvindo o Mosqueiro dormindo, as ondas, o vento e a umidade da madrugada (Augusto, 2015, p. 16).

Os atos de fala intercalados com os de escrita, em *Moscow*, permitem perceber um movimento de duplicidade desse narrador, que atua como eu e não eu, o que se comprova por vários fatores. A alternância discursiva assume diversas facetas no romance, as quais devem ser analisadas separadamente: narrador, diálogos entrelaçados, cenas de violência, ritmo e imagens. Tais elementos exigem uma interlocução e promovem a imersão do leitor na cena.

Parte-se da observação do trecho que abre a narrativa: “O ar parecia sentir a ausência do barulho. O frege dos veranistas. Domingo à noite. Podem ir. Já vão tarde” (Augusto, 2015, p. 9).

Essa cena já direciona a duas quebras de expectativa: na primeira, o que parecia uma ambientação de calma e silêncio se transforma, subitamente, na narração do estupro de um casal que namorava na praia. A segunda diz respeito ao narrador, visto que

este assume seu papel como condutor do relato, porém, logo em seguida, promove a quebra de distância estética a partir de dados que demonstram uma percepção subjetiva do eu discursivo, abrindo o campo da enunciação na posição de locutor: “A gente sempre fazia isso. Às vezes nem dava certo. Hoje ia. Os barrancos perto da Praia Grande. Ficava para trás sempre um *boy* desses, procurando empregada. Era tiro e queda” (Augusto, 2015, p. 9).

Esse excerto determina o tom da cena inicial, a qual nasce dessa perspectiva aparentemente cotidiana e, sem aviso, progride para um fluxo de cenas extremamente violentas que narram o estupro do casal na praia. Enquanto caminham pela praia em busca de potenciais vítimas, a gangue de jovens que acompanha o protagonista se depara com um casal namorando. É nesse momento que as personagens decidem agir.

Por toda a extensão da obra é possível identificar cenas em que o eu que fala está presente, mas o foco está no outro; nas ações violentas e respectivas reações das personagens envolvidas no ciclo de brutalidade ali narrado. Desse modo, embora se esteja diante de um narrador-personagem em *Moscow*, as duas instâncias não se confundem, mantendo a necessidade de uma análise que contemple os dois planos: o do narrador, como condutor do relato, e o da personagem, com suas ações no plano do enredo.

Em se tratando da personagem, o leitor se depara com um jovem que integra, com três amigos (Quico, Dinho e Brown), um violento grupo que comete atrocidades. O leitor não é apresentado a essa personagem, cujo pseudônimo – Tinho – somente é revelado nas últimas páginas do livro. E, embora o foco recaia predominantemente sobre ele, pouco sabemos sobre seu mundo interior, apenas acompanhamos seus deslocamentos pela cidade, algumas vezes para encontrar os amigos, outras para ir até a casa de Graça, por quem tem grande interesse amoroso.

Todavia, na qualidade de narrador-personagem, inscreve-se numa fronteira, com a instância autoral que materializa essa violência na escrita e, ao mesmo tempo, como personagem, opera na lógica da transgressão, ao fazer passagens da descontinuidade para a continuidade por meio dessa materialização.

Compreende-se, assim, que a transgressão da distância estética do narrador de *Moscow* provoca erotismo e violência na escrita, na medida em que estabelece um efeito de continuidade e de presença, no âmbito da performance narrativa, de seu outro, o leitor.

Frequentemente, o leitor é convidado a participar da narrativa. Por mais que esse convite não esteja expresso como no romance machadiano, a narrativa busca provocar efeitos, convoca o olhar e alguma expressão do espectador. O texto não trabalha com um

relato realista dos acontecimentos, mas os faz. Ele é a violência em si, vivificado por meio do discurso e dos atos de enunciação que afetam o leitor diretamente.

A principal questão suscitada por esse modo de narrar é, portanto, a interlocução. Em mais de um momento na obra, há a intercalação de falas que podem ou não ser diálogos, em que a simples presença de verbos no imperativo não é suficiente para determinar se há um alocutário externo e quem o seria.

O próprio estabelecimento do discurso pressupõe uma instância colaborativa entre seus participantes para a realização da enunciação, a qual se define justamente pelo diálogo e pela alternância de protagonistas no ato de enunciação. Para Benveniste, “[...] o que em geral caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (1989, p. 87, grifo nosso).

Em diversos momentos, mal são percebidos os deslizamentos do narrador entre a primeira e a terceira pessoa, tampouco a alternância de protagonistas. Nem sempre fica claro quem fala ou com quem fala.

O Beto está ficando pesado. Ele me cutuca e volta ao assunto da Graça. Qual é? Pergunto se ele gosta mesmo dela e ele diz que é somente paquera. Então eu digo que gosto. Gosto mas não cheguei junto ainda. E aí, vai encarar? Tem alguma coisa a dizer? As palavras saem assim rápido, desafiadoras, sem que eu consiga me defender delas. Ele não sabe dizer. A, porra, não sabe. E quem sabe? Tá bêbado. Vai dormir, vai. Deixa o carro aí e apanha amanhã (Augusto, 2015, p. 23).

Ao mesmo tempo que se trata de um diálogo, também há acesso aos pensamentos da personagem em tempo real. O foco narrativo entra e sai de um mesmo plano rapidamente e as palavras desafiadoras, como o próprio narrador define, sem que o leitor consiga se separar delas. Torna-se um conglomerado condensado de planos e de vozes num bloco único, no qual a continuidade do erótico, segundo Bataille, pode ser presenciada.

O emprego de dois tons na escritura contribui para a força do romance, que passa a transitar entre procedimentos próprios de uma escrita que ora pode remeter ao realismo como símile de um contexto violento, ora se aproxima de uma maior performatividade, tornando, portanto, necessária a inscrição do leitor junto ao presente da narração. É nessa presentidade que se colocam em evidência as relações construídas na narrativa, as quais são marcadas pela violência: tudo acontece no aqui e agora dessa escrita que é acontecimento, em um só fluxo erótico e pulsante.

5 A erótica da violência na narração

Os movimentos de alternância discursiva e do foco narrativo em *Moscow* criam uma incompletude do campo de visão do narrador-personagem, a qual opera de forma proposital na constituição da sua ótica impositiva, que invade impiedosamente a composição das outras personagens. Nesse sistema em que impera o eu, as dimensões de medo, dor e sofrimento não são apreendidas em sua totalidade, seja em razão do nível sádico empregado, seja pela própria impossibilidade de fazê-lo.

É favorecido o olhar daquele que inflige a dor e, mais que isso, sente prazer com tal ação. Ademais, com uma escrita voltada para as forças virtuais da linguagem, a violência e a crueldade são viscerais e concretas, enquanto a dor não encontra espaço no mesmo contexto para ser vislumbrada.

A aniquilação dessa possibilidade de alteridade de pontos de vista, no caso desse narrador-personagem, direciona seus desejos ao gozo provindo da dor e de atos brutais e violentos. Em outras palavras, a ocultação daquele que é vitimado pela violência inviabiliza a alteridade e a empatia.

O andamento das cenas do romance de Edyr Augusto não abre espaço para a dor, posto que expõe o relato seco das ações. A economia de palavras corrobora uma impressão de frieza e crueldade, conforme os trechos: “O Quico, com aquela sua jeba, foi pra cima do boy. Os outros seguraram. Ele não gritava, com vergonha” (Augusto, 2015, p. 9); “E o Quico demorando na bunda do boy. Dá um chute na cara desse veado pra ele nunca mais olhar direito pra homem” (Augusto, 2015, p. 9).

Além do conteúdo violento e do peso das palavras, o último trecho revela a presença de um diálogo. Entretanto, não é possível compreender que indivíduos estão efetivamente envolvidos em tal operação. Para o leitor, não fica claro se está diante de uma fala proferida pelo narrador, por outra personagem ou mesmo por um pensamento do narrador que sequer chegou a ser proferido.

E aí está um contraste interessante se relacionado com o erótico segundo Bataille: de um lado, a *continuidade* da sutileza de deslizamentos entre marcações discursivas de narração, diálogo, monólogo, ou entre a passagem do foco da primeira para a terceira pessoa; de outro, a *descontinuidade* presente na atitude de um narrador-personagem centrado apenas em si mesmo, em seus instintos mais brutais e violentos dos quais extrai o prazer sádico.

Nesse sentido, ao analisar a violência na estrutura narrativa de *Moscow*, é necessário atentar-se para essa tensão entre ruptura e separação (a descontinuidade) e juntura, integração e mistura (continuidade). A eroticidade da escritura reside nessa fenda, como diz Barthes, nesse intervalo tensionado que atinge o corpo do leitor no ato de fruição, ainda na perspectiva barthesiana. A crueldade não está simplesmente na descrição da violência, mas no próprio ato narrativo e escritural que performa uma série de choques e colisões.

Contudo, como não se trata de um estudo quase etnográfico da violência, percebe-se um viés de experimentação da forma de narrá-la e traduzi-la na escritura, por meio dos intervalos exíguos do ritmo, à semelhança do rap, como diz Resende (2008), fazendo das próprias palavras corporificações da violência. Assemelha-se ao memorial sobre o qual comenta Foucault, na obra *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...* (1977):

Todos parecem ter considerado que, ao invés de esclarecer ou explicar o crime, ele era parte dele. [...] A narrativa do crime não estava de modo algum, para os contemporâneos, fora do crime e acima dele, o que devia permitir compreender suas razões; era um elemento que fazia parte de sua racionalidade ou de sua desrazão. Alguns diziam: há no fato do assassinato e no detalhe do que é contado os mesmos sinais de loucura; outros diziam: há na preparação, nas circunstâncias do assassinato, e no fato de tê-lo escrito, as mesmas provas de lucidez. *Logo, o fato de matar e o fato de escrever, os gestos consumados e as coisas contadas entrecruzavam-se como elementos da mesma natureza* (p. 212, grifo nosso).

O assassinato e o discurso do assassinato são, portanto, consubstanciais. De acordo com Foucault: “O texto não relata o gesto, mas de um a outro há toda uma trama de relações; eles se sustentam, entrelaçam-se um e outro em relações que aliás não cessam de se modificar” (1977, p. 212).

Nas cenas mais violentas de *Moscow*, as palavras se projetam como teias que agridem e enredam o leitor no gozo prazeroso de um presente incessante. Nessas cenas, existe também uma explicitação do prazer em infligir sofrimento:

Essa tensão me dá um frio na barriga. É gostoso. Na estrada. Perto. Mando parar porque estou em dúvida. Me atiro em seu pescoço. Ele não entende. Reage. É forte. Vai ver é desses que fazem academia. Mas eu tenho a força da rua. Aperto o pescoço e dou com a cabeça dele na janela até sair sangue. Ele me chuta, dá joelhada, aperta minhas mãos, meu peito. Nem ligo. Estou concentrado, apertando, apertando. Uso toda a

minha força. É quando vêm na mente os rostos das garotas. Todas elas. Os olhos esbugalhados. Me olha bem. Me olha bem! Fotografa pra nunca mais! Feito galinha de pescoço torcido. Já era (Augusto, 2015, p. 46-47, grifo nosso).

O comportamento erótico aparece dissociado da violência em poucos momentos na trama, contudo, não é pela pura e simples crueldade que o erotismo se inscreve no texto, mas, sim, na e pela escritura. Em outras palavras, é menos chocante por suas imagens que pelo procedimento que emprega, inclusive pela escolha de não detalhar algumas dessas imagens.

Ele tava saindo mas o Quico passou a faca na mão dele que vem com um dedo cortado. Pulamos em cima. Ele agora fica imóvel. Pede perdão. Peço pro Quico que procure na cozinha aquele martelo de amaciar carne. Pego uma fronha de travesseiro e passo na boca. Filho de uma puta! Corno! Quico trouxe. Fazemos um rodízio. Um de cada vez na martelada na cabeça. Um olho por vez. O nariz. Bate na boca até sujar toda a fronha. Até vou para a nuca. Vou para os ouvidos. A cara dele está uma pasta. Vai apanhar mais. Não adianta se fazer de morto. Agora que vai começar. Pegamos as facas. Aí o cara se desespera. Te fode mermão! Tenho nojo de pegar no pau dele, mas passo a faca no saco. Direto. Quico e Dinho vão metendo onde podem. Aí vira paneiro². Discutimos se deixamos ele morrer sozinho. Não (Augusto, 2015, p. 57).

Diante da cena mais violenta de toda a obra, o ato de escrever passa a ser não apenas o detalhado registro das ações do assassino e das reações da vítima, mas a ação em si. A escrita é ela mesma, também, parte do crime.

O discurso passa a ter um papel material, físico: é o corpo erótico do texto. Levando em conta que os tecidos do corpo podem ser acessados pelo tato, as palavras do texto passam a pedir para serem tocadas.

Os tecidos propiciam um contato, uma contaminação e a perda de um no outro: os tecidos se misturam uns-com-os-outros, dobrando-se e redobrando-se, vestindo e revestindo-se, num percurso infinito, onde não mais se reconhece o que é próprio e o que é do outro. Num movimento inebriante, dançante, que se encontra quando se perde, perde-se no corpo do outro e quando procura-se, aparece algo estranho, uma veste que não é de ninguém. Onde estão os corpos, onde estão os órgãos? Pele e pano, o orgânico vira coisa e o inorgânico ganha sensação. Onde há tecido? Tudo se confunde, penetra, o corpo é

² Paneiro é um cesto artesanal, feito de talas da planta de guarimã, utilizado na região amazônica – sobretudo pelas populações ribeirinhas – para carregar diversos itens (desde açaí, farinha e outros alimentos até roupas). Geralmente, os cestos são confeccionados com um trançado hexagonal próprio, o que os deixa com diversos buracos, daí a analogia da personagem.

também uma coisa: tecido. Desaparece assim o limite entre uma coisa e outra (Limas, 2014, p. 81).

Dotar o discurso de um corpo material permite ao narrador estabelecer mais concretamente relações de poder e de prazer, tanto em relação às outras personagens quanto à narrativa como um todo. Logo, há um narrador que não só transgride a narrativa tradicional, mas também as regras sociais e os códigos de moral e de ética.

A obra de Edyr Augusto apresenta um narrador que raramente cede a outras personagens o direito de fala. Esse distanciamento da personagem pela força assume um viés erótico pelo gozo de manter autoritariamente o privilégio do discurso.

A formulação de uma linguagem erótica se fundamenta no desejo e implica a produção de um sistema perturbador da ordem até então estabelecida e, por conseguinte, não categorizável. Logo, nesse sistema, o texto não pode ser caracterizado estruturalmente como um drama ou propriamente como uma linguagem, mas apenas observado pela perspectiva do desejo. Para isso, é preciso integrar os sujeitos envolvidos (autor e leitor) em um fluxo de prazer que os desestabilize.

O texto, como corpo, promove uma relação igualmente sufocante por meio da detenção do discurso. Assim sendo, a relação da violência se estende por todo o corpo-texto e requer uma compreensão por um horizonte estético que se conecte com o performático, em razão de sua vinculação com atos que vão além da escritura, necessitando de uma conexão com o gesto, o fazer e o corpo.

Considerações finais

Em *Moscow* (2015), a violência no texto ultrapassa os limites temáticos e penetra a elaboração narrativa. Além da própria materialização dos atos explicitamente violentos, elementos como a voz narrativa corroboram para a construção de um texto que não é erótico só por tratar do prazer obtido com a violência, mas, sim, por compor uma erótica da violência em sua instância discursiva.

Certamente, atribui-se uma tonalidade paradoxal para definir a literatura de Edyr Augusto como excessiva, considerando a economia de operadores argumentativos, conectivos ou mesmo descrições das cenas. Todavia, a linguagem repleta de gírias, regionalismos e elementos eróticos (que vão na contramão da pornografia), juntamente

com a supressão da distância entre o texto e o leitor, compõem uma desmedida estilística, controversa e peculiar.

O erotismo surge não simplesmente como um tema, mas também como feixe que ilumina os caminhos, antes encobertos, do processo de desencantamento com a ficção. Outrora posicionada como inquestionável, a constituição de cenas entre o belo e o grotesco – sendo o segundo representado pelo inverossímil –, a opção por elaborar um realismo que enfrente os meios tradicionais e os ponha em xeque transgride até mesmo as fórmulas contemporâneas de análise.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2003, p. 55-64.

AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUGUSTO, E. **Moscow**. São Paulo: Boitempo, 2015.

AZEVEDO, E. **O corpo erótico das palavras**: um estudo da obra de Raduan Nassar. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, É. **Problemas da Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas, SP: Pontes, 1989. p. 81-90.

FOUCAULT, M. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** um caso de parricídio do século XIX, apresentado por Michel Foucault. Trad. Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

LIMAS, L. **La petite mort**: Transgressão e gozo erótico. 2014, 122p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: Repositório da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/129337>. Acesso em: 16 set. 2024.

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Data de submissão: 11/06/2024

Data de aprovação: 03/09/2024