

RISO, IRONIA, SARCASMO, MELODRAMA Y EXAGERO, MI REINA!, EM FEBRE TROPICAL, DE JULIÁN DELGADO LOPERA

LAUGHTER, IRONY, SARCASM, MELODRAMA Y EXAGGERATION, MI REINA!, IN FIEBRE TROPICAL, BY JULIÁN DELGADO LOPERA

RESUMO

O presente artigo analisa aspectos do humor no romance de formação *Febre Tropical* (2021), de Julián Delgado Lopera. O foco da análise está na construção da narradora, Francisca, uma adolescente colombiana que acaba de se mudar com a família para Miami, nos Estados Unidos. Buscamos tratar de lesbianidade, pertencimento, sexualidade e reconhecimento.

Palavras-chave: Riso. Ironia. Sexualidade. Romance de formação.

ABSTRACT

This article analyzes aspects of humor in the bildungsroman *Febre Tropical* (2021), by Julián Delgado Lopera. The analysis focus on the construction of the narrator, Francisca, a Colombian teenager who has just moved to Miami USA with her family. We aim to work with lesbian identity, belonging, sexuality and recognition.

Keywords: Laughter. Irony. Sexuality. Bildungsroman.

Em *Febre tropical* (2021), romance de estreia de Julián Delgado Lopera, sabemos da história das mulheres de três gerações da família Martínez Juan, Alba, a avó, conhecida como La Tata, Myriam, a mãe, Lucía e Francisca, as filhas, a última sendo a narradora e a protagonista do livro. Francisca é uma adolescente e está passando por um momento difícil da vida: sua família acaba de migrar para os EU dos A, mais especificamente para Miami. Além de se acostumar com o novo país, a nova língua, o novo clima, Francisca também precisa enfrentar um novo espaço de socialização: a igreja evangélica/neopentecostal *Jesuscristo Redentor* que também proporciona grandes mudanças para ela mesma e para sua família. *Febre tropical* é uma história de dores. Há lutos por pessoas, lugares e tempos, frustrações amorosas e familiares, e despertamento. Todavia há também muito esplendor e rebeldia. Francisca contraria sua família e rejeita a igreja abertamente, rejeita a feminilidade, rejeita o lugar e seus

Moema Vilela

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e na graduação em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: moema.pereira@puers.br

Natalia Borges Polesso

Pesquisadora de Pós-Doutorado Júnior (PDJ) com bolsa CNPq/FAPERGS na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: nbpoless@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7618-1288>

costumes. Nessa jornada, acaba se apaixonando pela filha da pastora, Carmen e com esse componente romântico, sua vida começa a se complicar um pouco mais.

Escrito em *spanGLISH*, o romance é obra de estreia de Julián Delgado Lopera. Colombiano, performer, escritor, historiador e ativista LGBTQIAP+, Lopera é autor de ¡Cuéntamelo! *Oral Histories by LGBT Immigrants* (2014), que se passa nos Estados Unidos na década de 1980; *Quiéreme* (2017), coleção de ensaios sobre o querer queer e *Fiebre tropical* (2020)¹, romance sobre o qual escrevemos, e que no Brasil saiu pela Editora Instante, em 2021. Delgado Lopera é bacharel em *Women and Gender Studies*, pela Universidade de Berkeley e Mestre em Artes e Escrita Criativa, pela San Francisco State University.

Em uma prosa que apresenta um forte componente de latino americanidade nos temas e na linguagem, Lopera anuncia já na frase de abertura do livro as perplexidades da protagonista como a um programa de rádio, falando diretamente com quem lê, próxima e espetacular:

Buenos días, mi reina. Imigrante criolla falando aqui de Maiamis, do nosso sobrado infestado de formigas. O ar-condicionado quebrado sobre a TV, o sofá florido, La Tata meio bêbada me dirigindo nesta bendita radionovela oferecida para você pela Corporação Tristeza de Mulher. (LOPERA, p. 2, 2021)

Essas inserções de tom melodramático e, por vezes, cômico, serão sustentadas no decorrer da história, criando uma intimidade com a pessoa leitora e modulações de humor, além de dar uma camada extra para a história, como se a protagonista assim pudesse se afastar da tragédia que está vivendo. A ironia e o riso ácido encobrem uma realidade dura e pesada demais.

Lopera constrói a voz de Francisca imersa nesse drama, bastante denso, e é com ela que seguimos, mas, ao contrário do que se espera, essa voz é engraçada, espirituosa, ácida e muito comovente. É como se estivéssemos juntas, provando desse mosaico de emoções terrivelmente intensas que a adolescência e as circunstâncias lhes oferecem.

Exagero, melodrama, distanciamento e proximidade: Sebastián, o boneco-filho

No primeiro capítulo, já nos primeiros parágrafos vertiginosos em que a narração vibrante de Francisca nos introduz com velocidade ao seu universo, sabemos que a família anda às voltas com os preparativos de um ritual de luto, apresentado pela narradora como “o evento mais entusiasmante da família Martines Juan naquele ano”. A desorientação em localizá-lo nas esferas da vida ou da morte, e nos rituais sociais

¹ Finalista do Kirkus Prize for Fiction (2020) e vencedor dos prêmios Lambda Literary Award for Lesbian Fiction e o Ferro-Grumley Award for LGBTQ Fiction.

correspondentes, aparece quando Francisca o menciona já na primeira vez: da perda de um bebê, a mãe da protagonista fará a “celebração da morte, ou o batismo, ou o renascimento, *ou alguma coisa*, do seu bebê abortado, Sebastián” (LOPERA, p. 8, 2021, grifos nossos).

A locução pronominal indefinida (*alguma*), com um determinante indefinido seguido do substantivo mais inespecífico, simplório e popular da nossa oralidade (*coisa*), banaliza e nos distancia da morte de um bebê, esse acontecimento localizado no extremo da tragédia. Ao mesmo tempo, a formulação também expressa a confusão cognitiva de Francisca em compreender o que a família decide fazer com essa morte. Como em outros episódios do enredo, a protagonista observa o mundo exterior lhe impor um conjunto de perspectivas, gestos e ações tão inacreditáveis que ela precisa dizer, como faz no primeiro capítulo, que não é ela que está enlouquecendo. “Para que eu não duvidasse da minha própria realidade. Isso está acontecendo, certo?” (LOPERA, p.19, 2021), ela diz, enumerando as ações em ato, enquanto acontecem, então “Mami está mesmo dispondo roupa de boneca sobre o sofá, ela está amarrando seu cabelo para trás com uma chuquinha, ela está se abanando com as notas fiscais” (p.19) – e por aí segue a narração.

Podemos perceber no decorrer do texto os recursos de ironia e sarcasmo, formas refinadas de humor. É como se a verdade dos fatos (uma cerimônia bizarra do batismo de um boneco representando um filho morto há dezessete anos) estivesse encoberta por uma camada de descrédito, como se pudesse com esse tipo de construção linguística e retórica se afastar do evento, se eximir um pouco da dor. A narradora vai constituindo sua voz bastante plasmada a esses recursos, numa retórica “telenovelesca” e melodramática.

Nesse episódio de abertura, o distanciamento de Francisca e suas reações contrastantes em relação às emoções da mãe se concentram na perplexidade com a compra de uma boneca para representar o irmão, uma boneca que Francisca é ainda convocada a cuidar. A transfiguração dessa no filho perdido fica por conta da mãe, enquanto a filha enxerga com crueza a materialidade desse “bebê falso”; “nua”, “surrada”, com “as bochechas escurecidas pela sujeira”, “sem parte do azul no olho esquerdo”, comprada entre os “brinquedos descartados na seção de promoções da Ross” e vestida com roupas pretas minúsculas, incluindo uma gravata preta. Enquanto Francisca enxerga a situação com lentes que evidenciam a impossibilidade de qualquer romantização ou sacralização do acontecimento, na perspectiva da mãe, para restaurar o bebê é preciso apenas passar um paninho umedecido. Da mesma maneira, a feira feita com entusiasmo pela mãe e a avó é composta por um pão dormido, arroz com bichos. Vestidos com furos de traça no sovaco – para a mãe e a avó, uma obra-prima à espera de ser terminada, e por um senso de moda singular. Francisca está bela ou parece um bolo? É uma criança ou é um boneco tirado do lixo?

Aumentar uma coisa, colocá-la sob uma lupa, torna-a monstruosa. Como o que se procura aumentar é, em geral, o defeito, a monstruosidade agrava-se. Esse procedimento tem uma face cruel,

claro, mas talvez tenha também um reverso compassivo: num certo sentido, uma imperfeição exagerada deixa de ser real (PEREIRA, p. 76, 2017).

Se “o riso é a expressão do espírito cômico que existe dentro de nós, e o espírito cômico se interessa pelas esquisitices e excentricidades e desvios do padrão reconhecido”, como diz Virgínia Woolf em seu ensaio sobre o riso, com Francisca estamos muitas vezes no reino franco do sarcasmo. Ainda assim, na eleição mesma do que é objeto de sua mordacidade, Francisca costura, como no episódio inicial do bebê morto, a relação entre o cômico e o trágico. Se parássemos para pensar, diz Woolf, “constataríamos que o que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico, e, enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveri a *água*” (WOOLF, p. 36, 2014).

Talvez o ápice do evento citado no início dessa seção não se dê exatamente no batismo, mas quando La Tata, a avó, resolve jogar o boneco fora. Myriam, depois de tentar se resignar com esse fato e obedecer à mãe, falha miseravelmente e vai recuperar o “filho” numa caçamba de lixo:

Da caçamba de lixo ela recuperou o muñeco. Vestida com meia-calça e saia, ela procurou por ele e o trouxe para casa todo borrado de ketchup e fedendo à bunda. Lucía e eu olhamos incrédulas. [...]. Então ouvimos pela janela um estrondo do lado de fora e soubemos ser Mami mancando de volta para casa. Até Lucía achou que aquilo estava passando do limite. O que. Ela. Está. Fazendo. No liiiiiixo. [...] E lá está nosso hijo abençoado. De volta das profundezas da caçamba de lixo vizinha. Na cadeira ao lado da Mami, como o príncipe que ele é. Maldito. (LOPERA, p.59-60, 2021)

A descrição da mãe e do boneco passam pelo ridículo, beirando a humilhação. A narradora se coloca à distância, numa posição sentimentalmente segura, de observadora daqueles acontecimentos, compartilhando sua estranheza com a irmã, com quem pouco compartilha sentimentos e percepções sobre a vida, ao contrário, parece haver uma má vontade de Francisca em compreender a irmã. Mas diante da visão da mãe, esse isolamento da narradora se quebra por um instante. O mal-estar da cena cresce quando todas estão à mesa e quando finalmente Francisca não consegue se segurar e diz “Es ridículo, comecei. Você não acha, Tata? O batizado não foi suficiente? Onde você vai por esse pedaço de plástico agora?” (LOPERA, p.60, 2021).

Não é exatamente carinhoso chamar o boneco-filho de “pedaço de plástico”, muito menos dizer que voltou “fedendo à bunda”; a cena entrega imagens grotescas, circundando um campo semântico de corpos, cheiros, lixo e morte, mas tudo chega à pessoa leitora mediado pelo riso irônico de sua observadora.

A potência crítica do contraste de perspectivas dentro do romance é como o calor, resistente e ubíquo; por seu excesso, ele é ao mesmo tempo o mais natural e o mais sobrenatural dos fenômenos.

Esse episódio central no primeiro capítulo é o primeiro exemplo de uma série de percepções agudas e dolorosas sobre a realidade das pessoas que Francisca ama; a mãe Myriam, La Tata, a avó, Lucía, a irmã, e também de seu novo contexto social e político.

Imigração e pertencimento: “Essa é a sua nova casa agora”

A mudança para Miami é recentíssima: o romance inicia quando estão recém-chegadas há um mês. Francisca diz “ainda saladitas, e já querendo voltar para a Colômbia, minha terra da panela, suas montanhas e aquela constante ansiedade que vem só de se morar em Bogotá” (LOPERA, p.8, 2021). Enfrentar o desconhecido, na adaptação ao novo ambiente, à nova língua, e a uma nova cultura, é mais oneroso à paz mental de Francisca do que os sofrimentos conhecidos; ela que viveu sempre no mesmo apartamento, ao lado do mesmo parque, da mesma capela, do mesmo supermercado, das mesmas reclamações conhecidas. “Aquela ansiedade que eu, todavia, entendia melhor do que essa nova e aterrorizante” (LOPERA, p.8, 2021).

Essa adaptação é constantemente mediada por um calor modorrento, úmido e contínuo que podemos visualizar na seguinte descrição

O ar tinha uma densidade irreal, uma umidade tão absurda que, no fim do batizado, eu juro que havíamos desenvolvido guelas.[...] Aquí va a llover, alguém resmungou. Aquí lo que viene es un palo de agua, outro ecoou. A fiebre tropical vai arruinar o momento espetacular da Mami? [...]
Não estrague o show dela. Não traga a sua atitude negativa de classe baixa para o espetáculo que Myriam del Socorro Juan tinha sonhado por meses. [...] Nem mesmo a chuva poderia arruinar o show da Mami; desta vez, só desta vez, *ela* era o poder maior. Deixe o Diosito saber que Ele pode comandar todos os shows, mas que Mami comanda *esta* casa.
Ay juepúchica. (LOPERA, p.53-54, 2021)

O drama novelesco prossegue na narração de Francisca, que nos conta sobre o espaço, sobre os sentimentos dela e da mãe e as reações das pessoas presentes. Não é que Francisca seja sádica ou masoquista, não é que sinta prazer em ver o evento da mãe arruinado ou a mãe se debatendo para ter o controle da situação, é que o humor, de algum modo, faz com que ela lide melhor com a irritação real que esses novos códigos culturais e situações sociais podem produzir. No caso de Francisca, a ironia

e o sarcasmo ajudam-na a estar mais afastada da realidade e, paradoxalmente, mais próxima dela, mais próxima da mãe, tendo uma espécie de falso controle da narrativa.

Francisca transita entre alguns espaços e os mais importantes são a sua casa e a casa de Deus. No primeiro, a narradora tenta se abrigar do mundo externo e da própria família, em seu quarto. Ao segundo, que acaba por ser o seu principal espaço de socialização naquela chegada, vai obrigada.

Quando Francisca anuncia às pessoas leitoras que vai mostrar a igreja e suas entranhas, convida que entrem, “sin compromisso”, dizendo que ali estaria o “peso pesado do cristianismo”, fazendo troça do “time do desmaio”, pessoas que acodem quem cai desmaiado de tanto louvar ao senhor. Até que um dia, ao ver a própria mãe caindo e desconfiar da própria desconfiança, ela se vê imersa naquela casa, talvez compreendendo que é mesmo a sua, seu espaço de socialização.

Duvidei da coisa toda. Mi mami naquele carpete nojento com um halo de cabelo castanhos.

Vem, vem, Carmen e Wilson me puxaram. E por que lutar contra? Claramente Mami estava curtindo.

Y tú te preguntas, mi reina, se eu fui para a outra sala? Pero claro. Segurei mãos suadas em oração? Sí, sí, como no. Rezei, e, sim, quando saímos do Hyatt naquele dia La Tata exclamou rindo que Carmen é uma pequena recogida, adotada, sem classe, e nós duas rimos descontroladamente, e sim, cómo no, senti um pouco de satisfação, e não Mami não explicou muito mais. (LOPERA, p.70-71, 2021).

Francisca vinha se sentindo sozinha e descontente de suas supostas amizades, mas em um momento ali, cede. Pode ser uma entrega falsa momentânea, mas conforme sua amizade com Carmen e Wilson progride (o que veremos mais adiante), sua compreensão do lugar também vai ficando mais complexa. Sem deixar de ser irônica, jogando com a cumplicidade da pessoa leitora, Francisca passa a se sentir mais à vontade, não necessariamente integrada, mas mais autônoma para trânsitos. Nessa cena, a mãe opressora está inconsciente; os jovens da igreja a acolhem e ela reza. Contudo, nós pessoas leitoras, sabemos que é fingimento, “y tú te preguntas, mi reina, se eu fui para a outra sala?”. Há uma construção retórica que nos faz cúmplices de Francisca. “Sí, sí, como no.” É também pelo riso depreciativo e com La Tata que a garota emo compartilha e sente “um pouco de satisfação”: falam de Carmen e riem “descontroladamente”. Francisca está novamente acima de tudo e de todos, ela paira, domina as pessoas para dominar o lugar, ainda que fingidamente. O riso é uma ação valiosa para qualquer tipo de reclamação, na cena, o riso promove uma distância, põe as coisas em perspectiva. Destaca comportamentos vergonhosos, medos e receios, sem cair num fatalismo sem saída, sem expôr a fragilidade da narradora. Rir de Carmen também pode ser rir do seu próprio comportamento, da sua insegurança. O riso ajuda a digerir a experiência, compreendê-la com certo afastamento e superioridade.

Em casa, Francisca não tem a mesma sorte. Ali está sempre envolta num silêncio, o silêncio das mulheres da família, que vem sempre acompanhado de grandes suspiros y dramas, e, sob o que ela nomeia “O Olhar”. O sobrado em que moram fica num condomínio decadente, sujo, com patos barulhentos e ameaçadores, gambás que reviram o lixo e uma vizinhança que é sempre descrita com ternura e descrédito. Além disso, há memória de como tudo era melhor em Bogotá, ainda que não fosse. Ter saído do muitas vezes referido como “nosso País de Mierda” para estar na terra dos sonhos e da liberdade, nos EU da A para comer arepas congeladas e passar calor não é nem nunca foi o desejo de Francisca. “...e por que alguém, algum dia se mudaria para um lugar desses? Por que sí. Por que les toca. Porque Mami fez duas malas. Por que Jesus morreu por você.” (LOPERA, p. 224, 2021). Esse conjunto, apresentado pela narradora, nos faz compreender o mal-estar desse trânsito cultural, social e de classe.

A conexão entre esses espaços parece ser uma pergunta que atravessa o romance: Francisca, você já aceitou Jesus em seu coração? A partir dela, Francisca cria as mais diversas imagens, cômicas, estapafúrdias, estranhas e, por vezes, até amorosas, desse evento, como quando deus está numa sala de espera de um consultório de dentista e pergunta se Francisca já aceitou o filho dele em seu coração e depois vai consolar Jesus, pois a resposta é não. Ou quando, numa louvação na igreja, Carmen a orienta a como sentir se Jesus teria ou não entrado nela e feito de seu corpo uma morada.

Sei que é difícil de acreditar, mas eu estava curtindo falar sobre Satanás e como o bonito estava em todas as esquinas, me imaginar perdoada, protegida das labaredas e, em vez de queimar, descansar em nuvens confortáveis com uma TV de tela plana e uma miríade de livros. No fim, até vesti uma camiseta. *Já aceitou Jesus?* (LOPERA, p. 140, 2021).

Conforme Francisca se apazigua com a ideia de aceitar Jesus no coração, sem nunca deixar de fazer disso uma piada, repleta dessas imagens de graça e ironia, o novo país, as novas amizades, e sua nova casa vão também sendo incorporadas.

Romances de formação: a filha da pastora e um chuchito crucificado de abdômen sarado

Visões tradicionais sobre o funcionamento do humor relacionam uma de suas formas com a posição de superioridade traçada entre quem ri e o objeto de riso, identificado com aspectos de fraqueza ou inferioridade (LINTOTT, p. 347, 2016).

Aqui, talvez valha a pena fazer uma nota sobre a posição da personagem em relação a seu entorno e o romance de formação. Essa modalidade de romance, uma narrativa do amadurecimento interno de uma personagem por meio da experiência e da educação, em *Febre tropical*, se encontra com a verve de uma adolescente dos

anos 1990. Se as frustrações entram na conta do que educa e forma a personagem do *bildungsroman*, a perspectiva crítica da personagem em questão também se encaixa no drama da passagem entre infância e idade adulta, em que as percepções novas também abrem espaço para maiores decepções e deslocamentos entre as expectativas, os desejos, e uma realidade oposta.

Embora muitos exemplos sintéticos de cenas ou digressões representativas seriam possíveis, já que essa dinâmica crítica permeia todas as temáticas do livro, vejamos, como ilustração, o momento em que Francisca chega ao grupo jovem da *Iglesia Cristiana Jesucristo Redentor*.

Aqui está uma coisinha para vocês, mi reina: todos esses colombianos migraram do nosso País de Mierda para a Terra da Liberdade – neste caso, Miami – a fim de melhorar, fugir da violência ou o que seja, procurar paz ou, de verdade, se gabar de que estão morando na porra dos E U da A, e olá cartão de crédito, olá carro que você pode bancar, olá relaxar numa sala do Hyatt com os mesmos filhos da puta quem você correu. Não podiam fazer isso em Bogotá? Barranquilla? Ou Valledupar? (LOPERA, p. 40-41, 2021).

Francisca descreve a terra prometida que encontra nesse momento, detrás de uma placa colada com fita adesiva na porta dizendo *Jóvenes en Cristo*: nas palavras da narradora, uma pocilga de sala que fede a mofo e café, com jovens rezando para escapar de Satã, que está esperando escondido em todos os lugares “pra te desgraçar com uma foda amiga, música alta e marijuana” (p. 41). E é em relação ao primeiro item dessa lista que Francisca encontra sua maior fonte de descobertas e angústias, tendo as relações afetivas, amorosas e a sexualidade permeadas por esse caldo cultural, social e religioso fundador – que também permeia muitos dos capítulos dedicados às histórias e aos sonhos e frustrações de Myriam e Alba, mas, nesse artigo, nos concentramos em Francisca. No grupo religioso jovem, ela conhece Wilson, um dos líderes, e Carmen, a filha da pastora, por quem se apaixona.

Ao longo de todo o romance, Francisca descreve suas emoções, sua imaginação, suas fantasias, seus gestos, suas reações corporais em relação a esses e outros personagens e figuras do livro (de Andrea, a vizinha que ganha espaço mais ao final da história, até a própria imagem de Jesus crucificado, cujo abdômen sarado a fascina), investigando seus significados. Quem deseja? Quem ama? O que sente por uma, por outro? O que significa tudo isso?

Enquanto lida com a descoberta de seus desejos e seus sentimentos no dia a dia, especialmente afetada pela convivência com Carmen, Francisca também encara o peso da avaliação e da aprovação das famílias em relação a suas ações, e, entre as cenas, os diálogos, as digressões narrativas, encontramos, junto dos julgamentos religiosos, atravessamentos variados de perspectivas opressoras de raça e classe. É o que faz, por exemplo, com que a cor da pele morena de Carmen seja lembrada, e a pele clara de Francisca apareça como um elemento a referendar o namoro entre Wilson e

Francisca para a mãe de Wilson, Xiomara. Pois, quando Carmen retorna à Colômbia, Francisca chega a namorar Wilson, também ele apaixonado por Carmen.

Aqui, cabe incluir na equação afetiva o que Arnés fala sobre as paixões lésbicas na literatura argentina como “vetor desterritorializador e reterritorializador”:

En la literatura argentina, la pasión lesbiana toma la forma de poéticas impredecibles: por un lado, muchas veces se encuentra allí donde no debería estar; por otro, no adquiere, necesariamente, las formas (narrativas y culturales) que el contexto socio-cultural le exigiría. Se presenta como vector desterritorializador y reterritorializador. Con esto quiero decir que las ficciones lesbianas permiten avistar e, incluso constituyen, algo cercano a lo que Williams (1977) denominó “estructuras de sentimientos”, [...]. En este sentido, las ficciones lesbianas no solo resignifican y desordenan las tradiciones sino que al poner en juego diversas modulaciones culturales, literarias y retóricas, evidencian cómo nuevas formas coexisten con estructuras dominantes y formaciones obsoletas; dan cuenta del modo en el que ciertos imaginarios persisten y también demuestran, como sostiene David Halperin (1990:58), que hay diferencias entre lo que la gente sabe y lo que acepta admitir que sabe, entre lo que ve y lo que comenta, entre lo que siente que es una parte de su vida y aquello a lo que se le permite entrar en la literatura. (ARNÉS, p. 27, 2016)

Emoções, sentimentos e ações dos personagens evidenciam a distância entre, como dizem Arnés e Halperin, o que sentem que é parte de sua vida e o que não, entre o que sabem e o que admite que sabem.

Quando, ao assistir a um programa de televisão com a mãe e Wilson, Francisca vê a exploração televisiva de um conflito passionai entre duas mulheres, diz que: “Se eu algum dia fosse no *Caso cerrado*, seria a garota de vestido roxo justo” (LOPERA, p. 207, 2021). A garota do vestido roxo é a que responde que ama a outra garota, muito, enquanto a outra fica calada; Francisca se identifica com a garota que ‘está perdendo seu *amorcito* em rede nacional’. Só que, “em vez de um vestido, usaria uma calça jeans skinny preta e uma camiseta enorme” (LOPERA, p. 207, 2021).

Francisca vê o próprio corpo de forma não normativa: tetas caídas, um corpo peludo, não depilado, vestimentas largas – três elementos cuja descrição ela repete ao longo das cenas do romance, de diferentes maneiras. Suas identificações continuamente divergem das referências de beleza e feminilidade de outras personagens, como quando experimenta o batom vermelho que a mãe insiste em emprestar, depois de retocar os próprios lábios ela mesma, mais uma vez, no espelho do carro.

Sem espelho, esfreguei o batom vermelho nos lábios. Completamente rachados e o buço que eu cultivava desde os doze, o qual eu agora recusava a depilar com cera para o desapontamento *ay ay ay* do matriarcado. Descuidada com o contorno. Minha cara toda eram

meus lábios. Um palhaço triste num vestido pollito. Minha cara era minha para fazer com ela o que eu desejasse; minha cara e somente a minha cara ainda me pertencia. (LOPERA, p. 48, 2021).

São essas referências de beleza e feminilidade, da ordem do “batom vermelho”, que tomam o corpo de Carmen na volta da Colômbia, e que Francisca não reconhece.

O sentimento de vazio nos meus ossos não sabia como se ajustar. O cabelo dela estava comprido, liso, com luzes douradas. Ela estava usando pérolas? Sim, pérolas nas orelhas. Mesmo sob o vestido de shekina eu podia ver que os peitos delas estavam bem maiores e fiquei pensando se ela tinha feito plástica em Medellín. Carmen não estava lá. Ela não estava dentro daquele corpo polido, daquela pele lisa e marrom com sobrancelhas feitas e aquele balanço de cabelo perfeito que não lhe pertencia. Minha pele tinha se aberto esperando por ela, e ela não apareceu. Quem é essa. Como é que a gente tira a Carmen dessa fantasia. Ela nunca tinha falado sobre cirurgia, e fiquei pensando se a pastora a forçou e se ela tinha virado uma rainha da beleza para se afastar de mim e ficar perto de Deus. E agora um boicote estava acontecendo, um alarme soando dentro de mim: *Cai fora. Cai fora.* (LOPERA, p. 244-245, 2021).

Na última interação entre as duas, repete a afirmação de não estar ali, e de tampouco encontrar, “ali”, Carmen. Mais tarde, quando encontra Andrea, uma nova vizinha, e é abraçada por ela, Francisca finalmente chora, como não tinha conseguido fazer ao longo do romance, e é assim que Lopera encerra seu percurso.

O espaço do riso e da ironia se quebra cedendo lugar para o trágico, a tristeza, a fragilidade. A retórica da narradora tantas vezes tenta convencer a pessoa leitora de sua quase transcendência diante das situações que apresenta, mas, no fim, é um choro catártico – que ela também tenta esconder – o que entrega a complexidade e profundidade dessa personagem-narradora tão fascinante.

Referências

ARNÉS, Laura A. *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.

LINTOTT, Sheila. Superiority in Humor Theory In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 74, Issue 4, 2016, p. 347–358 Disponível em <https://doi.org/10.1111/jaac.12321> Acesso em 12 de junho de 2023.

LOPERA, Juliana Delgado. *Febre Tropical*. São Paulo: Instante, 2021.

PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar: uma espécie de manual de escrita humorística*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 31/03/2023.

Aceito em 12/06/2023.