



ARTIGO DOSSIÊ
NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

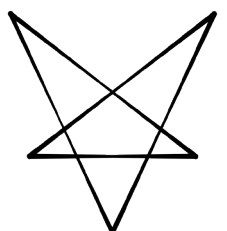
Uma leitura de *Copacabana Hong Kong*, de Fausto Fawcett

A reading of *Copacabana Hong Kong*, by Fausto Fawcett

Una lectura de *Copacabana Hong Kong*, de Fausto Fawcett

RODRIGO LUCIANI FARIA

Mestrando em Estudos de Linguagem pela UTFPR.
Professor de Língua Portuguesa na rede pública.
E-mail: rodlucf@gmail.com.





Resumo

A construção de cenários distópicos é uma constante na obra de Fausto Fawcett. Como exemplo disso, o conto *Copacabana Hong Kong* narra o trajeto de Derek, um cientista estadunidense, em direção a um canhão de peças íntimas com o objetivo de lançar lingerie no céu para combater a poluição atmosférica. Para a nossa análise, elegemos conceitos do realismo grotesco segundo Mikhail Bakhtin (1996) e do pós-modernismo de Linda Hutcheon (1991) a fim de explorar a maneira como Fawcett constrói essa narrativa distópica a partir de imagens grotescas do corpo e de referências interdiscursivas. Consideramos, também, a análise de M. Elizabeth Ginway (2005) sobre o *cyberpunk* brasileiro em suas referências à sexualidade e à cultura brasileira e afro-brasileira.

Palavras-chave: Literatura; Realismo grotesco; Pós-moderno; Fausto Fawcett.

Introdução

Copacabana Hong Kong integra a antologia de contos *Básico Instinto* (2014), lançada originalmente pelo multiartista carioca Fausto Fawcett em 1992. Na história em questão, a qual resumimos tentando manter o aspecto inventivo da escrita de Fawcett, Derek, um superdotado astrofísico americano, atravessa uma distópica versão de Copacabana em direção ao canhão de peças íntimas a fim de acender o seu pavio-laser para atirar lingerie no céu do bairro¹. Durante o percurso, ele observa diferentes aspectos da cidade até ser abduzido por uma ninfeta narcótica e por ela abusado em um duplex conjugado, no qual funciona durante o dia um depósito de táxímetros falsificados. Ao final do conto, o cientista acorda em um banco do calçadão e percebe que foi roubado, ficando de posse apenas de uma navalha cor-de-rosa.

O presente artigo está inserido no campo dos estudos literários e objetiva expandir a literatura referente à obra de Fausto Fawcett. Assim, buscamos apresentar uma leitura do conto escolhido verificando a aplicabilidade de conceitos referentes ao realismo grotesco de Mikhail Bakhtin (1996) em um autor contemporâneo, nos apoiando também nos estudos de Rogério C. de Almeida (2007; 2010) e Ricardo Celestino (2025). Paralelamente, ao discutir o caráter ambivalente do realismo grotesco, tentamos uma aproximação com a discussão sobre o pós-modernismo feita por Linda Hutcheon (1991) enquanto estabelecemos conexões com o estudo de M. Elizabeth Ginway (2005) sobre o *cyberpunk* brasileiro.

Referencial teórico: o realismo grotesco e a ironia pós-moderna

Uma leitura do grotesco em Fawcett já foi sugerida por Ricardo Celestino (2025). Em seu artigo, o professor e pesquisador elege o grotesco, o marginal e a estranheza para formar um quadro hermenêutico a fim de analisar o romance *Favelost* (2012). Celestino baseia-se majoritariamente na fundamentação do grotesco de Wolfgang Kayser para explorar a dissonância entre aparência e essência, a qual rompe normas estéticas e causa estranhamento e abjeção. Celestino afirma que, em *Favelost*, "Fawcett utiliza o grotesco para criar uma representação distorcida e hiperbolizada da realidade urbana, revelando as contradições e tensões subjacentes à vida nas metrópoles", destacando o uso da metástase do câncer como metáfora para a disseminação desordenada da tecnologia, subvertendo a lógica de que essa traria benefícios sustentáveis para a humanidade (Celestino, 2025, p. 130-131). O professor retoma brevemente Bakhtin, citando a "confusão e metamorfose das formas, por meio de um rebaixamento axiológico do sujeito, que deveria ocupar um plano elevado" (Celestino, 2025, p. 132) sem, entretanto, aprofundar-se no realismo grotesco do filósofo russo.

1. Usamos termos retirados do próprio conto para resumir seu enredo.



Para o nosso estudo, em que tencionamos deslocar conceitos desenvolvidos a partir da leitura de uma obra medieval – feita por Bakhtin sobre Rabelais – para um escritor contemporâneo, é importante lembrar que, no realismo grotesco, o elemento corporal “é um princípio profundamente positivo” e que “o corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um sentido cósmico e universal” (Bakhtin, 1996, p. 17). Assim, o rebaixamento axiológico do sujeito citado por Celestino assume um caráter favorável por conta da ambivalência construída a partir da degradação. Sobre a degradação, afirma Bakhtin (1996, p. 19):

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Em sua dissertação de mestrado, Rogério C. de Almeida explica que a ambivalência “constitui um discurso destruidor que degrada e mortifica o criticado, porém, juntamente com esses aspectos, regenera e renova” (Almeida, 2007, p. 23). Em outro trabalho, ao estudar as cantigas de maldizer portuguesas, o pesquisador afirma ainda se tratar de “uma força potencializadora que, ao mesmo tempo, critica o outro e retorna sobre si mesma” (Almeida, 2010, p. 59). Eis um primeiro ponto de contato que enxergamos entre os conceitos do realismo grotesco e a obra de Fausto Fawcett, o qual não se furta de descrever atos sexuais, escatológicos e violentos em seus trabalhos, conforme exemplificaremos na sequência de nossa análise.

Outro ponto que possui um caráter positivo, segundo Bakhtin, é o riso medieval, diferente do riso satírico da época moderna. Enquanto aquele expressa uma opinião sobre o mundo “no qual estão incluídos os que riem”, este “emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele” (Bakhtin, 1996, p. 11). Vemos na obra de Fausto Fawcett um caráter profundamente humorístico: em entrevista a Rodolfo Londero, Fawcett afirma ser fã de ficção científica, mas aliado “a uma coisa meio catastrófica, com terror e, principalmente, com humor” e que sempre imaginou “de uma forma mais avacalhada” (Fawcett, 2010, p. 18).

Pensando nessa relação entre a obra de Fausto Fawcett e a ficção científica, temos o trabalho de M. Elizabeth Ginway. Em *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005), ao discorrer sobre a geração de autores brasileiros dos anos 80, a pesquisadora analisa três romances brasileiros – *Silicone XXI*, de Alfredo Sirkis; *Piratas siderais: romance cyberbarroco*, de Guilherme Kujawski; e *Santa Clara Poltergeist*, de Fausto Fawcett. Segundo Ginway o *cyberpunk* brasileiro – chamado por ela de “tupinipunk”, em termo emprestado de Roberto de Sousa Causo – consegue, ao mesmo tempo, contestar a hegemonia literária do *cyberpunk* estadunidense e parodiar a alta cultura do Brasil por misturar imagens exóticas da cultura do Terceiro Mundo com as da tecnologia levada ao extremo (Ginway, 2005, p. 156). Ainda segundo ela, tanto o *cyberpunk* brasileiro quanto o norte-americano exibem “uma estética pós-modernista, pela qual, conforme Fredric Jameson demonstrava, a combinação da cultura popular e elevada, junto com a proliferação de alusões e signos, produzem uma sobrecarga sensorial de informação” (Ginway, 2005, p. 156). A diferença entre eles reside no fato de que o *cyberpunk* americano oferece apenas uma “exposição cínica e apolítica da corrupção e da ganância”, visto que não possui uma “distância crítica em relação às operações internas da sociedade”, ao passo que o “tupinipunk” tem a política, o primitivismo e o erotismo deliberado como princípios básicos. Ela conclui: “em sua representação de raça, sexualidade,



espaço urbano e multimídia, o “tupinipunk” usa o corpo como um espaço de resistência cultural” (Ginway, 2005, p. 157).

Especificamente sobre *Santa Clara Poltergeist*, Ginway destaca alguns pontos que convergem com a nossa leitura de *Copacabana Hong Kong*, a saber: a sexualidade, os ícones culturais afro-brasileiros e a forma feminina fetichizada, aspectos que retomaremos durante a análise. Por ora, pensar nessa relação da obra de Fawcett com a ficção científica e o *cyberpunk* numa chave paródica nos permite uma última aproximação, dessa vez com a discussão promovida por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Ao discorrer sobre a metaficção historiográfica, ela retoma Umberto Eco e explica que “não podemos deixar de perceber os discursos que procedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável” (Hutcheon, 1991, p. 62). Segundo Hutcheon, na estética pós-moderna existe uma retomada dos discursos do passado, sem que esses sejam, entretanto, meramente laudatórios. A autora afirma, ainda, que o pós-modernismo é, concomitantemente, elitista e acessível, alcançando essa posição paradoxal ao introduzir e “subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte” (Hutcheon, 1991, p. 69).

Para Hutcheon, o pós-moderno se alimenta parodicamente de diversas formas de discurso – da literatura, das artes visuais, da história etc. – numa relação de interdiscursividade, dispersando o valor do centro da narrativa histórica e fictícia e focando no que ela chama de ex-cêntrico:

Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone (Hutcheon, 1991, p. 169)

Fawcett é, afinal, um autor brasileiro lançando mão de uma estética norte-americana para construir, de forma irônica, um comentário sobre o Brasil da época a partir da transmutação de um bairro de classe média em um cenário distópico. Pensando nisso, passamos agora para a análise do conto de Fausto Fawcett, ressaltando aspectos do realismo grotesco e colhendo referências interdiscursivas nos momentos oportunos, tendo em mente as características apontadas por Ginway (2005) em seu estudo ao citar *Santa Clara Poltergeist*.

Um passeio pela *Copacabana Hong Kong*

Copacabana Hong Kong compõe, junto com o conto *Vanessa Von Chrysler*, a seção *Copacabana* do supracitado livro. Trata-se de uma curta prosa poética, narrada em terceira pessoa, na qual seguimos Derek, um superdotado astrofísico americano, enquanto ele atravessa Copacabana para cumprir seu bico de acender o canhão de peças íntimas.

Logo na descrição do bairro podemos verificar a confusão e a metamorfose das formas, nos termos de Celestino, transfigurando a famosa Copacabana de classe média alta para a distópica Copa Hong Kong, um território “off off estado carioca, vácuo financeiro industrial



dominado por mini-indústrias paralelas” (Fawcett, 2014, p. 27). Essas mini-indústrias unem atividades díspares entre si – “de dia é açougue, de noite é mini-indústria robótica, química, zoológica etc.” (Fawcett, *op. cit.*, p. 27) – formando um cenário insólito a partir da aproximação de uma atividade tão baixa, como o corte de carnes de animais para a venda, de outra atividade superior, avançada, mental, futurística quanto a robótica, mas que logo retorna para a esfera do natural na indústria zoológica. Logo de saída o espaço urbano do bairro como um todo sofre uma espécie de rebaixamento. Soma-se a tudo isso o imaginário evocado pela Hong Kong oitentista, muitas pessoas circulando em ruas estreitas, entre veículos e infundáveis letreiros neons anunciando todo tipo de serviço e entretenimento. Temos agora, em Copacabana, ao mesmo tempo, o crescimento econômico de um Tigre Asiático e o território sem lei do bairro honconguês de Kowloon²:

Copacabana é o marco zero do contrabando bizarro, território livre de multinacionais investimentos mafiosos. É uma espécie de bairro-purgatório e nos seus edifícios e ruas pode-se encontrar a mais contrastante e extravagante fauna humana: naufragos existenciais sem perspectivas sociais, ricos discretos, pivetes políglotas, vândalos genéticos, desgraçados crônicos, ‘subs’ em geral, a seita consumista classe média vivendo a barra pesada das gangorras socioeconômicas, camelôs científicos, travestis irresistíveis” (Fawcett, *op. cit.*, p. 27)

Nesse trecho, ao aproximar adjetivos e substantivos raramente usados em conjunto, Fawcett tece o cenário a partir de um encadeamento caótico de vocábulos – citando Cacá Diegues, são “[...] palavras absurdas e impuras, cujo sentido se transforma no contato de umas com as outras, numa montagem pop-barroca” (Diegues, 2014, p. 8). O substantivo “investimentos”, por exemplo, está cercado pelos adjetivos “multinacionais”, deslocado para uma posição anterior, e “mafiosos”, quase como se sofresse um processo de antropomorfização ao considerarmos que “mafioso” pode ser usado também como substantivo. Em via oposta, o uso coloquial do substantivo “fauna” para descrever a espécie humana não passa despercebido, uma vez que o narrador segue com uma curta lista dos sujeitos que habitam a Copa Hong Kong, que agora passa a ser caracterizada por um novo substantivo composto: “bairro-purgatório”. Os habitantes de Copacabana Hong Kong são descritos em antíteses que poderiam ser todas destrinchadas, mas isso acabaria afastando-se demais do nosso foco temático. Cabe ressaltar somente, então, o caráter de oposição presente no trecho alternando entre o alto e o baixo: os ricos e a classe média; a gangorra socioeconômica; os camelôs científicos.

As mesmas oposições ocorrem na descrição de Derek, nosso protagonista. Ele é um dos muitos gênios em Copacabana, mas as palavras que os descrevem não são elogiosas: “a escória internacional da ciência industrial habita os fundos das lojinhas de Copacabana [...] Gênios da robótica, da física, da genética, da computação circulam nos subterrâneos do bairro-purgatório” (Fawcett, *op. cit.*, p. 28). Toda a classe de gênios é rebaixada, não só habitando um bairro chamado de “purgatório” como ainda precisando se locomover por baixo da terra, sugerindo atividades ilegais. Derek deixa sua loja de radares churriados, escondida atrás de um armário, para fazer um bico de acender o canhão de peças íntimas. Na Copacabana

2. Bairro de Hong Kong que permaneceu sob controle chinês mesmo após o restante do território ter sido cedido aos britânicos por conta do Tratado de Nankin (1842). Por conta da política de não intervenção britânica, o bairro tornou-se um vazio legal, recebendo imigrantes e grupos ilegais que tentavam fugir da ocupação japonesa durante a 2ª Guerra Mundial. No final da década de 1980, os 27 mil km² de Kowloon abrigavam 50 mil habitantes, tendo, por isso, a maior densidade populacional do mundo. Foi demolido em 1993 para dar lugar a um parque (Kowloon..., 2023).



Hong Kong não há glamour para o gringo, ele precisa se esgueirar pelo subsolo para ganhar algum dinheiro extra.

O próprio canhão de peças íntimas é um símbolo interessante de ser analisado sob a ótica do realismo grotesco: um canhão antiaéreo adaptado, pois “cientistas descobriram que as subpartículas atômicas da lingerie podem ser usadas para dissolver fatores poluentes na atmosfera [...] o céu de Copacabana é inundado por soutiens, anáguas, calcinhas, combinações etc,” (Fawcett, *op. cit.*, p. 29). A arma deixa de ser uma arma, perdendo sua função original e passa a ser um objeto usado para limpar a atmosfera. Não obstante, a forma como isso se dá é deveras carnavalesca, com o disparo de lingerie no céu. Agora, além dos letreiros neon, temos que também imaginar calcinhas flutuando tal qual satélites. Na distopia avacalhada de Fausto Fawcett, somos salvos da poluição pelas roupas de baixo, um símbolo ligado diretamente ao baixo corporal, ao sexo.

Além dos pontos já explorados, outra convergência com Bakhtin surge pelas festas populares, quando Derek, durante seu percurso, repara que as janelas dos edifícios

[...] estão lotadas de televisores porque é dia de Santa Clara, padroeira da TV. Os edifícios são paredões de tevês, arranha-céus de imagens e o bairro vive um verdadeiro carnaval medieval com centenas de clarissas bêbadas, santas-claras postiças, meninas usando perucas louras com antenas comemorativas. É o dia da pin-up católica, da santa blondie, da sensual telepata medieval. (Fawcett, *op. cit.*, p. 29).

O trecho supracitado está carregado de simbologias pertinentes à nossa discussão. Primeiro, a explícita menção ao carnaval medieval. Sobre o período, Bakhtin (1996, p. 6) explica: “só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo”. Parece-nos claro que essa relação se dá, em uma primeira leitura, pelo aspecto sexual que permeia toda a obra de Fausto Fawcett. Ainda que essa fosse a única, já seria o suficiente para traçar um paralelo com o rebaixamento e a comunhão com a parte inferior do corpo da qual fala Bakhtin. Não fica claro se, no texto, estamos acompanhando de fato um dia no carnaval ou se a comparação se dá apenas para frisar como a inversão dos valores é, na verdade, a regra vigente da distópica Copacabana Hong Kong. De uma forma ou de outra, estamos em um ambiente de esbórnia e hedonismo.

Já a menção à Santa Clara é outro ponto importante. Segundo o credo católico, Clara de Assis (1194-1253) foi uma mulher de família de posses que decidiu abandonar a vida abastada para seguir os ensinamentos de São Francisco. Relatos dão conta que Clara era uma moça muito bonita que estava sendo preparada para o casamento, mas começou a apoiar o grupo de Francisco após ouvir suas pregações. Fugiu de casa aos 18 anos, passando a viver em vários conventos ao longo da vida até fundar a Ordem das Clarissas, originalmente Ordem das Damas Pobres, o ramo feminino da Ordem Franciscana (Veiga, 2022). O que nos chama atenção, porém, é um episódio que teria ocorrido perto do fim de sua vida. Já com a saúde debilitada, Santa Clara não pôde comparecer à uma missa na Igreja de São Francisco. Ela teria, então, rezado tão fervorosamente que surgiu, na sua frente, uma imagem com som da missa sendo celebrada a quilômetros de distância, e ela conseguiu acompanhar todo o evento direto do seu leito. Quando outras freiras voltaram da missa para o convento, a santa teria descrito detalhes do sermão que apenas quem estivesse presente poderia saber. Por conta desse acontecimento, ela foi declarada padroeira da TV pelo Papa Pio XII em 1958. (História..., s.d.).



Retomando Bakhtin, o estudioso explica que os festejos medievais ocupavam um lugar importante na vida do homem da época e eram permeados de aspectos cômicos. Um deles era materializado na forma de cultos que “convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (‘riso ritual’)” (Bakhtin, 1996, p. 5). Talvez a própria ideia de uma santa medieval cujo milagre foi ter assistido a uma missa pela televisão tal qual uma senhora idosa contemporânea no domingo de manhã já apresente um cunho inerentemente satírico, mas Fausto Fawcett não se priva de rebaixar ainda mais a figura da santa. Primeiro, há o exagero com os “paredões de tevês, arranha-céus de imagens” – somos engolidos pela celebração que toma conta de Copacabana enquanto as imagens são projetadas literalmente no alto, nas janelas dos edifícios; concomitantemente, há centenas de mulheres na rua, no baixo, vestidas como Clara, bêbadas e com perucas – o visual da santa tornou-se uma fantasia de carnaval. Outrossim, ela é ainda mais sexualizada com um novo jogo de substantivos e adjetivos incongruentes: *pinup* católica, santa *blondie*, sensual telepata medieval. As seguidoras de sua ordem, as clarissas, estão bêbadas, celebrando a liberdade do carnaval.

Cabe aqui uma breve digressão para apontar a intertextualidade entre o conto analisado e o romance *Santa Clara Poltergeist* (1990). Lá, Santa Clara Poltergeist é o título usado por Verinha Blumenau, uma prostituta que adquiriu poderes telepáticos e curativos após ser penetrada por uma bicicleta enferrujada. Ao atingir o orgasmo, Verinha Blumenau sofre intensas hemorragias por todo o corpo, e o contato com esse sangue através do ato sexual é capaz de curar os enfermos. Esse mesmo tipo de poder curativo está presente em outro trecho de *Copacabana Hong Kong*:

Os ambulatórios contratam garotos e garotas que são vitaminados em laboratórios e, com uma mistura de antibióticos circulando no sangue, curam várias doenças através de seus espermas e menstruações. São os hospedeiros de antídotos.

Eles têm vida curta, um ano no máximo, mas, com o inchaço das grandes cidades brasileiras miseráveis é que não faltam para esse trabalho. Mulheres se curam dando uma chupada antibiótica no pau dos homens e os homens se curam recebendo na boca a menstruação curativa das hospedeiras de antídoto (Fawcett, 2014, p. 31-32)

É nesse ponto do conto que julgamos estar mais escancarada a relação de rebaixamento do sujeito mas também do seu renascimento. A cura se dá pelo sexo oral – descrito em termos chulos, novamente com uma antítese cômica em “uma chupada antibiótica no pau dos homens”, de um lado, e com a ingestão do sangue menstrual, de outro. O antídoto é passado como uma infecção sexualmente transmissível às avessas, o que podemos relacionar com a inversão das regras do mundo carnavalesco medieval. Porém, os sujeitos são tão rebaixados que agora se igualam a cavalos usados na produção de soro antiofídico. A diferença é que os equinos, na realidade, sobrevivem a esse processo, ao passo que os hospedeiros de antídoto, no conto, logo morrem e são substituídos. Existe aqui uma relação de morte e renascimento. Ela, contudo, difere-se das imagens medievais pois não estamos mais lidando com um ciclo natural do mundo, mas sim com a exploração do homem pelo homem num exagero das relações estabelecidas na sociedade capitalista.

Nos encaminhando para o final da história, Derek observa um engavetamento entre quatro veículos enquanto seus canos de descarga espalham “uma neblina rasteira pelas encruzilhadas próximas, intoxicando travestis que mijam em cima de macumbas estragadas. Se-reias-silicone urinam purpurina em cima de macumba mofada” (Fawcett, op. cit., p. 29). Aqui



percebemos que são múltiplas as divindades rebaixadas na escrita de Fawcett, e traçaremos relações interdiscursivas com outros credos: primeiro, a localização da cena numa encruzilhada e a presença de macumba nos permite uma aproximação com Exu, senhor dos caminhos. Conforme explica Lisandra Cortes Pingo em sua dissertação de mestrado, essa divindade assume diferentes aspectos nas mais diversas tradições em que se faz presente. No candomblé da Nação Ketu, de origem iorubá, por exemplo, “Exu representa o princípio, aquele que abre os caminhos, sendo, portanto, o primeiro a ser saudado e cultuado [...] É dono dos caminhos, das encruzilhadas, das perspectivas, do passado e do futuro (quem decide o destino)” (Pingo, 2018, p. 53). Outro aspecto importante do orixá é que ele também foi cultuado “como mensageiro dos deuses e responsável pela fertilidade, sendo inclusive representado com um enorme falo, o que lhe concedeu um caráter sexual aos olhos dos europeus” (Pingo, 2018, p. 51). Já um artigo de Valquíria Barros expande essa leitura. Ao estudar as relações de sincretismo entre Exu, Príapo e Baphomet, a pesquisadora explica que os relatos dos missionários católicos do século XVIII são “repletos de perspectivas etnocêntricas que descrevem o orixá segundo a orientação diabólica cristã, dando ênfase aos aspectos sexuais aos quais vinham em grande repressão, desde o início da Inquisição na Europa” (Barros, 2025, p. 56). Isso se deu a partir das representações antropomórficas fálicas para Exu, as quais foram associadas a Príapo pelos missionários.

Pensando nisso, podemos afirmar que esse momento da história representa o início de um ritual ligado aos domínios de Exu e Príapo que culminará, ao final do conto, na transa de Derek com a ninfeta narcótica. A imagem fawcettiana de travestis mijando em cima de macumbas estragadas numa encruzilhada carrega uma noção de rebaixamento de uma cosmogonia ancestral – afinal de contas, são “macumbas mofadas”, as oferendas já estão velhas quando recebem a urina. Porém, isso é também uma releitura da imagem de Príapo, deus menor grego da luxúria e fertilidade, com seu pênis descomunal apontando para uma cesta de frutas. Na comunhão com o baixo corporal reside o renascimento, principalmente num mundo carnavalizado como esse em que nos encontramos. A macumba é degradada e ao mesmo tempo elevada. Prova disso está na rima interna existente em “urinam purpurina”.

É nesse local dedicado a divindades de fertilidade e renovação que Derek encontra a outra personagem importante desse conto, surgindo por entre a fumaça dos escapamentos como uma aparição:

Uma gueixa vadia, budista venérea, ninfeta narcótica, analfabeta sensual. Ela usa uma grinalda de canetas derretidas com florzinha de plástico coladas, grinalda de flores esferográficas. Usa uma miniblusa com foto da Mona Lisa, usa miniblusa Mona Lisa. Usa uma calça de veludo collant e vulcabras vermelho com cadarço de pelúcia negra. (Fawcett, 2014, p. 30)

O encontro de Derek com a gueixa é, ao nosso ver, uma releitura de *A uma passante*, de Baudelaire. A diferença reside no fato de que, se no poeta francês o eu lírico e a musa trocam apenas um olhar para nunca mais se encontrarem, em Fawcett o astrofísico logo será abduzido e levado para um depósito de táxis. Antes de chegar nesse momento, porém, cabe uma análise das vestimentas da gueixa. Primeiro, a grinalda de canetas esferográficas. Grinalda era o adereço, na Grécia Antiga, concedido a atletas ou servidores públicos como um símbolo de vitória, usualmente decorado com ramos de louro ou oliveira. Já no Egito, seu uso “estava relacionado com a desincumbência de uma pessoa falecida e, por essa razão, a grinalda era também conhecida como coroa da justificação [...] O falecido a recebia após ter o seu coração pesado na Sala do Julgamento” (Vespa; Torres, 2021, p. 3-4). De qualquer forma, trata-se de



um símbolo de vitória, seja nos esportes ou sobre a morte. Na Copa Hong Kong, as plantas dão lugar ao plástico derretido de canetas e flores artificiais em mais um aspecto do futuro distópico criado pela tecnologia – a natureza substituída pelo artificial. Além disso, a mulher veste uma miniblusa da Mona Lisa (a indústria cultural removendo a aura da obra de arte e transformando-a em mais um bem de consumo) e um vulcabrãs³ vermelho (o sapatinho vermelho de Dorothy é aqui um sapato *made in Brazil*).

De acordo com Ginway, antes de *Santa Clara Poltergeist*, Fawcett já havia usado a forma feminina fetichizada para “criticar o aspecto sedutor da mídia de massa e do capital global, demonstrando o que Dunn havia chamado de ‘uma mistura de crítica e de cumplicidade em relação ao objeto satirizado’” (Ginway, 2005, p. 163). A autora afirma, ainda, que o tupinipunk faz uso da sexualidade como crítica da hegemonia americana e dos paradigmas culturais brasileiros, “e é por meio da união sexual entre homem e mulher que o Brasil metaforicamente resiste à penetração do capital e da cultura americana e critica a própria estrutura social do Brasil” (Ginway, 2005, p. 161). Porém, se em *Santa Clara Poltergeist* o ato sexual se dava entre a prostituta catarinense e o negro eletricitista para impedir a explosão de uma bomba, em *Copacabana Hong Kong* o astrofísico é simplesmente drogado e sequestrado pela gueixa:

Ela sopra através de uma mini zarabatana folheada a ouro uma agulha entorpecente, afrodisíaca agulha. A gueixa vadia imediatamente chega junto do charmoso astrofísico e começa a acariciá-lo e a sussurrar um vocabulário estranhíssimo nos seus ouvidos. Essas garotas de olhos e vidas puxadas só falam quando em estado de sacanagem selvagem e das suas bocas chupadoras só saem fragmentos de palavras sussurradas de maneira fatal. Sussurro e agulha. Ninguém escapa. E a budista venérea sussurra: “Mitsub-me sony, mitsub-me Sony”. A substância da agulha afrodisíaca transforma a realidade numa imensa pele de mulher macia para Derek – as ruas, os postes, os luminosos, os carros, sanduíches, tudo vira pele de mulher macia, toda matéria em estado sólido adquire uma estranha maciez (Fawcett, 2014, p. 30-31).

Derek é caçado com uma zarabatana pela ninfeta narcótica tal qual um animal pelos povos originários. Vítima da agulha afrodisíaca, o americano fica indefeso enquanto a gueixa, num estado de sacanagem selvagem, se enrosca em seu corpo e sussurra em seu ouvido, quase a descrição de uma capa de romance de banca ou mesmo de um rótulo de catuaba. Ademais, a constante aliteração da consoante fricativa [s] zoomorfiza a personagem numa jibóia enroscando-se em sua presa. Já o mantra por ela repetido, primeiro nesse momento do conto e novamente adiante, é uma fórmula mágica, hipnótica, formada pela corruptela e fusão dos nomes de duas empresas, Mitsubishi e Sony. As grandes multinacionais assumem, aqui, o valor religioso que nem arte e nem religião possuem mais. A moça é esse amálgama de símbolos: origem oriental, com uma arma dos indígenas americanos, vestindo uma miniblusa estampada por um retrato europeu renascentista e sapatos brasileiros evocando um filme de cultura de massa estadunidense.

Depois de ser atacado pela gueixa, Derek é transportado por ela num “Citroen melancólico” até um prédio vizinho da boate Zoom. Na descrição do quarto da gueixa onde as personagens irão transar, vemos mais metáforas que podem ser lidas tanto sob a ótica do realismo grotesco quanto pela crítica tipicamente pós-moderna ao referenciar produtos da cultura de massa:

3. Vulcabras é uma empresa brasileira do ramo calçadista, fundada em 1952.



A ninfeta narcótica joga Derek no chão do andar de cima. O chão é feito de um sinteco estranho, parece um imenso pé de moleque envernizado. Derek olha pro teto e toma outro choque visual: um imenso Mickey crucificado todo em fibra de vidro transparente serve de lustre pro lugar. Mas a iluminação é precária, pois só duas lâmpadas estão acesas, uma na cabeça outra no estômago. Nas paredes laterais dois pôsteres imensos, um mostra um suicídio aéreo: um paraquedista japonês faz haraquiri em plena queda. Noutro uma espécie de ritual obscuro: uma loura unicórneia estupidamente gostosa chupa o pau de um gorila mongolóide com sua bunda bem levantada. Seu cu serve de castiçal para uma vela toda lambuzada de açúcar colorido, lambido por pequenas gatas cinzentas... Derek nunca tinha visto uma bunda candelabra, um cu castiçal. (Fawcett, 2014, p. 32-33)

A imagem mais gritante é a do Mickey em fibra de vidro transparente crucificado como lustre. O rato da Disney substitui Jesus em mais uma crítica à grande mídia, substituindo tudo que é sagrado, mas, ao mesmo tempo, pode ser também o rebaixamento da religião Cristã que perde seu lugar de adoração para os grandes conglomerados de mídia. Essa crítica, porém, possui um caráter inerentemente contraditório, visto que há uma adoração para com esses produtos. É uma relação de envolvimento e crítica como aponta Hutcheon (1991, p. 65). Voltando ao realismo grotesco, as únicas luzes acesas no Mickey estão na cabeça e no estômago, órgãos que representam o alto e o baixo corporal por excelência. Do Mickey crucificado, o narrador passa aos dois pôsteres laterais. No primeiro, o paraquedista performa o suicídio ritual do *seppuku*, no qual a morte ocorre por estripamento (com o intestino sendo arrancado do corpo). No segundo, o sexo bestial entre a loura e o gorila numa versão paródica e pornográfica de *King Kong* (1933). O baixo corporal é escancarado no primeiro pôster; no segundo, é no ânus da loura que vemos a luz da vela. Esse quarto é um altar, e o lustre e os pôsteres são a sua santíssima trindade.

Já a transa entre Derek e a gueixa assume contornos sadomasoquistas:

A gueixa vadia tira a roupa de Derek e depois a sua. Lambuza o corpo do astrofísico com cachaça e vaselina, poderosa anestesia complementar à agulha afrodisíaca. Lambuza todo o corpo dele. Pega navalha cor-de-rosa e encosta nos olhos de Derek, que vê seus olhos refletidos no aço inoxidável da lâmina asiática. A ninfeta narcótica senta em cima dele encaixadinha no seu pau, apertando seu corpo com suas coxas de marombeira indonésia. Começa a se mexer, começa a beijar, começa a lamber e a cortar suavemente a superfície da pele de Derek com sua navalha cor-de-rosa. E enquanto corta, beija, lambe e mexe, sussurra pedaços de palavras japonesas no ouvido do astrofísico marginal. "Mitsube-me sony, mitsube-me sony". Anestesiado, Derek não sente dor, tudo é delícia, a bocetinha veterana da analfabeta sensual parece multiplicar o gozo de Derek e, assim, eles ficam durante horas. Beijar, lamber, cortar, gozar, chupar, cortar, tudo ao som de uma longínqua disco-music tocando na boate instalada no térreo. Born, born to be alive. Depois ela passa uísque em cada corte pra cicatrizar, conhaque em cada corte pra cicatrizar. Derek dorme e depois acorda cheio de cicatrizes, cheirando a álcool, num banco do calçadão. (Fawcett, 2014, p. 33)

O ato de encostar a navalha nos olhos de Derek nos remete imediatamente ao curta-metragem *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Se pensarmos na lógica



de sonho da estética surrealista presente no curta, e somarmos a ela o estado de lisergia e êxtase sexual em que se encontra Derek, podemos considerar uma vitória momentânea, um renascimento pelo sexo para algo que o faz fundamentalmente humano mesmo inserido na Copacabana distópica – fato expresso no verso *born to be alive*, do hit de mesmo nome lançado em 1979 pelo cantor francês Patrick Hernandez. O final da transa é uma releitura do clichê dos filmes de ação oitentistas, quando a mocinha trata das feridas do herói com algum etílico antes deles se entregarem à paixão. Porém, aqui o cientista acorda no banco do calçadão, sem as chaves de casa ou do canhão de peças íntimas, e segue solitário pela praia como numa melancólica Quarta-Feira de Cinzas.

Considerações finais

Tentamos demonstrar no conto de Fausto Fawcett a aplicabilidade de conceitos do realismo grotesco de Bakhtin. A narrativa está repleta de símbolos que evocam a comunhão com o baixo corporal em um processo constante de morte e renascimento. Há, também, um aspecto cômico do riso ritual pelo rebaixamento da Santa Clara, de Exu e de Príapo.

De um modo geral, percebemos como a escrita fawcettiana contém diversas referências à cultura de massa, em uma relação de cumplicidade e crítica, como aponta Hutcheon. Assim, buscamos identificar as referências reconhecidas, relacionando-as com a leitura feita por Ginway sobre o *cyberpunk* brasileiro. Essa leitura nos permitiu explorar aspectos da sexualidade e de referências da cultura africana e afro-brasileira na construção da narrativa, descrevendo um mundo dominado pelas indústrias e cultura de massa mas no qual ainda sobrevive, de certa forma, a humanidade.

Entretanto, baseado nesse único conto, não foi possível determinar se o riso provocado pela escrita de Fawcett aproxima-se mais do riso regenerador medieval ou do riso satírico moderno, pois não conseguimos perceber nenhum aspecto inerente ao narrador de *Copacabana Hong Kong* que o colocasse de um lado ou de outro. Contudo, se pensarmos em Hutcheon (1991, p. 67), ao afirmar que “o pós-moderno também se desenvolveu nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação autorreflexiva, suas ambiguidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica”, arriscamos dizer que o eu lírico fawcettiano inclui-se nas análises realizadas, sendo que essa hipótese merece ser verificada em outros trabalhos do autor.

Referências

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. Orientador: José Horácio de Almeida Nascimento Costa. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. O Grotesco Medieval: Hyeronimus Bosch e as Cantigas de Maldizer Portuguesas. *Revista de Cultura e Extensão USP*, [S. l.], v. 3, p. 57–63, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9060.v3i0p57-63. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rce/article/view/474..> Acesso em: 18 jun. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Itucitec/EdUnB, 1996.

BARROS, Valquíria. Os caminhos de ressignificação do Senhor dos Caminhos no Brasil: Interlocuções entre Exu, o deus Príapo e o demônio Baphomet : Exu between the god Priapus and the demon Bapho-



met. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, [S. l.], v. 6, n. 9, 2025. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/19031>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CELESTINO, Ricardo. O grotesco, o marginal e a estranheza no romance *Favelost*, de Fausto Fawcett. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S. l.], n. 33, p. 123–141, 2025. DOI: 10.23925/1983-4373.2024i33p123-141. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/67108>. Acesso em: 12 jun. 2025.

DIEGUES, Cacá. Apresentação. In: FAWCETT, Fausto. *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca, 2014. p. 7-11.

FAWCETT, Fausto. *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca, 2014.

FAWCETT, Fausto. Fausto Fawcett. Entrevista concedida a Rodolfo Londero. *Overclock Zine*, [s.l.], n. 5, p. 18-20, 2010.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HISTÓRIA de Santa Clara – Santos e Ícones Católicos. *Cruz Terra Santa*, [s.d.]. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-clara/69/102/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOWLOON, a cidade murada que virou o lugar mais populoso do mundo no final do século XX. *BBC News Brasil*, 27 nov. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4n439vdv1eo>. Acesso em: 06 jul. 2025.

PINGO, Lisandra Cortes. *Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola*. Orientadora: Maria Cecília Cortez Christiano de Souza. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VEIGA, Edison. Santa Clara: quem foi a santa que, conforme a tradição, acalma chuvas em troca de ovos. *BBC News Brasil*, 10 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-62434627>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VESPA, Thiago Galbiatti; TORRES, Milton Luiz. A “Grinalda de Ariadne” no Apocalipse de João. *Caminhandos*, v. 26, p. 1-15, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/52209107/A_Grinalda_de_Ariadne_no_Apocalipse_de_Jo%C3%A3o_2021_. Acesso em: 06 jul. 2025.