

O TEMPO CRONOLÓGICO E O “TEMPO METAMÓRFICO” EM MOHO, DE PAULETE JONGUITUD ACOSTA

Chronological time and “metamorphic time” in
Moho, de Paulete Jonguitud Acosta

Naira de Almeida Nascimento

Doutora em Estudos Literários pela Universidade
Federal do Paraná. Professora Associada de Literatura
na Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

E-mail: naira.alm@gmail.com

ORCID iD: [0000-0001-5185-6245](https://orcid.org/0000-0001-5185-6245)

RESUMO: *Moho*, novela da escritora mexicana Paulete Jonguitud Acosta, publicado em 2010, retrata a insólita experiência de Constanza, uma mulher de meia-idade pertencente a uma família de classe média-alta, às vésperas do casamento da filha e ainda abatida pela recente separação, que descobre uma estranha mancha na coxa atingindo proporções descomunais. O estudo busca entender como a temporalidade é elaborada no livro, que funciona não apenas como uma marcação da ação. Por meio da sua tematização, é possível inferir uma leitura que evidencia duas temporalidades em jogo. O tempo cronológico, matriz da vida moderna, e o “tempo metamórfico” que se insurge contra o primeiro e vai moldando a nova identidade da protagonista. Contra as ingerências do tempo cronológico rebela-se a vida humano-vegetal de Constanza e toda a base do que foi a sua vida até então. Deste modo, a família nuclear burguesa, estrutura privilegiada da estrutura social moderna, também é implodida no desvelamento de traições e de profundos recalques. Para o desenvolvimento desta pesquisa, recorreu-se às reflexões de estudiosos da modernidade, como Marshall Berman, a fim de descrever o sentido do tempo cronológico na nova configuração social, e, para a compreensão do tempo metamórfico, as reflexões do pesquisador italiano Emanuelle Coccia, em *Metamorfoses* (2020), além dos conceitos de devir e de rizoma, de Deleuze e Guattari, foram essenciais. A tese de Rafael Mófrita Sadanha foi de particular relevância para a explicação sobre o “ethos presentista”.

Palavras-chave: metamorfose; modernidade, tempo; Moho; Paulete Jonguitud Acosta.

ABSTRACT: *Moho*, a novel by Mexican writer Paulete Jonguitud Acosta, published in 2010, portrays the unusual experience of Constanza, a middle-aged woman belonging to an upper-middle class family, on the eve of her daughter's wedding and still beaten down by the recent separation, who discovers a strange stain on the thigh reaching enormous proportions. The study seeks to understand how temporality is elaborated in the book, which works not only as a marking of action. Through its thematization, it is possible to infer a reading that evidences two temporalities at stake. Chronological time, the matrix of modern life, and the "metamorphic time" that rebels against the first and shapes the protagonist's new identity. Against the interferences of chronological time, Constanza's human-plant life rebels and the entire basis of what her life was

until then. In this way, the bourgeois nuclear family, the privileged structure of the modern social structure, is also imploded in the unveiling of betrayals and deep displacements. For the development of this research, we resorted to the reflections of scholars of modernity, such as Marshall Berman, in order to describe the meaning of chronological time in the new social configuration, and, for the understanding of metamorphic time, the reflections of the Italian researcher Emanuelle Coccia, in *Metamorphoses* (2020), in addition to the concepts of becoming and rhizome, by Deleuze and Guattari, were essential. Rafael Mófrita Sadanha's thesis was of particular relevance to the explanation of the "presentist ethos".

Keywords: Metamorphosis; Modernity; tempo; Moho; Paulette Jonguitud Acosta

1 Introdução: A modernidade e o tempo cronológico

Ainda que, do ponto de vista histórico, o período moderno tenha seu início no séc. XVI, é a segunda fase, aquela assinalada pela onda revolucionária de 1790 (Berman, 1986, p. 15), que consolida as conquistas do tempo cronológico. A segunda modernidade seria assim marcada por um “grande e moderno público”, que “partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política” (Berman, 1986, p. 15).

Ao considerar o século XIX como parâmetro de sua análise, Berman tem em vista as intensas transformações nos variados domínios: as “grandes descobertas nas ciências físicas”, que mudaram a visão sobre o universo e sobre o nosso lugar nele; a “industrialização da produção”, com a criação de novos ambientes humanos e a destruição dos antigos, além da aceleração do ritmo da vida; a “descomunal explosão demográfica” e o “rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano”;

“sistemas de comunicação de massa”; “Estados nacionais cada vez mais poderosos”; “movimentos sociais de massa e de nações” e, por último, um “mercado capitalista mundial” em permanente expansão. (Berman, 1986, p. 15).

A modernidade entronizou o tempo cronológico, que é o tempo que mede a produção nas fábricas e que também sincroniza o tempo dos trens, ícone da modernização do séc. XIX. Baudelaire, arguto observador do seu tempo, alude em mais de um poema ao império de Cronos. Em um deles, atenta para a vivência fundada cada vez mais no caráter efêmero do mundo devido ao tempo histórico. “Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo / Te murmura: Recorda! – E logo, sem demora, / Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora, / E te suguei a vida com meu bulbo imundo!” (Baudelaire, 2012, p. 429).

Ao revogar a regra clássica das três unidades (ação, tempo e espaço) no drama romântico, também Victor Hugo assinala as determinantes temporal e espacial como caracterizadoras do texto literário em sua singularidade. “A unidade de tempo não é mais sólida que a unidade de lugar. A ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestibulo. Toda ação tem sua própria duração como seu lugar particular.” (Hugo, 2007, p. 55).

Moho, novela da escritora mexicana Paulete Jonguitud Acosta, publicada em 2010, é fortemente marcada pela expressão do tempo cronológico. Constanza, uma mulher de meia-idade, que atuou durante toda a sua vida como figurinista de grandes produções teatrais, às vésperas do casamento da filha e ainda

amargurada pela recente separação de um longo casamento, descobre um sinal em sua coxa que ganha proporções assustadoras até que ela inteira vem a se transformar num enorme vegetal, esquecido no quintal de sua casa. O final do casamento tem ainda um sabor amargo por ser resultado de uma traição descoberta. Felipe, seu marido mantinha um caso amoroso com a sobrinha dela, que, órfã e com o mesmo nome da tia, havia sido criada por eles.

O livro é dividido em 27 capítulos. Nenhum deles tem nome, mas todos são numerados por extenso: “Um”; “Dois”; “Três” [...] “Vinte e sete”. A contagem do tempo pretérito desvia-se também do usual. Em lugar de “dois meses”, prefere-se a expressão “oito semanas”, como a marcar a exaustão da protagonista diante do tempo; o arrastar dos dias desde que tomou conhecimento do caso amoroso entre o marido e a sobrinha. A narrativa tem início a “vinte quatro horas” do casamento da filha e não a “um dia”, assinalando o ritmo frenético dos últimos preparativos, agravado ainda pelas condições de saúde por que passa Constanza. O esgotamento do tempo é verificado em passagens como: “Dezessete horas para o casamento de Agustina...” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30); “Dezesseis horas para o casamento de Agustina.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 40); “Doze horas para o casamento de Agustina” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 69).¹

Outro ordenamento cronológico faz-se presente no diário de Felipe, descoberto por Constanza e que informa o leitor sobre a progressão do seu envolvimento com a sobrinha. Registro do discurso memorialístico, a escrita do diário notabiliza-se por sua

1 “Diecisiete horas para la boda de Agustina [...] (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30); “Dieciséis horas para la boda de Agustina” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 40); “Doce horas para la boda de Agustina” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 69).

utilização de forma ficcional na história da prosa moderna.

24 de Janeiro.

Levantou-se cedo: cabelo solto e molhado. Saiu para o jardim e se sentou junto à árvore. Levantou-se cedo: cabelo solto e molhado. Saiu para o jardim e sentou-se junto à árvore. Para brincar com os cães ou para que eu a visse? Com dor fui trabalhar.

14 de Março.

Outra vez nos visita. Me enjoa, me porto como idiota. Fala de seus filhos, de seu esposo. Meus filhos a escutam, minha esposa faz perguntas. Fala para eles, mas move-se para mim.

Abril 8.

Não pude dormir. Suspeito que Constanza sabe. Agustina me fala cada vez menos. [...]

(Jonguitud Acosta, 2010, p. 43-44).²

Pertencente ainda à ordenação de uma cronologia é a tentativa de Constanza em gravar, através de um velho aparelho, os pensamentos e as lembranças do passado nas horas que antecedem a sua metamorfose.

Nesse sentido, ainda é assinalável uma personagem secundária, Loreto, a avó de Constanza, lembrada pela neta por conta de uma das suas obsessões: descobrir o tempo de

vida que lhe restava por meio da leitura da palma de sua mão esquerda.

Nas noites em que não tinha enxaqueca se sentava junto à lâmpada da sala a desenhar em um caderno onde traçava a palma de sua mão, medindo cada linha com compasso e régua de madeira; passava horas imersa em seus cálculos; como um alquimista estendia sobre a mesa seus instrumentos, eu os limpava com a saia. Os meus irmãos riam-se, mas para mim esse ritual era um mistério [...]. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 56).³

2 Tempo cronológico: dinamismo e imobilidade

Se, teoricamente, o tempo cronológico aponta para a mobilidade, para a mudança, para a aceleração, o certo é que a experiência histórica nos conduziu à condição de imobilidade.

Em meio ao mar de promessas e aventuras com que a modernidade acena, vigora, contudo, a sua contraface, ou seja, o imenso temor da dissolução total: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura [...] autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça

2 “Enero 24.

Se levantó temprano: cabelo suelto y mojado. Salió al jardín y se sentó junto al árbol. ¿A jugar con los perros o a que la viera yo? Con dolor me fui a trabajar.

Marzo 14.

Otra vez nos visita. Me marea, me porto como idiota. Habla de sus hijos, de su esposo. Mis hijos la escuchan, mi esposa hace preguntas. Habla para ellos, pero se mueve para mí.

Abril 8.

No he podido dormir. Sospecho que Constanza lo sabe. Agustina me habla cada vez menos [...]

(Jonguitud Acosta, 2010, p. 43-44).

3 “Las noches en que no tenía jaqueca se sentaba junto a la lámpara de la sala a dibujar en un cuaderno donde trazaba la palma de su mano, midiendo cada línea con compás y regla de madera; pasaba horas inmersa en sus cálculos; como un alquimista extendía sobre la mesa sus instrumentos, los limpiaba con la falda. Mis hermanos se reían, pero para mí ese ritual era un misterio [...].” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 56).

destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.” (Berman, 1986, p. 14).

A percepção da passagem do tempo, assim como a constatação de sua natureza transitória e irreversível, causa no indivíduo o receio em relação à mudança. Partindo da ideia de “ethos presentista”, Rafael Mófrita Saldanha descreve assim a experiência moderna e contemporânea sobre a ideia de futuro e de seu cancelamento imediato:

A princípio, a ideia de que um cancelamento do futuro é gerado por uma experiência do tempo que se orienta a partir do futuro pode parecer estranho. O que as nossas análises acabaram mostrando, porém, é que a ideia de um horizonte de expectativas como *telos* das nossas ações acaba, em nome da sua preservação, produzindo um encurtamento das expectativas a fim de conseguir proteger esse futuro contra qualquer risco que possa ameaçá-lo. O problema é que não só esse futuro se encontra transformado numa repetição projetada do presente, como também a própria possibilidade de futuro começa a se dissolver diante dos efeitos prenunciados na catástrofe climática que já está em curso [...] O tempo em que vivemos é, portanto, *cancelamento do futuro* em inúmeros sentidos. Mas o problema não é só esse, o problema é que mesmo com esse esgotamento, ainda estamos habituados a essa temporalidade moderna. É como se estivéssemos em *tilt*: estamos estruturados para agir *em direção a um futuro*, embora não haja mais futuro que possa nos orientar. (Saldanha, 2018, p. 358-359).

Um passo antes, a autor esclarece sobre a natureza enganosa da transformação a que vivemos acorrentados, mas que nos leva, de fato, a um estado de inércia porque impedidos

pelo terror de uma mudança efetiva. “O futuro, justamente aquilo que deveria facilitar a nossa transformação – ou deixar disponível a capacidade de se transformar –, acabou nos conduzindo a uma imobilidade. (Saldanha, 2018, p. 104).

A passagem voraz do tempo é testemunhada nas marcas do corpo da protagonista, ao comparar o corpo desgastado de agora ao que foi no passado:

Entrei no banheiro e me despi diante do espelho; não achei em minha imagem a mulher jovem que sempre imagino ao pensar em mim. Examinei meu corpo, audição pessoal que reprovava dia após dia. Cascata de adjetivos: pés grandes, tornozelos sombreados pelas coxas, coxas e quadril largos, ventre vasto, seios amedrontados. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 12).⁴

Como explicita Laura López Morales, às metáforas do pleno que caracterizam o corpo jovem da sobrinha (“Senti que ela habitava até o último canto de seu corpo, nenhum espaço lhe era alheio, nem uma unha do pé, nem meio calcanhar ou o lóbulo de uma orelha: tudo estava ocupado, colonizado”. Jonguitud Acosta, 2010, p. 19)⁵ opõem-se às marcas do vazio, do oco em sua própria carne. (Morales, 2014, p. 102).

Tentar reter as marcas do tempo no corpo é sem dúvida uma das formas contemporâneas de conjurar a mortalidade da carne e se insurgir contra a sua potência destrutiva. O que é apresentado na narrativa como fator de desestabilização e fundador do conflito, ou seja, a traição do marido, passa a configurar

4 “Entré al baño y me desnudé frente al espejo; no hallé en mi imagen a la mujer joven que siempre imagino al pensar en mí. Examiné mi cuerpo, audición personal que reprobaba día tras día. Cascada de adjetivos: pies grandes, tobillos sombreados por las várices, muslos y cadera anchos, vientre vasto, senos amedrentados.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 12).

5 “Senti que ella habitaba hasta el último rincón de su cuerpo, ningún espacio le era ajeno, ni una uña del pie, ni medio talón o el lóbulo de una oreja: todo estaba ocupado, colonizado” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 19).

como condição para a instauração de uma nova ordem. A expressão da família nuclear burguesa, já incapaz de partilhar as vivências entre seus membros, é posta em xeque com a atitude de Felipe e de Constanza-sobrinha. O elemento aparente de ruptura proporciona, assim, as condições de ultrapassagem de um tempo medíocre, fundado numa temporalidade criada com base no produtivismo, que nos foi legada pela civilização moderna.

A metáfora da transformação advém no devaneio de Constanza. O drama vivido dezoito anos antes revisita-a na forma de um bebê, abortado pela sobrinha com a ajuda e por orientação dela. Na tentativa de garantir um futuro “melhor” para a adolescente, colocado em risco por uma relação casual com um colega da universidade, Constanza luta pela retirada do feto, feto este que retorna agora na sua aparência primeira, atormentando seus sonhos e os momentos solitários no casarão. Como que dando forma a um mito criacionista, Constanza une as partes de um cinzeiro quebrado em momento de fúria, tecendo com suas partes uma grande cabeça a quem apelida de Rafael. O boneco é inflado de vida e recupera os sons primevos do universo:

Levei a cabeça feita com plasticina ao ouvido, como uma concha de mar. Escutei um rumor de ondas, o líquido amniótico lambendo a praia da pele do feto, ondas que se internam em seus rincões, carícia primeira, e ajustam suas marés ao bamboleio do mundo que é a mãe; ouvi

também o correr do sangue a pressão pelas veias que sulcam sua abóbada celeste, negra e vermelha e translúcida. E de repente um som novo: vazio que suga o ar e as ondas do mar, sucção em redemoinhos; baixa a maré: se acaba a água e o sangue e o mundo. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 31).⁶

Vítima mais uma vez da revolta, Constanza rompe a relação amistosa que vinha construindo com Rafael e devora o boneco:

Peguei o pescoço do feto entre o indicador e o polegar, abri a boca e enfiei a cabeça entre os meus lábios; senti os dentes roçar as costas dele. Eu mordi, e quando eu esperava ouvir seu crânio quebrar como casca de ovo, meus dentes afundaram em plasticina.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 45).⁷

Inevitável a associação com a clássica imagem grotesca de Goya, em *Saturno devorando seu filho*. Numa alusão que figura o terror contemporâneo diante do tempo e da morte, a pintura evoca a luta para tentar deter o destino que nos foi atribuído. No caso do quadro, a luta de Saturno contra a maldição de ser devorado pelo filho; na leitura contemporânea, o terror frente a nossa transitoriedade. Constanza, ao abocanhar a representação do sobrinho-neto, quer impedir, assim como Saturno, o curso das coisas vivas.

6 “Me llevé la cabeza hecha con plastilina al oído, como una concha de mar. Escuché un rumor de olas, el líquido amniótico lamiendo la playa de la piel del feto, olas que se internan en sus rincones, caricia primera, y ajustan sus mareas al bamboleio del mundo que es la madre; oí también el correr de la sangre a presión por las venas que surcan su bóveda celeste, negra y roja y translúcida. Y de pronto un sonido nuevo: vacío que chupa el aire y las olas del mar; succión en remolinos; baja la marea: se acaba el agua y la sangre y el mundo.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 31).

7 “Tomé el cuello del feto entre índice y pulgar, abrí la boca y metí su cabeza entre mis labios; sentí los dientes rozar su espalda. Mordí, y cuando esperaba escuchar su cráneo romperse como cáscara de huevo, mis dientes se hundieron en plastilina.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 45).

3 O tempo metamórfico

Não apenas a culpa pela morte do feto é reavivada pelas memórias de Constanza. Nas vinte quatro horas em que se dá a ação da novela, o tempo dilata para as memórias recentes, como a da separação, mas também revisita o período da infância. A lembrança de uma mãe castradora ("Como pode andar tão suja?". Jonguitud Acosta, 2010, p. 13)⁸ e de uma criança solitária crescida em escola interna é a provocação necessária para interrogar-se sobre sua própria relação com Agustina, a filha. A perambulação pelos aposentos do casarão estimula o recuo no tempo. Ao se deparar com o caderno de desenhos da filha, da época da escola, emerge um mundo ainda não bipartido pelos critérios da racionalidade.

Numa segunda referência a Goya, neste caso aos *Caprichos*, as imagens fantásticas, encontradas pela mãe, vão de encontro à produção atual de Agustina, que ganha a vida como ilustradora de livros infantis, enquanto, no plano textual, constroem o ambiente onírico necessário para o fantástico desfecho da novela:

[...] os desenhos nestes cadernos eram muito diferentes: traços em tinta chinesa e carvão todos com uma frase. Um rio largo e profundo com uma poderosa corrente; três homens estão montados em estacas no meio da água, vestem túnicas e turbantes; em um canto, Agustina flutua sobre uma folha branca. Ao calcanhar

uma frase: Começou a destruição das lagartas. Em outra página: um campo com grama e arbustos secos, ao fundo uma cabana em muito mau estado; em frente a esta, um homem jovem, o corpo queimado, a pele uma pasta seca que começa a se desprender. Agustina, em primeiro plano, segura uma mangueira da qual escorre água negra. A frase: De qualquer modo é um esforço inútil, mas lhe conforta ver-me tentando. Mais adiante: um lugar de comida de rua. O corpo de um porco está pendurado no balcão. Constanza segura entre os braços um pedaço de carne do tamanho de um bebê, o coto tem rosto de porco e está aberto em carcaça. A frase: Começou assim a procissão dos equivocados. (Jonguitud Acosta, 2019, p. 49).⁹

A narração em primeira pessoa não consegue ocultar a superproteção com que o filho, Leonel, é tratado, tampouco a mão autoritária de Constanza sobre os outros membros. A tentativa de governar uma família que escapasse ao modelo da sua infância revela-se finalmente uma farsa, que encobre desejos há muito recalcados, como testemunham as imagens de violência nas disputas entre seus filhos e Constanza-sobrinha ou nas razões que levaram ao encontro amoroso do marido com a sobrinha.

Esse edifício que desaba aos pés de Constanza, composto pelas suas projeções burguesas de família, ocorre simultaneamente ao aparecimento da mancha em sua virilha, que, por sua vez, assinala o início de uma outra fase de percepção da protagonista. O tempo do luto

8 "Como puedes andar tan sucia?" (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13).

9 "[...] los dibujos en esos cuadernos eran muy diferentes: trazos en tinta china y carboncillo todos con una frase. Un río ancho y profundo con una poderosa corriente; tres hombres están montados en zancos en mitad del agua, visten túnicas y turbantes; en un rincón, Agustina flota sobre una hoja blanca. Al calce una frase: Ha comenzado la destrucción de las orugas. En otra página: un campo con pasto y arbustos secos, al fondo una cabana en muy mal estado; frente a ésta, un hombre joven, el cuerpo quemado, la piel una pasta seca que comienza a desprenderse. Agustina, en primer plano, sujeta una manguera de la que escurre agua negra. La frase: De cualquier modo es un esfuerzo inútil, pero le reconforta verme intentándolo. Más adelante: un puesto de comida callejera. El cuerpo de un cerdo cuelga sobre el mostrador. Constanza sujeta entre los brazos un trozo de carne del tamaño de un bebé, el muñón tiene rostro de cerdo y está abierto en canal. La frase: Comenzó así la procesión de los equivocados." (Jonguitud Acosta, 2019, p. 49).

corresponde aqui ao tempo da metamorfose experimentado por ela.

Percebida, a princípio, como asquerosa e indesejável, visto macular a aparência lisa e uniforme da sua pele, a mancha permite a Constanza a adentrar o domínio do imprevisível e do metamórfico. É por meio dela que a protagonista se reconecta com imagens e sensações trazidas da infância, como aquelas sugeridas pelos jardins de El Bosco e que tanto a impressionaram nos tempos do internato.

Apertava as coxas com os olhos naqueles corpos montados em porcos, ou burros; percorri com cuidado cada nu, dedos sob a saia, até chegar à Terceira janela, o terceiro jardim: céu negro, corpos que sugeriam perda; aquele devia ser o lugar com o qual ameaçavam aqueles que trocavam carícias sob os cobertores ou roubavam o vinho de consagração; ainda me lembro de um homem partido ao meio em cujo interior habitavam formigas vermelhas sentadas a uma mesa. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 24).¹⁰

Curiosamente, tanto em El Bosco como no Goya aqui evocado, o dos *Caprichos*, em particular na terceira e última parte da produção, a representação animal tende a ganhar uma perspectiva negativa se comparada ao elemento humano. A tomada pejorativa lembra muitas vezes ao homem que o caminho dos vícios e do pecado podem levá-lo à condição animal. Entre El Bosco, com forte conotação religiosa, e Goya, simpatizante às ideias

iluministas, insinua-se uma tradição moderna do pensamento que encontra em Descartes a máxima que despreza o animal, transformado em mera máquina, incapaz de pensamento, posto, por isso, a serviço do homem. Não apenas a barreira entre Natureza e Cultura é adensada pelo pensamento crítico da época, como também a imaginação, segundo Bacon, deve ser proscrita em nome do sentido da verdade.

O vínculo ao animalesco também está presente no universo de Constanza. A preocupação com a mancha a leva a desvendar a terminologia do seu mal, *Caldosporium*, por meio de uma pesquisa on-line, ao passo que lhe abre uma galeria de horrores na forma de imagens.

Encontrei, então, uma criança coberta de escamas; suas costas pareciam ter sido mergulhadas na lama para secar ao sol: lama rachada com estradas finas de pele saudável no deserto de crostas. Minhas pernas congelaram; a cria estava olhando para mim, um goblin, um bebê dragão, olhos esticados para trás, cabelo até o topo da minha cabeça, rosto coberto de escamas terrosas. Balança. Verde. Como minha mancha, como eu. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 25).¹¹

O distanciamento interposto entre si e aquelas figuras teratológicas vai dando lugar ao reconhecimento de que seu corpo também é parte deste processo, o que a leva à interrogação: "Deixarei eu de ser mulher? Vai me descompor o corpo? Cairá algo de mim? [...]"

10 "Apertaba los muslos con los ojos en aquellos cuerpos montados en cerdos, o burros; recorrí con cuidado cada desnudo, dedos bajo la falda, hasta llegar a la tercera ventana, el tercer jardín: cielo negro, cuerpos que sugerían pérdida; aquél debía ser el sitio con el que amenazaban a quienes intercambiaban caricias bajo las mantas o robaban el vino de consagración; todavía me acuerdo de un hombre partido por la mitad en cuyo interior habitaban hormigas rojas sentadas a una mesa." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 24).

11 "Hallé, luego, a un niño cubierto por escamas; tenía la espalda como si tras sumergirlo en lodo le hubiesen puesto a secar al sol: barro cuarteado con delgadas carreteras de piel sana entre el desierto de costras. Se me helaron las piernas; el engendro me miraba, un duende, una cría de dragón, ojos alargados hacia atrás, cabello a media coronilla, cara cubierta por escamas terrosas. Escamas. Verdes. Como mi mancha, como yo." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 25).

Imaginei meu retrato junto ao do monstro: passem a ver o endriago que algum dia foi mulher. O que serei daqui a pouco? um basilisco?" (Jonguitud Acosta, 2010, p. 25).¹²

O que assinala a nossa humanidade? Essa é a questão colocada por Giorgio Agamben em *O aberto: o homem e o animal*. Libertando-se dos argumentos mais usuais que se valeram da razão, da linguagem ou da prática de rituais como garantias do humano, Agamben parte para uma investigação arqueológica, apelando à "máquina antropológica" como este construto do humano. "Homo sapiens não é, portanto, nem uma substância nem uma espécie claramente definida: é, sobretudo, uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano" (Agamben, 2013, p. 50). De acordo com o pesquisador, até mesmo a linguagem é uma produção histórica (Agamben, 2013, p. 62), de modo que não há fatores que determinem a distinção senão o próprio desejo de demarcação. Lembra ainda como no Ancien Régime os limites do humano "são ainda bastante mais incertos e flutuantes do que quando aparecem no século XIX, após o desenvolvimento das ciências humanas" (Agamben, 2013, p. 47).

Na sua forma mais comum, o *caldosporium* apresenta-se como o mofo que recobre paredes ou áreas úmidas, nas cores verde-azeitona ou preta, a depender do tipo da espécie. A forte relação dele com a baixa do sistema imunológico em humanos leva-nos a associá-lo a um inimigo da saúde, sobretudo para aqueles afetados por doenças respiratórias. Constanza entende sua expansão pelo corpo como uma forma putrefata que destruirá terminantemente sua identidade

humana e, depois, feminina. Neste sentido, não é aleatória a localização da mancha: "...meu sexo apodreceu como restos murchos, pêssego velho." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 26).¹³

4 Metamorfose e regeneração

A utopia civilizatória moderna que apostava no humanismo como condição superior da vida evidencia hoje a sua falência. A aposta no progresso, eixo do pensamento a partir dos oitocentos, naufragou inteiramente em meio a inúmeras crises, climáticas, habitacionais, sociais, econômicas, éticas etc.

O filósofo Emanuele Coccia, assim como muitos outros pesquisadores na contramão da perspectiva progressista, investe no sentido cíclico da vida ao estudar o fenômeno da metamorfose. Ele recoloca a questão do humano, pensado desde o início da modernidade como uma forma privilegiada de vida, nesses termos:

Nossa humanidade tampouco é um produto originário e autônomo. Ela também é um prolongamento e uma metamorfose de uma vida anterior. Ela é, mais precisamente, uma invenção que os primatas – uma outra forma de vida – souberam extrair de seus próprios corpos – do seu sopro, do seu DNA, da sua maneira de viver – para fazer existir de forma diferente a vida que os habitava e os animava. Foram eles que nos transmitiram essa forma – e, através da forma de vida humana, são eles que continuam a viver em nós. Aliás, os próprios primatas são apenas uma experimentação e uma aposta feita por outras espécies, outras formas de vida. A evolução é uma mascarada que acontece no tempo e não no espaço. Ela permite que toda

12 "Dejaré yo de ser mujer? Se me descompondrá el cuerpo? Se me caerá algo? [...] Imaginé mi retrato junto al del monstruo: pasen a ver al endriago que algún día fue mujer. Que seré luego?, un basilisco?" (Jonguitud Acosta, 2010, p. 25).

13 "...se me pudría el sexo como restos marchitos, durazno viejo." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 26).

espécie, de era em era, use uma nova máscara diante daquela que a gerou, e, aos filhos e filhas, que não se deixem reconhecer e não reconheçam mais seus pais. E, no entanto, apesar da troca da máscara, “espécies-mães” e “espécies-filhas” são uma metamorfose da mesma vida. (Coccia, 2020, p. 14).

Levando a leitura darwiniana a suas últimas consequências, Coccia afirma que as espécies não são “substâncias”, mas sim “jogos de vida”, “configurações instáveis e necessariamente efêmeras de uma vida que gosta de transitar e circular de uma forma em outra” (Coccia, 2020, p. 15). Acrescenta ainda que não existe oposição entre o “vivo” e o “não vivo”, uma vez que “a vida é sempre a reencarnação do não vivo” (Coccia, 2020, p. 16) no sentido que sua formação é dada pelas formas presentes em Gaia.

Em *Moho*, assistimos ao embate entre duas temporalidades, anunciadas pelos próprios nomes. “Constanza”, nome régio, também evoca a continuidade, a perseverança, a fidelidade, enfim, uma ideia de permanência, ou como ela mesma profere: “Não gosto de surpresas” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 12);¹⁴ diferentemente de “Moho”, título do livro, que aponta para a transformação, para a degradação da matéria.

Constanza, presa ao tempo cronológico (“Vinte e quatro horas para me reconstruir, nem um minuto a mais.” Jonguitud Acosta, 2010, p. 17),¹⁵ busca deter seu imperioso avanço, evidenciado por um corpo desgastado. “Moho”¹⁶ luta pela vida num sentido metamórfico, em que as pressões do tempo cronológico perdem sua razão de ser; em que a

vida é percebida em outro fluxo, o regenerativo.

As imagens trabalhadas pela narrativa são bastante ilustrativas. Em diversas passagens, Constanza confessa não gostar de ser tocada. Também é bastante recorrente a frase ouvida por sua mãe de que, quando criança, vivia suja. Freud, no emblemático ensaio *O mal estar na civilização*, lembra que o trato civilizatório passa a valorizar três itens que não se distinguem pela sua utilidade, mas sim pelo que representam dentro do discurso da civilização. São eles: a beleza, a limpeza e a ordem.

A sujeira de qualquer tipo nos parece irreconciliável com a civilização; estendemos para o corpo humano a exigência de limpeza, ouvimos espantados que a pessoa do Roi Soleil exalava um cheiro péssimo, e balançamos a cabeça quando, na Isola Bella, mostram-nos a pequena bacia que Napoleão usava na toailete matinal. Não nos surpreendemos se alguém coloca o uso do sabão como medida direta do grau de civilização. (Freud, 2010, p. 53-54).

É certo que o recalque causado pela afirmação da mãe pode e deve ser lido numa chave psicanalítica, mas, de qualquer forma, encontramos-nos num terreno em que a figura do “moho” é capital e a ideia do sujo associado a ele ganha contornos expressivos no sentido como foi imposto às condições de vida idealizadas pela modernidade. Assim, a limpeza, elemento-chave dessa construção mental que ganha espaço sobretudo nos séculos XVII e XVIII, de acordo com Norbert Elias, modifica as relações sociais, reconfigura

14 “No me gustan las sorpresas” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 12).

15 “Veinticuatro horas para reconstruirme, ni un minuto más.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 17).

16 A partir de aqui assumimos a palavra “moho” em lugar de “mancha”, cuja tradução para “mofo” mostra-se bastante relevante, sobretudo para a leitura empreendida em torno da metamorfose.

os espaços urbanos e caracterizam os espaços privados. (Elias, 1994).

A obsessão de Constanza por sua limpeza pessoal, ilustrada nas tentativas de extirpar o *moho* em sua pele, recorrendo até mesmo ao seu corte às cegas,¹⁷ dão lugar à experiência de contato com a “imundície” do entorno: “Caminhei em pontas, pés descalços sobre a madeira que me apetecia imunda, até ao escritório onde está o computador.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 23).¹⁸

Aceitar a lógica do metamórfico é aprender a se “sujar”, ou seja, libertar-se da noção das formas puras, atitude análoga a abandonar o pensamento antropoceno, ou seja, o humano como centro da atenção de uma era. É com asco, por exemplo, que reage diante das figuras destituídas da normatividade nas páginas do manual dermatológico consultado: “...exibição de fenômenos, foto após foto, pele após pele. Quase ouvi a voz de um apresentador de circo: passem a ver a mulher barbuda, o homem salgueiro, o menino girino.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 24).¹⁹

A transformação de Constanza é acompanhada de descrições sensoriais, em que a face

instintiva do humano sobressai: “Molhei o dedo com a língua e o passei pela mancha, depois o lambi: o lunar tinha uma superfície como de farinha, macia, e era insípido.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13);²⁰ “Quase sem pensar coleei a cara ao chão e lambi o mofo; a mesma sensação, aveludado, sem sabor.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 16),²¹ ou ainda, “Belisquei um dos caroços brancos que cresciam sobre o verde: não me doeu. Com um bote o arranquei e o segurei entre meus dedos: esponjoso, macio. Eu o comi. Olhei para baixo: no lugar onde tinha arrancado aquele caroço tinham crescido mais três. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).²²

Reação idêntica percebe-se nos cães da família, também eles atraídos pelo olfato, ora pelo vômito de Felipe ora pelo sangue de Constanza-sobrinha: “Os cães tentaram lamber o que havia salpicado até o chão” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 38); “um deles, tímido, começou a lamber o charco.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 79).²³ O cachorro é ainda evocado por Freud em oposição à trajetória humana por duas razões essencialmente: “ser um animal de olfato, que não tem horror aos

17 “Eu ainda cheirava a uma mistura de sabão, álcool e creme demaquilante, mas a voz de minha mãe ressoou no banheiro: *Como você pode andar tão suja?*” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13). No original: “Yo aún olía a una mezcla de jabón, alcohol y crema desmaquillante, pero la voz de mi madre resonó en el baño: *Como puedes andar tan sucia?*” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13).

18 “Caminé en puntas, pies descalzos sobre la madera que se me antojaba inmunda, hasta el escritorio donde está la computadora.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 23).

19 “...exhibición de fenómenos, foto tras foto, piel tras piel. Casi oí la voz de un presentador de circo: pasen a ver a la mujer barbuda, el hombre sauce, el niño renacuajo.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 24).

20 “Me mojé el dedo con la lengua y lo pasé por la mancha, luego lo lamí: el lunar tenía una superficie como de harina, tersa, y era insípido.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13).

21 “Casi sin pensar pegué la cara al piso y lamí el moho; misma sensación, aterciopelado, sin sabor.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 16).

22 “Pellizqué uno de los bultitos blancos que crecían sobre el verde: no me dolió. Con un zarpazo lo arranque y lo sujeté entre mis dedos: esponjoso, suave. Me lo comí. Miré hacia abajo: en el sitio donde había arrancado aquel bultito habían crecido tres más. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).

23 “Los perros intentaron lamer lo que había salpicado hasta el piso” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 38); “...uno de ellos, tímido, comenzó a lamer el charco.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 79).

excrementos, e não se envergonhar de suas funções sexuais.” (Freud, 2010, p. 63).

O comportamento *sui generis*, e não apenas a mudança aparente do corpo, leva Constanza ao questionamento acerca de sua identidade: “Sou um monstro” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).²⁴ Como recorda Freud, o impulso civilizatório conjuga-se, na sua hipótese, ao distanciamento dos órgãos sexuais por meio da adoção da postura ereta no homem: “...a retração dos estímulos olfativos parece consequência do afastamento do ser humano da terra, da decisão de andar ereto, que fez os genitais até então escondidos ficarem visíveis e necessitados de proteção, despertando assim o pudor.” (Freud, 2010, p. 62).

Michel Foucault, por seu turno, aborda, na reunião de textos denominada *Os anormais*, a criação da figura do “anormal” durante o século XVIII na cultura ocidental como forma de substituir a total exclusão social de homens que, de alguma forma, ameaçavam a normatividade, como no caso da lepra, para uma forma de controle nem por isso menos rígida. Nesse processo, o “monstro” torna-se uma categoria fundamental. Relembra ele que o monstro comporta duas categorias fundadas no direito romano: o *portentum* ou *ostentum*, que designam anomalias nos humanos, e o *monstrum*, relativo ao ser que não possui forma humana. Entre a Idade Média e o século XVIII, o monstro seria “essencialmente o misto”:

É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É a mistura de duas espécies, é o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É o misto de dois indivíduos: o que tem cabeça e um

corpo. O que tem dois corpos e uma cabeça é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem a luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. (Foucault, 2001, p. 79).

Contudo, como conclui Foucault, a mudança operada no século XVIII retira o conceito de monstruoso apenas do domínio físico.

Ele traz consigo a transgressão natural, a mistura das espécies, o embaralhamento dos limites e dos caracteres. Mas ele só é monstro porque também é um labirinto jurídico, uma violação e um embaraço da lei, uma transgressão e uma indecidibilidade no nível do direito. O monstro é, no século XVIII, um complexo jurídico-natural. (Foucault, 2001, p. 82).

Ou seja, o monstro é um imbróglio causado pela perspectiva antrocêntrica, que excluiu da sua auto-imagem todas as demais formas de vida e também aquelas que escapam ao padrão normativo.

Ao perceber o avanço do “moho” sobre sua pele, Constanza acredita ter abandonado a forma humana e haver ingressado no domínio do monstruoso: “Eu sou um monstro. Eu queria falar com alguém, mas como me comunicar com as pessoas? Eu deveria colocar enigmas, como esfinge? Jogar dardos com a minha cauda de Mantícora?” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).²⁵

A tentativa de esconjurar as formas monstruosas, contudo, é vã. Constanza pressente, com o desabrochar do beijo do

24 “Soy un monstruo” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).

25 “Soy un monstruo. Quería hablar con alguien, pero ¿cómo comunicarme con la gente? ¿Debería plantear enigmas, como esfinge? ¿Lanzar dardos con mi cola de mantícora?” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 30).

“moho”, que seu trajeto é irreversível: “...o crocodilodragão-serpente se arrastava dentro da minha cabeça: somos, somos.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 26).²⁶ Aí a própria linguagem já está contaminada, “crocodilodragão-serpente”, como um emaranhado de formas sem definição.

Também seu bloqueio com o tato, (“Não gosto que me toquem” Jonguitud Acosta, 2010, p. 27),²⁷ sofre uma guinada. Associando-se por vezes à imagem da estátua de Victoria de Samotracia, em que o elemento pedra, estático, se conjuga com o desejo alado, de evasão, Constanza liberta-se ao gozo das sensações: “Na cama se vai o tempo em lamentar o salgado da minha pele; afasto-me para dentro, escondida das mãos que me queimam as nádegas, dos lábios que se deslizam pelas costas como um enorme molusco” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 27).²⁸

A forma tentacular do molusco, opondo-se à cristalização do sal e da pedra, lembra o esquema rizomático, proposto por Deleuze e Guattari, em oposição ao arborescente, paradigmático da tradição ocidental. Em lugar da árvore, ligada à ideia de filiação, de genealogia, o rizoma representaria unicamente alianças entre os seres (Deleuze; Guattari, 1995, p. 18; 36).

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com

raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14).

Dentre os princípios do rizoma contam-se o de conexão, o de heterogeneidade, o de multiplicidade. “(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14).²⁹ Esse processo de expansão, de contaminação e de indissociabilidade pode ser evidenciado na descrição do *moho* por Constanza: “Separei um pouco a pele onde fiz o corte e vi que o verdor descia dentro da carne” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13).³⁰ Também ao colocar o corpinho de Rafael sobre sua perna, Constanza sente crescer a mancha como que fertilizada pela outra vida: “...ao mesmo tempo aumentou de espessura, como se quisesse cobri-lo, e de repente a mancha me pareceu menos suja,

26 “...el cocodrilodragónserpiente se arrastraba dentro de mi cabeza: somos, somos.” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 26).

27 “no me gusta que me toquen” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 27).

28 “En la cama se me va el tiempo en lamentar el salado de mi piel; me alejo hacia adentro, oculta de las manos que me queman las nalgas, de los labios que se deslizan por mi espalda como un enorme molusco” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 27).

29 Dada à extensão do presente texto, não é possível explorar as questões desenvolvidas sobre o reino fungi nos seus desdobramentos mais recentes. No entanto, não se deve obliterar a relação entre os micélios e o conceito teórico de rizoma, que, de certa forma, o ilustra na prática. A sugestão desse desenvolvimento fica para uma próxima etapa.

30 “Separé un poco la piel donde me hice el corte y vi que el verdor descendía dentro de la carne” (Jonguitud Acosta, 2010, p. 13).

menos corrupta." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 43).³¹

A desestabilização diante da percepção arborescente pode ser causada por um "traço intensivo" que opera seja por uma "percepção alucinatória", por uma "sinestesia", por uma "mutação perversa" ou por um "jogo de imagens", que, tendo se destacado, recoloca a hegemonia do significante em questão. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 24). Esse traço, *moho*, agencia o devir-vegetal pelo qual a personagem passa.

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17).

Para, então, concluir:

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires". (Deleuze; Guattari, 1995, p. 32).

Longe da luz do dia ("Com a luz chega, progressiva, a realidade." Jonguitud Acosta,

2010, p. 11),³² encerrada em casa, o mundo de estranhas formas ganha densidade. "A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo" (Deleuze; Guattari, 1995, p. 27). A percepção do que não é visível aos outros torna-se preponderante na novela, como se Constanza tivesse alucinada, uma outra chave de leitura possível. Um mundo fundado em apreensões sensíveis se funda, com as visões de Rafael, nas memórias dos falecidos, nos sonhos dantescos com cães e pessoas decepados, com crianças mortas ou então nas formas híbridas, denominadas monstruosas, que observa em imagens ao pesquisar sua própria "doença", como o "niño-serpiente", o "niño-cocodrilo", o "niño-dragón", a "niña con la espalda Cubierta por manchas de leopardo", a "mujer con el rostro derretido", o "joven con burbujas de piel en todo el cuerpo" (Jonguitud Acosta, 2010, p. 53).

O assombro, contudo, dá lugar à pacificação no questionamento de Constanza: "Cada um desses corpos era uma criação diferente, cada chaga semelhante a uma sanguessuga, cada mancha com forma de nuvem ou de cogumelo, tudo isso podia ser uma viagem, uma mudança, uma evolução." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 53).³³

Enquanto *moho* vai cerceando seus movimentos humanos, a ponto de não poder mais andar, outras habilidades parecem se expandir, muito além das promessas do antropoceno e do tempo cronológico: "Já era meio monstro, meia mulher, um demônio ou um deus, talvez uma criatura fantástica. E

31 "...al mismo tempo aumentó de grosor, como si quisiera arroparlo, y de pronto la mancha me pareció menos sucia, menos corrupta." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 43).

32 "Con la luz llega, progressiva, la realidad." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 11).

33 "Cada uno de esos cuerpos era una creación diferente, cada llaça semejante a una sanguijuela, cada mancha con forma de nube o de hongo, todo eso podia ser un viaje, un cambio, una evolución." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 53).

gostava." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 54).³⁴ No estágio final de sua transformação, a lógica e a sequência narrativa, herança dos preceitos do tempo cronológico, também sofre uma implosão e passam a cintilar apenas murmúrios soltos e exclamações em suspenso do que Constanza apreende a sua volta, em busca de uma nova gramática:

Amanece. estou no jardim, atrás da árvore.

Plantas, todas, se viraram para mim. Como você pode andar tão suja? Me escondo entre os bambus e a . O mofo se espalhou ao entrar em contato com os galhos, com as folhas,

verde sobre verde. Onde eu termino. Onde começa a grama.

posso mover os lábios. Falo. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 85).³⁵

5 Considerações finais

Moho parte de uma evidente estruturação fundada, no plano narrativo, nas medidas do tempo cronológico. Ele funciona não apenas como marcação da ação; apresenta-se mesmo como um elemento de reflexão na denúncia que tece sobre a sua supremacia sobre a vida contemporânea. Esse tempo vai sendo desintegrado através da instalação da mancha na pele de Constanza e de seus desdobramentos, até perder completamente o sentido na imagem final da protagonista, repousada, no jardim de sua casa, junto a uma

árvore. Abre-se, com isso, o tempo metamórfico, aqui no sentido literal com a transformação do corpo de Constanza. Contudo, e para desestabilizar qualquer determinismo, vale lembrar que a cena final é também a do casamento da filha, que reinstaura a aposta contra a qual corre a novela, ou seja, a confiança nos valores patriarcais.

Mediante a derrocada do tempo cronológico e de suas vãs promessas de superação, o tempo metamórfico surge como possibilidade. Retoma-se aqui Rafael Saldanha, para quem o "ethos presentista" só poderia ser combatido pelo "tempo da metamorfose", opondo-se, assim, ao que Isabelle Stengers denominou o "tempo dos desastres". "O corpo são seria então um corpo metamórfico" (Saldanha, 2018, p. 357). Ou, recorrendo a ideias mais disseminadas, segundo a proposição de Deleuze e de Guattari, a resposta estaria no corpo e nos afetos daí derivados.

Para Emanuele Coccia, a metamorfose não constitui um fenômeno isolado; ela é o princípio de toda a ideia de vida:

Toda metamorfose é a evidência de uma relação entre formas díspares que define o "ser" de tudo aquilo que é vivo. Essa relação não está fora de nossos corpos. Trata-se de sua própria fisiologia. Somos, *simultaneamente*, lagarta e borboleta. Nenhuma silhueta, nenhum *ethos*, nenhum mundo poderá resumir nossas vidas. Todo ser vivo é a contração e o desdobramento de uma biodiversidade anatômica, ética e

34 "Era ya medio monstruo, media mujer, un demónio o un dios, quizá una criatura fantástica. Y me gustaba." (Jonguitud Acosta, 2010, p. 54).

35 Amanece. Estoy en el jardín, atrás del árbol.

Plantas, todas, se volvieron hacia mí. Cómo puedes andar tan sucia? Me oculto entre los bambúes y la . El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas,

verde sobre verde. Dónde termino yo. Dónde comienza el pasto.

posso mover los labios. Hablo. (Jonguitud Acosta, 2010, p. 85).

ecológica cuja metamorfose é a condição de possibilidade e história. (Coccia, 2020, p. 179).

Não parece aleatório que muitas das evocações intertextuais venham do universo da Antiguidade Clássica, um período que antecede a modernidade e a entronização de Cronos como medida hegemônica do tempo. Tratando-se do tema da metamorfose, a mais evidente é, com certeza, Ovídio. Laura López Morales (2015, p. 97) resume as ocorrências de metamorfoses com vegetais a dois casos: o de Dafne, transformada em loureiro a fim de fugir ao assédio de Apolo, e Dríope, transformada em lótus também como consequência de uma perseguição amorosa. Uma outra figura feminina presente, não propriamente pela metamorfose mas sim pelo hibridismo evocado, é Victoria de Samostracia, a estátua da mulher alada mas sem braços e sem cabeça.

Além da Antiguidade, outro grupo importante de referências diz respeito a pintores cuja expressão de um universo alucinado escapava às premissas do bom gosto requerido em suas épocas. Não por acaso El Bosco e Goya constituem forte influência para o movimento Surrealista, escola que rompe expressamente com os ditames da razão e da lógica ocidental. Também Kafka e Borges, como lembra Laura López Morales (Morales, 2014, p. 97), são referidos, provavelmente em virtude da relação com o fantástico.

Ainda que se faça menção a uma ou outra cena fantasmagórica registrada em um pequeno vilarejo, assolado pela peste, o diálogo maior que *Moho* tece é certamente com a tradição eurocêntrica. O que nos leva a afirmar que o insólito aqui não irrompe das tradições populares, mas localiza-se no embate com a tradição ocidental. A consequência da empresa resulta dupla. Tanto o tempo cronológico é desafiado, com a recuperação de um tempo

que o antecede, como também as formas que passaram a preencher uma dicotomia entre o real e o irreal, pela tradição racionalista, são postas em causa.

Nesse sentido, *Moho* pode ser lido sem dúvida como uma narrativa fantástica. Não foi a opção do presente estudo. Ao rasurar o tempo cronológico como medida única e as noções de real/irreal como um parâmetro solidificado pelo pensamento moderno pretende-se aventar as possibilidades de outras composições a partir de uma matéria que é comum a todos os viventes. Seria mesmo o caso de nos questionar se os princípios que constroem o gênero fantástico, enquanto uma contraface do real, não estão eles sujeitos ao mesmo mal: a doença do tempo cronológico. Assim, o que denominamos por fantástico não seria nada além do grito de rebeldia diante do império de Cronos, sem conseguir, contudo, romper com os seus laços.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, vol. I.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos** (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

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

SALDANHA, Rafael Mófrita. **O fim do futuro / O tempo das metamorfoses** – o que pode a filosofia? 2018. Doutorado em Filosofia – Faculdade de Filosofia da UFRJ, Rio de Janeiro, R.J., Brasil.