

**“FUGAS DA ETERNIDADE DE SER ESTÁTUA”: IMPERMANÊNCIA E
DESLOCAMENTO EM “O MENINO QUE FAZ XIXI”, DE LUCINDA
PERSONA**

**“ESCAPING THE ETERNITY OF BEING A STATUE”: IMPERMANENCE
AND DISPLACEMENT IN LUCINDA PERSONA’S “O MENINO QUE FAZ
XIXI”**

Helvio Moraes¹

Igor Paulo Rodrigues Pereira²

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do conto “O menino que faz xixi”, de Lucinda Persona, à luz de conceitos como o de “descentralização” (Hall, 2022) e de “fluidez” (Bauman, 2021), que se desdobram nas noções de impermanência e transitoriedade, compreendidas como categorias que atravessam distintas dimensões da experiência humana: da constituição subjetiva às relações afetivas, das formas de estar no mundo à fruição estética. O artigo organiza-se em duas partes. A primeira, de cunho teórico, parte da perspectiva de Marshall Berman sobre os dilemas da modernidade, marcada por instabilidade, desenraizamento e ambivalência, e estabelece um diálogo com Stuart Hall e Zygmunt Bauman, ampliando a reflexão para os efeitos subjetivos da crescente “*liquidez*” da vida contemporânea. Esses conceitos orientam nossa análise. A segunda parte, dividida em três seções, dedica-se à leitura da narrativa. A primeira aborda sua estruturação em dois tempos distintos e também numa dualidade espacial, destacando como o quarto de hotel reflete o estado emocional do narrador e funciona como espaço da rememoração. A segunda examina o deslocamento e o “estar em trânsito” como elementos estruturantes da experiência do protagonista. Por fim, a terceira analisa a rememoração da cena principal, que constitui o clímax da narrativa e condensa as tensões entre corpo, desejo e identidade. A análise evidencia que a narrativa constrói uma poética da impermanência, na qual o deslocamento e a irrupção do desejo operam como vetores de descentralização do sujeito, conduzindo à compreensão de uma experiência marcada pela fluidez, pela instabilidade dos vínculos e pela recusa de formas identitárias fixas.

Palavras-chave: Lucinda Persona, Descentralização, Fluidez, Modernidade líquida.

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professor de Literatura na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, Campus de Tangará da Serra. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. E-mail: helvio.moraes@unemat.br

² Doutorando e Mestre em Estudos Literários/PPGEL, pela UNEMAT de Tangará da Serra. Licenciado em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, Campus Pontes e Lacerda -MT, no ano de 2021. E-mail: igor.paulo@unemat.br

ABSTRACT

This article proposes a reading of Lucinda Persona's short story "O menino que faz xixi" in light of concepts such as "decentering" (Hall, 2022) and "liquidity" (Bauman, 2021), which unfold into the notions of impermanence and transitoriness, understood as categories that traverse various dimensions of human experience, from subjective constitution to affective relations, from ways of living to aesthetic enjoyment. The article is organized into two parts. The first, theoretical in nature, draws on Marshall Berman's perspective on the dilemmas of modernity, marked by instability, rootlessness, and ambivalence, and establishes a dialogue with Stuart Hall and Zygmunt Bauman, expanding the discussion toward the subjective effects of the increasing "*liquidity*" of contemporary life. These concepts guide our analysis. The second part, divided into three sections, is devoted to the reading of the narrative. The first examines its structure in two distinct temporal planes and in a spatial duality as well, highlighting how the hotel room mirrors the narrator's emotional state and functions as a space of remembrance. The second discusses displacement and "being in transit" as structuring elements of the protagonist's experience. Finally, the third analyzes the recollection of the central scene, which constitutes the climax of the narrative and condenses the tensions between body, desire, and identity. The analysis shows that the narrative constructs a poetics of impermanence, in which displacement and the irruption of desire operate as vectors of the subject's decentering, leading to an understanding of an experience marked by fluidity, the instability of bonds, and the refusal of fixed identity forms.

Keywords: Lucinda Persona, decentering, liquidity, liquid modernity.

Introdução

O conto "O menino que faz xixi", de Lucinda Persona, foi publicado originalmente no quarto número da *Revista Literária Vôte!* (novembro de 1998) e integrou posteriormente a coletânea *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século*, organizada por Juliano Moreno e Mário Cezar Silva Leite, publicada em 2002. A narrativa dialoga com questões centrais da literatura contemporânea brasileira, especialmente em torno da representação de subjetividades em trânsito, marcadas por deslocamentos afetivos e identitários.

Durante uma noite insone em Bruxelas, o narrador-protagonista recorda fatos recentes da viagem que faz ao lado de seu companheiro, Marcelo, com quem comemora o primeiro ano de relacionamento. Sob sua perspectiva, a viagem, que serve como pano de fundo da narrativa, não se configura, no entanto, como um evento celebratório, mas como um espaço de suspensão, em que incertezas e hesitações não se dissipam; pelo contrário, ganham visibilidade e passam a ser reconhecidas de modo mais denso por ele,

ainda que sua identidade permaneça marcada pela fluidez e pela impermanência. Ao longo do conto, acontecimentos triviais são registrados com afetividade contida e tom pessoal: a chegada ao hotel, o quarto de paredes “com as cores de um desmaio” (Persona, 2002, p. 98), o cansaço de Marcelo, a televisão ligada, a chuva sobre a cidade, as atividades comuns de uma viagem turística, como compras, visitas a monumentos, jantares. Esses fragmentos, porém, são entrecortados por uma lembrança central, que marca a última parte do conto: um episódio ocorrido naquele mesmo dia, em Luxemburgo, quando o narrador, ao utilizar um banheiro público subterrâneo, vivencia um furtivo e ambíguo encontro com um homem desconhecido. Esse momento de tensão adquire um peso simbólico e sensorial dentro da narrativa, ampliando o sentimento de desencaixe e de inquietação que permeia a experiência do protagonista.

Quanto ao “menino que faz xixi”, que dá título ao conto, trata-se de uma alusão ao célebre monumento belga *Manneken Pis*, uma das atrações turísticas de Bruxelas, bastante recomendada pela guia do grupo de viajantes do qual o protagonista faz parte, mas mencionada por ele com certo desinteresse e até mesmo ironia. Curiosamente, a estátua não chega a ser vista de fato, nem por ele nem por seu companheiro, o que reforça o caráter simbólico da imagem, como veremos. Podemos apenas adiantar que a autora mobiliza, de forma sutil, essa figura como eixo em torno do qual gravitam dois momentos carregados de sugestão: a cena, no início do conto, em que Marcelo, entorpecido pelo sono, atravessa o quarto após ir ao banheiro, e o episódio do encontro erótico, no banheiro público em Luxemburgo, de onde emerge o homem desconhecido, já na parte final do conto. Em ambos os casos, a narrativa apresenta “meninos que fazem xixi”, numa teia de alusões que desloca a ideia do monumento do seu contexto turístico e/ou artístico, e o reconfigura como uma imagem ambígua e corporalmente viva, marcada por erotismo e estranhamento.

Este artigo propõe uma leitura do conto de Lucinda Persona, fundamentando-se sobretudo nos conceitos de “descentralização” (Hall, 2022) e de “fluidez” (Bauman, 2021), que se desdobram nas noções de impermanência e transitoriedade, compreendidas aqui como categorias que atravessam distintas dimensões da experiência humana: da constituição subjetiva às relações afetivas, das formas de estar no mundo à fruição da arte (ou sua substituição pela experiência do efêmero). A narrativa é permeada por essa fluidez dos vínculos afetivos, dos lugares e do próprio sujeito. Em

vez de encontrar estabilidade ou resolução, a voz narrativa parece habitar uma zona de indeterminação, materializada no deslocamento geográfico e no torpor emocional. A viagem turística se alinha à imagem de um olhar errante, que se detém no efêmero, no inapreensível, no que recusa a fixar-se. A carga erótica que atravessa o conto pode ser lida como manifestação aguda dessa condição de impermanência: o desejo, não como potência de fusão ou completude, mas como sintoma da instabilidade do sujeito e, ao mesmo tempo, como força que o excede e o conduz em sua relação vacilante com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Impermanência e deslocamento na modernidade líquida

No início dos anos 1980, Marshall Berman provocou um impacto significativo nos estudos sobre a modernidade ao publicar *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, obra em que elabora uma poderosa síntese dos dilemas que atravessam a experiência moderna. Mais do que mapear transformações históricas, Berman propõe uma leitura existencial e cultural da modernidade, marcada por instabilidade, desenraizamento e ambivalência. Para ele, a modernidade é vivida como uma experiência paradoxal: ao mesmo tempo em que amplia possibilidades, dilui fronteiras e promete liberdade, ela também desestrutura formas tradicionais do viver associado. Essa condição é sintetizada num trecho emblemático da obra:

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (Berman, 1986, p. 18).

O autor também afirma que essa sensibilidade moderna, nascida do embate entre forças produtivas e destrutivas, transforma profundamente a maneira como os sujeitos experimentam o mundo e a si mesmos:

[...] à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas (Berman, 1986, p. 17).

A ideia de fragmentação, que se destaca nessa passagem, já prenuncia, de certa

forma, o cenário que autores posteriores descreverão como crise de identidade ou dissolução da unidade do sujeito. A análise de Berman antecipa uma série de inquietações que serão aprofundadas por teóricos como Stuart Hall e Zygmunt Bauman, que passam a investigar não apenas as estruturas sociais da modernidade, mas os efeitos subjetivos de sua crescente instabilidade, o que, de fato, é nosso interesse específico nesse artigo.

Stuart Hall, por exemplo, observa que a modernidade tardia desestabiliza categorias fundantes da noção clássica de identidade. A experiência do sujeito contemporâneo é atravessada por um duplo movimento: deslocamento de seu lugar social e descentralização de sua própria interioridade. Essa condição está no cerne daquilo que o autor chama de crise de identidade:

Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentralização dos indivíduos tanto do lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (Hall, 2022, p. 10).

Para Hall, as identidades deixaram de ser vistas como fixas e coerentes. O sujeito moderno, ainda que já experimentasse contradições internas, tinha a possibilidade de se estruturar em torno de um projeto de identidade relativamente estável. No entanto, na contemporaneidade, esse processo se torna fragmentado, descontínuo e historicamente contingente:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Hall, 2022, p. 11-12).

Essas formulações dialogam com a análise de Bauman sobre a “modernidade líquida”, conceito que sistematiza os efeitos da fluidez contemporânea sobre os sujeitos, as instituições e as relações sociais. Como veremos na leitura do conto de Lucinda Persona, essa fluidez se manifesta na figura de um protagonista em permanente deslocamento – físico, afetivo e psíquico –, metaforizado pelo movimento ininterrupto

(e às vezes frenético) de sua viagem turística. Suas experiências revelam, por fim, uma forma de existência marcada pela transitoriedade e pela indefinição.

Bauman inicia *Modernidade líquida* com uma reflexão sobre a transformação das formas sólidas da modernidade – estruturas relativamente estáveis e previsíveis – nas formas líquidas da vida contemporânea, marcadas pela volatilidade e pela constante mutação. Para ele, os líquidos, ao contrário dos sólidos, movem-se com facilidade, mas não mantêm sua forma; não fixam o espaço nem prendem o tempo (Bauman, 2021b, p. 8). Ao contrário dos sólidos, que tendem a conservar suas formas e suprimir o tempo, os líquidos ocupam apenas momentaneamente o espaço e não se deixam conter. Essa oposição radical se manifesta também na experiência temporal. Por meio de uma interessante comparação com a fotografia, Bauman destaca que as “descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas” (*ibidem*), pois estão sempre em transformação. Como reforça o autor, os corpos fluidos “não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la” (*ibidem*).

Essa concepção serve de metáfora para o sujeito contemporâneo: ao mesmo tempo em que sua mobilidade pode sugerir liberdade e leveza, essa fluidez também implica uma forma de instabilidade constante, de ausência de enraizamento e permanência. Há “corpos líquidos” que, paradoxalmente, são mais pesados do que certos sólidos, embora essa condição não se manifeste de forma evidente. A aparente leveza e facilidade de movimento representa apenas uma camada ilusória, que esconde o peso substancial desses corpos. Essa contradição simboliza o fardo implícito na experiência da fluidez contemporânea, na qual a mobilidade parece portar consigo o peso de um vazio gerado por relações instáveis e efêmeras. Basta acrescentar que os “corpos líquidos” movem-se de um lugar a outro, fragmentando-se e recompondo-se em novos contextos, em um trânsito incessante que compromete a constituição de vínculos duradouros e de uma identidade minimamente estável.

Essa breve discussão teórica nos permite compreender de forma mais profunda os impasses vividos pelo protagonista do conto de Lucinda Persona, cuja análise será desenvolvida a seguir.

Leitura de “O menino que faz xixi”

1 – O quarto de hotel

O conto estrutura-se como um longo monólogo interior, a partir dos acontecimentos recém-vividos pelo protagonista. Embora, à primeira vista, se perceba uma continuidade temporal – com fatos ocorridos durante o dia sendo rememorados à noite –, é possível distinguir dois planos temporais distintos: 1) o tempo da enunciação, marcado pelas reflexões e reconstruções narrativas do sujeito que escreve ou pensa; e 2) o tempo da diegese, correspondente à sequência de eventos vividos durante o deslocamento de Zurique a Bruxelas, com passagem por Luxemburgo. Esse segundo plano se apresenta de forma descontínua e não linear, iniciando-se pelos acontecimentos do entardecer e da noite em Bruxelas, como se o narrador adiasse deliberadamente a rememoração do que lhe foi mais significativo: um episódio ocorrido após o almoço, em pleno trajeto entre Suíça e Bélgica. Além disso, surgem apenas vislumbres da vida cotidiana do casal, sugerindo um passado próximo que permanece em segundo plano. Levar em consideração essa distinção entre o tempo da enunciação e o tempo da experiência narrada permite compreender a impressão do narrador de que esse “hoje” já lhe parece tão remoto, uma sensação de distanciamento que não se explica apenas pelo decurso das horas, mas pelo peso subjetivo das experiências evocadas.

Uma distinção análoga à temporal pode ser observada também no tratamento do espaço. O tempo da enunciação transcorre inteiramente no quarto de hotel em Bruxelas, enquanto os diversos ambientes visitados ao longo do dia compõem o espaço do deslocamento geográfico e da experiência narrada. Contudo, tais espaços não se apresentam de maneira neutra ou meramente descritiva: o narrador os investe de uma densidade sensorial e simbólica que confere à narrativa uma ambientação introspectiva, marcada por ambivalência afetiva e melancolia latente. Como afirma Barbieri (2009, p. 105)

o espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação.

No caso do quarto de hotel – espaço que acolhe o tempo presente da rememoração –, a ambientação adquire contornos subjetivos, espelhando o estado

emocional do protagonista. A descrição do ambiente revela uma atmosfera prosaica, mas sensorialmente marcada, de forte efeito sinestésico: “cheirando a mofo”, com paredes que “têm as cores de um desmaio”, o espaço traduz o entorpecimento afetivo do casal. A banalidade do mobiliário (“um guarda-roupa impessoal”, “decoração funcional”) e o aspecto melancólico dos objetos (“as nossas roupas de amanhã, de ombros caídos, como gente magra e triste” (Persona, 2002, p. 98) contribuem para a construção de um cenário opaco, que reverbera a maneira como o narrador elabora sua condição presente. Cabe aqui ressaltar que, a nosso ver, a Lucinda poeta habita sua prosa, a qual se deixa atravessar por uma nítida dimensão lírica, não apenas pelas imagens de tonalidade poética que algumas expressões acima exemplificam, mas também pelo que Cocco (2016, p. 32) denomina de “descida às intimidades”: o gesto de “olhar para os seres a sua volta, captando-lhes, inicialmente, os sentidos usuais ou as formas aparentes e, depois, buscando neles os sentidos mais profundos e combinando-os com os da existência”.

Já no primeiro parágrafo do conto, o narrador-personagem insere o leitor no universo acinzentado e monótono de sua relação com o companheiro. Um possível desgaste da convivência se insinua na cena em que Marcelo, retornando ao hotel após o dia exaustivo de viagem, apenas lhe deseja boa noite antes de adormecer: “Com um rápido “boa-noite” Marcelo deslizou para o sono. Nem sequer repetiu seu costumeiro: “enfim, a sós”. Sucumbiu completamente às agitações de um dia repleto de imprevistos” (Persona, 2002, p. 97).

O contraste entre os dois personagens já se delineia nesse momento: se Marcelo sucumbe rapidamente ao sono, esgotado pelas demandas do dia, o narrador, embora igualmente afetado pelos “imprevistos”, permanece acordado, imerso em lembranças: “De minha parte, passaria a noite em claro só para rememorar este hoje que já me parece tão remoto. Mas sei que não posso abrir mão do descanso” (*ibidem*).

A oposição entre a vigília de um e o sono do outro, bem como a omissão do costumeiro “enfim a sós”, sugere uma distância emocional entre ambos, ao mesmo tempo que sinaliza o deslocamento do desejo, que se faz presente de modo mais intenso no interior do narrador do que no vínculo entre os corpos dos amantes. Além disso, o uso da palavra “imprevistos”, aparentemente trivial, pode despertar no leitor a expectativa de que algo extraordinário tenha ocorrido. No entanto, ao relermos a

narrativa, percebemos que o dia de Marcelo, embora atribulado, transcorreu dentro da ordem esperada numa viagem de turismo. Marcelo é descrito como alguém marcado por um certo abandono e dispersão. Aparenta uma leveza desprendida em diversos momentos: enquanto aguarda o parceiro em Luxemburgo, em sua aparente indiferença ao interesse de uma das viajantes e ao entregar-se quase imediatamente ao sono. “Combinamos como luz e sombra. Ele é luz” (*idem*, p. 98). Assim, quem vivenciou, de fato, o imprevisto, foi o próprio narrador, o que lhe causa uma perturbação íntima que altera o curso de sua percepção e marca o tom da narrativa desde o início.

Em meio à noite fria e chuvosa, na quietude do quarto e à espera do sono que não chega, o protagonista acende um cigarro e entrega-se à sua “penumbra de ver as coisas” (se Marcelo é “luz”, ele é “sombra”), mantendo a televisão ligada sem qualquer interesse ou atenção específica, a não ser pelo fragmento de um filme que, de modo quase fortuito, parece refletir certa dissonância em sua relação com Marcelo: “Dois amantes em desespero. [...] Entre os dois, fantasias sexuais incompatíveis” (*ibidem*). A cena adensa o clima de distanciamento e frieza que permeia o ambiente e prepara a transição para o plano da rememoração. Marcelo, entorpecido pelo sono, vai até o banheiro e volta “cambaleando [...] e recolhendo o abrandado sexo para dentro da calça do pijama. Um óbvio estado de repouso. Cena comum em nossa ainda curta convivência” (Persona, 2002, p. 89).

O olhar que o narrador lança sobre o companheiro – seu corpo fatigado, o gesto maquinal, o sexo em repouso – traduz um sentimento ambivalente, que oscila entre ternura e resignação, desejo e inércia. A passagem pode ser lida à luz da formulação de Han (2017, p. 8) sobre a “erosão do Outro”, processo que avança “de modo sorrateiro e pouco perceptível” e que acompanha a crescente “narcisificação do si-mesmo”. No conto, essa dinâmica se traduz da seguinte forma: o desejo, incapaz de se dirigir ao outro, volta-se sobre o próprio sujeito, convertendo-se em introspecção e memória. O impulso erótico, que em princípio tenderia à alteridade e ao encontro, transforma-se em movimento reflexivo. Essa energia contida, sugerida em registro quase silencioso, converte-se em motor da lembrança: uma inquietação que, pouco a pouco, conduz ao passado recente. A imagem de Marcelo saindo do banheiro funciona como um gatilho sensorial, evocando uma outra cena que o narrador ainda não revela, mas que o impele a repassar em mente os acontecimentos do dia. Findo o cigarro, o fluxo de lembranças

começa a emergir e, a partir da tensão entre o desejo recolhido e a memória latente, o tempo da experiência vivida se insinua no interior da narrativa.

2 - Deslocamentos

Ao deslocar o foco do discurso narrativo para o nível da história, segundo as categorias narratológicas propostas por Genette (1995, p. 27), é possível observar no conto um movimento que se baseia na experiência do “estar em trânsito”. Trata-se de um eixo estruturante que atravessa tanto o enredo quanto a subjetividade do narrador, configurando-se como metáfora do próprio processo de descentralização por ele vivido. No plano literal, o deslocamento geográfico de Zurique a Bruxelas, com passagem por Luxemburgo, estabelece o marco exterior da narrativa. Contudo, o movimento mais relevante se dá no interior do protagonista. Desse modo, o “estar em trânsito” manifesta-se em múltiplas camadas.

A primeira, podemos definir como “espacial”, pois o narrador se encontra em contínuo deslocamento. As passagens em que há alusão às cidades e à movimentação das personagens – “Chuva e frio marcando a despedida de Zurique. Meti-me na paisagem urbana e suburbana” (Persona, 2002, p. 100); “Depois do almoço, tínhamos a travessia da pequena Luxemburgo, que conhecemos em dois tempos” (*ibidem*); “Desaguamos no coração da bela e dourada Grand Place. [...] Perdemo-nos entre as vitrines e chocolates” (*idem*, p. 99) – revelam um olhar em permanente circulação, entregue à experiência da deriva, mais do que aos lugares em si. Não é fortuito, portanto, o “estar em trânsito” aproximar-se da lógica contemporânea do turismo, que, segundo Byung-Chul Han (2017, p. 38), “gera “não-lugares”, enquanto o peregrinar está ligado a *lugares*”.

Han dialoga aqui com Giorgio Agamben, para quem o turismo moderno seria uma forma secularizada da peregrinação medieval – ambos expressariam o impulso de deslocar-se, de romper com o cotidiano em busca de algo fora de si. No entanto, Han contrapõe-se a essa leitura: enquanto o peregrino medieval caminhava em direção a um lugar que lhe fizesse sentido, impregnado de história e memória, o turista contemporâneo desloca-se por espaços destituídos de densidade simbólica. Nesses espaços de passagem, “a gente simplesmente *passa e vai adiante*, e não *se demora*” (*ibidem*).

Desse modo, o deslocamento do protagonista no conto de *Persona* não traduz uma experiência de encontro ou de revelação, mas uma mobilidade sem direção (ao menos até o cruzamento com o homem oriental). As cidades descritas são consumidas, com suas “vitrinas de outono-inverno, comportadas e masculinas³” (*Persona*, 2002, p. 100); não se tornam lugares de pertencimento, mas superfícies que devolvem ao sujeito apenas o reflexo de sua própria errância – é sintomática, nesse sentido, a referência aos espelhos das lojas, que devolvem ao protagonista a própria imagem em desarranjo. O turismo, assim, assume uma dimensão simbólica: em vez de constituir um percurso de conhecimento do mundo, revela apenas a tentativa de ver-se no movimento, espelhando a condição de um sujeito que se move incessantemente, mas não encontra alteridade nem profundidade no espaço que atravessa.

A segunda camada é afetiva, porque o vínculo com o amante parece atravessar uma zona de indefinição, marcado pela sensação de passagem e pela iminência da perda. Emblemática nesse sentido é a seguinte passagem: “Fizemos mais poses do que fotos. Prendi numa delas as anônimas figuras de um rapaz e seu cão. Deixei de fora o sorriso indefinível de Marcelo” (*ibidem*). O contraste entre “poses” e “fotos” é altamente significativo. A *pose* implica um gesto deliberado, um modo de aparecer, sendo ele performático e transitório, dependente do instante e do olhar alheio, ou, talvez pior, do próprio olhar, numa possível tentativa de autoilusão. A *foto*, em contrapartida, confere permanência: é registro, memória, fixação de um momento que se deseja preservar.

O narrador, ao reconhecer que fez “mais poses do que fotos”, parece sugerir que o relacionamento com Marcelo se encontre mais no campo da aparência do que num ponto de estabilidade. Além disso, o desvio do olhar, que prefere registrar a figura anônima do rapaz e de seu cão, em vez do sorriso “indefinível” do companheiro, revela

³ Nessa frase, temos outro exemplo do que Cocco chama de “descida às intimidades”: a observação de coisas em sua mera presença empírica, como as “vitrinas de outono-inverno, comportadas e masculinas”, espécie de espelho onde se reflete a imagem do casal, indica de forma alusiva, mas densamente significativa, seu modo de ser no momento. A complexidade da imagem vai além, pois reside numa divergência: o narrador se vê, mas, essencialmente, não se reconhece nela, já que o modo como a complementa estabelece um nítido contraste: “Nossos corações musculosos. Vida vadia”. Como veremos adiante, nas duas passagens do conto em que surge a expressão “nossos corações”, o narrador parece referir-se a si próprio e a um outro: o misterioso oriental, uma projeção de seu ser desejante, ou ambas as coisas. Não há dúvida de que Marcelo, com seu “ar velho e casto” (*Persona*, 2002, p. 98) não se inclui. É possível, contudo, que se trate apenas de um plural retórico e que, de fato, não exista um “nós”. Portanto, como em outras partes do conto, o protagonista se percebe inclinado à “vida vadia”, que convoca seu “coração musculoso” a pulsar, em oposição ao comportamento frio e contido (“outono-inverno”) que lhe sugerem as vitrines da moda.

um deslocamento do desejo: da proximidade ambígua de um outro para o transitório e fugaz. Há nesse gesto algo de recusa e de fuga, como se o narrador buscasse fora do vínculo amoroso aquilo que ele já não oferece; ou, mais do que isso, como se confirmasse sua própria exigência de liberdade, algo que já havia afirmado anteriormente: “Eu não me separei de ninguém, preciso de uma certa liberdade” (*idem*, p. 98).

Essa noção de liberdade pode ser elucidada pela reflexão de Bauman sobre a modernidade líquida. Para o autor, “nos compromissos duradouros, a líquida razão moderna enxerga a opressão; no engajamento permanente percebe a dependência incapacitante” (Bauman, 2021, p. 66). Tal forma de liberdade, contudo, carrega seus paradoxos, pois pode implicar a transformação da experiência afetiva e sexual em um mero “ato de consumo que presuma a satisfação instantânea e, de modo semelhante, a instantânea obsolescência do objeto consumido” (*ibidem*).

A terceira camada é subjetiva, pois o narrador, em constante deslocamento, volta o olhar para si e se percebe fragmentado: “Me vi de corpo inteiro, pela metade, por fora. Sempre por fora [...] As pequenas coisas da minha vida – num jogo – fragmentadas” (*Persona*, 2002, p. 99). A percepção esfacelada de si revela uma identidade instável, marcada pela tensão entre partes que não se articulam, o que inviabiliza qualquer sensação (ou ilusão) de unidade. Como observa Hall (2002, p. 12), “a identidade plenamente unificada, completa e coerente é uma fantasia”. Porém, para o autor, o sujeito contemporâneo não está necessariamente “desagregado”, mas “deslocado” (*idem*, p. 22): sua identidade, longe de ser fixa, constitui-se num processo contínuo de descentralização, atravessado por transformações históricas e culturais que o posicionam de modos diversos.

No conto, esse deslocamento se concretiza na maneira como o narrador se vê “pela metade” e “por fora”, sempre em trânsito, confirmando a impossibilidade de uma imagem coesa de si. Em outro momento, ele observa: “Me vi em desarranjo nos espelhos, a jaqueta negra em contraste com o excesso de clorofila das minhas íris” (*ibidem*). A ideia de “desarranjo” reforça a cisão entre exterior e interior; o corpo vestido de negro em contraste com o verde intenso do olhar, metáfora possível de um desejo ainda vivo, ou de uma esperança que resiste à resignação.

Por fim, a quarta camada pode ser compreendida como ontológica. O

protagonista de *Persona* encarna, em chave literária, o próprio ser contemporâneo: um sujeito em trânsito, atravessado pela fragmentação e pela efemeridade que caracterizam a modernidade líquida (Bauman), pela descentralização identitária (Hall) e pelas insídias de uma ideologia da positividade (Han), plasmada no conto pela viagem em pacote turístico. Nessa dimensão, a narrativa propõe uma reflexão sobre a experiência do ser, que já não se reconhece na permanência da forma ou na estabilidade dos lugares sociais de pertencimento, mas na mobilidade e na impermanência dos sentimentos, dos corpos e das subjetividades.

Essa dimensão ontológica revela-se, sobretudo, no procedimento irônico que estrutura o conto e se anuncia desde o título: é pela ironia, perceptível aqui como deslocamento de valores e inversão de hierarquias simbólicas, que se manifesta a tensão entre arte e corpo, entre permanência e efemeridade. O contraste entre a estátua do “menino que faz xixi” e o corpo anônimo do homem oriental que sai do banheiro condensa essa operação. A primeira figura remete à arte, à forma perene programada para ser vista e admirada; a segunda, ao corpo vivo, ao impulso, à experiência contingente e fugaz. O narrador demonstra curiosidade pela escultura anunciada pela guia turística, mas decide não vê-la: “Um provável nu masculino? É claro que eu gostaria de ver. Mas não fui, não fomos. Perdemos-nos entre vitrines e chocolates” (Persona, 2002, p. 99). O que é institucionalizado, programado para ser apreciado e fotografado, cede lugar à vivência espontânea e contingente.

Paradoxalmente, a imagem descartada retorna de modo inesperado e visceral na cena subterrânea: o corpo vivo substitui a obra de arte; o gesto pulsional suplanta a representação. O narrador, que se esquivara da estátua, depara-se com sua “transubstanciação” no corpo real: “Creio que não chegarei a conhecê-lo [o *Manneken Pis*]. [...] Entretanto, não posso me furtar à sensação de tê-lo visto em algum lugar, com disfarces humanos, numa de suas fugas da eternidade de ser estátua” (*ibidem*). Essa inversão constitui um deslocamento decisivo: o olhar que se espera voltado à forma estável e eterna da arte, é desviado para a experiência do desejo. A permanência, antes atributo da obra, passa a pertencer ao fato contingente que se mantém na memória do narrador: “[...] recordar este hoje que já me parece tão remoto” (*idem*, p. 97). Nesse jogo de inversões, o conto adere a uma nova ontologia do ser: não mais o ser fixado em formas, mas o ser em trânsito, aquele que só se reconhece, se angustia e,

paradoxalmente, goza, na fluidez da experiência e na intensidade do encontro fortuito. Isso possibilita, no conto, a consciência de uma condição errante e de um desejo que se recusa a fixar-se, que só se sustenta no movimento. Na parte final, essa percepção se produz de maneira quase epifânica, o que analisaremos a seguir.

3. A casamata

“Com uma sensação de irrealidade volto uma vez mais no tempo” (Persona, 2002, p. 100). A frase que marca o início da parte final do conto é altamente sugestiva e introduz uma tensão que atravessará todo seu desfecho. O narrador, como já observamos, não segue uma ordem cronológica linear: parece adiar até o fim a rememoração da experiência verdadeiramente crucial, vivida no banheiro/casamata, o espaço “onde tudo aconteceu” (*ibidem*). Voltar-se “uma vez mais no tempo” implica retomar os acontecimentos da primeira parte da jornada, desde a despedida de Zurique, pela manhã, até a breve passagem por Luxemburgo, pouco depois do almoço. A expressão “sensação de irrealidade” gera uma ambiguidade significativa: o que será narrado parece escapar ao real por seu caráter inusitado? Ou seria fruto de um devaneio, algo apenas intuído, sem concretização objetiva?

A linguagem ganha densidade por meio de imagens e formulações metafóricas, frases lacunares e escolhas lexicais que intensificam o mistério da parte final. Associada à “sensação de irrealidade”, percebe-se uma inquietação crescente no protagonista – uma espécie de sobressalto emocional, um pressentimento de que algo inesperado está prestes a acontecer: “Por quantas coisas nossos corações iriam se alvoroçar?” (*ibidem*). Chama atenção, aqui, o uso do pronome “nossos”, já que a inquietação parece não atingir seu companheiro (ver nota 3). Ainda assim, esse estado de ansiedade parece se adensar durante o almoço: “Almoçamos num restaurante à beira da estrada. *A roda viva girando*” (*ibidem*; *itálicos nossos*). A formulação enigmática dessa frase sugere um acúmulo de energia corporal e psíquica, uma excitação crescente, quase incontrolável. O desejo parece manifestar-se cada vez com mais intensidade e um clima de indefinição se impõe, como algo que permanece oculto na paisagem daquela manhã. É um movimento interno próximo à possessão, que lembra o modo como E. M. Forster introduz uma espécie de “terror pânico”, silencioso e dominador, que se origina de uma força misteriosa presente na natureza.

Não por acaso, o narrador menciona uma “densa neblina” coroando os Alpes,

repetindo a imagem quase como uma insistência para que seja percebido o seu caráter simbólico: “Uma densa neblina coroava os Alpes. Devo repetir esta surrada frase pois, de neblina, estavam os Alpes coroados” (*ibidem*). A “neblina sobre os Alpes” não representa apenas uma suspensão do visível, daquilo que se espera ver; enquanto figura do discurso (o que ela efetivamente se torna no momento da narração/rememoração), rompe com a ordem previsível do trajeto, altera o roteiro programado e instaura uma fissura no percurso. Trata-se de uma imagem que provoca uma vibração no interior do protagonista, uma espécie de despertar sensível: “Por quantas coisas nossos corações iriam se alvoroçar?” (*ibidem*) –, toca uma camada emocional ou erótica mais profunda, ainda que não de modo consciente. Longe de ser um mero dado atmosférico, carrega um pressentimento denso, quase como se o desejo estivesse impregnado no próprio ar. Possui a força de uma metáfora, no sentido dado por Rancière (2021, p.20): “uma maneira de inscrever a descrição de um estado de coisas na topografia simbólica que determina as formas de sua visibilidade”. Essa imagem, por sua vez, reverbera em outra, de que falaremos adiante.

Durante a parada em uma praça de Luxemburgo, alguém indica ao casal usar uma antiga casamata, transformada em banheiro público para turistas. Marcelo decide esperar do lado de fora; apenas o protagonista desce. O episódio da casamata encerra o conto e concentra a sua carga mais intensa de sentidos. A narrativa, até então marcada pela alternância entre lembranças espontâneas e observações breves, passa a registrar o instante com minúcia. É nele que o deslocamento, antes vivenciado como trajeto exterior e sob o efeito de um olhar distanciado ou um tanto indiferente, transforma-se em uma descida, literal e metafórica, que conduz o protagonista a um território mais íntimo e obscuro.

A entrada no subterrâneo – “semelhante à entrada de uma estação de metrô” (*ibidem*) – marca a passagem da esfera da trivial viagem turística ao mergulho na interioridade do narrador. O percurso topográfico – dos Alpes encobertos pela neblina à cavidade úmida e artificial do banheiro público – reflete uma trajetória que é também uma travessia rumo ao inconsciente e às zonas interditas do desejo.

As casamatas do Bock, hoje ponto turístico de Luxemburgo, foram um antigo refúgio de guerra que, na Segunda Guerra Mundial, chegou a proteger mais de 30.000 pessoas. Trazem também para o conto a tensão entre o histórico e o efêmero.

Acreditamos que remeta à ideia de um abrigo em meio à azáfama do mundo externo. Nesse cenário, o narrador experimenta uma “brusca mudança de luz e atmosfera” (*ibidem*), e sente a necessidade de adaptar-se ao novo ambiente: “A contragosto fui interpretando o ar pesado. Um receio de respirar livremente, de abrir os pulmões aos diversos cheiros carnis, sintéticos, misturados: *eau de toilette* e *after shave*” (*idem*, p. 101).

O encontro com o homem oriental é, assim, antecipado por uma atmosfera carregada de expectativa e inquietação. O narrador se vê enredado numa espécie de trama sensorial, da qual, paradoxalmente, parece também ser agente, como sugere a metáfora do próprio esforço de tecer: “Concentrei meu esforço em tecer. Lancei os primeiros fios matematicamente calculados ao meu redor” (*ibidem*). Percebe que algo já se deslocou. O ambiente é mais quente, menos iluminado, e seus sentidos vão se ajustando lentamente a essa nova configuração, e só aos poucos se permite respirar “livremente”, à medida que “decifra” o ar pesado, saturado de odores corporais e fragrâncias sintéticas. É nesse contexto que se dá o encontro:

Foi numa curva do meu presságio que ouvi e simultaneamente olhei uma porta se abrindo de um dos cubículos ao fim do corredor. Depois da porta, apareceu um homem oriental, alto, os cabelos semilongos, sobranceiras retas e espessas, brilho quente nos olhos, a boca e o queixo bonitos. Em vez de me dirigir ao banheiro, hesitei. Ele vestia uma capa escura sobre um termo cinza-chumbo. Aparentava qualquer idade depois dos 30, rugas na testa. Não pude deixar de encarar também o que ele fazia. E como não haveria de olhar? O modo como vemos ou somos vistos conta muito e até pode decidir o rumo dos acontecimentos. Comecei a ver com calma e de modo natural, porque era tarde para olhar de outra forma ou não olhar mais. Ele, todo agasalhado: capa, terno, pulôver, camisa, gravata, [...] ele, assim, todo vestido, expunha ao mundo ambiente, com toda a irreverência, o seu mundo mais íntimo. Estava com a calça aberta e empurrava com uma das mãos a sua óbvia masculinidade, recalcitrante em si recolher por uma franca ereção. Digo empurrava porque, súbito, ele pestanejou, detendo-se e, a seguir, veio mais tranquilo em direção ao que poderia ser o meu consentimento, deixando ao fundo todo o espaço por onde já passara e eu não fui. [...] É claro que não me assustei até a morte. [Nem houve tempo para qualquer tempestade. Se me sorriu, veio fingindo que não. Aproximou-se imperturbável. Ficamos face a face como pessoas desconhecidas que se olham pela primeira vez, cúmplices, com o tempo suficiente para a concretização de um impulso, desprevenidas e surpreendidas com a própria possibilidade. Ele fez um movimento. Eu fiz outro. Transcorreu um século dentro de um minuto ou quem sabe. Então, rompeu-se a bruma sedosa (*ibidem*).

Neste ponto, a imagem da “neblina sobre os Alpes” retorna de modo alusivo, transfigurada em elemento corporal e associada ao clímax sexual: “rompeu-se a bruma sedosa”. A paisagem torna-se vibrante de erotismo. A metáfora evoca a imagem de uma ejaculação e sugere a transgressão de um interdito: subjetivo, social ou circunstancial. A “bruma” se rompe e, com ela, rompe-se também a suposta obviedade ou invariabilidade da viagem. Ao retornar ao “ar puro da nublada Luxemburgo [...], nuvens escuras rodavam lentas no céu. Nuvens escuras e lentas devoravam o céu” (*idem*, p. 102). O narrador, mais uma vez, recorre à repetição, como se, ao repetir, tentasse apreender algo que intui como crucial, ainda que indefinido. A insistência na imagem das nuvens revela uma tentativa de fixar o instante em que a natureza parece espelhar o indício de uma desordem que se anuncia.

Portanto, pelo contato furtivo e repentino, o narrador enxerga no corpo e no olhar do homem oriental uma projeção de si mesmo, talvez da liberdade que busca. Além de uma realização erótica, é possível pensar numa epifania do desejo – de um desejo errante, que não se fixa e que se reconhece apenas no instante fugidio. A breve aparição do outro, todo vestido e, no entanto, exposto, funciona como um espelho invertido: devolve ao narrador a imagem do próprio impulso reprimido. Vida vadia sob roupas comportadas e masculinas.

O subterrâneo, então, torna-se um espaço de manifestação do inconsciente: ali se condensam a inquietação e o fascínio, a contemplação e o impulso, o inusitado e a transgressão. O desejo encontra agora sua figura externa num duplo que o confirma. A experiência da casamata ultrapassa o mero acontecimento: ela se impõe como revelação silenciosa, rompendo o fluxo da viagem e transformando de modo profundo o olhar do narrador sobre si mesmo e sobre Marcelo.

Referências

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha*. Trad. Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney. (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 105-126.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2021b.

smancha no ar. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

COCCO, Marta Helena. *Mitocrítica e Poesia*: Regimes, imagens e Mitos na Poética de Lucinda Persona. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

PERSONA, Lucinda Nogueira. “O menino que faz xixi”. In: LEITE, Mario Cezar Silva; CARVALHO, Juliano Moreno Kersul de. (Org.). *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século*. São Paulo: Via Lettera, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

Recebido em 16/12/2025

Aceito em 20/12/2025