

## A OBSCENA IDENTIDADE HOMOAFETIVA EM *CLORO*, DE ALEXANDRE VIDAL PORTO: UMA LEITURA VIA MATERIALISMO LACANIANO

Cleber da Silva Luz<sup>1</sup>  
Mestrando em Estudos Literários - UEM

### RESUMO

Este trabalho trata do romance *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto. Primeiramente, busca-se compreender as características do discurso retrospectivo, em função da construção da narração com vistas ao balanço da vida do personagem, possibilitado pela condição de morto do narrador; em segundo momento, observa-se como figuram o grande Outro e o *supereu* enquanto manifestações de regulamentação do gozo, sob o prisma do Materialismo lacaniano. A partir da leitura analítico-interpretativa, nota-se que a possibilidade de narrar após a morte é que permite que se faça da narrativa uma exposição avaliativa da conduta pessoal, movimento que revela as faces do grande Outro, como instância que conduziu o desejo do narrador ao longo de sua vida, e a quem comunica os ocorridos lidos como “erros”; e do *supereu*, uma vez que sua manifestação é que permite que Constantino narre no pós-vida seus feitos obscenos sem a interdição de códigos morais.

**Palavras-chave:** Narrativa; Materialismo lacaniano; grande Outro; *Supereu*; *Cloro*; Alexandre Vidal Porto.

### *O começo do fim*<sup>2</sup>: sobre narrar fora de cena

Narrado em primeira pessoa, *Cloro* (2018), terceiro romance de Alexandre Vidal Porto<sup>3</sup>, retoma uma técnica já utilizada na literatura brasileira e consagrada por Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: narrar na condição de morto. Narrando após sua morte, o personagem central de *Cloro*, Constantino, pretende contar ao leitor sua história, após o fatídico dia, fazendo uma narrativa em sua defesa, já que as circunstâncias em que foi encontrado dirão muito sobre quem foi “fora de cena”.

O romance tem como centro a vida de Constantino que narra toda sua vida desde a infância, na tentativa de justificar suas escolhas ao longo dos seus 51 anos, ressaltando as questões em torno de uma identidade mantida obscena. Em torno dessa identidade do narrador, constroem-se as relações com a família, os afetos, o casamento, os filhos e a vida profissional.

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: [clebersiluz@gmail.com](mailto:clebersiluz@gmail.com)

<sup>2</sup> Referência ao primeiro capítulo da primeira parte do romance *Cloro* (2018), foco da análise deste trabalho.

<sup>3</sup> Alexandre Vidal Porto (São Paulo, 1965) é autor de três romances: *Matias na cidade* (2005, Record), *Sergio Y. vai à América* (2014, Companhia das Letras) e *Cloro* (2018, Companhia das Letras).

Morreu sem revelar sua homossexualidade e narra na tentativa de que não o vejam como um sujeito mau, mas como uma vítima de sua própria condição.

De modo a adentrar à narrativa e compreender alguns aspectos nucleares que nos interessam no recorte proposto para este trabalho, tomamos as primeiras palavras do narrador no capítulo “O começo do fim”, que abre o romance na primeira parte e que tem como título “Primeira parte: eu”<sup>4</sup>. Observamos as palavras do narrador:

Muitos acham que fui um canalha. Talvez você, mesmo depois de ouvir meus argumentos, concorde com eles. Cometi erros e às vezes fui fraco, tenho de admitir. Mas as circunstâncias, em geral, não me ajudaram. A menos que os hinduístas estejam certos e meu espírito reencarne como humano ou animal, a coisa acabou para mim. Morri ontem de manhã. Neste momento em que falo, devo estar no limbo, em alguma espécie de inexistência eterna. Isso é o mais provável. Retive minha consciência, mas não sei exatamente o que acontecerá comigo nesta escuridão em que me encontro. Nada me foi revelado ainda. Tudo parece parado, e o único movimento que sinto é o dos meus próprios pensamentos (PORTO, 2018, p. 11-12).

O romance se abre com um discurso metanarrativo. O narrador, já de partida, informa ao leitor sua condição: está morto. O discurso direcionado ao leitor se apresenta linguisticamente marcado no uso do pronome de segunda pessoa do singular *você*, a partir do qual se instaura uma interlocução direta. Essa posição do narrador que estabelece interlocução direta com o leitor, em alguma medida, reflete o que Adorno (2003) tratou como encolhimento da distância estética. Com o encolhimento da distância estética o leitor é colocado no lugar de “avaliador” do discurso e, ao ler, ele não passará ileso pela matéria narrada. Em outras palavras, o leitor não poderá atuar com “a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61), uma vez que a narrativa construída “não permite mais a observação imparcial” (ADORNO, 2003, p. 61). Assim, diante dos fatos apresentados, caberá ao leitor levantar suspeitas e tirar suas conclusões, baseado no material que o narrador lhe apresenta.

A própria estruturação do romance atrelada à posição do narrador se apresenta sob suspeita, pois é paradoxal o fato de que o romance se constitui a partir de narrativas e que se estrutura no contexto em que a narração se consolida pela própria impossibilidade de narrar. Em outras palavras, o romance tem constituído a cada novo momento uma nova forma de

---

<sup>4</sup> O romance é constituído por três partes: *primeira parte: eu*; *última parte: os outros*; e *epílogo*.

narrar, haja vista o fato de que Benjamin (1994), por exemplo, comenta que há muito está havendo a extinção do ato de narrar. É nesse sentido que o narrador contemporâneo já não corresponde mais ao narrador do qual tratou Benjamin (1994), aquele que recorre à oralidade e partir da qual passa experiências de pessoa a pessoa, mas se apresenta numa nova posição, atestando a condição irônica do romance, na medida em que a sua forma, considerando-se todos os elementos formais constitutivos do gênero, se assume como em constante processo. Isso corresponde a dizer que novos modos de narrar vão compor a forma do romance que é sempre nova, a depender de cada sujeito, de cada narrativa, em seus contextos sócio, histórico e idelogicamente situados.

Ainda que essa posição assumida pelo narrador metaforize a crise do narrar, em *Cloro*, podemos ver a importância da morte na possibilidade de traçar um “balanço” dos acontecimentos que serão narrados a partir da memória, pois, como tratou Benjamin (1994, p. 208), “a morte é sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”. Lukács (2000, p. 91), por seu turno, ao discutir o romance como fruto da sociedade burguesa em ascensão, com os adventos dos tempos modernos, afirma que esse “é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”. Essa interioridade, aqui, é tomada no sentido do aspecto moral sobre a sexualidade, e, especialmente, homossexualidade, como ocorre no século XIX, com Oscar Wilde, já que Lukács toma o romance burguês como paradigmático dessa discussão.

Portanto, o sujeito que comparece no romance, seja como narrador ou como personagem principal, tem a narrativa como possibilidade de exteriorizar sua identidade em um plano individual, de modo que agora as questões humanas retratadas não correspondem apenas aos variados ocorridos da esfera social de um *nós*, marcadamente como coletivo. Nesse contexto, o *eu* se abre e o romance elabora sua trajetória, de modo a apresentá-la ao leitor, que é um interlocutor participante daquilo que narra, na medida em que, no processo de leitura, as ideologias refletem e refratam o texto lido.

Em *Cloro*, a experiência individual do sujeito que narra está imbricada à autoridade e legitimidade possibilitada pela morte. A linguagem empregada na narrativa empenha esforços na constituição de uma face retrospectiva, “avaliada”, com vistas ao balanço da vida de Constantino, que só é possível a partir de sua morte. Nesse intuito comunicativo, observamos se configurar uma “comunicação simbólica” (ŽIŽEK, 2010, p. 20). A ideia de comunicação simbólica pode ser lida no sentido de que, para o narrador, não é apenas o quê o sujeito que tem

a experiência pensa (ou, então, o que os outros personagens que narram na última parte do romance pensam), mas sim o quê um outro impessoal, um outro que é interlocutor virtual pode pensar sobre sua história, se sabida a partir das narrativas de terceiros sobre a condição de sua morte.

Nesse sentido, essa relação de interlocução como comunicação simbólica, metaforicamente, pode apontar no âmbito da literatura àquilo que Žižek entende pela presença do *grande Outro* e do *supereu*, lidos pelo prisma do materialismo lacaniano. É nesse ponto que pretendemos alçar a leitura de alguns aspectos do romance em análise<sup>5</sup>, a partir das considerações do materialismo lacaniano, sobretudo no que pondera o filósofo Slavoj Žižek e outros autores que se debruçaram sobre os escritos de Žižek com vistas à aplicação à literatura<sup>6</sup>.

### **O grande Outro e a injunção obscena do gozo: quando o *supereu* entra em cena**

Sujeitos nunca estão a sós. Sobre esse ponto, Silva (2009, p. 213) assevera que há sempre um Outro e “o Outro sempre está observando o sujeito, fazendo reagir.”, de modo que “qualquer ação é, em verdade, uma reação ao olhar do Outro internalizado; deseja-se porque se supõe que o Outro deseje”. Entende-se, a partir disso, que o Outro é uma espécie de “instância onipresente, criada pelo indivíduo no processo de se separar a si próprio do resto do mundo, ou seja, no processo de individuação” (SILVA, 2009, p. 214).

Esse Outro grafado em maiúsculas<sup>7</sup> corresponde ao que veio ser tratado por grande Outro (*big Other*), que, conforme Silva (2020, p. 13, destaque da autora), “é uma entidade que só existe na mente do sujeito”, e nesse movimento “ele funciona como uma espécie de representação da mentalidade coletiva, que o “mundo” espera de cada um de nós”. Nesse sentido, aquilo que fazemos é sempre movido pelas determinações desse grande Outro, que é inerente ao sujeito, e ainda que se reconheça a ambivalência de sua conceituação, só existe quando o sujeito reconhece sua presença.

---

<sup>5</sup> Não pretendemos, neste artigo, uma leitura do romance em sua totalidade. Nosso intuito é discutir, de maneira mais direcionada, os conceitos já mencionados. Para discussões que se voltam ao todo da narrativa de *Cloro* (2018), ver: Silva (2019) e Rodrigues (2020).

<sup>6</sup> Ver, sobretudo: Silva (2009).

<sup>7</sup> O outro grafado em minúsculo tem diferente conceituação dentro dessa vertente de estudos. Não nos deteremos às especificidades de cada um dos usos (Outro e outro), uma vez que a delimitação temático-conceitual deste trabalho nos impossibilita de tratar todas as idiosincrasias de cada conceito. Assim, tomamos o que Silva (2020, p. 15-16), de maneira breve, explica sobre esse outro: “O outro, porém, não está relacionado a essa entidade aparentemente neutra e poderosa que é o Grande Outro. O outro é aquilo ou aquele que não reconheço como “eu” ou “meu”: é a criatura marcada pela diferença, o traço que institui a estranheza e o maior desafio à convivência humana”.

Žižek (2010, p. 16) conceitua o grande Outro como “a ordem simbólica, a constituição não escrita da sociedade”, portanto, ele “é a segunda natureza de todo ser falante: ela está aqui dirigindo e controlando meus atos”. Ainda destaca que “apesar de seu poder fundador, grande Outro é frágil, insubstancial, propriamente virtual, no sentido de que seu *status* é o de um pressuposto subjetivo. Ele só existe na medida em que sujeitos *agem como se ele existisse*” (p. 18, grifos do autor).

Agir como se o grande Outro existisse pode estar representado no rito de confissão de um erro. Silva (2020, p.15), sobre esse aspecto, explica: “confesse seu erro em voz alta e um mediador capacitado (sacerdote, psicólogo, advogado) tentará encontrar o perdão para o seu ato!”. É nesse sentido que o ato de se confessar, de expor seu sentimento de culpa e sua redenção diante do erro, pode operar como algo libertador,

uma vez que o papel do mediador, embora possa vir junto de outras obrigações (por exemplo, o advogado tentará fazer com que o confessado se livre de, ou alivie, as consequências legais de seus atos), também é simbolicamente fazer as pazes entre o confessado e o grande Outro (SILVA, 2020, p. 15).

Essa confissão, seja por meio da linguagem oral ou escrita, materializa de alguma forma a declaração do erro ou daquilo que causa a sensação de culpa no sujeito. Esse momento, se tomado como possibilidade de um comportamento reflexivo de declaração, como trata Žižek (2010, p. 25, grifos do autor), possibilita o entendimento de que “toda declaração não só transmite algum conteúdo, mas, simultaneamente, *transmite o modo como o sujeito se relaciona com esse conteúdo*”.

Considerando tais concepções, vemos em *Cloro* que Constantino, ao narrar, realiza uma espécie de “confissão” de seu percurso em vida, tomando sua atitude de esconder a sexualidade como um possível erro, fato que lhe causa a sensação de culpa e o conduz à decisão de construção da narrativa em sua defesa.

É relevante, neste momento, apresentar de maneira breve três conceitos que corroboram a compreensão das figurações do grande Outro e do *supereu* no romance, sendo eles: *eu ideal*, *ideal do eu* e *supereu*. O eu ideal corresponde à autoimagem que o sujeito idealiza de si. Representa como o sujeito gostaria de ser, ou como ele gostaria que os outros o vissem (ŽIŽEK, 2010). Lemos uma passagem do romance como possibilidade de exemplificação, a partir das palavras do sujeito que narra:

Dizem que a primeira impressão é a que fica, mas isso não me parece correto. Para quem vê você morrer, o último momento é o que vale. É como você se despede do mundo. É como você seguirá na memória de quem fica. Não haverá mais modulação possível.

Imagine que você tenha escolhido passar a vida vestindo terno azul-marinho, porque é o que mais combina com a sua maneira de ser. Um dia, contudo, alguém lhe dá de presente uma roupa nova. Não é terno, nem azul-marinho, mas mesmo assim você experimenta. É um traje mais informal, mais claro, para vestir ao ar livre, à luz do sol.

E você sai com aquela roupa nova, sem entender ainda se gosta ou não do efeito dela em você. E aí, pá: você morre inesperadamente, vestido de algo que não era você.

Acaba a vida fantasiado, e pode ser até que tenham dificuldades para reconhecer o seu cadáver.

Só me dou conta desse risco agora (PORTO, 2018, p. 12).

Constantino expressa sua preocupação quanto à imagem que um sujeito pode passar a outras pessoas quanto ao que veste. Nesse exemplo, quando aponta o uso de uma roupa tida como diferente do comumente usado, que é, neste caso, uma roupa qualquer, que não seja um terno, nem azul-marinho, cujas características não são as que *escolheu* usar ao longo da sua vida. Nesse excerto, destacamos a representação da escolha, ou seja, o sujeito opta deliberadamente vestir uma determinada peça porque ela representa da melhor maneira a imagem que ele intenciona que outros sujeitos tenham de si. Nesse caso, há a preocupação com a “impressão” causada, pois sua reflexão se direciona para o *quem vê* o sujeito que morreu com tais vestes.

As vestes, nesse caso, figuram a máscara que ele utiliza como aparato à constituição de sua autoimagem, representadas na imagem que gostaria que os outros fizessem dele. Em outras palavras, a preocupação é com os efeitos os quais a “fantasia” (o terno azul-marinho, por exemplo) te apresenta (e te representa) aos outros. A título de exemplo, observamos a metáfora da roupa que Constantino apresenta. Outra possibilidade de pensar o eu ideal na narrativa se encontra no momento em que fala sobre sua sexualidade, tópica central do romance. Observemos o trecho:

Não sabia se alguém mais na escola me achava efeminado. Por precaução, passei a me preocupar em parecer masculino. Tentava falar em tom mais grave do que o que me seria natural e movia-me mais devagar, com controle sobre

meus gestos. Passei o resto dos anos me controlando. Toda a minha vida foi assim. [...]

Depois do alerta antecipado que ele inadvertidamente me dera, entendi que a maneira mais eficaz para não ser chamado de bicha era ter uma namorada. Voltei às aulas na terceira série disposto a me reinventar (PORTO, 2018, p. 18-19).

Nesse momento da narrativa, Constantino apresenta Marcos Bauer, colega de escola que o havia chamado de “bicha”, quando Constantino ainda tinha 8 anos. Esse episódio é por vezes reiterado pela memória do narrador, de modo que reanima a sensação sentida naquele momento: o medo de que os outros o vissem como o colega o via. A partir da preocupação em que pudesse ser visto dessa maneira por seus modos “afeminados”, o narrador passa a se preocupar em parecer “masculino”. Ao parecer masculino, Constantino vestiria uma fantasia que contemplaria suas expectativas quanto ao que desejaria parecer diante do olhar externo. Nesse processo, o narrador comenta que durante toda sua vida viveu controlando seus modos afeminados, a fim de atender a essa imagem, em outras palavras, a essa expectativa de gênero que buscava reforçar junto aos demais.

Neste caso, especificamente, a melhor máscara que não seria obtida apenas com uma veste, como no exemplo anterior, seria apresentar aos outros uma namorada. Por isso, o narrador resolveu se reinventar. Se inventar mais uma vez, pois, até o então, sua personalidade era uma invenção em favor do que queria ser, que estava, por sua vez, em favor do que queria ser diante dos olhos alheios. Ter uma namorada atenderia a uma expectativa social sobre sua sexualidade e, assim, seu medo de revelar uma vida que não queria externar, mantinha-se sob sigilo. A expectativa de Constantino quanto ao que imaginava que as pessoas poderiam ver nele, em alguma medida, pode configurar o que na realidade se encontrava dentro de si, ou seja, o que se vê externamente é, na verdade, projeção do que havia no seu eu íntimo.

Observamos, portanto, o conceito de ideal do eu, uma vez que esse “é a agência cujo olhar eu tento impressionar com minha imagem do eu, o grande Outro que me vigia e me impele a dar o melhor de mim, o ideal que tento seguir e realizar” (ŽIŽEK, 2010, p. 100). Vemos que, nesse caso, essa busca de Constantino de externar uma imagem que acredita atender expectativas de outros pode representar a imagem do grande Outro, que é, enquanto instância inerente, quem move o seu desejo. E, nesse caso, o desejo do personagem é manter sua verdadeira orientação sexual oculta, enquanto vive a experiência.

O ideal do eu, enquanto agência que o sujeito tenta impressionar, também pode ser exemplificado em outros momentos da narração, como vemos:

Tem gente que passa a vida fugindo de uma coisa sem compreender que não existe fuga possível, que não adianta lutar, que não adianta querer ter controle. Foi o que aconteceu comigo, e, antes que minha memória se apague, preciso entender como gastei minha vida.

Quero me distanciar de mim mesmo e me analisar como se eu fosse outro — como nunca fiz. Mostrarei minhas fraquezas e avaliarei os meus limites. Terei de ser capaz de fazer minha defesa, no caso de um possível Juízo Final.

Meus cinquenta e um anos de vida passaram voando. Acho que todo mundo tem essa impressão quando pensa no que ficou para trás. Agora, morto, isso está claro, mas parece sonho (PORTO, 2018, p. 12).

Nesse trecho, observamos o narrador tratar sobre a questão das máscaras e de como a tentativa de fugir de determinada culpa é revelada impossível em si mesma. Isso acontece porque na tentativa de fazer com que algo seja escondido, que algo “não exista”, impossibilita que assim o seja, pois tentar maquiagem uma realidade é o próprio atestado de sua existência. Por isso entende-se que o discurso reflexivo do sujeito que narra revela não apenas aquilo que está sendo dito, mas a maneira como ele lida com a matéria narrada.

Vemos que o narrador esclarece sua motivação para compor a narrativa como um desejo de distanciar-se de si mesmo, para, a partir do distanciamento, avaliar seus limites e entender suas fraquezas. Esse discurso, como se apresenta, é uma tentativa de defesa, caso passe por um juízo final, uma vez que está morto, esperando em algum lugar na escuridão, antes de algo acontecer novamente e ele perca suas memórias e a consciência, como narra Constantino no início do romance.

Nesses acontecimentos da vida de Constantino podemos ver exemplos da atuação do grande Outro, pois é ele quem move os desejos do narrador durante sua vida, como uma instância que regulamenta o gozo. Nesse caso, o desejo de relações homoafetivas é proibido ao narrador, de modo que ele busca meios a partir dos quais esconder essa identidade e os desejos que a compõe.

O fato é que tudo pode ser mantido obscuro até que Constantino tenha contato com a internet. É aí que o personagem “perde o controle” das máscaras que consolidou ao longo dos cinquenta e um anos em busca de uma identidade ideal (que atendesse às expectativas de uma autoimagem, ao passo que atendesse ao desejo do grande Outro), conforme narra no capítulo 16, que se intitula “A internet me descontrolou”. Metaforicamente, a internet seria um lugar onde o grande Outro não teria acesso, pois o que acontece nessa realidade virtual, não infringe



os acordos da conduta esperada pelo código moral vigente, que é representado pelo grande Outro. A internet dá ao narrador a sensação de poder. Ali, ele seria um alguém que não poderia ser na “vida real”. Nesse sentido, Žižek (2010, p. 51) comenta sobre o status ficcional da verdade: “a realidade virtual é experimentada como realidade sem o ser. Tudo é permitido, você pode desfrutar de tudo – com a condição de que tudo seja privado da substância que o torna perigoso”.

A relação do personagem com a negação do desejo sempre foi vetada pelo medo da descoberta e suas consequências, como a destruição da família, e por não se compreender enquanto homossexual. A internet, nesse caso, proporcionou ao sujeito a possibilidade de desfrutar desse desejo de gozar uma identidade homoafetiva sem que nenhuma das suas questões sob a máscara do marido heterossexual fossem prejudicadas.

No caso de Constantino, a “substância perigosa” foi-lhe propiciada, como trata:

Foi assim que lidei com o meu desejo: sucumbi ao medo de ser eu mesmo, de expressar o que meu corpo queria, fugindo da nudez alheia, evitando todo tipo de tentação.

Não queria me pôr à prova. Parece incrivelmente ingênuo, inumano, quase, mas era assim mesmo que eu era. Felizmente, acordei desse torpor.

Essa ocasião só veio na meia-idade, quando a possibilidade de todas as imagens da internet me chegou às mãos. Antes tarde do que nunca.

“Hot Actors Porn Videos”, I welcome you! (PORTO, 2018, p. 74).

A possibilidade de ver imagens que movimentavam esse desejo de viver o gozo em verdade foi a substância que levou Constantino à realização do desejo em se encontrar e ter relações sexuais com homens. A partir da primeira vez, Constantino ainda tem conflitos internos com relação à família, mas estava conformado e se sentia vivo ao poder ter relações com homens.

Viveu apenas três relações homoafetivas. O terceiro figurou uma paixão. Emílio, um rapaz mais novo, com a mesma profissão, que depois de alguns meses vivendo um romance, se mudou a trabalho, deixando-o. Constantino sentiu a separação, ficou um tempo sem buscar *sites* nos quais pudesse encontrar e desfrutar novamente dos desejos mantidos obscenos.

Com uma proposta de viagem a trabalho para o Japão, Constantino decide de novo experimentar presencialmente o contato com homens, indo até a uma sauna gay. O que não esperava é que morreria naquele lugar, deixando entregue aos outros a identidade que manteve

fora de cena durante toda sua vida. Por isso Constantino narra, do limbo onde se encontra, sem saber por quanto tempo estará nesse lugar, com consciência e em posse de suas memórias.

Com marcas de uma confissão, as narrativas retrospectivas caracterizam uma espécie de comunicação ao grande Outro. É como se, agora que morreu, e nessas condições específicas, precisasse comunicar ao grande Outro sobre as coisas que foram feitas fora de cena.

O que acontece representa, em certa medida, as características da sociedade de modelo capitalista que, ao mesmo tempo em que opera como uma espécie de instituição reguladora do gozo, impondo limites sobre o quê pode ser gozado e dos desejos que precisam ser interditados, figura também uma espécie de sociedade pretensamente permissiva que coloca em cena a injunção ao gozo, como fala Žižek (2010). É cobrado que se goze. O gozo precisa existir, mas os sujeitos precisam gozar com o controle de que sua atuação não fira nenhum princípio regulador. Sobre esse ponto, Žižek explica que

Hoje [...] somos bombardeados de todos os lados por diferentes versões da injunção “Goze!”, desde o gozo direto no desempenho sexual ao gozo na realização profissional ou no despertar espiritual. O gozo hoje funciona efetivamente com um estranho dever ético: indivíduos sentem-se culpados não por violar inibições morais entregando-se a prazeres ilícitos, mas por não serem capazes de gozar (ŽIŽEK, 2010, p.128).

Os sujeitos viventes nessas sociedades baseadas no consumo sofrem com essa injunção ao gozo de que trata o autor. Primeiro, porque o desejo move o homem. Por desejar, sofre. Sofre por não poder gozar aquilo que deseja. E sofre também por não conseguir ter prazer em certos objetos desejados que alcança.

Após morto, nessa instância narrativa desconhecida, a narração de Constantino compreende uma espécie de atuação do *supereu*, uma vez que esse, ao ser comparado ao grande Outro, é entendido como a “mesma agência em seu aspecto vingativo, sádico, punitivo” (ŽIŽEK, 2010, p. 100), “não como uma agência ética, mas como a injunção ao gozar”. Complementando, o autor discute:

No carnavalesco mundo da vida “entre duas mortes”, todas as regras e responsabilidades estão suspensas, os mortos-vivos podem pôr de lado qualquer vergonha, agir de maneira insana e rir da honestidade e da justiça. O horror ético dessa visão é que ela expõe o limite da ideia de “verdade e conciliação”: e se houver alguém para quem confessar publicamente seus

crimes não só não desencadeia qualquer catarse ética como até gera um prazer adicional? (ŽIŽEK, 2010, p.120).

Nesse sentido, o sujeito morto, mas ainda consciente, compreende sua completa liberdade das condições terrenas, e esse movimento de narrar sem a preocupação de um possível interdito figura uma espécie de jornada interior. Nessa jornada, ao tornar externa a trajetória, o sujeito revela a culpa excessiva, por isso, ao mesmo tempo em que se sente à vontade (e isso também lhe proporciona prazer) para falar sobre seus feitos obscenos, narra sua culpa em uma tentativa de redenção, dado que “a culpa que experimentamos sob a pressão do *supereu* não é ilusória, mas real - "a única coisa da qual se [pode] ser culpado ... é de ter cedido de seu desejo", e a pressão do *supereu* demonstra que somos efetivamente culpados de trair nosso desejo” (ŽIŽEK, 2010, p. 101, destaques do autor).

“Terei de falar de mim, e você saberá coisas que eu não gostaria que ninguém soubesse. Mas não faz sentido mentir. Morto, tenho de ser honesto.” (PORTO, 2018, p. 15). Essa decisão de falar de si, nesse momento, releva em Constantino um impulso em narrar sua vida mantida oculta, até então. Esse impulso se move sob a força de um “imperativo cruel do *supereu*” (ŽIŽEK, 2010, p. 122), que coloca o morto, neste caso, em dedicação às suas tarefas obscenas. Em outras palavras, Constantino narra em função dessa injunção obscena do gozo, que o acompanha como um dever ainda de manter essa comunicação fora de cena neste lugar fora de vista.

Como vimos, Constantino busca se distanciar de si mesmo para compor essa narrativa. Esse distanciamento que busca revela tanto a face do grande Outro, como controlador do desejo, quanto a do *supereu*, em seu contorno mais sádico e vingativo, pois aquilo que o personagem não podia narrar e viveu para esconder foi colocado em cena, e agora ele é movido pelo desejo e pela culpa nessa tarefa de construir uma narrativa obscena.

As duas faces que conduzem o desejo de narrar de Constantino se revelam reguladoras no romance, sobretudo pelo fato de que as vozes de outros são retiradas de toda a trama, sendo apresentadas apenas na segunda parte, que tem como título “Última parte: os outros”. É como se o que importasse aos fatos narrados, nesse cenário, é o que o grande Outro regula e o *supereu* movimenta. Ambas as manifestações são inerentes ao sujeito que narra e, por isso, no todo composicional da narrativa, as outras vozes não se cruzam a de Constantino e, discursivamente, ocupam lugares distintos na produção de sentidos à obra.

Portanto, na última parte do romance (os outros), as vozes de outros personagens que participam dos fatos narrados na parte “eu”, se apresentam como outras visões, cada uma a seu modo, da vida de Constantino. Narram da perspectiva de um outro que está fora e que julga a partir de suas experiências a postura de Constantino ao longo de sua vida. Apresentam-se as narrativas de um homem (*O obcecado*) testemunha da morte; de Artemísia, assessora do Cônsul-geral que noticia a família da morte; do Cônsul-geral; do cunhado, Sílvio; de Débora, a esposa; de Emílio, o amante pelo qual se apaixonou; e, ainda, duas cartas escritas por Emílio a Constantino e Débora.

Essas outras narrativas antecedem a última narração de Constantino cujo título é epílogo, na qual narra o momento de sua morte, as memórias e as sensações que lhe vieram nos últimos minutos. O que essas outras vozes narram são visões sobre Constantino baseadas em avaliações externas de sua experiência. Em alguma medida, tais narrações servem como aparato à atuação do leitor diante do que leu. Discursivamente, as vozes dos outros apresentam argumentos que revelam um “outro lado da história”, um lado “de fora”. O leitor, como advogado nesse juízo final que lhe coube, fará a decisão de culpar ou não Constantino pelo crime de ter cedido ao desejo.

### **Considerações finais**

Este trabalho teve como objetivo compreender algumas facetas da narrativa do personagem que está morto e a constituição do discurso retrospectivo, como uma espécie de tentativa de traçar um percurso avaliativo em defesa de sua existência ao longo de 51 anos de vida. As figurações do narrador no romance corroboram as especificidades do romance contemporâneo que traça suas estratégias próprias de constituição, enquanto um gênero em constante devir, dispondo, para isso, também de diferentes posições para narrar, uma vez que apresenta vários narradores em torno de uma mesma história, cada um sob um ponto de vista, em maior ou menor dimensão.

Na estética da obra, isso se revela ao ser apresentada, numa primeira parte a voz de um “eu”, que manifesta sua subjetividade em função de uma defesa de seus comportamentos. E, em seguida, apresentando algumas vozes de “outros”, que contrapõem o discurso defendido pelo narrador, pondo a sua defesa sob suspeita, sendo, portanto, passível de julgamento. Tira, nesse movimento, o leitor da passividade e o coloca, a partir do encurtamento da distância estética, no papel de juiz desse caso.

A narrativa de Constantino, personagem principal, evidencia, ao ser lido pelo prisma do materialismo lacaniano, que, quando em vida, suas atividades foram movidas por duas direções, lidas a partir dos seguintes conceitos: primeiro, pelo *eu ideal* e pelo *ideal do eu*, quando observamos um esforço exaustivo do narrador em construir uma imagem de si de acordo com que acreditava que era expectado pelos outros e, por sua vez, pela face do grande Outro, responsável por mover o sujeito em direção ao que deseja. Em um segundo momento, pelo conceito de *supereu*, uma vez que o narrador constrói uma narrativa como uma espécie de comunicação simbólica direcionada a um interlocutor virtual, sendo apenas a partir de sua morte possível falar sobre sua identidade mantida fora de cena. Nesse momento, o *supereu* entra em cena, como agência que move e autoriza essa narrativa obscena com um: Goze! E é a partir disso que a narrativa se constitui.

## Referências

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- PORTO, Alexandre Vidal. **Cloro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PORTO, Alexandre Vidal. **Matias na cidade**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- PORTO, Alexandre Vidal. **Sergio Y. vai à América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ªed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.
- SILVA, Marisa Corrêa. Um poema de Sá-Carneiro, o Big Other e o Outro em tempos de Covid-19. In: ROSA, Carlos Gontijo; RABELLO, Rosana Baú (Orgs.). **Aproximar-se das literaturas de Língua Portuguesa: traçando leituras** [livro eletrônico]. São Paulo: Editora Na Raiz, 2020. p. 11-24.
- SILVA, Claudemir Pereira da. O homem no armário: representações das masculinidades no romance *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto. **Estudos Linguísticos e Literários**. n.62., jan-jun. 2019, Salvador, pp. 105-118.

RODRIGUES, Elton da Silva. O armário e a “vida de silêncio” de Constantino Curtis em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netli**. v.9., n.3., jul.-set. 2020, p. 321-334.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

## **THE OBSCENE HOMO AFFECTIVE INDENTITY IN *CLORO*, BY ALEXANDRE VIDAL PORTO: A READING FROM A LACANIAN MATERIALISM VIEW**

### **ABSTRACT**

This paper deals with the novel *Cloro* (2018), by Alexandre Vidal Porto. Firstly, it seeks to understand the characteristics of the retrospective discourse in function of the narration's construction to the balance of the character's life in his, which was possible by the narrator's dead condition; secondly, we can see how the great *Other* and the *superego* appear as manifestations of the pleasure regulation under the prism of Lacanian Materialism. From the analytical-interpretative reading, it is noted that the possibility of narrating after death is what allows the narrative to become an evaluative exposition of personal conduct into a movement that reveals the faces of the great *Other* as an instance that led the narrator's desire throughout his own life and to whom that communicates the events read as "errors"; and *superego*, once its manifestation is what allows Constantino to narrate in the afterlife his obscene deeds without the prohibition of moral codes.

**Keywords:** Narrative; Lacanian Materialism, great Other; *Superego*; *Cloro*; Alexandre Vidal Porto.

**Envio: março/2021**

**Aceito para publicação: maio/2021**

Agradeço ao Sandro Adriano da Silva pelas sugestões e pela zelosa revisão da versão final deste texto para publicação.