

**A vida em cena: a *novela corta* *Moho*, de Paulette
Jonguitud Acosta, e a tragédia**

**Life on the scene: the *short novel* *Moho*, by Paulette
Jonguitud Acosta, and the tragedy**

Naira Almeida Nascimento*
Daniel Zavala Medina**

RESUMO: O sub-gênero narrativo conhecido como *novela corta*, que corresponde, nas literaturas de língua portuguesa, à *novela* simplesmente, possui uma larga tradição na produção literária hispano-americana. Caracterizada, geralmente, por sua extensão, a *novela corta* se ressent, contudo, de outros marcadores. Uma das questões apontadas pela crítica é a sua aproximação a outros gêneros literários. O presente estudo volta-se para uma leitura da *novela corta* *Moho* (2010), de Paulette Jonguitud Acosta, defendendo um claro diálogo com o gênero dramático, em particular, com a tragédia. Por meio do conceito de “rostidade”, de Deleuze e de Guattari, assim como da leitura de Nietzsche sobre a tragédia, pretende-se entender os sentidos construídos em *Moho* em conjunção ao gênero dramático.

PALAVRAS-CHAVE: *Moho*; Paulette Jonguitud Acosta; *novela corta*; tragédia.

ABSTRACT: The narrative sub-genre known as *novela corta*, which corresponds, in Portuguese language literatures, to the *novela* simply, has a long tradition in Spanish-American literary production. Usually characterized by its extension, the *novela corta* resents, however, other markers. One of the issues pointed out by critics is its approach to other literary genres. The present study turns to a reading of the *novela corta* *Moho* (2010), by Paulette Jonguitud Acosta, defending a clear dialogue with the dramatic genre, in particular, with tragedy. Through the concept of “rostity” from Deleuze and Guattari, as well as Nietzsche’s reading of the tragedy, it is intended to understand the meanings built in *Moho* in conjunction with the dramatic genre.

KEYWORDS: *Moho*; Paulette Jonguitud Acosta; *short novel*; tragedy.

Em entrevista a Laura López Morales, Paulette Joguitud Acosta, a autora de *Moho* (2010), relata como a primeira versão do livro, contendo cerca de trezentas páginas, sofreu uma drástica redução para as atuais oitenta páginas.

* Naira de Almeida Nascimento. Professora Associada de Literaturas de Língua Portuguesa e de Teoria da Literatura da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba. Doutorado em Estudos Literários (2006) pela Universidade Federal do Paraná. Email: naira.alm@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0236397197143225>.

** Daniel Zavala Medina. Professor-investigador de Literaturas Hispânicas da Universidade Autónoma de San Luis Potosí. Doutorado em Literatura Hispânica (2008) pelo Colégio de México. Email: daniel.zavala@uaslp.mx. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1051-5238>.

Jongitud Acosta explica, ainda, que a incursão pelos personagens secundários precisou ser sacrificada em favor de uma maior contenção da narrativa.¹

Certamente, a opção da autora contou com fatores de outra ordem, como razões editoriais e talvez até comerciais, visto que *Moho* concorreu a um prêmio na área literária.² Contudo, a modificação não representa apenas um enxugamento do texto, mas toca também na transição de uma outra forma literária para outra, *nomeadamente*, da *novela* para a *novela corta*. As implicações dessa transformação, bem como o diálogo da *novela corta* com outros gêneros literários, são o objeto principal do presente estudo. Partimos da verificação da relevância do gênero literário “*novela corta*” na tradição hispano-americana para, a seguir, abordar a sua tipologia, como também o parentesco com o gênero dramático. A leitura do livro de Paulette Jongitud Acosta com enfoque na relação com a tragédia pretende confirmar a aproximação anunciada pela crítica literária. Por último, recorreremos a alguns conceitos filosóficos desenvolvidos por Nietzsche, Deleuze e Guattari a fim de perceber os sentidos mobilizados na articulação entre o texto dramático e o texto narrativo da “*novela corta*”.

1 A *novela corta* e a tradição hispano-americana

A pujança da “*novela corta*” hispano-americana é atestada por uma atual produção significativa, diferentemente do espaço brasileiro, em que a *novela* se mostra um caso bem mais esporádico. Comprovar as razões dessa presença não constitui tarefa fácil, contudo as premiações e os exemplos de grandes escritores que praticaram o gênero exerceram certamente um peso considerável, ainda que no caso das premiações se caia no drama do “ovo e da galinha”. Ou seja, a existência de prêmios que contemplam a *novela corta* funciona também como evidência da sua representatividade no bojo da produção literária e não apenas como estímulo ao gênero literário.

¹ “[...] Tenía desarrollados esos otros personajes (el resto de la familia), pero mi intención era desde el inicio que fuera una experiencia concentrada, como mirar una pintura que es en un tiempo reducido, es una impresión nada más” (LOPEZ MORALES, 2014, p. 94).

² O texto obteve uma menção honrosa no Prêmio de *novela corta* Juan Rulfo, na edição de 2009.

Apesar de contar com um trajeto mais extenso, Gustavo Jiménez Aguirre enfatiza três fatores capitais para a renovação do gênero, no caso da literatura mexicana, nos últimos vinte anos: a reedição de novelas canônicas, o resgate de autores valiosos ainda que marginalizados e o incremento de novas obras por autores iniciantes no gênero e por outros que já o praticavam (JIMÉNEZ AGUIRRE, 2011, p. 11). Atribui ainda papel de destaque a três coleções impressas e a um portal: *La Centena* (2001), *Relato Licenciado Vidriera* (2003), 18 para los 18 (2010) e *La novela corta: una biblioteca virtual* (2009).

Com vistas a justificar a atenção merecida pelo estudo da *novela corta*, praticamente inativo após a geração dos anos 1930, Jiménez Aguirre resume assim a situação do gênero na literatura mexicana:

No horizonte literário do México, a novela curta é um espaço de exploração apaixonante. Antes de tudo, possui várias das obras mais lidas no país; aquelas que, segundo ironizava Monsiváis, além de clássicos adquirem a mais-valia de livros de texto em um país com baixos níveis de leitura: *Aura*, *A tumba*, *O apando* e *As batalhas no deserto*, entre as mais cotadas. Mas sua presença no mercado de bens materiais e simbólicos – por exemplo, o lugar relevante daquelas obras em pesquisas ao estilo de “As melhores novelas mexicanas dos últimos 30 anos” – não garante a visibilidade e valorização suficientes para conhecer a trajetória e natureza de um gênero que, desde as primeiras décadas do século XIX, oscila entre a marginalidade da crítica e a atenção prestigiosa às obras canônicas. (JIMÉNEZ AGUIRRE, 2011, p. 12, tradução nossa.)³

Extrapolando o caso mexicano, Juan Villoro enumera algumas *novelas cortas* paradigmáticas no contexto latino americano, como *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), de García Márquez; *La invención de morel* (1940), de Bioy Casares; *El pozo* (1939) y *Los adioses* (1954), de Juan Carlos Onetti; *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt;

³ “En el horizonte literario de México, la novela corta es un espacio de exploración apasionante. Ante todo, posee varias de las obras más leídas en el país; aquellas que, según ironizaba Monsiváis, además de clásicos adquieren la plusvalía de libros de texto en un país con bajos niveles de lectura: *Aura*, *La tumba*, *El apando* y *Las batallas en el desierto*, entre las mejor cotizadas. Pero su presencia en el mercado de bienes materiales y simbólicos –por ejemplo, el lugar relevante de aquellas obras en encuestas al estilo de “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”– no garantiza la visibilidad y valoración suficientes para conocer la trayectoria y naturaleza de un género que, desde las primeras décadas del siglo XIX, oscila entre la marginalidad de la crítica y la atención prestigiosa a las obras canónicas.”

Nombre falso (1975), de Ricardo Piglia; *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar; *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño; *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) y *Cómo me hice monja* (1993), de César Aira; *Las batallas en el desierto* (1980), de José Emilio Pacheco; *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo; *El lugar sin límites* (1996), de José Donoso; *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens; *Aura* (1962), de Carlos Fuentes (VILLORO, 2011, p. 57).

À listagem, José Cardona-López ainda acrescenta outras, como *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato; *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa; *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo; *La presencia lejana* (1968) y *La vida perdurable* (1970), de Juan García Ponce; *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta; *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli; *Domingo* (1987), de Luis Arturo Ramos; *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *Tan triste como ella* (1963), *La novia robada* (1973), todas de Onetti; *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988) *Un bel morir* (1989) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), todas de Álvaro Mutis.

A longa enumeração atende aqui a dois propósitos. O primeiro o de constatar o caráter estendido da produção, em particular entre as décadas de 1950 e 1980. O outro seria o de perceber como essa produção circulou com nomenclaturas diferenciadas em distintos países, tais como contos ou romances. Nesse sentido, é curioso como Juan Villoro interpreta certos textos da tradição também na chave da *novela corta*, como é o caso de: *O jovem Törless*, de Musil; *A casa das belas adormecidas*, de Kawabata; *A metamorfose*, de Kafka; *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe; *O médico e o monstro*, de Stevenson; *A outra volta do parafuso* e *Os papéis de Aspern*, de Henry James; *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce; *As neves de Kilimanjaro*, de Hemingway; *Michael Kohlhaas*, de Kleist; *A criada Zerlina*, de Broch; *A mulher de areia*, de Kobo Abe; *O estrangeiro*, de Camus; *O jogador*, de Dostoievski; *A morte de Iván Ilich*, de Tolstói; *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger (VILLORO, 2011, p. 57).

Contando com períodos de forte presença na literatura mexicana, a *novela corta* alcançou destaque sobretudo nas fases romântica, realista, modernista,

vanguardista e, a partir dos anos 1960, em alguns ciclos cronológicos até sua revitalização nas últimas décadas. Gustavo Jimenez Aguirre, que coordena a coletânea *Una selva tan infinita*, de estudos sobre a *novela corta* e composta por três volumes, considera como marcos do estudo fixado no primeiro volume, saído em 2011, a publicação de *Confesiones de un pianista* (1872), de Justo Sierra, até *Mickey y sus amigos* (2010), de Luis Arturo Ramos (JIMENEZ AGUIRRE, 2011, p. 31). Entretanto, alguns críticos tentam demarcar as suas origens bem anteriormente a 1872:

Chaves e Pavão problematizam neste volume os deslindes de Mata (29-47) e Miranda (15-51). O primeiro remonta a gênese a uma obra novohispana (*Infortunios de Alonso Ramírez*, 1690) de Sigüenza e Góngora, pois “tem já muitas das marcas da novela curta mas que a crítica definiu como ‘crônica histórica’” [...]. O segundo localiza os “antecedentes mais remotos, lá pela década do dez do século XIX, são ‘Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?’ (1814) e ‘Los paseos de la Verdad’ (1815), de José Joaquín Fernández de Lizardi”. (JIMÉNEZ AGUIRRE, 2011, p.12, tradução nossa.)⁴

Por vezes a dificuldade em estabelecer marcos cronológicos colide com a denominação, que nem sempre foi padronizada. Jimenez Aguirre atenta que entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, os autores e editores mexicanos usaram mais de doze expressões para defini-la, como “*esqueleto de novela*”, “*proyecto de novela*”, “*tentativa de novela*”, “*apuntes para una novela*”, “*datos para una novela*”, “*novelín*”, “*esbozos*”, “*bocetos*” e “*esquemas*”, formas preferidas no século XIX, e “*novelas*”, “*relatos*” e “*novelitas*”, no início do século XX. Nas décadas seguintes, que assistiram a um declínio da *novela corta* até o período em que se inicia o projeto encabeçado por Juan José Arreola, *Los presentes* (1954-1957), a denominação recai em “*relatos*”, “*cuentos largos*”, além do pejorativo “*novelitas*”. “Ao transpor a meia centúria mexicana, o termo oscilou

⁴ “Chaves y Pavón problematizan en este volumen los deslindes de Mata (29-47) y Miranda (15-51). El primero remonta la génesis a una obra novohispana (*Infortunios de Alonso Ramírez*, 1690) de Sigüenza y Góngora, pues tiene ya muchas de las marcas de la novela corta pero que la crítica ha definido como ‘crónica histórica’ [...] El segundo ubica los antecedentes más remotos, allá por la década del diez del siglo xix, son ‘Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?’ (1814) y ‘Los paseos de la Verdad’ (1815), de José Joaquín Fernández de Lizardi.”

entre novela curta e breve. Assim chegou aos nossos dias” (JIMÉNEZ AGUIRRE, 2011, p. 18, tradução nossa).⁵

A leitura conduzida por José Cardona-López lança luz sobre uma outra possibilidade de interpretar o fenômeno. Ao reativar a terminologia de *novela* à expressão francesa do século XIX *nouvelle*, diferente de *roman*, o crítico enxerga uma linhagem que foi desprezada pela historiografia literária no caso da *novela curta* para designar essa forma heterogênea. Assim também, no inglês, *short novel* encontra o mesmo uso; *novela*, em italiano; *novelle*, em alemão, e *nuvela*, em romeno (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 91). A forma que remonta, segundo ele, ao *Decamerão*, no século XVI, desenvolve-se, em finais do século XVIII, na Alemanha. “Falar de *nouvelle* moderna é situar uma particular forma narrativa que se tornou o que é pelo seu desenvolvimento através do tempo e frente à teoria dos gêneros literários” (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 96, tradução nossa).⁶ Estudar a *novela curta* por meio de tais intersecções da *nouvelle* poderia então contribuir para o alargamento de conclusões no que respeita a “aspectos estruturais, formais e de significações que possivelmente antes não foram explorados de maneira suficiente” (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 108, tradução nossa).⁷

2 *Novela curta*: um gênero narrativo?

Ao evocar o termo *novela curta*, a extensão é um argumento que sempre vem à baila. Prevista por muitos certames com uma medida entre 80 e 120 páginas, o certo é que ela pode passar das 150 páginas em algumas situações, assim como contar com textos bem mais enxutos, como o paradigmático *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, que pouco ultrapassa as 50 páginas.

A par da dimensão, críticos e autores tentam evidenciar outras marcas presentes no gênero, tais como a densidade e a profundidade, no caso de Luis

⁵ “Al traspasar la media centuria mexicana, el término osciló entre novela corta y breve. Así ha llegado a nuestros días.”

⁶ “Hablar de *nouvelle* moderna es ubicar una particular forma narrativa que ha llegado a ser lo que es por su desarrollo a través del tiempo y frente a la teoría de los géneros literarios.”

⁷ “aspectos estructurales, formales y de significaciones que quizá antes no han sido explorados de manera suficiente.”

Arturo Ramos (2011, p. 41). Pautando-se pela autonomia da *novela corta* em relação à novela e ao conto, Arturo Ramos descreve seu processo de composição que define tais fronteiras:

Meus textos narram o que acontece a um personagem, às vezes a dois, como geralmente acontece no conto; mas sempre, como acontece no conto, montados em uma mesma linha argumental que os significa e potencia. No entanto, para construir aquela e perfilar a este, construo personagens coestelares e alimento a trama com fios narrativos levados a evitar que o protagonista fique diluído no solilóquio do discurso próprio e das ações isoladas. (ARTURO RAMOS, 2011, p. 46, tradução nossa.)⁸

Cecilia Eudave atenta para o espaço na *novela corta* que, mesmo nos planos abertos, assume um caráter introspectivo, ocasionando uma sensação “claustrofóbica ou de um intimismo quase obsessivo” (EUDAVE, 2014, p. 341, tradução nossa).⁹

Para Mario Benedetti, defensor da denominação *nouvelle*, o gênero distancia-se do conto por não estar centrado na peripécia, como este, mas sim no processo, caracterizando-se, assim, como um gênero da transformação. Ao passo que o conto atuaria sobre o leitor a partir da *surpresa*, a “*nouvelle*” faria uso da *explicação*. Em relação ao ritmo, enquanto o conto “se move sob pressão”¹⁰ e a novela apresenta um movimento lento, a *novela corta* tende a obter uma tensão paulatina (CARDONA-LÒPEZ, 2011, pp. 107-108).

Após declarar a veia anfíbia da *novela corta*, análoga nesse sentido ao poema em prosa, às sereias e aos andrógenos (CLAVEL, 2011, p. 63),¹¹ a escritora Ana Clavel conclui que não é a extensão o seu traço determinante, mas sim a fusão entre a horizontalidade do romance e a verticalidade do conto, resultando no efeito alargado, porém tenso, no seu desenrolar. Ainda assim reconhece que cada

⁸ “Mis textos narran lo que le sucede a un personaje, a veces a dos, como por lo general ocurre en el cuento; pero siempre, como sucede en el cuento, montados en una misma línea argumental que los significa y potencia. No obstante, para construir aquella y perfilar a éste, construyo personajes coestelares y alimento la trama con hilos narrativos llevados a evitar que el protagonista quede diluido en el soliloquio del discurso propio y de las acciones aisladas.”

⁹ “claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo.”

¹⁰ “se mueve a presión.”

¹¹ “Como todos los géneros anfíbios, la novela corta se resiste a las categorías fijas. El poema en prosa, las sirenas y el andrógino comparten esa naturaleza ambigua y escurridiza a las definiciones y a las identidades sedentarias, pero no por ello dejan de ejercer su fascinación en el pensamiento normativo.”

“novela breve, se boa, é sempre excepcional: impõe as suas próprias leis” (CLAVEL, 2011, p. 67, tradução nossa).¹²

Também Juan Villoro se mostra um tanto cético com a especificidade do gênero – “Eu acho que o romance curto se move em uma área semelhante; é uma terra de ninguém conquistada por acidente” (VILLORO, 2011, p. 53, tradução nossa)¹³ –, após relatar como uma de suas novelas, *Llamadas de Ámsterdam*, foi publicada de forma independente por vontade de seu editor na Argentina: “A decisão editorial pode ser decisiva para definir um gênero limítrofe, a meio caminho entre o conto e a novela” (VILLORO, 2011, p. 52, tradução nossa).¹⁴ Contudo, seguindo o exemplo de Ana Clavel, cede ao desejo de descrevê-la como um texto que se abre a possibilidades de desdobramento, por parte de seus elementos narrativos, mas que não chega a concretizá-los. “O itinerário essencial mantém-se mas aparecem outras rotas possíveis. O relato é uma flecha. A novela breve é uma seta à qual saem penas no caminho” (VILLORO, 2011, p. 56, tradução nossa).¹⁵

3 A novela corta e o gênero dramático

Em meio às incertezas que perpassam a definição da *novela corta*, interessa destacar aqui uma relação em especial evidenciada por vários críticos: a da sua contiguidade com o drama. José Cardona-López resgata o pensamento do filólogo alemão dos oitocentos August Wilhelm Schlegel, para quem a presença de vários “pontos de viragem” (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 101),¹⁶ ou seja, de momentos de virada na trama, aproxima os dois gêneros, no sentido técnico.

Também para Theodor Storm, representante do realismo alemão, a *nouvelle* moderna divide com o drama alguns pontos de contato.

¹² “novela breve, si buena, es siempre excepcional: impone sus propias leyes.”

¹³ “Creo que la novela corta se mueve en una zona similar; es una tierra de nadie conquistada por accidente.”

¹⁴ “la decisión editorial puede ser decisiva para definir un género limítrofe, a medio camino entre el cuento y la novela.”

¹⁵ “El itinerario esencial se mantiene pero aparecen otras rutas posibles. El relato es una flecha. La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino.”

¹⁶ “puntos de giro”.

Como seu irmão, o drama, a *nouvelle* moderna pode lidar com as perguntas mais profundas e significativas da vida. Tal como o seu irmão, o drama, a *novelle* precisa de um conflito a meio que organize toda a peça. Ambos os gêneros também exigem uma tensão de estilo que exclui tudo o essencial. Por estas razões a *novelle* é o mais rigoroso e mais exigente dos gêneros em prosa. (STORM *apud* CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 103, tradução nossa).¹⁷

Cardona-López recorda que a analogia com o drama justifica-se, em parte, pela composição comum, visto que muitas *nouvelles* eram adaptadas a partir de libretos teatrais. Por tal motivo, a *novela corta* depende de limitações similares às do teatro, como “elenco limitado, cenário, tempo, tema, e uma ação como dizia Aristóteles, ‘completa e inteira’” (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 103, tradução nossa).¹⁸

Entre as cinco tipologias previstas por Mary Doyle Springer para a *nouvelle*, curiosamente se encontra uma com fortes contornos com as formas teatrais: a tragédia degenerativa ou patética, em que o protagonista se degenera em contínua miséria ou morte (SPRINGER *apud* CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 93).¹⁹

Outro crítico, Christian Sperling, recorre desta vez a Hugo Aust e Miguel Vedda para confirmar algumas características comuns à *novela corta* e à tragédia: “a intensidade dramática pela linearidade da ação, a trama fechada e circular, bem como o aspecto do ponto de giro como culminação e mudança do destino do protagonista” (SPERLING, 2011, p. 134, tradução nossa).²⁰

Para além dos pontos que aproximam os dois gêneros literários, no caso de *Moho* (2010), *novela corta* de Paulette Jonguitud Acosta, as marcas são ainda

¹⁷ “Al igual que su hermano, el drama, la *nouvelle* moderna puede hacer frente a las preguntas más profundas y significativas de la vida. Como su hermano, el drama, la *novelle* necesita un conflicto en mitad de camino que organice toda la obra. Ambos géneros también requieren una tirantez de estilo que excluye todo lo esencial. Por estas razones la *novelle* es el más estricto y más demandante de los géneros en prosa.”

¹⁸ “reparto limitado, escenario, tiempo, tema, y una acción como decía Aristóteles, ‘completa y entera’.”

¹⁹ As tipologias seriam: a trama séria de personagem; a tragédia patética ou degenerativa; sátira; apólogo e exemplo (CARDONA-LÓPEZ, 2011, p. 93).

²⁰ “la intensidad dramática por la linealidad de la acción, la trama cerrada y circular, así como el aspecto del punto de giro como culminación y cambio del destino del protagonista.”

mais evidentes no próprio corpo do texto, estabelecendo um diálogo incontornável.

4 *Moho* e o gênero dramático

Paulette Jonguitud Acosta (1978-) faz parte de uma geração de escritoras contemporâneas do México, mas também da América Latina, que vem pautando sua escrita por meio das expressões do corpo. Daniel Zavala Medina resume assim esse núcleo:

A corporalidade é um dos temas mais recorrentes, significativos e problemáticos na literatura latino-americana contemporânea. A narrativa mexicana subscreve essa preocupação por e sobre o corpo. Em particular, as escritoras vêm mostrando um profundo interesse em desenvolver tramas onde a corporalidade é um eixo fundamental de seus relatos. Exemplo disso são alguns textos de Daniela Tarazona, Guadalupe Nettel, Paulette Jonguitud Acosta, Cecilia Eudave, Fernanda Melchor, Nadia Villafuerte, Atenea Cruz, Patricia Laurent Kullick, entre outras. Várias dessas obras compartilham algumas características em comum: por um lado, correspondem à chamada narrativa do incomum; por outro, são relatos ou novelas curtas; finalmente, nelas costuma-se empregar um tom poético na narração. (ZAVALA MEDINA, 2021, p. 72, tradução nossa.)²¹

Por “*narrativa de lo inusual*” entende-se o conceito trabalhado pela pesquisadora espanhola Carmen Alemany Bay. Enquanto uma modalidade do fantástico, a narrativa do inusual é assinalada por “um sugestivo lirismo, as visitas ao poético e a abundância de tropos” (GARCÍA-VALERO, 2020, p. 23, tradução nossa).²² Também Laura Morales, que estudou a *novela corta* de Paulette Jonguitud Acosta, conclui ser o corpo “a linha temática muito presente

²¹ “La corporalidad es uno de los temas más recurrentes, significativos y problemáticos en la literatura latinoamericana contemporánea. La narrativa mexicana suscribe esa preocupación por y sobre el cuerpo. En particular, las escritoras han mostrado un profundo interés en desarrollar tramas donde la corporalidad es un eje fundamental de sus relatos. Ejemplo de ello son algunos textos de Daniela Tarazona, Guadalupe Nettel, Paulette Jonguitud Acosta, Cecilia Eudave, Fernanda Melchor, Nadia Villafuerte, Atenea Cruz, Patricia Laurent Kullick, entre otras. Varias de esas obras comparten algunas características en común: por un lado, corresponden a la denominada narrativa de lo inusual; por el otro, son relatos o novelas cortas; finalmente, en ellas suele emplearse un tono poético en la narración.”

²² “un sugerente lirismo, las visitas a lo poético y la abundancia de tropos”.

na narrativa de várias escritoras de sua geração [...]” (LÓPEZ MORALES, 2014, p. 93, tradução nossa).²³

Em *Moho*, o corpo assume papel central quando Constanza, protagonista da trama, descobre uma pequena mancha esverdeada na virilha durante o banho. A um dia do casamento da filha e vivendo um luto traumático pelo final de seu próprio casamento, Constanza constata as mudanças no corpo que, no espaço de vinte quatro horas, transformam-na inteiramente em um vegetal.

A relação com as figuras híbridas e com os mitos metamórficos da tradição greco-romana é várias vezes convocada no texto, contudo marca forte presença o diálogo intenso com a forma trágica, que funciona, logo à partida, por um processo de espelhamento narrativo. A atuação de Constanza como figurinista de teatro durante toda sua vida constrói esse lastro. E, nesse universo, uma personagem em especial estabelece uma confrontação direta com Constanza: Lady Macbeth.

Logo após descobrir a mancha, ela recorda o trabalho recente na encenação do texto shakespeariano:

Apenas meio ano antes havia realizado o Vestuário para uma encenação de Macbeth; loucos, chamaram-nos, sacrílegos; eu ri-me, tachei de idiotas às atrizes que se negaram a interpretar a Lady Macbeth, mas aí, no banheiro, por um momento quase acreditei que a maldição me tinha atingido. (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 12, tradução nossa.)²⁴

Não seria exagerado supor que, do ponto de vista narrativo, o argumento da protagonista justifica o desencadeamento das transformações no seu corpo, funcionando como uma espécie de *hybris*. A representação da figura diabólica atrairia, assim, o efeito da maldição. No entanto, parece que a grande culpa carregada por Constanza reside no campo familiar e não no político. Contudo, a narração focada em primeira pessoa escamoteia o autoritarismo patente na condução dos destinos familiares.

²³ “a línea temática muy presente en la narrativa de varias escritoras de su generación [...]”.

²⁴ “Apenas médio año antes había realizado el vestuário para una puesta en escena de Macbeth; locos, nos llamaron, sacrílegos; yo me reí, taché de idiotas a las actrices que se negaron a interpretar a Lady Macbeth, pero ahí, en el baño, pensé en todos esos malos augúrios y por un momento casi creí que la maldición me había alcanzado.”

Tendo crescido num lar em que a atenção recebida dos pais ou dos irmãos mais velhos era praticamente nula, e, mais tarde, enviada para um internato até a morte do pai, Constanza aposta na constituição de um outro modelo doméstico quando é chegado o momento de unir-se a Felipe. Prova disso é que, além da criação dos dois filhos, assume uma sobrinha, filha da sua irmã que, segundo Constanza, não apresentava condições psicológicas para a educação da menina. A sobrinha, também chamada Constanza, o que duplica os sentidos do texto, cresce com seus primos numa relação de eterna disputa. Disputa que atinge até mesmo a protagonista, quando se descobre a relação amorosa dela, uma balzaquiana no momento da ação, com o tio, Felipe, marido de Constanza, pondo final ao casamento, fato que se dá dois meses antes do início da narrativa.

As pessoas que Constanza acreditava estarem sob o seu jugo, pacificadas em seus papéis, de fato não correspondem à imagem projetada, e a moldura do retrato familiar harmônico se desvanece. Em uma das discussões antes da separação, vem à tona a insatisfação de Felipe no seu papel de pai e marido desprezado – “Sabe há quanto tempo não me sentia vivo?” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 35, tradução nossa).²⁵ E, a partir de então, a própria Constanza, na qualidade de protagonista-narradora, utiliza de seu poder narrativo para transformá-lo em personagem secundária: “[...] dele vou falar apenas o indispensável [...]. Nesta recontagem vai ser pouco mais que uma sombra, uma sombra idiota, uma sombra que deixa um mau cheiro atrás de si, mas uma sombra no final das contas” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 34, tradução nossa).²⁶

Já a filha, Agustina, não parece mais feliz que o pai e acaba se revelando por meio de antigas pinturas que a mãe encontra em seu quarto e que dão conta de um mundo diverso do espaço organizado a sua volta. À faceta desconhecida da filha – “Desconhecia esta filha obscura” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 49,

²⁵ “¿Sabes hace cuánto no me sentía vivo?”

²⁶ “[...] de él voy a hablar sólo lo indispensable [...] En este recuento va a ser poco más que una sombra, una sombra idiota, una sombra que deja un mal olor tras de sí, pero una sombra a fin de cuentas.”

tradução nossa)²⁷ se soma a imaturidade do filho, Leonel, vítima provável da superproteção da mãe.

De Leonel falei muito pouco. Eu sei. Não gostaria de envolvê-lo muito neste assunto. Como todas as mães, ainda o vejo pequeno: o bebê da casa, torçam os olhos para que não veja a parte feia do filme [...]. Mas já é um homem de vinte e sete anos, alto com a barba fechada e os braços grossos, um homem que todavia janta meio litro de leite com chocolate e que passa os fins de semana vendo na TV Os Cavaleiros do Zodíaco. (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 37, tradução nossa.)²⁸

Além disso, Constanza precisa se confrontar com um episódio do passado que, longe de ter sido superado, lança suas teias no presente. O aborto realizado por Constanza-sobrinha aos dezoito anos, que contou com a sua colaboração e apoio, volta a assombrar a família, não apenas pela culpa vivenciada pela perda, mas também pela desconfiança de Constanza-tia acerca da paternidade que paira sobre Felipe no episódio. A acusação de Constanza-sobrinha, proferida no presente da ação, ilumina a suposição de uma relação incestuosa muito tempo antes, quando ela ainda saía da adolescência.

Toda essa trama de questões mal resolvidas e silenciadas durante décadas aparece como potencialmente destrutiva no presente narrativo. Dentre eles, o drama da maternidade salta à vista. Contando com uma dedicatória à figura materna (“A mi madre”), *Moho* apresenta uma galeria de mulheres pouco afeitas à condição da maternidade, a começar com a mãe da protagonista.

Ao longo da narrativa, a memória da mãe castradora – “Como podes andar tão suja?” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 13, tradução nossa)²⁹ – é a mais recorrente, figurando uma mulher sempre alheia às necessidades dos filhos. Da avó, lembrada por suas manias egocêntricas, também não parece advir grande afeto, apenas curiosidade. A irmã, tentando equilibrar uma vida entre altos e baixos, não foi capaz de assumir os filhos, inclusive Constanza-sobrinha. Por sua

²⁷ “Desconocía a esta hija oscura”.

²⁸ “De Leonel he hablado muy poco. Lo sé. No quisiera enredarlo mucho en este asunto. Como todas las madres, lo sigo viendo pequeño: el bebé de la casa, tápenle los ojos para que no vea la parte fea de la película [...] Pero es ya un hombre de veintisiete años, alto con la barba cerrada y los brazos gruesos, un hombre que todavia cena medio litro de leche con chocolate y que se pasa los fines de semana viendo en la tele Los Caballeros del Zodiaco.”

²⁹ “Como puedes andar tan sucia?”

vez, essa última, na condição de mãe de dois filhos, tampouco coloca o bem-estar dos pequenos em primeiro lugar, optando por sua liberdade.

Ou seja, de acordo com os parâmetros patriarcais, ou, mais grave, de acordo com o juízo da própria Constanza, que é quem, na qualidade de narradora, filtra todas essas visões, grande parte das mulheres de *Moho* fracassa na missão de provedoras do lar, sendo, por isso mesmo, a imagem do próprio fracasso pessoal.

A culpa por não haver atingido seus objetivos familiares, com o lar desfeito e sozinha, atormenta as suas noites com pesadelos e alucinações com pessoas decepidas e cães assassinados. A punição apareceria, então, na forma da mancha com tonalidades de mofo, que toma conta de seu corpo, destituindo-a das formas femininas e humanas pelas quais sempre lutou.

Em *Moho*, também se podem contar alguns elementos narrativos que atestam a relação com o trágico. A questão temporal é a mais evidente. A ação se passa no curso de vinte e quatro horas, assim como pressupõem os requisitos clássicos aristotélicos da unidade de tempo. E esse fato é marcado desde o início e lembrado durante toda a narrativa como uma medida imperiosa: “Dezessete horas para o casamento de Agustina...” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 30, tradução nossa); “Dezesseis horas para o casamento de Agustina” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 40, tradução nossa); “Doze horas para o casamento de Agustina” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 69, tradução nossa).³⁰ A função do coro é aqui substituída pela memória de Constanza, que resgata do passado os elementos significativos para dar corpo à trama. Também a estrutura da novela obedece à supremacia do tempo cronológico na marcação das horas e dos capítulos, que se assemelham a atos (Um, Dois, Três...).

As demais unidades, a de ação e a de espaço, também estão presentes, embora em menor grau. Assim como no que se refere ao tempo, toda a ação se passa no mesmo lugar, a casa de Constanza; casa que se assemelha a um palacete, assim como o nome, Constanza, evoca o estatuto régio. Desde o início, a protagonista ocupa o espaço de forma solitária, alimentando-se das memórias do

³⁰ “Diecisiete horas para la boda de Agustina [...]”; “Dieciséis horas para la boda de Agustina”; “Doce horas para la boda de Agustina”.

passado; nas últimas cenas, conta com a companhia da filha, e, já no fecho, quando convertida em vegetal e fixada no quintal, a casa se enche de movimentos e de vida para a cerimônia de casamento de Agustina.

Como já apontado pela crítica, a casa desempenha um papel importante porque funciona como metonímia do próprio corpo. “Em outro tempo a casa esteve sempre cheia, mas agora era uma carapaça exausta, inquieta também pela chegada do dia, a vacuidade imposta pela luz, silêncio apenas quebrado pelos latidos dos cães, únicos tripulantes que não saltaram do barco” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 11, tradução nossa).³¹

Embora alguns personagens fossem capazes de oferecer outros desdobramentos narrativos, por sua envergadura, o certo é que a ação se concentra num único ponto: a transmutação de Constanza em meio à disputa travada com sua sobrinha. Os fatos recuperados do passado servem tão somente para iluminar e densificar essa tensão. Os outros núcleos dramáticos, como a casa da infância da protagonista, limitam-se a *flashes* de modo a construir mais cabalmente o perfil psicológico das personagens.

É evidente que *Moho* não se realiza como uma tragédia nos moldes helênicos, contudo existe uma aproximação deliberada, seja pela intertextualidade seja por meio de seus elementos narrativos. Um outro aspecto, passível de discussão, apresenta-se no plano da trama.

Ainda que a metamorfose de Constanza caracterize o livro de Jonguitud Acosta no campo do insólito, a quase totalidade das situações integra-se perfeitamente nos preceitos da narrativa realista. Aliás, entende-se aqui o gênero fantástico como tributário do realismo; ele só existe na contraface a uma ideia de realismo que nos governa. Algumas passagens, no entanto, de *Moho* se afastam tanto da ideia de realismo como de fantástico. Trata-se de cenas que, não sendo irreais, apresentam uma inverossimilhança narrativa.

Ian Watt dedicou-se em sua obra *A ascensão do romance* a descrever os procedimentos do romance moderno que produziam uma impressão de realidade, provocando a proximidade e a identificação do leitor com aquilo que

³¹ “En otro tiempo la casa estuvo siempre llena, pero ahora era un caparazón exausto, inquieto también por la llegada del día, la vacuidad impuesta por la luz, silencio apenas roto por los ladridos de los perros, únicos tripulantes que no saltaron del barco.”

lia. A esse conjunto de procedimentos narrativos, Watt denominou “realismo formal”. Tais traços operam um fosso entre o romance moderno, em particular a partir do romance inglês do século XVIII, e a prosa anterior, favorecendo a hegemonia do gênero nos séculos seguintes.

O que nos parece hoje absolutamente natural no romance adveio, em grande parte, de um processo construtivo formal, de modo que a leitura da prosa e até dos textos dramáticos do passado nos soe artificial ou até exagerada em suas soluções. É o que ocorre em uma das cenas mais relevantes de *Moho*. Antecedendo o presente narrativo em alguns dias, Constanza-sobrinha, que havia sido afastada da família em razão do conflito amoroso com seu tio, retorna à casa e depara-se com a prima, Agustina. Numa luta corporal entre ambas, em que a rivalidade já existente desde crianças se alia à acusação de adultério e ao rancor por não ter sido convidada para o casamento, Constanza-sobrinha, aparentemente embriagada, é empurrada junto às escadas, bate com a cabeça e vem a falecer imediatamente.

A cena, que mais se aproxima a um melodrama do tipo mexicano a que estamos acostumados a assistir por meio da televisão, provoca um desnorteamento diante do público a que é dirigido o romance, habituado ao trato realista ou, no máximo, à sua contrapartida, o fantástico. Vale lembrar que o quadro não se deve à inabilidade da autora, mas parece ser programático e favorece um diálogo com uma tradição superada pelo romance moderno, incluindo aí a tragédia, em que esse tipo de solução narrativa não é estranha.

A morte de Constanza-sobrinha é concluída com seu sepultamento pelos membros da família no jardim da casa a fim de ocultar o cadáver e não se responder pelo assassinato, o que torna a situação ainda mais estranha e macabra, acenando para uma banalização absurda da violência.

O macabro é ainda testemunhado em algumas passagens rápidas, mas que sugerem o clima de violência entre Constanza-sobrinha e os primos, filhos legítimos de Constanza-tia, como quando a sobrinha, ainda criança, trancafiou Leonel, um bebê na época, dentro da geladeira (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 62), ou ainda ao queimar os cabelos do menino enquanto ele dormia (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 36); fantasmagorias que se espelham no pesadelo de Constanza em que Leonel se desespera diante de duas dezenas de

cachorros mortos, cortados pela metade, e a acusação de ter sido a prima a responsável pelos assassinatos em série (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 46).

A existência de duas histórias que se entrecruzam em *Moho* não nos parece fora de propósito. A primeira narra a metamorfose de Constanza; a outra, aborda a rede de intrigas familiares, em que abundam elementos dramáticos como abandono infantil, aborto, rivalidades violentas entre filhos legítimos e não-legítimos, adultério e assassinato, todos eles tendo como núcleo a questão familiar. A primeira, de corte fantástico, contrasta com a segunda, nitidamente trágica.

A conexão entre elas é bastante óbvia, visto que a mancha em sua virilha, um local bastante significativo, tem início após os acontecimentos trágicos que o leitor vem a conhecer ao final do livro. E a sua metamorfose parece começar a se desenhar no sepultamento da sobrinha, quando Constanza rende Leonel no trabalho de abrir a cova e sente a terra a encobri-la: “Quando Leonel se cansou, o buraco já era fundo; saltei dentro, me chegava até as nádegas. As pernas logo ficaram cobertas de terra” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 80, tradução nossa).³² Tanto no plano literal como no plano figurativo, Constanza chega ao final da ação atada à mesma terra que serviu de última morada à sobrinha. A descida ao reino dos mortos já se anuncia aqui.

Com *Macbeth*, *Moho* partilha o enredo de uma traição, na mesma divisão estrutural de vinte e sete cenas/capítulos. Numa analogia com Lady Macbeth, enlouquecida por não superar o remorso diante dos assassinatos cometidos por ela e seu marido, Constanza fica presa à teia de culpa que amaldiçoa a condição materna, o que é expresso nos vários pesadelos e na presença do feto que a atemoriza por todas as partes da casa. Assim como Macduff, o vingador de Macbeth, o filho de Constanza-sobrinha não nasceu do ventre da mulher porque foi retirado dele antes.

Moho aborda o desejo materno de proteção, mas também e sobretudo a culpa por essa maternidade não corresponder à imagem ideal construída e, depois, entronizada pela modernidade por meio da sociedade burguesa. À

³² “Cuando Leonel se cansó, el agujero ya era hondo; salté dentro, me llegaba hasta las nalgas. Las piernas no tardaron en quedarme cubiertas de tierra.”

infertilidade dos protagonistas de Shakespeare, corresponde, em *Moho*, a vivência dilacerada do sentimento materno.

Constanza, na tentativa de afastar-se da imagem da mãe, em que se refletia a ideia de fracasso,³³ acaba reproduzindo o mesmo estereótipo quando, por exemplo, não aceita a versão da sobrinha de que o tio havia tentado violentá-la alguns anos antes, abandonando-a sua própria sorte.

A contradição entre os desejos de proteção e de violência a dominar os sentimentos maternos é percebida na reflexão de Constanza: “Quando chegou a mim estava formada, corria, uma bichinha que cortava as mãos com uma navalha. Com você não houve alternativa, Constanza, já era muito grande para brincar com a ideia de te abandonar no carrinho do super, no banco de um parque” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 62, tradução nossa).³⁴

Constanza encontra-se premeida pela dúvida entre uma sobrinha manipuladora ou um marido depravado. É por essa razão que ela reconstitui as histórias do passado a fim de criar uma narrativa provável. Recuperar os momentos em que Constanza-sobrinha figura ora como uma criança diabólica, ora como desprotegida, como nas cenas de automutilação, participa desse jogo de imagens. A fim de registrar esse passado e o presente experimentado, Constanza se faz acompanhar de um gravador, que funciona como uma documentação e uma forma de testamento dirigido aos filhos. Vale lembrar que seu perfil autoritário constrói as narrativas que mais lhe convêm, auxiliada pelo foco narrativo que incide sobre a sua versão dos fatos.

Tal jogo de papéis evoca mais uma vez a questão dramática. Assim como a tia, Constanza-sobrinha, após o aborto, também se envolve com o teatro.

Se interessou pela atuação. Tenho visto que para as jovens o teatro é quase mágico, com o parecido que é um teatro a um templo, as altas abóbadas que magnificam a voz, a penumbra onde pode gestar-se desde um toque até uma punhalada; tudo isto é tão atrativo, tão sensual. Que

³³ “Siempre he hecho un esfuerzo por no ver en ella fracaso, sino a los hijos eficaces que colgaban de su pecho como medallas al valor; las hijas útiles, entrenadas para no repetir sus errores” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 13).

³⁴ “Cuando llegó a mí estaba formada, corría, una bestezuela que se cortaba las manos con una navaja. Contigo no hubo alternativa, Constanza, eras ya muy grande como para jugar con la idea de abandonarte en el carrito del súper, en la banca de un parque.”

posso eu dizer, prisioneira do teatro por trinta anos. (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 63, tradução nossa.)³⁵

O interesse juvenil de Constanza-sobrinha tem vida curta, visto que Agustina surpreende a diretora teatral valendo-se da sua posição a fim de obter estímulo sexual, numa cena que pode simular também ela mesma uma espécie de representação:

Constanza havia pedido a Agustina que fosse buscá-la e minha filha esperou na entrada do teatro, mas, ao ver que ninguém saía, se escondeu no interior pela parte traseira do Pátio de poltronas. Só o cenário estava iluminado [...]. Agustina avançou algumas linhas até descobrir a silhueta da Diretora; então a ouviu gemer, e ao olhar sobre o ombro da mulher viu que tinha a saia levantada e a mão perdida entre as pernas. (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 64, tradução nossa.)³⁶

5 Tragédia, rosto e máscara

Na coletânea de ensaios *Mil platôs*, Deleuze e Guattari tecem uma reflexão que parece ir ao encontro da ideia subjacente ao gênero dramático enquanto forma que desorganiza o enrijecimento causado pelo agenciamento do “rosto” na nossa civilização.

De acordo com os autores, a “rostidade” é um fenômeno através do qual traçamos um corte entre a normalidade e a anormalidade, entre o certo e o errado, entre o positivo e o negativo: “Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 29). “Rostificar” seria então estabelecer um modo fixo, estreito de subjetivação. “O rosto é assim uma ideia completamente particular em sua natureza, o que não o impede de ter adquirido e de exercer uma função mais

³⁵ “Se interesó por la actuación. He visto que para las jóvenes el teatro es casi mágico, con lo parecido que es un teatro a un templo, las altas bóvedas que magnifican la voz, la penumbra donde puede gestarse desde un roce hasta una puñalada; todo esto es tan atractivo, tan sensual. Qué puedo decir yo, prisionera del teatro por treinta años.”

³⁶ “Constanza le había pedido a Agustina que fuera a buscarla y mi hija espero em la entrada del teatro pero, al ver que nadie salía, se escabulló al interior por la parte trasera del pátio de butacas. Sólo el escenario estaba iluminado [...] Agustina avanzó unas cuantas filas hasta descubrir la silhueta de la directora; entonces la escuchó gemir, y al asomarse sobre el hombro de la mujer vio que tenía la falda levantada y la mano perdida entre las piernas.”

geral. É uma função de biunivocização, de binarização” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40).

O modelo principal da “rostidade” se apresenta na figura de Cristo, ano zero da máquina de rostidade, e, por consequência, na figura do “Homem branco” em seu desenvolvimento histórico (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 46).

[...] a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades. Se o rosto é o Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

Se os agenciamentos, nas sociedades primitivas, prescindiam da produção do rosto por conta de sua essência coletiva, polívoca e corporal e de sua semiótica não-significante e não-subjetiva (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38), para nós, o rosto tornou-se medida *sine qua non*, inibindo nossa potência imaginativa e a memória do corpo vivo.

A resposta, para os autores, diante do dilema da rostidade estaria no movimento de desterritorialização:

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32.)

As máscaras entram aí como índice da desterritorialização. Nas sociedades primitivas, elas indefinem o rosto, ao passo que provocam outras associações de devires-animais, como o espírito-jaguar, o espírito-pássaro, o espírito-ocelote, o espírito-tucano, “que se apoderam do interior do corpo, entram em suas cavidades, preenchem os volumes, ao invés de lhe criar um rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 39).

Reconhecendo a impossibilidade de se retornar às origens, ao passado perdido das sociedades primitivas, Deleuze e Guattari evocam o poder da arte a

fim de resgatar o inconsciente esmagado pela máquina de rostidade. “Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 53).

Em *Moho*, o processo radicaliza-se. A rostidade é posta em xeque através da metamorfose sofrida por Constanza, que chega inclusive a diluir a sua forma humana. O formato de um vegetal sem traços definidos aponta para a ideia rizomática que Deleuze e Guattari ressaltam com a desterritorialização. Opondo-se à decomposição da rostidade, o registro que a protagonista faz com um gravador, que pretende servir como resistência à mudança, fixando as imagens selecionadas por ela, e que lhe assomam solenes e falsas – “são sempre solene e um pouco falsas” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 29, tradução nossa)³⁷ –, terminam em sua mão, como a apontar a total obsolescência do aparelho.

Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, sem abordar a máscara especificamente, coloca no centro da sua atenção a tragédia ática, que, dentre outras características, provocou uma inovação ao retirar as máscaras da sua função primordial, ou seja, o uso ritualístico, levando-a para o espaço do teatro.

Além disso, o filósofo destaca o fenômeno estético fundado no impulso dionisíaco que se perdeu em favor do princípio apolíneo na história da tragédia, posicionando-se de modo análogo a seus herdeiros, Deleuze e Guattari, contra a rigidez normativa. Como equivalente à desterritorialização apontada por estes últimos, Nietzsche propõe a dissolução das barreiras da individualização e a liberação no espírito dionisíaco.

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmulos da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, p. 31.)

³⁷ “[...] son siempre un poco solemnes y un poco falsas.”

As forças catárticas descritas por Aristóteles na tragédia transformam-se, em Nietzsche, na mais nobre potência. O espírito trágico abala nossa crença de submissão à realidade; com ele, somos tragados por um movimento que nos sujeita às paixões desmedidas e que rompe com a ilusão da individualização.

Já com Eurípedes, e devido sobretudo a Sócrates, segundo o autor, a tragédia se distancia do dionisíaco ao abraçar o racionalismo e o cientificismo. Também a moral judaico-cristã constituiu outro inimigo da potência trágica, pois o estabelecimento de uma metafísica fundada na ideia de um deus bom e justo banuiu a celebração da dor e do sofrimento implícita na chave dionisíaca.

Concluindo, podemos supor que o teatro, e a arte de modo genérico, está na base da reação contra a normatividade imposta pelo “rostro”, no caso de Deleuze e de Guattari, ou o impulso apolíneo, no caso de Nietzsche. Daí que a relação estabelecida entre *Moho* e a tragédia ganha assim novos sentidos. Narrando a história da liberação da condição humana e de suas demandas por um “rostro”, como ocorre com Constanza, a insurgência contra a normatividade é clara e o espírito trágico, por meio da *novela corta*, encontra aqui sua melhor expressão.

Moho não apenas mantém uma linha de contato com o texto dramático enquanto gêneros literários que são, como já visto anteriormente pela crítica, mas estabelece um diálogo em termos de uma metaliteratura, seja por meio de suas personagens principais envolvidas com a atividade teatral, seja por meio de referências intertextuais, em particular a Shakespeare e a Ionesco. Esse vínculo e a sua consequência libertadora podem ser sentidos na confissão da protagonista: “Dentro, sou todas as mulheres que fui, e somos muitas mais do que você foi, somos um exército” (JONGUITUD ACOSTA, 2010, p. 61, tradução nossa).³⁸

6 Considerações finais

O formalista russo Boris Eikhenbaum, em texto de 1925, insiste na diferenciação de duas formas narrativas: a novela e o romance. Alega que a novela

³⁸ “Dentro, soy todas las mujeres que he sido, y somos muchas más de las que fuiste tú, somos un ejército.”

italiana dos séculos XIII e XIV, do gênero a que pertence o *Decamerão*, desenvolve-se a partir do conto e da anedota, mantendo posteriormente a ligação com essas formas do passado. Prescinde ele das exaustivas descrições, caracterização aprofundada das personagens e de digressões e de diálogos. Ao passo que o romance, a partir de meados do século XVIII, está conotado com a cultura livresca, em particular aos estudos, à história, e caracteriza-se pelo largo emprego das descrições, de retratos psicológicos e de diálogos (EIKHENBAUM, 1976, pp. 159-161).

É certo que a longa história tanto do romance como da *novela corta*, contando com formatos tão diversificados nos dois gêneros, não permite conclusões taxativas acerca de suas incompatibilidades. A aproximação da *novela corta* à tragédia e o estudo do caso particular de *Moho* tentaram apontar para o resgate de uma tradição que, segundo as leituras conduzidas com o suporte de conceitos de Deleuze, Guattari e Nietzsche, sinaliza para a necessidade de desconstruir dogmatismos que se moldaram à tradição ancorada na modernidade. Tais dogmatismos estendem-se desde o campo da racionalidade e do cientificismo, até à hegemonia do romance ou ao forte apelo à individualização do sujeito. A diluição da forma humana de Constanza na construção de um outro corpo cujos contornos não se sabe bem é disso testemunha. A forma dramática em *Moho*, assim como as evocações do insólito, concorre nesse sentido.

Ricardo Chaves, em estudo que acompanha o desenrolar da *novela corta* romântica até o modernismo, defende a ideia de sua maior abertura à adoção de formas e temas pertinentes aos estilos de época analisados. Assim, no romantismo, ela, como outras expressões mistas, tais como a prosa poética e o poema em prosa, recebeu melhor o influxo moderno do fantástico e do psicológico (CHAVES, 2011, p. 119). Além do fantástico, o policial, por sua concentração, se adaptou melhor ao formato, em especial na literatura anglófona, como exemplificam Poe, Hoffman, Conan Doyle, Hawthorne, Melville e Henry James. O simbolismo, retomando elementos românticos, favorece também a sua presença no gosto pela brevidade e pela intensidade, conforme testemunha o *Manifesto simbolista* (1886), de Jean Moréas (CHAVES, 2011, p. 122). Lembrando que a época realista consumou a ruptura com o *roman noir*, Chaves

conclui que o híbrido da *novela corta* constitui uma porta de acesso ao insólito nos tempos seguintes (CHAVES, 2011, p. 125).

Em lugar de binarismos estéreis, talvez pudéssemos afirmar que a *novela corta* tenha se afeiçoado melhor a algumas formas de expressão da literatura, por questões históricas, mas também por suas aproximações formais, como é o caso do trágico. Tal disposição se deva talvez e justamente a sua condição fronteiriça: “Apesar do empenho do teórico, a novela curta resiste ao gênero e à taxonomia, gosta de certa confusão e de androginia, da união dos opostos: o conto breve e a novela longa. É o hermafrodita narrativo” (CHAVES, 2011, p. 130, tradução nossa).³⁹ Pode ser prematuro atestar as relações viscerais da *novela corta* com a tragédia, contudo, no caso específico de *Moho*, esse diálogo não se deixa escapar.

Referências

ARISTÓTELES. Da Arte Poética. In: ARISTÓTELES et al. *Crítica e teoria literária na Antiguidade; Aristóteles, Horácio, Longinus*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1989.

ARTURO RAMOS, Luis. Notas largas para novelas cortas. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

CARDONA-LÓPEZ, José. La elusiva ‘novela corta’ o la *nouvelle* moderna. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

CHAVES, José Ricardo. Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

CLAVEL, Ana. Ponerse la cola a la quimera. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

³⁹ “Pese al empeño del teórico, la novela corta se resiste al género y a la taxonomía, gusta de cierta confusión y de androginia, de la unión de los opuestos: el cuento breve y la novela larga. Es el hermafrodita narrativo.”

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: AA.VV. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

EUDAVE, Cecilia. Hacia una poética sobre la novela corta. In: BENCOMO, Anadelí; EUDAVE, Cecilia (orgs). *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.

GARCÍA-VALERO, Benito. Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres. *Brumal*. Revista de Investigación sobre lo Fantástico, Barcelona, UAB, VIII/1, 2020, p. 17-34. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.646>. Acesso em 10 out. 2022.

JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta em México. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

JONGUITUD ACOSTA, Paulette. *Moho*. Cidade do México: Tierra Adentro Fondo Editorial, 2010.

LÓPEZ MORALES, Laura. Bitácora de una metamorfosis: *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta. *Romance Notes*, Chapel Hill, USA, n. 54, Special Issue, 2014, p. 93-103.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SPERLING, Christian. Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romantismo y del decadentismo mexicanos. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

VILLORO, Juan. La novela corta: noticias desde la tierra de nadie. In: AGUIRRE, Gustavo Jiménez (org.). *Una selva tan infinita*. La novela corta en México (1872-2011). Tomo I. Cidade do México: UNAM, 2011.

ZAVALA MEDINA, Daniel. “Criaturas extrañas somos todos”: metamorfoses, posthumanismo y pensamiento del cuerpo en *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta. *Lejana*, Budapeste, n. 14, 2021.

[Artigo recebido em 12 de novembro de 2022 e aceito em 8 de maio de 2023.]