



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL - PPGLDC**



**RITOS DE PASSAGEM:
A EXPERIÊNCIA ERÓTICA E O MENINO-NARRADOR NA FICÇÃO
DE ANTONIO CARLOS VIANA**

Paulo André de Carvalho Correia

**Feira de Santana
2010**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL - PPGLDC**



**RITOS DE PASSAGEM:
A EXPERIÊNCIA ERÓTICA E O MENINO-NARRADOR NA FICÇÃO
DE ANTONIO CARLOS VIANA**

Paulo André de Carvalho Correia

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL DA UEFS, TENDO COMO
ORIENTADOR O PROFESSOR DOUTOR ROBERVAL
ALVES PEREIRA, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LITERATURA.

**Feira de Santana
2010**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL - PPGLDC**



**RITOS DE PASSAGEM:
A EXPERIÊNCIA ERÓTICA E O MENINO-NARRADOR NA FICÇÃO
DE ANTONIO CARLOS VIANA**

Paulo André de Carvalho Correia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

Professor Doutor Roberval Alves Pereira (Orientador)

Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra (Membro)

Professor Doutor Aleilton Santana daFonseca (Membro)

Em 02/09/2010

Feira de Santana, Setembro /2010

*A literatura [...] é a infância finalmente reencontrada.
(Georges Bataille, A literatura e o mal)*

*A rede entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima,
as folhas no meio,
o dia era quente.*

*E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.
Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas.
A rede virou,
o mundo afundou.*

*Depois fui pra cama febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.
(Carlos Drummond de Andrade, "Iniciação amorosa", Alguma poesia)*

*Visão de menino é assim mesmo, disse tio Alfredo quando João lhe contou como ele menino via Xambá. Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas do olhos feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelas. Olho de menino vive cheio de estrelas. Olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga, não sei. Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai minguando no escorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito susto, foguetório, brumado de sonho.
(Autran Dourado, O risco do bordado)*

AGRADECIMENTOS

A ROBERVAL PEREYR, MAIS QUE ORIENTADOR, AMIGO, PELA SENSENBILIDADE E PELA PACIÊNCIA COM QUE ME AJUDOU A CONDUZIR ESTA PESQUISA;

À FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DA BAHIA – **FAPESB**, PELO APOIO FINANCEIRO INDISPENSÁVEL PARA A REALIZAÇÃO DESTA PESQUISA;

A ANTONIO CARLOS VIANA, PELA DISPONIBILIDADE E ABERTURA;

A MAYRANT GALLO, POR POSSIBILITAR O ENCONTRO COM OS CONTOS DE ANTONIO CARLOS VIANA;

A HEIDE (ESPOSA), PELA AJUDA E PACIÊNCIA;

AOS AMIGOS, IDMAR BOAVENTURA E THIAGO LINS, PELAS CONVERSAS, DISCUSSÕES E SUGESTÕES DE LEITURA;

AOS COLEGAS DE MESTRADO QUE, DIRETA OU INDIRETAMENTE, CONTRIBUÍRAM PARA A PRODUÇÃO DESSE TRABALHO, EM ESPECIAL: JULIANA SOUZA, EDSON OLIVEIRA, ANDRÉ LUÍS, JOSÉ INÁCIO E LUCIANA OLIVEIRA;

AOS MEUS AMIGOS, TODOS, PELA PREOCUPAÇÃO SOLIDÁRIA COM O ANDAMENTO DA PESQUISA, QUE SOFRERAM JUNTO COMIGO, QUE ME AMPARARAM QUANDO, POR VEZES, PENSEI NA IMPOSSIBILIDADE DA TAREFA.

AOS PROFESSORES E FUNCIONÁRIOS DO **PPGLDC**, TAMBÉM FIGURAS INDISPENSÁVEIS;

FINALMENTE, AOS MEUS IRMÃOS (MARCELO, RITA, ANTONIO E FRANCISCO) E EM ESPECIAL A MINHA MÃE (CARMINHA), A QUEM DEVO TUDO.

A GUIDO, MEU PAI (*IN MEMORIAM*)
E A ANA CLARA, MINHA FILHA,
MARGENS DO MEU UNIVERSO.

RESUMO

A ficção de Antonio Carlos Viana surge na década de 70, momento em que se configuram novos rumos e tendências na literatura brasileira. Trinta anos separam o primeiro livro do autor – *Brincar de manja* (1974) – do seu quinto livro – *Aberto está o inferno* (2004). Tema recorrente em sua obra é o rito de passagem, que marca a transição da infância para a idade adulta, instaurado pela experiência erótica. O rito configura-se como uma situação limite e encerra um duplo salto: o salto para “a outra margem de si mesmo” do personagem, marcado sobretudo, pela descoberta do real, e o salto poético, realizado na transfiguração do personagem em narrador da história. O erotismo e o menino-narrador são dois aspectos constituintes do rito de passagem nas narrativas ficcionais de Antonio Carlos Viana, e inauguram “um tumultuado processo de conhecimento e autoconhecimento”. Ambos celebram a dramatização do processo de criação ficcional do autor e sua concepção de literatura e de ficção. As narrativas de rito de passagem são recortadas, sobretudo, de dois livros do autor: *O meio do mundo e outros contos* (1999) e *Aberto está inferno* (2004), visto que reúnem boa parte da produção anterior do escritor sergipano, como também apresentam contos inéditos.

PALAVRAS-CHAVE: ANTONIO CARLOS VIANA; CONTOS; EROTISMO; MENINO-NARRADOR; RITOS DE PASSAGEM

RESUMEN

La ficción de Antonio Carlos Viana surge en los años 70, cuando se está dando forma a las nuevas orientaciones y tendencias en la literatura. Treinta años separan el primer libro del autor - *Brincar de manja* (1974) - del quinto libro - *Aberto está o inferno* (2004). Tema recurrente en su obra es un rito de paso que marca la transición de la niñez a la adultez, introducido por la experiencia erótica. El rito se configura como una situación extrema y contiene un doble salto: el salto a "la otra margen de sí mismo," del personaje, marcado principalmente por el descubrimiento de lo real y el salto poético, celebrado en la transfiguración del personaje en narrador de la historia. El erotismo y el niño-narrador son dos aspectos constituyentes del rito de paso en los relatos en la ficción de Antonio Carlos Viana, y inauguran un proceso "tumultuoso de conocimiento y el autoconocimiento." Ambos celebran el drama del proceso de creación del autor y su concepción de la literatura y de la ficción. Los relatos de rito de paso se cortan, especialmente, de dos libros: *O meio do mundo e outros contos* (1999) y *Aberto está o inferno* (2004), ya que juntos engloban gran parte de la producción anterior del escritor sergipano, pero también presenta cuentos inéditos.

PALAVRAS-LLAVES: ANTONIO CARLOS VIANA; CONTOS; EROTISMO; MENINO-NARRADOR; RITOS DE PASSO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A FICÇÃO DE ANTONIO CARLOS VIANA E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	14
1.1 Breves Dados Biográficos.....	14
1.2 Antonio Carlos Viana e a literatura brasileira contemporânea.....	14
1.3 A dimensão regional na ficção de Antonio Carlos Viana.....	26
2 O RITO DE PASSAGEM E SEUS ASPECTOS: O EROTISMO E O MENINO-NARRADOR NA FICÇÃO DE ANTONIO CARLOS VIANA.....	38
2.1 O rito de passagem: uma situação-limite.....	38
2.2 O Erotismo: A instauração do rito ficcional.....	45
2.3 O menino-narrador: A visão liminar.....	59
3 A EXPERIÊNCIA ERÓTICA: O SALTO PARA OUTRA MARGEM.....	77
3.1 As experiências eróticas em <i>O meio do mundo</i>	77
3.2 As experiências eróticas em <i>Aberto está o inferno</i>	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXOS.....	125

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro contato com a ficção de Antonio Carlos Viana foi numa oficina de leitura e criação literária em 2003¹. Lemos dois contos: "Jardins suspensos" e "Domingos da paixão". No primeiro deles, encontramos um relato de um menino (narrador da história) que anseia por descobrir o sexo de um estranho hóspede que habita em sua casa. O segundo, também num ambiente rural, encena a descoberta da sexualidade num ritual simbólico de castração, realizado pela tia do narrador-personagem. Ambos narram, sob a perspectiva do olhar infantil, a descoberta do mundo, através da experiência erótica. Chamou-nos a atenção nos contos o trabalho com a linguagem. Na construção do universo ficcional, a visão infantil apresenta-se cheia de "buracos" e "luzes", realçando a carga erótica do signo. As elipses, os subentendidos, as alusões, as metáforas e uma certa dose de lirismo são características marcantes dos textos.

Tempos depois, tivemos contato com o autor numa palestra em que contou sua experiência com a escrita literária, desde seus primeiros escritos até a publicação de *O meio do mundo e outros contos* (1999). Adquirimos esse livro e tivemos acesso a outras variantes do universo ficcional de Antonio Carlos Viana. Notamos que os ritos de passagem encenados pela descoberta do sexo se mostraram frequentes. Em 2005, lemos *Aberto está o inferno* (2004) que, como já sugere o título, escancela as portas ao erotismo, mas também outros aspectos inquietantes da condição humana, como a loucura, a violência e a morte. A perda da inocência também é determinante no livro. "Ana Frágua", conto de abertura, narrado em terceira pessoa, encena o rito de passagem de um menino com a prostituta Ana Frágua, que acabara de extrair dentes.

Chamou-nos ainda a atenção, nesse contato inicial com a obra do autor, a linguagem seca e precisa, à linha de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, em que, não raramente, as personagens estão vivendo situações extremas (morte, loucura, sexo), das quais extraem uma revelação brutal do real. São textos que geralmente encenam uma situação epifânica, momento de uma "revelação poética" (PAZ, 1982), em que se vislumbra o real em todo seu fascínio e horror, num instante de salto para a "outra margem".

Com o avanço de nossas leituras, descobrimos que Antonio Carlos Viana elegeu o

¹ A oficina de leitura e criação de contos foi realizada na Universidade Estadual de Feira de Santana pelo Professor e escritor Mayrant Gallo.

conto como espaço privilegiado de sua expressão e que tinha três outros livros publicados. O primeiro, *Brincar de Manja*, foi publicado na década 70, para muitos críticos a idade do ouro do conto brasileiro (em nossa visão, amparada por outras, momentos de cristalização dos ganhos temáticos e formais originados principalmente nas décadas de 50 e 60). Viana ganhou, no período, com o conto "Brincar de Manja", a menção de um dos melhores contos do ano de 1974. Publicou, ainda, os livros *Em pleno castigo* (1981) e *O meio do mundo* (1993). Vimos, então, como a opção por uma perspectiva infantil e pelo erotismo era uma constante em seus textos, como destaca Paulo Henriques Brito na apresentação de *O meio do mundo e outros contos*:

[...]Muitas histórias neles incluídas seguem um roteiro semelhante: um menino (quase sempre o narrador em primeira pessoa) vislumbra confusamente algum aspecto perturbador da existência - o sexo, principalmente, mas às vezes a morte, ou banalidade do real - numa pequena epifania da miséria humana (BRITO, 1999, p. 8).

Também merece destaque em sua ficção a predominância da ambientação rural, o que não quer dizer que não haja contos de ambiência urbana. Há inclusive os que trazem outros ambientes que não remetem à realidade brasileira, a exemplo de um que situa a ação em Marrakech ("Parque em Marrakech"). No entanto, a recorrência a um ambiente rural é dominante. Como suas histórias apresentam situações-limite que configuram um momento de luminosidade poética, a ambientação rural intensifica essa experiência, pois apresenta-se como uma cicatriz arcaica, aberta - como uma ferida - no presente de um mundo desencantado e globalizado. À sua maneira, Viana encena algo presente na atual ficção - que, por falta de um termo melhor, chamaremos aqui regionalista - ao adequar a herança arcaica recebida ao mundo contemporâneo.

Nosso recorte para análise concentrou-se nos dois mais recentes livros do autor: *O meio do mundo* (1999) e *Aberto está o inferno* (2004), por uma única justificativa: os dois livros reúnem boa parte de sua produção². *O meio do mundo e outros contos* (seleção e apresentação de Paulo Henriques Brito) é uma antologia que reúne contos dos três livros anteriores e contos inéditos e *Aberto está o inferno* apresenta contos novos e contos

² Antonio Carlos Viana pertence ao grupo de escritores que voltam ao texto, revisam-no, modificam-no, reescreve-o. Se pegarmos os três livros anteriores (*Brincar de Manja*, *Em pleno Castigo* e *O meio do mundo*) e compararmos com *O Meio do mundo e outros contos* e *Aberto está o inferno*, veremos que escapam de uma nova revisão e reescritura pouco mais de uma dezena de contos. Vale ressaltar que, em 2009, quando esta pesquisa já estava em andamento, Antonio Carlos Viana publicou seu livro mais recente, *Cine privê*, pela Companhia das Letras.

revisitados. Nosso *corpus* de análise constituiu-se basicamente das narrativas que apresentam um menino-narrador relatando sua experiência erótica. Postulamos que, por um lado, essas narrativas de meninos-narradores que relatam sua experiência erótica (cerca de um terço dos contos dos dois livros) encenam um violento processo de conhecimento e autoconhecimento levado a cabo pela "revelação poética" e, por outro lado, metaforizam o próprio processo de criação ficcional. Nessas narrativas, há sempre a encenação de uma situação-limite, ligada ao erotismo, que leva à descoberta do mundo por um menino que, sendo sempre outro a cada conto, permanece basicamente o mesmo: o autor, implícito nas redes do texto. Nossa análise, portanto, além de levar em consideração os aspectos temáticos, também observou os aspectos formais dos contos estudados. Aliás, numa análise adequada do texto literário, não é possível dissociar esses dois aspectos.

No primeiro capítulo deste trabalho, "A ficção de Antonio Carlos Viana e a literatura brasileira contemporânea", buscamos traçar uma contextualização da produção ficcional do autor desde a publicação do primeiro livro até os dias atuais. Partimos do pressuposto de que a década de 70 caracteriza um período de configuração de novos rumos e tendências da literatura brasileira contemporânea. Delimitado o período, objetivamos situar, com apoio nos estudos de críticos como Antonio Candido, Silviano Santiago, Nizia Villaça, entre outros, as tendências temático-formais da ficção contemporânea, no Brasil, e traçar as confluências e divergências com a obra de Antonio Carlos Viana. No segundo momento, nosso intuito foi discutir a obra do escritor sergipano pela perspectiva do "regionalismo", tomando a "dimensão regional" (CANDIDO, 1989, p. 161), também como um espaço para dramas humanos universais.

No segundo capítulo, "O rito de passagem e seus aspectos: o erotismo e o menino-narrador na ficção de Antonio Carlos Viana", discutimos os aspectos que compõem propriamente o nosso recorte de estudo. Primeiro, analisamos o rito de passagem realizado através da perda da inocência na ficção de Antonio Carlos Viana. Faremos uma sucinta abordagem antropológica, para estabelecer a importância do rito no universo ficcional do autor. Vale ressaltar que quando dizemos aqui "ficcional" estamos pressupondo a encenação do rito na e pela linguagem, numa espécie de "jogo", que é a celebração da própria linguagem (BARTHES, 2002). Nosso intuito foi associar o rito, num nível explícito, a um processo de busca de conhecimento e autoconhecimento, e no nível implícito, a um processo de indagação recursiva da própria ficção. Isso coaduna com a noção de Ricardo Piglia quando diz que,

"num sentido, um escritor escreve para saber o que é literatura" (PIGLIA, 1994, p. 69).

Colocamos em foco, em seguida, dois aspectos que compõem a encenação da perda da inocência: a) o erotismo, elemento problematizador da perda que nos é encenada pela visão do próprio menino; e b) o menino, ator e narrador do relato. A discussão se apoiará em teorias sobre o foco narrativo, como as de Teodor W. Adorno, Walter Benjamin, Silviano Santiago, Maria Lúcia Dal Farra, no intuito de perceber como esse menino narra sua experiência, não mais investido pela autoridade e tradição da "sabedoria", mas visando apreender o sentido de um evento que o deixa perplexo diante do peso brutal da realidade.

Analisamos o erotismo como um aspecto que instaura a busca do saber, no sentido da descoberta do real. Aí os aportes teóricos de Georges Bataille, em *O Erotismo* (2004), nos auxiliarão a entendê-lo como uma força transgressora de questionamento e abertura do ser. Também Octavio Paz (1967) traz aportes que nos levam a pensar o erotismo como um salto do ser para a "outra margem". São duas chaves de análise muito precisas suscitadas pela própria ficção de Antonio Carlos Viana. Cabe aqui uma ressalva. Ricardo Piglia afirma, em "A leitura de ficção", que não acredita em escritor sem teoria (PIGLIA, 1994, p. 68). Viana leu e traduziu o livro de Georges Bataille, *O Erotismo*, o que nos possibilita insinuar que, provavelmente, há um diálogo implícito do universo ficcional de Viana como o universo teórico-filosófico de Bataille. Todo escritor, de fato, deve ter uma "visão" sobre a própria literatura³.

O terceiro e último capítulo desta dissertação, "A experiência erótica: o salto a uma outra margem", foi o momento de um diálogo mais forte com os contos de Viana, no qual deslindamos um "tumultuoso processo de conhecimento e autoconhecimento" (PEREYR, 2009, p. 05), instaurado, no caso, pela experiência erótica. Trata-se de um processo que também metaforiza a forma de questionamento e autoquestionamento da própria ficção. É nesta perspectiva que a experiência erótica é também travessia para a "outra margem", em que, no momento da iluminação poética, o menino-narrador encontra-se com a "outridade", com esse outro que se apresenta alheio e estranho a cada um de nós, mas que em última instância, somos nós mesmos (PAZ, 1982, p. 156).

³ Cabe aqui explicar que, em grego, "teoria" significa precisamente visão.

1 ANTONIO CARLOS VIANA E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

1.1 Breves dados biográficos

Antonio Carlos Viana nasceu em 1944, na capital sergipana, onde fez licenciatura em Letras pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe, para onde voltou, mais tarde, para lecionar Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Fez no mestrado um estudo sobre a obra de Nelson Rodrigues e no doutorado um estudo comparativo entre as obras de Paul Valéry e João Cabral de Melo Neto. Coordenou e publicou o livro didático *Roteiro para redação: lendo e argumentando*, pela Scipicione (1998), e manteve, durante algum tempo, um curso de redação para alunos do ensino médio, duas empreitadas que revelam a insatisfação do autor em relação ao nível de leitura e escrita de alunos que entravam na faculdade de Letras; segundo ele, era necessário voltar ao “ponto zero” para então trabalhar com a literatura. Atualmente dedica-se diariamente ao trabalho com a ficção e ministra, de forma esporádica, oficinas literárias.

Viana tem seis livros publicados e alguns contos dispersos em antologias, coletâneas e revistas. Seu primeiro livro foi *Brincar de Manja* (1974), cujo conto homônimo foi selecionado como um dos melhores publicados naquele ano, integrando a antologia *Os melhores contos de 1974* (1975). Em 1981, sete anos após a publicação do primeiro livro, publicou, pela editora Hucitec, em convênio com a Subsecretaria de Arte e Cultura da Secretaria de Estado da Educação e Cultura de Sergipe, *Em pleno castigo*. Em 1993, lançou o terceiro livro, *O meio do mundo*, ganhador do II Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Associação Gaúcha de Escritores em conjunto com a Prefeitura Municipal de Garibaldi. Em 1999, pela Companhia das Letras, o autor lançou a antologia *O meio do mundo e outros contos*, em que reuniu contos publicados nos livros anteriores, além de alguns inéditos. *Aberto está o inferno* (2004), pela Companhia das Letras, em que também reúne contos revisitados e inéditos. *Cine Privê* (2009) é o seu livro mais recente.

1.2 Antonio Carlos Viana e a literatura brasileira contemporânea

Antonio Carlos Viana publicou seu primeiro livro em 1974, período em que a narrativa curta firmou-se, desenvolvendo temáticas e ganhos formais das duas outras décadas

anteriores. Trinta anos separam o primeiro do último livro do autor, o que nos convida a uma visão panorâmica da literatura brasileira, em evidência nesse período, principalmente no tocante ao conto, para poder contextualizar a obra do contista sergipano.

O primeiro livro insere-se num período em que se configuram novos rumos e tendências na literatura brasileira. Alguns críticos delimitam como marco da literatura contemporânea, no Brasil, um fato político-histórico: o golpe militar e a ditadura política instaurada em 1964, que trazem consequências sociais, políticas e econômicas impactantes para a vida e o imaginário brasileiros. São notórios os efeitos que tal regime político causou à literatura como um todo, e à prosa de ficção, em particular, principalmente pela censura imposta aos escritores e aos artistas de maneira geral.

Antes de prosseguirmos, é preciso delimitar a abrangência do termo “contemporânea” que estamos usando aqui. Primeiro, enquanto um recorte temporal que se inicia no período pós-64, como o entendem Flora Süssekind (2004), Luciana Stegagno Picchio (1997) e Silviano Santiago (2002). Portanto, seguindo a trilha desses e de outros críticos que refletiram sobre os rumos da literatura brasileira contemporânea, como Antonio Candido (1989) e Nizia Villaça (1997), traçaremos um painel da literatura produzida a partir do golpe militar até os nossos dias. Segundo, entendemos como contemporânea uma produção amplamente caracterizada pela pluralidade, o que torna difícil uma reflexão exaustiva sobre temas e tendências. O que faremos aqui é esboçar alguns pontos e aspectos predominantes para considerar, em contexto, a obra de Antonio Carlos Viana, buscando discutir de que forma ela se aproxima e se distancia de alguns temas e tendências.

Em relação à narrativa curta, a década de 70, como já referimos, cristaliza os ganhos formais e temáticos da década de 60 – período que, como descreve Ângela Vilma em sua dissertação de mestrado sobre a contística de Herberto Sales, significou, além do florescimento do gênero, “a década da 'solidificação' das experimentações iniciadas em 45” (VILMA, 2004, p. 60). Italo Moriconi, por sua vez, define a década de 70 como momento de apogeu do conto no Brasil (MORICONI, 2000, p. 281). Ainda segundo ele, “o conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo da década passional” (MORICONI, 2000, p. 281), buscando trazer “à tona o lado violento e obscuro da realidade” (MORICONI, 2000, p. 281).

Antonio Candido (1989), em “A nova narrativa”, refere-se, a respeito da prosa de

ficção, a uma “legitimação da pluralidade” e afirma que: “não se trata mais de coexistência pacífica de diversas modalidades de romance e conto, mas de desdobramentos destes gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas em suas fronteiras” (CANDIDO, 1989, p. 269). Ainda segundo ele, o “envolvimento agressivo parece ser uma das chaves para se entender a nossa ficção recente” (CANDIDO, 1989, p. 210), e o conto representaria o melhor dessa ficção pela penetração veemente no real, “graças a técnicas renovadoras, devidas quer à invenção, quer à transformação das antigas” (CANDIDO, 1989, p. 210). Alfredo Bosi (1995) e Fábio Lucas (1989) são de opiniões semelhantes. Para Bosi, “o conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea” (BOSI, 1995, p. 7), condensando e potencializando em seu espaço todas as possibilidades da ficção. Lucas, por seu turno, afirma que o conto é um dos gêneros que mais se adequou às exigências modernas (LUCAS, 1989, p. 108).

Como tendência da prosa de ficção contemporânea, Candido ainda apresenta o que ele chama de ruptura do pacto realista, com a presença de um universo insólito, tendência que veremos evidenciada por outros críticos com a noção de realismo mágico, fantástico ou alegórico. Realça também a tendência do “realismo feroz” que, para ele:

[...] talvez se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual [...]. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 1989, p. 212).

Tal dominância, segundo o crítico paulista, revela o esforço do escritor para apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular – outro traço de maior importância na ficção atual que, associado à atomização do ímpeto narrativo realizado de melhor forma no conto, na crônica e no *sketch*, “permite manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214).

O escritor sergipano é eminentemente contista. O conto, como veremos adiante, tornou-se o gênero privilegiado de sua expressão. Uma tendência marcante, principalmente em relação ao primeiro livro de Viana é a presença do insólito. O livro sofre forte influência do realismo mágico. O conto “Brincar de Manja”, por exemplo, narra, sob uma perspectiva infantil, uma terrível encenação por parte dos habitantes e do próprio povoado para escamotear a morte do irmão do menino-narrador: o vento das nove deixa de passar, as

pessoas passam dias e noites na calçada das casas, a escola transforma-se num barco e sai à deriva levando colegas e professora do menino-narrador e sua mãe mantém a rotina de fabricar doces de goiaba como se não tivesse um morto em casa. Outro conto, “Parábolas dos gatos ao amanhecer”, relata, também sob um olhar infantil, uma “agoniante” morte de gatos após a partida de um misterioso casal de namorados do vilarejo. Perpassa os contos do livro uma “situação de pesadelo” (BRITO, 1999, p.9), que só indiretamente refere-se ao “pesadelo real”, instaurado pelo estado político e pela censura.

Essa tendência cede espaço a uma tendência mais “realista”, no segundo livro, característica que marcará também os livros subsequentes de Antonio Carlos Viana. Trata-se, na verdade, de um “realismo do discurso” (LUCAS, 1989, p. 139), que ganhou corpo, sobretudo, a partir de *Em pleno castigo*, em que não há a preocupação com a documentação referencial: evidencia-se a “atenção ao processo de escrita” (LUCAS, 1989, p. 109).

Dentre as tendências destacadas por Candido, a que contextualiza mais precisamente os contos de Antonio Carlos Viana é a dominância da narrativa em primeira pessoa. No caso, como já vimos, o narrador em primeira pessoa, muitas vezes associado a um olhar infantil, ambientado num espaço rural, e que, sob o signo da experiência erótica, descobre de forma brutal a realidade. Tal característica de muitos contos do escritor sergipano não só encurta a distância entre o narrador e a matéria narrada, mas adensa a brutalidade da situação, a exemplo de “Olhos de fogo” (*O meio do mundo e outros contos*), em que a narradora narra sua história recheada de um erotismo torpe, de loucura e de morte. A narrativa constitui-se da fala dirigida à mãe pela filha, em que relata a violenta experiência erótica a que o pai a submete, a que se segue o parricídio e a conseqüente loucura em que ela se encerra. O discurso da personagem torna-se ainda mais brutal pela falta de pontuação – a exceção da vírgula, ao longo do texto. O discurso é como que despejado, revelando, assim, no plano da forma, a dupla violência sofrida pela personagem: a do pai e a do possível enfermeiro do manicômio, quando lhe aplica a medicação, o que ela associa ao ato do pai:

[...] a senhora em conversinha com esse homem tão limpo com esses olhos de fogo me prendendo desse jeito, porque minha cabeça, meu corpo sobre a cama e ele querendo escorrer dentro de mim, me botando de bruços, uma picada tão fina que nem machuca como ele me machucava, mas que tanto entontece, que sempre me entristece, minha mãe (VIANA, 1999, p. 90).

Flora Süssekind (2004), em *Literatura e vida literária*, distingue duas trilhas que, em

seu ponto de vista, caracterizam a literatura brasileira da década de 70 e do início dos anos 80: “o naturalismo evidente no romance-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas e a 'literatura do eu' dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional” (SÜSSEKIND, 2004, p. 72). Segundo ela, a preferência por uma “literatura-verdade”, ou pelo realismo mágico” em detrimento de uma linguagem mais ficcional, se dá pela emergência de um grande interlocutor imposto pelo estado político: a censura (SÜSSEKIND, 2004, pp. 17-18). Como já frisamos, *Brincar de Manja* é um livro marcado pela presença do discurso do realismo fantástico, mas nele não percebemos explicitamente a “obsessão da referencialidade”, tal como a define Sússekind. Pelo contrário, nos contos do livro se insinua o que vai ser preponderante em Viana: a já referida recorrência a um menino-narrador, que traz uma perspectiva não-totalizadora da experiência associada ao erotismo – aspecto que revela uma preocupação com a linguagem e com o estatuto ficcional: trata-se de uma obra que joga com as elipses, os subentendidos, as alusões, buscando uma “linguagem mais ficcional”.

A obra de Antonio Carlos Viana escapa, sob certos aspectos, a esses rumos da literatura contemporânea traçados por Sússekind. Nela não há uma preocupação em fazer uma “literatura mimética”. Ao contrário, revela “uma tendência contemporânea em que a narrativa acaba tendo a si mesma como referente”, como afirma Fábio Lucas (LUCAS, 1989, p. 133) a respeito da ficção de Rubem Fonseca, que, diga-se de passagem, insere-se no quadro das influências de Viana. As narrativas do contista sergipano, ao afirmar-se enquanto ficção, instauram, como já dissemos, um “realismo do discurso”. É claro que vemos encenado em boa parte dos contos, como analisaremos adiante, o ambiente rural brasileiro, minimizado, na contemporaneidade, pela produção maciça da prosa urbana. Mas, cabe desde já a ressalva: com Viana, estamos distante do discurso sociológico que marcou principalmente o romance regionalista de 30.

A ambientação rural da maioria dos contos de Viana nos leva indiretamente a um mundo de forte herança arcaica no qual a modernidade e a pós-modernidade só chegaram de forma violenta ou precária, haja vista a fala de Ronaldo Correia Brito, em entrevista publicada na revista virtual *Rascunho* a respeito da invasão das *lan houses* nas pequenas cidades do sertão e da prostituição de crianças e adolescentes nos postos de gasolina (BRITO, 2009, *on line*). A tensão entre os dois mundos, o arcaico e o pós-moderno, está presente também nos contos de Antonio de Carlos Viana, mas, numa perspectiva diversa: trata-se de uma tensão

construída primeiramente na e pela linguagem e que só dessa forma ilumina a realidade. Neste sentido, o escritor sergipano escapa ao aprisionamento exposto por Flora Süssekind, produzindo uma ficção que não esconde seu estatuto de ficção, que desvela sua ficcionalidade e que, ao fazê-lo, termina por desvelar a própria realidade na qual se insere.

Silviano Santiago, em dois ensaios de *Nas malhas das letras* (2002) – “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões” e “A prosa literária atual” –, também descreve rumos e tendências na literatura brasileira contemporânea e fornece algumas chaves analíticas que consideramos importantes para pensar a obra de Antonio Carlos Viana. No primeiro, buscando estabelecer as características temáticas da produção literária contemporânea, parte de uma distinção básica entre a nova literatura e a anterior, segundo a qual a nova literatura deixa de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem. Segundo ele:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos (SANTIAGO, 2002, p. 14).

Uma literatura que descobre, assustada e indignada, a violência do poder e que opta dramaticamente pelos temas do particular e do cotidiano, da cor da pele, do corpo, da sexualidade, que mostra a cara dos donos do poder e que se insinua como rachaduras no concreto, com voz baixa e divertida em tom menor e coloquial (SANTIAGO, 2002, p. 21). Uma literatura em que “a alegria desabrochou tanto no deboche, quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor” (SANTIAGO, 2002, p. 26). Para Santiago, a alegria talvez tenha sido a idéia principal da boa literatura pós-64, o que configuraria uma ruptura no processo evolutivo linear do modernismo, marcando o advento do pós-modernismo na literatura brasileira.

Antonio Carlos Viana opta pelo corpo, pela problematização do erotismo, que se insinua como rachaduras no concreto, mas não pela plenitude do prazer. O erotismo em seu contos, muitas vezes, está desvinculado da idéia de prazer, está ligado mais a uma descoberta nauseante do sexo e do real, associada, quase sempre, ao grotesco. É o que se dá, por exemplo, em “O dia em que Céu casou”, que encena a descoberta do sexo do menino-narrador com “Lita”, uma presença estranha no seio da família, da qual não sabemos nada, a não ser

que é portadora de elementos demoníacos simbolizados no conto pela sua demência, como diz o narrador-personagem: “Lita cada dia mais idiota, dormia encolhida no outro lado da cama, do lado da parede. Era uma alma penada, meio muda, só dizendo palavras soltas e poucas” (VIANA, 1999, p. 19).

O corpo erótico na ficção vianiana não se dissocia do corpo esfomeado (EAGLETON, 2006, p. 15). Esse é também um aspecto característico em Rubem Fonseca, como evidenciou Deonísio da Silva (1983) em *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz ano novo*, desvelando duas fomes nas personagens fonssequianas: a fome da sobrevivência (estômago) e do desejo (erotismo):

Essas personagens são extremamente carentes, principalmente de alimentação, moradia, instrução e afeto. Os limites de seus atos são marcados pela sobrevivência e pelo desejo. Precisam não somente matar a fome, como também matar a fome sexual, no sentido mais pleno na sexualidade (SILVA, 1983, p. 62).

Essas duas fomes estão presentes na ficção vianiana. Mas nela não há, em primeiro plano, a busca da consecução do prazer, a necessidade de matar conscientemente a “fome sexual”. Nela, muitas vezes, o erotismo constitui-se como uma “força humana” (FONSECA, 1991) que impele os personagens a um desvelamento cruel da realidade ou desencadeia um conflito trágico. A alegria e o prazer em Viana só são percebidos enquanto ausência; em seu universo ficcional “não há vitórias nem nenhuma perspectiva de redenção”, como afirma Paulo Henriques Brito na apresentação de *O meio do mundo e outros contos* (1999, p. 9). A encenação erótica em vários de seus contos põe o narrador-personagem diante de um evento perturbador da existência, desvelando a violência do fato e a ordem repressora em que está inserido. Nesse sentido, a noção de “crueldade” como operador teórico, como propõe Ângela Maria Dias (2004), permitiria uma análise mais apropriada desse universo ficcional, que a noção de “alegria”, identificada por Santiago em parte significativa da produção do período em foco.

No segundo ensaio, para tentar uma classificação da literatura dos últimos anos, dentro do que denomina de “anarquia formal”, Santiago começa discutindo o tema que mais tem instigado a ficção atual: o corpo como lugar de descoberta do ser. Ele diz:

Como tema instigante dos últimos anos, o corpo é o lugar da descoberta do ser, retomada da força dionisíaca em oposição à força apolínea, e o erotismo

é a força que impele o corpo a um comportamento não-racional e não reprimido; o corpo é lugar da liberdade de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas (SANTIAGO, 2002, p. 32).

O erotismo, segundo o crítico, é “força de saber”, inventor de caminhos. Esse é o sentido de erotismo que encontramos nos contos de Antonio Carlos Viana. Um erotismo que abre as portas da percepção do menino-narrador, geralmente imerso num ambiente repressor. Quase sempre, não ouvimos o grito de liberdade desse narrador, mas o encontramos nauseado com a descoberta de um mundo asfixiante e brutal. O conto “Domingos da paixão” é exemplar neste sentido. Nele, o menino-narrador relata seu rito de passagem, associando-o ao ritual de castrar animais realizado por sua tia – figura marcante da ordem repressora – no período da páscoa. O conto, num nível simbólico, encena o despertar da sexualidade e sua tensão com a ordem castradora. Como veremos, se há alguma brecha para a busca do prazer é pela possibilidade do menino-narrador deixar o ambiente repressor e ir morar com os pais.

No que se refere ao aspecto formal, Santiago afirma que a “anarquia formal” é um dado importante para mapear a prosa literária atual. Mas, segundo ele, essa anarquia

[...] não deve ser tomada, a priori, como um dado negativo na avaliação da prosa literária de agora. Pelo contrário, demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas, fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares, e exprime a capacidade do romancista, que sempre busca a dicção e os caminhos pessoais (SANTIAGO, 2002, p. 34).

No entanto, tal anarquia não suplanta o que o autor chama de desejo dos romancistas “de reencontrar as raízes do gênero e readaptá-lo à realidade brasileira”. Esses romancistas “guardam em comum a preocupação com o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca” (SANTIAGO, 2002, p. 35). Mesmo sem parâmetros precisos que permitam aglutinar a nova literatura brasileira, Santiago tenta estabelecer algumas tendências predominantes no romance atual: (a) a do memorialismo ou da autobiografia, que busca a conscientização política do leitor; (b) a do romance-reportagem com a mistura de *fact* e *fiction*; (c) a dos relatos das minorias, ligados à descentralização da fala e do saber, nos quais subjaz uma idéia de escrita como espaço para articular uma lacuna no saber; e (d) a quarta tendência configuraria o retorno da prosa de caráter regionalista que, segundo Santiago, discute “as injustiças que são feitas em nome de um projeto de nação unitário, centrado no sul” (SANTIAGO, 2002, p. 43).

Como já ressaltamos, guardadas as devidas proporções e as especificidades dos gêneros, com certo cuidado analítico, podemos situar a ficção de Antonio Carlos Viana, ainda que com ressalvas, em duas dessas tendências. Se pensarmos o menino-narrador como uma instância narrativa que cria uma perspectiva que não consegue dar conta do real, que produz vazios, elipses e subentendidos que convidam o leitor à construção de sentidos, poderemos situar a obra de Viana parcialmente na tendência dos relatos das minorias. Por outro lado, se pensarmos na predominância de uma ambientação rural, podemos pensar a ficção do escritor sergipano como prosa regionalista, apesar do próprio autor ver o termo como reducionista e castrador de sentidos. Não vemos a preocupação com um projeto unitário de nação na recente prosa regionalista. Como afirma Hermenegildo José Bastos, tal preocupação desde Graciliano Ramos foi deixada para trás (BASTOS, 2001, p. 52). No regionalismo de Viana, o que temos é uma tensão mais geral associada à questão de como adequar a herança do mundo arcaico com os elementos da pós-modernidade que vão invadindo com mais força as cidades do interior do país. Nessa tensão, a ficção faz emergir um imaginário arquetípico, perpassado pelo *daimon* erótico.

Em sua *História da literatura brasileira* (1997), em que dedica um capítulo à literatura produzida “dos anos do golpe ao fim do milênio”, Luciana Stegagno Picchio afirma que o conto é o gênero que mais revela a originalidade da nova literatura brasileira (PICCHIO, 1997, p. 640). E que dentro dessa nova literatura havia, além daqueles que “souberam chegar ao universal sem abandonar sua específica tradição temática e estilística nacional” (PICCHIO, 1997, p. 639), os que trouxeram à literatura brasileira “a modernidade agressiva e anti-retórica, juntamente com a velocidade estilística dos modelos norte-americanos” (PICCHIO, 1997, p. 639), situando aí Rubem Fonseca com suas crônicas urbanas, cruéis e poéticas, e Dalton Trevisan, pela linguagem seca, pela velocidade com que arrasta o conto (PICCHIO, 1997, p. 639). Duas tendências também encontradas nos contos de Viana. Sua ficção mantém um forte diálogo com a tradição, ao seu modo, ao mesmo tempo em que se aproxima da crônica cruel e poética de Fonseca e da linguagem seca de Trevisan. O conto “Quando meu pai enlouqueceu”, de *Aberto está o inferno* (2004), oferece-nos uma chave de leitura que mescla essas duas tendências: numa linguagem concisa e veloz, o narrador em primeira pessoa relata sua viagem de retorno depois da derrota na *urbe* moderna, num forte diálogo com a tradição regionalista brasileira que tematizou o contundente êxodo rural sertanejo, numa perspectiva que já aparece em *Essa terra* (2001), de Antônio Torres :

Chovia no dia em que meu pai enlouqueceu. Sempre chove em dia de desgraça. Foi assim quando meu irmão quebrou o braço, quando minha mãe sofreu um aborto e no enterro da minha avó. A gente voltava do Rio, onde fomos morar e não deu certo. A morte de Getúlio acabara com os sonhos de meu pai (VIANA, 2004, p. 15).

Antes de tecer algumas considerações mais gerais e entrelaçar os fios do percurso que estamos trilhando, aqui, na análise dos ensaios acerca da literatura contemporânea, vamos discutir algumas reflexões de Nizia Villaça, em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), em que ela discute a condição pós-moderna no contexto da ficção brasileira. Villaça constatou duas linhas na criação e crítica contemporâneas que encerram duas visões opostas acerca da linguagem (VILLAÇA, 1996, p. 71). A primeira vertente encerraria, segundo a autora, a descrença na capacidade de dizer da linguagem, colocando “mais a descoberto a arbitrariedade do signo, a restrição do sentido por ela determinada, a problematização das relações do texto com um referente, com um real” (VILLAÇA, 1996, p. 71). A segunda caracteriza-se pela manutenção de um discurso simbólico, mítico (VILLAÇA, 1996, p. 71). Nesta vertente, utilizando os conceitos de “analogia” e “ironia” do poeta e pensador mexicano Octavio Paz, ela analisa o universo ficcional de Dalton Trevisan, estruturado, segundo ela, no eixo Eros-Thanatos, sublinhando a morte representada nas falas estratificadas da pequena burguesia. Pensar a literatura brasileira por estas duas vertentes seria problemático; o texto literário de maneira geral sempre expôs a arbitrariedade do signo e as relações do texto com um referente. Isso não é específico, mas apenas predominante na pós-modernidade. Aliás, como afirma a própria autora,

[...] não poderíamos dizer que a nossa produção mais recente esteja mergulhada no primeiro caso. O da linha pastiche/fragmento/desreferencialização/intertextualidade como querem fazer crer alguns críticos no afã de nos colocar *pari passu* com a pós-modernidade européia e americana. A própria realidade brasileira, evidentemente, não se insere como um todo nos padrões tecnológicos, políticos, morais, econômicos que configuram a posmodernidade nos termos acima descritos (VILLAÇA, 1996, p. 75).

Por outro lado, não podemos mergulhar toda a literatura brasileira na idéia da manutenção do discurso simbólico, da forma colocada pela autora, de reencantamento do signo, apontando para um tempo e espaço míticos, cujo principal exemplo seria a obra de

Guimarães Rosa (VILLAÇA, 1996, p. 77). Se houvesse uma fronteira clara entre as duas vertentes, teríamos uma boa e segura chave de leitura para a literatura contemporânea e para a obra do contista sergipano. O foco narrativo em Antonio Carlos Viana reflete toda uma problematização em torno da arbitrariedade do signo e da relação referencial; nesse sentido, estaria situado na primeira linha, mas seus contos, de forma mais tênue que em Guimarães Rosa, apresentam a manutenção do discurso simbólico, com a a recorrência do tema do rito de passagem da infância para a idade adulta, celebrado em várias perspectivas em sua obra. A bem da verdade, Nízia Villaça traça um panorama mais amplo da prosa contemporânea, revelando uma pluralidade de tendências. O desejo de inserir a ficção brasileira na pós-modernidade obscurece um traço dessa ficção: uma forte tendência a um realismo mimético ainda presente na contemporaneidade, haja vista romances como: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e outros que buscam mimetizar a realidade dos grupos marginalizados.

Para Adriana Maria Almeida de Freitas (2009, *on-line*) caracteriza a literatura brasileira contemporânea a continuidade e a ruptura com a tradição. Nesse sentido, ela estabelece três tendências: a primeira, situada principalmente nas décadas de 70 e 80, marcada pela “proliferação de obras que pretendiam resgatar a memória individual ou coletiva e preencher, via literatura, os imensos vazios de uma sociedade que durante muito tempo se viu privada de informação”(FREITAS, 2009, *on-line*); a segunda, tendência de natureza mítico-simbólica, que, segundo a autora, aparece remodelada em novas faces: “trata-se de obras que apesar de priorizarem o trabalho ficcional ou parodístico, terminam por sugerir – conscientemente ou não – uma essência nacional, coesa ou fragmentada, a ser restituída à sociedade brasileira” (FREITAS, 2009, *on-line*), citando como exemplo *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro e *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza; a terceira estaria marcada pelo alargamento das fronteiras do ficcional, num movimento de autorreferencialidade. Nela estariam situadas as obras *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *Bandoleiros* e *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. Mas Freitas ressalva que a autorreferencialidade não é um aspecto intrínseco à contemporaneidade: esta apenas a radicalizou; e destaca, neste sentido, as contribuições de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Entre a segunda e a terceira tendências propostas pela autora, podemos situar a obra de Antonio Carlos Viana. Temos nela encenadas temas mítico-simbólicos, como o rito de passagem já referido, a loucura e a morte, situações-limite da existência humana. Por outro

lado, principalmente através do foco narrativo e de uma retomada do tema da perda da inocência, a ficção de Viana pode ser lida sob a perspectiva de autorreferencialidade, pois chama a atenção sobre si mesma e sobre seus processos enunciativos, haja vista a situação irônica que se estabelece entre o olhar ingênuo do menino-narrador e a ótica do autor-implícito, que, invisivelmente, governa aquele.

Os ritos de passagem da infância para a idade adulta, celebrados no universo ficcional de Antonio Carlos Viana, metaforizam a própria celebração do processo criativo. São ritos da própria linguagem, numa perspectiva metaficcional, em que a ficção e o escritor em seu processo criativo se autoquestionam. Esse recurso, associado no caso de Viana a uma perspectiva infantil de narrar, instaura, tomando as palavras de Roberval Pereyr, em estudo sobre a obra de Campos de Carvalho, “um tumultuoso processo de conhecimento e autoconhecimento” (PEREYR, 2009, p. 5). Tal processo perpassa o corpo, como já vimos, mas avança para o universo simbólico humano, desestabilizando suas estruturas e quadros de referência cognitivos.

Judith Grossmann, em *Temas de teoria da literatura* (1982), discute o caráter metalinguístico da literatura. Segundo ela, “a obra literária deve ser considerada como um produto sincrônico de uma hierarquia de metalinguagens, que vai dos discursos não-literários ao discurso literário, como culminação, e ainda, de uma diacronia de metalinguagens literárias” (GROSSMANN, 1982, p. 9). Luiz Costa Lima (2006), em estudo mais recente, define o discurso ficcional como um discurso que chama atenção sobre si mesmo, no qual está em questão não postular uma verdade – isso, segundo o teórico, constitui o discurso historiográfico – mas colocá-la entre parênteses (LIMA, 2006, p. 21). Tal atributo pertence a qualquer texto do campo ficcional. A ficção contemporânea, no entanto, “assume maior consciência” em relação a ele, estabelecendo um jogo na e com a linguagem, que poderíamos traduzir aqui no sentido barthesiano de “trapaça” (BARTHES, 2002), em que o próprio processo criativo e o estatuto ficcional são colocados em cena, como um jogo, num recursivo processo de questionamento e autoquestionamento.

Autoquestionamento no sentido que lhe dá Hermenegildo José Bastos (2001), num ensaio sobre a obra de Murilo Rubião, que integra uma pesquisa mais ampla sobre a ficção contemporânea. Para o autor, em Murilo Rubião “a literatura se auto-representa como mecanismo diabólico de construção de fantasmas e monstros. Este tema o aproxima de outros escritores brasileiros, cujas obras são formas de autoquestionamento literário” (BASTOS,

2001, p. 15). Segundo o autor, o fantástico é um elemento diferencial da ficção de Rubião que radicaliza o autoquestionamento da ficção e do próprio processo de escrita, pois “os contos narram a história da sua produção” (BASTOS, 2001, p. 102). Exemplar neste sentido é o conto “Nadinha” (*O meio do mundo e outros contos*). Nele, com as palavras de Paulo Henriques Britto, “o extremo do patético recebe uma abordagem de contenção extrema, e o resultado é um conto magistral que cabe inteiro em pouco mais de uma página” (BRITTO, 1999, p. 10). O conto narra de forma avareza, a avareza vida de Nadinha, personagem que dá título ao conto. A rala vida da personagem está expressada numa extrema contenção de linguagem. Ao mesmo tempo em que é curto para simbolizar a insignificância da vida da personagem, em sentido contrário, o conto extrai o máximo de sentido da vida de Nadinha e da linguagem concisa do relato. Daí a perfeita simetria entre tema e forma. Ainda nesta perspectiva, o conto revela muito do processo de criação do autor: dizer muito numa precisa concisão de linguagem que se nota desde a primeira frase: “Nasceu assim e assim cresceu: um nadinha” (VIANA, 1999, p. 24).

1.3 A dimensão regional em Antonio Carlos Viana

Fábio Lucas, no ensaio “O conto no Brasil moderno: 1922-1982”, comenta o abrandamento da tendência regionalista em favor da problemática urbana, devido basicamente a um fator sociológico: “a forte concentração urbana que se verificou no país” (LUCAS, 1989, p. 136). Segundo ele, para percebermos esse abrandamento:

[...]Basta que comparemos o realismo do conto regionalista, na sua transparência, preocupado em transcrever o ambiente, físico e social, com o realismo do período predominantemente urbano do conto, voltado para uma atividade esquadrihadora e descobridora do ambiente, liberto da obrigação documental e denotativa, com que se comunica o horror da ambigüidade na ficção realista-naturalista do século passado (LUCAS, 1989, pp. 137-138).

Tal fala encontra ressonância num texto ficcional, que o antecede em, pelo menos, uma década. Referimos-nos a “Intestino grosso”, um conto metaficcional que integra o livro de contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca (2004), publicado originalmente em 1975. No conto, intercalam-se duas vozes, a de um jornalista-entrevistador e a de um escritor que só conhecemos pelo nome de “Autor” que fala de seu universo ficcional – possivelmente o *alter-ego* de Rubem Fonseca. Situado estrategicamente no final do livro, o conto funciona como um

posfácio, uma chave de leitura, para os contos anteriores e para a própria ficção fonsequiana.

Num dos trechos da mesma entrevista, o jornalista pergunta ao “Autor” se existe uma literatura latino-americana, ao que ele responde:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. [...] Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 2004, p. 173).

Num trecho anterior da entrevista, respondendo a pergunta a respeito de sua primeira publicação, ele diz: “Demorou. [...] Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamento no centro da cidade e da janela de meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis” (FONSECA, 2004, p. 164). Sem muitas mediações, estamos diante do “Bicho urbano”, cantado por Ferreira Gullar em *A vertigem do dia* (GULLAR, 1997, p. 303), um sujeito que, imerso no espaço da grande cidade, embotado de fumaça e gente, só pode falar de seu universo. Daí sua negação de espaço à ficção de caráter regionalista que expressa na fala: “Não dá mais para Diadorim”.

As ressonâncias com o texto de Fábio Lucas são evidentes, principalmente no que diz respeito às consequências estéticas da concentração urbana e à idéia de um realismo urbano. O próprio conto é exemplar nesse sentido, raleando a ficção, para tornar a matéria narrada um discurso conceitual, uma discussão de idéias, encurtando a distância entre verdade e ficção (VIDAL, 2000, p. 158), e denotando o afastamento do realismo-naturalismo de que falava Fábio Lucas. O universo ficcional de Fonseca é eminentemente urbano, e, conforme Ariosvaldo José Vidal, em vários momentos de sua obra, Fonseca busca compreender o papel da literatura e do artista numa sociedade cada vez mais poluída e estandardizada pela imagem eletrônica. Mas como afirma Candido: “O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil e ignorá-lo é um artifício” (CANDIDO, 1989, p. 23). Antonio Carlos Viana, em resposta, por e-mail, também disse-nos que: “a gente não pode esquecer [...] que existe um mundo dos grotões, [...] que necessita de alguém que lhe dê voz. É isso que faço, dar voz a personagens de um *mundo rural*, que, hoje, depois das antenas parabólicas, não é mais tão virgem assim” (VIANA, 2009. Grifo nosso)⁴. O que evidencia que o universo rural não está esgotado em

⁴ Ver entrevista anexa.

nossa literatura como prenunciou o personagem de Rubem Fonseca, mas que como afirma Ronaldo Correia de Brito, tornou-se tão complexo como o universo urbano (BRITO, 2009). E os personagens desse ambiente sofrem uma doença grave: “Adequar o mundo arcaico que herdaram ao mundo globalizado em que se viram inseridos de forma brutal, num intervalo muito curto” (BRITO, 2009). E, como afirma Mayrant Gallo, na apresentação da entrevista de Antonio Carlos Viana à revista *Irarana*: “[...] o campo perdeu a inocência, tornou-se tão terrível e doentio quanto o espaço urbano das grandes metrópoles, sempre pintado desde tempos imemoriais, como cenário de dor e infâmias” (GALLO *apud* VIANA, 2006, p. 22).

Ronaldo Correia de Brito refere-se ao seu recém-publicado *Galiléia* (2008) – romance no qual a tensão entre o mundo arcaico herdado e o mundo globalizado é muito forte: talvez essa tensão possa ser a chave analítica da ficção regionalista contemporânea. No caso de Antonio Carlos Viana, revela-se, principalmente, no relato do rito da perda da inocência: trata-se de uma tensão que não se desfaz, que permanece diante da revelação brutal da realidade. O ambiente rural torna-se um espaço em que os personagens são expostos a situações mais extremas” (HOLHFELDT, 1988, p. 86). Já se faz necessário dizer que o que estamos postulando aqui é que a recorrência a uma ambientação rural nos contos de Viana é imprescindível porque seus personagens estão vivendo situações-limite marcadas pela forte herança arcaica do “impulso mítico” (SOUSA, 1988, p. 16), metaforizado pelo rito de passagem plasmado pela linguagem do contista. E aqui nos é imposta uma ressalva. Ariosvaldo José Vidal, analisando o conto “Intestino grosso”, afirma que o encurtamento entre a ficção e a realidade nega ao texto a imersão no passado, que segundo ele é a matéria-prima do narrador (VIDAL, 2000, p. 158). Mas Ariosvaldo refere-se a uma ficção de ambiente urbano. A prosa de ambientação rural talvez realize melhor a imersão no passado e a retomada da herança de um imaginário mítico, o que por si só já justificaria a sua existência. Em Viana, como já dissemos, os contos encenam a tensão entre o passado e o presente, o passado repressor e o presente brutal. É nessa tensão, por exemplo, que se constrói o conto “A mulher das mangabas”, em que um netinho entra num embate simbólico com a avó, símbolo da permanência e continuidade da tradição. O desfecho de tal embate se dá com a descoberta do sexo e do mundo pelo menino, o que também simboliza sua expansão em relação ao universo metaforizado pela avó.

Para além de qualquer classificação, o regionalismo pode ser uma importante chave de leitura no que diz respeito à tensão moderno (pós-moderno) *versus* arcaico, marca da

literatura de Viana em que “convivem o Brasil arcaico, sufocante, e o país vibrante, sensual; cidades da Europa e a paisagem do semi-árido; o português cultivado e a fala brasileira; a alta cultura e a miséria; o humor e a angústia; o medo e o prazer”⁵.

O regionalismo tal como o estamos postulando aqui, apesar do diálogo que estabelece, está longe daquele regionalismo dos anos de 1930, que buscava compor um retrato sociológico do Nordeste. Como afirma Flávio Moura, “trata-se agora de expressar uma visão mais poética dessa realidade” (MOURA, 2005, p. 40). Em seu ensaio, Moura procura situar a produção de escritores nordestinos contemporâneos, como Antonio Carlos Viana, Francisco Dantas, Raimundo Carreiro e Ronaldo Correia de Brito. Para ele, o que esses escritores têm em comum é a distância do naturalismo dos autores de 30. E se podem ser chamados regionalistas é pelo diálogo que mantêm com a tradição e não pelo critério geográfico. Ainda segundo Moura, “esses autores fornecem um contraponto cada vez mais consistente com o thriller urbano” (MOURA, 2005, p. 41). A respeito da obra de Viana, ele diz: “É até possível encontrar o semi-árido como ambientação de seus contos, mas ater-se a esse ponto é perder o essencial: a habilidade com que maneja a narrativa curta e a capacidade de transformar a riqueza do vocabulário regional não em exuberância e estilo, mas em precisão descritiva e sordidez”(MOURA, 2005, p. 42). Bem ilustra o fragmento destacado do conto “As meninas do coronel”, de *Aberto está o inferno*, em que o velho coronel vai ao bordel afogar sua viuvez: “Aos poucos, aos pouquinhos, os dedões de cada lado da pomba bem depenada, escancelavam com gosto, o repinicar da língua na flor de açucena aflita, o roxo se transformando no vermelho luminoso de romã recém aberta” (VIANA, 2004, p.152). O próprio Antonio Carlos Viana, numa palestra na Bienal do Livro de Salvador de 2009, afirmou que o conto é quase que escrito numa redondilha, ritmo mais que representativo de uma linguagem popular. Nesse sentido, o diálogo com a tradição traduz-se no trabalho com a linguagem, como alerta o próprio escritor, afirmando que o problema é achar a linguagem adequada para expressar o mundo dos grotões sem cair no exagero dos termos regionais (VIANA, 2009)⁶.

Hélio Pólvora (2002), no ensaio “Ainda temos regionalistas?”, do livro *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*, apresenta algumas considerações pertinentes a nosso percurso argumentativo. A primeira delas é que não devemos confundir regionalismo com localismo (PÓLVORA, 2002, p. 99). A segunda evidencia que a “longa

⁵ Texto-orelha de *Aberto está o inferno* (2004).

⁶ E-mail do escritor em resposta ao autor desta pesquisa.

fissura entre a civilização urbana e a civilização sertaneja fez com que duas correntes, a urbana e a regionalista, corresse paralelas em literatura (PÓLVORA, 2002, p. 100). A terceira apresenta três fases do regionalismo: (a) a descritiva dos costumes, do ambiente e do homem do campo; (b) a de registro das matrizes da fala coloquial, em que situa Valdomiro da Silveira; (c) a de “integração de todos os protagonistas: paisagem, homem, documentação e psicologismo”, em que se enquadra a ficção de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa (em *Sagarana*, de 1946, livro símbolo de uma renovação do regionalismo pela complexidade estrutural e alquimia da linguagem) (PÓLVORA, 2002, pp.100-101).

Com Guimarães Rosa, o regionalismo universaliza-se. Não podemos deixar de registrar aqui a citação que Pólvora faz de Eduardo Portela e o comentário que segue a ela, pois vem colaborar com o nosso trabalho e com as falas de Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito: “A Região é o mundo’. Quem ainda duvida, pense um pouco no papel integrador das comunicações, em especial a televisão, que tem nivelado, infelizmente, as culturas localista e metropolitana. Desaparecem as ‘ilhas’ culturais” (PÓLVORA, 2002, pp. 100-1). Como não relacionar tudo isso à fala de Rosa, sob a máscara de Riobaldo, (“O sertão está em toda a parte”) (ROSA, 2003, p. 24) e a de Brito, quando retoma Rosa e acrescenta: “O sertão está em toda parte, é infinito” (BRITO, 2009, *on-line*)?

Na segunda seção do ensaio, Pólvora analisa a obra de J. J. Veiga, uma das referências de Antonio Carlos Viana, principalmente no que se refere ao menino-narrador e ao que Haroldo Bruno (1974) chamou de “exploração do universo da infância”. Uma obra que foge ao regionalismo associado ao universo sertanejo. Mas o próprio Pólvora justifica sua entrada no universo regionalista:

O regionalismo na obra do goiano José J. Veiga independe do espaço geográfico. Ao estreiar, em 1959, com *Os cavalinhos de Platiplanto*, contos, ele já o fazia em plena madureza de estilo, de linguagem e, sobretudo, como um dos condôminos daquele terceiro estágio da nossa regionalidade literária – a “terceira margem” a que se referiu Guimarães Rosa, ou seja, a transfiguração, a metalinguagem (PÓLVORA, 2002, p. 106).

A citação de Pólvora nos remete à idéia de que não é o aspecto geográfico que determina a inscrição de um texto na vertente regionalista, mas, muito mais, a forma como se plasma a linguagem de um ambiente que não é urbano. Segundo o crítico baiano, é isso que ocorre em Veiga na recorrência à oralidade, seja na captação de falares, seja reproduzindo máximas populares que traduzem a sabedoria dos humildes (PÓLVORA, 2002, p. 107). Nesse sentido,

como já vimos acima, os contos de Antonio Carlos Viana estariam inseridos na vertente campestre, não mais pelo critério geográfico, mas pelo trabalho com a linguagem na recriação poética desse ambiente que não é urbano.

Para José Aderaldo Castello, o conceito de regionalismo é tão “vasto e esponjoso, que de modo complacente poderia ser aplicado a Dostoiévski e até a um Joyce” (CASTELLO, 2001, p. 54). Segundo Castello, “o regionalismo na literatura brasileira” é associado, sobretudo, ao Nordeste dos anos 30, designando uma fornada literária específica, o “romance do Nordeste” (CASTELLO, 2001, p. 54). E apresenta um segundo segmento do regionalismo, monopolizado pela figura de João Guimarães Rosa, como se este não tivesse nenhuma ligação com a tradição regionalista. Teríamos, então, dois veios no regionalismo: (a) o primeiro ligado “ao retrato da terra, à narrativa dos conflitos sociais e à confissão de seus protagonistas”, tendo José Lins do Rego como representante (CASTELLO, 2001, p. 54); (b) o segundo, dado às experiências com a linguagem, ao emaranhado de fábulas e lendas, ao verbo que emana da terra”, (CASTELLO, 2001, p. 54) em que Guimarães Rosa seria a expressão máxima. Castello estica tanto o conceito (incluindo as obras de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Lygia Fagundes Telles), que o anula.

Muito antes de Castello, Antonio Candido (1989), no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, de *A educação pela noite e outros ensaios*, já havia afirmado que o conceito de regionalismo associado à prosa de ficção do Nordeste dos anos 30 não tinha mais sentido e que muitos escritores (como é o caso Antonio Carlos Viana) veriam o rótulo como defeito. Mas o próprio Candido afirma que “isso não impede que a dimensão regional continue presente em obras de maior importância”, despida de uma tendência impositiva ou do requisito de uma consciência nacional (CANDIDO, 1989, p. 161).

Flávio Aguiar, num ensaio publicado na revista *Bravo* (2001), que veicula também o texto de José Castello, apresenta o sentido de sertão (regionalismo), que Castello omite mas que é uma importante chave de leitura para a ficção regionalista contemporânea. Para Aguiar, “o sertão, além de um espaço determinado, tornou-se um *outro tempo*, uma “cicatriz arcaica no presente”, mas [sic] um dos lugares de onde emana a consciência de nossa identidade e de seus problemas” (AGUIAR, 2004, p. 58, grifo do autor). Para operar com o conceito de regionalismo, temos de levar em conta esse sentido de cicatriz arcaica no presente. Só assim podemos analisar e ler a obra de Antonio Carlos Viana e toda a ficção regionalista atual.

Na dissertação de mestrado intitulada *Alicerces do conto brasileiro*, apresentada no

Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Mayrant Gallo (2000) postula uma tipologia do conto literário brasileiro em três vertentes fixas: o conto de conteúdo fantástico, tendo como fundador Álvares de Azevedo com *Noite na taverna* (1855); o conto de ambientação rural, tendo como matriz básica *Lendas e romances* (1871) e *História e tradições da Província de Minas Gerais* (1872), de Bernardo Guimarães; e o conto de sondagem psicológica, cuja matriz é Machado de Assis, com *Histórias da meia-noite* (1873) e *Papéis avulsos* (1882). Segundo Gallo, todo contista, por mais singular que pareça, numa acurada análise, acaba encerrado em uma das três vertentes ou, quando não, é usuário das três, indiscriminadamente (GALLO, 2000, p. 7).

Com devida Cautela, utilizando essa classificação, podemos filiar Antonio Carlos Viana nas três vertentes, pois ora seus contos apresentam as três indiscriminadamente, ora predomina uma delas. No primeiro livro, *Brincar de manja*, em detrimento das outras duas, predomina a vertente de conteúdo fantástico, embora a ambientação rural seja também relevante. A partir de *Em pleno castigo*, predomina a ambientação rural, sem abrir mão da sondagem psicológica. O próprio Gallo, na apresentação da entrevista de Viana na revista *Iararana*, situou o contista sergipano na vertente campesina. O escritor baiano prefere o termo ambientação rural a regionalismo. Talvez para fugir do vínculo do regionalismo com o ciclo do romance nordestino. Seria de ambientação rural todo conto ambientado no interior do país longe dos centros urbanos (GALLO, 2000, p. 147). Esse sentido também está presente em Pólvora quando situa J. J. Veiga na vertente regionalista, e também em Aguiar. É esse sentido que estamos tentando delimitar aqui, com o propósito de analisar os contos de ambientação rural de Antonio Carlos Viana.

Antonio Hohlfeldt (1988) também prefere a denominação “conto rural” a “conto regionalista”, pois considera a primeira mais abrangente e mais precisa. Abarca autores significativos “cuja ação dramática está cingida ao espaço rural, ou sobre este se volta, reflexivamente” (HOHLFELDT, 1988, p. 82). É nesse sentido que ele situa J. J. Veiga na vertente rural, tendo como critério “a relação de opressão e invasão do campo pela cidade” (HOHLFELDT, 1988, p. 82). Nela situa também o universo ficcional de Guimarães Rosa em que percebe a presença de relações mágicas e demoníacas que habitam a região rústica sertaneja (HOHLFELDT, 1988, p. 85). Trata-se de dois sentidos de rural que ainda permeiam a prosa de ficção que passeia por essa vertente: a tensão urbano x rural e a presença de um imaginário arcaico no ambiente rural.

Numa perspectiva “transculturadora”, Marli Fantini (2003), num estudo sobre Guimarães Rosa (*Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*) apresenta a possibilidade de lermos a obra do escritor mineiro e – numa interpretação nossa – o regionalismo como uma “terceira margem”, um “meio do mundo”, em que entram em tensão o colonialismo residual e a modernidade; enfim, como um “entre-lugar” liminar e disjuntivo de onde emergem várias temporalidades, culturas e territórios em confronto”(FANTINI, 2003, p 75). Segundo ela,

Uma das metas a alcançar neste ensaio é a apreensão, no universo escrito de Guimarães Rosa, de novas formas enunciativas capazes de mobilizar-se no sentido de aproximar, comparar e entrecruzar formações discursivas produzidas em condição colonial com novos modelos de produção simbólica, a essa altura já assinalados pela marca da heterogeneidade e da hibridez cultural (FANTINI, 2003, p. 33).

Baseada em conceitos como “entre-lugar”, “zona-fronteiriça”, “local da cultura”, Fantini exemplifica a recorrente tendência rosiana em explorar o confronto, a conversação, a transição e a interatividade entre sistemas, enfocados de forma dicotômica: “natureza e cultura, *mythos* e *logos*, arcaico e moderno, regional e transnacional” (FANTINI, 2003, p. 73). Nesse sentido, Rosa, segundo a pesquisadora, seria um “transculturador”, aquele que resgata as culturas saturadas pelo impacto da modernização, ou, em outras palavras, é aquele que pôde estender, através da literatura, “uma ponte entre setores localistas com padrões culturais próprios (frequentemente muito arcaicos) e um projeto modernizador de maior amplitude (FANTINI, p. 77).

Não vamos nos estender muito no trabalho de Fantini. Só queremos ressaltar que seu texto leva em conta a vida diplomática do escritor mineiro (sua vida entre fronteiras) e o seu conhecimento de várias línguas, o que lhe possibilitou a criação de universo ficcional liminar em nossa literatura. Queremos ainda salientar que essa idéia de transculturação, no universo rosiano, coaduna com outra perspectiva que vê a obra de Rosa como a universalização do regionalismo, principalmente pelo trabalho na e com a linguagem, como já vimos com *Pólvora*. Mas o que nos chama atenção e que converge para nossa análise é a noção de ficção regionalista como “entre-lugar” de tensões, confluências, diálogos entre o mundo rural de forte herança arcaica e o mundo moderno (ou pós-moderno). Em *Viana*, podemos traduzir esse “entre-lugar” pela metáfora título de um dos contos, “O meio do mundo”, sendo que o que sobressai nesse espaço, na verdade, é a tensão entre dois mundos, duas realidades. Essa tensão nunca é totalmente transposta, nem mesmo quando o menino-narrador, perplexo com a

descoberta do real, põe-se a narrar a sua experiência.

O sentido de regionalismo, que acabamos de discutir, possibilita-nos uma análise acurada da ficção vianiana que não lhe castra os sentidos, mas os faz aflorar, excedendo os limites de qualquer classificação. No recorte metodológico que fizemos da obra do autor, selecionando os contos de rito de passagem que apresentam o menino-narrador, o sentido de regionalismo como “entre-lugar” permite-nos perceber a própria condição liminar do relato, que encena a zona limite entre o território perdido da infância e o território nebuloso e caótico da idade adulta. A presença do elemento simbólico, do impulso mítico, na encenação do rito de passagem, que nos transporta do mundo profano para a esfera do “sagrado”, marca a singularidade do mundo rural diante do universo urbano desencantado.

Nesse diálogo com a tradição regionalista, Viana “arca com seus precursores” (Borges, s/d), no sentido de que sua ficção modifica nossa percepção dos autores nela inseridos, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, J.J. Veiga e Guimarães Rosa, como também a modifica o futuro. Nessa tradição, inventada em algum ponto de nossa história, a ficção insere-se alterando-a, pois como afirma T.S. Eliot – “Tradição e talento individual” – a nova obra de arte modifica a ordem existente (ELIOT, 1989, p. 39), reajustando as relações, proporções e valores de cada obra (ELIOT, 1989, p. 30). A ficção de Viana pode ser inserida na tradição regionalista como um “literatura menor”, no sentido que lhe dá Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977): uma literatura que provoca uma “desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28) da língua e da própria tradição.

Deixemos que a própria obra imponha e sugira sua classificação. Encerremos essa seção com a análise de um conto do autor que escapa ao nosso *corpus*, mas que nos permite pensar a noção de regionalismo que desenvolvemos até aqui. O conto em questão intitula-se “Das Dores”, a nosso ver um dos melhores da antologia *O meio do mundo e outros contos* (1999). Passemos a ele.

O conto narra a história de Das Dores, personagem que, inserida numa ordem patriarcal, gradativamente descobre, de forma torpe, o sexo e o mundo. Em seu percurso espacial e existencial Das Dores é abusada por três homens; os dois primeiros, homens que tomam posse da terra que fora de seu pai e com isso adquirem o “direito” de explorá-la. Desses dois nascem dois rebentos; quanto ao terceiro, não sendo “senhor de terra”, mas um sujeito que encerra aspectos do ambiente urbano, consegue seus “préstimos” com a troca de comida, depois que ela é expulsa da terra pelo último dos dois primeiros homens.

Chama a atenção no conto o trabalho com a linguagem, a forma como o narrador em terceira pessoa plasma o universo de Das Dores, através do discurso indireto livre – recurso presente, por exemplo, em *Vidas secas* (2007), de Graciliano Ramos – que garante o distanciamento emocional, “a segura de sua voz”, que traduz a própria “secura” do espaço. Vale aqui ressaltar que, em oposição aos contos em que os meninos tomam a rédea da narrativa para narrar sua descoberta do sexo, Das Dores, por sua condição feminina inserida numa ordem patriarcal, não tem poder de voz. Quem lhe dá a voz é esse narrador que se mantém distanciado do universo a quem empresta a voz. A situação de alienação, o estado de “coisa” em que se encontra a protagonista, encenado a partir de certo distanciamento, desvela o lado humano da mulher representada e a força do ambiente masculino e repressor em que está inserida.

Os três primeiros períodos do conto nos revelam como o recurso do discurso indireto livre é usado para apresentar a personagem e seu ambiente e também o seu aprendizado sexual:

Ela sabia que mais dia menos dia aquilo ia acontecer. Não sabia por quê, mais ia. Também naquele *cu-de-judas*, só mesmo os cachorros para ensinar a ela e vez ou outra um *bode doido*. Por isso ela não se assustou quando ele veio por trás e fez tudo aquilo sozinho sem nem poder ver. Apenas emprestou o corpo e ficou esperando. Achava que era assim, cedo ou tarde ia ter de acontecer. Que então fosse assim (VIANA, 1999, p. 43. Grifo nosso).

A *secura* do ambiente e da própria Das Dores – cujo nome só sabemos pelo título do conto, pois o narrador, apesar do distanciamento emocional, está tão grudado à personagem, que, num texto de pouco mais de quatro páginas, usa o pronome “ela” trinta e oito vezes – é a *secura* da própria linguagem: da sintaxe direta e precisa, de frases curtas; das escolhas lexicais que nos remetem ao ambiente inóspito do sertão, pelo menos, daquele inventado em Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e outros escritores da tradição nordestina, como “*cu-de-judas*” e “*bode doido*”; por fim, na forma como plasma as duas vozes: a do narrador e a da personagem, silenciada devido à ordem patriarcal em que está inserida, mas que entrevemos no discurso daquele, como bem denota a frase: “Achava que era assim, cedo ou tarde ia ter de acontecer”.

Esse é o primeiro momento de Das Dores, quando casa com o “perneta” para garantir principalmente a permanência na terra que pertencera à família. Dessa primeira relação nasce João, o primeiro filho. O trecho que narra seu nascimento também desvela o ritmo seco,

imparcial do narrador no sentido de plasmar, na linguagem, a aridez não só do ambiente, mas da existência da própria personagem:

Foi numa noite de chuva e a mãe saiu correndo *légua e meia* feito doida e veio uma mulher que lhe abriu as pernas bem mais que o *catinguento e de dentro puxou uma coisa que se chamou João*. Não disse ui nem ai, só não gostou do sangue que parece tinha se acumulado todo para de uma só vez (VIANA, 1999, p. 44. Grifo nosso).

O grifo é nosso para sinalizar, mais uma vez, a escolha lexical. O trecho também sinaliza bem o jogo de vozes do narrador e da personagem, haja vista justamente os elementos lexicais. Destaquemos ainda do trecho a fala do narrador que traduz toda a brutalidade do nascimento da criança: “e de dentro puxou uma coisa que se chamou João”, nome que se refere ao santo do imaginário católico, devido à proximidade da festa junina, uma tradição rural nordestina, configura-se como uma herança arcaica. Outro elemento a destacar é o estado de “coisa” atribuído ao filho e, por extensão, à própria Das Dores, no sentido que lhe daria Eudoro de Sousa (1995): um estado de “queda” em que as possibilidades de ser lhe estão vetadas. Neste sentido, Das Dores estaria no terreno do diabólico, na expressão de Sousa, pois desligada de sua possibilidade de transcendência, de ultrapassagem de seu condicionamento existencial, histórico e social. Outros elementos demoníacos afloram no conto, enfatizando o estado de “coisa” da protagonista: a perna de pau do primeiro homem, a língua descorada do segundo que, segundo ela, “parecia ter parte com bicho, bode ou gato” (VIANA, 1999, p. 45).

O segundo momento caracteriza-se pela transição da terra para as mãos do segundo homem, que além do direito à terra, adquire ainda o poder sobre Das Dores. Marca também esse momento o nascimento do segundo filho. Se no primeiro momento a protagonista tinha como parâmetro os animais para seu aprendizado sexual, no segundo ela perde a referência. Daí achar esquisito o uso que o homem faz de seu corpo:

Até que veio um dia outro homem e disse que ali tudo tinha um novo dono. Achou esquisito quando ele veio por cima com sua língua descorada e ela achou que o homem tinha mesmo parte com o bicho, bode ou gato. A diferença é que esse demorava tanto em cima dela que no outro dia estava moída de cansada (VIANA, 1999, p. 45).

O terceiro momento não tem relação com a terra, mas com o sistema de trocas. Das

Dores cede seus serviços e recebe leite para os meninos. Esse terceiro momento marca, além de uma nova fase no aprendizado sexual, também uma migração da personagem. O segundo dono expulsa Das Dores e sua mãe da terra e as coloca na invasão perto do rio, uma aglomeração de traço urbano. O conto encena a inserção de Das Dores numa outra ordem, baseada na troca, em que parece haver uma certa ascensão da personagem, pois esta aparenta ter o poder de escolha, mas trazendo ainda a condição de subalternidade da mulher e a experiência do sexo desprovido de prazer. O conto talvez encene a inserção de Das Dores na modernidade urbana, mas apenas no sentido de uma troca de espaço e de forma de exploração. A condição da personagem não se altera:

Aí veio o bodegueiro e disse que ela querendo podia arrumar um leite para as crianças e uns remédios de verme. De noite, no quartinho de taipa, a mãe virou de costas e tapou os ouvidos. E ela fez o que nunca viu cachorra nenhuma fazer. Nem por trás como o pernetá, nem por cima como o demorado. Ele disse que nunca ia faltar leite na casa dela *e ela aceitou* e ele disse que assim também ela nunca corria perigo de ter mais neném e era só assim que ele gostava. No outro dia pagou para ela ir tirar o resto dos dentes. Quando voltava para casa, ela viu pela primeira vez os meninos alegrinhos, vadiando pela lama, brincando com os caranguejos. Só teve pena do outro não ter o pezinho torto também para fazer parrelha com o irmão” (VIANA, 1999, p. 46-47. Grifo nosso).

O final do conto é emblemático. Há muito que se discutir a respeito do pensamento de Das Dores plasmado pelo narrador a respeito do segundo filho não ter o pezinho torto como o outro. Tratar-se-ia de um possível recurso para resolver – ou, ao contrário, instaurar – a tensão arcaico x moderno, presente x passado, urbano x rural? Deixemos a pergunta no ar. Nosso objetivo, aqui, é perceber como o conto em foco – enquanto amostra da obra de Antonio Carlos Viana – insere-se na vertente regionalista de nossa ficção, trabalhando com recursos por meio dos quais revela que, mais que o critério geográfico, o trabalho com a linguagem na construção de uma ambientação rural é preponderante como critério de análise, evidenciando mais uma vez que a vertente regionalista não se esgotou. Ela permanece na medida em que se renova. A obra de Antonio Carlos Viana tem papel efetivo nessa renovação.

2 O RITO DE PASSAGEM E SEUS ASPECTOS: O EROTISMO E O MENINO-NARRADOR, NA FICÇÃO DE ANTONIO CARLOS VIANA

Neste capítulo, focaremos o conceito de rito de passagem que estamos utilizando para caracterizar as narrativas que encenam uma experiência inaugural que leva o personagem a outra margem de si mesmo, como também os aspectos que constituem esse rito: o erotismo e o menino-narrador. Discutiremos, num primeiro momento, a noção de rito de passagem, levando em consideração o sentido de “liminaridade”, importante na compreensão do enfoque que estamos dando à obra do escritor sergipano. Em seguida, levaremos em consideração, como já dissemos, os outros dois aspectos que constituem o rito de passagem na ficção de Viana: o erotismo e o menino-narrador.

2.1 Os ritos de passagem: uma situação-limite

Numa primeira aproximação, poderíamos afirmar que “os ritos de passagem se associam às grandes mudanças na condição do indivíduo” e que “as principais transições marcadas por esses ritos são o nascimento, a entrada na idade adulta, o casamento e a morte” (HELLERN, Victor et al., 2000, p. 28). Estas etapas são celebradas praticamente em todas as sociedades. Segundo Carmen Junqueira (1985), as passagens são sempre acompanhadas de atos especiais (JUNQUEIRA, 1985, p. 176). Esses atos especiais são os ritos que, segundo a autora, constituem “um conjunto de atos e práticas que se realizam sempre da mesma forma e em ocasiões determinadas” (JUNQUEIRA, 1985, p. 179). Na visão de Douglas Davies (1993), “a noção de ritos de passagem é fruto da tentativa de interpretar os acontecimentos rituais destinados a marcar as várias mudanças de estatuto social vivenciadas pelos membros de uma determinada sociedade ao longo da vida” (DAVIES, 1993, p. 17).

O antropólogo belga Arnold Van Gennep (1978), pioneiro no estudo dos ritos de passagem, define-os como “ciclos cerimoniais pelos quais passa o homem em todas as circunstâncias graves de sua vida” (GENNEP, 1978, p. 157), tanto na esfera individual, como na esfera social:

Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E há sempre novos limiares a

atravessar, limiares do verão, do inverno, da estação ou do ano, do mês ou da noite, limiar do nascimento, da adolescência ou da idade madura, limiar da velhice, limiar da morte e limiar da outra vida – para os que acreditam nela (GENNEP, 1978,, pp. 157-158).

Na verdade, mais que uma definição, Van Gennep legou à tradição dos estudos antropológicos um estudo abrangente sobre a estrutura ou “esquema” dos ritos de passagem. Para ele, os rituais apresentam três fases comuns: a) a primeira fase caracteriza-se por uma separação das condições sociais prévias; b) a segunda pelo estágio liminar de transição; c) a terceira, pela incorporação de uma nova condição, ou reagregação à antiga (PEIRANO, 2003, p. 22). Na visão do próprio Van Gennep, “as sequências cerimoniais [...] acompanham as passagens de uma situação a outra e de um mundo (cósmico ou social) a outro” (VAN GENNEP, 1978, p. 31) e distinguem uma categoria especial de *Ritos de passagem* (grifo do autor), que, submetida à análise, decompõe-se em *Ritos de separação*, *Ritos de margens* e *Ritos de agregação* (GENNEP, 1978, p. 31. Grifo do autor). Ou seja, o esquema geral dos ritos de passagem constitui-se, em teoria, de *ritos preliminares* (separação), *liminares* (margem) e *posliminares* (agregação) (GENNEP, 1978, p. 31. Grifo do autor). Exemplos de cada um desses ritos são os funerais (ritos de separação), os casamentos (ritos de agregação) e a iniciação (um rito de margem). Van Gennep demonstrou um grande fascínio pela fase liminar dos rituais (PEIRANO, 2003, p. 22), em função de “os indivíduos ou grupos [entrarem] em um estado social de suspensão, separados da vida cotidiana, porém ainda não incorporados a um novo estado” (PEIRANO, 2003, pp. 22-23).

Para Roberto da Matta (1978), na apresentação da edição brasileira de *Os ritos de passagem*, de Arnold Van Gennep,

a grande descoberta de Van Gennep é que os ritos de passagem, como o teatro, têm variantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é funeral, as tendências das sequências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as sequências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a sequência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização (DA MATTA, 1978, p. 18).

Dispensaremos um pouco mais de atenção ao rito liminar, ou de margem, e ao

conceito de liminaridade, pois os contos de Antonio Carlos Viana que recortamos para análise encenam, em certos aspectos, precisamente um rito liminar, mais especificamente o rito de puberdade. (HELLEN; NOTAKER; GAARDNER, 2000, p 29).

Para explicar o esquema ritual, Van Gennep usou uma metáfora que se tornou célebre entre os estudiosos do assunto. Segundo ele, toda sociedade pode ser comparada a uma casa com seus quartos, corredores e portas de comunicação, em que, para passar de um compartimento a outro, principalmente entre os “semicivilizados”, são necessárias formalidades e cerimônias (VAN GENNEP, 1978, p. 41). Nesta metáfora, o corredor representaria o rito liminar ou de margem, que, em sua definição, seria uma “situação especial” em que o indivíduo flutua entre dois mundos (GENNEP, 1978, p. 36). Neste sentido, os ritos de puberdade enfatizariam a fase liminar ou de margem, pois estariam ritualizando o processo de transição da infância para a idade adulta. Na análise de Mariza Peirano, o período de margem caracteriza-se pelo estado de suspensão, de separação da vida cotidiana. (PEIRANO, 2003, pp. 22-23). Ainda segundo a autora, “neste momento, os indivíduos são 'perigosos', tanto para si próprios quanto para o grupo a que pertencem” (PEIRANO, 2003, p. 23).

O antropólogo americano Victor W. Turner (1974) recupera e desenvolve a noção de “liminaridade” de Van Gennep (1978, p. 31). Para Turner, “liminaridade” é a passagem entre 'status' e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados”. Ainda segundo o autor, “passagens liminares caracterizam-se por serem “um grau intermediário” (TURNER, 1974, p. 5), ou seja, as passagens constituem-se num “entre-lugar” e os liminares (pessoas em passagem)” “não estão aqui, nem lá,” (TURNER, 1974, p. 5), transitam nesse entre-espço. Tais fases e espaços podem ser muito criativos, ou podem ser considerados perigosos do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem.

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma variedade de símbolos, naquelas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens, a um eclipse do sol ou da lua (TURNER, 1974, p 117).

A citação é extensa, mas necessária, não só para entendermos a noção de liminaridade como a define Turner, como também pela presença de vários aspectos presentes nos contos de Antonio Carlos Viana, principalmente no que se refere à ambiguidade. Neles, além do menino-narrador que, de certa forma, poderíamos chamar de liminar, aparecem vários elementos ambíguos, como por exemplo: a casa perdida no meio do mundo, em “O meio do mundo”, o hermafrodita, em “Jardins suspensos”, e “Lita”, a demente em “O dia em que Céu casou”.

Roberto DaMatta (2000), no ensaio “Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade”, estabelece uma relação entre áreas conceituais, segundo ele, aparentemente distantes, como a liminaridade, conceito ligado à tradição antropológica, e o conceito de individualidade, relacionado aos estudos sociohistóricos das grandes civilizações (DAMATTA, 2000, p. 8). DaMatta afirma que, a partir de seu estudo sobre o carnaval brasileiro, começou a estranhar a noção de liminaridade como a define Turner. Para o brasileiro, o limem e o paradoxal não podem ser vistos como negativos, principalmente em sociedades como a nossa, constituídas de espaços múltiplos, em que a *institucionalização do intermediário* é um modo fundamental e incompreendido de sociabilidade (DAMATA, 2000, p. 14. Grifo do autor). Neste sentido, o carnaval, define DaMatta, permite “relativizar velhas e rotineiras relações e viver novas identidades que possibilitam leituras inovadoras do mundo” (DAMATA, 2000, p. 14). A liminaridade adquire, portanto, um aspecto positivo, pois possibilita novas relações sociais, ultrapassando o status de espaço de questionamento da manutenção da lei e da ordem. A partir deste ponto, DaMatta estabelece a relação entre a liminaridade e o processo de individualização e a função dos ritos de passagem. Para ele, é a experiência de estar fora-do-mundo que engendra e marca os estados liminares”, ou seja, “é a aproximação com estados individuais que engendra a liminaridade” (DAMATA, 2000, p. 14). E “os ritos de passagem tratam de transformar a individualidade em complementariedade, isolamento em interdependência, e autonomia em imersão na rede de relações que os ordálios, pelo contraste, estabelecem como um modelo de plenitude para a vida social” (DAMATA, 2000, p. 14).

Tendo em vista a ficção de Antonio Carlos Viana, o aspecto “negativo” da liminaridade no sentido de questionar a manutenção da lei e da ordem (Turner) coaduna com o aspecto “positivo” de gerar possibilidades de novas leituras do mundo (DaMatta). Os dois

aspectos não se excluem. O rito de passagem, em Viana, realiza-se sempre através da experiência erótica do menino-narrador. O erotismo, no sentido atribuído por Georges Bataille (2004), é transgressor e sempre põe em xeque a ordem e a lei estabelecidas, o que leva a uma leitura inovadora do mundo.

Cabem aqui algumas considerações a respeito do sentido que estamos dando, aqui, à noção de rito de passagem que estamos utilizando, para nos referir a algumas narrativas ficcionais que compõem a obra de Antonio Carlos Viana.

Numa primeira aproximação, poderíamos reafirmar que as narrativas que aqui serão analisadas encenam a celebração da passagem da infância para a vida adulta, geralmente associada à descoberta do sexo. Como já vimos, a passagem é sempre acompanhada de um ato especial. Na ficção de Viana esse ato especial associa-se a uma situação-limite (configurada na experiência erótica). O próprio Viana, comentando a respeito do primeiro livro publicado pela Companhia das Letras, afirma: “Em *O meio do mundo e outros contos*, todas as situações são situações-limite. Seus personagens estão vivendo o momento em que suas vidas vão dar uma guinada” (VIANA, 2009, *on-line*). Neste sentido, a noção de rito de passagem caberia adequadamente para nos referirmos às narrativas que constituem nosso recorte de estudo.

A noção de liminaridade estabelecida por Van Gennep tem uma fundamental importância na análise dos contos, já que podemos associá-la à noção de uma “outra margem”, entendida por Octavio Paz (1982), como uma “outra voz”, que é a voz da poesia. Aliás, não só com essa noção, mas com a metáfora de Guimarães Rosa, “a terceira margem”, como também com a noção de Silviano Santiago (e do hoje reverenciado Homi Bhaba) de “entre-lugar”. Já vimos com Marli Fantini, no primeiro capítulo, que estas noções estão associadas à noção de liminaridade, usada por ela para se referir a um relato híbrido e fronteiro que traz as heranças de um mundo arcaico e os dilemas do mundo pós-moderno.

As narrativas de Antonio Carlos Viana, neste sentido, encenam essa “zona fronteiriça” caracterizada como uma suspensão temporal da vida cotidiana. O conto “O meio do mundo” é exemplar neste sentido. Essa expressão “o meio do mundo” poder ser entendida como um espaço “liminar”, um “entre-lugar”, que, mais que dividir, põe em tensão dois mundos opostos, no caso, o mundo infantil e o mundo adulto. Toda a narrativa é ambígua; põe em tensão uma perspectiva infantil e o olhar malicioso do autor-implícito. “[...] Meu pai disse 'fique aí que volto já' e se perdeu pelo mato ralo do fundo da casa. Era uma casa só no meio

do mundo” (VIANA, 1999, p. 14).

Liminar também é o menino-narrador, pois vive um momento intermediário entre a inocência e a marca do “pecado”. Em “Jardins Suspensos”, essa ambiguidade está concretizada na figura do hermafrodita, ser híbrido por natureza. “Nas águas de Dalila” realiza isso no jogo lusco-fusco entre menino-narrador e tia que viera da cidade a passeio, como nos revela o fragmento abaixo:

Começou a se enxugar devagarinho, primeiro o rosto, depois os cabelos e, quando foi enxugar as costas, me esperou. Era para esfregar com força. Fazia bem à circulação. E voltando a falar sem parar, disse que íamos ser grandes amigos, pena ficar tão pouco tempo. [...] Agora sou eu, a toalha voando das minhas mãos, esfregando-me as costas com muito mais força que eu quando passei nas costas dela. “Que cabelos mais bonitos, meu Deus” [...]. “Olha só, o short está jus-ti-nho!” (VIANA, 1999, p. 111)

Essas narrativas e as outras que compõem nosso objeto de estudo são, portanto, liminares, pois encenam esse espaço ambíguo e intermediário, entre dois extremos. Ou, como afirma DaMatta, retomando Turner, essas narrativas e seus meninos-narradores “contradizem o dilema hamletiano e 'são e não são ao mesmo tempo” (DAMATTA, 2000, p. 13). [...] “Nada de sombra do pai, e eu achei a vida a coisa mais estranha do mundo, assim de repente, depois de uma caminhada sem fim, *eu ali outro mas o mesmo*” (VIANA, 1999, p. 17. Grifo nosso).

Uma outra noção que nos permite relacionar o rito de passagem à ficção é a noção de “jogo”, conforme a define Johan Huizinga (1996), no seu *Homo ludens*. Para ele, a noção de jogo permeia ambos os campos. Ele diz que “o ritual é um *dromenon*, isto é, uma coisa que é feita, uma ação. A matéria dessa ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma ação representada num palco. O rito, ou 'ato ritual', representa um acontecimento cósmico, um evento do processo natural” (HUIZIGA, 1996, p. 18. Grifo do autor). No ritual, “a humanidade 'joga', representa a ordem da natureza tal como ela está impressa em sua consciência”(HUIZIGA 1996, p. 19). Ainda segundo o autor, “as formas desse jogo litúrgico deram origem à ordem da própria comunidade, às instituições políticas primitivas” (HUIZIGA, 1996, p. 19). Já em relação ao campo poético, Huizinga afirma que “a poiesis é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criado no espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na 'vida comum', e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da

causalidade” (HUIZINGA, 1996, 133).

Huizinga, em sua argumentação, ainda traz alguns elementos na definição da criação poética, vista como um jogo, que consideramos pertinentes para nosso enfoque. Para ele,

a poesia está para além da seriedade, num plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto (HUIZINGA, 1996, p. 133).⁷

Nada mais pertinente para pensarmos o jogo ritual em Antonio Carlos Viana. É sob o manto da inocência – ainda que perdida, ou em vias de perder-se – que Viana constrói seu relato. O que estamos buscando salientar aqui é que como na visão de Huizinga, tanto o rito de passagem, quanto a narrativa ficcional, são perpassados pela idéia de jogo. Em Viana, esse jogo ritual, além de representar a perda da inocência através da transição para a idade adulta, encena uma experiência tumultuosa de descoberta do real e da outra margem do ser, no plano propriamente ficcional, isto é, poético. Isso problematiza o esquema ritual traçado por Arnold Van Gennep, já que o singulariza numa “forma” específica.

Recordemos que qualquer rito tem uma fase pré-liminar, uma fase liminar e uma fase pós-liminar. O que caracteriza cada rito é a ênfase que dá a cada fase. Vimos, aqui, que o rito de puberdade ou de iniciação enfatiza a fase liminar, mas as outras fases estão também presentes. Tanto Van Gennep, quanto Victor W. Turner, analisaram que a fase liminar é sucedida pela fase de agregação à comunidade. Vale ressaltar que ambos os autores analisaram sociedades tradicionais em que a coerção social era muito forte. No mundo e na narrativa modernos, o aspecto agregativo é mais frouxo. Nas narrativas de Antonio Carlos Viana, a agregação é algo problemático e, como temos afirmado, “criativo”. O menino-narrador agrega-se ao mundo adulto pela descoberta do sexo, mas não se integra à comunidade dos adultos. Ele tornou-se adulto, mas rompeu, de certa forma, os laços que o mantinham ligado a alguma comunidade. Em “O meio do mundo”, após sua experiência erótica, o menino-narrador diz: “Adeus pai, adeus mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a benção no outro dia à minha mãe” (VIANA, 1999, p. 15)⁸. Diante de uma experiência

⁷ A referência aqui à poesia não coincide necessariamente com o poema, mas com a atividade artística; no caso, a literária de um modo geral.

⁸ Aqui, o texto de Viana retrata a situação do homem moderno deslocado: individualizado mas “perdido”, em

desagregadora, ele afirma: “ Não sei por que tive naquela hora a certeza de que ia voltar só” (VIANA, 1999, p. 16). Não há nenhum elemento da agregação do menino-narrador, mas elementos que denotam sua nova condição: a de um ser perplexo com a experiência inaugural que tivera. O pai, que poderia lhe explicar a experiência, o deixou só. Daí sua necessidade de contar o que aconteceu. É isso que o torna narrador.

Em resumo, meninos-narradores estão no limiar, zona fronteira entre a infância e a idade adulta – onde todos os valores oscilam e a crise dá o tom e o clima da situação. Esse limiar é encenado sempre de uma forma nova, mas sempre dando ênfase a estes dois aspectos que destacamos: o menino-narrador e a experiência erótica, que constituem simbolicamente o sujeito poético e a experiência poética. Seja representando a “passagem” através da relação sexual com uma mulher carvoeira, ou através de um hermafrodita, ou ainda através de ritual de castração, todos os personagens estão experienciando um período de margem e uma situação-limite em que a inocência está sendo perdida e um novo mundo, mais cruel e “humano”, se desvela ao olhar do menino-narrador que, “mal [...] conseguiu desvencilhar-se do acontecimento” (LISPECTOR, 2000, p. 259), relata sua experiência vazada ainda pela inocência e pela revelação brutal do real. Uma experiência erótica transgressora que questiona o ser e lança o pequeno personagem à outra margem de si mesmo, que, aí, se configura como um terreno instável, um “campo minado”, uma “areia movediça”. Neste caso, ao mesmo tempo em que se dá uma revelação poética (descoberta do real pelo menino-narrador), instaura-se também o impasse: situação paradoxal, que confere à obra de Viana a efetividade das obras consequentes.

2.2 O erotismo: a instauração do rito ficcional

Perguntado a respeito da frequência de assuntos de cunho sexual em seus contos, na já referida entrevista publicada na revista *Iararana*, Antonio Carlos Viana responde que o erotismo em seus contos talvez seja uma reação a tudo que ele recebeu como educação (VIANA, 2006, p. 28). Para ele, as narrativas que encenam o sexo, quase sempre vivido de forma degradante, talvez sejam fruto da visão católica que lhe impingiram (VIANA, 2006, p. 28).

relação a um mundo ao qual não se adapta. Revela-se, mais uma vez, a incompatibilidade entre indivíduo e sociedade, tão marcada a partir do advento da modernidade. O menino desadaptado, de certa forma, retrata a figura do anti-herói moderno, a que se refere Octavio Paz no ensaio; “Ambiguidade do romance” (PAZ, 1982, pp. 274-277).

Já vimos, com Silviano Santiago, no primeiro capítulo, que o corpo [o erotismo] tornou-se um tema da literatura brasileira produzida a partir da década de 70. Trata-se do erotismo como “inventor de caminhos”, uma “força de saber”, espaço da retomada da força dionisiaca em detrimento da força apolínea. No entanto, dentro dessa tendência, cada autor trabalha de forma particular com o tema. Em Viana, o erotismo instaura impasses, seja entre a liberdade e as “estruturas repressivas” da sociedade, seja entre o mundo arcaico e o mundo (pós-)moderno desencantado, seja entre a transgressão e a interdição. É a partir desses impasses que ele [o erotismo] se constitui como uma “força de saber”, um “inventor de caminhos” .

Antonio Carlos Viana leu e traduziu o ensaio de Georges Bataille, *O erotismo*, publicado pela L&PM, em 1987; o que nos possibilita insinuar que há um diálogo implícito do erotismo tal como encenado por Viana em seu universo ficcional com o universo teórico-filosófico de Bataille. Cabe-nos aqui fazer algumas reflexões a respeito de tal diálogo, além de trazer outras considerações que nos permitam precisar o sentido do erotismo na obra ficcional do autor sergipano.

Nas narrativas de Viana, como já vimos, o erotismo configura-se como um aspecto que instaura o tumultuoso processo de transição da infância para a idade adulta, o que implica, entre outras coisas, a descoberta do real pelo menino-narrador. A experiência erótica, no caso, deflagra um instante epifânico, de luminosidade poética⁹, em que a “Máquina do mundo” se revela em todo seu esplendor e crueldade, em que o ser se revela ao próprio ser que, embasbacado, não consegue dar conta da experiência vivida.

A experiência erótica nessas narrativas de rito de passagem guarda (e acentua) um sentido transgressor. Ela não só desestabiliza o ordem e a racionalidade estabelecidas, como também proporciona uma abertura para o questionamento da realidade. Na obra de Viana, a título de exemplo, como afirma Paulo Henriques Britto, “A náusea é a reação da consciência inocente diante da revelação brutal da realidade” (BRITTO, 1999, p. 9). Trata-se de uma revelação que sempre põe em questão o sujeito, no caso o menino-narrador e seu mundo. Uma revelação que abarca uma dupla violência: a) a violência transgressora da experiência erótica; b) e a violência da ordem estabelecida sempre repressora, que se desvela, então, em todo seu

⁹ Esse é o sentido que encontramos no ensaio de Jairo Sapucaia (2006), *Aquém do umbral: finitude existencial no conto de Hélio Pólvora*. A epifania “como uma elevação ao estado de luminosidade poética” (SAPUCAIA, 2006, p. 14). A epifania configura-se no momento “em que a obra opera a transcendência, na ultrapassagem dos condicionamentos adquiridos na esfera sócio-cultural e histórica, enfim, numa esfera pré-ontológica, ou seja, “em que o ser nos interpela sobre sua essência” (SAPUCAIA, 2006, p. 14).

peso na experiência erótica. Essa dupla violência é abarcada e consubstanciada na experiência poética.

Talvez esse sentido transgressor encenado na narrativa de Antonio Carlos Viana seja, em parte, fruto do diálogo com a noção de erotismo de George Bataille. Para o filósofo francês, o erotismo constitui-se – como se dá frequentemente no processo criativo – da tensão entre a “transgressão e a interdição”. O autor parte da seguinte premissa: “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (BATAILLE, 2004, p. 45), mas só se tornou um aspecto humano devido ao “trabalho”, por meio do qual os humanos se impuseram interdições (dentre elas, as sexuais), que diziam respeito basicamente “à atitude em relação aos mortos” (BATAILLE, 2004, p. 46). O erotismo que está na consciência do homem faz com que seja um ser em questão (BATAILLE, 2006, p. 46) e ponha em desequilíbrio, ao menos por instantes, as interdições impostas pelo trabalho.

Josiane Orvatich (2007), em dissertação de mestrado sobre o erotismo e a transgressão em George Bataille, afirma que, para Bataille, o erotismo se apresenta como um espelho de um mundo polarizado por dois princípios antagônicos, representados, por um lado, pelo mundo do trabalho, da racionalidade, sustentado por um “sistema de interditos”, e, por outro, pela “violência do mundo transgressivo”, da festa e da desmedida, “expressa pelo excesso da sexualidade e da morte” (ORVATICH, 2007, p. 13). Em outras palavras, “o erotismo se articula em torno de dois movimentos opostos: a busca da continuidade dos seres humanos, a permanência além de um momento fugaz, versus o caráter mortal dos indivíduos, sua impossibilidade de superar a morte” (BRANCO, Lucia Castelo, 1987, p. 10). Neste sentido, o erotismo equivale à “arte criativa” (MAY, 1975): ambos “nos permitem alcançar além da morte” (MAY, 1975, p. 23). A essa relação da experiência erótica e da experiência poética levaremos em consideração mais detidamente um pouco adiante.

Para Bataille, o erotismo guarda uma intrínseca relação com a morte. Segundo ele, somos seres “descontínuos” (BATAILLE, 2004, p. 21)¹⁰. “Entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 2004, p. 22). O homem vive a tensão desses dois aspectos de sua existência: “Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração deste perecível [a descontinuidade], temos uma obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (BATAILLE, 2004, p. 26). Essa nostalgia pela continuidade perdida comanda o erotismo. Em sua leitura do erotismo na obra George Bataille, Josiane

¹⁰ [...] Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. (BATAILLE, 2004, p. 25).

Orvatich comenta:

Deste modo, o erotismo, ao refletir o embate de dois mundos opostos que se resvalam, no choque da “consciência de morte”, aponta para a continuidade, entendida em oposição à descontinuidade, como negação da individualidade fechada e “lugar do cruzamento de violências fundamentais”. (ORVATICH, 2007, p. 17).

O sentido transgressor do erotismo vem do embate entre esses dois mundos. Por isso, Bataille afirma: “o erotismo é o desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente” (BATAILLE, 2004, p. 48). O ser quer romper com sua descontinuidade, buscando a continuidade perdida, mas sem perder sua individualidade. No erotismo, “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2004, p. 26).

Este embate, como revela o próprio Bataille em sua leitura de Roger Caillois, cinde o próprio tempo humano,

dividido em tempo profano e em tempo sagrado, o tempo profano é o tempo do ordinário – o do trabalho e do respeito às interdições – e o tempo do sagrado o da festa, quer dizer, essencialmente aquele da transgressão das interdições. No plano do erotismo, a festa é frequentemente o tempo da licença sexual. No plano propriamente religioso é, em particular, o tempo do sacrifício, que é a transgressão da interdição da morte (BATAILLE, 2004, p. 404).

Para Camille Dumoulié (2005), em Bataille, “o erotismo é o campo privilegiado [da] experiência da transgressão afirmativa que, todavia, nada afirma senão o desejo e abre o limite ao ilimitado” (Dumoulié, 2005, p. 282). Essa experiência pode ser explicada pela noção de gasto, de excesso, pois o erotismo “conduz a um gasto sem reserva, a uma nudez comparada ao êxtase, que Bataille denomina “soberania” (DUMOULIÉ, 2005, p. 280). Esse gasto sem reserva é que fundamenta a transgressão. Mas, como revela Dumoulié, “ela não é a meta do desejo, mas uma consequência necessária para uma vontade que não pode se afirmar, criar, superar-se, a não ser transgredindo seu limites” (DUMOULIÉ, 2005, p. 283).

Nabor Nunes Filho (1997) apresenta a transgressão como uma atitude de recusa que se dá em três sentidos: a) o “ultrapassar limites”: “trata-se da capacidade de ir além das fronteiras do permitido” (FILHO, 1997, p. 36); b) o “invadir espaços proibidos” (FILHO, 1997, p. 36); c) o “desvio de uma rota estabelecida”: sob este aspecto, o homem seria um ser

rebelde que se “recusou a ser determinado por leis que lhe apontavam um único caminho, um só destino” (FILHO, 1997, p. 137). O homem, transgressor por natureza, seria sempre o “desajustado” em relações às leis, interditos e tabus criados por ele próprio.

Em “Jardins suspensos” (*O meio do mundo e outros contos*), o menino-narrador ultrapassa os limites da infância através da experiência erótica com um hermafrodita que, neste caso, simboliza os outros dois sentidos: a invasão do espaço proibido, pois encerra um elemento posto à margem da sociedade devido ao estranhamento que causa, já que se caracteriza pela hibridez, ao trazer marcas do masculino e do feminino; e apresenta também “o desvio da rota” como bem expressa a metáfora do final do relato: “[...] abriu bem as pernas e de dentro delas brotou uma rosa sangrenta capaz de mudar o rumo de qualquer abelha” (VIANA, 1999, p. 32).

Das considerações já feitas sobre as reflexões de George Bataille, podemos afirmar que o erotismo é uma atividade essencialmente humana. Nabor Nunes Filho afirma que “O ser humano [...] é um ser essencialmente erótico. Antes de ser um animal racional, o homem é um ser desejanste, constantemente sedento e quase insatisfeito” (FILHO, 1997, p. 18). George Bataille, por sua vez, diz que “o erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições: ele é uma atividade humana” (BATAILLE, 2004, p. 146). Vale aqui ressaltar, como o faz o autor de *História do olho*, que se o erotismo é uma atividade sexual, “ela o é na medida em que difere da atividade reprodutora dos animais” (BATAILLE, 2004, p. 46). A atividade sexual é erótica todas as vezes que não for simplesmente animal (BATAILLE, 2004, p. 46).

Em uma passagem de seu ensaio, Bataille afirma que o erotismo distingue-se da atividade sexual dos animais por que é limitado por interdições e torna-se o campo da transgressão dessas interdições. “O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre a interdição (BATAILLE, 2004, p. 403). Mais adiante ele volta a afirmar:

Não existe ninguém que não se dê conta do absurdo relativo, do caráter gratuito, historicamente condicionado, da interdição da nudez, e, de outra parte, do fato que a interdição da nudez e sua transgressão determinam o tema geral do erotismo – quer dizer, da sexualidade transformada em erotismo (a sexualidade própria do homem, a sexualidade de um ser dotado de linguagem) (BATAILLE, 2004, p. 403).

Na visão de Rodolfo A. Franconi, o erotismo, apesar de estar relacionado à atividade sexual, independe da realização sexual; seria, neste sentido, um “valor em si”, “um inventor de caminhos que utiliza o sexo como fonte inesgotável de prazer e persegue os mais ousados

meios para atingi-lo” (FRANCONI, 1999, p. 18). Para Octavio Paz (1967), “o erotismo não é uma simples imitação da sexualidade, é a sua metáfora” (PAZ, 1967, p. 26).

Paz parte da premissa do caráter humano do erotismo e de sua historicidade (PAZ, 1967, p. 23). Para o teórico mexicano, o jogo erótico é uma representação da sexualidade animal, uma representação que simboliza o reflexo do olhar humano no espelho da natureza.

O homem reflete-se na sexualidade, mergulha nela, funde-se nela e separa-se dela. A sexualidade, porém, nunca olha o jogo erótico; ilumina-o sem o ver, é uma luz cega. [...] a ação erótica é uma cerimônia que se desenrola para lá das costas da Sociedade e diante de uma natureza que nunca contempla essa representação. O erotismo é ao mesmo tempo fusão com o mundo animal e ruptura, separação do mundo, solidão irremediável (PAZ, 1967, p. 25).

Para o autor, o sentido do erotismo passa pela tensão natureza/sociedade/linguagem. O homem, na busca de uma fusão com o mundo animal, produz uma metáfora, uma imagem de si mesmo, que não pertence ao mundo da natureza e que rompe com o mundo da sociedade e da linguagem. Daí, sua definição do erotismo como “tiro imaginário” em que o “homem é atirado para atingir sua própria imagem, para se atingir a si mesmo”; como “a experiência de vida plena porque nos aparece como um todo palpável em que penetramos; mas ao mesmo tempo vida vazia, que se olha a si mesma, que se representa” (PAZ, 1967, p. 26).

Erotismo e linguagem são dois aspectos humanos inseparáveis. Ambos enfatizam a relação com o outro (JUNIOR, Luis Costa, [200?], p. 7). Na relação com o outro, podemos falar tanto de uma erótica da linguagem como de uma linguagem erótica. Tanto no erotismo como na linguagem, o outro participa como sujeito do processo em que duas subjetividades se encontram (DURIGAN, Jesus, 1985, pp. 21-22). No caso da linguagem poética, a relação com o erotismo ainda é mais flagrante. Roland Barthes (2006) fala da “fruição¹¹” para referir-se à relação do texto com o leitor. Para o teórico francês, o texto literário (a partir da modernidade) produz um espaço que é a possibilidade de uma “dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute em que haja um jogo” (BARTHES, 2006, p. 9). Nesse espaço, duas margens são traçadas: uma margem sensata e *uma outra margem* (grifo do autor) móvel, vazia, “lá onde se entrevê a morte da linguagem” (BARTHES, 2006, p. 12). O texto, fenda entre essas duas margens, torna-se erótico, pois, para Barthes, é a intermitência, “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2006, p. 17), que constitui o erotismo.

¹¹ O tradutor explica, em nota, que o termo “fruição” encerra a acepção de “gozo, posse e usufruto”, que além de apresentar o sentido de prazer físico contido no termo original (*jouissance*) reproduz poeticamente o movimento fonético do original francês.

O prazer do texto, para o autor, “é semelhante a [um] instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 2006, p. 12). Vale ressaltar que Barthes refere-se, de forma geral, ao texto que seduz o leitor pela noção de “escritura”, “ciência das fruições da linguagem, seu *Kama-sutra*” (BARTHES, 2006, p. 11), – os textos produzidos na modernidade –, e não somente ao texto de prazer ou texto erótico, que, segundo a noção de Jesus Antônio Duringan, se “apresenta como um tecido, um espetáculo, uma textura de relações significativas que no seu conjunto configura e entrelaça papéis e características com a finalidade de mostrar uma representação cultural particular, singular, da sexualidade” (DURINGAN, 1985, p. 38).

A noção de texto como um espaço de sedução do leitor, de uma fenda entre a cultura e sua destruição, coaduna com as noções de erotismo propostas por Georges Bataille – o erotismo como um aspecto humano que põe em jogo a interdição e a transgressão – e a de Octavio Paz – que situa o erotismo como uma metáfora da sexualidade, que coloca em tensão a cultura e a natureza. A noção nos ajuda a entender os textos de Antonio Carlos Viana, não como textos eróticos tal como os define Duringan, mas como textos que, através do jogo com a linguagem, trazem o erotismo como elemento instaurador de um rito de passagem que tem como base uma tumultuada descoberta do real. Não queremos dizer com isso que os textos eróticos também não funcionem dessa forma, haja vista as narrativas ficcionais do próprio Georges Bataille, *História do olho* (2003) e *O azul do céu* (1986).

História do olho, narrado em primeira pessoa, “apresenta as confissões de um jovem narrador que insiste em se manter na maior objetividade” (MORAES, 2003, p. 13), relatando as experiências de personagens que vivem no universo perverso e polimorfo das crianças em que nada é proibido e onde tudo – ou quase tudo – acontece (MORAES, 2003, p. 14). Para Roland Barthes (2003), “a *História do olho* é, na verdade, a história de um objeto: o “olho”. (BARTHES, 2003, p. 115). Através de processos como a metáfora e a metonímia, o “olho” “passa por variações através de um certo número de objetos substitutivos, que mantêm com ele a relação estrita de objetos afins [...] e, contudo, dessemelhantes” (BARTHES, 2003, pp. 116-117). Na esteira da reflexão de Barthes, Josiane Orvatich (2007) analisa o “Olho” como símbolo da consciência racional que se transmuta em outros objetos (ovos, colhões, ânus), percorrendo um “outro mundo”, mais caótico e menos ordenador e colocando em questão, dessa forma, a idéia de um consciência racional como ordenadora do mundo (ORVATICH,

2007, p. 12).

O azul do céu, como revela o texto de contracapa, narra a história de “um homem angustiado e torturado por conflitos íntimos, que se perde em paixões tortuosas e se consome até a beira do morte. Uma história de amor e morte na qual o erotismo – ou mais exatamente a perdição – se transforma numa forma de conhecimento humano” (Texto de contracapa, 1986). Ambos os livros desvelam a visão de mundo de Bataille, um mundo regido por princípios antagônicos: o interdito e a sua transgressão. Para ele, a relação erotismo/literatura estaria ligada ao poder que a narrativa teria de revelar as possibilidades da vida através da incitação de um momento de fúria. A essa relação nos voltaremos mais detidamente. Por enquanto, nos voltemos à relação entre erotismo e conhecimento que delineamos através do comentário dos dois romances do filósofo francês.

Para Rollo May (1978), Eros, doador do “espírito vital”, “criador da vida”, está associado ao elemento demoníaco. “O demoníaco, evidentemente, não é uma entidade, mas refere-se a uma função fundamental, arquetípica da experiência humana – uma realidade existencial do homem moderno, e ao que sabemos de todos os homens” (MAY, 1978, p. 137). Ou por outra, “o demoníaco é o impulso de todo ser para afirmar-se, fazer-se valer, perpetuar-se e ampliar-se” (MAY, 1978, 137). Como parte de Eros, o demoníaco também produz conhecimento, ou nas palavras do autor, “o conhecimento é expressão do demoníaco”(MAY, 1978, p. 183). Neste sentido, a experiência erótica, como uma experiência demoníaca, é momento singular de conhecimento. Este é o sentido que encontramos nas experiências eróticas encenadas nos contos de ritos de passagem em Antonio Carlos Viana. Tal experiência, além de desvelar ao menino-narrador o real em toda sua crueldade e horror, também desordena seu lugar de ser, lançando-o num espaço liminar em que o universo da infância e o universo adulto confundem-se.

Portanto, o erotismo é uma forma de conhecimento arrebatadora, que implica uma “experiência interior” (BATAILLE,1992, p. 11), uma experiência que corresponde à necessidade humana de colocar em jogo (em questão), tudo “aquilo que o homem sabe pelo fato de ser” (BATAILLE, 2004, pp. 11-12). O erotismo, afirma Bataille, é uma forma de conhecimento que nos leva à encruzilhada de “violências fundamentais” (BATAILLE, 2004, p. 39).

Vale ressaltar que todas essas experiências possuem uma mesma origem demoníaca: são frutos do “terror original”, que segundo Walter Schubart (1975, p. 9) está na origem da

experiência religiosa humana. Como afirma Rollo May (1978), o demoníaco significa gerar, procriar. Nele reside nossa capacidade de nos abirmos ao poder de eros (MAY, 1978, p. 139). Trata-se de experiências que guardam um aspecto demoníaco que põem em questão o ser e lhe abrem muitas possibilidades. Nas palavras de Susan Sontag (1985), a sexualidade [o erotismo]

“permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-o, de quando em quando, para perto das proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte” (SONTAG, 1985, p. 61).

Esse sentido encontramos nas narrativas de Viana de que estamos tratando. “Nas garras do leão” (*Aberto está o inferno*, 1999) narra os jogos eróticos de um casal de irmãos que viviam sob as “garras” da mãe. À medida que os jogos se intensificam – começaram com inocentes brincadeiras – pegam “uma estrada sem retorno” (VIANA, 2004, p. 120). Esses jogos que os levam a uma espantosa experiência de descoberta do mundo e de si, via erotismo, ao mesmo tempo os distanciam do mundo da infância e da ligação com a figura materna. “Cada lua para nós era um chamado muito forte, e ela já nos olhava como a dois desconhecidos” (VIANA, 2004, p. 121).

A experiência poética também possibilita-nos esta forma de conhecimento arrebatadora, pois ela nos “leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade” (BATAILLE, 2004, p. 40). Segundo o próprio Bataille, no prólogo de *O azul do céu*, “[a experiência poética] que revela as possibilidades da vida não atrai necessariamente, mas incita um momento de fúria, sem o qual o seu autor [e o leitor] estaria cego para essas possibilidades excessivas”. Ainda na visão do autor, assim como o erotismo, a experiência poética seria uma experiência interior no sentido de colocar em jogo aquilo que o homem sabe sobre o ser. Através das “imagens perturbadoras” e dos “meios termos”, [...] “o poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (BATAILLE, 1992, p. 13). A literatura [a experiência poética], como o erotismo, pode pôr a nu o jogo da transgressão da lei (BATAILLE, 1957, p. 27).

Roland Barthes, em seu já referido ensaio “A metáfora do olho”, afirma que

à transgressão dos valores, princípio declarado do erotismo, corresponde – se é que esta não funda aquela – uma transgressão técnica das formas da linguagem, pois a metonímia [para Barthes, o erotismo de Bataille é metonímico] não é outra coisa senão um sintagma forçado, a violação de um limite do espaço significante; ela permite, no próprio nível do discurso, uma contra-divisão dos objetos, das acepções, dos sentidos, dos espaços e das propriedades, que é o próprio erotismo (BARTHES, 2003, p. 123).

Essa não seria uma função de toda literatura segundo o próprio Barthes, como vimos em *O prazer do texto*? O “ser da literatura” extravia a linguagem, faz os objetos percorrerem lugares aos quais não estão acostumados ou destinados – são retirados de seu lugar-comum – tal como ocorre com o elemento erótico, que, também, percorre lugares inusitados.

Na visão de Bella Josef (1986), a experiência poética “implica um desenvolvimento erótico do texto” (BELLA, 1986, p. 290). Ainda segundo a autora,

A escrita consciente de sua própria artificialidade é semelhante ao erotismo, pois ambos subvertem o primeiro nível denotativo, funcional. Sarduy afirma que o erotismo é um jogo 'cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem - a dos elementos reprodutores neste caso – mas um desperdício em função do prazer'. Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem (BELLA, 1986, p. 297).

Buscamos estabelecer, até aqui, a relação entre o erotismo e a experiência poética, tomando como base o erotismo. A partir da noção bakhtiniana de “carnavalização - transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 1997, p. 122) –, vamos fazer um caminho inverso, partindo agora da experiência poética. Vimos com Bataille que o erotismo estabeleceria uma polarização entre o mundo da razão e do trabalho, de um lado, e o mundo da violência e da festa, do outro. Para Mikhail Bakhtin (1996), o carnaval põe em tensão o “alto” e o “baixo”, o “alto” representado pela cabeça (razão) e o “baixo”, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro (BAKHTIN, 1996, pp. 18-19). Através do “grotesco ambivalente”, a visão carnavalesca do mundo combina o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário de uma nova vida. “A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório” (BAKHTIN, 1996, p. 23). Tal como o erotismo, na definição de Bataille, o corpo grotesco é um corpo aberto e incompleto, que “não está nitidamente delimitado no mundo: está misturado ao mundo, confundido com animais e coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal em todos os seus elementos” (BAKHTIN, 1996, p 24).

Para o teórico russo, a visão de mundo carnavalesca “é a base profunda da literatura do Renascimento” (BAKHTIN, 1996, p. 21). Diríamos não só da produção literária desse período mas de toda a literatura produzida depois dele. Eliane Robert Moraes (2003) analisa no ensaio “O efeito obscuro”, a importância do vocabulário obscuro no interior da cultura pornográfica que nasce na Europa, no Renascimento, e seus efeitos para toda literatura moderna. A autora, referindo-se aos ensaios organizados por Lynn Hunt (*A invenção da pornografia – a obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*), diz que o período caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque (MORAES, 2003, p. 4). Temos aí uma concordância com a tese de Bakhtin em relação ao nascimento do grotesco e do obscuro.

Na ficção de Antonio Carlos Viana, também aparece o grotesco tal como o define Bakhtin, através, por exemplo, do uso da comparação entre uma imagem sagrada e uma imagem obscena, como acontece no conto “O meio do mundo”, quando o menino-narrador, no ápice de sua experiência erótica, compara a mulher carvoeira com a imagem sacra de São Sebastião:

Ela me virou no chão, a esteira dura me espetando as costelas, ela por cima, eu por baixo, eu por cima, até que me sacudi todo e ela ficou na pose de São Sebastião da parede de meu quarto, um braço ao longo do corpo, o outro por trás da cabeça, mostrando sua chaga viva (VIANA, 1999, 15).

A comparação da mulher carvoeira, além de trazer o sentido do grotesco sagrado/profano, sugere a relação erotismo/sagrado/martírio. A história do santo mártir, não coincidentemente trabalhada pelo pintores renascentistas, dentre eles Marco Palmezzano, cujo quadro talvez seja referido na citação acima, fala do santo em seu momento de martírio com as flechas dos soldados romanos. O que ressalta que a experiência erótica, tem também, um sentido de martírio, pois assim como o mártir a mulher carvoeira, simbolicamente, é flechada.

Situação semelhante, no que se refere ao grotesco e ao demoníaco, pode ser verificada na experiência erótica vivenciada pelo menino-narrador com uma demente, como acontece em “O dia em que Ceú casou” (*O meio do mundo e outros contos*), ou mesmo na relação do narrador-personagem com uma velha prostituta que enxuga “a baba vermelha que escapulira da boca”, da qual extraiu dentes, como acontece no conto “Ana Frágua”, de *Aberto está o inferno* (2004). Como sugere o título, o demoníaco surge como possibilidade de abertura a “Eros”, como uma “zona secreta”, laboratório da criação. São imagens ambivalentes e

transgressoras que rompem o mundo infantil do menino, colocando-o em questão, abrindo as infinitas e complicadas possibilidades de ser. Nesse sentido, tanto a experiência erótica, quanto a experiência poética conduzem-nos, em termos filosóficos, à revelação e à abertura do ser.

Assim como Georges Bataille, Octavio Paz (1982) também estabelece uma relação entre a experiência erótica, a mística e a poética. Mas Paz parte sempre (ou chega sempre) à experiência poética. Para ele, as experiências erótica, mística e poética são sempre momentos de epifania, de revelação do ser. “Revelação de nossa condição original” (PAZ, 1982, 187). Vale ressaltar que o pensamento do poeta e crítico mexicano parece estar polarizado em dois aspectos opostos que podem ser traduzidos pelo mundo profano representado pelo mundo da história, da razão, e pelo mundo sagrado, a-histórico, em que o homem ainda comunga com a natureza; uma polarização com o mesmo sentido revela-se em alguns títulos de ensaios: “Verso e prosa”, “Analogia e ironia” etc. (PAZ, 1984).

Em “Ambigüidade do romance”, Paz afirma que a poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta (PAZ, 1984, p. 282), ou por outra, é a consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo, em um modelo no qual estão fundados os povos (PAZ, 1984, p. 274). Essa consagração é realizada por dois princípios antagônicos que se articulam na linguagem poética: a analogia e a ironia. Como afirma o próprio crítico e poeta, “a analogia concebe o mundo como ritmo: tudo corresponde porque tudo ritma e rima” (PAZ, 1984, p. 89). Já a ironia seria “a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente” (PAZ, 1984, p. 101). Tais princípios não corresponderiam às noções de continuidade e descontinuidade estabelecidas por Bataille para a definição de erotismo? O próprio Paz revela, nesse ensaio, a ligação desses princípios com a atração erótica. Para ele, a atração erótica busca liberar a sociedade dos obstáculos que impedem a operação das leis da atração apaixonada (PAZ, 1984, p. 94).

A experiência poética, assim como o erotismo, proclama a coexistência dinâmica dos contrários e sua identidade final (PAZ, 1982, p. 123). Neste sentido, tanto a experiência erótica, como a mística e a poética constituem-se em uma “terceira margem”, um entre-lugar de coexistência dos contrários. Na experiência erótica, a transgressão e o interdito entram numa tensão dinâmica; na religiosa, o sagrado e o profano, o “alto” e o “baixo”; na poética, a

imagem e o conceito, a analogia e a ironia, o signo e o não-signo. Como afirma Paz em “A outra margem”:

No encontro amoroso, na imagem poética e na teofania, conjugam-se sede e satisfação: somos simultaneamente fruto e boca, numa unidade indivisível. O homem, dizem os modernos, é temporalidade. Mas essa temporalidade quer se apaziguar, saciar-se contemplar-se a si mesma. Jorra para se satisfazer. O homem se imagina e, ao se imaginar, revela-se (PAZ, 1984, p. 165).

Em *A chama dupla, amor e erotismo* (1995), Octavio Paz reflete sobre a conexão íntima entre sexo, erotismo e amor. No primeiro ensaio do livro, “Os reinos de Pã”, analisa as conexões entre o erotismo e a experiência poética. Para ele, a relação entre ambos é tal que poderíamos nos referir ao erotismo como uma “poética corporal” e à poesia como uma “erótica verbal” (PAZ, 1995, p. 9). Ambos são movidos pela imaginação – potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, a linguagem em ritmo e metáfora. Ainda segundo Paz:

A imagem poética é um abraço de realidades opostas e a rima é uma cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela mesma, no seu modo de operar, é já erotismo. E do mesmo modo: o erotismo é uma metáfora da sexualidade. Que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que a origina, algo diferente dos termos que a compõem. Se Góngora diz *púrpura nevada*, inventa ou descobre uma realidade que, embora feita de ambas, não é sangue nem neve. O mesmo acontece com o erotismo: diz, ou antes, é algo diferente da mera sexualidade (PAZ, 1995, p. 10. Grifo do autor).

O que nos revelam a experiência poética e a experiência erótica? E a resposta seria: nossa condição original, a revelação de nós mesmos, :

A experiência poética, como a experiência religiosa [e a erótica]¹², é salto mortal: um mudar a natureza que é também um regressar a nossa natureza original [...]. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo (PAZ, 1984, p. 166).

¹² Pela leitura que fizemos dos ensaios de Paz podemos incluir a experiência erótica ao lado da experiência poética e da religiosas.

Nessas experiências, como ocorre com o menino-narrador de Antonio Carlos Viana, entramos em contato com uma potência terrível que nos sacode e nos lança à outra margem do ser. Por isso, podemos aproximar a experiência poética da experiência erótica e da experiência do sagrado, como faz Paz:

[...] A sexualidade se manifesta na experiência do sagrado como uma potência terrível; e este na vida erótica: todo amor é revelação, uma sacudida que faz tremer os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são diferentes das empregadas pelo místico. Ocorre algo parecido na criação poética: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos (PAZ, 1982, pp. 171-172).

Na experiência poética do menino-narrador é deflagrada uma epifania que, em muitos contos, configura-se como uma “experiência do total estranhamento” (PAZ, 1994, 129). Ao relatar sua experiência erótica, o menino-narrador, mesmo sem compreender direito o que se passou, sabe que fez uma viagem sem volta do universo infantil para a idade adulta. Sua única possibilidade de retorno reside na instauração da experiência poética, pois como afirma Paz, em “Analogia e ironia”, “a poesia é a reconquista da inocência” (PAZ, 1984, p. 86) ou, em a *Dupla chama*, “é a experiência de volta à origem” (PAZ, 1994, p. 129). Mas essa volta ao reino da infância, símbolo máximo da “pátria original”, está vazada pela “ironia”, pela experiência da perda ou da queda da qual surge a “inocência autêntica”, que inclui o demoníaco em seu bojo, como afirma Rollo May (1986). Uma “inocência como qualidade da imaginação, a inocência do poeta ou do artista”, que é a presença da claridade infantil na idade adulta e de onde “jorram o assombro e o encantamento” (MAY, 1986, p. 41).

Em “A linda Lili” (*Aberto está o inferno*), o menino-narrador narra o rito de transição de sua irmã através do início do ciclo menstrual. Lila era uma mulher de vinte anos com rosto de menina que cantava com uma bela voz os hinos religiosos. Um dia, numa dessas novenas, o sangue escorre pelas pernas de Lili, que perde a voz para os cânticos. Mas não é só Lili que perde o reino da infância. Por traz da história da personagem, o narrador também conta seu rito: seu momento de transição. No final do relato, ele diz: “[...]Depois ela encostou a cabeça em meu peito, enxugando os olhos com os dedos, e foi aí que senti pela primeira vez meu corpo dar também sinais de desespero” (VIANA, 2004, p. 36). Se por um lado o menino-narrador se dá conta da descontinuidade, do despregar-se do reino da infância pelo desejo sexual que explode por outro, ao relatar seu desespero, volta a esse reino pelo assombro e pelo encantamento. É no relato que ele adquire a “inocência autêntica”, que traz em seu bojo a

descontinuidade e a continuidade juntas.

As duas experiências – a erótica e a poética – são transgressoras devido a não esconderem os limites transgredidos. Michel Foucault (2009), no ensaio “Prefácio à transgressão” (*Ditos e escritos*), em que discute o conceito chave da filosofia de Georges Bataille, afirma que tanto a linguagem poética quanto o erotismo são circulares, remetem a si próprios e se fecham no questionamento sobre seus limites (FOUCAULT, 2009, p. 40). Para o filósofo francês, a “experiência da transgressão” (FOUCAULT, 2009, p. 32)

é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas invertidas nas quais o pensamento se embaraça por querer apreendê-las (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Talvez esteja aí uma possível explicação para a recorrência do erotismo na narrativas de Antonio Carlos Viana. Trata-se de um jogo centrado nesse transpor e recomeçar um limite que recua ao horizonte do intransponível. Se as experiências erótica e poética podem ser equiparadas, e, se como postularemos na seção seguinte, o menino-narrador é uma alegoria do processo de escrita do escritor sergipano, então Viana está jogando o tempo todo com os limites de sua escrita, talvez buscando levar sua linguagem e a linguagem em geral até o infinito, até o intransponível, mesmo que este sempre esteja para lá do horizonte da linguagem. No entanto, o escritor sergipano continua sua luta com as palavras, buscando sempre “o meio do mundo”, onde o signo e a ausência, o som e o silêncio se encontram, no breve instante da revelação poética, em que a “outra margem”, a “outridade” se apresenta a nós em toda sua estranheza (PAZ, 1982, p. 156).

2.1 O menino-narrador: a visão liminar

Na entrevista publicada na revista *Irarana*, Antonio Carlos Viana comenta a respeito

de suas influências e ressalta mais um aspecto importante em sua ficção. Segundo ele, vem de J.J. Veiga o narrador infantil que tanto preza. Ainda segundo ele, em consonância com o que temos afirmado, “o *narrador-criança* é interessante porque, como ele vê o mundo de certo ângulo, sempre ficam sombras que criam no leitor espaços que devem ser preenchidos pouco a pouco. O universo infantil é todo cheio de mistérios porque a criança não tem pleno entendimento das coisas [...]” (VIANA, 2006, p. 26. Grifo nosso).

É este narrador-infantil que passamos a considerar mais de perto agora. E vamos considerá-lo a partir de dois aspectos analíticos: (i) buscando situá-lo entre o “narrador clássico”, tal como o definiu Walter Benjamim (1985), e o “narrador pós-moderno”, ensaiado por Silviano Santiago (2002), para discutirmos mais demoradamente sobre a questão do narrar na contemporaneidade, que entre outros, como já vimos, foi discutida por Teodor W. Adorno no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”; (ii) em outro viés, vamos levar em consideração a questão do narrador como um aspecto de linguagem da narrativa, de forma geral, e da linguagem do autor, em particular; e discutiremos ainda o ponto de vista infantil, como uma máscara do autor-implícito que, com outros aspectos da narrativa, constitui a visão de mundo e da literatura do autor.

Começamos então por Teodor W. Adorno (1983). Para esse filósofo, a posição do narrador contemporâneo caracteriza-se por um paradoxo: “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige narração” (ADORNO, 1983, 269). “O romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta” (ADORNO, 1983, p. 269), para não abrir mão da herança realista que lhe permitia dizer as coisas como realmente são, teve que renunciar “ao mandamento épico da objectualidade” (ADORNO, 1983, p. 269). Quando o filósofo alemão tece essas considerações, tem em vista a narrativa do início do século XX, como as de James Joyce, Thomas Mann, Marcel Proust, entre outros, e revela como esses romances quebram com o realismo que vigorou no romance do século XIX. Ele ainda situa novas narrativas em confronto com a sociedade capitalista, caracterizada pela alienação e pela mesmidade. Para Adorno, “narrar é ter algo especial a dizer” e isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesma mesmidade (ADORNO, 1983, 270).

Uma primeira ressalva a ser feita em relação a nossa incursão pelas reflexões de Adorno, é no que se refere à questão dos gêneros. Em seu ensaio, ele trata do romance, e nós estamos abordando a obra de um contista. Mas uma aproximação é possível, se partirmos da

noção de *novelización del cuento*¹³. Para Luis Beltrán Almería, o conto tem uma alma oral e a novela [o romance] nasceu para a escritura (ALMERIA, 1997, p. 23-24. Tradução nossa.)¹⁴, e o processo de *novelización* consiste na dissolução do cânon e na possibilidade de fusão com outros gêneros. Neste sentido, segundo o autor, “o conto literário é um gênero proteico, que, dentro de alguns fundamentos canônicos muito amplos, mas concretos, deve apoiar-se em outros gêneros, sejam estes consagrados literariamente ou outros mais elementares e procedentes da fronteira entre a oralidade e a escritura...” (ALMERIA, 1997, p. 25. Tradução nossa)¹⁵.

A *novelización del cuento* traz como consequências todos os aspectos levantados por Adorno. O conto abriu mão da objetividade épica e concentrou-se naquilo que o relato não dá conta. Daí seu jogo com as elipses, com os subentendidos, com a metáfora, com os elementos implícitos que exigem uma maior participação do leitor na construção do sentido do texto. O menino-narrador, na ficção de Antonio Carlos Viana, revela bem este processo. A ótica infantil mina a objetividade e concentra no relato tudo aquilo que ele não compreende, mas que insinua, deixa implícito. Neste sentido, podemos afirmar, como as palavras de Cid Seixas (2003) no ensaio “Criação e crítica: sobre o conto e o poema”, quando diz que “o conto não vale pelo que conta. Mas pelo que não conta. Pelo que se projeta no silêncio e fica. É precisamente aquilo que se instala, e habita para sempre a sensibilidade e a inteligência do leitor” (SEIXAS, 2003, p. 21), e é isso que aproxima o conto do gênero lírico, o que o faz jogar com a objetividade épica.

Neste sentido, Walter Benjamin (1994), num ensaio em que analisa o conto, decreta a morte do narrador clássico. À época de seu ensaio, Benjamin afirmava que a arte de narrar estava em baixa, o que privava os seres humanos, ou pelo menos os que nascemos do século XX, da faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIM, 1994, p. 198). Segundo ele, uma das causas é a invenção de uma nova forma de comunicação: a informação (BENJAMIM, 1994, p. 202). Neste sentido, Benjamin está em consonância com Adorno. Ambos – pertencentes à chamada Escola de Frankfurt – acreditam que a sociedade burguesa produz a crise do romance e da narrativa clássica.

¹³ Encontramos a noção no ensaio de Luis Beltran Almería, *El cuento como género literário*. In: FRÖHLICHER, Peter, GÜNTERT, Georges. *Teoría e Interpretación del cuento*. 2º ed. Alemanha: Peter Lang. 1997.

¹⁴ [...] el cuento tiene un alma oral y la novela ha nacido para la escritura.

¹⁵ [...] el cuento literario es un género proteico, que, dentro de unos fundamentos canónicos muy amplios pero concretos, debe apoyarse en otros géneros ya sea estos géneros consagrados literariamente u otros más elementales y procedentes de la frontera entre oralidad y escritura ...

Para Walter Benjamin, o narrador clássico extrai a autenticidade de seu relato da experiência vivida. Daí os dois grupos de narradores clássicos destacados por ele: “o camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” (BENJAMIM, 1994, p. 198). Enquanto o primeiro encarna-se como o sábio que conhece sua história e tradição, o segundo é aquele que viaja e, portanto, tem muito o que contar (BENJAMIM, 1994, p. 198). Ou por outra, enquanto o narrador camponês busca a autoridade na distância temporal, o narrador viajante extrai a sua da distância espacial. Essa distância, seja ela temporal ou espacial, possibilita à narrativa algo que lhe é inerente: sua dimensão utilitária: o conselho tecido na substância viva da existência:

[A verdadeira narrativa] ela tem sempre em si mesma, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensino moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é aquele que sabe dar conselhos. Mas se 'dar conselhos' parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIM, 1994, p. 200).

Um dilema latente no menino-narrador da obra ficcional de Antonio Carlos Viana reside justamente em como intercambiar sua experiência. Mas, como a própria figura do menino denota, o relato de sua experiência erótica não está investido da autoridade da narrativa clássica. Na verdade, ele narra sua experiência para tentar compreender o que aconteceu. Benjamin afirmou, de forma provocativa, que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIM, 1994, p. 97). O que nos revela o menino-narrador (o que veremos ao longo desta seção) é que o que talvez tenha se extinguido seja uma forma de narrar: o que o narrador perdeu mesmo foi a autoridade com que investia a narrativa. Mas seu relato ainda conta uma experiência, cheia de lacunas, que o leitor é convidado a preencher.

Através do menino-narrador da obra ficcional de Antonio Carlos Viana coloca-se a questão do sujeito contemporâneo, um sujeito, segundo Nízia Villaça, desreferencializado que perdeu as formas privilegiadas de experienciar o mundo e que, mais que narrar discute as possibilidades da escritura hoje (VILLAÇA, 1996, p. 39). Ainda segundo Nízia Villaça, o narrador clássico descrito por Walter Benjamin perde impacto na contemporaneidade (VILLAÇA, 1996, p. 40). Villaça acerta em seu ensaio sobre a ficção contemporânea, quando diz que as subjetividades contemporâneas estão armadas sobre um paradoxo, o que revela, como ressalva a autora, que, mais que o surgimento de uma subjetividade pós-moderna, “temos a concomitância ou alternância” de alguns tipos de subjetividade. E a perda de

impacto do narrador clássico demonstra que este não se extinguiu, como postulava Benjamin, mas está aí, entre tantas subjetividades. Se trouxermos isso para a análise da narrativa de Antonio Carlos Viana, veremos que o menino-narrador guarda traços ou resquícios desse narrador clássico, mais especificamente caracterizado pelo desejo de intercambiar uma experiência. O que resulta numa narrativa que impossibilita qualquer tentativa de transmissão eficaz, plena ou satisfatória. A experiência que narra o menino-narrador já não é concebida em sua dimensão de partilha comunitária da memória, palavra e práticas sociais, a experiência é concebida como algo pertencente à esfera individual (OLIVEIRA, 2000, p. 644). Em Viana, o menino-narrador narra para tentar organizar o caos da experiência vivida.

Apesar de guardar características tradicionais, o menino-narrador não é um narrador clássico, como o descreveu Benjamin. No entanto, não é um narrador pós-moderno, como o definiu Silviano Santiago (2002) no ensaio “O narrador pós-moderno”, em *Nas malhas das letras*.

Para Santiago, o narrador contemporâneo encerra o seguinte dilema: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Desta questão o autor tenta sua primeira hipótese de trabalho, estabelecendo o que denomina de narrador pós-moderno:

aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de uma repórter ou de um espectador[que] narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; [...] não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Vale aqui uma ressalva. A partir da tipologia que postula, Santiago não exclui outras possibilidades de narradores na narrativa ficcional brasileira contemporânea. Pelo contrário, sua tipologia é estabelecida a partir de uma obra em particular: os contos de Edilberto Coutinho. Mas ainda sob o olhar do crítico brasileiro, vejamos quem é esse narrador pós-moderno. Para o autor, “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 39). Neste sentido, esse narrador é comparado a um jornalista, pois transmite pelo narrar a informação (SANTIAGO, 2002, p. 39), ou seja, é aquele narrador que lança o olhar a outro, que narra a partir da observação. Daí a segunda hipótese na sua definição:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma 'sabedoria' que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra foi tecida na substância viva de sua existência. Neste sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o real e o autêntico são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 40).

Santiago associa o narrador pós-moderno à noção de escritura ou jogo de linguagem. Mas este não é um atributo exclusivo do narrador pós-moderno. Sabemos que o autor hora nenhuma pretende uma tipologia totalizadora, pois não desconhece que moderno já é, em muitos casos, o puro ficcionista que concebe a verossimilhança como a coerência interna do relato. Veremos, mais adiante, com Maria Lucia Dal Farra (1978), em *O narrador ensimesmado*, que a mesma noção de escritura está associada ao narrador em primeira pessoa, que experimenta e narra uma experiência, mas que é uma máscara ficcional para problematizar o ato de criação e os processos de escrita ficcional.

Ainda segundo Santiago, o narrador pós-moderno, aquele que olha, “é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 51). Um narrador que “existe para falar da pobreza da experiência [...], mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 2002, p. 49). O crítico e escritor toca em dois pontos fulcrais de nossa análise. A questão da pobreza da experiência e da pobreza da palavra. A experiência do menino-narrador de Antonio Carlos Viana não é pobre, é uma vivência inaugural que marca uma transição tumultuada em sua vida. O que é “pobre” - no sentido de estrategicamente precário - é o olhar com o qual recobre a experiência. Eis porque, paradoxalmente, esse olhar infantil que não compreende de todo o que narra, que recobre a narrativa de uma subjetividade lírica, faz surgir na (e através da) linguagem, a experiência inaugural (erótica), isto é, poética. É dos limites e da riqueza do olhar e das palavras infantis que conhecemos essa experiência inaugural. A questão em Antonio Carlos Viana não é a pobreza da experiência, mas a “pobreza” da palavra; no entanto, dos limites do signo é que o escritor faz brotar a riqueza da narrativa. Não podemos esquecer que seus personagens estão vivendo situações-limite, que são sempre momentos de luminosidade poética em que nos é revelado o ser em sua integridade – isto é, em seu claro-escuro constitutivo. A grande tensão desses personagens é que eles não conseguem compreender de todo a experiência que

viveram e que narram.

Esse menino-narrador narra sua experiência, como dissemos, tentando compreendê-la, fazendo convergir em seu relato dois conceitos discutidos por Antonia Torreão Herrera (2006) em seu ensaio “Considerações sobre a narrativa e narrador em colóquio com Walter Benjamin”: o conceito de narrativa – dentro da perspectiva benjaminiana – e o conceito de escritura.

Nesse ensaio, Herrera discute a questão da narrativa e do narrador a partir do ensaio de Benjamin que trouxemos acima, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Herrera concorda com Benjamin em relação à noção de perda do narrador clássico, pelo fato de a experiência estar em baixa. A autora afirma ainda que Benjamin “encontra no termo *ruína* a expressão do efeito deletério dessa perda”, e acrescenta: “paradoxalmente [...], de resgate da história (HERRERA, 2006, p. 277). Ao longo de sua reflexão, ela vai analisar como, apesar da extinção preconizada por Benjamin, a narrativa persiste (HERRERA, 2006, 279). No entanto, revela: a narrativa não tem mais o estatuto da narrativa clássica, “estabelecida numa experiência passível de ser transmitida como lição de vida. Para persistir, a narrativa utiliza-se de “procedimentos e técnicas que se tornam elementos da própria narrativa para estruturar seus relatos” (HERRERA, 2006, p. 280). Seria, como afirma a autora lendo um texto de Ricardo Piglia: “encontrar outra voz, outra enunciação que ajude a narrar” (HERRERA, 2006, p. 281), “deixando que a linguagem fale nas bordas, no que se ouve, no que chega do outro”(HERRERA, 2006, p. 281).

Para analisar a forma de persistência da narrativa, Antonia Torreão Herrera estabelece uma distinção entre narrativa e escrita, revelando como se relacionam e se diferenciam. De forma livre, trazemos aqui essa modulação por considerarmos de grande valia no que estamos postulando: um narrador que habita entre o narrador clássico e o narrador pós-moderno:

A escrita se estrutura numa rede de afluxos e influxos, de fios e tramas, num ato esquizofrênico de esfrega com a linguagem, fazendo coincidir arroubo e técnica, força expressiva e labor artesanal, fazendo da língua o palco e o cenário, e o protagonista do drama mais premente do homem.

A escrita é como uma teia que apanha o leitor na trama de suas tessituras, configurando camadas arqueológicas de dimensões reflexivas do saber e da linguagem, pondo a nu a questão ética do fazer literário. A escrita é construção conflitada e autorreflexiva.

[...] A escrita espicaça, enerva, provoca, desconfia, se auto-ironiza e constrói tramas no próprio fazer literário.

A escrita autorreflexiva e persecutória do como dizer arrebatada o leitor no abismo da língua e suas possibilidades e impossibilidades, um

questionamento de como fazer além daquele texto que se apresenta, ameaça paralisar o desejo do outro, mas se o desperta, todavia, é com a intensidade de uma busca ao tesouro (HERREA, 2006, pp. 282-283).

Por outro lado,

A narrativa obedece a um desenrolar mais fluido. Ao sabor do ritmo das ações e relações entre agentes, seus atributos que compõem no presente de uma linguagem o pretérito de uma experiência, no tempo ou no espaço, [...], proporcionando ao leitor uma viagem na corrente dos acontecimentos narrados, uma aventura ética. A escrita nos proporciona mais uma aventura estética.

A narrativa como um lugar, espaço de poder, de persuasão tem efeito de aliciamento. A escrita tenta exercer um poder explícito sobre a língua, sobre o dizer, enquanto o poder da narrativa se imiscui pelo dito, pela aparente indiferença pela língua, pela não visibilidade conferida à linguagem, à sua construção. Todavia confere-lhe credibilidade, legitima-a como mimese. Importa-lhe mais o projeto ético que o estético. Encanta, distrai, renova os sentimentos, é mimética e encantatória.

A narrativa [...] chega a um grande público como o é de Jorge Amado e desperta o prazer de ouvir /ler e o desejo de narrar (HERREA, 2006, p. 282-283).

Essa modulação feita por Herrera para diferenciar a noção de narrativa da noção de escrita possibilita-nos pensar nosso objetivo. Podemos associar, como já vimos com as reflexões teóricas de Walter Benjamin e Silviano Santiago, cada um dos tipos de narradores a uma das noções discutidas. Ao narrador clássico associa-se à noção de narrativa; ao narrador pós-moderno, a noção de escrita. O menino-narrador de Antonio Carlos Viana representa a convergência dos dois conceitos, tal como postula Herrera em relação a escritores como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que “articulam uma boa estória, num fio narrativo que prende o leitor e um labor de exploração dos modos de dizer, configurando uma singularidade de escrita que acrescenta algo a mais à simples história” (HERRERA, 2006, p. 283). A escolha do menino-narrador possibilita marcas da narrativa, a mais cara delas o traço de oralidade que nos alicia desde as primeiras frases do seu relato. Vale ressaltar que esse é um aspecto caro à narrativa de José J. Veiga, uma das influências de Viana; sobretudo, no livro de estréia do autor goiano, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959).

Por outro lado, tal narrador põe em tensão os modos de dizer, desvelando a força expressiva e o labor artesanal de uma narrativa ímpar na literatura brasileira. É sob esta perspectiva que concordamos com Maria Lúcia Dal Farra quando afirma que o narrador em primeira pessoa dramatiza o processo de escrita. O menino-narrador dramatiza o processo de

criação ficcional de Antonio Carlos Viana, ao mesmo tempo em que permite a essa narrativa manter o fio narrativo, o elemento de aliciamento. Neste sentido, podemos afirmar, sob o viés reflexivo de Antonia Torreão Herrera, que, na narrativa de Antonio Carlos Viana, há uma convergência da aventura ética que caracteriza a narrativa e da aventura estética que caracteriza a escrita.

“O dia em que Céu casou” é exemplar neste sentido. Assim começa o menino-narrador sua história: “Nunca entendi direito aquela insistência de meu pai para minha irmã passar a noite de lua de mel em nossa casa” (VIANA, 1999, p. 17). O menino-narrador já coloca na primeira frase do relato aquilo que é o central em sua narrativa: sua falta de entendimento sobre o fato que vai narrar. Ele conta sua incapacidade em compreender a experiência que, diga-se de passagem, mais que entender a insistência do pai, é a experiência erótica que deflagra seu rito de passagem com a demente com a qual dormia, como se insinua no segundo parágrafo da história:

Nossa casa era tão pequena, tudo tão apertado, e eu que estava contando não dormir no mesmo quarto que Lita, perdi todas as esperanças. Ia ser a primeira vez que eu ia dormir numa cama sozinho. Era chato dormir com Lita. Ela roncava, aquela boca murcha soltando seu bafo sobre mim a noite inteira. Mas Lita nunca se incomodou com a minha presença. Trocava de roupa na minha frente, e eu vendo as pelancas do peito dela quase batendo no umbigo, e, se eu estava olhando ela dizia “ah”, pondo a língua de fora. Eu já estava numa idade em que essas coisas já não tinham o mesmo sentido de antigamente, mesmo sendo as pelancas dos peitos de Lita (VIANA, 1999, p. 17).

O parágrafo transcrito acima nos dá indício dessa outra história contada de forma implícita pelo menino-narrador e da relação narrativa versus escrita. Há dois elementos fortes da narrativa no texto: as marcas da oralidade: o uso frequente do pronome “eu” para marcar o sujeito da fala, como também a nominalização frequente de seu antagonista, no caso Lita, nome que aparece quatro vezes no parágrafo. Há também, no texto, o silêncio como elemento estruturador; sob o olhar inocente da perspectiva infantil, situa-se o outro, implícito, que se esconde nos interstícios do texto, como bem revela a última frase da citação acima: “Eu já estava numa idade em que essas coisas já não tinham o mesmo sentido de antigamente, mesmo sendo as pelancas dos peitos de Lita”. É evidente na frase a insinuação de que o menino-narrador já não é tão inocente, pois está vivendo o limiar entre a infância e a idade adulta. Por outro lado, o menino-narrador encena uma questão relativa *ao que narrar* e *como*

narrar. A aventura ética do menino-narrador não esconde, mas desvela a aventura estética do autor, implícito nas redes do texto. Não é possível dissociar as duas. Neste sentido,

O narrador-menino é um jogo de claro-escuro. Como ele não tem idade para entender o que se passa a sua volta, torna-se adequado para a verdade que ultrapassa sua própria fala. É nos interstícios dela que o texto ganha sua dimensão literária. O autor implícito é, no fundo, quem manda no jogo da ficção. Em “Retratos”, por exemplo, há uma crítica à família, mas isso o narrador não sabe na sua voz inocente. Quem sabe é a mão que manipula a história. Nesse jogo é que se estabelece a literatura (VIANA, 2009) ¹⁶.

A fala do autor nos dá a exata dimensão da convergência entre a noção de narrativa e a noção de escrita e de como o menino-narrador, caro à sua obra, inaugura o espaço intersticial entre o narrador clássico e o narrador pós-moderno. Vimos, com ele, que, nos interstícios da fala do narrador, uma outra voz se enuncia, a do autor-implícito. E, que nas suas narrativas, há sempre essa tensão entre a voz do narrador que não compreende de todo o fato e que, mesmo vazada pela perda, ainda mantém certa inocência no relato, e uma outra voz – que é a “voz do silêncio”, do autor implícito – que a ultrapassa e a suplementa. Se, por um lado, a voz do narrador está tentando relatar uma experiência tumultuosa maior que seu entendimento, por outro, o silêncio astucioso do autor implícito está justamente problematizando o narrar e o modo de narrar. Assim o texto ficcional, ao tempo em que conta uma história, termina por encenar o próprio processo de criação.

Ricardo Piglia (2002), nesta perspectiva, nos traz considerações importantes em suas “Novas teses sobre o conto”. Para pensar melhor a questão, vamos trazer aqui essas “teses”, publicadas no Brasil em *O laboratório do escritor* (1994) e também em *Formas breves* (2004). Nessas primeiras teses, Piglia apresenta como definição a idéia de que o conto sempre conta duas histórias, uma visível e a outra secreta: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 [a secreta] nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 90). Dessa forma, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Nas “Novas teses sobre o conto”, o autor argentino analisa o sentido dos finais do conto. Segundo ele, “o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente

¹⁶ Fragmento retirado de uma resposta a um questionário realizado pelo autor desta pesquisa em 2009. Ver anexo.

na sucessão clara dos fatos. O conto, portanto, está sempre direcionado para o seu desfecho”. Esta tese é um pouco parecida com a de Antonio Carlos Viana. Viana usa a metáfora da flecha para dizer de sua visão sobre o conto. Para ele, “o conto é como uma flecha que você atira somente para acertar o alvo, não pode haver descaminhos”(VIANA, 2009, p. 2). Direcionado para o seu final, o conto põe em primeiro plano, como afirma Piglia, os problemas da expectativa, ou seja, conta com a presença de quem espera o relato (PIGLIA, 2004, p. 100). O interlocutor implícito é um resquício da tradição oral. Ele permite que a situação de enunciação permaneça cifrada, até o final do relato quando se dá a revelação. O mistério da forma encerra-se na silhueta instável de um ouvinte (PIGLIA, 2004, p. 101). Ricardo Piglia chega a afirmar que “não é o narrador oral que persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” (PIGLIA, 2004, p. 101). É esse interlocutor implícito que possibilita e até justifica, o subentendido e a elipse, a rapidez e a concisão dos relatos breves. O que vale ressaltar das teses do crítico argentino é justamente essa ligação que o gênero mantém com sua origem. O conto sempre narra uma história, ou seja, a própria forma do conto possibilita que a narrativa persista.

Essas implicações sobre a forma têm desdobramentos na figura do narrador. O interlocutor implícito orienta o discurso do narrador-personagem. Daí os traços de oralidade presentes em seu discurso. Em relação ao menino-narrador, sua enunciação apresenta várias marcas da oralidade. Basta lermos o início de “O meio do mundo” para ver que o menino tem uma forma de narrar que sugere a forma oral e com ela também esse interlocutor de que fala Piglia: “A estrada é mais comprida *quem nem só*, mais ainda que a do Mulungu onde *a gente* ia ver o doutor uma vez por ano” (VIANA, 1999, p.13. Grifo nosso). Os elementos grafados são marcas da oralidade. Por outro lado, como duplo desse narrador, o autor-implícito joga com a linguagem, naquele sentido que lhe deu Herrera acima.

Lançar mão de um narrador em primeira pessoa que não tem o pleno entendimento das coisas, que possui uma visão associada ao lúdico, ao mágico, ao poético, é jogar com as possibilidades e limites da própria ficção e da própria experiência humana. O menino-narrador narra uma experiência erótica pela qual acabou de passar. Neste sentido, apesar de carregado de todas as características do universo infantil, seu olhar está vazado pela perda da inocência, pela queda. Isso cria uma ambiguidade em seu relato. É dessa forma que uma outra voz – madura e diabólica –, em última instância, a voz do autor- implícito, se imiscui na voz

do menino-narrador para instaurar estrategicamente certas lacunas. São lacunas inquietantes, demoníacas, provocativas, a serem preenchidas ou ampliadas pelas intervenções do leitor.

Em seu ensaio – *O narrador ensimesmado* (1978) – sobre o narrador em primeira pessoa na obra de Vergílio Ferreira, Maria Lúcia Dal Farra traz pertinentes considerações para a nossa pesquisa. Duas delas focaremos de forma mais acurada: a) a modulação que faz entre os conceitos de ótica e ponto de vista; b) e a noção de que o “autor-implícito dramatiza na narrativa de primeira pessoa a origem e o desenvolvimento de sua ficção” (DAL FARRA, 1978, p. 42). Para a autora, o ponto de vista é dependente de uma ótica mais ampla. “Para aquém da perspectiva estreita do narrador-máscara há uma visão muito mais extensa e dominante, cujos limites serão demarcados pela posição dos valores que veicularão na obra” (DAL FARRA, 1978, p. 23). A ótica seria um atributo do autor-implícito, um elemento também textual, a quem caberia essa visão mais extensa e dominante; já o ponto de vista caberia ao narrador, a quem o autor-implícito empresta uma visão mais ou menos restrita, extraíndo da deficiência ou da amplitude dessa visão um determinado efeito (DAL FARRA, 1978, p. 23).

Na visão de Maria Luiza Ritzel Remédios (1986), “o autor-implícito, versão ficcional do autor histórico, distingue-se do narrador, pois enquanto esse[...] conta os eventos, o autor implícito organiza a narrativa em sua totalidade, refletindo uma imagem específica em cada obra que produz” (REMEDIOS, 1986, p. 28). Neste sentido, o narrador pode ser definido como um ser ficcional criado para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. “Metamorfoseado nele, a autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista” (DAL FARRA, 1978, p. 19).

O narrador é uma máscara textual que configura uma postura visual comandada por uma outra maior: “aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular” (DAL FARRA, 1978, p. 24). O ponto de vista do narrador é um recurso explícito de condução da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não é a única nem a verdadeira. “O ponto de vista do narrador, por mais amplo e restrito que seja, sempre é um recurso do autor-implícito para promover lacunas – por excesso ou carência de lucidez – juntas visão e cegueira, num intercâmbio dialético [...] darão a coloração verdadeira do romance” (DAL FARRA, 1978, p. 24).

No caso, o menino-narrador, na ficção de Antonio Carlos Viana, é sempre um recurso para promover lacunas pela carência de lucidez. Esse narrador apresenta uma dupla carência:

é um narrador em primeira pessoa que, por excelência, já representa uma visão limitada; e assume, ainda, uma perspectiva infantil, “cheia de buracos e luzes”, adequada, como afirma o próprio Viana, para a verdade que a ultrapassa, uma “verdade silenciosa” que se imiscui nos interstícios do texto, nas entrelinhas, nas lacunas deixadas pela visão e pela voz do menino-narrador.

Para Osca Tacca (1983), a instância do narrador define-se justamente pelo “saber” - que podemos traduzir para o ver - e pelo “dizer” - pela voz (TACCA, 1983, p.62). Toda questão da narrativa ficcional passa pela figura do narrador e, em última análise, toda a narrativa pode ser definida como um jogo de informação (TACCA, 1983, p. 63). O narrador, que existe a partir do texto, interpõe-se entre o autor e o leitor (virtual) para contar/informar. Para Tacca, sua voz é a única realidade do relato (TACCA, p. 65). Já vimos com Dal Farra que o relato esconde uma outra figura que comanda a voz do narrador; no entanto, a voz explícita que conduz o leitor na reelaboração do universo diegético é a do narrador. Daí a importância que lhe dá Tacca quando afirma que qualquer questão da narrativa passa pela figura do narrador e que “a visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance (TACCA, 1983, p. 67) - no nosso caso, do conto .

O “saber” e o “dizer” que definem a instância do narrador podem ser traduzidos pelas noções de “voz” e “focalização”, tal como definidas por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1997). Para o teórico, “todo texto narrativo implica a mediação de um narrador” (AGUIAR E SALVA, 1997, p. 759) e sua voz “tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, de produzir intratextualmente o universo diegético [...] e uma função de organização e controle do texto narrativo” (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 759). Já a focalização, elemento importante na estruturação da diegese, “compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico) (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 765). Enquanto a primeira faz referência a classificações do narrador em primeira ou em terceira pessoa - e aqui vamos passar ao largo das implicações e limites de tal classificação - a segunda [a focalização] refere-se à perspectiva, ângulo de visão, foco narrativo ou ponto de vista do narrador - também problemáticos e cheios de incursões teóricas em torno das quais ainda não houve um consenso¹⁷.

¹⁷ Alfredo Leme Coelho de Carvalho, no livro *Foco narrativo e fluxo da consciência (Questões de teoria literária)* traz algumas considerações, principalmente a respeito do foco narrativo ou ponto de vista. Para ele, a expressão mais usada é “ponto de vista” e provém da linguagem relativa à arte da pintura, trazendo os dicionários *Caldas Aulete* e o dicionário *Webster*. O primeiro assim o define: “o ponto que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva; lugar alto, donde se descobre o largo horizonte; (fig.) modo de ver ou entender um assunto ou questão”. O Webster: “posição particular (no espaço, tempo ou desenvolvimento) da

Segundo Oscar Tacca, da relação entre o “como contar” e o “como saber” é que surge o que na narrativa chamamos de perspectiva (TACCA, 1983, p. 67). Em relação ao narrador em primeira pessoa em que narrador e personagem coincidem, o saber e o dizer são sempre limitados, pois o mundo é visto através de um elemento que não chega a compreender de todo o que narra, ou que compreende de outro modo a experiência que narra. No caso do menino-narrador, essa relação é ainda mais problemática, pois além de trazer a perspectiva de um menino, narra implicando-se na história. E, nas narrativas de Antonio Carlos Viana, esta implicação não passa nem por uma distensão temporal, como é o caso das narrativas *Menino de engenho* (1995), de José Lins do Rego, e *Infância* (1995), de Graciliano Ramos. Em ambas as narrativas, narradas em primeira pessoa, temos uma distensão temporal entre o evento narrado e sua enunciação. São narradores-personagens adultos que lançam seu olhar sobre o universo infantil. Há uma distância temporal entre o eu-narrador e o eu-personagem. Vale ainda ressaltar que, além de apresentarem fortes traços autobiográficos, as duas narrativas foram produzidas e são lidas pelo viés do memorialismo, o que supõe que o narrador, envelhecido, tranquilizado, retornado ao aprisco, debruçará sobre seu passado e porá em ordem suas lembranças (BUTOR, 1974, p. 50).

Essa questão passa pela relação do narrador e o narrado, que, por sua vez, está ligada à dupla temporalidade da narrativa¹⁸. Neste caso, o narrador apresenta uma visão retrospectiva, “pois ele se encontra no presente, enquanto o que narra já é passado” (REMEDIOS, 1986, p. 27). Não negamos o caráter pretérito do narrativa, mas o que veremos nas narrativas

qual se avalia ou de onde se considera alguma coisa”, “maneira articular de se avaliar algo”, atitude mental baseada na razão, ou opinião, a respeito de alguma coisa”. Na ficção, o termo refere-se às atitudes e idéias do autor e, mais estritamente ao narrador da história, “à mente através da qual é apresentado o material da história. Por outro lado, foco, termo oriundo da Física, “é o ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras ou luminosas, que se refletem ou refratam”. No caso da ficção, “além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material de sua narrativa (CARVALHO, 1981, p.3).

Massaud Moisés, por sua vez, em seu *Dicionário de termos literários*, apresenta os termos “foco narrativo”, “foco de narração”, “visão”, “ângulo visual”, “ponto de vista” como sinônimos. Todos dizem respeito ao prisma adotado pelo narrador. Correspondem à indagação: “quem narra? e de que perspectiva?” (MOISES, 1997, p. 407).

Raimundo Carrero (2009), diferente do que foi posto pelo dois autores anteriores, afirma que o ponto de vista é “a visão que o romancista tem do mundo, a maneira como interpreta a condição humana, o modo de refletir” (CARRERO, 2009, *on-line*). Neste caso, o noção de ponto de vista de Carrero se aproxima da noção de “ótica”, de Maria Lúcia Dal Farra, a visão dominante da narrativa.

¹⁸ Segundo Tzvetan Todorov (1976), o tempo é uma das propriedades características da informação que nos fazem passar do discurso à ficção (TODOROV, 1976, p. 55). Ainda, segundo ele, duas temporalidades estão implicadas na narrativa – a do universo representado e a do discurso que o representa (TODOROV, 1976, p. 56). Uma das questões levantadas por Todorov é a da *ordem* (Grifo nosso), segundo a qual a o tempo da narração (do discurso) nunca poderá ser perfeitamente paralelo ao tempo narrado (da ficção). “Há necessariamente intervenções no “antes” e no “depois”. Em resumo, as duas temporalidades são de naturezas diferentes: o do discurso é unidimensional, a da ficção plural (TODOROV, 1976, p. 57).

ficcionais de Antonio Carlos Viana que encenam o rito de passagem é que a distensão temporal entre o evento vivido e o evento narrado é pequena.

Maria Lucia Dal Farra, em seu ensaio sobre o foco de narrativo em primeira pessoa, traz a noção de Romberg de “aspecto dual do narrador”, que, segundo ela, “assegura ao narrador de primeira pessoa a ambivalência como sujeito do enunciado e objeto da ação: o narrador é personagem da própria história que conta” (DAL FARRA, 1978, p. 40). Ainda segundo a autora, essa noção implica dois atos diferentes, o narrar e o experimentar, “catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo” (DAL FARRA, 1978 p. 40), ou seja, o narrador é velho e o personagem é moço ou narrador e personagem situam-se no mesmo tempo. Essa é uma das premissas para denominarmos “menino-narrador” o narrador que aparece nos contos de ritos de passagem de Antonio Carlos Viana – um narrador em primeira pessoa que narra uma experiência erótica e que a narra no “calor da hora”, sem uma grande distensão temporal.

Vale ressaltar que esse “aspecto dual” refere-se ao narrador de primeira pessoa protagonista cujo grande objetivo é “narrar a si mesmo” (DAL FARRA, 1978, p. 42). Neste caso, o narrador transforma-se no autor da narração, na entidade responsável pela criação das outras máscaras da narrativa, ou seja, é a partir dele que as outras personagens adquirem vida. Na máscara do narrador em primeira pessoa, o autor-implícito representa a sua própria, ou seja, sob a máscara desse narrador, o autor-implícito “elabora a mimesis do seu próprio ato de criação, tornando verossimilhante o que já era verdade” (DAL FARRA, 1978, 42).

Para Tzvetan Todorov (1976), o narrador em primeira pessoa não implicaria um aspecto dual, mas um triplo aspecto, pois há uma diferenciação entre o “eu narrado” e o “eu narrador”. Segundo ele, “[...]desde que o sujeito da enunciação se torne o sujeito do enunciado não é mais o mesmo sujeito que enuncia (TODOROV, 1976, p. 71). Entre eles (o eu narrado e o eu narrador), intercala-se um *sujeito da enunciação enunciada*, que toma a cada um parte do conteúdo precedente, mas sem fazê-lo desaparecer de todo: “ele nada mais faz do que imergi-los (TODOROV, 1976, p. 71. Grifo do autor). Teríamos aí não mais o “aspecto dual”, mas um triplo aspecto: o eu narrado, o eu narrador e o sujeito da enunciação enunciada. Neste caso, há um fosso espaço-temporal entre o narrador e o personagem, possibilitando uma maior liberdade no jogo com as temporalidades da narrativa. No caso de Viana, assumindo a perspectiva de Todorov, o narrador “escolhe” narrar e vivenciar os fatos como recentes, adotando a perspectiva infanti. A visão de Todorov permite pensar a noção de

menino-narrador muito mais como uma escolha de uma certa visão, no sentido de como os fatos que compõem o universo fictício são apresentados (TODOROV, 1976, p. 63), no caso, sob o olhar de um menino que acabou de perder o universo infantil. No entanto, a noção de “aspecto dual” apresenta-se a mais adequada para pensarmos o narrador em primeira pessoa na ficção de Viana, posto que catalisa dois momentos importantes das narrativas de rito de passagem: o experimentar o rito e o narrar. É sob essa máscara ficcional que o autor-implícito joga o jogo da criação. Todorov parece sinalizar isso em seu texto quando fala sobre o processo de disfarce do sujeito da enunciação nas narrativas em primeira pessoa. A nosso ver, baseado em Dal Farra, esse sujeito da enunciação estaria melhor representado na figura do autor implícito:

O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação do texto em que uma personagem diz “eu”, está apenas mais disfarçado. A narrativa na primeira pessoa não explicita a imagem de seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda. E qualquer ensaio de explicitação só pode tender a dissimular de maneira cada vez mais perfeita o sujeito da enunciação; o discurso que se confessa não faz mais que ocultar pudicamente sua propriedade de discurso (TODOROV, 1976, p. 72).

Em seu ensaio, Maria Lucia Dal Farra ainda afirma que o autor-implícito, no romance em primeira pessoa, “recria o seu próprio relacionamento com suas máscaras através do relacionamento que o narrador mantém com os personagens e com o universo narrado” (DAL FARRA, 1978,, p. 42). Mais adiante, a autora faz uma afirmação um pouco mais categórica a respeito desse foco narrativo: segundo ela, na narrativa em primeira pessoa, “o autor-implícito dramatiza [...] a origem e o desenvolvimento de sua ficção” (DAL FARRA, 1978, p. 42). Sob a máscara do narrador, o autor implícito pode transitar silenciosamente nos interstícios do texto, armando a rede de signos que o leitor deve decifrar. Na narrativa em primeira pessoa talvez se perfaça melhor a noção de Piglia de que “um escritor escreve para saber o que é a literatura” (PIGLIA, 1994, p. 68). Neste sentido, a narrativa em primeira pessoa transforma-se, em certos casos, numa “alegoria perfeita” do ato de criação e do trabalho do autor-implícito (DAL FARRA, 1978, p. 49).

Nas narrativas ficcionais que encenam os relatos de meninos-narradores sobre suas experiência eróticas, vemos, de forma bastante radical, a dramatização do ato de criação ficcional e do trabalho com a ficção de Antonio Carlos Viana. O relato da experiência erótica esconde, sob suas linhas, o relato da experiência poética do autor, sua visão de mundo e sua

visão sobre a literatura e a ficção. Ao colocar no cerne da narrativa o relato de um menino que vive uma fase liminar entre a infância e a idade adulta, entre a inocência e a queda, metaforizada pela descoberta do sexo, Viana joga com as possibilidades da ficção, um discurso ambíguo, inocente e cruel, lúdico e sério, poético e prosaico, um discurso que se constitui como uma terceira via, um entre-lugar em que realidade e imaginação entrecruzam-se em formas mais variadas(CASTELO, 2009, *on-line*). Evocar a infância no momento mesmo de sua perda, para recuperá-la no relato, possibilita ao ficcionista Antonio Carlos Viana representar esse discurso que nos leva sempre à outra margem de nós mesmos, pois se constitui como uma “terceira margem” que nos revela nossa condição. A experiência erótica encerra a experiência poética do escritor (no momento da criação) e do leitor (que (de)cifra no texto esse momento epifânico de revelação do real e da condição humana).

O menino-narrador, neste sentido, é o mediador entre essas duas experiências, como também o mediador entre as experiências concretas e ficcionais do escritor. Por um lado, encerra sua experiência como escritor que vê na literatura uma via, a do meio, de questionar e organizar um mundo que lhe parece insólito e cruel, mas que guarda um sentido humano. Por outro, encerra um olhar poético que foi resgatado do poeta que o autor transfigurou em contista, como revela o mesmo na entrevista concedida a Mayrant Gallo, publicada na revista Iararana: “Logo cedo desisti de ser poeta. Só fui descobrir que podia ser contista depois de ler os grandes, como Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Maupassant, Tchekov, e o de sempre Machado de Assis” (VIANA, 2006, p. 24).

O menino-narrador encerra assim a alegoria – ou um traço alegórico fundamental – do processo de criação ficcional do escritor Antonio Carlos Viana. É um narrador marcado por um discurso ambíguo, pois narra sua experiência erótica a partir da perspectiva do olhar infantil, um olhar inocente, inaugural, mas já um segundo olhar, marcado pela “queda”, pela perda de uma inocência primeira, que, como já vimos, faz surgir uma “inocência autêntica”, nas palavras de Rollo May(1986).

Aliás, poderíamos afirmar, como o faz Roberval Pereyr (2009) sobre a obra de Campos de Carvalho, que, através desse menino-narrador que relata sua experiência erótica, Antonio Carlos Viana

encena o drama de sua vida (ou da vida de suas criaturas, no caso do artistas) como uma aventura perigosa que põe em primeiro plano, de alguma forma, a busca de conhecimento e autoconhecimento. Não se furta ao assombro, às tensões, aos conflitos – enfim, a uma existência marcada pela crise

permanente, em cujos picos (ou situações-limite) o regozijo e a dor se enlaçam de forma intensa, sublinhando a indigência e a grandeza do ser humano (PEREYR, 2009, p. 6).

3 A EXPERIÊNCIA ERÓTICA: O SALTO PARA OUTRA MARGEM

Neste capítulo, dividiremos as experiências eróticas dos meninos narradores em dois momentos: o primeiro, identificado em *O meio do mundo e outros contos* (1999). O segundo momento, será focalizado no penúltimo livro publicado do autor, *Aberto está o inferno* (2004). Faremos isso levando em consideração não só a sequência cronológica dos livros, mas também nuances de sentido que nos sugerem as obras, levando em conta as continuidades e rupturas de sentido entre um livro e outro. Vale ressaltar que essa divisão não é excludente. Faremos, caso seja pertinente, a comparação de uma narrativa de um livro com a de outro, buscando sempre uma análise mais acurada da narrativa em foco.

O meio do mundo e outros contos leva-nos a focar uma “terceira margem” resultante da articulação desses momentos (ou lugares) existenciais. *Aberto está o inferno* segue a tendência de *O meio do mundo*, mas se neste se insinuava em algumas das histórias alguma possibilidade de redenção e de experiência plena, naquele, como sugere a epígrafe de Jó que empresta título ao livro – “Aberto está o inferno e não há véu algum que cubra a perdição” – já não há possibilidade dessa insinuação. O livro encena um universo torpe, no qual os personagens enfrentam sozinhos situações extremas e catastróficas.

3.1 As experiências eróticas em *O meio do mundo e outros contos*

“O meio do mundo”, conto que dá nome e abre a coletânea, como afirma o próprio Viana, narra a história de

um menino [que] é levado pelo pai por um caminho enorme, extenso, seco, com muito sol. Com sede, ele não sabe para aonde [sic] está indo. E caminha, caminha, caminha. Até que chega em um determinado lugar, onde o pai o deixa com uma mulher suja. Uma carvoeira fedorenta, completamente desarrumada. O pai empurra o menino que, até aquele momento, não sabia nada do que iria acontecer. O homem conversa um pouco com a carvoeira, vai embora e deixa seu filho com ela (VIANA, 2008, on-line).

O conto, chave de entrada da obra de Antonio Carlos Viana, pode ser lido sob a ótica da viagem, uma constante que Vânia Maria Resende (1988) encontra na obra de Guimarães Rosa, sobretudo, nos contos “As margens da alegria” e os “Cimos” (ambos de *Primeiras*

estórias, 1988). Segunda a autora, sob essa perspectiva “o menino é a personagem central que experimenta as seguintes etapas: saída para o mundo, conhecimento do mesmo e volta para o lugar de origem, após uma significativa experiência de vida” (RESENDE, 1988, p. 33). No caso de “O meio do mundo”, poderíamos substituir pela tríade: a viagem, a experiência erótica (rito de passagem), a volta para casa.

O conto inicia-se com o relato da viagem e a falta de conhecimento do menino-narrador sobre o destino da mesma:

A estrada era comprida que nem só, mais ainda que a do Mulungu onde a gente ia ver o doutor uma vez por ano. Meu pai na frente, calado mais que nunca, o sol ardendo na cabeça, até que ele pôs um lenço no cocuruto calvo. Minha mãe tinha me dado um chapéu que nem dava mais na minha cabeça. E lá íamos no silêncio da areia quente esfolando os pés, minha alpercata mais comida que correia de amolar faca. Na verdade nem sabia para onde estava indo. [...] Só sabia que a estrada era um nunca de ter fim, as casinhas rareando, criação perdida vez ou outra por entre a capoeira do mato (VIANA, 1999, p. 13).

O trecho em destaque dialoga com a viagem empreendida pela família de Fabiano em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, pelo espaço ermo do sertão, mas no conto a chegada ao destino da viagem traz a experiência extrema da descoberta do sexo e da passagem do mundo infantil para o mundo adulto. Na volta, o menino não sabe bem o que aconteceu, mas sabe que houve uma mudança substancial em sua vida. Outro aspecto que aparece no texto comum a alguns relatos de rito de passagem é a atitude questionadora do menino-narrador: ele quer saber para onde a viagem o está levando. Tal questionamento tem desdobramentos no trecho que relata sua chegada com o pai numa casinha perdida em que o mesmo entra como se fosse um velho conhecido e lhe oferece água:

Eu estava de garganta estorricando, mais por querer adivinhar por que tanto caminho para dar naquela casinha perdida com a carvoeira atrás. Algumas cabras foram chegando para beber água num barreirinho, um bode terrível de fedorento que montou numa delas e ficou se babando todo. Meu pai disse “fique aí que volto já” e se perdeu pelo mato ralo do fundo da casa. Era uma casa só no meio do mundo (VIANA, 1999, p. 14).

O menino-narrador quer saber por que tanto caminho para dar naquele lugar. O espaço lhe dá um resposta que ele não consegue compreender: o bode que sobe em uma das cabras e se baba todo. Na verdade, o fragmento, no plano da narrativa, funciona mais como uma pista

do autor-implícito dada ao leitor para aquilo que vai ocorrer ao menino-narrador. Viana enfatiza, em uma de suas entrevistas, que o erotismo nasce do próprio ambiente das personagens (VIANA, 2008). A cena do bode já insinua o erotismo iminente.

Chega, então, o momento em que se dá a experiência erótica que instaura o momento crítico do rito de passagem e da descoberta do mundo. A mulher entra e volta soltando os cabelos que o narrador compara a um anum: “A mulher foi lá dentro e veio sem o pano na cabeça, desamarrando a pindoba que prendia a chusma de cabelos negros como se carregasse um anum no ombro” (VIANA, 1999, p. 14). O menino tem medo do desconhecido, mas, como havia lhe ensinado o pai, não ia deixar o medo transparecer: “Deixar o medo transparecer eu não ia, lembrava agora das palavras de meu pai quando eu menino, nunca deixe o medo aparecer, Tonho, o medo lambe a alma e assassina” (VIANA, 1999, p. 14). Dá-se então a experiência erótica:

[...] A muda, ela só podia ser muda, quem nem gemido dava, puxou o peito para fora e fez como que ia dar de mamar. O tempo parecia se encompridar como meu corpo naquela hora, se estender para um nunca acabar de horas, e de repente parou nas cigarras cantando. E o calor amornando meu pescoço. A mulher fedia. A blusa toda aberta, um peito pulando quente em minha boca, fornido, preto de carvão aqui e ali, até no bico de um rosado triste. Levou minha mão com jeito e a dela se encaminhou para onde nenhuma outra tinha se encaminhado ainda, a não ser a minha. Escolado no saber dos pastos, nem me assustei com o molhado de suas entrepernas. Deixei que fosse até onde quisesse e quando arrebentou a saia já era outra mulher, mais ainda pintalgada de carvão, mas com força igual a de égua quando entestava de ir beber no poço. Sentada em meu colo, se ajeitou inteira e poderosa, eu magro demais para sustentar seu corpo e minhas pernas parecia que iam estalar se ela fizesse movimentos bruscos, se ajeitando toda, eu como a me perder no sumidouro do mundo. Escanchou-se que nem eu correndo em cima do cavalo de seu Zé do Adobe pelo pasto estorricado. Agora era tudo nos descaminhos e pela primeira vez adivinhei o que era uma campina verde, devia ser assim, diferente de tudo que eu tinha visto até então. Adeus, pai, adeus mãe, foi o que me veio a cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a benção no outro dia à minha mãe (VIANA, 1999, p. 14-15).

Uma citação extensa, mas pertinente, pois concentra toda a experiência erótica do menino-narrador. O primeiro aspecto a destacarmos aí é que a linguagem do narrador-personagem está impregnada de lirismo como bem evidencia o trecho em que fala do encompridamento do tempo e de seu corpo ou da suspensão do tempo cotidiano nas cigarras cantando lá fora. A experiência erótica configura-se como uma experiência liminar que

suspende o tempo ordinário. Nela, há a confluência de todos os tempos e de todos os espaços, como sugere o segundo aspecto que destacamos: para dar conta de uma experiência desconhecida, o menino-narrador recorre a todos os elementos do universo infantil que está sendo perdido, mas que é recuperado justamente pelo seu relato – o espaço /tempo da experiência poética. Essa recuperação, no entanto, não diz o impasse nem instaura o sentido da continuidade. Tudo para o narrador permanece como descaminho.

Por fim, insinua-se a volta, passada a experiência erótica do rito de passagem e da descoberta do mundo. Desse momento, o primeiro aspecto a destacar é o jogo alteronímico “eu-ela” estabelecido logo após o rito sexual que marca o processo de individuação do menino-narrador e o olhar lançado ao outro: “*Me levantei como se tivesse pegado serviço novo, ela vestiu a saia, eu puxei as calças, abotoou a blusa com desleixo, eu amarrei a tira de couro na cintura*” (VIANA, 1999, p. 16. Grifo nosso). Tal jogo só se estabelece porque o menino-narrador, de certa maneira, percebe que viveu uma experiência extrema que o transformou como ele mesmo afirma: “Nada de sombra do pai, e eu achei a vida a coisa mais estranha do mundo, assim de repente, depois de uma caminhada sem fim, *eu ali outro, mas o mesmo*” (VIANA, 1999 p. 16. Grifo nosso). Ou seja, uma “figura fronteira” (PEREYR, 2009, p. 9), que poderia ser ainda denominada de “inocente culpado” (PEREYR, 2009, p. 9), no sentido de que a experiência erótica simboliza a queda primordial de que nos fala a Bíblia; uma queda que, entre tantos sentidos, significa a tomada de consciência do homem de sua condição e de suas possibilidades. Daí a certeza de que voltará só: “Não sei porque tive naquela hora certeza de que ia voltar só” (VIANA, 1999, p. 16).

“O meio do mundo” é, então, o limiar entre o universo infantil e o mundo adulto; aí se dá a transição de um a outro, é onde ambos se apresentam sem muita distinção. “O meio do mundo” é também o limiar entre a experiência erótica e a experiência poética do menino narrador, problematizada pelo autor-implícito. Ao passar pela experiência erótica, o narrador-personagem instaura a experiência poética na tentativa de compreender ou apreender algum sentido da experiência vivida. Insinua-se através da voz narrativa do personagem, a voz do autor-implícito que usa da ótica infantil para construir uma narrativa em que o real se desvela em toda sua torpeza e beleza. Não é o escritor uma criança quando a “máquina do mundo” se desvela em todo seu esplendor e horror? A grande questão é que o autor-implícito, diferente do menino, não é nada inocente. Daí o o jogo ou a malícia que ultrapassa a voz do menino, conforme flagramos no final e no início do livro. No primeiro parágrafo, o menino fala de

“vagas conversas na noite, meu pai pedindo as poucas economias a minha mãe, dizendo que estava faltando remédio de carrapato e que tinha que negociar uns cabritos na Vagem Grande” (VIANA, 1999, p. 13). No final do relato, antes de partir, quando foi apanhar a mochila, o menino viu “um bolinho de dinheiro, como se esquecido por alguém” (VIANA, 1999, p. 16). É o autor-implícito quem ata as duas pontas do relato. O menino não sabe, mas o pai tomou o dinheiro para pagar sua primeira relação sexual. Coisa que motivou o escritor a escrever o conto. Segundo ele, numa sessão de terapia, a sexóloga disse-lhe ser comum no interior os pais levarem os filhos para a primeira relação sexual (VIANA, 2008, *on-line*).

Algo semelhante ocorre no conto de abertura de *Aberto está o inferno*, “Ana Frágua”. Mas além de apresentar um narrador em terceira pessoa, o relato revela que o menino está buscando sua primeira relação sexual. Apesar de não pagar pela relação devido à situação inusitada em que ela acontece, ele junta o dinheiro para pagá-la, uma velha prostituta do bordel da pequena cidade. Diferente de Tonho, personagem de “O meio do mundo”, o menino de “Ana Frágua” “já sabia de muita coisa, também tinha os irmãos que falavam tudo” (VIANA, 2004, p. 11). Só lhe faltava coragem e o dinheiro. O que une os dois personagens é não entender direito a experiência que estão vivendo, mas que se configura como uma experiência singular e luminosa (epifânica). No conto em questão, o narrador diz a respeito da relação sexual do menino: “Puxou para cima dela e [o] conduziu pela primeira vez por caminhos escuros, mas ele nunca viu *tanta claridade*¹⁹ na escuridão” (VIANA, 2004, p. 13. Grifo nosso). Outra coisa que marca algo comum aos dois personagens é saberem que a experiências que viveram – experiências epifânicas, reveladoras - mudaram suas vidas, como já vimos na citação de “O meio do mundo”, acima, e nesta de “Ana Frágua” :

Ele se achou pela primeira vez senhor da vida, e quando ela disse que ele tinha um pau muito gostoso e que ia dar muita alegria a muitas mulheres no mundo, o pescoço do menino se empertigou de vez, num orgulho tão grande que ele até se esqueceu de deixar o dinheiro e ela nem reclamou (VIANA, 2004, p. 14).

“Jardins suspensos” relata a descoberta do sexo e do mundo por parte do menino-narrador com um hermafrodita que estranhamente convivia com ele e a mãe. Diferentemente de “O meio do mundo”, a experiência não se dá na tríade viagem-descoberta do sexo-volta. Aliás, a experiência não se dá propriamente com uma relação sexual, mas com a revelação do

¹⁹ A epifania, o equivalente do conto anterior, da “campina verde” adivinhada, diferente de tudo que o menino já tinha visto.

sexo do estranho hóspede. O relato inicia-se com a inquietação do menino sobre a “graça” que a mãe dizia ao hermafrodita:

Dava pena vê-lo a tarde inteira sentado no banquinho de plástico ao lado do tanque, no quintal. Minha mãe vinha e dizia “vai, vai lavar essa xoxotinha”. Ele se levantava inteiramente outro, na sua bata estampada, com a voz ranhenta e pastosa. Eu ficava intrigado com a minha mãe falando aquilo e ele em vez de ficar triste, ficava era alegre.[...] E em mim vinha uma curiosidade intensa que crescia a cada tarde, tentando descobrir que tipo de roupa ele usava por baixo porque nunca tinha visto nada parecido com cueca na corda de estender (VIANA, 1999, p. 29).

A mãe fazia tudo para esconder o hóspede de todos na vila e, de certa forma, também do menino-narrador, proibindo que fosse brincar com os outros meninos Mas, como revela o narrador, isso só faz aumentar sua inquietação:

Não sei que moral tinha minha mãe para despistar todo mundo de nossa vida, fazer com que ninguém se interessasse por nada que nos acontecia. Ela dizia que era também para eu não dizer nada na escola e, quando perguntassem quantos éramos, eu dizer só dois. [...] Eu vivia sozinho naquela casinha de nada, com aquele hóspede cuja origem minha mãe mantinha em segredo e que só fazia espicaçar minha imaginação (VIANA, 1999, p. 30).

O único contato do hermafrodita com o mundo era quando na primeira sexta-feira vinha um homem de branco que realizava um ritual. Nesta ocasião, como relata o menino-narrador, era possível vê-lo um pouco diferente, com as feições de quem conheceu o paraíso (VIANA, 1999, p. 30). Tudo isso aumenta a inquietação do menino que, na escola, gostaria de perguntar a alguém os segredos do mundo. Um dia lhe mostram um “revistinha” que o faz ficar com febre e aumenta sua curiosidade (VIANA, 1999, p. 31). A revista (evidentemente erótica) desestabiliza o quadro cognitivo do menino, que não consegue enquadrar o hermafrodita no que vê.

Até que num dia, sem já se conter dentro de casa, o menino é surpreendido com “a voz ranhenta e pastosa que lhe diz: “Quer ver dentro de mim?” Daí se dá o desenlace do conto e o rito de passagem do menino-narrador: “E levantou a bata. Não usava nada mesmo por baixo. Com um riso estranho nos olhos, sentado num banquinho de plástico azul, abriu bem as pernas e de dentro delas brotou uma rosa sangrenta capaz de mudar o rumo de qualquer abelha” (VIANA, 1999, p. 32). Esse final revela que a experiência erótica do menino-narrador

é vivida de forma plena. A metáfora da “rosa sangrenta” denota isso, pois responde à inquietação do personagem-narrador.

Em sua experiência erótica, o menino consegue vislumbrar a continuidade perdida de que nos fala Bataille, coisa rara no universo ficcional de Viana. Aliás tanto o hermafrodita, quanto a rosa que carrega no meio das pernas são símbolos dessa continuidade perdida. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989), no *Dicionário de símbolos*, o hermafrodita tem o mesmo sentido que andrógino, “signo da totalidade, [que] aparece no final e no começo dos tempos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 52); é signo também de uma unidade primeira que, aplicada ao homem, apresenta-se como a inocência ou virtude primeira a ser reconquistada (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 52). Já a rosa simboliza, em um de seus aspectos, a manifestação oriunda das águas primordiais; simboliza também a taça da vida (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1989, p. 788). Daí a experiência erótica com o hermafrodita encerrar o sentido de um vislumbre da “unidade primordial”, entendida, como observa Roberval Pereyr, não como uma noção abstrata e estática de todo, e menos ainda no mero sentido de uma identidade, mas como uma unidade que não nega – ao contrário articula – a coexistência, muitas vezes tensa e complexa, de pólos opostos (PEREYR, Roberval, 2000).

Mas só a vislumbramos, nesse caso, através da máscara ficcional do menino-narrador sob a qual se esconde o autor-implícito. O título faz referência aos jardins suspensos da Babilônia, uma das sete maravilhas do mundo. Babilônia é também o nome da vila na qual morava o narrador-personagem que aparece implícito em uma das falas dele: “A vila tinha de bonito só o nome, de civilização antiga e opulenta, como dizia a professora nas aulas de história. Nabucodonosor era meu rei” (VIANA, 1999, p. 30) . A metáfora final, “A rosa sangrenta capaz de mudar o rumo de qualquer abelha” nasce nesse jardim maravilhoso que na visão cristã, seria lugar do pecado e da perdição. Neste sentido, a “rosa sangrenta” indica o espaço simbólico da transgressão dos interditos. Um paraíso que é um inferno: lugar fronteiro da pureza suja e da inocência-culpada, situação-limite que dá o retrato da condição humana.

Segundo Elémire Zolla (1997), o andrógino é o “arquétipo errante” (ZOLLA, 1997, p. 5), “símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos” (ZOLLA, 1997, p. 5). Quando o autor-implícito constrói o relato da experiência erótica de um menino com um hemafrodita num espaço fechado e repressor, mas que traz marcas de um passado mítico, ele

está construindo um espelho da própria experiência poética que, na contemporaneidade, está fundamentada numa “unidade primordial”, que, em última análise, significa “a reconquista da palavra em sua plenitude e todas as implicações daí advindas” (PEREYR, 2000, p. 35). Ou, como alerta o mesmo Pereyr, implica a substituição do princípio de identidade pelo fecundo princípio da “contradição necessária” (PEREYR, 2000, p. 35).

Nesta perspectiva, a experiência erótica com o hermafrodita – ser contraditório que é e não-é ao mesmo tempo, ou que traz em si ambos os sexo fundidos – metaforiza a própria experiência poética da qual emergem as mais díspares e estranhas visões (PEREYR, 2000, p. 37) que nos proporcionam, num “jogo anormal de forças contrárias”, um instante fugaz da unidade perdida (PEREYR, 2000, p. 40).

“O dia em que Céu casou”, como já vimos, é outro conto que traz de forma explícita a inquietação do menino-narrador diante do real e da experiência erótica que instaura seu rito de passagem. Mas, aqui, a inquietação em primeiro plano refere-se à insistência do pai para que a irmã passe a noite de lua-de-mel em casa: “Nunca entendi direito aquela insistência de meu pai para minha irmã passar a noite de sua lua-de-mel em nossa casa” (VIANA, 1999, p. 17). Uma das primeiras questões suscitadas por essa inquietação é a possibilidade do menino narrador dormir numa cama sozinho. “Nossa casa era tão pequena, tudo tão apertado, eu, que estava contando não dormir no mesmo quarto de Lita, perdi todas as esperanças. Ia ser a primeira vez que eu ia dormir sozinho” (VIANA, 1999, p. 17). Aparece no trecho uma questão premente nas narrativas que encenam ritos de passagem: os ambientes parecem apertados. No conto em questão, até a cama o menino-narrador tem que dividir com Lita, uma demente que mora com a família e da qual não sabemos qual o parentesco; dela só temos a descrição – já utilizada anteriormente - que nos dá o narrador:

Ela roncava, aquela boca murcha soltando seu bafo sobre mim a noite inteira. Mas Lita nunca se incomodou com a minha presença. Trocava de roupa na minha frente, e eu vendo as pelancas dos peitos dela quase batendo no umbigo, e, se eu estava olhando, ela dizia “ah”, pondo a língua de fora. Eu estava numa idade em que essas coisas não tinham o mesmo sentido de antigamente, mesmo sendo as pelancas dos peitos de Lita (VIANA, 1999, p. 17).

No fragmento, além da descrição física de Lita, temos algumas indicações sobre o menino-narrador que é importante salientar. A primeira coisa é sua insistente pronominalização – o uso recorrente do pronome “eu”, como que para marcar sua

individualidade. A outra é a consciência de estar numa idade liminar entre a infância e a idade adulta, marcada pela percepção de que as “pelancas do peito de Lita” guardam um sentido erótico. É esse erotismo iminente que o coloca nessa idade liminar.

Outra questão que nasce com o erotismo da idade liminar é a preocupação do menino-narrador em saber como vai ser a experiência sexual de Céu, a irmã que mal chegou à puberdade e vai casar com um homem – o doutor Videlson – que tinha a idade de ser pai dela. É o que revela o discurso do narrador ao trazer a fala da “Vó Melina” e da “Tia Maura”:

Quando a família soube que Céu ia casar com um agrônomo da capital, com a idade de ser pai dela, foi o maior alvoroço do mundo. Vó Melina disse logo: “Perdemos nossa santinha”. Céu tinha mesmo cara de santa que ficava iluminada no altar-mor. Tia Maura falou que casar uma menina naquela idade era um crime. Os órgãos ainda em formação. Tia Maura era a mais sabida da família. Vinha nos visitar de tempos em tempos, morando no fim do mundo, onde tinha uma escolinha. Ela falou isso na frente de todos nós. Meu pai ficou mais vermelho do que já era. Minha mãe ficou de cabeça baixa. Só vó Melina repreendeu a filha, e eu fiquei achando que órgãos era a palavra mais feia do mundo (VIANA, 1999, p. 18).

Essa inquietação aumenta com a chegada dos familiares para o casamento. O primo lhe diz coisas que acontecem no casamento e que ia acontecer com Céu:

[...] Meu primo Zito, dois anos mais velhos que eu, dizia umas coisas que eu não conseguia pensar que fossem verdade, que tudo aquilo ia acontecer com Céu, encabulada como era. Mas ele dizia que sim, que casamento era aquilo, que tinha mesmo de enfiar senão o noivo não era homem, mas a mulher gostava. E tinha homem que obrigava até a botar na boca. Comecei a ficar deveras preocupado, achando que Céu era capaz de morrer de dor e de desgosto (VIANA, 1999, p. 20).

Chegou o dia do casamento. Depois da festa, sobraram a família e o noivo. Céu e doutor Videlson foram para o quarto, e o narrador-menino atento: “do quarto de Céu nenhum ruído e eu torcendo que fosse tudo mentira de meu primo” (VIANA, 1999, p. 23). A partir daí, o conto dá uma virada e a história implícita vem à tona. A história de Céu dá lugar à experiência erótica do menino-narrador, uma experiência que o deixa perplexo diante da revelação brutal do real e que tem seu ápice com as “pequenas flechas de fogo” que escapam de dentro dele. Segundo Chevalier e Gheerbrant, de modo geral, “a flecha é o símbolo de ultrapassagem de condições normais”, é também apropriada “para simbolizar a ruptura de ambivalência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 435), o que nos parece simbolizar

também tanto a transgressão como a ruptura, vividas pelo menino-narrador na experiência erótica:

[...] Adormeci sem saber como e quando acordei tomei o maior susto. Eu estava colado no corpo de Lita, me balançando todo. Achei que estava doente e fiquei suando frio quando senti meu descontrole sobre aquelas pequenas flechas de fogo escapando de dentro de mim, molhando meu calção, e que não eram mijo. Lita se remexeu um pouco, fedendo a restos de comida. Engrolou umas poucas palavras e se deitou de costas. Do quarto de Céu, nenhum barulho, nem mesmo de assoar nariz. Apenas o sapo coaxava no quartinho, enquanto eu permanecia ali quieto, sem saber o que fazer, cada vez mais assustado com as coisas do mundo (VIANA, 1999, p. 23).

Singulariza, ainda, essa experiência erótica de rito de passagem, a presença do louco, que, além do aspecto grotesco, visto na descrição que faz o narrador de Lita acima, representa o símbolo daquele que está fora dos limites da razão e fora das normas da sociedade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 560). Há ainda nessa experiência a possibilidade de um incesto (não sabemos o grau de parentesco entre o menino-narrador e Lita, sugere-se, no conto, um laço consaguíneo muito forte), o que radicaliza ainda mais essa experiência e deixa mais perplexo o personagem. Desta forma, a situação-limite instaurada pela experiência erótica torna-se uma forma privilegiada de conhecimento do mundo e de si mesmo.

Na narrativa, afloram dois aspectos caros ao processo de criação: a inocência e a loucura, como bem analisa Roberval Pereyr (2005, 2009)²⁰ em seus dois ensaios sobre a obra de Campos de Carvalho. Já vimos com Rollo May, que se trata de uma “inocência autêntica”, que é a inocência do artista. Por um lado, como as narrativas anteriores, o conto encena a perda da inocência, por outro, no nível implícito, encena o aflorar dessa inocência autêntica da qual jorra a perplexidade do menino-narrador que, em última análise, é a perplexidade do autor-implícito diante da criação e do mundo. A loucura assume papel preponderante na narrativa, visto que ela conduz ao mesmo fim que a inocência autêntica: ao assombro e ao encantamento. Daí a hipótese que estamos perseguindo desde o início deste ensaio: as narrativas em foco celebram, em certo sentido, o próprio processo de criação ficcional do escritor, alguém dotado da inocência primordial que, associada à malícia do homem adulto, expressa sua visão crítica e sua perplexidade diante de um “mundo estranho e louco”.

²⁰ Os ensaios em questão são, respectivamente, PEREYR, Roberval. *A cacofonia sem dó (O processo de criação ficcional na obra reunida de Campos de Carvalho)*. Feira de Santana, 2005. (Inédito) e PEREYR, Roberval. *Maldição e inocência na obra reunida de Campos de Carvalho (com acréscimo da novela Espantalho vestido de pássaros)*. Feira de Santana, 2009. (Inédito)

“Domingos da paixão”, como já sugere o título que faz uma inversão do ritual cristão, encena a experiência erótica do menino-narrador relacionando-a com os “rituais” realizados pela tia no Domingo de Páscoa. A experiência, aqui, não se dá através da descoberta do sexo, mas da descoberta da possibilidade do mesmo. O conto encena a relação entre o erotismo e o sacrifício, no sentido que lhe dá Georges Bataille (2004), ou, em outras palavras, a relação entre o erotismo, o sagrado e a violência que se dá pelo reconhecimento de que o desejo atíça um fogo interior incontável (MAYOR, 2004, p. 254). Devido a essa relação, o conto opera com vários estratos simbólicos, dentre eles, os da religião cristã. Vamos tentar destrinçar esses estratos com o intuito de compreender a experiência erótica e poética do menino-narrador.

Como parte do elemento ritual, a primeira questão que trazemos é a febre que acomete o menino-narrador no período da Quaresma – tempo de quarenta dias, que para o cristão significa o momento de penitência, de arrependimento dos pecados e de preparação para a Páscoa. Com as chuvas pontuais da quaresma surge a febre: “A Quaresma era um tempo de chuva forte e minhas febres começavam sem mais nem menos, ela à espera daquele domingo e eu querendo que tudo passasse logo, o coração agoniado sem eu saber por quê” (VIANA, 1999, p. 34).

O Domingo de Páscoa ou Domingo da Paixão, como sugere o autor-implícito, “um dia abafado, de folhas úmidas enterradas na lama grossa debaixo das mangueiras” (VIANA, 1999, p. 34), quando “um cheiro de terra e sangue parecia tomar conta do mundo”(VIANA, 1999, p. 34), era o dia do ritual que consistia na castração dos animais do sítio. A tia, que não gratuitamente se chamava Prazeres, fazia os preparativos desde a véspera. Um dos primeiros elementos é o avental branco. Chevalier e Gheerbrant, apontam a importância e o significado das vestes tanto como “símbolo exterior da atividade espiritual, quanto símbolo da atividade sacerdotal (CHEVALIER e GEERBRANT, 1989, p. 947-948). No conto em foco, trata-se da veste que logo seria maculada pelo sangue das vítimas.

Outro elemento desse ritual é a presença de “seu Biluca”, um homem que vinha ajudar a tia Prazeres. Ela ficava nervosa com a possibilidade de seu Biluca não aparecer. “O domingo já nos pegava bem acordados, eu mais pelo calorão subindo pelo corpo, ela pelo nervosismo de seu Biluca de repente adoecer, ou esquecer do trato, não vir fazer aquele serviço que me deixava tão nervoso. [...] Entrava e saía olhando a estrada” (VIANA, 1999, pp. 33-34). Mas quando seu Biluca chegava parecia haver na tia uma transformação. Iniciava-se então o ritual, que mais parecia o ritual erótico entre a tia Prazeres e seu Biluca e do qual o menino narrador

apresenta vestígios:

Os dois só voltavam por volta do meio-dia. Ela com o avental já nem tão branco, respigado aqui e ali de vermelho, sem o pano na cabeça, alguns fios de capim seco e um ou outro carrapicho nos cabelos soltos, o cocó desfeito. Ele, com as unhas empretecidas de coágulos e terra, o ar cansado, bem ao contrário dela, toda corada e feliz. Era sempre molho pardo o almoço do dia, que ela preparava de véspera, o vinagre ferindo meu nariz já ardido de tanta febre, que mais aumentava ao ver os dois vindo alegres em minha direção. Depois os cachorros começavam a chegar desconfiados, de rabo murcho, um filete de sangue escorrendo entre pernas. Tia prazeres sorria. Falava com voz rascante de vitória: “sai, demônio, agora quero ver você andar de putaria com as cachorras!”. Eu me admirava porque na frente do seu Biluca ela falava de um jeito diferente, um brilho outro nos olhos, e ficava comentando: “Viu Biluca, como os ovos de Tubarão já estavam graúdos? Ô coisa que cresce depressa!”. Ele ficava meio sem graça, me olhando de banda, e lá se vinha com a mesma brincadeira de todos os anos, “quando é que vamos fazer um servicinho aí?”, me agarrando entre as pernas. Eu me encolhia todo, tia rindo, um riso maluco, a boca cheia de molho e farinha (VIANA, 1999, pp. 34-35).

É nesse ritual que se percebe uma alteração de humor na tia Prazeres. Como já dissemos parece que através dele, a tia realiza uma experiência erótica na qual vislumbra aquela continuidade perdida de que nos fala Georges Bataille. Por outro lado, essa experiência erótica se dá na castração de órgãos sexuais dos animais, vetando a esses a possibilidades da atividade reprodutora. Neste sentido, no conto, a personagem caracteriza-se como um elemento do interdito, da repressão. Seu prazer se realiza na interdição da atividade sexual dos animais. Daí seu gozo em falar da “faca amolada de seu Biluca”: “Um golpe só, e a gente só vê os quibas voarem longe!”, dizia com uma força bruta na voz” (VIANA, 1999, p. 35). Como lembra Chevalier e Gheerbrant, a faca tem uma importância nas cerimônias de sacrifícios rituais, simboliza o “princípio ativo modificando a matéria passiva” (CHEVALER e GHEERBRANT, 1989, p. 414). A faca ainda é associada ao falo. Daí talvez podermos falar de uma possível transferência de objeto de prazer da tia prazeres que transforma a faca em objeto de consecução de prazer.

A história complica-se justamente pela perda de seu Biluca e sua faca, como diz o narrador, no Domingo da Paixão, em seus doze anos:

Mas naquele dia, nos meus doze anos, quando acordei da minha sonolência, notei nela uma tristeza diferente, toda mole de estar chorando. Me pediu para ir acender um cadeeiro, que por ela ficava tudo no escuro. Pela primeira vez falou comigo como se eu fosse crescido. Seu Biluca a abandonara para

sempre, dissera que não vinha mais mesmo, e por isso ia se desfazer de todos os bichos. Seu Biluca, eu me lembro, já havia dito por indiretas no almoço, “ele já pode ajudar, já está bem grandinho”. Fiquei frio, esquecido da febre por alguns instantes. Tia Prazeres, na cozinha, como se estivesse com raiva, só fez dizer “Nasci só, morro só” (VIANA, 1999, p. 35)

A tia mudou, fechou-se em si mesma e acabou com os bichos. Junto com as chuvas pontuais da Quaresma, as febres do menino-narrador voltaram. A tia ainda guardava a esperança que seu Biluca voltasse, preparou, na véspera, o almoço e os aventais. É aí que se dá o desenlace do conto. Numa experiência onírica, o menino-narrador relata o que, por um lado, parece ser seu sacrifício, e, por outro, o despertar para o sexo. Nesse momento, até a linguagem se torna febril, numa superposição de imagens e frases como nos revela o uso recorrente da conjunção “e”, o uso dos pronomes “eu” e “ela”, além de alguns jogos antitéticos, que marcam o jogo alteronímico e o processo de individuação do narrador-personagem:

O mesmo sono dolorido, espesso e quente, cheio de imagens que *eu* não compreendia, me trazia agora tia Prazeres cantando nos meus sonhos confusos. Eu ia e voltava, ia e voltava, o olho queimando, devia estar vermelho, *ela ali ao meu lado, longe de mim. Eu* caía na sonolência e a levava para os anos passados, *ela* forte e bonitona, as mãos cheias de sangue, rindo dos animais mutilados. *Eu* penetrava num espaço morno e quente, o seu colo cheio de dedos que podiam de repente se transformar em facas, tocando-me delicada, lentamente, *eu* sem querer voltar àquele mundo de copos de água fria que não acalmavam a minha sede. Mas aquelas mãos, um forte cheiro de sangue e terra pela boca da minha calça curta nos meus treze anos, e alguma coisa podia se romper a qualquer momento e *eu* sem saber o que podia sair de dentro (VIANA, 1999, pp. 36-37. Grifo nosso).

O fragmento suscita aquela relação que estabelecemos no início da leitura do conto: a relação entre o erotismo e o sacrifício, metaforizado aqui pela mutilação dos animais e pelas imagens que emergem do estado onírico do próprio narrador personagem. Segundo Bataille (2004), “o que o ato de amor e sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo acontece na convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos dos quais os jogos cegos se desenrolam além da vontade pensada dos amantes” (BATAILLE, 2004, pp. 143-144). Essa parece ser a tônica da experiência erótica do narrador-personagem. Toda a experiência ocorre à revelia de sua consciência. É tanto que desperto do momento febril, ele não tem coragem de por as mãos dentro das calças ou ir “até o quartinho ver que coisa pegajosa era aquela que saía dele” (VIANA, 1999, p. 37). Para

tentarmos explicitar melhor o sentido dessa relação pela revelação da carne, trazemos ainda Bataille em seu ensaio quando afirma que “[...] a carne é a expressão de uma volta [da] liberdade ameaçadora” (BATAILLE, 2004, p. 144), ou seja, da continuidade perdida. A própria linguagem do conto e principalmente do fragmento em que acontece a experiência erótica, dá-nos a dimensão dessa liberdade, como ilustra a citação acima.

Terminada a experiência, a febre do personagem cede. Nesse momento a tia percebe que ele está crescido e, de certa forma, já descobriu a sexualidade. Como não pode mutilá-lo concretamente, manda-o para a casa dos pais, o que, em certo sentido, metaforiza a maturidade da “travessia” realizada: “O tempo passa e a gente nem se dá conta’, a voz de repente doce e diferente como nas noites do tempo de seu Biluca. Enquanto fazia a garapa, tinha pensado muito e tomado uma decisão: no outro dia era melhor eu ir embora, morar com meus pais, que já era tempo” (VIANA, 1999, p. 37).

Outro conto de *O meio do mundo e outros contos* que encena o rito de passagem sob o signo da experiência erótica e do conflito familiar é “A mulher das mangabas”. O relato encena o conflito do menino-narrador com a avó – com quem morava – instaurado por um elemento que implica uma alta carga simbólica: a janela. Segundo a enciclopédia eletrônica Wikipédia (2010), a janela “é o símbolo da receptividade, da abertura para as influências vindas de fora, da entrada da luz. Representa também a sensibilidade às influências externas. A janela pode ainda ser considerada como sendo um símbolo da consciência, ou um portal para o inconsciente” (WIKIPEDIA, 2010,). Esses também são sentidos que suscita o conto. Mas os mais preponderantes são a abertura para as influências externas e a janela como símbolo da consciência, conseqüentemente do conhecimento, e, no caso do conto, do despertar para uma nova fase da vida, via experiência erótica.

O menino-narrador inicia seu relato apresentando a repreensão que lhe dava a avó para sair da Janela: “Vovó Daleça dizia sai da janela, menino. Menino que vive na janela só dá para mexerico” (VIANA, 1999, p. 130). Aqui como no conto anterior, o narrador-menino não vive com os pais, que nem sequer são mencionados. Mas diferentemente do anterior, a avó aparece como um símbolo do universo infantil que está sendo perdido. O tempo afigura-se inexorável. O menino-narrador começa a ser chamado pelo mundo que vislumbra da janela: “Eu saía e ficava zanzando sem ter para onde ir. A janela me chamava como um cachorrinho é chamado pela cinza. Vovó não gostava. Sentada, me dizia, fique não, Netinho, janela ficou pra moça namoradeira” (VIANA, 1999, p. 130).

A princípio, o menino-narrador cede aos pedidos da avó, pois ainda mantém uma forte ligação com essa personagem, que, no conto, representa o mundo infantil. Numa linguagem transfigurada pela “inocência autêntica”, ele narra um pouco de sua ligação com a avó, em sua narrativa já permeada pelo elemento erótico:

Eu ficava ajoelhado nos pés dela e ela fazendo cafuné na minha franja do meio da cabeça até a testa. O resto era tudo raspado. Era bem fresquinha minha cabeça. Vovó passava a mão e falava que eu ia ficar grande, um rapaz muito bonito. Ia ser a cara do vovô. Minhas sobancelhas eram iguaizinhas às dele. Sem pensar em nada, as nuvens voando finas, só aquela mão velhinha me alisando e aquela sonolência. Uma vontade de enfiar cada vez mais minha cabeça nas pernas dela. Mas sem maldade nenhuma (VIANA, 1999, p. 130).

O conflito vai se acentuado progressivamente através do elemento janela, depois que, um pouco mais crescido, o narrador-personagem se sente expulso das pernas da avó. “Quando cresci um pouco mais, ela não deixou. Que eu já estava na idade de menino de rua. Não sei por que me senti para sempre expulso de suas pernas²¹” (VIANA, 1999, p. 130). Depois disso, ele insiste em ficar na janela para que a avó o chame. Mas ela não o chamou mais. Como ele mesmo afirma: “A verdade demorou muito a vir” (VIANA, 1999, p. 130). Surge, então, a mulher das mangabas, personagem que vai intensificar o conflito avó *versus* menino.

O narrador-personagem “ficava o tempo todo na janela”, vendo as mesmas pessoas para cima e para baixo. Ele gritava os vendedores e escondia-se. A avó gostando da brincadeira. Quando passava a mulher das mangabas a avó dizia: “[...] grite não, Netinho, senão ela vem perguntar” (VIANA, 1999, p. 131). Como os meninos-narradores dos contos anteriores que vão despertando para o mundo, o menino ficava intrigado com o incômodo da avó com a mulher das mangabas. Uma tardinha, sentindo-se dono da rua, o menino-narrador pergunta a avó: “Vovó Daleça, a mulher das mangabas já vem, por que a senhora não gosta que eu chame ela” (VIANA, 1999, p. 131). Dá-se o início do conflito, como ele mesmo relata: “Vovó agarrou chorar de olhos enxutos, o nariz fungando, olhando longe como perdida nos tempos do vovô. Eu, que ficava emocionado se via alguém chorando, desci correndo da janela” (VIANA, 1999, p. 131). O conflito culminará no “negócio que, anos mais tarde, se chamou angústia” (VIANA, 1999, p. 133)²². O menino fecha-se em seu quarto. Ruiu-se a

²¹ Talvez uma metáfora do parto, que simboliza a passagem a um outro momento da vida, no caso, a entrada numa idade liminar.

²² É importante salientar que ocorre esse marcador temporal no texto, na página citada. O que nos causa um problema metodológico, pois tal marcador realça uma distância temporal grande entre o fato vivido e o fato

relação entre os dois; conseqüentemente o menino desgarra-se do universo infantil: “Estava ali desde ontem²³. Não me sentia mais ligado a ninguém. Antes era o Netinho da Vovó Daleça. Agora, solto no mundo, desenlaçado, cachorro sem dono. Se viesse um circo garanto que eu ia. [...] O melhor mesmo era me ir de vez” (VIANA, 1999, p. 135).

O marco maior desse desenraizamento é o grito lançado à mulher das mangabas, depois de dois dias com uma febre, parecida com a do menino do conto anterior. É o grito que o faz despertar da febre e para a descoberta do mundo (VIANA, 1999, p. 135):

Desde anteontem sem ver a rua sem ocupar meu lugar na janela. Deviam ser já umas quatro horas da tarde. Todas as frutas já tinham passado. Do meu lugar, tinha ouvido todos os gritos conhecidos. Menos o da mulher das mangabas. Vinha sempre perto das cinco horas, a cara pegando fogo debaixo do cesto enorme. Os braços pendurados, roliços de tão bem feitos. O mesmo grito fino como se fosse de colega amigo pra brincar. E furou as paredes, me fez pular da cama, força estranha me arrancando da modorna. Corri pra janela e nem vi vovó sentada comendo carocinhos de abóbora. Só a voz me envolvia, fazendo-me ver o mundo girar pela primeira vez. Ainda a alcancei na esquina: “Ei! Mulher das mangabas!” .

Instaura-se então o rito de passagem, transgredindo o universo infantil que só retorna agora no relato vazado pela experiência da perda. Ou melhor, pela possibilidade da experiência erótica desvelada pela primeira vez por duas grandes mangabas, como relata o narrador: “A mulher se abaixou pra pegar o cesto e eu dei uma mãozinha. Foi quando vi duas mangabas bem grandes e bem doces balançarem dentro da blusa daquela mulher” (VIANA, 1999, p. 136. Grifo nosso). O “ver” aí metaforiza justamente o despertar do erotismo, seguindo uma tradição que vem da canção de amor provençal em que o “ver” dá origem à coita – o sofrimento amoroso. Depois disso, só aumentam o desejo e a consciência do despertar do elemento erótico:

Todas as tardes a mulher das mangabas vinha socorrer os meus chamados e partir se remexendo, me deixando muito mais remexido. Depois apanhei amizade com uns meninos da rua. Não veio circo pra partir, mas encontrei muitas vezes a mulher das mangabas²⁴ a dar mel a nós crianças (VIANA, 1999, p. 136).

narrado. Mas, no decorrer do texto, o autor traz outros marcadores que indicam uma proximidade entre o fato vivido e o fato narrado. A narrativa desenvolve-se num crescendo que culminará no rito de passagem, distendendo-se novamente depois dele.

²³ Esse é o primeiro marcador que revela uma proximidade entre o fato narrado e o fato vivido.

²⁴ Vale salientar aqui o sentido erótico da palavra, que, segundo o site Brasil Escola (2010), é de origem tupi e significa “coisa boa de comer”. Vale ainda ressaltar o gosto doce da fruta, o que dá um sentido especial ao relato, desvelando a experiência erótica como uma inventora de caminhos na consecução do prazer.

A janela, no conto, funciona então como um elemento que potencializa a experiência erótica e a descoberta do mundo exterior. Em um sentido, mais implícito, no qual atua a máscara ficcional do autor, a janela metaforiza a própria ficção que abre nossa percepção para o real, para nossa condição, e desestabiliza nossos lugares no mundo.

“Nas águas de Dalila” encena o rito de passagem sob o signo da experiência erótica do menino-narrador com a tia – a mulher casada com o tio – que vem descansar, por uns dias, na cidade. A narrativa desenvolve-se através de um jogo erótico de ditos e não-ditos, à feição de dois textos fundamentais da literatura brasileira. O primeiro, um conto célebre de Machado de Assis (2009) – “Missa do galo” –; o segundo, um fragmento de um romance de J.J. Veiga (1980) – *Sombras de reis barbudos* – autor que, como já vimos, é uma referência explícita de Antonio Carlos Viana. “Missa do galo” desenvolve-se “em torno da narração efetuada por Nogueira de um episódio da sua vida: a 'conversação' que manteve com uma senhora (Conceição) em uma noite de Natal” (DURIGAN, 1985, p. 67). Diferentemente da narrativa de Viana, logo no início, o narrador-personagem marca a distância temporal entre o fato narrado e o fato vivido, o que nos leva a desconfiar de sua narrativa, pois já não é o imaturo adolescente que viveu a experiência: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, *há muitos anos*, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia noite” (ASSIS, 2009, p. 45. Grifo nosso).

Segundo Durigan, o discurso desse narrador, que atualiza e cria os sentidos do conto, que pode ser considerado exemplar quanto ao procedimento adotado para dar forma à história (DURIGAN, 1985, p. 68). Ainda segundo o autor, tal discurso brinca com o leitor, levando-o ora a sustentar as “intenções sedutoras” de Conceição, ora a visão romântica de Nogueira, oriunda da leitura de *Os três mosqueteiros*, apresentada na narrativa (DURIGAN, 1985, p. 68). Durigan sugere uma leitura com base numa “dialética não resolvida”, na metáfora da dúvida, que orienta a construção retórica do conto (DURIGAN, 1985, p. 68). O discurso do narrador Nogueira assemelha-se ao discurso irônico do póstumo Brás Cubas e do casmurro Bentinho, ambos “narradores maliciosos” que jogam com a figura do leitor, desestabilizando seu lugar na produção de sentido do texto.

Em Viana, a ambiguidade, o jogo entre o dito e não-dito surge da visão limitada do menino-narrador. O jogo erótico é criado, como já afirmou o autor em referência à recorrência

da visão infantil em sua obra, a partir da voz que ultrapassa a voz do menino-narrador, a voz do autor implícito. Em Machado, o jogo retórico parece criação do próprio narrador. Em Viana, apesar de impulsionado pelo jogo erótico, o jogo retórico surge também dos vazios, subentendidos, elipses e ambiguidades proporcionados pela visão limitada do menino-narrador. Processo semelhante acontece no romance de J. J. Veiga, *Sombras de reis barbudos*, no capítulo sétimo, intitulado “O caderno proibido”, onde o narrador, que também adota a perspectiva infantil, narra, igualmente de forma ambígua e elíptica, sua iniciação com a tia Dulce, quando fora passar um temporada na casa do tio.

“Nas águas de Dalila” desenvolve-se em torno do banho de cachoeira que o menino-narrador e a tia foram tomar um dia após a chegada da mesma. O narrador inicia seu relato com o chamado da tia: “Ela disse 'vem, vem, estou lá te esperando’”. Daí vem uma primeira descrição da tia que se repetirá ao longo da narrativa, desvelando o seu forte poder de sedução. “E saiu jogando os cabelos para trás, num gesto bonito que só ela sabia fazer” (VIANA, 1999, p. 108). A tia possibilita ao personagem-narrador o banho de cachoeira, pois não lhe era permitido ir sozinho. Ele é quem fica mais contente na casa, aliás o único, já que avó, mãe e tia não olharam com bons olhos a mulher do irmão.

Nunca me deixavam ir sozinho, como se eu fosse ainda criança. Por isso que, quando ela chegou, fui eu quem ficou mais contente, pra dentro e pra fora enquanto não vi o carro do tio Claudionor apontar na estrada. Ele chegou todo afobado, tomando a benção a vovó e dizendo que iria embora no outro dia bem cedinho. Só tinha vindo mesmo trazer a mulher, que estava louca para conhecer a família e descansar um pouco a cabeça. E ela foi entrando toda dona da situação, cumprimentando a todos na sala sem nenhum medo das caras feias das irmãs do marido (VIANA, 1999, p. 108).

Abrimos aqui um parêntese para a descrição que o menino-narrador faz de Dalila quando vê a foto de casamento. Ela nos permite fazer uma breve referência, pelo menos temática, ao poema de Manuel Bandeira, “Balada das três moças do sabonete Araxá”, onde o autor joga com um aspecto caro à nossa sociedade: a relação entre o desejo e a publicidade²⁵. “Os cabelos louros apareciam derramados nos ombros, e na boca o riso da moça de Kolynos” (VIANA, 1999, p. 108). Ambos os textos tratam do desejo que as mulheres despertam no sujeito. No poema, o eu-lírico, num tom de blague, até o reino dá pelas mulheres do sabonete

²⁵ Ver ensaio de Jean-Francois Held, que já no final dos anos 60, analisava a relação entre o erotismo e a publicidade. Segundo ele, na publicidade o que importa é despertar o desejo, fazer ferver a libido: “o vendedor acompanha, e as carteiras abrem-se”(HELD, s/d, p. 102)

Araxá. Mulheres que são objeto de desejo, mas que não podem ser consumidas, pois são fictícias. Estão aí só para despertar o desejo do eu-lírico. No conto, o riso da tia é comparado ao da moça da propaganda do creme dental. Duas questões suscitam essa imagem. Primeiro, a tia configura-se como um signo do mundo urbano que invade o espaço campesino, despertando o desejo de um personagem desse espaço e a repulsa de outros. A segunda, ela surge como elemento de desejo de uma sociedade de consumo. Nisso ela se diferencia de todas as outras imagens que vimos nos outros textos. As outras apresentaram algum traço grotesco: a mulher carvoeira fedida e lhe faltavam alguns dentes, o hermafrodita desvela uma rosa sangrenta, à mulher das mangabas também faltam alguns dentes. Dalila tem o riso da moça da Kolynos. Dalila talvez seja a grande metáfora do esfumaçamento das fronteiras entre os dois mundos. É no banho de cachoeira, espaço simbólico do devir humano, segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 160) que, num jogo de lusco-fusco, o menino-narrador vai ser despertado para o erotismo que vai deflagrar seu rito de passagem. Após a breve estadia da tia, o narrador-personagem não será mais o mesmo. No conto, não importa a intencionalidade dos gestos da tia, mas seu poder de sedução que desperta o desejo no narrador-personagem, possibilitando a este uma experiência inaugural. Importa como ele interpreta cada gesto da tia, despertado pelo desejo.

Uma de suas leituras acontece na sua chegada à cachoeira. Dalila chegara primeiro, pois ele tinha ido vestir o short vermelho que ela lhe trouxera de presente. De longe, ele vê a mulher que tem nome da personagem bíblica que fez Sansão sucumbir. “Logo de longe, notei o faiscar dos cabelos louros sobre a pedra e ela sem a parte de cima da roupa de banho. Assim que me viu, sentou-se segurando o sutiã com uma das mãos enquanto acenava com a outra. A água estava uma delícia, estava só me esperando pra cair de novo” (VIANA, 1999, p. 109). Nesse e outros fragmentos que veremos, perfaz-se melhor a noção da fenda erótica de Barthes. No caso, a fenda se realiza entre a consciência de sedução de Dalila, insinuada pelo discurso do narrador, e a “falta de jeito” dele com a situação. Por isso, a imagem da tia segurando o sutiã solto, cobrindo uma zona erógena que pode ser desvelada a qualquer momento, metaforiza bem a intermitência erótica. Outras ações e falas vão se agregando a isso para intensificar o jogo erótico, a exemplo da que transcrevemos abaixo, ocorrida no cenário do banho:

[...]Ainda acrescentou que eu já era um homem e que “cabelos bonitos”!. Soltava gritinhos debaixo da água, agarrava-se a mim sem prestar atenção

onde pegava, abrindo a boca, a água empastando os cabelos sem lhe tirar a beleza. Inclina a cabeça dum lado, inclina do outro, volta-se a se segurar em mim com força porque a água estava cegando-a. Eu todo solto, sem saber o que fazer com as mãos. Quando quase ia escorregando é que passei molemente um braço na sua cintura, que estava numa temperatura agradável. Uma coisa me tomou por dentro, o corpo inteiro respondeu. Ela se afastou, olhou-me de modo sério e estranho (VIANA, 1999, pp. 109-110).

Nesse jogo erótico de passar a mão sem saber onde, Dalila desperta o Sansão que há no menino-narrador, algo o toma por dentro, o corpo responde, mas aí de novo surge a fenda: ela se afasta e fala do homem que já era o narrador-personagem, despertando nele forças atávicas que o empurram ao rito:

[...] nunca pensara o Claudionor com um sobrinho tão crescido. Até se espantou quando me viu na sala, ele só falava em você como criança. Mas que nada! Um homem! E eu sem poder falar o queixo batendo, meu corpo sem controle, o short se deformando. Sua voz tão perto de meus ouvidos me deixava estonteado. Quando terminou de me enxugar, abriu a toalha no chão, deitou-se de papo pro ar, soltou as alças do sutiã e sorriu (VIANA, 1999, p. 110).

O sorriso seria uma permissão? Assim como em Machado, fica a dúvida no ar. A cada gesto e fala da tia, a narração do menino ganha mais ambiguidade. Com o desenrolar, intensifica-se a fenda erótica, criada por este olhar inocente e malicioso a um só tempo, como revela o trecho que citamos em toda a sua extensão:

Deitei-me à distância, olhando como a barriga dela era fininha, cheia de pelinhos dourados até chegar ao mais embaixo numa reentrância bem feita. O biquíni branco, minha curiosidade na zona escurecida, um nó de cada lado. Desci o olhar, as coxas firmes, não muito grossas, os mesmos pelinhos dourados. Ela as balançava delicadamente, olhos meio fechados, boca entreaberta. A minha ressequida, um bola de saliva grossa. Deitei-me de bruços, um medo danado dela me chamar para cair de novo. Minhas pulsações eram visíveis. Fiquei a contemplá-la sorrateiro, os braços cruzados sob a testa, o corpo colado à terra, a maciez da grama. Tentei mudar os pensamentos. De repente, ela levantou a cabeça e perguntou se eu estava dormindo. “Vou cair mais uma vez, topa?” Não falei nada, nem me sentia em condições de pôr-me em pé diante dela. Sem se preocupar com as alças do sutiã, se foi sozinha, a deslumbrante visão da carne branca secando-me a garganta de vez. Pus a mão no short e meus dedos trouxeram um fio liguento (VIANA, 1999, pp. 110-111).

O olhar do narrador-personagem vai desvelando as zonas erógenas: a barriga fina e cheia de pelinhos, a reentrância bem feita, olhos meio fechados (como também Nogueira

descreve Conceição, protagonistas de “Missa do galo”). Numa frase nominal muito comum ao seu estilo, Viana descreve a zona erótica, intermitente entre o biquíni e a pele, ou seja, entre o velar e o desvelar produzido pelos nós a cada lado do pedaço de roupa. Não houve uma realização sexual propriamente dita, mas através desses elementos que causam pulsações no corpo do narrador-personagem, este vai descobrindo seu potencial erótico, como se dá, por exemplo, na constatação do fio liguento que traz nos dedos.

Quando voltam da cachoeira, sob os “olhos de cara amarrada da avó, mãe e tia”, o menino-narrador e Dalila vão tomar banho. Ela primeiro. Depois ele, num banho mais demorado que o de costume, envolvido na atmosfera deixada por Dalila. É a primeira vez que observa seu corpo com atenção. Aí se dá o rito de passagem:

Pela primeira vez, observei meu corpo com mais atenção. A marca do sol, minhas pernas escuras, o peito forte. Todo ele se movimentava nos mínimos detalhes. Vibrava intensamente. Diante do espelho, fiz muque no braço. Olhei-me de lado. O cabelo era mesmo bonito. Entrei debaixo com a boca viscosa. Ensaboei-me com lentidão. Aquele torpor não devia acabar nunca. As mãos descobrindo caminhos insuspeitados (VIANA, 1999, p. 112),

Outro conto que narra o rito de passagem pelo despertar do erotismo é “Parábolas dos gatos ao amanhecer”, no qual Viana paga tributo ao realismo fantástico. O conto, publicado em 1974, em *Brincar de manja* – livro de estréia do autor – ganha uma nova versão em *O meio do mundo e outros contos*, desenvolvendo um pouco mais o erotismo que se insinuava tênue na primeira versão. Como sugere o título, o conto narra uma história contando outra. Pois o termo “parábola”, de origem grega, significa comparação, refere-se a uma narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca uma outra realidade (Dicionário Aurélio, p. 513), tanto fantástica, quanto real.

O menino-narrador narra, de forma explícita, a história de Dasdores e sua filha Dilurdes, uma estranha adolescente que namora um cavaleiro que ninguém sabe de onde veio. À primeira vista, parece que todos vivem às voltas com a religião de Dasdores e o namoro da filha:

Uma coisa é ver os outros, a gente fazer muda logo a cor do pano. Por essas e outras é que dona Dasdores não podia falar dos namoros de hoje em dia. Era uma mulher cheia de religião, sempre às voltas com missas, ladainhas, procissões. A filha é que botava tudo a perder. Isso no nosso modo de ver. [...] Todo mundo conversa mole, catando pedaços de um dia tal qual o de ontem para não morrer. Quando morria, olhares pousavam como mariposas

em Deodato e Dilurdes. Ela, pelos doze, treze anos, branca como cera, capaz de desmaios e suspiros mais fortes que o vento em noite de tempestade. Ele numa idade de incerteza, ora mais velho, ora mais novo que todos nós. Morava no não-sei-onde, nunca dando as horas pra seu ninguém (VIANA, 1999, p. 137).

Ao narrador, fica a vontade de “furar o cerco, descobrir o mistério que há em volta da casa” (VIANA, 1999, p. 138). Essa vontade só aumenta com o falatório que acrescenta elementos demoníacos ao namoro de Deodato e Dilurdes:

Aí deram para falar que Dilurdes era alma de outro mundo. A mãe tinha feito promessa pra ela ficar boa em criança e tinha dado ela pra Satanás. Que ela já era morta há muito tempo e que aquela brancura não era normal. Que aquele tipo de namoro só podia ser de quem estava com o diabo no corpo. Diziam que quem dava banho era a mãe e que precisava passar talco nela todinha, senão começava a feder. Eu achava aquilo tudo invenção, porque se Deodato dava tanto aperto e tanto beijo só podia ser gente de verdade (VIANA, 1999, p. 139).

Aí já destoa o olhar do menino em relação aos demais. Se por um lado os elementos demoníacos atribuídos a Dilurdes a distanciam do restante do povoado, por outro aumenta a curiosidade do menino-narrador. Nesse sentido, esses elementos demoníacos vão despertando a consciência do narrador-personagem, via erotismo, para o mundo.

Surge então o elemento fantástico. Começam a aparecer gatos mortos no povoado, na mesma época em que Deodato dera para aparecer a qualquer hora. Surge o boato de que ele e Dilurdes vão casar. Dasdores encomenda uma colcha de cerzido à tia do narrador-personagem. Mas um dia, pegam a peça incompleta e vão embora, deixando para trás os gatos numa posição escandalosa e numa agonia de morte.

Tinham ido embora sem que ninguém visse. Quem vimos mesmo foram alguns urubus impacientes. Teve casa que eles chegaram a comer gatos lá dentro mesmo como se não tivesse moradores. A casa das duas ficou lá abandonada, se acabando aos poucos. Hoje, no lugar, um monte de ripas, barro e madeira suja. No quintal, um monte de mamoeiras que já dão para esconder um casal de namorados (VIANA, 1999, p. 142).

Qual seria a relação entre a morte dos gatos e o estranho casal? Não é fácil precisar. O gato, segundo Chevalier e Gheerbrant (1989, pp. 461-463), apresenta um simbolismo ambíguo entre tendências benéficas e maléficas; às vezes simboliza a sabedoria superior, outras simboliza o pecado e a morte. Essa ambiguidade encontra-se na narrativa. Os gatos

simbolizam excesso e morte no caos que se instaura após o desaparecimento do casal. Se pensarmos na “situação de pesadelo” instaurado no conto após “sumiço”, de certa forma, o conto faz uma referência ao pesadelo real instituído pelo estado político – a Ditadura militar instituída – e pela censura da época. O casal, neste caso, seria o elemento de fuga desse estado através da relação erótica, pois metaforizam a transgressão dos interditos. Todo povoado vive em função dele. Por outro, a “parábola” dos gatos revela o que fazia o casal, possibilitando ao narrador despertar para o erotismo. A parábola, para o menino-narrador, é um forma de conhecimento, pois o desperta para o mundo do sexo, do gasto e do excesso, como deixa transparecer sua fala final citada acima.

“Parábolas dos gatos ao amanhecer” é também uma metáfora do próprio processo de criação ficcional que cria um mundo próprio para falar de outro: o mundo real. Processo semelhante ao de J. J. Veiga que cria “situações dolorosas” - fantásticas – como um recurso para que o realismo possa emergir, pois como afirma Samira Youseff Campedelli (1982), em Veiga, o mundo representado na ficção “é o nosso mundo mesmo” (CAMPEDELLI, 1982, p. 101). O conto em questão, num breve momento de revelação poética, nos deixa entrever, sob a superfície fantástica e terrível, uma verdade secreta que só a criação poética é capaz revelar na linguagem por breves instantes.

“Meu tio tão só” também trata do rito de passagem, mas sob o viés do homoerotismo. Nele também não há a relação sexual na experiência erótica, mas o despertar para uma sexualidade homoerótica; e, no caso, destituída de qualquer possibilidade de prazer. O relato foca explicitamente a história do suicídio do tio do narrador-personagem que, como sugere o conto, parece ter sido motivado pela não aceitação, por parte do povoado, da sexualidade do tio. Por outro lado, o menino-narrador revela que seu caminho será o mesmo do tio – o suicídio dele é prenúncio do seu.

Logo no início no conto, nos é desvelada a identificação entre ambos através da comida: “Minha mãe estava fazendo minha comida e do tio Bau quando vieram dizer que ele tinha se enforcado na beira do rio. A princípio não acreditamos. Ali gostavam de brincar com a gente, aquilo só podia ser mais uma brincadeira” (VIANA, 1999, p. 26). Em seguida, essa identificação entre ele o tio se dá pela semelhança entre o corpo do narrador-personagem e o do tio. Quando segue a mãe para ir ver o tio, o narrador nos dá uma pista do que será o seu corpo: “Já não podia correr muito (VIANA, 1999, p. 26)”. Depois ao ver o tio ele questiona: “Nunca pensei que galho de cajueiro fosse tão forte a ponto de aguentar um corpão como o do

meu tio. Se ele tivesse pensado bem, não teria se arriscado tanto” (VIANA, 1999, p. 26).

Mais adiante ele narra a forma como descem o tio do galho. É aí que ele desperta para sua condição:

Quem arriou o *corpo* foi um grupo de homens. Um subiu no cajueiro, os outros dizendo “cuidado pra não quebrar a cara”, “vai ser a primeira vez que ele cai por cima”, como se o morto fosse um cachorro sem dono. [...] Cinco ficaram aguardando para amortecer a queda, porque segurar o *corpo* de tio Bau ninguém ia conseguir mesmo. Quando o do alto cortou a corda, foi um baque só. *Foi como se o tio Bau caísse dentro de mim*. Houve um começo de riso e as pessoas foram se afastando até só restar eu minha mãe. Já mais calma, foi chamar uma carroça e nem fomos pra casa dele naquele fim de estrada. Levamos o *corpo* pra nossa (VIANA, 1999, p. 27. Grifo nosso).

Em seguida, vêm as mulheres costurar a mortalha do tio. E elas possibilitam ao menino-narrador, através do corpo do tio, tomar consciência do próprio corpo: “As mulheres raspavam o olho por certa parte do corpo dele, cochichavam entre si e depois engoliam a risada, sempre olhando para mim. Por isso mesmo que nunca tive coragem de entrar nu nas águas do rio com os outros meninos. Além da tristeza, um calafrio (VIANA, 1999, p. 28).

Morto e enterrado o tio, o narrador-personagem assume seu lugar na zombaria do povoado, o que o leva a pensar se o galho do cajueiro aguentaria um corpo menos pesado que o do tio:

Quando fomos de tardinha botar uma cruz no pé do cajueiro, a gritalhada das janelas foi ainda maior. Minha mãe disse que eu não ligasse. O povo quer sempre alguém para servir de Cristo. Enquanto ela rezava, fiquei admirando a galha em que tio Bau tinha se enforcado. Até que ele soube escolher. Era mesmo muito forte, capaz de aguentar um outro corpo que não fosse ainda tão pesado como o dele (VIANA, 1999, p. 28).

Sob o relato da história do tio, lemos a história do próprio narrador-personagem. Na classificação do foco narrativo, tenderíamos a situar esse narrador como narrador-testemunha, aquele que está na história, mas que conta a história de outro. Mas, se, por um lado, sua narrativa nos revela a história do tio; por outro, nas entrelinhas revela a história do próprio menino-narrador que, como sugerido, terá o mesmo final da do tio. É no limiar entre as duas histórias que o conto ganha sua dimensão literária. É daí que problematiza um dos mais importantes papéis da ficção: falar de si mesma, quando fala do mundo e vice-versa.

“Quinta-feira tem drama” encena o rito de passagem, brincando com a relação realidade/ficção, algo comum na ficção de Viana (Em *O meio do mundo e outros contos* temos além do já visto “Parábolas dos gatos ao amanhecer” e da narrativa agora em questão, o relato “As mulheres dos três reis magos” que relata uma encenação teatral do dia de natal. Em *Aberto está o inferno* ainda encontramos “Figurinhas difíceis” que dialoga com o cinema). O conto encena o despertar do potencial erótico, que, em certo sentido, é o despertar para uma nova fase da vida, através da história de uma peça teatral não representada que trazia, pela primeira vez, uma personagem feminina para o colégio interno masculino:

Logo se espalhou a notícia. Uma menina no nosso teatrinho. Até que enfim uma saia para enfeitar os nossos dramas das quintas-feiras. A surpresa dos cartazes, as cadeiras gemendo de expectativas. Tudo no maior segredo. Autor nenhuma ousava falar dos ensaios, do nome da peça, das substituições (VIANA, 1999, p. 123).

A garota desperta as “violências fundamentais” dos meninos. Como afirma o próprio narrador: “Nem bonita, nem feia” (VIANA, 1999, p. 124). Mas usando saia. Mariolívnia deixa “todo o dormitório em pé de guerra”(VIANA, 1999, p. 124). Ele “só pensava na coragem das freiras em soltar aquela menina tão magrinha, cabelinhos escorridos, no meio de tanta fera encurralada. E ainda mais no teatro” (VIANA, 1999, p. 124).

Mas o tempo passa, a férias se aproximam e a peça não é encenada e os meninos vêem a possibilidade de se misturarem ao mundo:

[...]Dentro em pouco, seriam as férias, estaríamos lá fora, saboreando a mesa farta das ilusões caseiras, das fugas pelos regos da chuva. Iríamos nos misturar ao mundo. Contávamos os dias. Lá as mariolívias vinham em abundância, molhando os lençóis de nossa adolescência. Diante delas, aquela sumia, perdia as formas, deixava de caminhar por sobre os sofrimentos da paz. Acordávamos a cada dia mais suados, o dormitório recedendo a gozos machucados, fomes ampliadas. Quase não falávamos mais em teatro, e poucos queriam saber se ela era santinha ou a menina que viu a Virgem de Fátima.

[...] O interesse foi morrendo e o nome da peça nem chegou a ser escrito. A malas já estavam arrumadas, alguns carros abrindo suas portas, e o mundo abrindo suas cortinas (VIANA, 1999, pp. 128-129).

Abrem-se as portas do teatro do mundo. Se Mariolívnia surge como possibilidade de realização erótica no espaço fechado da escola, através do teatro, o mundo oferece

possibilidades maiores. No entanto, é necessário o despertar provocado por Mariolúvia, que metaforiza a ficção, que possibilita ao menino-narrador e colegas uma nova percepção do mundo – uma percepção que nasce da possibilidade do prazer. Erotismo e ficção, no conto, se encontram, para revelar ao narrador-personagem sua nova condição no mundo e uma nova faceta do real. Esses dois aspectos – o erotismo e a ficção – são aspectos caros a Viana, na celebração de seu processo criativo. É como se o autor estivesse afirmando o lugar desses universos como revelação da condição humana.

3.2 As experiências eróticas em *Aberto está o inferno*

Vamos começar a análise das experiências eróticas de *Aberto está inferno* a partir de um conto revisitado. “Nas garras do leão” foi publicado pela primeira vez em *Brincar de manja* (1974) e reeditado no livro em questão. As mudanças são significativas na produção de sentidos do conto. No entanto, a base da história continua a mesma: um jogo sensual entre dois irmãos que estão despertando para o erotismo, sob o jugo da mãe que passa horas trancada no quarto com uma terrível dor de cabeça. Na análise do relato, vamos buscar alguns subsídios na leitura que faz Georges Bataille de *Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, em seu *A literatura e o mal* (1957).

A princípio, o menino-narrador e a irmã não sabiam o que fazer quando a mãe sentia a dor de cabeça e trancava-se no quarto:

Mal sentia a tal dor de cabeça, corria logo para o quarto, trancafiando-se até altas horas. Eu e Camila ficávamos preocupados procurando o que fazer pro tempo passar logo. Nos primeiros tempos, quando ainda não tínhamos nos acostumado à solidão, era um mastigar sem fim de coisas que não preenchiam o vazio. *Estar sem ela era estar fora do mundo* (VIANA, 2004, p. 115).

A mãe, nesse primeiro momento, é o símbolo da segurança, do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 580). Com o passar do tempo, ela vai se transformando no “risco da opressão” e no “símbolo da castração” (CHEVALIER E GEERBRANT, 1989, p. 580), basicamente, a partir dos “jogos sensuais” (BATAILLE, 1957, p. 17), que começam com a descoberta de um mundo escondido nos recantos da casa:

Com o passar do tempo, fomos descobrindo caixas, recantos dentro da casa que nem imaginávamos existir em tempos de saúde. Recantos escuros, onde eu e Camila ficávamos no princípio quietos, sem nenhum ruído para não acordá-la. [...] E foi um mundo escondido brotando de todos os cantos (VIANA, 2004, p. 115).

Além do jogo entre si, os irmãos começam um jogo com a mãe, evitando as contrariedades e os reclames dela. O menino-narrador só pensava no dia em que ela não resolvesse sair mais do quarto. “Nós dois, naquele casarão, íamos nos perder para sempre” (VIANA, 2004, p. 116). Instaure-se uma realidade regida pela tensão entre esses dois pólos opostos: de um lado, o mundo de uma “infância selvagem, ainda não estrangida pelas leis da sociabilidade e da educação convencional” (BATAILLE, 1957, p. 17), criada pelo erotismo, despertado pelos jogos dos irmãos. Esses jogos adensam a possibilidade do incesto que talvez seja o verdadeiro leão sugerido pelo título do conto. Do outro lado, o mundo do interdito, regido pela mãe, sua dores de cabeças e suas reclamações, pois como afirma o menino-narrador, os jogos entre ele e a irmã “não estavam de acordo com a dor que ele sentia” (VIANA, 2004, p. 117) e “aquela dor de cabeça nunca dava trégua nem a ela nem a nós (VIANA, 1994, p. 118) . Ora o menino-narrador e a irmã se entregavam aos jogos que os despertavam para um novo mundo, ora se reduziam à extensão dos gestos da mãe:

[...] Quando notou que tínhamos medo que ela tivesse uma recaída, dizia que seu fim estava perto, não tínhamos a menor compreensão da vida. *E assim foi nos reduzindo à extensão de seus gestos, à sua irreduzível maneira de ser. Como criança tem um mundo despreocupado (a aproximação dos outros nos fazia sentir isso), percebemos que esse mundo já dera lugar a um outro.* Ela corria o dia inteiro, preparando a comida, cuidando dos lençóis sempre alvíssimos, deixando tudo muito ordenado para que, se morresse, não ficássemos totalmente ao desamparo, como se já não fôssemos dois desamparados (VIANA, 2004, p. 116. Grifo nosso).

No entanto, o desamparo representado pelo outro mundo que se aproxima – um mundo do qual forças atávicas eclodem com a consciência de que o mundo infantil está ficando para trás – vai se adensando, ao tempo que vai abrindo a consciência dos personagens para a descontinuidade à qual cada um está condenado. Isso os lança, cada vez mais, ao reino selvagem da sexualidade e do incesto.

Tudo começou com os jogos sob os lençóis. O menino-narrador e a irmã ficavam na cama procurando entender o desenho das telhas:

[...]Eu via sempre muita cara. Umas rindo, outras se transformando em bichos estranhos. Camila só via raposas, gaviões abrindo asas e cavalos sendo montados. Nunca um desenho coincidia com o outro. [...] Quando as mãos não estavam apontando os desenhos nas telhas, repousavam sobre as pernas do outro, a princípio quietas, mas com o tempo se moviam lentamente ao desconhecido. A proximidade de nossos corpos era cada vez maior, e ela nem se incomodava com isso (VIANA, 2004, p. 119).

Após o jogo com as telhas, surge o jogo com as colchas de retalhos:

Quando todas as telhas já tinham sido vasculhadas, pegávamos as colchas de retalhos para adivinhar de quem tinha sido aquele vestido, aquela camisa, aquela calça. Ela costurava em tempos de saúde. Quando um adivinhava e o outro não, vinha o castigo. Os que Camila me infligia eram sempre mais perigosos que os meus, castigando a si e a mim indiretamente. Raramente eu exigia pagamento pesado, embora ela achasse sempre tudo a peso de ouro. Eram pagamentos escondidos sob os lençóis que, às vezes, duravam mais que o necessário e eu ficava aflito com aquele sem-fim de Camila (VIANA, 1997, p. 119).

Depois das colchas, o jogo se torna mais perigoso, o menino-narrador e a irmã buscam um espaço maior que a cama, e o encontram na clareira entre as árvores, de onde desvendam os desenhos que formavam as nuvens. A cada passo do jogo, vão entrando numa zona mais selvagem, mais erótica, que desvela a zona proibida do sexo. E cada vez mais se distanciavam da mãe, que “a essa altura parecia sumida do mundo” (VIANA, 2004, p. 120). Esse jogo os leva a uma estrada sem retorno.

O nosso plano agora era esse: ficar debaixo de uma daquelas árvores enormes e descobrir palmo a palmo, noite adentro, animais ferozes que as sombras projetavam em nossos corpos. Animal feroz é sempre grande, tem garras pontudas, e isso os galhos mostravam sem nenhum pejo. Ela parecia, a cada dia, mais alheia a tudo (VIANA, 2004, p. 120).

O jogo chega a um ponto extremo: a metáfora dos animais ferozes revela isso. Mais distantes da mãe, chegam mais próximos da transgressão, através da realização do incesto. Georges Bataille, numa leitura de um ensaio de Claude Levi-Strauss, traz uma passagem do antropólogo francês segundo a qual a “proibição do incesto [...] constitui o passo fundamental graças ao qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza para a cultura” (BATAILLE, 2004, p. 311). O narrador-personagem e a irmã caminham na linha tênue que é o

próprio erotismo, que implica uma alternância de atração e horror (BATAILLE, 2004, p. 333). A cada lua cheia aproximava-se para eles a possibilidade de transpor essa linha: “cada lua cheia era para nós um chamado muito forte, ela já nos olhava como a dois desconhecidos” (VIANA, 2004, p. 120).

Neste sentido, a narrativa sugere que ambos caíram nas garras do leão, uma vez que a mãe já não os reconhece. O conto faz-nos ver como o erotismo se constitui nessa linha tênue. Por outro lado, não seria essa também a perigosa linha na qual caminha o escritor em sua criação? Passeamos, leitor e autor, nessa difícil fronteira, entre a interdição que nos nega uma herança primordial que nos faria plenamente ser e a transgressão que nos daria acesso à “continuidade” do ser, mas sob o risco da culpa, do remorso, da rejeição social e da queda na indistinção selvagem da inconsciência cega, com seus abismos e sombras inarredáveis.

“Jogos”, como já sugere o título, também encena um rito através do jogo sensual, mas numa perspectiva diferente da do conto anterior. Neste conto estão em foco os diferentes papéis encenados pelo menino-narrador e Zu – uma menina com quem fora criado junto – em dois espaços distintos: a “bodega” do pai da menina e a escola.

A bodega, onde o narrador-personagem ajuda Zu, representa o espaço do despertar para a experiência erótica, do despertar do jogo sensual que traz não só as transgressões próprias do mundo infantil, como as interdições impostas. Já a escola, onde Zu infligia os maiores castigos ao menino-narrador, é o espaço da imposição das interdições, que se tornavam mais fortes devido à falta de coragem ou de conhecimento, por parte dele, para transgredi-las. Por uma lado, a bodega representava o espaço de expansão do sujeito, enquanto a escola o espaço que lhe impunha limites.

O jogo da bodega começa com o pegadio dos dois personagens:

[...] Nem sei quando começou aquele nosso pegadio. Zu ainda menina, nem carocinho de peito tinha, mas já levantava a blusa e pedia que eu chupasse o biquinho. Eu achava aquilo a maior doideira, capaz de dona Alzira pegar a gente e aí o fuzuê estava armado. Nunca que iam pensar que era Zu quem começava tudo. Ela levantava a blusa, punha uma perna entre as minhas, puxava minha cabeça e ficava à espera. Depois parecia que se cansava e saía como se nada tivesse acontecido, meu corpo cheio de formigamentos (VIANA, 2004, pp.134-135).

Vale ressaltar que os jogos – o da bodega e o da escola – são sempre iniciados pela personagem feminina, que usa a dissimulação como uma forte estratégia. Já ao narrador-

personagem cabe uma falsa inocência que não permite entender corretamente os jogos e levá-los adiante. Essa inocência, no entanto, é uma estratégia do autor-implícito, para que no relato do fato vivido brote a “inocência autêntica”, que não esconde sua ligação com o “mal”, com o erotismo.

O jogo da bodega continua, à medida que os personagens crescem e se expandem para o mundo:

Os peitinhos de Zu mudavam do dia pra noite, eu sentia no apertar dos dentes, no amujo dos lábios, tinha até medo de puxar sem querer a pedrinha que minha língua roçava. Ela já se contorcia um pouco e eu começava a achar que o balcão estava encolhendo a cada dia, queria ter onde espojar melhor as pernas. E Zu queria agora se demorar mais, a perna entre as minhas pernas como pra sentir alguma coisa a mais que o brim do calção. Do jeito que ia, ela ia terminar fechando as portas da bodega. Depois a gente saía, um sem olhar pra cara do outro, de tarde ia para a escola, todas as classes misturadas numa mesma sala, dona Maura sempre bonitona com seu coque perfeito (VIANA, 2004, p. 135).

Na escola – espaço institucional – Zu realiza o jogo das interdições. Nele, ela representa os limites impostos ao narrador personagem, desvelando de forma cruel e torpe sua descontinuidade, sua limitação como ser descontínuo. Isso se aplica até no nome do menino, pronunciado por Zu, “José dos Santos”, desvelando sua individualidade e sua limitação, o que não acontece no jogo erótico.

Quando Zu tomava conta da aula, só me fazia passar vergonha. Mandava que eu fosse pro quadro fazer fração. Eu não acertava uma e ela dizia “José dos Santos, você está muito mal em matemática, vá sentar”, e ela mesma resolvia tudo num minuto. Eu ia para minha carteira com uma vergonha danada, por causa do meu tamanho, estava crescendo acelerado, deixando outros pra trás. Minha idade ninguém sabia direito. Zu me dava um carão na frente de todos, acho que pra ninguém desconfiar do que ela me pedia pra fazer dentro do balcão (VIANA, 2004,, p. 136).

O jogo da transgressão chega ao momento extremo quando Zu, “sem mais nem menos”, pega a mão do menino-narrador e coloca no meio das pernas, debaixo da saia. Ele vai buscar em seu universo infantil algo que o leve a compreender essa nova experiência: “A mesma lâ de taboca que a gente pegava na beira do rio, uma lanzinha gostosa que nem precisava de sopro para voar” (VIANA, 2004, p. 137). Mas apesar da resposta do corpo (“Meu corpo logo respondeu, virou um fole de tirar formiga” (VIANA, 2004, p. 137), o

menino narrador recua com medo: “Puxei a mão rapidinho, com medo de Dona Alzira chegar e me ver daquele jeito. Zu correu lá para dentro com tanta rapidez e com a cara entufada que a mãe veio me perguntar se a gente tinha brigado” (VIANA, 2004, p. 137).

Ao fugir da experiência transgressora, o menino-narrador cai na experiência da interdição. Essa parece ser aquela que marca mais o seu rito de passagem, e justifica aquilo que disse Viana em resposta ao autor desta pesquisa, sobre a relação entre seu universo ficcional e o universo teórico-ficcional de George Bataille. A nosso ver, o menino-narrador, essa figura fronteira que transita entre os universos infantil e adulto através da experiência erótica, se não realiza uma experiência plena, consegue entrevê-la quando assume a voz narrativa. No conto em questão, parece ser esse o sentido: aquilo que lhe é vetado na experiência concreta, torna-se entrevisto na experiência narrada. Na experiência vivida transparece muito mais o peso da interdição:

[...] Zu me pegou de jeito na tabuada do oito, que nunca entrou na minha cabeça. “José dos Santos”, ela chamou, como se fosse a primeira vez que a gente se visse. A blusa bordada arrebitada nos peitinhos, a fita verde nos cabelos, combinando com os olhos. Me perguntou duas vezes quanto era oito vezes nove, e duas vezes errei. Foi quando ela pediu para estender a mão. Pensei logo no acontecido da manhã. Doida ela não era de fazer aquilo na frente da classe inteira, que via meu rosto queimando. Toda séria, ela abriu a gaveta de dona Maura, pegou a palmatória e me lascou dois bolos ardidos (VIANA, 2004, p. 137).

Por não realizar a experiência da transgressão plenamente, resta ao menino-narrador sofrer a experiência da interdição. Isso justifica os dois bolos na mão que se furtou ao ato transgressor. O erotismo presente no conto coloca o menino-narrador no entre-lugar entre o jogo da transgressão e o jogo da interdição. De certa forma, essa é também a condição do escritor que, enquanto criador, caminha sempre na linha tênue entre dois opostos que se articulam, se tensionam e se complementam. Numa metáfora quitaneana, o escritor (o artista), no ato da criação, tem que fazer presente seu D. Quixote (o lado transgressor) e seu Sancho Pança (o lado da interdição). É isso, em certo sentido, o que encena o conto.

“Prima Otília” encena o despertar do erotismo do menino-narrador com uma prima que vem da cidade visitar sua família e que reúne em si aspectos díspares: ao mesmo tempo que é uma mulher bela, fede, devido a um problema urinário provocado por um aborto. Tais aspectos lhe atribuem a ambivalência grotesca:

Minha mais remota lembrança de desejo se chama prima Otília. Era minha prima em segundo grau e aos meus olhos parecia de outro mundo. Quando ela se aproximava para me dar um beijo, eu sentia uns formigamentos estranhos que só mesmo ela sabia provocar. Só que prima Otília fedia. Parecia que vivia mijada. Mas mesmo isso não me tirava uma exaltação de corpo que eu ainda não sabia identificar (VIANA, 2004, p. 127).

Ao olhar do narrador, a prima Otília reúne características opostas. Por um lado, o menino-narrador descreve sua beleza:

[...] Muito bonitona, tinha sido miss qualquer coisa quando nova, olhos claros, os mais claros da família. Era difícil na família ter uma mais bonita do que ela, nem mesmo Neide Lacerda, uma prima nossa que cantava no rádio.

[...] toda arrumada como sempre e como sempre bela, com os cabelos arrepanhados na nuca, umas penugenzinhas soltas que davam vontade maluca de soprar. Nunca a tinha visto tão bela, num vestido fino que a gente logo percebia ser caro além da conta, só mesmo pro bico dela (VIANA, 2004, pp. 128-129).

Por outro lado descreve o cheiro, que não o incomodava, ao contrário: “ficava com os sentidos mais aguçados” (VIANA, 2004, p. 128).

[...] Parecia que não havia dinheiro que tirasse aquela inhaca de prima Otília, porque se tivesse, ela só cheiraria a perfume francês e sabonete da melhor marca (p. 28).

[...] Mas nunca tive vontade nenhuma de gritar, de dizer que ela era fedida, tal a beleza que emanava dela e a tranquilidade dos olhos que pareciam me abençoar cada vez que recaíam sobre mim (VIANA, 2004, pp. 128-129).

Numa dessas visitas, a prima vai ao quintal para se trocar entre as bananeiras. O menino-narrador se esconde entre mangueiras e tem uma visão erótica que lhe desnorteia os sentidos, recorrendo a elementos do universo infantil para tentar compreender o mundo que se desvela a seus olhos:

Os troncos das bananeiras faziam uma barreira pra olhos indiscreto, mas nem tanto. Aí ela levantou discretamente os panos da saia, baixou tudo com cuidado e vi suas coxas de uma alvura *sem igual na vida. Nem tapioca era igual. Tinha algo de leitoso*, e bem no alto...Meu coração disparou. Alguma coisa se entortou em mim. E prima Otília, a saia erguida, fez uma troca mais demorada que das outras vezes. Só conhecia perna de mulher até o joelho e de prima Otília eu tinha vergonha de dizer pra mim mesmo o que tinha visto (VIANA, 2004, p. 130. Grifo nosso).

Prima Otilia revela-se ao menino-narrador com seu corpo grotesco (ao mesmo tempo belo e fedido) – um corpo ambivalente, aberto e incompleto, como vimos com Bakhtin no capítulo anterior. Esse corpo grotesco coaduna com o aspecto erótico para instaurar o rito de passagem e a descoberta do real, que se revela em todo seu fulgor. Ainda no que se refere ao grotesco, concordamos com Muniz Sodré (1985), em *A comunicação do grotesco*, que a noção funciona para a apreensão e problematização da cultura brasileira (SODRE, 1985, p. 38). No caso do conto e da obra de Viana como um todo, o grotesco não se apresenta sob a forma do mau gosto e do kitsch, mas passa por uma transfiguração estética, que problematiza esse ethos “marcado pelas influências escatológicas da tradição popular” (SODRE, 1985, p. 38).

Em sua experiência poética – que também é a do autor implícito, a julgar inclusive pelo vocabulário empregado, – o menino encena não só o corpo ambivalente da prima, mas também sua visão ambivalente que reúne tanto os aspectos grandiosos da personagem, seus atributos físicos e subjetivos, quanto seu elemento disforme, sua bexiga furada que a deixa com um mau cheiro perene. Neste sentido, a noção bakhtiniana de visão carnavalesca nos possibilitaria ler o grande desafio do escritor brasileiro: desvelar a tensão dos aspectos contraditórios que constituem nossa cultura, descosturando a colcha de retalhos que tenta unificá-los.

“A linda Lili” narra o despertar do erotismo do menino-narrador a partir da história de Lili. Como a personagem anterior, Lili apresenta traços contraditórios e ambivalentes. A princípio, “Lili era uma louca santa” (VIANA, 2004, p. 36), que cantava bonito e iluminava a rua com sua voz nas noites de novena. Neste primeiro momento, ela é investida de uma áurea de santidade, visto que, com vinte anos, ainda permanecia com o corpo e a voz de menina:

Lili, não havia menina mais linda na Jabutiana, com seus cabelos longos e lisos, sobretudo assim, vestida de santa Maria Gorete. A pele que nem seda da Pérsia, como dizia minha mãe. Lili, já com vinte anos e cara de menina, nem peito tinha, a voz era mesmo de uma criança. Falava-se aos cochichos do corpo de Lili. Eu não entendia nada (VIANA, 2004, p. 36).

No final do fragmento, o menino-narrador nos deixa, a partir de sua perspectiva, uma pista da sua história – comum a muitos outros narradores de outros contos que já vimos -: sua inquietação ante o fato de falarem da falta de sangramento de Lili. Mas um dia, em uma das novenas, “umas gotas de sangue escorreram pelas pernas de Lili sem ela ver, enquanto

cantava o 'De rosas e lírios'"(VIANA, 2004, p. 37). E

uma alegre inusitada tomou conta da casa, da vizinhança e até os homens que ficavam bebendo lá fora, amigos de meu pai, vieram ver. *Havia se realizado o maior milagre e eu nem desconfiava qual era.* Era como se Lili tivesse cantado a vida toda só pr'aquele instante. Para enxugar o filete de sangue, minha tia mais velha tirou a toalha da mesa, tomando cuidado para não fazer ir ao chão as cocadas e os pés-de-moleque. As velhas que estavam na fila da frente logo acudiram com os véus para guardar o sangue como relíquia (VIANA, 2004, p. 37. Grifo nosso).

O sangue - “universalmente considerado o veículo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 800) – surge aí como um elemento que vai mudar não só a condição de Lili, mas também a do menino-narrador que, a princípio, não entendia o milagre realizado. Depois do fato, Lili não voltou a cantar nunca mais. Continuou sangrando e foi levada ao hospital onde passou meses. Quando voltou era outra aos olhos da vizinhança e do menino-narrador.

[...] Todos se admiravam como Lili tinha botado corpo em tão pouco tempo... Tinha até ficado mais bonita. Só que eu não achei. O rosto parecia inchado. [...] Para mim era uma outra pessoa que eu tinha ali na minha frente, não era mais a linda Lili. No rosto, de igual só os olhos, que ainda tinham um pouco do brilho de antigamente. [...] Eu vi que Lili nunca mais seria a mesma, e ela me olhou do mesmo jeito que olhei para ela. [...] A voz, quando ela se dirigiu a mim, tinha se modificado. Rouca e feia. Sobretudo triste (VIANA, 2004, p. 39).

Para Lili e para o narrador há a sensação de que a personagem “tinha se ferido para sempre” (VIANA, 2004, p. 39). O sangue, também símbolo da fertilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 800), metaforiza o sacrifício no qual a própria Lili foi a vítima imolada. Ela não aceita seu rito de passagem simbolizado pelo ciclo menstrual que a abria para a fertilidade e para a experiência erótica. A louca santa pouco a pouco passa a ser percebida pelo menino-narrador como um objeto de desejo, despertando-o assim para a realização erótica. E isso é percebido no restante da fala do narrador, ao descrever sua admiração pelo novo corpo de Lili. Se ela realiza seu rito pelo ato sacrificial simbólico que lhe abre uma chaga, o narrador realiza o seu através desse novo olhar lançado a Lili:

Estava admirado que seus peitos tivessem crescido daquele jeito e os quadris se arredondado tanto quanto os da minha tia mais nova. Ela disse que não

gostava do corpo que tinha agora e começou a chorar. Não se incomodava se tivesse morrido menina e nem desconfiava do que ia ser o resto dos seus dias sangrado assim. Depois encostou a cabeça no meu peito, enxugando os olhos com os dedos, e foi aí que senti pela primeira vez meu corpo dar também uns estranhos sinais de desespero (VIANA, 2004, p. 39).

Mais duas narrativas – “Senhas” e “Dadado” – trazem a perspectiva do menino-narrador às voltas com o erotismo. Mas não realizam a experiência erótica, em nenhum desses sentidos: o concreto ou o simbólico. Lançam o olhar que lhes é característico – o lusco-fusco – e encenam um fato que o menino-narrador não compreende de todo. Podemos afirmar, de certa forma, que os narradores personagens realizam o rito de passagem, mas não conseguem perceber a nova condição em que vivem. Ambos narram experiências alheias que, em certo sentido, os implicam. Em “Senhas”, o menino-narrador relata a relação conturbada entre pai e mãe. Em “Dadado”, a experiência do primo do narrador-personagem.

Em “Senhas”, o menino relata o esgarçamento do casamento dos pais, junto com o esfacelamento da relação erótica do dois. Ele vive dois momentos distintos. Um com a “senha” do pigarro do pai – que, sob a ótica do autor-implícito, seria um sinal de realização erótica – que deixa tudo mais “leve” na casa, e outro na ausência do pigarro, que torna tudo mais “pesado” e revela a “descontinuidade”.

Era sempre na hora da Voz do Brasil que os pigarros se acentuavam. Minha mãe fazia que estava ralhando: “Pare de fumar, homem, senão daqui a pouco vai escarrar sangue”. Mas era como se falasse só para ele pigarrear mais. Eu ouvia o riso dele todo voltado para dentro, arrematado por um novo pigarro, mas sem escarrar nada. Aquilo me dava um nojo!

Quando meu pai não pigarreava, eu sentia o ar pesado, gatos e cachorros apanhavam por pouco, minha mãe só faltando xingar Deus e todos os santos. De lá do quartinho de trabalho de meu pai, eu ouvia as latas se batendo com as panelas, ela reclamando da merda de vida que levava. “Trabalho de sol a sol e nenhuma recompensa. Só cara feia é o que recebo”, dizia. Meu pai, diante de uma pancada mais forte que ela dava num cachorro erguia a cabeça, me olhava, parecia que ia dizer alguma coisa, mas desistia. Dias assim ele cuspiam muito dentro da latinha cheia d'água que ficava ao lado da banqueta de trabalho. Batia sola e cuspiam, batia sola e cuspiam, meu estômago ficava embrulhado. [...] Quando minha mãe gritava que a comida estava na mesa, a gente ia, eu sem nenhuma vontade de comer (VIANA, 2004, pp. 84-85).

A única reação do menino-narrador é o nojo, “a náusea”, de que nos fala Paulo Henriques Britto na apresentação do livro anterior, “diante da revelação brutal da

realidade”(BRITTO, 1999, p. 9). Essa atitude vai aumentando com a escassez dos pigarros do pai e a violência maior da mãe e culmina numa tentativa fracassada do pai e da mãe de uma realização sexual que tem como consequência o rito de passagem do filho, que agora terá que sustentar a casa.

Voltei a dormir e quando me levantei vi que meu pai tinha ido embora com tudo que era dele. Minha mãe já estava na cozinha com a cara de sempre. Sem olhar para mim, nem tocou no assunto. Só disse que dali em diante eu tratasse de arrumar as rateiras e aprender logo como se pegava guaiamum (VIANA, 2004, p.87).

O menino-narrador realiza o rito de uma maneira mais crua: terá que assumir o lugar do pai no sustento da casa. Essa, talvez, seja uma forma mais torpe da experiência do rito. O narrador não passa pela experiência inaugural que o desperta para o erotismo e o mundo. Mas lança seu olhar a uma experiência fracassada e a partir dela assume sua descontinuidade.

Em “Dadado”, o menino-narrador, que fala em nome de uma certa coletividade, narra, também sem compreender de todo, a experiência erótica de Dadado, encarregado de comprar a carne da família – já que a avó do menino-narrador não deixa os netos saírem, – com a Lica, a quem chamam de “a perdida da rua”: “Todo dia Dadado passava lá em casa pra entregar o quilo de carne. Nossa avó dava a ele o dinheiro sempre adiantado, porque no outro dia ele trazia a carne logo cedo e ela ficava com tempo para fazer outras coisas. A gente nunca tinha posto o pé no açougue, vó Nair não deixava” (VIANA, 2004, p. 131).

O narrador e seus irmãos são opostos ao personagem de “A mulher das mangabas”, uma vez que este vence o conflito com a avó e descobre o mundo pelas veias do erotismo. O menino-narrador e seus irmãos ficam presos à avó, que lhes veda a experiência de descoberta do mundo, de abertura para o mundo exterior. Por isso, só lhe cabe lançar os olhos para a experiência alheia, tentando, a partir de sua perspectiva limitada, entender o que ocorreu.

Dadado um dia deixa de entregar a carne. Para o narrador-personagem foi até um alívio, seria melhor comer escaldado de ovo do que comer o guisado fedendo a fumaça (VIANA, 2004, p. 133). A primeira a dar conta do sumiço do filho é a mãe de Dadado que chega angustiada procurando por ele, colocando a culpa na avó Nair e nos netos molóides que “nem sabem comprar o pedaço de carne” (VIANA, 2004, p. 132).

Mas aí surge Lica que chega, como outros vizinhos, para bisbilhotar o que está acontecendo. O narrador, utilizando o discurso direto, traz a fala de Lica, uma fala erótica, que

abre uma fenda no sumiço de Dadado. Ela diz: “Não tá vendo que Dadado não se perdeu! Aquilo era homem feito!” (VIANA, 2004, p. 132). Por fim, chega Dadado, todo desconfiado, dizendo que tinha sido roubado e por isso sumira com medo de uma surra. Mas aí sob a voz inocente do narrador-personagem, surge a insinuação de que Dadado havia gastado o dinheiro com Lica: “Já na ponta da calçada, ela derreou o ombro da blusa, puxou, pra todo mundo ver, uma nota amassada da alça do sutiã com que saiu se abanando na maior risada” (VIANA, 2004, p. 133).

Ambos os contos ilustram bem o trabalho do autor-implícito com a perspectiva infantil, que “não tem” o pleno entendimento das coisas, deixando o texto cheio de fraturas e vazios. A escolha dessa máscara ficcional revela a visão do autor sobre a ficção e sobre o processo ficcional que, em certo sentido, significa extrair do mínimo de recursos o máximo de expressão.

Duas outras narrativas de *Aberto está o inferno* destacamos para falar da perspectiva infantil e de sua relação com a experiência erótica. Ambas apresentam certa ambientação urbana, o que joga muito com a questão da linguagem dos contos. Os narradores já não se apresentam tão inocentes quanto os anteriores e suas experiências são mais desencantadas. A primeira, a já referida “Figurinhas difíceis”, traz como tema o cinema. Narra a descoberta da experiência erótica do menino-narrador e seus colegas através das telas de cinema. A segunda, “Tadinho do professor Tadeu”, narra uma aula sobre o erotismo imortalizada pela turma do narrador-personagem.

Em “Figurinhas difíceis”, o despertar erótico se dá através de Maria Antonieta Pons²⁶, uma atriz de cinema que deixava o narrador e os colegas entusiasmados com a vida e o mundo. “Valia a pena ter nascido só para ver os filmes de Maria Antonita Pons” (VIANA, 2004, p. 92).

É Maria Antonieta Pons que desperta os personagens para o erotismo latente. Como afirma o próprio narrador, “Nessa época ainda não sabíamos de comichões pelo corpo, mas foi ela que despertou. [...] Dali em diante já víamos os filmes dela com outros olhos e outro corpo” (VIANA, 2004, p. 94). Passa a fase da atriz, sua figurinha fica tão fácil quanto a de Cantiflas, e outras atrizes vão surgindo como Sarita Montiel. Com isso, o olhar dos personagens vai da tela para as ruas, pois, como diz o narrador: “as balizas da Escola Normal com as pernas de fora eram muito mais palpáveis que a Maria Antonieta Pons”. E o cinema,

²⁶ Segundo o site Wikipédia (2010), atriz de cinema cubana e dançarina de rumba.

como a literatura de ficção, realiza o despertar do erotismo e da percepção do real.

E, assim, ela foi sumindo de nossas vidas sem que sentíssemos. Nem nos sonhos aparecia mais. Nossos álbuns ficaram incompletos, o grupo se desfez. E nunca mais notícia de Maria Antonieta Pons. A nossa preocupação era adular a carteirinha pra ver Norma Benguell²⁷ nua, currada por um bando de *playboys* (VIANA, 2004, p. 95).

Em “Tadinho do professor Tadeu”, o narrador-personagem narra a “aula erótica” do professor que ele e os colegas viviam azucrinando. Tal aula acontece depois que o professor começa a namorar a professora Vanda, objeto erótico de todos da turma, e encontra a turma encenando uma possível relação sexual entre ele e a professora. A aula, que tem como consequência o afastamento dos dois professores da escola, fica guardada na memória do narrador-personagem e ele a transpõe para o relato. É importante frisar que a aula acontece num espaço que constitui, na visão de Althusser, um dos “Aparelhos Ideológicos do Estado” – a escola –, espaço privilegiado de produção e manutenção das interdições, mas que, ao mesmo tempo, como revela o relato, apresenta-se também como o lugar de questionamento das interdições, via exercício crítico – próprio de todo espaço de recepção e produção de conhecimento – como o do professor Tadeu. O relato apresenta, de certa forma, uma resposta ficcional de Viana à censura imposta ao seu livro *O meio do mundo* pela Universidade Federal de Sergipe, que indicou o livro na lista do vestibular e depois o retirou sob a alegação de que era pornográfico :

[...] Falou da importância da pornografia em nossa vida. Que em todas as épocas sempre houve pornografia e nem por isso a humanidade parou de evoluir. A pornografia liberta a alma da mediocridade do dia-a-dia, nos dá outra dimensão da vida. Leiam Arentino, peçam a Vandeca [...] um poema, garanto que vão gostar. Que o que a gente estava fazendo não tinha nada de errado, estávamos estimulando a imaginação, coisa que a escola não fazia. Não há algo que estimule mais a imaginação do que o sexo, ele disse. Que é preciso uma boa dose de sacanagem pra viver bem. Porra, o cara tava com tudo, usando um vocabulário que nunca imaginamos que fosse usar. E foi uma aula do cacete. Falou que a hipocrisia do mundo era grande e que um dia a gente ia ver isso de perto. Se liguem, que não entrássemos nessa, fôssemos sempre autênticos como a Vandeca. [...] Se as pessoas soubessem trepar [...] o mundo seria menos infeliz, que quem não trepa só pensa em fazer o mal aos outros, é assim que nascem as guerras e todas as infelicidades. Se os generais trepassem não mais haveria tanta tortura. Não vêem os padres? A igreja sempre foi cheia de escândalos, sabem por quê?,

²⁷ Segundo o site Wikipédia (2010), “primeira atriz brasileira a apresentar-se em uma cena de nu frontal no filme *Os cafajestes*”.

porque a batina esconde o pau, mas não cobre as taras. [...] “É dos puritanos que vem todo o mal do mundo. Quando vocês forem infelizes, vejam se não é falta de uma boa trepada. Talvez tenha sido hoje a melhor aula da minha vida, mais do que todas essas outras cheias de senos e co-senos. Essa vocês nunca vão esquecer”. O cara detonou (VIANA, 2004, p. 111).

A aula do professor Tadeu é uma verdadeira apologia à “imaginação pornográfica²⁸”, que, numa primeira definição, seria “uma das formas extremas de consciência humana” (SONTAG, 1987, p. 49). Na narrativa, ela aparece em oposição à escola. Esta, no caso, constitui-se no espaço por excelência da interdição, ao passo que a imaginação pornográfica leva a efeito a transgressão ao interdito. O professor Tadeu estabelece, em sua aula, a relação entre o erotismo e a imaginação, desvelando-os como aspectos humanos que dinamizam a vida, tanto na esfera individual, como na social. Para Octavio Paz (1995), “o agente que move tanto o ato erótico, como o poético é a imaginação” (PAZ, 1995, p. 10). A imaginação estimula o erotismo e o erotismo incita a imaginação. São duas faces indissociáveis. Vale ainda ressaltar que ambos, a imaginação e o erotismo, estão aí encenados numa narrativa ficcional, o que desvela a relação intrínseca desses três aspectos humanos: a imaginação, o erotismo e a ficção (a experiência poética). A imaginação pornográfica se opõe ao saber instituído simbolizado pela escola já que “fornece saídas autênticas da consciência humana” (SONTAG, 1987, p. 73), ou, como diz o professor Tadeu, “nos dá outra dimensão da vida”. Resta-nos dizer ainda que a imaginação pornográfica revela a vida mais autêntica ao professor Tadeu que no início do conto aparece como um sujeito “alienado” ante as interdições individuais (psicológicas) e sociais. Ao conhecer Vandeca, não gratuitamente professora de literatura, o professor Tadeu desenvolve, de forma significativa, uma expansão da consciência, o que o leva à aula erótica (e poética) que marca para sempre a vida de seus alunos.

²⁸ O termo tomamos de empréstimo de Susan Sontag do ensaio “A imaginação pornográfica”. Tanto no ensaio de Sontag, tanto aqui neste trabalho o termo aparece como sinônimo de erotismo e seus cognatos. Não vamos estabelecer aqui as nunces que envolvem os dois termos. Ambos, na visão de teóricos, às vezes, aparecem muito próximos, em outros referem-se a aspectos distintos. Seguindo a visão de Octavio Paz, ambos são representação (metáfora) da sexualidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nosso objetivo foi analisar e apresentar aspectos importantes da obra do contista sergipano Antonio Carlos Viana, uma obra de ficção relativamente pouco discutida, da qual, até onde sabemos, ainda não havia ainda nenhum estudo de maior fôlego. Neste sentido, um dos primeiros problemas a ser enfrentado foi o desafio do (quase) ineditismo e as implicações daí advindas. Estabelecemos como recorte de análise um tema recorrente na ficção de Viana e que, ao nosso ver, constitui-se como uma chave de entrada ao universo ficcional do autor: o rito de passagem de um menino-narrador, instaurado pela experiência erótica.

Em nosso percurso argumentativo, muitos pensadores de destaque não foram abordados, a exemplo de Claude Levi-Strauss no que se refere à problemática dos ritos de passagem, e Sigmund Freud, no que tange à abordagem do erotismo. Isso se deu devido a algumas escolhas metodológicas, mas também a alguns percalços e, sobretudo, à incipiência de nossa leitura. Certamente, esses e outros autores apontariam outros rumos e desvios à nossa pesquisa. Ainda assim, acreditamos que nosso percurso, embora não represente todo o caminho que é preciso percorrer, foi um bom início de caminhada.

Se conseguimos dizer algo significativo sobre a obra de Antonio Carlos Viana, cumpre frisar que ainda há nela muito a pesquisar. Entramos no “bosque” da sua ficção apenas por uma senda (por que não dizer “vereda”?); outras estão aí para serem exploradas, como as narrativas que tratam das mais diversas quadras da vida, a exemplo da velhice. Em outra perspectiva, poderíamos ainda focar aqueles contos em que diferentes vozes se entrecruzam, na segunda pessoa do singular, como em “Vá Deralda”, em que “duas vozes separadas pelo recurso dos parênteses, porém irmanadas na crueldade, dirigem-se em momentos diversos à mesma personagem, cuja voz nunca ouvimos (BRITTO, 1999, p. 10). Aliás, como já sugere Paulo Henriques Brito, outra possibilidade de entrarmos no universo ficcional de Antonio Carlos Viana é pela via da crueldade. E, acrescentamos, das formas inéditas de encená-la.

Nesta perspectiva, vale frisar que, enquanto desenvolvíamos esta pesquisa, o autor lançou mais um livro: *Cine Privê* (2009), que está definido na epígrafe do profeta Isaías que abre a coletânea: “*Toda cabeça está enferma, e todo coração abatido*”. Nos 20 relatos que compõem o livro, os personagens – a maioria narradores em primeira pessoa – estão vivendo

situações extremas em que vislumbram, de forma torpe e cruel, algum aspecto da realidade. Neste sentido, os relatos que encerram uma perspectiva infantil (quase metade do livro) dão o justa medida desse revelação cruel, associada à perda de uma inocência primeira. Viana, de certo modo, desvela as relações do mundo infantil com os aspectos demoníacos da própria condição humana. Mas essa – salvo em alguns momentos em que articulamos erotismo e crueldade – é uma outra história. Que pretendemos, em breve, contar.

Resta-nos comentar a relação autobiográfica que estabelecemos com a leitura da ficção de Antonio Carlos Viana. Para Ricardo Piglia, em o *Laboratório do escritor* (1994), uma “pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras (PIGLIA, 1994, p. 70). No que diz respeito a este trabalho, ao abordar os ritos de passagem nas narrativas ficcionais de Antonio Carlos Viana, realizamos também nosso rito, nos lançamos a nossa “outra margem”. Não nos referimos aqui unicamente ao rito acadêmico da titulação, mas ao “salto” do conhecimento que o encontro com a obra ficcional de Viana nos proporcionou ao longo desta pesquisa. Neste sentido, sentimo-nos como o professor Tadeu, do último conto visto no terceiro capítulo. A leitura da ficção de Viana possibilitou-nos um encontro com as saídas autênticas da consciência; revelou-nos uma outra dimensão da vida.

REFERÊNCIAS

- ABROMOVICH, Fany (Org.). *Ritos de passagem* (de nossa infância e adolescência). 2. ed. São Paulo: Sumus, 1985.
- ADORNO, W. Teodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ARANTES, Paulo Eduardo (Org.). *Textos Escolhidos* (W. Benjamim, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas). Col. Os pensadores. São Paulo: Editora Victor Civita, 1983. pp. 269-273
- AGUIAR, Flavio. Veredas comuns. *Revista Bravo*. São Paulo, Ano 4, n°45, pp. 57-59, Junho 2001.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina 1997; v. I.
- ASSIS, Machado. *Grandes contos*. São Paulo: Elevação, 2009.
- BAKHTIN, Mikahil. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (o contexto de François Rabelais). 3. ed. Tradução: Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.
- BAKHTIN, Mikahil. *Problemas da poética de Doistoievski*. 2. ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 10. ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: 2006.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Nayf, 2003, pp. 7-20.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antônio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Nayf, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O azul do céu*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edunb/Editora Plano, 2001.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I. pp. 197-221.

BORGES, Jorge Luiz. Kafka e seus precursores. Tradução: Mayrant Gallo. In.: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1985.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é erotismo?* 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 7-10.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Obsessivo pela exatidão*. Disponível em: <<http://www.rascunho.com.br>>. Acessado em: 1 mar. 2009.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BRUNO, Haroldo. A infância, entre o fantástico e o lógico. *O Globo*. [197?].

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPEDELLI, Samira Youseff. Uma estranha realidade. In: VEIGA, J. J. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982, pp. 100-103.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 199-215.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. pp. 140-162.

CARRERO, Raimundo. *Ponto de vista não é somente ciúme de você*. Disponível em: <www.rascunho.rpc.com.br> Acesso em: 15 jul. 2009.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELO, José Aderaldo. O triângulo de Machado. Disponível em: <www.rascunho.rpc.com.br>, acesso em: 17 mar. 2009.

CASTELLO, José Aderaldo. Sem título. *Revista Bravo*. São Paulo, Ano 4, nº45 pp. 54-56, Jun. 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DA MATTA, Roberto. Apresentação. In: VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978, pp. 11-22.

- DAMATA, Roberto. *Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso: 20 jul. 2009.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castaron Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DIAS, Ângela Maria, GIENADEL, Paula. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria, GIENADEL, Paula (Orgs.). *Estética da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. pp. 15-23.
- DUMOULIÉ, Camille *O desejo*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 2005.
- DURINGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Civilização Brasileira, 2006.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989. p. 31-48.
- FANTINI, Marli. Guimarães Rosa: Fronteiras, margens e passagens. São Paulo: Ateliê Editorial/ Senac Editora, 2003.
- FILHO, Nabor Nunes. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1997.
- FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2004. pp. 161-174.
- FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Inês Autran Dourado Barbosa (trad), Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. vol. III.
- FREITAS, Adriana Maria Almeida de. *Continuidade e ruptura da literatura brasileira contemporânea*. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br>. Acessado em 03 abr. 2007.
- HELD, Jean-François. O erotismo e a publicidade. In: SARAIVA, Arnaldo (Org.) *O que é erotismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1967. pp. 99-116.
- HELLEN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDNER, Jostein. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HERRERA, Antonia Torreão. Considerações sobre a narrativa e narrador em colóquio com Walter Benjamin. In: COUTO, Eduardo Souza; DAMIÃO, Carlos Milani (Orgs.) Walter

- Benjamim: Formas de percepção estética da modernidade. Salvador: Editora Quarteto, 2008. pp. 273-288.
- HOLM, Jean, BOWKER, JOHN. *Ritos de passagem*. [Lisboa] Europa-América, 1993.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- GALLO, Mayrant. *Alicerces do conto brasileiro*. Salvador: UFBA, 2000. (Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras e linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia).
- GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia* 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JUNIOR, Luiz Costa Pereira. Amor e ódio na mesma frase. In: *Revista Língua Portuguesa*, [200?]
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUCAS, Fábio. O Conto no Brasil moderno: 1922 – 1982. In: LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 108-154.
- MARICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MAY, Rollo. *Poder e inocência – uma análise das fontes de violência*. Tradução: Alvaro Cabral Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MAY, Rollo. *Eros e repressão: Amor e Vontade*. 2. ed. Petrópolis: Vozes. 1978.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MAYOR, Ana Lúcia de Almeida Soutto. Ritos da paixão: a poética do trágico em *Um copo de cólera* de Raduan Nassar. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.) *Estética da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. pp. 249-261.
- MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução: Carlos Lage. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Nayf, 2003. pp. 7-20.

MORAES, Eliane Robert. *O efeito Obsceno*. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf. Acesso em: 11 nov. 2009.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Narrar? Não mais...In: MARQUES, Haroldo de Almeida et al. *Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte) Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas/CESPUC, 2000. pp. 644-647.

ORVATICH, Josiane. *O Filósofo celerado: erotismo e transgressão em George Bataille*. Disponível em: www.dominiopublico.qprocura.com.br/dp/77484/O-filosofo-celerado:-erotismo-e-transgressao-em-Georges-Bataille.html. 25 mar. 2008.

PAZ, Octavio. Erotismo: para uma definição (I). In: SARAIVA, Arnaldo. (Org.). *O que é erotismo?* Lisboa: editorial Presença, 1967. pp. 21-27.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Tradução: José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

PEIRANO, Mariza. *Os rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PEREIRA, Roberval. A unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida. In: FONSECA, Aleilton, PEREIRA, Rubens Alves (ORG.) *Rotas e Imagens*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PEREYR, Roberval. *Maldição e inocência na obra reunida de Campos de Carvalho (com acréscimo da novela Espantalho vestido de pássaros)*. Feira de Santana, 2009. (inédito)

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PÓLVORA, Hélio. “Ainda temos regionalistas?” In: PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna shorty story*. Ilhéus: Editus. 2002. pp. 99-108.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 102. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, 1995.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 64. ed Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1995.

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria:

Edições UFSM, 1986.

RESENDE, Vânia maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, [197?].

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Deonísio. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz ano novo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1983.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução: João Ribeiro Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 41-76.

SOUSA, Eudoro. *Mitologia 1: Mistério e surgimento do mundo*. Brasília: Editora UnB, 1988.

SCHUBART, Walter. *Eros e religião*. Tradução: Luis Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

TACCA, Oscar. O narrador. In: TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983. pp. 61-103.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TORRES, Antonio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TURNER, Victor W. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VEIGA, J.J. *Sombras de reis barbudos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

VIANA, Antonio Carlos. *Brincar de manja*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.

VIANA, Antonio Carlos. *Em pleno castigo*. Sergipe: Hucitec/Secretaria de Estado de Educação e Cultura de Sergipe, 1981.

VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo*. Garibaldi: Libra e Libra, 1993.

VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

VIANA, Antonio Carlos. *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

VIANA, Antonio Carlos. *Cine privê*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIANA, Antonio Carlos. Um universo sem horizonte. In: *Iararana, Revista de arte, crítica e literatura*. Salvador, Ano VIII, n 12, novembro de 2006. (Entrevista concedida a Mayrant Gallo).

VIANA, Antonio Carlos. *Entrevista*. Disponível em <<http://www.rascunho.com.br>>. Acessado em: 03 abr. 2008.

VIDAL, Arivaldo José. *Roteiro para um narrador: um leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILMA, Ângela. *A tessitura humana da palavra, Herberto Sales, contista*. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Janela>. Acesso: 20 jan. 2010.

ZOLLA, Elémire. *Androginia*. Madrid: Edições del Prado, 1997.

ANEXOS

Entrevista concedida por e-mail pelo escritor Antonio Carlos Viana ao autor desta pesquisa em: 12/03/2009

Paulo André: Li numa de suas entrevistas que você não vê com bons olhos o rótulo “regionalista” para suas obras – sabemos das implicações políticas e de leitura do termo. Recordo-me que chegou a dizer que as experiências de suas histórias podem acontecer tanto aqui quanto em Paris, o que daria um cunho universal aos seus relatos. Mas percebo que muitos de seus contos têm uma ambientação rural, que, creio, intensifica as experiências de seus personagens (o relato “O meio do mundo” não teria a mesma força se acontecesse sob o signo desencantado da cidade, aliás se fosse um personagem urbano, “Tonho” não tomaria as rédeas da narrativa). Eu tenho certa simpatia pelo termo e acho que me ajuda a ler a sua obra, mas não o vejo com sentido de exótico ou de uma literatura menor, mas no sentido de um espaço ainda marcado pelo mundo arcaico. Tenho na cabeça uma frase de Ronaldo Correia de Brito falando do romance Galiléia e que me ajuda a pensar sua obra. Ele diz: “O meu sertão é complexamente urbano” e penso que sua preocupação é a mesma que a dele: pensar a adequação do mundo arcaico que herdamos ao mundo globalizado; claro, caminhado por outras trilhas. O que você pensa a respeito disso?

Antonio Carlos Viana:Eis o que escrevi sobre o assunto para o “Estadão”:

“Ninguém é doido. Ou, então, todos”, diz o narrador de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Parodiando-o, eu diria que todos somos regionalistas ou ninguém é, porque, no fundo, todo escritor fala de sua região. O problema é que a palavra regionalismo adquiriu, ao longo do tempo, marcas que foram estigmatizando-a: tipos engraçadinhos, fala arrevesada, dicionário ao lado. Hoje, não há escritor que goste de ser chamado de regionalista. A palavra é muito redutora. O mais interessante é que ela se aplica, quase exclusivamente, a autores vindos do Nordeste.

É evidente que o regionalismo, na linha de 30, não tem mais razão de ser. Ele foi muito importante naquele momento. Ele pode ter morrido, mas não a dimensão do regional. O

problema que se coloca ao escritor que se arrisca, hoje, a falar desse universo é o da linguagem. Recorrer ao pitoresco, ao engraçadinho, à fala típica do homem rural não funciona mais. Deixar de falar desse mundo é impossível, porque ele existe e grita para ser ouvido. Encontrar o tom certo, eis a questão.”

O que a gente não pode esquecer é que existe um mundo dos grotões e que necessita de alguém que lhe dê voz. É isso que faço, dar voz a personagens de um mundo rural, que hoje, depois das antenas parabólicas, não é mais tão virgem assim. O urbano, o globalizado já o invadiram. Concordo com você que o personagem do “Meio do mundo” não teria o mesmo efeito se fosse urbano, a história seria outra. O que eu procuro é captar o que se passa na mente dessa gente que vive em condições mínimas de existência. Não dá para fingir que esse mundo não existe. Como eu disse acima, o problema é achar a linguagem adequada sem cair no exagero dos termos regionais, que só afastam o leitor.

PA: “Brincar de Manja”, como assinala Paulo Henriques Brito, paga tributo à voga do realismo mágico dos anos 70, vividos sob os auspícios da ditadura militar. Por que a escolha? Por que, em seguida, uma ficção de corte mais “realista” e erótica?

ACV: Quando comecei a escrever, o sucesso retumbante de “Cem anos de solidão” deixou todo mundo atônito. Na mesma época eu havia descoberto José J. Veiga. Baseado nos dois, achei que poderia explorar esse mundo do realismo mágico. Depois vi que não era tão fácil assim, havia as leis da verossimilhança que devem existir em qualquer conto, romance, novela. Não era só pegar ruminantes invadindo uma cidade e a história estava pronta. A coisa parecia fácil, mas não era. Quando percebi que, em algumas histórias minhas, havia uma pulsação erótica latente, achei que podia ser um caminho meu. A partir do segundo livro, dei vazão a esse veio. Me interessei em descobrir como o erotismo eclode nas pessoas das classes mais pobres, dos que não têm condições de entender o que se passa dentro deles.

PA: Hermenegildo José Bastos, no livrinho interessante sobre a obra de Murilo Rubião, discute a hipótese da literatura como prática da crueldade, a partir da relação ao inverso entre

a conquista literária brasileira e a derrota histórica. Sua literatura é uma “prática de crueldade”? Como você vê isso?

ACV: Sou um admirador dos “Cantos de Maldoror”, de Lautréamont. Para mim, é o livro que melhor nos faz ver o mal como tônica do mundo. Nele, não há espaço para o bem. Me lembrei agora do filme de Lars Von Trier, “Dogville”, que também vai nessa linha temática. Meus contos têm muito dessa visão do mundo onde a crueldade impera. Quem é bom, honesto, na tem vez em nossa sociedade. Em qualquer espaço, o mal domina. Tenho consciência de que algumas de minhas histórias são cruéis, como “Das Dores”, “Olhos de fogo”, “Barba de arame”. Há outras em que a crueldade vem disfarçada, como “Ana Frágua”, “Náufragos”...

PA: O menino-narrador e o erotismo, caros à sua obra, põem em foco a ficcionalidade de seu texto. Segundo Hermenegildo José Bastos focar a ficcionalidade é questionar o fundamento epistemológico do critério da verdade, tão em voga no mundo moderno, mas também questionar o papel da criação literária num país como o nosso, onde sempre coube à literatura formular, em nome das classes dominantes, o projeto da nacionalidade. Como você situa sua obra? Neste contexto de autoquestionamento da literatura?

ACV: Não me lembro mais quem foi que disse que toda literatura é metalinguagem, pois ela sempre termina falando de si mesma. Quando escolhemos um tipo de narrador, estamos dizendo que só ele é capaz de transmitir uma verdade, a verdade do texto. O narrador-menino é um jogo de claro-escuro. Como ele não tem idade para entender o que se passa a sua volta, torna-se adequado para a verdade que ultrapassa sua própria fala. É nos interstícios dela que o texto ganha sua dimensão literária. O autor implícito é, no fundo, quem manda no jogo da ficção. Em “Retratos”, por exemplo, há uma crítica à família, mas isso o narrador não sabe na sua voz inocente. Quem sabe é a mão que manipula a história. Nesse jogo é que se estabelece a literatura. Esta existe para dizer verdades, mas não pode ser de forma explícita, senão vira discurso sociológico, filosófico, antropológico.

Cada escritor escolhe um viés para dizer o mundo que o cerca. Se bem que eu tenha em meus livros contos muito urbanos, é o ambiente rural que mais me interessa, pela virgindade do

olhar das personagens. Elas estão sempre descobrindo alguma coisa que um menino da cidade não descobriria por viver num mundo cheio de informação. Onde situar minha pequena obra? Sinceramente, não sei. Às vezes sinto ecos de Lins do Rego, outras da segura de Graciliano Ramos. Acho que fico por aí. Seria pretensão demais? O que procuro fazer entender, creio eu, é que o Brasil na é só a violência de um Rubem Fonseca ou a cafajestice dos Nelsinhos de Trevisan. Há ainda um Brasil ingênuo, longe das cidades, que precisa ser perscrutado.

PA: Li num texto qualquer, um pensamento de Borges de que o conto acompanha a biografia do autor. Numa entrevista concedida ao também escritor Mayrant Gallo, você falou que o conto está mais de acordo seu jeito de ser. Você pode explicar um pouco mais essa idéia?

ACV: Ele está mais de acordo comigo porque sou muito lacônico, não sou uma pessoa loquaz. Procuro falar só o necessário. O conto me satisfaz porque posso dizer muito em pouco espaço. Também não tenho muita paciência para lidar com histórias longas. Meus contos dificilmente ultrapassam cinco folhas. Não tenho ambições de ser romancista. Acho que não dominaria espaço tão grande, com inúmeras personagens, jogar com tempos largos.