



## O insólito como estratégia discursiva em “Oso Blanco”, de Mayra Santos-Febres

*The uncanny as a discursive strategy in Mayra Santos-Febres' fiction*

Ana Lúcia Trevisan<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0003-4891-3282](https://orcid.org/0000-0003-4891-3282)  
[analucia.pelegrino@mackenzie.br](mailto:analucia.pelegrino@mackenzie.br)

Luana Barossi<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0001-8535-5342](https://orcid.org/0000-0001-8535-5342)  
[luabarossi@gmail.com](mailto:luabarossi@gmail.com)

**Recebido em:** 26 jul. 2019.

**Aprovado em:** 9 dez. 2019.

**Publicado em:** 7 abr. 2020.

**Resumo:** Este artigo tem como foco a análise do conto “Oso Blanco” da escritora porto-riquenha Mayra Santos-Febres a fim de perceber a presença dos elementos insólitos como estratégia discursiva reveladora da comunhão de corpos impossibilitados de aproximações tangíveis. Percebe-se a constituição do insólito como metáfora epistemológica, seja na imagem da mulher aprisionada em um ciclo burocrático, seja de um braço que ganha autonomia frente ao seu corpo, ou ainda na transformação do edifício de um presídio em narrador e protagonista do enredo. Os sentidos do insólito ganham dimensões históricas e políticas, apontando, como metáfora epistemológica, os sujeitos cindidos.

**Palavras-chave:** Insólito. Literatura porto-riquenha. Mayra Santos-Febres.

**Abstract:** This paper aims to analyze the short story “Oso Blanco”, by Puerto Rican writer Mayra Santos-Febres, in order to perceive uncanny elements, which work as discursive strategy that reveals the communion of bodies unable to perform tangible approximations. The uncanny seems to constitute an epistemological metaphor in the image of the woman imprisoned in a bureaucratic cycle, or in the arm that gains autonomy from its body, or even in the transformation of the penitentiary building into the narrator and protagonist of the plot. The senses of the unusual gain historical and political dimensions, pointing out, as epistemological metaphors, to the fragmented subjects.

**Keywords:** Uncanny. Puerto Rican Literature. Mayra Santos-Febres.

### Introdução

O conto “Oso blanco”<sup>2</sup>, traduzido ao português como “Urso Branco I, II e III”, da porto-riquenha Mayra Santos-Febres, tem uma construção bastante peculiar, tanto na dimensão da forma quanto dos possíveis referentes e interpretações. Apresentado sob três pontos de vista, o que, em um primeiro momento, não seria novidade experimental, o foco narrativo assume três perspectivas distintas, uma em cada parte do conto, como se fossem câmeras cinematográficas que acompanhassem as personagens. Na primeira parte (Urso branco I) a câmera acompanha uma mulher presa em seu cotidiano de acordar, pegar trânsito, chegar atrasada no trabalho, trabalhar e voltar para casa. A segunda parte (Urso Branco II) assume a perspectiva de um braço que acena por entre as barras de uma penitenciária. Na terceira, a própria penitenciária assume a voz narrativa. O insólito se apresenta nessa estruturação, engendrando-se na comunhão de corpos à distância, numa metáfora epistemológica da diáspora, mas atinge seu ápice na inserção do leitor no discurso da penitenciária, que



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

<sup>2</sup> Vencedor do prêmio Juan Rulfo de contos, em 1996, e publicado no livro de contos *El cuerpo correcto* (1998). Em português, está presente na revista *Puñado*, com tradução de Laura del Rey (2017).

requisita uma responsabilidade ética para aquele que se torna cúmplice ao interagir com a narrativa. Pretendemos, com esse artigo, realizar uma leitura do conto, apontando alguns de seus elementos insólitos, que se estruturam como estratégias discursivas para a representação de sujeitos e corpos que são alheios ao seu próprio espaço, o que reflete a configuração política porto-riquenha.

O conto inicia com um movimento que se repete todos os dias, pela primeira perspectiva, uma mulher cerrada em seu cotidiano:

Levantarse, ir al baño, lavarse cara, boca, de-sayunar, peinarse, vestirse corriendo, salir salir salir, prender, llave, donde carajo las... prender el carro, marquesina, sacarlo de la marquesina, cerrar el portón [...] poncho a tiempo, poncho a tiempo, siete minutos tarde nada más, tiempo record. trabajo... (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 25-26).

Há um elencar de movimentos cotidianos produtores de uma cadência sonora entediante, que sufoca por parecer infinita. No entanto, algo se mostra no meio do caminho: um bloco branco de muros altos, que marca os cinco minutos finais até a chegada ao trabalho. Trata-se de uma penitenciária apelidada de "Oso Blanco"<sup>3</sup>.

O Urso Branco, como a "pedra no meio do caminho", que em um primeiro momento marca apenas o tempo restante para chegar ao trabalho, será o espaço de peripécia da personagem. A cadência da rotina receberá uma ruptura, em uma espécie de singularização do cotidiano antes algebrizado, fazendo alusão ao conceito de Chklovski (1971). Para o autor, a vida e a linguagem cotidianas tendem a se tornar mecânicas pela força do hábito, ou seja, deixamos de percebê-las. A singularização corresponderia à percepção da vida e de tudo que a compõe.

Esa mole ahí, inamovible, alta como una gaviota en mismo medio del expreso, como una gaviota no, como un elefante, no, como un elefante no, como un oso pesado y blanco, eso, oso, oso blanco parado en las dos patas traseras como hacen los osos de circo, los osos payasos de circo lleno de purinas y vitaminas para los ojos, para que no se caigan del triciclo, de la cuerda floja, oso payaso parado en la cuerda de un expreso... en el mismo medio... (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 27).

Se em um primeiro momento a penitenciária marcava apenas mais um elemento na rotina, anunciando que faltavam apenas cinco minutos para chegar ao trabalho, o surgimento do segundo personagem marcará a cisão desse cotidiano burocrático. A personagem se envolve, aparentemente à distância, com um braço, que passa a acenar, por entre as barras da pequena janela, a cada manhã que ela passava por lá: "(¿es conmigo la cosa?)// (es conmigo la cosa)" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 29). O braço da personagem, em resposta, começa a aparecer adornado com pulseiras e anéis: "ella se engalana la mano una vez al dia. ella se compra sortijas y pulseritas que brillen en el sol, se pinta las uñas, hace pesitas para su brazo de la celda cuarta de izquierda a derecha, la que da al expreso" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 30). E como se amalgamasse ao braço que escapa do Urso Branco, masturba-se no meio da rodovia, interrompendo o trânsito e seu cotidiano:

Y así, sin más, el brazo vuela, vuela desde la celda, se encarama a su brazo y la va desnudando de todas sus sortijitas, de todos sus sortilejos para que el sol le brille encima de la piel, la de ella, la del carro viejo, verdemonte, destartalado, la del monte de ansia que lleva allá adentro aguantado, en la cáscara del codo, el brazo vuela, el brazo le agarra el brazo con la mano, con los dedos, le araña con las uñas y le moja con el sudor de tanto saludo en el aire. La roza el brazo su brazo. Se deja resbalar, y caer en la falda de ella, la falda se acalora, la falda destartalada, verdemonte, la falda y su monte allí debajo, palpitando [...] Dedos se le meten por dentro, labios se le hinchan y mojada, aguanta un gritito en la punta de sus lenguas, la prisión del dedo en el musgo de entrepierna, y su clitoris duro como una semilla, mandando corrientazos por toda la región, a ella se le para cada pelo en la piel, se deja ir, se recupera, y de nuevo un vahido en la cabeza y los pezones se le endurecen abre la boca, se arquea a mitad de cuerpo, se deja ir, el brazo se la lleva en volandas, la conduce, le suelta el freno (SANTOS-FEBRES, 2017, p. 50).

Esse é o primeiro momento que irrompe a manifestação do insólito na narrativa, articulado na imagem dos braços que conseguem desprender-se do corpo, adquirir uma autonomia e protagonizar uma comunhão. Postula-se uma perspectiva

<sup>3</sup> A obra faz referência à Penitenciária Estatal de Río Piedras, apelidada de "Oso Blanco" e demolida em 2014.

do insólito ficcional que se alinha com as ponderações teóricas apontadas por Sartre (2005) em seu ensaio teórico "Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem", no que tange à construção de um fantástico contemporâneo, no qual a questão da ambiguidade e da hesitação, amplamente explorada por Todorov (1970), não são mais centrais na construção da narrativa. O fantástico contemporâneo instrumentaliza estratégias narrativas que naturalizam a inserção da imagem insólita no desenvolvimento do enredo. Por essa estratégia discursiva, no conto "Oso blanco", os braços que ganham vida própria e se relacionam à revelia dos corpos inserem-se no fluxo da narrativa sem as marcas da hesitação ou das ambiguidades. Observa-se que as imagens insólitas se desdobram, gradativamente, tornando-se formas para uma representação social do mundo e, nesse sentido, o fantástico contemporâneo ganha a dimensão de uma "metáfora epistemológica", nos moldes desenvolvidos por Jaime Alazraki (2001) em seu ensaio "¿Qué es lo neofantástico?". A reflexão sobre o humano passa a ser o objeto de significação implícito à imagem insólita, bem como as ponderações sobre a comunhão dos corpos aprisionados.

Cabe assinalar que a personagem da primeira parte do conto é descrita em sua rotina fortemente burocrática, o que retoma a perspectiva desenvolvida por Sartre quando entende o fantástico contemporâneo a partir de sua relação metonímica com certo aspecto de mundo burocratizado, povoado por leis sem finalidade e desconhecidas pelos próprios executores. A rotina da personagem, ainda que plenamente entendida pelo senso comum, surge textualmente marcada pela burocratização exagerada do cotidiano, que está aprisionada na circularidade temporal, tal qual a mecânica repetitiva das voltas de um relógio.

Esse elemento temporal ressoa na própria forma visual do conto, que, na primeira parte,

encadeia os pensamentos da personagem relacionados à rotina como se fossem versos em um poema concreto, enquanto as demais divagações se estruturam em parágrafos em bloco. O encadeamento dos parágrafos com os pensamentos que se estruturam como versos insere na dimensão da forma o sentido da circularidade temporal do cotidiano banalizado. A temporalidade parece suspensa pela burocratização da vida, o que remete a uma imagem ampliada das grades da prisão. A personagem que está condenada por sua rotina e pela espacialidade do interior de seu carro, por sua vez imobilizado no trânsito das ruas, se encontra com outro personagem, também aprisionado, esse nas grades do presídio propriamente dito.

O insólito surge como motor do enredo na medida em que rompe os aprisionamentos nos quais estão submetidos os personagens e propicia, por meio da imagem dos braços, uma possibilidade de libertação e de transcendência de um estado de paralisia. A união dos braços compreende também uma imagem da sexualidade, na qual os corpos se fragmentam, mas conseguem comungar na excitação e no prazer. O espaço do encontro limita-se ao interior do carro, mas a libertação acontece pela ação do braço autônomo, que pode tocar e sentir independentemente do aprisionamento do corpo individual.

Essa explicitação do prazer, no entanto, não reflete as imagens estereotipadas pelas narrativas que carregam a ideologia (neo)colonialista. Enquanto essas trazem uma sexualização exacerbada do sujeito oriundo do espaço colonizado, em especial da mulher, com uma imagética da pornografia comercial – exemplificada na idealização dos parques temáticos estadunidenses em Porto Rico<sup>4</sup> –, nesse trecho de "Oso blanco" a sexualidade atinge os interstícios, os espaços inesperados, como o sexo que paradoxalmente entrelaça os corpos separados pelo espaço, pela instituição prisional e pela prisão metafórica da personagem parada no meio da rodovia.

<sup>4</sup> Essa imagética é muito presente no romance *Sirena Selena Vestida de Pena*, também de Mayra Santos-Febres. No romance, no entanto, a crítica parece recair sobre a objetificação das *dragas* que, por um lado, encontram na travestilidade um recurso identitário; mas, por outro, são exploradas pelo mercado da prostituição dos parques temáticos.

Na segunda parte do conto (Urso Branco II), a quebra de expectativa é dada logo no início, com a irrupção do insólito, quando se percebe que o ponto de vista é do braço, e não do "dono do braço". O braço é um ser (quase) completo, que tenta se desvencilhar do restante do corpo. Ele passa pela experiência de acenar para aquele outro braço que passa na estrada e que se adorna para ele, mas se frustra quando tem que dar prazer a outras partes do corpo, mesmo quando busca adquirir independência completa do restante do organismo:

Este es mi plan. Poco a poco he estado convenciendo a mis células de que se vayan separando imperceptiblemente de las células del hombro. Fue difícil al principio, porque primero tuve que convencer al cerebro de que todo esto, en realidad, es idea suya. [...] De más cabe decir que el resto del cuerpo no sabía lo que estaba ocurriendo, ni el cerebro, ni los ojos, embobados como estaban en este encierro que fue restándonos facultades a todos como ente total, seccionando cada una de las partes. Era extraño, porque mientras yo cobraba más conciencia de mí mismo, mientras más me daba cuenta de mi identidad, el resto de cuerpo se perdía en un profundo letargo (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 37-39).

Apesar de o ser-braço assumir uma posição de comando em relação ao restante do corpo, aliando-se ao cérebro para conseguir que outros membros cumprissem as devidas funções, ele se sente "en una soledad sin fondo" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 41), o que provoca questionamentos sobre sua existência incompleta:

Tal vez seamos, sea yo, una mutación, la primera, la no documentada y por lo tanto perdida en el abismo del olvido científico. Juro que esos días hubiese dado lo que sea por tener ojos integrados mi. De esa manera hubiese podido llorar a lágrima suelta toda la desolación que me invadía (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 42).

A alusão ao discurso científico para trazer, na sequência, a justificativa de que provavelmente faz parte de um fenômeno que escapa ao que já foi estudado, funciona como um recurso para que o próprio braço carregue de verossimilhança sua existência independente. Aqui tem-se o redemoinho de pensamentos como marca da trajetória subjetiva do braço,

enquanto personagem. É possível pensar nos mecanismos que orientam as estratégias narrativas do fantástico contemporâneo, no qual uma racionalização da situação absurda se revela como forma constitutiva da narrativa. O processo de soltar-se do corpo é descrito em sua minúcia, mantendo as relações de causalidade, poco a poco he estado convenciendo a mis células de que se vayan separando imperceptiblemente de las células del hombro (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 42). Ou seja, uma ordem possível, que permitiria o descolamento do braço, é apresentada no âmbito de uma descrição quase cientificista, que justifica uma situação absolutamente insólita. A voz do braço ganha contornos empíricos e racionais e o impacto do estranhamento conduz à percepção do humano, uma vez que o insólito obriga o leitor a se identificar com heróis inumanos, impondo, dessa forma, a necessidade de sobrevoar a condição humana, de escapar da realidade e perder de vista uma necessidade primordial do universo: somos humanos e somente podemos contemplar esse universo de dentro. De acordo com Sartre, o encontro com as imagens insólitas impressas no fantástico contemporâneo permite ao homem a possibilidade de "ver de fora a obrigação de estar dentro" (SARTRE, 2005, p. 145).

No conto, o corpo que aprisiona o desejo do sujeito alcança a libertação pela imagem insólita do braço que, novamente, traduz-se como motor narrativo permitindo a evasão do corpo. Cria-se a imagem do sujeito que se liberta da completude corpórea, mas, ainda assim, continua aprisionado pela consciência. A experiência do corpo liberto remete aos desejos da transcendência das unidades monolíticas de sentido que definem cada sujeito em uma categoria estanque, além de refletir a experiência da voz do sujeito historicamente circunscrito em um topos de inferiorização pelo *modus vivendi* colonial e (neo) imperialista, que cria imagens preconcebidas e caricatas dos habitantes de espaços colonizados – ou que vivem em condição de "territórios ultramarinos" – da mesma forma que a imagem de "orientes" constituída no ocidente, como denuncia Edward Said. A ambivalência do *pathos*

de liberdade e conseqüente solidão provocada pelo ato de narrar a própria história (BHABHA, 2014) e de construir uma imagem "despregada" desse corpo maior (no caso específico de Porto Rico, os Estados Unidos da América), evoca um caráter concomitantemente universal e local. A libertação dos braços, a libertação do corpo como totalidade, eclode, por um lado, na ampliação dos sentidos do que significa ser humano, possuir um corpo, o que constitui a dimensão universal e, por outro, na enunciação desse *pathos* complexo que emana de uma constituição cultural ambivalente.

O braço ganha voz e pode narrar a sua trajetória, o seu desejo e o seu prazer, liberta-se à medida que não mais necessita da voz de outro para definir-se, alude à ideia de que nas prisões ou nos exílios o corpo está condenado à voz e à limitação de significados que o outro lhe atribui. Nesse conto, a imagem insólita da ruptura do corpo, também, pode compor uma metáfora para a reformulação das identidades no âmbito dos aprisionamentos culturais ou sociais. Cabe pensar a ideia de Alazraki, quando define o conceito de "metáfora epistemológica", que estaria alinhada a uma chave interpretativa do *neofantástico*:

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son complementos al conocimiento científico, sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla (ALAZRAKI, 1990, p. 278).

Para conceituar a visão do neofantástico em relação ao mundo tido como real, Alazraki elucida que esse tipo de narrativa "assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (1990, p. 276). Além da visão, o autor estipula a intenção e o *modus operandi*. A primeira diz respeito à inquietude e à perplexidade provocadas pelas metáforas epistemológicas, que evocam vislumbres e "intersticios de sinrazón" que "no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario" (1990, p. 277). O *modus operandi*, por sua vez, contrapõe-

se à noção do fantástico do século XIX. Enquanto esse apresentava uma proposição narrativa na qual a construção diegética surge como um reflexo do mundo real para sofrer uma ruptura capaz proporcionar a perplexidade, no *neofantástico* o insólito penetra na narrativa desde o princípio.

Para que se torne possível vislumbrar essas alternativas ao conhecimento científico presentes na literatura por meio das metáforas epistemológicas, como propõe Alazraki, pode ser produtivo pensar na constituição histórica da noção de corpo como concebida no pensamento ocidental, em especial após Descartes. Assim, as metáforas epistemológicas presentes no conto podem se tornar mais explícitas, uma vez que se estabelecem como alternativas ao conhecimento científico e evocam cosmovisões e epistemologias distintas da de matriz europeia.

David Le Breton chama a atenção para uma "fratura ontológica" (2011, p. 73) ocorrida após o renascimento e que tem raízes na cisão entre a cultura erudita e as culturas comunitárias. Essa cisão apontada pelo autor é acompanhada do pensamento de Bakhtin (2008) sobre a cultura popular na idade média e renascimento, em especial no que diz respeito à obra de Rabelais. O corpo, naquele momento, não é desvinculado do comunitário, ele é parte do todo. A escritura hiperbólica de Rabelais, refletida inclusive no gigantismo das personagens, é uma reflexão desse corpo comunitário. O corpo é concomitantemente a comunidade e a natureza, em especial se pensarmos no grotesco como a expressão do que é natural do corpo.

No entanto, com a instituição do individualismo burguês e seu endosso especialmente pelo pensamento mecanicista de René Descartes, o conceito de corpo sofre uma tripla cisão, passando a ser concebido como uma matéria separada da mente, da natureza e da comunidade. Essa cisão é acompanhada, conseqüentemente, da noção de posse do corpo. O indivíduo deixa de compor seu corpo, passando a ter um corpo. O corpo passa a ser, então, um acessório do humano. A esse respeito, Le Breton contrapõe a noção de corpo do louco e da criança, que se constituem como um

eu-corpo no lugar de meu-corpo. Como indivíduos apartados da constituição social padronizada, eles estabelecem um lugar de alteridade.

Institucionalmente, o corpo é tornado "axiologicamente estrangeiro ao homem" (LE BRETON, 2011, p. 86). Essa cisão é, de acordo com o autor, a estrutura fundadora da modernidade. O corpo está, então, no centro dessa discussão, embora torne-se um apêndice, um corpo supranumerário. O humano moderno passa a ser considerado outra coisa que não o seu corpo.

Os corpos-braço e o corpo-mulher em "Oso blanco" parecem constituir-se como alheios a essa constituição cartesiana, amparando-se ao lado do louco e da criança, pois não "têm um corpo", mas são um corpo, que inclusive reivindica discursivamente sua diferenciação da noção estabelecida cientificamente de que o cérebro seria o "centro de controle". O braço é, sozinho, um corpo:

Los científicos están equivocados. No toda actividad de reflexión se centra irreductiblemente en el cerebro. Hay otras partes del cuerpo que, dadas las condiciones correctas, pueden efectuar estas operaciones. Las piernas, por ejemplo, no responden únicamente a los estímulos neuronales que salen de allá arriba, sino que, separadas del resto, pueden actuar por sí solas (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 37).

O corpo que se fragmenta pelo arbitrio, dando lugar a uma desconexão dos membros e sua posterior união, pode configurar uma outra percepção do humano, cuja monstruosidade se explicita como alternativa para romper um aprisionamento tanto histórico como social. O sujeito toma consciência de si no momento em que o corpo se dissolve ou se desarticula de sua forma original. Surgem, então, os braços ou o sexo que se descreve por meio de partes fragmentadas que se tocam. Por outro lado, o presídio se transforma em corpo, este sim, exacerbadamente monstruoso, que possui a capacidade de digerir outros corpos, em partes e também totalmente. O corpo-presídio digere as infâmias, as perversões, os medos, enfim, devora monstruosamente aquilo que se oculta nos corpos. O conto devolve textualmente a imagem monstruosa para o leitor, que prescinde de seu corpo para interagir e reagir aos efeitos

de sentido construídos na narrativa.

Aquela concepção científica de corpo, diferente da apresentada no conto, ou da qual as personagens buscam deliberadamente se afastar, é oriunda, além do pensamento filosófico mecanicista, da quebra com o mistério *do dentro* provocado pelo desenvolvimento dos atlas de anatomia como a Fábrica de Vesalius, o primeiro a tomar como base peças de cadáveres humanos em sua concepção. A medicina passa a compreender esse corpo a partir do corte anatômico, e não mais a imaginar como seria seu interior. Esse corpo anátomo-fisiológico anuncia, então, a cisão moderna entre corpo e humano, mas ainda mantém resquícios do microcosmo humano subsumido ao corpo, uma vez que nas ilustrações do Atlas ainda estão presentes feições humanizadas, o que significa que aqueles corpos ainda não são plenamente cindidos da noção de humano. Esses resquícios, no entanto, serão aniquilados pelo cogito cartesiano, que "funda precisamente a legitimidade do indivíduo" (Le Breton, 2011, p. 70). Assim, o corpo deixa de figurar como uma coletividade:

Entre os séculos XVI e XVII nasce o homem da modernidade: um homem cindido de si mesmo (aqui sob os auspícios da divisão ontológica entre corpo e homem), cindido dos outros (o *cogito* não é o *cogitamus*) e cindido do cosmos (doravante o corpo não pleiteia mais do que por si mesmo; desenraizado do resto do universo, ele encontra seu fim em si mesmo, ele não é mais o eco de um cosmos humanizado) (LE BRETON, 2011, p. 70).

Embora a filosofia mecanicista de Descartes e, conseqüentemente, essa concepção de corpo à parte da natureza, de si mesmo e dos outros, tome como base a imagem material do corpo, ela se estrutura em um neoplatonismo que persiste até a contemporaneidade, uma vez que o corpo passa a ser um conceito autônomo e o humano (que não é mais o corpo) acaba por se constituir como um índice metafísico.

O corpo cartesiano, que se opõe à noção da alma, mais importante na concepção que se forma, é um resto, a exemplo das Meditações, de Descartes, quando ele alega que tem um rosto, mãos, braços, pernas, que constituem uma "máquina composta de ossos e carne", tal

qual um cadáver, designada "corpo" (apud LE BRETON, 2011, p. 75). Ele distingue bem o corpo da alma, sendo que "a afirmação do *cogito* diz respeito à tomada de consciência do indivíduo que repousa em paralelo sobre a depreciação do corpo" (LE BRETON, 2011, p. 75).

Essa concepção de corpo, tomada como "científica", naturaliza-se no pensamento científico ocidental e eurocêntrico. Entretanto, os povos oriundos de espaços que sofreram o processo de colonização (não apenas em termos territoriais, mas especialmente em termos epistemológicos), não aceitaram as incisivas coloniais de maneira passiva, de forma a constituir um espaço eminentemente contraditório, onde convivem (não de maneira pacífica) cosmovisões muito distintas. O pensamento pós-colonial na literatura se articula precisamente com as cosmovisões e epistemologias que escapam dos pressupostos e das naturalizações estabelecidas pelo pensamento cartesiano e eurocêntrico, de forma a se tornar espaço privilegiado para a concepção de metáforas epistemológicas, como concebidas por Jaime Alazraki.

É possível pensar que uma tríade de sentidos está implícita na imagem do corpo-fragmento e do corpo-presídio. Os espaços coloniais estabelecem orientações sócio históricas que organizam as ações dos sujeitos, de forma que o corpo se centra em uma ordem pré-concebida. A ruptura do conceito deste corpo controlado e monolítico é significativa e alcança sua expressão na monstruosidade da fragmentação. Por sua vez, o corpo-presídio constrói a institucionalização do controle dos corpos, pois traga as violências que eles são capazes de engendrar.

Embora o conto "Urso branco" não necessite da explicitação de uma localização geográfica específica, a referência à Penitenciária de Río Piedras é o elemento de articulação e síntese entre os polos universal e local na narrativa. Assim como no caso do romance *Sirena Selena vestida de Pena*, a dimensão política se explicita a partir de elementos insólitos, o que reflete uma preocupação com a experiência urbana caribenha, mas, ainda mais especificamente, antilhana, que

é um espaço insular e território ultramarino sob controle dos Estados Unidos da América. O pesquisador Efraín Barradas denuncia que as dinâmicas de poder nas esferas econômicas, sociais e sexuais nos países caribenhos estão fortemente ligadas à prostituição. O turismo insere novas dinâmicas sexuais sustentando-se, muitas vezes, a partir de práticas ilegais como a venda de corpos, em especial no que o autor chama de "parques temáticos":

Nuestras ciudades o partes de ellas se transforman en *theme parks*, en parques temáticos para los visitantes que llegan en busca de una "otredad", de un mundo exótico, folclórico, de un mundo que muchas veces nada tiene que ver con la realidad cotidiana de los habitantes del país. El turismo, en ese sentido, [...] nos obliga a transformarnos, para consumo del turista, en lo que no somos o no queremos ser permanentemente (BARRADAS, 2003, p. 59).

A dominação política e econômica que se reflete nas relações de poder por meio da dominação sexual é muito presente nas obras de Santos-Febres e se manifesta no conto "Oso Blanco" de maneira condensada, intensificada, constituindo sujeitos diaspóricos dentro do próprio espaço, na medida em que seu território não lhes pertence por inteiro. Como afirma a socióloga caribenha Kamala Kempadoo,

Sexual-economic exchanges appear as crucial for the sustenance of the region in the face of inequalities that global capitalism has created in the small Caribbean nations and territories. This sexual economy is furthermore deeply embedded in industries that are tightly integrated into the global economy, such as tourism and mining. [...] these factors shape ideals and fantasies about the exotic, engendering sexual labor migrations and sex tourism (KEMPADOO, 2004, p. 3).

Essa estruturação social e econômica herdeira do processo (neo)colonial aparece representada, no conto, na metáfora epistemológica do corpo-maior, o Urso Branco que digere os sujeitos que se encontram cerrados em suas entranhas. Dentro do espaço fechado da penitenciária, o braço esmurra o próprio corpo ao qual está ligado e apanha dos outros presos e dos guardas, vivenciando também estupro coletivo dentro do estômago desse Urso Branco, que compõe, por

sua vez, o terceiro ponto de vista (Urso Branco III).

Nessa terceira parte do conto observa-se um narrador na primeira pessoa que inicia o texto remontando à estrutura clássica de contos e canções infantis: "Yo soy el oso mañoso que como cuerpos de presidio. Yo soy la estrella del circo, yo me convierto en ventanas, me convierto en barrotes, saco las tripas a veces, y soy un oso muy mago, un oso trapequista, un oso malabarero y un presidio y un penal" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 49).

O grotesco se impõe ao longo desta parte do conto, na medida em que o narrador é o presídio, que se apresenta como um "oso mañoso", estabelecendo a autoridade de quem conhece os interiores do presídio e também do enredo. Assim, estrutura-se a construção da imagem do outro a partir do próprio discurso do "Urso". Descrevendo a partir de um olhar interior, o corpo do presídio, que possui contornos monstruosos, mescla-se a uma sintaxe em que ressoam diminutivos, imprimindo uma imagem algo infantilizada das cenas de violência e sexo ocorridas em seu interior. Essa infantilização remete às imagens autoritárias que se estabelecem em relações assimétricas de dominação, quando quem é submetido a determinada circunstância recebe um tratamento condescendente:

Los humanos no pueden jugar a los **perritos**, los humanos no deberían desnudarse al lado de calderas, pasarse las manos por los flancos, hincharse de sangre, apretujarse los labios y feroces morderse las mandíbulas. Los humanos no deben untar de saliva las nalgas, meter la punta de sus vergas por el **boquetito** aquel, tan **rosadito**, tan **tiernecito**, no deberían deleitarse en verlo expandirse para luego terminar atragantado con tanta carne. No deberían involucrarse en ese aroma a cosa podrida pero viva, a **camaroncitos** varados en las algas (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 50, grifo nosso).

Aqui as imagens insólitas se multiplicam, bem como a tensão narrativa. O "oso blanco" introduz na narrativa formulações de discursos sociais que se justapõem de forma assimétrica e o insólito surge como mecanismo narrativo que permite o surgimento de uma aparente neutralidade na disposição da voz de diferentes sujeitos. A voz do "oso blanco", constituída pela perspectiva do insólito, descolada da realidade, parece

justamente incorporar e amalgamar formas e produtores de discursos socialmente possíveis. O desmascaramento do "mundo real" se explicita, assim, pela intenção conceituada por Alazraki, que evoca vislumbres e "intersticios de sinrazón" que "no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario" (1990, p. 277).

Observe-se a descrição dos atos de pedofilia que marca a atitude de um dos presos, "mi manjar":

Hubo que esperar a que pasaran años, a que algunas de las niñas crecieran y reconocieran lo que las manazas del maestro les habían enseñado, aquellas manazas tan perversas y tan tiernas. Mi manjar estaba en seguridad máxima, para que los demás presos no intentaran comérselo. Así lo dispuse yo, el Oso mañoso (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 54).

Também, pela voz do "oso blanco", incorpora-se o ponto de vista do leitor, que é evocado a fim de pactuar no ato da leitura com a digestão dos presos, da comida que vive no interior do "oso blanco":

Nunca he podido comerme a nadie de afuera. Pero siempre hay una primera vez.

Había un brazo succulento y otro afuera que lo saludaba e intenté comerme a los dos. Ah, **dirán ustedes**, pero que oso tan malo, que oso sádico, cruel, fetichista. Como si ustedes no lo fueran, **ustedes que leen las memorias del truco efectuado en las entrañas del oso mañoso**, del oso polar, artista del expreso, ah como si ustedes no se aguaran de bocas y de carnes al oír sobre nalgas apretadas y pieles sudorosas, y dolores de roces y de entradas y de salidas y de deseos que nunca se consuman del todo. **Ustedes son unos osos mañosos** (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 49-50, grifo nosso).

O corpo do Urso engole aqueles outros corpos e explicita, para o leitor, seu espaço de responsabilidade: "Admitanlo, ustedes son como yo. Ustedes son como yo" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 56). Ele revela – e clama pela cumplicidade do leitor – seu poder pelos outros corpos e o coito sem consentimento que se executa em suas entranhas:

En realidad no eran dos tan solo, eran más. Una jauría, una multitud completa de presos jugando a los perritos con el perrito chiquito que no se dejaba hacer. Cuando el grande terminó, se le subió otro. Le pidió a sus amigos que lo sujetaran de manos y pies. Se había

caído al suelo el perrito chiquito y los otros le despedazaron lo que le quedaba de la carne. Lo abrieron de piernas, de boca, le sujetaron las manos y uno a uno fueron empujando sus vergas por el boquete aquel, rojo sangre, ya, adolorido. El perrito chiquito rugía y lloraba, lloraba y rugía. Me los comí completos porque hice que llegaran los guardias que asqueados, le entraron a palos a todos, a todos, incluyendo al perrito chiquito y me los molieron bien para mis dientes hambrientos (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 51-52).

No momento que o "oso blanco" narrador incorpora a perspectiva do leitor, que foi tragado pela narrativa grotesca antes descrita, insere-se a ideia de que a construção dos imaginários, que permeiam os fatos que acontecem na interioridade da penitenciária, atualizam-se na leitura. A leitura também absorve o corpo do leitor por meio das construções sinestésicas "ustedes no se aguaran de bocas y de carnes al oír sobre nalgas apretadas y pieles sudorosas" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 49). O texto cria as imagens insólitas e a leitura o redimensiona em significados polissêmicos, alcançando, portanto, um espelhamento na autonomia metafórica dos braços que se encontraram no início da narrativa.

El brazo trapeceista calló en desgracia cuando puse al resto de mi manjar en contra suya. Su aliado de afuera se quedó esperándolo a mitad de autopista, causando el tapón más inmenso en toda la historia mundial de taponos en esta área del Caribe (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 55).

No final do conto, o "oso blanco" tragará o braço, que, por sua vez, deixará a personagem da primeira parte aprisionada em um engarramento sem precedentes. Novamente, o absurdo se naturaliza nas relações de causa e efeito, a espera pelo braço que não vem, pois foi tragado pelas entranhas do presídio, e termina por ficar encarcerado no tráfego da rodovia. Também são tragados os leitores, partícipes do espetáculo descrito pelo narrador, que possui em seu interior seus presos, que são seus alimentos e, por sua vez, os leitores são também devorados e devoradores em suas narrativas grotescas.

Percebemos, assim, que o tripé que configura o *neofantástico* para Alazraki toma forma no conto de Santos-Febres. Em termos de visão,

como propõe Alazraki, o insólito "assume el mundo real como uma máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (SANTOS-FEBRES, 1998, p. 276). No conto, essa visão materializa na forma de metáfora epistemológica uma reconfiguração dos corpos. Enquanto, na primeira parte, a mulher não é apartada de seu corpo, contrariando a cisão cartesiana entre corpo e humano, o braço é, por si só, um corpo dotado de consciência, contrariando a cisão entre corpo e mente. O presídio, por sua vez, com toda sua ambivalência, arrasta o leitor para suas entranhas, retomando a noção do corpo comunitário rabelaisiano, configurando, no entanto, um grotesco que explicita as relações de poder e violência. Em termos de intenção, percebemos os "intersticios de sinrazón", que se constituem em oposição ao discurso científico, especialmente quando o braço procura justificar sua consciência. Quanto ao *modus operandi*, percebemos uma construção diegética permeada pelo insólito desde o princípio. O insólito se reconfigura neste conto na medida em que os sentidos que podem ser atribuídos aos corpos ganham renovadas dimensões.

## Referências

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BARRADAS, Efraín. "Sirena Selena Vestida de Pena o el Caribe como travesti." In: Sandoval-Sánchez. *A Queer Dossier: Mayra Santos-Febres 'Sirena Selena vestida de Pena'*, New York: Centro Journal, 2003, p.52-65. <https://doi.org/10.2307/4141250>
- BHABHA, Homi. The right to narrate. In: *Harvard Design Magazine n. 38*. Cambridge: Harvard: Harvard University Graduate School of Design, 2014.
- BRETON, David Le. *Antropología do corpo*. Tradução de Fabio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. (org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

Santos-Febres, Mayra. Oso blanco. *In: Cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998.

ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

SARTRE, Jean Paul. *Situações I: críticas literárias*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

---

### Endereço para correspondência

Ana Lúcia Trevisan/Luana Barossi  
Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Rua Piauí, 143, 2º andar  
Higienópolis, 01241-001  
São Paulo, SP, Brasil

---

### Ana Lúcia Trevisan

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil), professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM, São Paulo, SP, Brasil).

---

### Luana Barossi

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil), pós-doutoranda e professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM, São Paulo, SP, Brasil).