

Outro defunto autor na literatura brasileira: masculinidades e relato pós-morte em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto

Cloves da Silva Junior*

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em livro em 1881, é reconhecido como um divisor de águas, tanto na prosa machadiana quanto na literatura brasileira. Enunciado pelo defunto autor Brás Cubas, o romance apresenta a história do narrador-protagonista simultaneamente aos comentários sobre o processo de composição e edição de seu livro, bem como faz críticas ferinas à sociedade da época. Brás principia a narração a partir da morte para depois rememorar a vida até sua concepção; uma vida que foi planejada para que ele estivesse em um lugar de destaque na sociedade. Em diálogo constante com o leitor, traço marcante da irreverente escrita machadiana, Brás narra seus amores e suas frustrações.

Mais de um século depois da publicação dessa obra, surge na literatura brasileira contemporânea outro defunto autor: Constantino Curtis, um advogado que morreu aos 51 anos, narrador-protagonista de *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto. Na primeira parte da obra, intitulada “Eu”, Constantino se apresenta

* Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (Campus Itumbiara), e professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE/GO). Doutor em Letras e Linguística – Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

e inicia seu relato a partir de sua morte, assim como Brás Cubas. No entanto, diferentemente do narrador machadiano, Constantino só revela as condições de seu falecimento no último capítulo dessa primeira parte, o que cria um certo suspense ao longo da narração. Após falar sobre a morte, o narrador-protagonista rememora que, aos oito anos, foi chamado de “bicha” pelo colega de escola Marcos Bauer, acontecimento que impulsiona uma série de repressões de sua sexualidade e uma tentativa de adequação a uma masculinidade hegemônica.

Constantino relata seus namoros com mulheres, o casamento com Débora e o nascimento dos filhos André e Léa, que foram elementos cruciais para que ele pudesse compor o seu “kit de homem de bem” no intuito de sobreviver em sociedade como um homem “normal”. No entanto, a morte do primogênito motiva a libertação da sexualidade reprimida diante da consciência da brevidade da vida. A partir disso, o narrador aventura-se sexualmente com dois homens até encontrar sua paixão: o diplomata Emílio.

Ainda nessa primeira parte da narrativa, Constantino relata sua viagem ao Japão, que culmina com a sua morte em uma sauna gay. Na segunda parte, intitulada “Os outros”, seis narradores distintos apresentam suas percepções e pontos de vista sobre Constantino, as condições de sua morte e sua sexualidade. Além disso, o romance contém um epílogo em que o narrador-protagonista revela mais alguns detalhes sobre sua morte e expressa como se sente após seu relato-desabafo.

Como a ideia de defunto autor, em nossa literatura, é inaugurada e definida a partir de Brás Cubas, o propósito deste artigo é analisar o romance de Alexandre Vidal Porto em uma perspec-

tiva comparativa com a obra machadiana, levando em consideração os aspectos formais e temáticos, com ênfase no primeiro romance. Para tanto, a discussão será apresentada em duas seções: na primeira, serão abordadas as questões relativas à identidade sexual e de gênero de Constantino Curtis, com foco na adequação à masculinidade hegemônica e sua posterior desconstrução; na segunda, será discutido como os aspectos temáticos conectam-se à forma literária, tendo em vista que o narrador-protagonista só encontra a possibilidade de “sair do armário” em um relato pós-morte, longe dos julgamentos da sociedade.

O “kit do homem de bem”: a adequação a um padrão de masculinidade

No princípio da narração enunciada por Constantino, especificamente nos capítulos dois e três da primeira parte, há um jogo interessante em relação aos títulos, respectivamente: “a identificação do corpo”, em que ele discorre sobre sua casca/forma, o simulacro de vida que era visível para as demais personagens; e “a identificação da alma”, o conteúdo, aquilo que estava oculto para os outros e que ele tentava encobrir de si mesmo. Isso provoca uma polarização que envolve o narrador-protagonista em uma luta contínua entre a repressão e o desejo de ser quem ele é, entre forma e conteúdo; um embate que o leitor acompanha durante toda a narrativa.

Conforme mencionado, é a partir do momento em que Constantino é chamado de “bicha” que o processo de construção de uma outra identidade se inicia. O colega Marcos Bauer, vigi-

lante e representante da masculinidade hegemônica na escola, é quem nomeia e define a identidade do narrador-protagonista. Ao se estabelecer como representante de um modelo exemplar de masculinidade, Marcos coloca Constantino como o diferente. Nesse sentido, já que as identidades são elaboradas a partir da diferença (Silva: 2014), o narrador-protagonista rejeita a identidade definida por Marcos Bauer e passa a reconfigurar seus modos de estar no mundo a partir do afastamento de quaisquer gestos, atitudes e comportamentos que o relacionassem à homossexualidade e o distanciassem do modelo padrão de masculinidade. Inclusive, Constantino chega a relatar que agradeceu a Marcos, durante muitos anos, pelo aviso “de que ser bicha não era bom” (Porto: 2018, 17).

Raewyn Connell e Rebecca Pearse explicam que “a crença de que distinções de gênero são ‘naturais’ faz as pessoas se escandalizarem quando alguém não segue o padrão [...]. A homossexualidade é, então, classificada como não sendo algo natural, como algo mau” (2015, 37), como algo que precisa ser policiado para que não exista, para manter a ordem. Assim, a sociedade conta com vários mecanismos que “são parte de um esforço social enorme para canalizar o comportamento das pessoas. Ideias sobre comportamentos adequados a cada gênero circulam constantemente” (Connell; Pearse: 2015, 38) a partir de várias instituições e discursos que são disseminados nas diversas esferas sociais.

Quando Pierre Bourdieu trata das estruturas de dominação masculina – que promovem o masculino a uma posição de superioridade ao mesmo tempo que inferioriza o feminino –, ele destaca que tais estruturas são produzidas historicamente e “são

produto de um trabalho incessante [...] de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (2012, 46). No romance *Cloro*, Marcos Bauer atua como um agente repressor, parte integrante de uma engrenagem que está a serviço de um sistema que pretende evitar a construção de outras masculinidades possíveis, e que provavelmente foi alimentado por instituições como a família e a Igreja – dentre outras –, as quais determinam comportamentos aceitáveis (e esperados) para homens e mulheres.

Após o episódio com Marcos Bauer, Constantino compreende “que a maneira mais eficaz para não ser chamado de bicha era ter uma namorada” (Porto: 2018, 19). A partir desse entendimento, ele orienta toda a sua vida para afastar-se da identidade homossexual. Suprime qualquer traço que não seja associado ao “macho” através de um “esforço cotidiano de reinvenção” (p. 22). Como resultado disso, Constantino estabelece uma identidade heterocentrada, com relações interpessoais protocolares e mecânicas, como se ele tivesse em mãos uma lista e fosse checando o que ele já havia conseguido: namorada, primeiro beijo com alguém do sexo oposto, a popularidade na escola, casamento, vida profissional estável. Ele chega a mencionar que, após o casamento, seu “kit de homem de bem estava quase completo” (p. 32). A completude desse “kit” só viria depois, com os dois últimos itens: a chegada dos filhos André e Léa.

Isso ilustra que a identidade masculina, tanto nesse universo ficcional quanto na realidade empírica, é resultado de um processo de construção que é alimentado constantemente através

de ações performáticas reiteradas. Connell e Pearse afirmam que “ser um homem ou uma mulher, então, não é um estado predeterminado. É um tornar-se; é uma condição ativamente em construção” (2015, 38), e destacam o pioneirismo de Simone de Beauvoir quando ela assegura que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1967, 9). Para Connell e Pearse, esse princípio “também é verdadeiro para os homens: ninguém nasce masculino, é preciso tornar-se um homem” (2015, 38), o que exige a afirmação e manutenção contínua através das “provas de masculinidade” que são demandadas pela sociedade, isto é, as demonstrações de força, de virilidade, de coragem, de insensibilidade, dentre outras.

O namoro com alguém do sexo oposto funciona como uma proteção social para sustentar a masculinidade hegemônica à qual Constantino decidiu se adequar. Fica evidente no romance o orgulho dos pais do narrador-protagonista ao contar para os amigos e demais personagens sobre o namoro do filho com uma garota. Progressivamente, o casamento com Débora e a concepção dos filhos funcionam como uma validação de sua identidade heterossexual perante a sociedade: não bastava dar o primeiro beijo e namorar, era necessário casar-se e ter filhos. Além disso, era preciso gostar de futebol, outro componente indispensável do “kit de homem”: “eu, embora não gostasse de futebol, também me declarava palmeirense” (Porto: 2018, 34), assim como seu cunhado Sílvio, que, segundo o narrador, era palmeirense fanático. Isso aponta para a demanda contínua de apresentação das “provas de masculinidade”.

Nesse contexto, é interessante apresentar a reflexão de Bourdieu quando salienta que a estrutura de dominação mascu-

lina “impõe suas pressões aos dois termos da relação de dominação, portanto, aos próprios dominantes” (2012, 85). Ou seja, essa estrutura aprisiona e provoca uma série de violências de diversas ordens tanto para as mulheres quanto para os homens, os quais devem permanecer vigilantes em relação à sua própria masculinidade e ainda dar provas para os demais homens. Trata-se de uma série de violências contra si mesmos e depois com os outros (Welzer-Lang: 2001, 463).

Como as relações interpessoais de Constantino eram, de certa forma, mecânicas, ele relata que não desenvolveu relações íntimas com ninguém, muito menos com seus filhos. Esse é um outro traço marcante do ideal hegemônico de masculinidade: a insensibilidade e a frieza, já que o afeto e a emoção são considerados como pertencentes ao universo feminino. A ausência de relações afetivas com seus filhos corrobora a afirmação de que eles eram apenas parte de uma lista, de um roteiro elaborado para manter a masculinidade hegemônica:

Eu sempre quis ser pai. Queria ter essa identidade, assumir essa responsabilidade, desempenhar esse papel. [...] Gostava de que soubessem que, já tão cedo em nosso casamento, eu engravidara minha mulher. Me dava a *sensação de dever cumprido* [...] *Morri e deixei meu DNA no mundo* (Porto: 2018, 41, grifos meus).

Fica evidente que a concepção dos filhos é um dever, um compromisso social para mostrar que ele era um Homem. Constantino indica que está representando um papel, uma per-

formance em que ele quer atuar, impulsionado pelos discursos e instituições vigilantes da masculinidade padrão. Porém, o resultado disso é um pai protocolar com filhos decorativos, assim como é todo o casamento dele com Débora. Constantino precisava dos filhos apenas para falar sobre eles nas reuniões com seus clientes: “em algum momento da conversa, era fatal eu fazer uma referência a eles” (p. 43).

Com a morte do primogênito André, o qual foi assassinado sem que a polícia conseguisse encontrar evidências que explicassem a motivação do homicídio, Constantino resolve mergulhar em sua própria vida, rever o sentido das coisas e refletir sobre a ausência de relações íntimas até com os integrantes de seu núcleo familiar: “queria falar de meu filho de forma íntima e não consigo” (p. 53). Ele não consegue falar do filho, porque não era próximo dele, não era um pai presente. Todavia, é importante destacar que Constantino parece não saber expressar ou elaborar certos sentimentos, o que também é comum na adequação a um modelo de masculinidade, pois a expressão das emoções é característica associada à mulher, não ao homem, conforme indicado anteriormente.

Connell e Pearse afirmam que “o gênero deve ser entendido como uma estrutura social” que estabelece “uma relação específica com os corpos” (2015, 47). Trata-se de “um padrão em nossos arranjos sociais, e as atividades do cotidiano são formatadas por esse padrão”, e aqueles que não obedecem a essa formatação, desafiando as “noções dominantes de masculinidade” (Connell; Pearse: 2015, 42), são alvo de violências diversas, como aquela que Constantino sofreu aos oito anos de idade e todas as outras violências que ocorreram

em decorrência dessa primeira, muitas das quais impingidas pelo próprio Constantino. Um exemplo disso é o problema com a nudez alheia, especificamente a dos homens:

Cresci tendo problemas com a nudez. Não com a minha própria [...]. A nudez que me incomodava era a dos outros homens, porque me causava *curiosidade*. [...] Na aula de educação física, sentia impulso de olhar para os corpos dos meus colegas, mas achava que isso trairia a *natureza que eu rejeitava e queria ocultar*. [...] tinha evitado a nudez masculina que me atraía porque *não sabia o que aconteceria comigo se me permitisse explorar aquele impulso* (Porto: 2018, 72, grifos meus).

Os fragmentos destacados evidenciam que Constantino tinha consciência de que a repressão da homossexualidade não era definitiva: precisava ser reforçada e fiscalizada constantemente. É por essa razão que ele tentava refrear o desejo latente de observar a nudez masculina alheia, receoso de que essa nudez pudesse estimular seus desejos reprimidos. Então, o narrador-protagonista entrega as provas de masculinidade para a sociedade e mantém as portas de seu aprisionamento identitário bem fechadas, sem frestas.

Outra questão interessante da narrativa envolvendo a sexualidade é a referência ao primo da mãe de Constantino, Olavo Pires. Abertamente homossexual, ele não teve uma vida dupla como a de Constantino. De acordo com o narrador-protagonista, o ônus de não ter uma vida dupla, para Olavo, foi o de não ser pai

e ser condenado ao ostracismo familiar. Constantino, por outro lado, não queria isso para si mesmo: “não queria ter a minha vida limitada [...] Queria escolher quem era” (p. 40). No entanto, o relato pós-morte colabora para que ele analise melhor a sua vida e compreenda que sua existência sempre esteve limitada, sujeita às convenções sociais que estabeleceram o modo “correto” de ser homem, convenções às quais Constantino se ocupou constantemente em obedecer: “é engraçado: eu não queria ostracismo, mas acabei ostracizando minha própria natureza, porque eu tinha medo dela. As pessoas se lembrarão de mim, terão uma imagem de mim, só que não serei eu. Será o depois de mim. Foi isso que construí” (p. 40). Essa declaração do personagem demonstra, mais uma vez, a consciência da construção de um outro “eu” que foi operacionalizada a partir do acontecimento com Marcos Bauer. Colocar a vida diante de seus olhos, metaforicamente, permite a Constantino perscrutá-la detidamente, para chegar a uma conclusão que denota certo sofrimento quando relata que ostracizou sua natureza e que a imagem dele a ser lembrada pelos outros será uma construção que não corresponderá a quem ele era.

Um último aspecto a ser observado sobre a identidade sexual e de gênero de Constantino é o comentário que seu cunhado Sílvio faz na segunda parte da obra: “acho muito escroto trair a mulher assim, numa coisa tão fundamental, com uma mentira tão grande. *Quer ser viado? Seja, o problema é seu.* Mas não precisa envolver ninguém, enganar a família toda, esconder a identidade da mulher e dos filhos” (p. 128, grifos meus). A afirmação de Sílvio coloca em discussão duas questões: em primeiro lugar, não bastar querer ser “viado” e vivenciar naturalmente essa

identidade. Conforme destacado, há uma série de instituições e discursos que se ocupam em manter as identidades desviantes sob vigilância e reprimidas. Constatado o menor traço de desvio, surge um arquétipo, como Marcos Bauer, para intimidar e reprimir o desejo de “ser viado”. Logo, diferentemente do que afirma Sílvio, não é um problema individual: há toda uma coletividade envolvida nesses processos de construção das identidades sexuais e de gênero.

Em segundo lugar, a afirmação de Sílvio joga todo o peso da culpa pela traição em Constantino, mas será que apenas ele é “culpado”? Como ele poderia sê-lo, se há um sistema que organiza e define os padrões de gênero aceitáveis para a vida em sociedade? Como ele poderia ser o único culpado, quando há uma série de discursos que afirmam que Constantino não pode ser quem ele é, que precisa ser um outro? Contrariando a afirmação de Sílvio, não, não é simples ser viado e isso não é um problema individual. Aos oito anos, a infância de Constantino foi marcada pela repressão de sua identidade, e isso se prolongou por toda a vida.

É bastante emblemático e significativo que, no início da narração, Constantino relate que estava na escuridão, que não conseguia divisar os limites do espaço em que se encontrava no pós-morte. Essa situação é transformada no desfecho do romance, quando o narrador consegue enxergar a luz após concluir seu desabafo: “recuperei a visão. Tem tanta luz aqui que me encandeou os olhos. Só consigo ver reflexo, só vejo claridade. Olho para mim e não me enxergo. Não identifico a separação entre mim e o resto. Desintegro-me na luz” (p. 150). Esse simbolismo da libertação de Constantino é bastante expressivo se

for considerado que apenas após a morte ele conseguiu se soltar das amarras sociais que o obrigaram a reprimir suas vontades durante 51 anos. Após o desabafo, Constantino entra em comunhão com a luz, passa a fazer parte do todo.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também pode ser percebido o processo de elaboração da masculinidade do narrador-protagonista, mas sob outra ótica. Brás não apresenta conflitos identitários sexuais e de gênero: ele é aquilo que se espera de um homem de acordo com os preceitos do modelo de masculinidade predominante de sua época e de seu círculo social. Um aspecto interessante no romance machadiano é que o desenvolvimento da masculinidade do narrador está amalgamado à classe social. Isso demonstra diferentes relações de poder que estão ligadas tanto à identidade de gênero quanto à posição ocupada na sociedade. Desde o princípio, quando discorre sobre a sua genealogia, fica evidente a importância do nome e do sobrenome, das influências e favorecimentos sociais que podem ser conseguidos a partir de um padrinho e uma madrinha notáveis perante a sociedade. A partir da acepção de Michel Foucault (2015) sobre as relações de poder, compreende-se que Brás Cubas foi construído para ser o centro de transmissão do poder como homem e como pertencente à classe dominante.

Conforme apontado, circulam na sociedade algumas ideias acerca de determinados comportamentos que são considerados adequados para cada gênero (Connell; Pearse: 2015, 38): geralmente, espera-se que as meninas sejam comportadas e pacíficas, e que os meninos tenham um posicionamento enérgico, severo e, por vezes, violento. Essas ideias sofrem alterações

com o passar do tempo e dependem de diversos outros fatores, tais como os marcadores sociais da diferença – classe, gênero, geração, raça/etnia, orientação sexual. No entanto, mesmo com essas diferenças, há algumas ideias que persistem e são praticamente de senso comum. No romance de Machado, Brás Cubas relata que foi um garoto travesso na infância: “desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’ [...]; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (Assis: 2014, 62). Além disso, destaca, com orgulho, que seu pai, Bento, lhe tinha grande admiração: “se às vezes me reprendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos” (p. 63). O comportamento de Brás na infância é a representação daquilo que se espera de um homem em formação, o qual é assistido e fiscalizado pelo modelo masculino mais próximo: a figura paterna.

Em certa ocasião, na infância, o narrador machadiano quebra a cabeça de uma escrava, porque ela lhe negou uma colher de doce, demonstrando sua força e o seu poder de controle por pertencer à parcela privilegiada da sociedade, em termos de classe, gênero e etnia. Outro exemplo dessa demonstração de força e poder pode ser percebido, quando ele utiliza o garoto Prudêncio como um objeto de suas posses, fazendo-o de cavalo para brincar e satisfazer seus caprichos. Logo cedo, Brás Cubas compreende sua posição social e seu papel como homem, mostrando para os outros quem é que manda.

No sentido oposto à força dos homens da família, a mãe de Brás é caracterizada como “uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração [...]; temente às trovoadas e ao marido. O marido

era na terra o seu deus” (p. 63). Ela simboliza, portanto, o polo inferior das relações familiares e de poder: não possui vigor ou inteligência, atributos concedidos apenas aos homens. Diferentemente do romance de Alexandre Vidal Porto, considerando, é claro, que as duas obras foram publicadas em tempos muito distintos, percebe-se que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* as personagens encarnam aquilo que a sociedade determina como sendo próprio e “natural” para homens e mulheres: os primeiros, na posição de superiores e as segundas, inferiores. Historicamente, algumas mudanças aconteceram em relação ao que é adequado aos gêneros (como as transformações impulsionadas pelo movimento feminista), mesmo que algumas ideias em relação aos homens, por exemplo, tenham permanecido.

Após a morte da mãe, o pai de Brás Cubas surge com duas propostas para o filho: o casamento e a carreira política, ambas com o propósito de manutenção da masculinidade e da posição social de prestígio, afinal, a carreira política só seria possível por meio da influência adquirida a partir da família da noiva Virgília. O enlace matrimonial não acontece, mas depois Brás Cubas passa a se relacionar de modo extraconjugal com a moça. Vê-se, neste ponto, que o homem está autorizado a ter esse tipo de relação, desde que seja com o sexo oposto. Provavelmente, se o Constantino de *Cloro* tivesse morrido em um prostíbulo ou algo do tipo, os familiares se sentiriam impactados, mas tudo estaria na ordem do normal/natural, daquilo que é permitido ao homem, mantendo sua honra inabalada ou talvez até reforçando-a.

Outro aspecto interessante na história de Brás é o momento em que ele fala sobre a gravidez de Virgília: “eu só pen-

sava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. [...] Sentia-me homem” (p. 236). Trata-se de uma demonstração de potência fecundante e de virilidade: Brás Cubas sentiu-se homem por conseguir fazer um filho, independentemente do tipo de relação que tinha com Virgília. Vê-se também que ele trata o feto, desde o princípio, como sendo um menino e projeta um futuro grandioso para ele, do mesmo modo que os pais de Brás reagiram quando foi concebido. Há aí a transmissão geracional dos valores da instituição familiar, passada de pai para filho (sempre entre homens), pois Brás começa a construção da masculinidade do nascituro antes mesmo de saber o sexo da criança, determinando os papéis de gênero aceitáveis para o homem *ad infinitum*. No entanto, Virgília aborta e o narrador não consegue deixar seu DNA no mundo como queria. Se considerarmos a relação entre os dois defuntos autores, é irônico que Constantino Curtis, o homem gay, tenha gerado filhos com a esposa, e Brás não.

**“A franqueza é a primeira virtude de um defunto”:
confluências e disparidades entre os relatos
de Brás Cubas e Constantino Curtis**

O cotejo entre a obra de Machado de Assis e a de Alexandre Vidal Porto, além de possibilitar a percepção de diferentes formas de representação e adequação a modelos de masculinidade, também permite comparar os aspectos formais utilizados nos relatos pós-morte dos dois narradores. Ambos, com objetivos bastante peculiares, aproveitam-se da condição de defuntos para falar so-

bre diversos momentos de suas vidas sem a preocupação com os julgamentos dos vivos: um espaço para a liberdade de dizer.

Nos dois romances, os defuntos autores escolhem caminhos semelhantes para narrar: em primeiro lugar, falam sobre o óbito e depois começam a relatar acontecimentos significativos desde a infância. No entanto, *Brás Cubas* é bem mais direto: hipocondríaco, ele relata que morreu de pneumonia devido à sua inércia, ao não se tratar dessa doença enquanto se preocupava com a invenção de seu emplasto. Constantino Curtis morre no dia 24 de junho de 2016 e inicia seu relato 10 horas após a morte. Ele fala sobre o óbito no início do relato, mas não esclarece a causa e muito menos indica o local em que ocorreu. Assim como em *Brás Cubas*, que reconhece sua negligência em tratar de sua saúde, Constantino também menciona que descuidou das condições necessárias para se manter vivo: “sei que negligenciei minha saúde, e isso, no final, foi o que determinou o meu fim” (Porto: 2018, 95).

No início de seu relato, *Brás Cubas* dirige-se ao leitor e diz que suas memórias estão sendo trabalhadas em um outro mundo (Assis: 2014, 31-32), o que colabora para a simulação de uma escrita em processo, isto é, que está sendo elaborada enquanto o leitor acompanha o relato. Entretanto, percebe-se que o espaço em que ele enuncia a narrativa é, na verdade, seu túmulo: “agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro” (p. 303), e isso indica que o narrador machadiano ainda está ligado ao seu corpo e que ainda fala a partir dele. No caso de Constantino, percebe-se que ele já se desligou de seu corpo: “morri ontem de manhã. Neste momento em que falo, devo estar no limbo, em alguma espécie de inexistên-

cia eterna. Isso é o mais provável. Retive minha consciência, mas não sei exatamente o que acontecerá comigo nesta escuridão em que me encontro” (Porto: 2018, 11).

Percebe-se aí uma tentativa de construção da verossimilhança, quando Constantino explica que pode narrar porque ainda retém sua consciência e sua memória. O narrador deixa claro que ambas ainda não se esvaíram, e isso permite que ele seja capaz de contar, mesmo sem um corpo concreto. Assim como em *Brás Cubas*, cabe ao leitor de *Cloro* aceitar os termos da narração, um contrato baseado na suspensão da descrença (Eco: 1994, 81). Constantino não conhece bem o lugar em que está, não possui um corpo, mas conseguiu reter sua consciência após a morte. Portanto, o leitor precisa aceitar tacitamente o fato de que é essa existência incorpórea que vai assumir a narração.

Constantino relata também que sempre se perguntou como seria encarar a morte, no entanto, diz que, no momento fatal em que estava na sauna gay no Japão, não conseguiu entender direito o que estava acontecendo: “morri, mas não vi a cara da morte” (Porto: 2018, 13). Essa reflexão sobre a brevidade da vida também pode ser encontrada no relato de *Brás Cubas* quando ele se interroga: “que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte” (Assis: 2014, 299), um momento passageiro em que não se consegue divisar as fronteiras entre desabitar a vida e se render à morte.

Apesar de não dizer, logo no início, as condições de sua morte, algumas pistas são lançadas ao longo da primeira parte e isso colabora para a construção do suspense do enredo. Nesse sentido, no decorrer da narrativa são indicadas porções de informações sobre o contexto em que o narrador morreu. Cons-

tantino menciona o calor e o fuso horário (Porto: 2018, 13), diz que seu corpo físico “jaz numa bandeja de aço no necrotério de um país estrangeiro” (p. 14) e que foi vítima de um acidente vascular cerebral (AVC). Depois menciona que seu corpo físico pode estar em “processo de repatriamento para o Brasil” (p. 46). Como não está no mundo dos vivos, ele não consegue afirmar com certeza. É por este motivo que a segunda parte do romance tem um papel fundamental ao apresentar informações que não poderiam ser compartilhadas por Constantino.

Essas informações que Constantino apresenta já permitem que o leitor reconheça que a morte ocorreu fora de sua terra natal, e, para estimular ainda mais o suspense sobre sua morte, o narrador diz: “um cadáver encontrado nas condições em que foi o meu perde todo direito à privacidade” (p. 15). Porém, essas condições parecem não afetar mais o narrador: “o que falarão de mim não me afeta mais. Não conseguirei ouvir nada do que digam. Já foi. Eu não existo mais. O mundo das pessoas não tem efeito sobre mim. Não tenho nada a perder” (p. 25). Nesse fragmento, percebe-se que a morte lhe dá liberdade para falar sobre sexualidade e para aceitar a si próprio. Não há motivo para se preocupar com o que dizem sobre ele, pois o vínculo com os vivos se encerrou e ele não tem acesso a esses julgamentos. É por este motivo que o relato pós-morte é importante para Constantino, pois lhe dá a possibilidade de existir, mesmo após o fim de sua existência corpórea, sem um simulacro criado a partir de uma estrutura social que não corresponde ao seu interior. Na morte, não há mais nada a perder, e, nesse ponto da liberdade de dizer, ele se assemelha a Brás Cubas:

a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não entender ao mundo as revelações que faz à consciência [...] Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se [...] O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; [...] não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (Assis: 2014, 105-106).

Depreende-se que o movimento feito por Constantino a partir de seu relato pós-morte é justamente esse despintar-se mencionado por Brás Cubas. Ao desprender-se do corpo físico, Constantino reelabora sua própria imagem, aceita seus desejos e compreende melhor a si próprio no limbo em que se encontra. Aliás, considerando ainda o espaço em que enuncia sua história, Constantino classifica-o como um lugar aconchegante: “sinto-me acolhido, e a temperatura do que me envolve é agradável” (Porto: 2018, 45).

Vê-se, a partir desse fragmento da narrativa, a constituição de uma atmosfera que, na acepção de Osman Lins, “consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento” (1976, 76). Lins aponta que a atmosfera tem caráter abstrato e está envolvida, em alguma medida, com sentimentos e sensações das personagens. Na nar-

rativa de Alexandre Vidal Porto, o limbo configura-se como um espaço confortável e acolhedor para que Constantino diga o que necessita desabafar. Portanto, a narração pós-morte é a cola que une os aspectos formais aos temáticos, na medida em que o limbo é o espaço em que Constantino pode, de fato, ser quem ele é.

Após falarem de seus óbitos, Brás inicia sua genealogia com ênfase em seu nascimento, ao passo que, para Constantino, o que interessa é o momento em que ele é classificado como bicha/viado pelo colega Marcos Bauer. É como se esse fosse o seu segundo nascimento: a partir dessa classificação, Constantino precisou criar uma outra identidade. Além disso, ambos os narradores falam também de seus envolvimento amorosos e/ou sexuais, e igualmente se dirigem a um “tu”. No caso do narrador machadiano, o leitor é o interlocutor direto do defunto autor: “é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo” (Assis: 2014, 35). Nessa passagem, percebe-se um princípio de participação ativa do leitor, o qual pode julgar aquilo que lê.

No relato de Constantino ocorre algo semelhante: “muitos acham que fui um canalha. Talvez você, mesmo depois de ouvir meus argumentos, concorde com eles” (Porto: 2018, 11). De certa forma, esse “tu” tem uma participação ativa na narrativa, pois ele pode concordar ou não com os argumentos apresentados por Constantino, isto é, o leitor lê e avalia o que lhe é narrado. Esse posicionamento, no entanto, entra em contradição com a ideia de um relato que se faz sem a preocupação com o julgamento dos vivos, pois Constantino se dirige a um outro e tenta advogar em causa própria: “dizem que a primeira

impressão é a que fica, mas isso não me parece correto” (p. 12). Com isso, ele tenta dizer que não é porque ele foi descoberto em uma sauna gay que sua vida inteira deve ser julgada por isso, e a justificativa que ele apresenta para essa defesa é a possibilidade de ter um juízo final (p. 12). Esse vínculo com a religiosidade fica explícito, quando ele diz que não aceitava, na adolescência, que Deus pudesse tê-lo criado imperfeito (p. 38). Tal discurso, que também é muito comum na sociedade, estabelece um Deus igualmente hetero-orientado, que acolhe apenas a masculinidade padrão e rejeita as demais possibilidades de ser homem.

De qualquer modo, a relação com um “tu” indica que o narrador espera que seu relato, de alguma forma, seja lido por alguém: uma personagem ou uma entidade divina que conduza esse juízo final. Em um momento específico da narrativa, ele se dirige diretamente à filha Léa: “lembra, filha?” (p. 109), quando relembra um filme a que os dois assistiram no shopping Iguatemi. Além desse trecho, não há evidência concreta de que o relato seja destinado exclusivamente à filha.

Diferentemente das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Cloro* não existe um narrador com a consciência de estar escrevendo um livro. Brás comenta a composição dos capítulos, a ideia de suprimir um capítulo ou outro, de cortar uma ideia, fala sobre as transições; enfim, ele age como um escritor/autor que, além de relatar sua história, também desnuda o processo de construção da obra, uma estratégia narrativa nomeada como metaficção (Hutcheon: 1984). Por outro lado, Constantino apenas faz seu relato sem comentar sobre seu processo de escrita, apresentando uma nuance diferente da categoria de defunto autor.

Ainda sobre os narradores de Machado e de Alexandre Porto, dois aspectos merecem destaque: o descentramento e a narração suspeita. A partir do pressuposto de que a contemporaneidade exige novas teorias sobre o narrador, Jaime Ginzburg apresenta a hipótese de que há uma presença recorrente de narradores descentrados¹ na literatura brasileira contemporânea, isto é, narradores que confrontam as “tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (2012, 201). Em *Cloro*, a personagem que conduz a narrativa é um homem de 51 anos, cuja existência, majoritariamente, resumiu-se em rejeitar uma identidade desviante. É um narrador homossexual que expõe as tramas, os agentes e as instituições que integram a sociedade para normatizar e fiscalizar os comportamentos de homens e mulheres. A voz que toma corpo na narrativa de Alexandre Vidal Porto é a de um homem que precisou construir uma casca em torno de si e reprimir sua sexualidade. É nesse sentido que ocorre o descentramento do narrador, afinal, sua morte desestabiliza e faz ruir essa casca, revelando o conservadorismo e as políticas heteronormativas que orientam e elaboram os corpos dos indivíduos. Noutra perspectiva, Brás Cubas representa justamente os campos dominantes da sociedade: a cultura patriarcal e conservadora (que estimula, inclusive, os relacionamentos extraconjugais,

¹ Para Ginzburg, o centro “é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros”; logo, “o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (2012, 201).

como aquele que Brás tem com Virgília), ideologias machistas, as diferenças de classe social e as relações de poder provenientes dessas disparidades, considerando, novamente, as diferenças históricas/temporais entre os romances.

O segundo aspecto a ser observado diz respeito à narração suspeita/não confiável dos narradores aqui analisados. Segundo Wayne Booth (1980, 174), o narrador pouco digno de confiança é aquele que não fala ou não atua de acordo com as normas da obra. Nessa linha de raciocínio, Regina Dalcastagnè caracteriza o narrador suspeito como aquele que tropeça no discurso, “seja porque tem a consciência embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (2012, 75). Nos dois romances, é perceptível a existência de um princípio de sinceridade/verdade que pode ser contestado. Na obra de Machado de Assis, Brás Cubas esforça-se para criar a imagem de um narrador que só diz a verdade: “não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro” (Assis: 2014, 276). No entanto, é esse mesmo narrador que narra seu delírio e tem consciência de que isso não é possível: “que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a ciência mo agradecerá” (p. 49). Brás Cubas compreende a impossibilidade de relatar um delírio, pois nessa condição não se consegue discernir o que é real e o que não é; mas, mesmo assim, ele relata.

No romance *Cloro*, algo semelhante acontece. Dirigindo-se a um “tu”, Constantino Curtis esclarece: “você saberá coisas que eu não gostaria que ninguém soubesse. Mas não faz sentido mentir. Morto, tenho de ser honesto” (Porto: 2018, 15). Encontramos nesse fragmento um princípio semelhante ao de Brás Cubas:

Constantino afirma que será honesto. Ele também quer convencer o leitor de que pode avaliar a si próprio imparcialmente: “antes que minha memória se apague, preciso entender como gastei minha vida. Quero me distanciar de mim mesmo e me analisar como se eu fosse outro – como nunca fiz” (p. 12). O narrador de Alexandre Vidal Porto tenta criar a impressão de que pode se desgarrar de sua subjetividade, antes que a memória se esvaia, para, enfim, compreender a totalidade de sua vida. Essa pretensão de um relato honesto aparece também em outros momentos da narrativa. Ele diz, por exemplo, que nunca contou para ninguém sobre suas experiências homossexuais: “nunca tive um terapeuta. Até este meu relato, ninguém além dos meus amantes jamais soube de nada. Foi a morte que me libertou” (p. 83). Então, cria-se a imagem de que tudo o que ele conta é inédito. No entanto, é possível localizar alguns tropeços em seu discurso.

Nas temporadas passadas na casa de praia dos avós de Débora, na época em que eram namorados, Constantino conta sobre o quarto dos rapazes, que ele dividia com o cunhado Sílvio. O narrador afirma que a nudez de Sílvio despertava seu interesse, mas ele nunca teve coragem de encará-la: “tenho uma coleção de imagens mentais dele que colhi (...). Acho que Sílvio nunca percebeu minha curiosidade” (p. 35). Entretanto, na segunda parte do romance, Sílvio é um dos narradores que expõem suas impressões sobre Constantino e acaba apresentando uma visão diferente sobre esses episódios no quarto dos rapazes:

Acho que sempre desconfie. Só que preferi fechar os olhos. No quarto dos rapazes da casa dos meus avós, na

Enseada, eu notava que todas as vezes que eu ia tomar banho ele subia para a cama de cima do beliche. (...) Eu percebia quando ele olhava o meu pinto de relance no espelho do banheiro, enquanto eu tomava banho. Peguei o Tino me manjando umas duas ou três vezes. (...) O que eu sei é que uma vez eu fiquei meio alto e soltei bem na cara dele, um pouco brincando, mas olhando bem no fundo dos olhos dele: “Constantino, seu viado, confessa que você é gay”. Ele ficou paralisado. Não respondeu nada (p. 128).

Em nenhum momento do relato Constantino contou que Sílvio o chamou de gay. O que Constantino afirma é que Sílvio nunca havia percebido a curiosidade, quando, na verdade, o cunhado chegou a interrogá-lo sobre sua orientação sexual. Assim, o depoimento de Sílvio contraria a afirmação do narrador de que o cunhado nunca havia percebido a curiosidade pela nudez dele. Em outro episódio, quando Constantino relata a primeira vez que encontrou Emílio em Brasília, ele interrompe a narração para, entre parênteses, dizer que sua memória, naquela época já não era boa: “(Eu, que àquela idade já considerava minha memória fraca, tenho a impressão de me lembrar de tudo, de todas as conversas, de cada palavra. Será possível?)” (p. 85). Isso faz com que seu relato seja ainda mais suspeito, pois, se a memória já era considerada fraca em vida, como é que sua existência incorpórea no limbo seria capaz de captar com nitidez todos os acontecimentos?

Ao final, o epílogo também é um modo de observar os tropeços no discurso do narrador-protagonista. Constantino

havia dito que não percebera a passagem da vida para a morte, mas, no epílogo, ele descreve os sinais biológicos que começaram a indicar o AVC: as fisgadas, câimbras e paralisação de partes do corpo antecederam a criação de diversas imagens que se desenrolaram na mente de Constantino.

Por fim, o último aspecto que será tratado neste artigo é a multiplicidade de narradores em *Cloro*. Na segunda parte do romance de Alexandre Vidal Porto, encontramos diferentes pontos de vista sobre Constantino que servem para oferecer informações não apresentadas pelo narrador-protagonista. Nos 7 capítulos dessa parte, 6 narradores falam sobre a morte de Constantino. Uma parte desses narradores apresenta ao leitor algumas informações do que aconteceu após a morte do protagonista, informações que não poderiam ser dadas por ele.

Um usuário da sauna é o primeiro a perceber que Constantino estava morto. Ele observa uma forma de homem deitado a três metros de onde estava. Embora o narrador-protagonista tenha sofrido um AVC, o usuário da sauna chama a atenção para a felicidade estampada no rosto de Constantino: “o detalhe do cadáver que mais me chamou a atenção foi o sorriso de prazer que tinha no rosto” (p. 117). É possível levantar a hipótese de que essa felicidade tenha relação com o espaço em que ele morre, um espaço frequentado por homens que têm atração por outros homens, os quais não precisam se esconder como se escondem fora da sauna. Ou, ainda, conjecturar que a morte é vista como uma libertação das amarras que o envolveram desde os oito anos.

No segundo capítulo da segunda parte, Artemísia, assessora do cônsul-geral do Brasil em Tóquio, Antonio Gandolfini,

está em diálogo com seu chefe para informar a morte de Constantino. Ela descobre, por meio de uma pesquisa no Google, que o local em que ele morreu era uma sauna gay. No terceiro capítulo é o cônsul-geral que traz informações técnicas sobre a morte a partir de um ofício destinado à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. O ofício informa que a família foi avisada e dá detalhes sobre a liberação e o traslado do corpo para São Paulo. Após o ofício, Gandolfini registra suas impressões sobre Constantino e sobre a situação em que ele morreu; fala sobre a chegada de Débora, Sílvio e Léa em Tóquio, e sobre as notas do óbito que foram publicadas nos jornais *Folha* e *Estadão*, os quais apresentaram uma versão de que Constantino faleceu no banheiro de um restaurante. Gandolfini acrescenta também alguns detalhes relatados pelas autoridades policiais. De forma geral, esses capítulos apresentam dados que não poderiam ser ditos pelo narrador-morto, porque eles se referem aos espaços concretos da vida, onde sua consciência já não habitava.

O quarto e o quinto capítulos são enunciados pelo cunhado Sílvio e pela esposa Débora, respectivamente. Esses capítulos são cruciais para perceber as contradições no discurso de Constantino e alçá-lo à posição de narrador suspeito. Débora narra a sua descoberta da morte e da sexualidade do marido, além de trazer mais informações sobre seu casamento e sobre como era o cotidiano deles após a morte de André. No sexto e sétimo capítulos, é Emílio quem assume a enunciação da narrativa. Embora confesse que chegou a fantasiar uma vida com Constantino, Emílio destaca que o advogado tinha problemas de autoaceitação e que não estava preparado para uma vida com outro homem.

Especificamente no sétimo capítulo, ele se dirige à Débora para contar quem ele era e falar sobre a relação extraconjugal que ele e Constantino tiveram. Depois, dirige-se a Constantino, como se estivesse falando com ele a partir de uma carta.

De modo geral, essa proliferação de pontos de vista sobre Constantino colabora para que o leitor acesse perspectivas diferentes daquelas que foram apresentadas pelo narrador-protagonista. São olhares particulares e externos à experiência subjetiva que ele conta em seu relato pós-morte. Constantino narra aquilo que é exterior, mas também se volta para o seu interior porque o momento pós-morte é o espaço-tempo que ele possui para refletir sobre a totalidade de sua existência. Os demais narradores da segunda parte do romance colaboram para a construção de uma visão externa dos acontecimentos, mas não menos subjetiva: o usuário da sauna, Artemisia, Antonio, Sílvio, Débora e Emílio também narram os desdobramentos da morte de Constantino em suas próprias subjetividades.

Considerações finais

Na análise dos aspectos temáticos relativos às masculinidades, percebeu-se que Brás Cubas queria a vida pública e o reconhecimento da sociedade. Constantino escondia-se, viajava, tinha uma vida familiar e conjugal protocolar, e depois passa a ter uma vida secreta para extravasar um pouco daquilo que era reprimido. O reconhecimento público que ele queria era apenas para mostrar sua adequação a um ideal de masculinidade hetero-orientada, a constituição de uma família e a concepção dos filhos; apenas uma

prova da potência masculina, aquilo que, ironicamente, Brás Cubas não consegue, mesmo sendo o modelo de homem próprio do ideal de masculinidade de sua época e de seu círculo social.

De um lado, há a figura do narrador machadiano, o qual não precisou se preocupar em checar a lista de seu “kit de homem de bem” e realizar qualquer esforço para se adequar às normas sociais masculinas, já que ser homem, para Brás Cubas, é algo “natural”. De outro, Constantino e seu empenho em reprimir a identidade gay ao mesmo tempo que se esmerava para performar a masculinidade legitimada/autorizada pela sociedade. Nesse contexto, entende-se que todos os anos de repressão da homossexualidade e dos desejos homossexuais fizeram com que Constantino encontrasse no relato pós-morte a única possibilidade de falar sobre quem ele realmente era, despido do simulacro que criou para sobreviver em sociedade. Portanto, os aspectos temáticos entrelaçam-se aos aspectos formais no sentido de que, após toda a repressão, o relato pós-morte é o único espaço adequado para que o narrador possa ser ele mesmo, para falar de seus medos, de seus amores, de uma vida falsa.

Considerando todo o contexto do romance de Alexandre Vidal Porto, é bastante trágico que o narrador-protagonista só consiga libertar-se das amarras sociais após a morte, e isso ilumina e aponta para todas as normas e convenções tóxicas que existem na sociedade para definir aquilo que é adequado para cada gênero, e, principalmente, homogeneizar as diversas possibilidades de masculinidade em um só formato engessado. Nessa perspectiva, compreende-se que o relato de Constantino não é apenas uma liberdade de falar, como foi para Brás Cubas,

pois vai além disso: a narração pós-morte, para Constantino, é a aceitação de sua existência, de seus desejos; é a reflexão sobre uma vida que poderia ser diferente, mas que estava atrelada a discursos e instituições que fizeram com que o “kit de homem de bem” fosse necessário.

Nesta nova nuance da categoria de defunto autor, o relato de um narrador descentrado que compartilha suas subjetividades e aceita sua existência apenas após a morte pode provocar no leitor uma reflexão sobre todos os mecanismos que oprimem e tentam coibir as existências homossexuais. Nesse sentido, os diferentes pontos de vista sobre Constantino Curtis, na segunda parte da obra, também colaboram para essa reflexão, pois eles funcionam como representações dos discursos que circulam na sociedade sobre essas existências não autorizadas.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Artes e Letras; Arcádia, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. Tradução de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo-SP: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- ECO, U. "Bosques possíveis". In: _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GINZBURG, Jaime. "O narrador na literatura brasileira contemporânea". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, , n. 2, Milão, 2012, pp. 199-221.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- PORTO, Alexandre Vidal. *Cloro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. "Os bastidores de *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto". *Suplemento Pernambuco*. s/d. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/2190-os-bastidores-de-cloro-,de-alexandre-vidal-porto.html?fb_comment_id=1869408463167623_1872542786187524. Acesso em: 1 jan. 2021.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. "A produção social da identidade e da diferença". In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- WELZER-LANG, Daniel. "A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia". Tradução de Miriam Pillar Grossi. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, v. 9, n. 2, ago/dez, 2001, pp. 460-482.

Resumo

Este artigo analisa as semelhanças e diferenças entre o defunto autor Constantino Curtis do romance *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto, e o defunto autor já consagrado de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com ênfase na primeira obra. Na primeira seção deste artigo a análise está centrada, especificamente, nos aspectos temáticos relativos à adequação a um padrão de masculinidade e na composição do “kit de homem de bem” por parte de Constantino, diferentemente de Brás Cubas, que representa aquilo que a sociedade espera de um homem. Na segunda seção, destacam-se os aspectos formais que envolvem o relato pós-morte dos dois defuntos autores. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica a partir do suporte teórico de Bourdieu (2012), Connell e Pearse (2015), Dalcastagnè (2012), Ginzburg (2012), dentre outros. Ao final do trabalho, compreende-se que o relato pós-morte, para Constantino, significa muito mais do que a liberdade de falar: é a aceitação de si próprio e a análise acurada de uma vida protocolar.

Palavras-chave: Alexandre Vidal Porto; defunto autor; masculinidades; relato pós-morte.

Abstract

This article analyzes the similarities and differences between the deceased author Constantino Curtis of the novel *Cloro* (2018), by Alexandre Vidal Porto, and the well-known deceased author of Machado de Assis in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, with emphasis on the first work. In the first section of the article, the analysis is focused specifically on the thematic aspects related to the adequacy to a standard of masculinity and the composition of “the good man kit” by Constantino, who, unlike Brás Cubas, represents what society expects of a man. In the second section, the formal aspects that involve the post-mortem report of the two deceased authors are highlighted. This is a bibliographical research based

on the theoretical support of Bourdieu (2012), Connell and Pearse (2015), Dalcastagnè (2012), Ginzburg (2012), among others. At the end of the work, it is established that the post-mortem report, for Constantino, means much more than the freedom to speak: it is self-acceptance and accurate analysis of a protocol life.

Keywords: Alexandre Vidal Porto; deceased author; masculinities; post-death report.

Recebido em 17 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.