

MARILIA SIMARI CROZARA

**ANTONIO CARLOS VIANA E AS ESCRITAS DO EROTISMO EM *ABERTO*
*ESTÁ O INFERNO***



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Uberlândia/2016

MARILIA SIMARI CROZARA

**ANTONIO CARLOS VIANA E AS ESCRITAS DO EROTISMO EM *ABERTO*
*ESTÁ O INFERNO***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa 2 – Poéticas do texto literário: cultura e representação

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Ivonete Santos Silva

Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Elisa Rodrigues Moreira

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C954a Crozara, Marília Simari, 1979-
2016 Antonio Carlos Viana e as escritas do erotismo em Aberto está o inferno / Marília Simari Crozara. - 2016.
133 f.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Viana, Antonio Carlos, 1944- - Crítica e interpretação - Teses. 3. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 4. Erotismo na literatura - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MARILIA SIMARI CROZARA

**ANTONIO CARLOS VIANA E AS ESCRITAS DO EROTISMO EM ABERTO
ESTÁ O INFERNO**

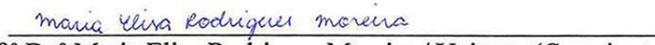
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2016.

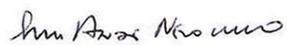
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira / Unincor (Co-orientadora)



Prof. Dr. Luís André Nepomuceno / UNIPAM



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Helena e Valdemar, por tudo.

Ao Tetto Bononi, pelo apoio e amor incondicional sem o qual nada seria possível.

Às minhas irmãs, aos meus cunhados e sobrinhos, pela preocupação e carinho.

À Daniela Pereira e ao Yvonélio Nery Ferreira, amigos de todas as horas, inclusive as cinzentas.

À minha orientadora, Maria Ivonete Santos Silva, e minha co-orientadora, Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela paciência cotidiana e juízos imprescindíveis.

Ao Antonio Carlos Viana, por sua produção literária ter me instigado a realizar essa pesquisa.

Aos professores, Maria Auxiliadora Cunha Grossi e Fabio Figueiredo Camargo, que me arguíram generosamente, contribuindo com sugestões diversas realizadas no exame de qualificação.

Aos professores e colegas do curso de Mestrado em Estudos Literários, bem como ao Grupo de Estudo *Criticum* pelo intenso diálogo e amigável convívio.

À Bruna Ferraz, pelas leituras e revisões tão relevantes no processo deste estudo.

À Raysa Correa Pacheco, pelas colaborações.

À FAPEMIG pela bolsa de mestrado concedida.

RESUMO

A presente dissertação objetiva estabelecer uma interface entre os estudos da linguagem performática na literatura e os estudos sobre o erotismo a partir da obra do escritor sergipano Antonio Carlos Viana. Trazendo à tona o lado violento e traumático de experiências sexuais, são nela analisados os contos “As meninas do coronel”, “Mal-assado” e “*In Memoriam*”, pelo viés da prostituição, do casamento e da morte, respectivamente. Observa-se que, ao optar pela escrita sobre o corpo e pela problematização do erotismo vinculada a uma perspectiva nauseante do sexo, desvinculada da ideia de prazer, Viana performatiza, de acordo com os pressupostos do novo realismo, experiências afetivas marcadas pela dor. Para investigar os procedimentos de linguagem utilizados por Viana, com o intuito de desvendar os enigmas que perpassam o universo emocional e labiríntico de personagens devastados por sentimentos que mesclam corrupção, poder, morte e erotismo, recorro aos estudos sobre o caráter performático e grotesco da linguagem no novo realismo – em especial ao pensamento de Karl Erik Schøllhammer e Mikhail Bakhtin –, sobre a relação entre morte e erotismo – a partir das considerações de George Bataille, Octavio Paz e Philippe Ariès – e sobre as nuances da sexualidade e suas revoluções – mediante o pensamento de Anthony Giddens.

Palavras-chave: Antonio Carlos Viana. Erotismo. Novo realismo.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo establecer una interfaz entre los estudios del lenguaje performático en la literatura y los estudios sobre el erotismo a partir de la obra del escritor brasileño, del Estado de Sergipe, Antonio Carlos Viana. Al sacar a la luz el lado violento y traumático de las experiencias sexuales, son analizados los cuentos “A menina do coronel”, “Mal-assado” e “*In Memoriam*”, por los temas de la prostitución, del matrimonio y de la muerte, respectivamente. Es posible percibir que, cuando prefiere escribir sobre el cuerpo y sobre la problematización del erotismo vinculada a una perspectiva nauseabunda del sexo, que no incluye el placer, Viana performatiza, de acuerdo con los presupuestos del nuevo realismo, experiencias afectivas marcadas por el dolor. Para investigar los procedimientos de lenguaje utilizados por Viana, con el objetivo de desvelar los enigmas que atraviesan el universo emocional y laberíntico de personajes devastados por sentimientos que mezclan corrupción, poder, muerte y erotismo, recorro a los estudios sobre el carácter performático y grotesco del lenguaje en el nuevo realismo – especialmente al pensamiento de Karl Erik Schøllhammer y Mikhail Bakhtin –, sobre la relación entre muerte y erotismo – a partir de las consideraciones de George Bataille, Octavio Paz y Philippe Ariès – y sobre los matices de la sexualidad y sus revoluciones – por medio del pensamiento de Anthony Giddens.

Palabras-clave: Antonio Carlos Viana. Erotismo. Nuevo realismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PRIMEIRO MOVIMENTO: A contística de Antonio Carlos Viana – do novo realismo ao erotismo performático	16
1.1 A contística de Antonio Carlos Viana: fortuna crítica	16
1.2 Aspectos do conto: da tradição à contemporaneidade.....	21
1.3 O conto moderno brasileiro: escrita performática.....	30
SEGUNDO MOVIMENTO: a performatização do corpo	39
2.1 O corpo grotesco, as prostitutas e o coronel	39
2.2 A obsessão pelo corpo	41
2.3 A prostituição, o trabalho e as regras sociais.....	51
2.4 Das histórias que se quer contar	56
TERCEIRO MOVIMENTO: intimidades transgredidas	64
3.1 Sobre a violência, o erotismo e a sexualidade	64
3.2 O casamento e as vidas infames	73
3.3 O casamento, a traição e o banquete	80
QUARTO MOVIMENTO: a morte como manifestação do erótico	86
4.1 A morte e suas representações culturais	86
4.2 A comida, os excrementos e a morte.....	93
4.3 O sexo e a violação pela morte	98
4.4 A linguagem, o poder e a morte	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
ANEXOS: CONTOS ANALISADOS	125
a. “As meninas do coronel”	125
b. “Mal-assado”	128
c. “ <i>In memoriam</i> ”	131

INTRODUÇÃO

O meu interesse pela obra ficcional de Antonio Carlos Viana¹ foi despertado pela leitura de sua dissertação de mestrado *O corpo e o caos: a tragicidade no teatro de Nelson Rodrigues*.² Na ocasião, tive também a oportunidade de ler, pelas palavras de Viana, a problematização de Georges Bataille sobre o erotismo, discutido no corpo da referida dissertação de mestrado. Com o tempo, soube que o contista era um dos tradutores do filósofo francês no Brasil, fato que acabou instigando minha curiosidade em perceber de que maneira essa discussão sobre o erotismo se transferia para a sua obra de ficção. Desde então, vários foram os momentos em que o pesquisador sergipano foi citado em aulas, trabalhos e conversas ocorridas entre mim e a professora Maria Ivonete Santos Silva, ampliando meu interesse pelas narrativas de Viana.

Nesse processo de descoberta do autor, foi fundamental a leitura de *O meio do mundo e outros contos* (1999). Nessa obra, deparamo-nos com as vidas *infames*³ dos personagens de Viana. As trinta narrativas selecionadas para o volume condensam debates polêmicos em torno da desilusão infantil e da pobreza, bem como discutem diferentes formas de preconceitos e desumanidades. Interessando-me cada vez mais pela obra desse autor, não tardou a descoberta/leitura de seus demais livros – *Brincar de Manja* (1974), *Em pleno Castigo* (1997), *O meio do mundo* (1993), *Aberto está o inferno* (2004), *Cine Privê* (2009) e *Jeito de matar lagartas* (2015) – e, conseqüentemente, a proposta deste estudo.

Entretanto, a dúvida sobre tomar a narrativa do autor pelo viés do erotismo ainda se fazia presente. Com o passar das aulas e das discussões nas disciplinas do curso de mestrado em Estudos Literários junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, percebi a dificuldade de algumas pessoas em discutir assuntos relacionados ao erotismo e à sexualidade, dificuldade esta que associo aos próprios processos de recepção dos textos. Constatei, assim, que debater assuntos ainda espinhosos para a sociedade e deixados à margem se fazia premente.

¹ Além de contista, ele também foi professor de teoria literária da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e hoje é aposentado.

² Dissertação de mestrado em Letras, na área de Teoria Literária, defendida por meio do Instituto de Letras e Artes, no curso de Pós-graduação em Linguística e Letras da Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Profª. Dra. Regina Zilberman.

³ Utilizo a expressão “infame” no sentido de “aquele que não possui fama ou nome”, conforme foi discutido por Michel Foucault no artigo “A vida dos homens infames” (2003). Estudo essa questão, associando-a ao erotismo, especificamente no terceiro movimento desta dissertação.

Embora não me pareça pertinente categorizar os contos de Viana como eróticos, sua linguagem, em certa medida, provoca conflito e estranhamento pelo modo como o erotismo⁴ se entranha a outros elementos composicionais da obra. Dessa forma, impôs-se a necessidade de discutir tal questão, evidenciando o lugar de uma literatura que pode se valer da linguagem erótica, mesclada à coloquialidade e ao cotidiano do homem contemporâneo. As discussões aqui expostas pretendem, assim, apontar reflexões sobre esse tema, por vezes incompreendido pelo senso comum, bem como lançar um olhar sobre a obra de um dos grandes representantes da contística contemporânea brasileira, mas, contraditoriamente, ainda pouco estudado: Antonio Carlos Viana.

Para fundamentar a organização dos capítulos do presente estudo, tomo, como referenciais metodológicos, os aspectos concernentes ao paradigma indiciário, discutido por Carlo Ginzburg no ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (1989). Segundo o historiador italiano, o paradigma indiciário se traduz como um saber do tipo venatório, baseado em indícios e em rastros deixados pelo texto. Para Ginzburg, os fios de uma pesquisa podem ser comparados aos fios de um tapete. Reunidas as pistas do objeto de estudo, o pesquisador associará fios soltos ou aparentemente desprendidos da peça principal para tecer a pesquisa, alterando a trama conforme modifique seu movimento de leitura e descubra novos indícios. Observando o tapete em várias direções, o seu desenho poderá se modificar conforme o observador lance sobre ele o seu olhar em diferentes ângulos. Nesse sentido, considero as palavras do autor ao afirmar que:

Uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neves ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental – certamente mais do que aquelas, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais. Ora, Morelli propusera buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas “miudezas materiais – um calígrafo as chamaria de garatujas” comparáveis às “palavras e frases prediletas” que “a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem aperceber”, Morelli reconhecia

⁴ A abordagem da temática erótica corresponde a um dos vieses existentes na obra do autor. É possível mencionar outros, a exemplo da metalinguagem, da denúncia subjacente aos temas que abordam o problema da marginalização da criança, do idoso e do “diferente”, bem como da crueldade e vileza humanas. Os contos “Um segredo inviolável”, presente em *Brincar de manja*; “Pela janela”, da coletânea *Em pleno castigo*; “Nadinha”, de *O meio do mundo e outros contos*; “Inveja”, de *Aberto está o inferno*; “Nós, a maré e o morto”, de *Cine privé*; e “Reencontro”, presente em *Jeito de matar lagartas*, figuram entre as narrativas que problematizam tais questões. Outras temáticas ainda podem ser evidenciadas na narrativa do autor; entretanto, ressalto que elaborar tal categorização não corresponde ao mote deste trabalho, que pretende analisar como se dá, nos contos selecionados, a composição do erotismo.

o sinal mais certo da individualidade e desenvolvia os princípios de método formulados havia tanto tempo pelo seu predecessor Giulio Mancini. Que aqueles princípios viessem a amadurecer depois de tanto tempo não era mais casual. Justamente então vinha surgindo uma tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso sobre a sociedade por parte do poder estatal, que utilizava uma noção de indivíduo baseada, também ela, em traços mínimos e involuntários (GINZBURG, 1989, p. 171).

Esse fragmento evidencia a contraposição entre a busca por analisar pistas em um contexto natural e a procura por indícios desdobrados nos múltiplos estudos de uma manifestação cultural. Quando o autor toma como referencial o crítico de arte Giovanni Morelli, o qual desenvolveu um método para avaliar a autenticidade ou a falsidade de obras de arte, verificando, para isso, seus detalhes, suas minúcias, desenha o seu “paradigma indiciário”, sendo este também o posicionamento epistemológico que se pretende tomar na feitura deste estudo.

Valendo-me dos recursos da linguagem performática e da relação entre elementos composicionais do conto contemporâneo, objetivo aplicar o paradigma indiciário na leitura do trabalho de Viana e, com isso, indicar como é possível perceber a configuração do erotismo nessa escrita. Tendo isso em vista, valho-me, especificamente, de três contos do autor integrantes da coletânea *Aberto está o inferno*: “As meninas do coronel”, “Mal-assado” e “*In Memoriam*”.

É preciso enfatizar que, na presente análise, o método indiciário encontra-se atrelado ao olhar da Crítica Literária, a qual funciona como um lastro a fim de evitar que os indícios provoquem uma dispersão interpretativa. Nesse sentido, ferramentas metodológicas como o *close reading* serão utilizadas, uma vez que busco elaborar um cuidadoso estudo das narrativas selecionadas, mediante a utilização de fragmentos dos *corpora*. Uma leitura dessa natureza coloca em ênfase particularidades das narrativas, procurando vestígios de sentidos em palavras, sintaxe e ideias elaboradas na narrativa. Tal método corresponde a uma forma de “desconfiança sobre o dito”, uma busca de entendimento do texto pelo seu avesso: volto meu olhar às minúcias da narrativa de Viana, procurando identificar como o erotismo é performatizado nos contos em estudo, porém com atenção às possíveis dispersões que o texto pode provocar. Os vestígios de erotismo encontrados na escrita do autor sergipano performatizam o real, elaborando uma envolvente trama de fios soltos, eróticos e sinestésicos.

Com efeito, marcada pelo desdobramento de outras vozes, a ficção, em sua constituição difusa e heterogênea, conduz os capítulos desta dissertação por indícios moventes, tais como o corpo e o seu funcionamento, seguindo as pistas deixadas pelas metáforas e pelos fetiches dos personagens. Para atingir o propósito deste estudo, minhas

estratégias de leitura se movimentam dialeticamente entre as análises teóricas e as hipóteses interpretativas acerca dos contos selecionados de Viana. Julgo importante ressaltar que nomeei essas etapas de “movimentos”, influenciada ainda pelo pensamento de Carlo Ginzburg (1989), uma vez que para ele as pistas ou indícios podem funcionar como fios de um tapete, que, a cada movimento de leitura, deixam entrever novos vestígios e, a partir destes, novas interpretações.

Frente às armadilhas que envolvem o erotismo e suas monstruosidades na narrativa de Viana, considero como movimentos norteadores desta pesquisa a prostituição, o casamento e a morte, detalhados no capítulo que lhes compete. Ressalto que eles não são “isolados” tampouco “estanques”, ou seja, ainda que a cada movimento seja ressaltado um conto e determinados aspectos da escrita sobre o erotismo, esses movimentos se combinam na feitura do desenho desse tapete.

No primeiro movimento de leitura busco elaborar um quadro geral sobre o gênero conto a fim de discutir seu desenvolvimento no Brasil e sua popularidade na literatura contemporânea. Dessa maneira, a produção de Antonio Carlos Viana é paradigmática, por possibilitar novas perspectivas em torno da noção de linguagem performática e do novo realismo, evidenciando de que maneira essa expressão literária viabiliza a escrita do erotismo.

Para isso, considero nesse momento as seguintes perspectivas teóricas: sobre o conto e sua teorização, serão observados os estudos de Robert Scholles e Robert Kellogg em *A natureza da narrativa* (1977); de Antonio Carlos Hohlfeldt em *Conto brasileiro contemporâneo* (1981); de Ricardo Piglia em *Formas Breves* (2004); de Machado de Assis no ensaio crítico “Instinto de nacionalidade” (1962); e de Walnice Nogueira Galvão no artigo “Cinco teses sobre o conto” (1983). As perspectivas teóricas sobre o novo realismo e a linguagem performática serão consideradas a partir das discussões de Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo* (1978), considerando a questão do brutalismo proposta pelo crítico ser considerada fundamental para se pensar o hiper-realismo na literatura contemporânea; de Hal Foster em *O retorno do real* (2014); de Karl Erik Schøllhammer em *Ficção brasileira contemporânea* (2011); de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* (2000); e de Marvin Carlson em *Performance: uma introdução crítica* (2010). Tal estudo se faz importante uma vez que a brevidade do conto marca a escrita de Antonio Carlos Viana, aspecto que também discutirei mediante a fortuna crítica do autor.

No segundo movimento, discuto a performatização da linguagem por meio do conto “As meninas do coronel”. A partir das noções de corpo, sexualidade e sexo discutidas por Georges Bataille e por Octavio Paz, problematizo questões relacionadas às transgressões e às

representações grotescas do corpo, o que me possibilitará discutir os jogos de poder instituídos pelo sexo e pelos fetiches. A linguagem, teatralizante e brutal, viabiliza uma reflexão a respeito do lugar do erótico na sociedade contemporânea.

Assim, recorro essas noções por meio das concepções teóricas de Georges Bataille em *O erotismo* (1987) e de Octavio Paz em *Um mais além erótico: Sade* (1999), *A dupla chama: amor e erotismo* (1994) e *Vislumbres da Índia* (1995). Para discutir a questão relacionada ao grotesco presente nas metáforas de Viana, recorrerei a Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). A fim de propiciar um debate junto a esses autores, utilizarei os argumentos de Margareth Rago em *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, de 2008 e de Eliane Robert Moraes em *Perversos, amantes e outros trágicos* (2013).

No terceiro movimento, discuto questões relativas à monstruosidade dos corpos apresentadas na narrativa de Antonio Carlos Viana. Para isso, reflito sobre a transformação da intimidade na contemporaneidade, apontando o fracasso da instituição casamento e sua associação à violência e à agressividade. O conto “Mal-assado” será, então, analisado para destacar como a linguagem performática é usada na elaboração do cotidiano bizarro do casal protagonista, personagens *infames*, no sentido posto por Michel Foucault, que beiram as margens da monstruosidade em decorrência das atrocidades cometidas.

Visando à discussão sobre o desejo, o sexo e o adultério, baseio-me nas percepções de Michel Foucault em *A vida dos homens infames* (2003) e *Os anormais* (2001); de David Le Breton em *Do silêncio* (1997); de Anthony Giddens em *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993); de Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993); de Liège Copstein e Denise Almeida Silva no artigo “Metáfora animal e especismo – retórica do poder no contexto pós-moderno” (2014); de Dennis de Rougemont em *História do amor no Ocidente* (2003); e de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987).

No quarto e último movimento, discuto aspectos relacionados à morte como manifestação do erotismo. Analisando a narrativa “*In memoriam*”, estabeleço um debate em torno do ritual da morte e do velório a respeito das formas de instauração de libertação e, assim, do erotismo. Dessa forma, aprofundo as reflexões acerca de concepções como liberdade e morte, considerando como escopo teórico os pensamentos de Roland Barthes em *Aula* (2007) e em *O prazer do texto* (2008). A narrativa também viabiliza buscar vestígios que liguem o banquete à morte e, portanto, ao grotesco, fato que me leva a retomar a obra de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de*

François Rabelais (1987). O último aspecto a ser estudado corresponde ao estabelecimento de fetiches mediante a profanação realizada pela morte, questão problematizada a partir de Georges Bataille em *O erotismo* (2013); das considerações de Octavio Paz no artigo “Los beneficios de la muerte” (1999); e de Philippe Ariès em *História da Morte no Ocidente* (2003).

Por fim, nas Considerações Finais, após percorrer os quatro movimentos de leitura, observo como o erotismo se entranha a outros elementos composicionais na obra de Viana, anunciando a possibilidade de uma escrita erótica, carnal, pelo uso de uma linguagem obscena e vulgar, marcada por tons coloquiais e corriqueiros.

Este estudo se faz, portanto, necessário uma vez que possibilita a ampliação das reflexões sobre o conto contemporâneo brasileiro, contribuindo, ademais, para a ampliação da fortuna crítica de Antonio Carlos Viana, haja vista existirem poucos trabalhos que discutem a produção literária do autor, fato que situa esta pesquisa dentro de uma perspectiva essencialmente original.

O que está antes é o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. [...] Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.

Julio Cortázar

PRIMEIRO MOVIMENTO: A contística de Antonio Carlos Viana – do novo realismo ao erotismo performático

No primeiro movimento deste trabalho, busco, inicialmente, elaborar um panorama sobre a fortuna crítica de Antonio Carlos Viana, no intento de permitir ao leitor melhor conhecer a produção literária do autor sergipano. Para isso, enfatizarei as características de sua obra que serão abordadas neste estudo, o qual, para investigar sobre o erotismo na escrita de Viana, perscruta questões como a prostituição, o casamento e a morte, evidenciadas pelo uso de um tipo de linguagem mais árduo e trágico – o novo realismo. Na sequência, elaboro um quadro geral sobre a trajetória do conto, partindo de suas origens remotas em um tempo imemorial, para, em continuação, discutir a popularização do gênero no Brasil e suas formas contemporâneas, especificamente aquela que se percebe nos contos do citado autor selecionados para este estudo.

1.1 A contística de Antonio Carlos Viana: fortuna crítica

Em quarenta anos de carreira, Antonio Carlos Viana desenvolveu uma produção literária marcada pela concisão e por uma espécie de rechaço a qualquer forma de sentimentalismo, sem que isso levasse suas narrativas ao lugar da indiferença. Durante essas quatro décadas de produção literária, o contista publicou seis coletâneas de contos, sobre as quais passo agora a tecer algumas considerações a fim de elucidar o recorte desta dissertação.

Premiado diversas vezes no Brasil, o escritor sergipano publicou em 1974 sua primeira obra, *Brincar de Manja*, e recebeu do jornalista Haroldo Bruno a crítica intitulada “A infância, entre o fantástico e o lógico”. As palavras do jornalista já auspiciavam o lugar de destaque que o escritor assumiria no cenário literário brasileiro, pois, para ele, “a diversificação temática e a aventura formal, na melhor acepção, são um índice de que Antonio Carlos Viana começa com bastante segurança, deixando patente a possibilidade de se tornar um escritor que levará para a nossa ficção um recado próprio” (BRUNO, 1974, s/p). Essa forma de escrita apontada pelo crítico, em que a “diversificação temática e a aventura formal” se tornam evidentes em enredos nos quais a infância e sua marginalização se configuram em uma trama ora ingênua, ora sábia, tornou-se mais sólida em suas demais obras.

Entre as catorze histórias de *Brincar de Manja*, o místico, o fantasmagórico, o mágico e o maravilhoso tomam lugar especial, e as brincadeiras infantis aparecem para tratar das descobertas e dúvidas dos seres humanos. Considerado por Paulo Henriques Britto o “João

Cabral do conto” (BRITTO *apud* VIANA, 2009b, p. 08), Viana oferece, já em seus primeiros trabalhos, indícios de uma erotização que vai de um olhar infantil até a crueza com que apresenta a velhice em obras subsequentes.

Em 1981, Viana publica seu segundo livro, *Em pleno castigo*, pela Editora Hucitec, conveniada com a Secretaria de Estado da Educação e Cultura de Sergipe. Regina Zilberman, no prefácio da obra, chama a atenção dos leitores para uma atmosfera de culpa e de punição que perpassa os dezessete contos desse volume, dizendo:

[...] as trajetórias humanas têm igualmente pontos convergentes – do despertar para a vida à repressão do desejo, porque os planos e as pessoas falham ou porque as fantasias não correspondem à realidade. [...] Antonio Carlos Viana apresenta um texto unitário e parelho, mas não uniforme e repetitivo. Rico artisticamente, destina-se com certeza a figurar entre as mais significativas realizações da moderna literatura brasileira (ZILBERMAN, 1997, orelha).

Valendo-se de diferentes artifícios de linguagem, Viana substitui os relatos da/sobre a infância apresentados na primeira coletânea por acontecimentos mais impactantes que os anteriores – agora, sob uma visada irônica e desconcertante. A fantasia é posta em questionamento e a realidade vai se configurando para os personagens como um destino inelutável. A respeito dessas duas primeiras coletâneas do autor, não foi encontrado, até o momento, nenhum artigo acadêmico, dissertação de mestrado ou tese de doutorado que tome como principal objetivo discuti-las.

Em 1992, Viana ganhou o II Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Associação Gaúcha de Escritores e pela Prefeitura Municipal de Garibaldi, prêmio que viabilizou a publicação, em 1993, da obra *O meio do mundo*. Na apresentação do livro, Zilberman reiterou as potencialidades artísticas do contista no cenário literário brasileiro, sublinhando: “[...] os textos apresentam grande densidade, sintoma de sua profundidade, e expressam, no âmbito desse quadro tão iluminado, o drama de toda a humanidade” (1993, s/p). A consagração do escritor veio, entretanto, somente em 1999, quando essa obra foi reeditada pela Companhia das Letras, sob o título *No meio do mundo e outros contos*, condensação das três coletâneas até então publicadas, além de algumas narrativas inéditas, atingindo, assim, um universo mais amplo de leitores.

A intensidade das experiências presentes na obra do contista sergipano é surpreendente, haja vista seus textos desentranharem dramas existenciais decorrentes de histórias mínimas tecidas em atmosfera sombria e miserável, na qual seus personagens se

encontram. Diante disso, concordo com a afirmativa de Paulo Henriques Britto, no prefácio de *O meio do mundo e outros contos* (1999), de que em quase todas as narrativas

[...] vamos encontrar um tom de fria neutralidade associado a uma temática emocionalmente carregada – o fio do enredo (nunca mais que um fio) de alguns desses contos poderia até, em mãos menos hábeis, redundar num dos extremos de denúncia indignada, melodrama ou, em alguns poucos casos, comicidade explícita. No entanto, a contenção retórica do texto tem o efeito paradoxal de potencializar o impacto emocional da narrativa, que quase sempre se desenrola sob o signo da crueldade; ela aproxima-se perigosamente do grotesco sem jamais perder o equilíbrio. E a secura da linguagem é impregnada de lirismo cuja eficácia reside justamente no que tem de contido e inesperado (BRITTO, 1999, p. 8).

Por meio de uma linguagem seca e curta, as narrativas de Antonio Carlos Viana fazem uma ácida crítica às relações de poder. Em enredos que vão da rudeza à sensualidade, os personagens tentam enfrentar os fantasmas da violência, da infâmia e da marginalidade, instigando a discussão acerca das complexas relações humanas. Tal característica é intensificada nas coletâneas *Aberto está o inferno* (1994) e *Cine Privê* (2009), marcadas pela narração de intensos dramas humanos. A respeito de *Aberto está o inferno*, Flávio Carneiro comentou:

O livro é uma galeria de personagens. Cada história é uma espécie de foto 3x4 de alguém que desperta interesse não por ser muito diferente do que conhecemos. Pelo contrário, são tipos bastante comuns, e o fato de terem sido tomados em momentos especiais é que os faz levantar voo para além da mesmice, alçados então, por breve instante, à condição de protagonistas de uma história surpreendente. [...] Sem optar pela solução fácil e equivocada de uma ficção “engajada”, nem tampouco cair na tentação de flertar com um lirismo açucarado, o autor soube montar – com respeito à inteligência e à imaginação do leitor – essa fabulosa galeria, formada de pequenas e inesquecíveis criaturas (CARNEIRO, 2005, p. 278-279).

Essa nova forma de engendrar os dramas de seus personagens fica evidente nos contos presentes nas duas últimas obras citadas. É nesse sentido que Antonio Carlos Viana, em entrevista *online* cedida em 4 de julho de 2011, para um perfil de uma rede social do Governo de Sergipe, evidencia a necessidade do conflito, da tensão para a elaboração de um conto. Segundo o autor:

Sem conflito não existe um conto. Uma crônica existe sem conflito porque você faz uma crônica a partir de um fato do cotidiano; mas um conto, para se sustentar, precisa ter conflito. E cada escritor tem uma linha base para fazer suas histórias. No meu caso, eu sempre coloco as personagens em uma situação limite: a partir de determinado momento aquela situação revira, passa a ser outra. Isso é apenas estratégia literária mesmo, de segurar o leitor [...] e fazer com que [ele] prossiga a leitura em busca do desfecho. Então, o

conto em mim é uma coisa trabalhada muito racionalmente. [...] O conto tem que ter esse poder de segurar o leitor, se não tiver, é porque o conto é ruim (VIANA, 2011).

A maneira como os personagens são construídos, vivendo sempre situações-limite, é determinante para o conto ter o poder de envolver o leitor. Na mesma entrevista, Viana menciona o enredo de “Dia de parir cabrito”, publicado em *Cine Privê* (2009), a fim de explicar a relação entre história narrada e conflito do conto: o fato de a personagem vender os cabritos do filho não funciona como razão suficiente para manter a atenção do leitor, mesmo que esse fato aconteça em algumas regiões do Brasil. Entretanto, vendê-los e fazer o menino, que amava seus animais, carregar, da feira para casa, um pedaço de carne de um de seus antigos cabritos pendurada nos dedos e escorrendo sangue leva o leitor a acompanhar a cena até o seu desfecho, bem como a experimentar sentimentos quase catárticos, propiciados pelo uso de uma linguagem performatizada, ocasionando em um enfrentamento com a realidade brutal e desumana vivenciada pelo menino. O debate sobre o efeito dessa linguagem performática será realizado adiante, neste capítulo.

Especialmente a partir das obras elaboradas na década de 1980, essa forma de escrita se tornará mais evidente em Antonio Carlos Viana, como é possível notar nos contos selecionados para este estudo: “As meninas do coronel”, “Mal-assado” e “*In memoriam*” da coletânea *Aberto está o inferno* (2004). A cada narrativa, fica notório o trabalho meticuloso do autor com a linguagem, apresentada de maneira enxuta, sem exageros, mas oferecendo um quadro de uma realidade hostil, na qual a violência e a desumanidade são as ordens do dia.

O meio do mundo, *Aberto está o inferno* e *Cine Privê* foram coletâneas sobre as quais a crítica efetivamente se debruçou. A respeito dessas obras, elenco alguns artigos produzidos, a exemplo de “O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antonio Carlos Viana” (2009), de Arael Oliveira; “Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antonio Carlos Viana” (2010), de Georgina da Costa Martins; “Diálogos com a tradição: a ‘invenção do nordeste’ em Antonio Carlos Viana” (2010), de Paulo André de Carvalho Correia; “*Aberto está o inferno*: o naturalismo em Antonio Carlos Viana” (2010), de Livia Santos Primo e Maria de Lourdes Ferreira; e, por fim, “As personagens ‘infames’ de Antonio Carlos Viana e suas representações” (2012) e “Violência e desumanidade no conto ‘Esperanza’, de Antonio Carlos Viana” (2013), ambos de Maria Ivonete Santos Silva.

Quanto às dissertações de mestrado, estudos como o de Paulo André de Carvalho Correia, intitulado *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção*

de Antonio Carlos Viana, defendido em 2010, bem como o de Gisélia Mendes da Silva, *Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana*, de 2011, começam a problematizar a temática do erotismo sem, contudo, estabelecer uma relação entre a linguagem performática e as nuances dos processos de erotização apresentada nos contos de Viana.

No rol dos estudos acadêmicos sobre o autor também se destaca a tese de doutorado *Pequena história literária da infância pobre*, defendida por Georgina da Costa Martins em 2012. Nesse trabalho, a autora perpassa as coletâneas lançadas por Viana, buscando problematizar o que ela chama de “histórias dos netos da seca ou as subjetividades da infância”, ao analisar contos como “O meio do mundo”, “O dia em que Céu casou”, “Olhos de fogo”, “Barba de Arame”, “Brincar de manja”, “Meu tio tão só”, “Herança” e “Quando meu pai enlouqueceu”, entre outras narrativas.

No que concerne à crítica veiculada pelos grandes meios de comunicação, todas as coletâneas receberam resenhas publicadas em revistas e jornais, como *Jornal Rascunho*, *Época*, *O Globo* e *O jornal do Paraná*.

Por meio de tais estudos é possível entender a maneira pela qual a crítica literária brasileira enxerga a obra de Antonio Carlos Viana. Observar os olhares lançados sobre a obra do autor corroborou o fomento desta pesquisa, posto que discutir a escrita sobre o erotismo pelo viés da linguagem performática e do novo realismo corresponde a ações até então não realizadas.

Por fim, resta-me considerar a mais recente publicação de Viana: *Jeito de matar lagartas* (2015). Nela, serão intensificadas questões que perpassam toda a obra do escritor e para as quais me detenho com especial atenção, ratificando ainda mais a legitimidade desta pesquisa. O olhar distanciado do narrador, mesmo quando em primeira pessoa, visa a garantir a marca de sua escritura: a concisão, a precisão vocabular, a limpidez da sintaxe, a secura das situações apresentadas. Voltadas agora para a velhice, suas narrativas discutem problemáticas significativas, tais como os limites do corpo, o sexo, a solidão e a morte, sendo esta última ideia balizadora de todos os demais sentimentos dos personagens dessa coletânea.

Essa maneira peculiar de explorar a escrita faz com que Viana seja considerado um dos maiores contistas brasileiros da atualidade. Tendo isso em vista, no dia 03 de dezembro de 2015, Viana recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) pela publicação do livro *Jeito de Matar Lagartas* na categoria Literatura em Contos/Crônicas. Ressalto que a premiação não é realizada mediante inscrições. Os concorrentes são escolhidos ao longo do ano conforme as publicações são feitas.

No livro *Jeito de matar lagartas*, o contista dá destaque aos personagens que vagam entre a inocência, a perversão, a brutalidade e o arrependimento; são corpos como ruína, segundo o comentário de Paulo Henriques Brito na orelha do livro. Antonio Carlos Viana explica ao jornal *O Globo* (11/04/2015) sobre a relação que esse novo inventário de personagens estabelece com o corpo:

O corpo é fonte de angústia na adolescência e na velhice, mas cada extremo a seu modo. A maioria dos meus personagens, hoje, é de pessoas idosas, marcadas pela degradação física e pela aflição do desejo carnal que, afinal, não morre. Por isso cheguei a uma sensualidade tão sombria, cheia de desassossego (VIANA, 2015).

Será, portanto, esse corpo arruinado, mas, também, eroticamente ativo e desejante, que movimentará os capítulos desta dissertação.

Após atravessar o percurso literário do contista sergipano, considerando sua respectiva recepção crítica, passo a discutir as expressões do gênero conto, desde o seu aspecto tradicional até os seus desdobramentos na produção da literatura contemporânea brasileira, com ênfase especial à linguagem de Antonio Carlos Viana.

1.2 Aspectos do conto: da tradição à contemporaneidade

De início, é importante salientar o fato de que o homem sempre se ateu ao ato de ouvir e contar histórias. Essa prática milenar, já frequente em inúmeras sociedades primitivas, era considerada imprescindível tanto para a criação de laços entre o homem e o grupo ao qual pertencia, quanto para a perpetuação da memória de um povo. Pela narração, é possível perceber diferentes formas de manifestações estéticas elaboradas por um indivíduo na busca de revelar como a realidade subjetiva percebe a objetiva.

Robert Scholles e Robert Kellogg, em *A natureza da narrativa* (1977), mostram a evolução da narrativa oral para a escrita, evidenciando que esta tende a surgir/evoluir de maneira análoga ao desenvolvimento da história oral:

A literatura narrativa escrita tende a surgir em cena no hemisfério ocidental em condições semelhantes. Emerge de uma tradição oral, conservando muitas das características da narrativa oral por algum tempo. Frequentemente assume a forma de narrativa heroica, poética, a que chamamos epopeia. Há, por detrás da epopeia, toda uma variedade de formas narrativas tais como o mito sacro, a lenda quase histórica e a ficção folclórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história e ficção. Para nós, o aspecto mais importante da primitiva narrativa escrita é o fato da própria tradição. O contador épico de estórias está

contando uma estória tradicional. O impulso primário que o incita não é histórico, nem criativo; é *recreativo*. Ele está contando uma estória tradicional e portanto sua fidelidade principal não é o fato, nem a verdade, nem o entretenimento, mas o próprio *mythos* – a história conforme foi preservada na tradição que o contador épico de estórias está recriando. A palavra *mythos* significava exatamente isto na Grécia antiga: uma estória tradicional (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 7, grifos do autor).

Esse impulso recreativo da história tradicional estende-se, assim, até as narrativas breves na Idade Média. Nesse momento, as famílias se reuniam durante o jantar ou a ceia para ouvirem as novelas de cavalaria. Se a narrativa oral funcionava como um meio de recreação, ela possuía também um fundo moralizante e dogmático, ao considerar-se o momento histórico marcado pelo Teocentrismo da Igreja Católica, que pregava um Deus punitivo para obrigar as pessoas a seguirem regras de conduta ditadas pela referida Instituição. Esse foi um momento em que o conto se confundiu com relatos de acontecimentos, fábulas, anedotas, parábolas, novelas e, até mesmo, com o romance. Assim, o desenvolvimento do gênero, determinado por essa confusão terminológica, encontrou ampla divulgação na Idade Média como novela.

Durante os séculos XVII e XVIII, o conto passou por outros momentos de crise. Isso se deu, sobretudo, por acontecimentos como a Revolução Francesa terem impulsionado diferentes gêneros, como a poesia, o que teve por consequência um desenvolvimento mais lento da prosa de ficção por certo período. Em contrapartida, o conto atingirá seu auge no século XIX que, ao contrário dos séculos anteriores, terá muitos representantes, como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, Lev Nikolayevich Tolstoi, entre outros (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 05).

Em 1846, Edgar Allan Poe, escritor norte-americano, apontou, em *A filosofia da composição*, as características do conto como uma narrativa da concisão. Ao teorizar sobre o conto ele indica como elementos fundamentais para o gênero a intensidade, a brevidade e a unidade a partir de um efeito singular: o impacto na atmosfera elaborada. Esses componentes, que devem girar em torno de um só drama e serem polarizados em uma única direção, correspondem ao desenvolvimento da ação. A narrativa breve apresenta, além da economia de recursos linguísticos, a crítica ao cotidiano dentre suas principais características. Como é possível notar, as concepções de Poe podem ser consideradas como as principais bases que sustentaram o desenvolvimento do conto na modernidade.

Mesmo sendo curto, o conto é recheado de aspectos tão intensos que, potencialmente, poucas páginas poderiam se transformar em múltiplas representações. É nesse sentido que Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade” (1873), afirmava ser o conto um gênero de difícil classificação: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa

mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 1962, s/p).

Com efeito, esse gênero se constitui como um ponto de tensão capaz de, numa aparente e enganadora facilidade, como dizia Machado de Assis, convergir complexos personagens com diferentes estados de alma extraídos do cotidiano. Essa característica de desentranhar sensações e desejos provados pelos personagens frente a situações presentes no cotidiano marca, assim, a experiência do conflito na narrativa e o impacto na atmosfera elaborada, como considerava Poe, aspectos amplamente explorados pelo conto moderno.

Em meados de 1920, sob a influência das ideias modernas⁵ e buscando ultrapassar limites formais, Mário de Andrade afirma que, “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p. 5). A polêmica levantada pelo modernista em sua afirmativa apresenta a problemática existente em torno da definição de um conceito. Tal perspectiva moderna de narrativa tratava, ironicamente, da exclusão de uma verborragia, aproximando-se, cada vez mais, de uma linguagem e de uma crítica da ordem do dia.

Isso porque, durante o século XIX, a circulação de narrativas no país esteve vinculada à implantação da imprensa, sendo que os folhetins da época apresentavam cunho regionalista. Com o advento da Semana de 1922, a contística assume o interesse pelo urbano, devido à inserção dos escritores em capitais brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro. Essa busca pela modernidade não afetará somente a estrutura do conto, que, com o passar dos tempos, se tornará mais conciso, mas também o próprio uso de uma linguagem atualizada. A esse respeito, Antonio Hohlfeldt (1981), em *O conto brasileiro contemporâneo*, afirma que:

A frase encurta-se, a comunicação deve ser mais breve, e, significativamente, incluem-se dialetos, sobretudo porque é em São Paulo que o número mais significativo deles se reúne, e é em São Paulo que as principais modificações sócio-político-econômicas se esboçam, desde a grande greve de 1917, passando pela explosão, no mesmo ano, dos anseios modernistas, num processo que desmembrará em diversas tendências estéticas, geradoras, por seu lado, dos movimentos políticos que se organizam no final da década, a partir da revolta tenentista de 1922, culminando na República Nova de 1930 (HOHLFELDT, 1981, p. 61-62).

A geração de 1930 foi marcada pelas narrativas regionalistas, nordestinas, no caso de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins Rego, para citar alguns escritores, e pela narrativa rio-grandense de Érico Verissimo e de Dyonélio Machado. Em 1945, a transformação sócio-

⁵ Dentre as concepções estéticas do final do século XIX e início do XX, podem ser destacados os movimentos vanguardistas como o surrealismo, o dadaísmo, entre outros, influenciando as manifestações artísticas como um todo. No Brasil, é considerado como um ponto de inflexão os acontecimentos da Semana de Arte Moderna em 1922. Mário de Andrade é considerado um dos principais nomes desse fato histórico das artes no Brasil.

histórica-cultural fica evidenciada por meio da narrativa de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Murilo Rubião, entre outros grandes nomes da nossa literatura, que farão do conto uma riquíssima forma de representação do cotidiano. Para o crítico Hohlfeldt, se a geração de 30 foi marcada por romancistas, a de 45 dedicou-se à poesia. Entretanto, o conto continuou a ser praticado como uma espécie de substrato que marcaria as gerações subsequentes, influenciando a obra de muitos escritores.

O conto, portanto, em sua concisão, marca a intensidade da narrativa ao “nocautear” o leitor, conforme afirma Cortázar. Esse efeito, a meu ver, é muitas vezes possível por haver, nos contos, a presença de uma história evidente e de uma história oculta, como evidencia o crítico e escritor argentino Ricardo Piglia. Essa visão sobre o conto pode ser observada na produção de Viana.

Em *Teses sobre o conto* (2004), Piglia afirma existir uma dupla estruturação no interior das narrativas. Para defender seu posicionamento da existência de duas histórias, ele toma como referente o caderno de notas de Tchekhov. Tendo o escritor russo como exemplo, o crítico apresenta a história aparente, ou seja, a existente no primeiro plano, e a história cifrada, considerada por ele como as informações ocultas, entranhadas na superfície da narrativa. Tal estruturação viabiliza o que o escritor chamou de “efeito surpresa”, produzido quando o final da história secreta acontece na superfície da narrativa: essa seria, portanto, a chave de significação do gênero literário conto. O conto é construído, portanto,

[...] 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. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto (PIGLIA, 2004, p. 94).

A presença dessas duas histórias não significa a existência de uma história literal e outra figurativa, funcionando unicamente uma alegorização dos elementos. O que se realiza é um duplo movimento: enquanto, de um lado, pretende-se captar o conceito e a perspectiva textuais em seu aspecto bruto, de outro, permeado pelas opacidades dos sentidos, tenciona-se desentranhar significações da escrita, uma busca de vestígios, de minúcias que viabilizam a construção do sentido. Para vislumbrar essas duas histórias deve-se focalizá-las à maneira de uma câmara fotográfica, tal como considerava Cortázar. A esse respeito, Antonio Carlos Viana comenta, em entrevista ao jornal *O Globo*, edição *online* de 11 de abril de 2015, que:

Acredito na teoria de Ricardo Piglia, de que um conto carrega sempre duas narrativas, uma evidente e outra oculta. É preciso construir o texto de forma

que essa segunda história vá se avolumando até criar um sobressalto, um impacto ou, ao menos, uma pulga atrás da orelha (VIANA, 2015).

Ao considerar que as duas histórias mencionadas por Piglia se realizam como se fossem uma na narrativa moderna, considero o conto de Viana situado sob essa perspectiva, uma vez que, para ele, a segunda história deve elaborar uma tensão que prenda o leitor. Tal elaboração estética só é possível mediante uma mescla entre a história literal e a cifrada.

O jogo entre o dizer e o ocultar age sobre o leitor de maneira a causar-lhe uma forte impressão, ligando-o ao texto sem possibilidade de escape. Apesar da suposição de que essa maneira de narrar oferece uma enunciação confusa, aparentemente vazia de sentido, a teoria de Piglia provoca, na verdade, a observação do leitor sobre si e sobre o mundo que o rodeia. A narrativa moderna é, nas palavras de Jean Michael Bloch, “a arte do olhar”⁶ (1967, p. 22).

O entendimento de que o conto corresponde a histórias mescladas que se avolumam e se entrecruzam, deixando o leitor com “uma pulga atrás da orelha”, tal qual afirmou Viana na citada entrevista, bem como a importância da existência do conflito para uma elaboração eficiente do conto também proposta pelo escritor sergipano colaboram para discutir a produção literária brasileira do fim do século XX e início do XXI. As décadas de 1960 e 1970 serão um marco para a contística brasileira. Segundo Antonio Hohlfeldt:

A década de 60 ficou conhecida, no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através desse gênero específico [...]. Nos anos 1970, essa tendência em linhas gerais permaneceu, embora o romance e a poesia tenham realizado uma *rentrée* razoavelmente boa no panorama literário nacional, e os anos 80, pelo que se viu até agora, parecem prever uma nova solidificação do romance (HOHLFELDT, 1981, p. 12).

Embora o romance tenha recebido destaque nas décadas de 1980 e 1990, com notáveis produções para a literatura brasileira contemporânea, como é o caso de João Gilberto Noll e Bernardo Carvalho, o conto se tornou uma forma de narrativa cada vez mais importante no país.

Hohlfeldt (1981) ainda categorizou o conto brasileiro em seis formas diferentes: o conto rural, em que encontramos narrativas tais como as de João Guimarães Rosa e José J. Veiga; o alegórico, tendo como um expoente Murilo Rubião; o psicológico, estruturado em torno da *psique* dos personagens e exemplificado pela narrativa de Lygia Fagundes Telles; o

⁶ “el arte de la mirada”.

conto de atmosfera, diferenciado do anterior pelo fato de o leitor guardar destas obras “uma atmosfera, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível” (HOHLFELDT, 1981, p. 137), como acontece nas narrativas de Clarice Lispector. Além dessas quatro classificações, o estudioso ainda considera o conto de costumes, enfatizando, além da representação documental da realidade, a representação por vezes caricatural, irônica e, até mesmo, sarcástica das narrativas, como se pode ver em autores como Dalton Trevisan e Otto Lara; e, por fim, ele apresenta o conto sócio-documental, advindo da tendência da narrativa regionalista, mas distinguido desta devido à preocupação em ser e oferecer a palavra para as classes mantidas à força da subalternidade, tal como se pode ler em Luiz Vilela.

Por sua vez, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1978), Alfredo Bosi apresenta ao leitor outra forma de perceber o conto brasileiro: o brutalismo, iniciado, conforme o pesquisador, por Rubem Fonseca. Nesses contos, nota-se, muitas vezes, o personagem assumindo o papel de narrador e valendo-se de elementos da oralidade para desenhar as situações que pretende mostrar ao leitor/ouvinte. Nessa forma de literatura, o aspecto desumano das situações é evidenciado, deturpando os limites entre aquilo que seria considerado aceitável e o que seria proibido por uma sociedade. Segundo o crítico:

[...] O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnicas e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. [...] Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta institucional. [...] Tudo nelas é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas apertadas entre a urgência pícara de vencer a fome e o medo agudo da polícia ou do malandro mais forte (BOSI, 1978, p. 18-19).

Segundo Bosi, a principal inovação na literatura brasileira desse momento foi o brutalismo, vertente literária que buscava retratar a realidade marginal e a violência urbana, propiciando, assim, uma renovação temática nas narrativas. Dessa forma, a violência das grandes cidades, o cotidiano das favelas, de prostíbulos e bares, por exemplo, balizará os contos de autores como Viana, por meio de uma literatura em que a realidade é mostrada sem heroísmo ou redenção. É importante sublinhar que, nesse contexto, tanto na perspectiva de uma escrita psicológica quanto na de uma realista, que retrata a brutalidade cidadina, é perceptível uma alteração do cenário nacional: discutir a modernidade não corresponde mais a

representar grandes histórias, mas, sim, a exposição do mal-estar e da miséria vividos pelo homem contemporâneo mediante o uso de uma linguagem performática, tensões desentranhadas do cotidiano brasileiro.

Tal cenário, bruto, como diz Bosi, só poderia ser representado pelo conto, com sua concisão e crueza. Para Walnice Nogueira Galvão, em “Cinco teses sobre o conto” (1983), esse gênero textual apresenta ao leitor aspectos tais como o limite e a tensão temática, características imprescindíveis para que a literatura consiga subsistir num contexto de “capitalismo selvagem”. A estudiosa observa ainda que a concepção moderna de conto está vinculada à implantação de uma indústria cultural e ao advento da segunda revolução industrial, transferindo, paulatinamente, a veiculação por meio de folhetins para periódicos e livros. Nas palavras da pesquisadora,

[...] o conto faz parte da tomada de poder literário pela prosa de ficção impressa, e mais especificamente pela prosa publicada em jornal diário – o que se efetiva no século passado, em meio ao processo de popularização do épico para ser lido.

O conto está indissolivelmente ligado aos primeiros balbucios da indústria cultural, ou seja, à extensão do capitalismo ao campo da cultura, com o surgimento da imprensa periódica mantida por anúncios (GALVÃO, 1983, p. 168).

Conforme Galvão, o conto brasileiro buscou, ao final do século XX, seu fortalecimento mediante o fomento de revistas e livros. O surgimento da imprensa viabilizou, assim, a relação do conto com o realismo tardio e o naturalismo, além de ter beneficiado o seu aspecto mais simbolista e estetizante, pela criação de novos ambientes e estados de espírito. A indústria cultural, além de promover mudanças estruturais no gênero em questão, facilitou também a solidificação de escritores, por meio de concursos literários. Antonio Carlos Viana foi um dos tantos autores contemporâneos que atingiu fama devido ao fortalecimento da imprensa, disseminando sua imagem, uma vez que o contista foi premiado por diversas vezes no sul e sudeste do país.

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), afirma que, graças a um grupo de escritores, nomeados de “Geração 90” e “Geração 00”⁷, o gênero em questão passará a se valer de novos recursos enunciativos. Esse grupo de contistas no Brasil, segundo o crítico, opta pelo miniconto e por formas de escrita instantâneas, influenciadas pelo advento da internet. Além disso, os contistas da “Geração 00” retomam também autores

⁷ Essa denominação passou a ser utilizada mediante a publicação das obras *Manuscritos do computador e Geração 90*. Portanto, são os próprios contistas das coletâneas que se autointitulam participantes dessa nova maneira de elaboração da narrativa brasileira.

considerados por Schøllhammer como clássicos contemporâneos: Dalton Trevisan, Ligia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Roberto Drummond, João Antonio, José J. Veiga, Murilo Rubião.

Essa vertente pós-moderna corresponde, assim, a uma combinação entre a alta e a baixa literatura, viabilizando um diálogo entre a cultura popular e a cultura de massa. Esse hibridismo da expressão cultural é resultado da interação da literatura com os meios de comunicação, tais como a fotografia, o cinema e a publicidade. A espetacularização da sociedade contemporânea no Brasil encontra, na literatura, uma forma de expressão e de questionamento. Do caráter heterogêneo desses autores, destaco a maneira como a arte passará, então, a tratar da realidade. Para Karl Erik Schøllhammer:

[...] Ao abrir mão do compromisso representativo com uma realidade histórica reconhecível, esses novos autores se propõem a criar diretamente os contornos daquilo que se torna presente e real. Mesmo quando se trata de relatos de memória, nota-se uma complexificação do tempo e dos processos narrativos envolvidos, evidenciados pelo trabalho com a linguagem. A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa. Até mesmo no retorno a uma narrativa introspectiva, a consciência é inseparável de seu objeto, e a narrativa performatiza sua simbiose, conferindo à sensibilidade subjetiva uma natureza menos psicológica e existencial (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 159).

A espetacularização do real corresponde, portanto, a uma das várias tendências que constitui a produção literária contemporânea brasileira, que busca a reinvenção da representação realista, nomeada por Schøllhammer como o novo realismo. Essa forma de narrar aproxima-se, exacerbadamente, do real, por meio de relatos e descrições minuciosas. Nesse lugar da performatização do real, percebo a narrativa de Antonio Carlos Viana como sendo passível de vinculação à noção de brutalismo, desenvolvida por Alfredo Bosi (1978).

No entanto, aliada a essa percepção sobre o brutalismo e o novo realismo, há que se considerar a maneira pela qual o próprio escritor sergipano percebe o conto brasileiro contemporâneo, bem como de que lugar visualiza sua produção literária. Nesse sentido, Maria Ivonete Santos Silva, em seu projeto *Humanidade/desumanidade nos contos de Antônio Carlos Viana – estudo sobre as perspectivas do conto brasileiro contemporâneo*, apresenta a contextualização/classificação do conto brasileiro contemporâneo elaborada por Viana. Segundo a pesquisadora, o contista sergipano, na ocasião,⁸ destacou as seguintes vertentes:

⁸ Tal argumentação foi apresentada por Viana em aula inaugural ministrada para o Curso de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária (UFU, 2010), quando abordou o mesmo tema tratado na comunicação “O conto brasileiro hoje”, apresentada durante a realização do II Senalic (UFS), 2010, e publicada nos *Anais* do evento.

[...] os herdeiros da introspecção, que seguem a linha de Clarice Lispector e Ligia Fagundes Teles; os herdeiros da violência urbana, na esteira de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan; os herdeiros do insólito, na linha de Julio Cortázar – e dela se depreende uma das principais características de seus contos, a desnaturalização do insólito; os herdeiros do conto de dimensão regional e, finalmente, os herdeiros da oralidade (SILVA, 2012, p. 06).

Na explanação, o autor considera seus contos vinculados à vertente narrativa em que se percebe a desnaturalização do insólito. Assim, o insólito pode ser entendido como o impossível, o inusitado ou mesmo o completamente estranho. Dentro da narrativa, Viana desnaturaliza o insólito; em outros termos, os acontecimentos incomuns começam a ser plausíveis de realização. Desse modo, mesmo as situações mais absurdas se tornam comuns e corriqueiras, a exemplo do conto “*In memoriam*”, quando o personagem tem relações sexuais com sua empregada na manhã seguinte ao enterro de sua esposa, ou, ainda, com o retorno da protagonista de “*Mal-assado*” para a casa de Duda, seu ex-marido, aceitando toda a vida miserável que ele lhe apresentava pelo fato de que, sem ali estar, a miséria instaurada em sua vida seria maior. A situação também pode ser lida como insólita em “*As meninas do Coronel*”, haja vista parecer absurda a existência de pessoas que explorem a prostituição infantil. Entretanto, ao passo que os dramas são desentranhados dos contos de Viana, o questionamento sobre a possibilidade de existirem tais realidades se torna frequente.

A narrativa contemporânea, à maneira dos contos selecionados para este estudo, funda-se, portanto, na desnaturalização do insólito, pautando-se, ainda, sob a perspectiva da brutalidade proposta por Alfredo Bosi (1978) e endossada por Karl Erik Schøllhammer (2011). É nesse ponto de conflito que se centra a narrativa de Antonio Carlos Viana, confluindo, por meio da linguagem utilizada pelo autor, as duas histórias propostas por Ricardo Piglia (2004).

Nessa mescla entre o real e o ficcional, representada pelo desejo humano de contar histórias, percebe-se a importância da arte na contemporaneidade: questionamentos pungentes expostos por significativas representações. Assim, o homem necessita ficcionalizar o mundo para refletir sobre as experiências vivenciadas: “Se deitarmos um olhar à história e talvez ao nosso próprio coração, não tardaremos a compreender que o homem nunca pôde viver sem a satisfação das suas exigências metafísicas” (TADIÉ, 1992, p. 197). Discutirei, no item que segue, sobre os aspectos estéticos que viabilizam a escrita dessa nova forma de representar a realidade na literatura brasileira contemporânea.

1.3 O conto moderno brasileiro: escrita performática

Após indicar os aspectos significativos que viabilizaram o surgimento desse gênero narrativo, especialmente em âmbito nacional, passo a refletir sobre a utilização da escrita performática, bem como do novo realismo, presentes no conto brasileiro contemporâneo⁹. Assim, discuto o processo de assimilação da linguagem performática realizado em produções literárias como a de Viana.

O novo realismo e a linguagem performática compactuam de uma mesma forma de escrita. Essa nova perspectiva de apresentação do real sob o viés literário vale-se da linguagem performática para conseguir o efeito de envolvimento do leitor, visto que tal linguagem oferece vida ao texto e sustentação ao novo realismo. Este não está preocupado em representar nada: ele é a coisa em si. Quanto à linguagem performática, ela traz para a cena o drama dos indivíduos por meio de recursos estilísticos que intensificam os desdobramentos da trama. Essa estratégia literária é a engendrada pelos autores do novo realismo e, como se pode notar, esta não será uma literatura de deleite, uma vez que a espetacularização do real viabiliza a realização de inúmeros julgamentos.

No que tange a Antonio Carlos Viana, pode-se dizer que, para o escritor, a presença do leitor é imprescindível nesse processo, aspecto mencionado no item anterior durante a entrevista de Viana ao jornal *O Globo* (2015). É preciso lembrar que o leitor contemporâneo se encontra vinculado a uma realidade objetiva. Assim, não pode tratar dessa realidade sob a mesma perspectiva, pois, se assim o fizer, os textos funcionarão como notícias ou relatos. A linguagem performática vem no intento de apresentar um enfrentamento do real, da brutalidade cotidiana, desnaturalizando o aspecto insólito dos acontecimentos narrados.

Nessa linha de raciocínio, a linguagem performática passou a ser uma ferramenta do texto literário, por viabilizar a espetacularização da cena narrada. Assim, abordo a questão da escrita performática, considerando as colocações de Paul Zumthor (2000) e de Marvin Carlson (2010), em diálogo com os debates de Hal Foster (2014) quanto às formas de arte a

⁹ É relevante dizer que o novo realismo pode ser compreendido na literatura brasileira a partir da década de 1970 com Rubem Fonseca, ganhando melhores traços em 1997 a partir da obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Mediante essa obra, não apenas a literatura, mas as diferentes mídias se envolveram com uma espécie de espetacularização da violência. Entretanto, a literatura brasileira também encontrou outros percursos, possuindo outras vozes que não constituem o cenário do espetáculo da violência, bem como do uso da linguagem performática. Nomes como Cristóvão Tezza, Rubens Figueiredo, Milton Hatoum, Chico Buarque, Luiz Vilela, Raduan Nassar, Ana Miranda, Adélia Prado, entre outros, podem ser considerados sob visadas distintas na literatura brasileira. Além disso, a própria escrita de Viana apresenta outras roupagens, como é possível perceber na obra *Brincar de Manja* (1974), em que o realismo mágico oferece o tom das narrativas. Com isso, afirmo que a discussão sobre o novo realismo e a linguagem performática funciona como um recorte diante das distintas nuances que a literatura contemporânea brasileira apresenta.

partir de 1960, bem como as percepções sobre o novo realismo de Karl Erik Schøllhammer (2011), situação em que acredito estar inserida a obra do autor sergipano.

É preciso destacar que Paul Zumthor significou para os estudos sobre a oralidade e a performance um divisor de águas. Sua postura foi renovadora e criativa, pois buscou acabar com disparidades nos estudos que relacionam o corpo e a voz em sua ação performática, debates caros aos estudos de literaturas orais e populares no Brasil, preocupando-se, também, com a maneira pela qual o fio narrativo é engendrado, aspecto significativo para o entendimento da narrativa de Viana.

Como uma das obras relevantes de Paul Zumthor, pode-se destacar *Performance, recepção e leitura* (2000). Ao abordar a inter-relação existente entre o leitor, a leitura e a recepção, Zumthor aponta que essa relação acontece mediante uma dupla direção entre o literário e a percepção. Entretanto, o melhor seria viabilizar tal encontro a partir da percepção sensorial do literário por um ser humano real, para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético. Nas palavras do autor,

[...] o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de significação, incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou para pior e para melhor (ZUMTHOR, 2000, p. 23).

Tal fato evidencia o papel do corpo na leitura e na percepção literária: a leitura não corresponde, tão somente, a uma decodificação gráfica, mas também ao prazer, funcionando como um critério de poeticidade. Ao enfatizar a presença do corpo no processo de leitura como uma forma de conhecimento, Zumthor discute um dos conceitos relevantes para a literatura contemporânea e para a linguagem de Viana em seus contos. Nesse sentido, Paul Zumthor (2000) afirma que

[...] a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (ZUMTHOR, 2000, p. 32).

Assim, a performance é para o autor um momento de recepção e, portanto, de conhecimento; um ato de comunicação que precisa da presença do corpo daquele que interpreta uma determinada obra de arte em um contexto situacional. Na situação de experimentação da arte, seja ela visual, auditiva ou tátil, percebe-se uma teatralização, uma dramatização advinda do momento de leitura da obra de arte. Independentemente das

variações que cercam o conceito de performance, uma questão significativa corresponde ao fato de que o corpo é um elemento irreduzível.

É nessa perspectiva que se pode, inclusive, pensar a linguagem utilizada por Viana traspassada pelo sentimento catártico, viabilizado pela teatralidade elaborada no desenvolver da narrativa: “[...] comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2000, p. 52). Com efeito, a escrita performática, pensando nas perspectivas teóricas de Paul Zumthor, desenvolve uma relação interna e corporal com o fato narrado. Nela, a noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento.

A presença e a expressão do corpo performático oferece exatamente aquilo que se procura com a performance. Se pensarmos no âmbito literário, a leitura deste corpo ocorre ao imprimir às palavras possibilidades performáticas, tais como pausas, entonações, acentuações, entre outras. Nesse sentido, Marvin Carlson afirma, em *Performance: uma introdução crítica* (2010), que a oralidade das manifestações performáticas desempenha um papel significativo. Nas palavras do autor:

A mudança é clara quase sempre quando se olha a performance recente. A performance solo, ainda que construída sobre a presença física do performer, baseia-se fortemente sobre a palavra, e muitas vezes sobre a palavra como revelação do performer, mediante a utilização de material autobiográfico (CARLSON, 2010, p. 133).

Na medida em que as palavras podem ser percebidas como um ato performático, por meio de aspectos autobiográficos, o corpo também interage nesse processo. Assim, a voz advém do corpo, pois, sem ele, não há performance. A palavra é uma extensão do corpo, da história desse corpo: procurar vestígios corporais na linguagem é, portanto, um dos aspectos que persigo no decurso desse estudo.

É nesse sentido que o corpo em Viana, marcado pela presença de sua terra, interage com suas próprias palavras, num misto entre universo sociocultural, carne e palavra. Segundo o autor, em entrevista *online* cedida em 4 de julho de 2011, para um perfil em rede social do Governo de Sergipe, o seu Estado e a vida pobre no interior influenciam, significativamente, a sua produção literária. Na ocasião, ele argumentou que:

A gente sempre traz um pouco de si para a literatura, por mais que você trabalhe depois literariamente o que você traz. [...] todo escritor no fundo ele tá falando de si mesmo [...]. O Paul Valéry já disse isso: você fala de outro, mas no final você tá falando de si. Então, o que eu trago [de Sergipe] é o

seguinte: a minha infância foi vivida aqui na área rural aqui de Aracaju [...] anos 50 [...] em São Cristóvão e era mato puro. Então, aquela vivência rural, os moradores de sítio, a pobreza, a miséria, a marginalidade sempre existiu. Isso está presente nos meus contos. Então, se você ler, muito do que eu falo [...] foram fatos que eu trago de lá, desse passado – não o conto em si, mas pequenas referências. Agora, eu não sou autor de usar palavras só daqui. Eu faço o seguinte: eu trago isso, mas faço de um jeito que qualquer leitor, seja do Acre seja do Rio Grande do Sul entenda. O que eu traduzo é uma certa atmosfera. [...] Uma atmosfera que, se eu voltar a minha infância, eu percebo. [...] O sergipano em mim é esse ser quieto, calado, observador. Isso está em minhas personagens e também nessa atmosfera que eu te falei, [...] uma atmosfera rural, sombria por causa da miséria que eu trago para a história dos meus contos. Há sempre um pouco de mim nessas histórias, nesses contos (VIANA, 2011).

A quietude e a observação de Viana como um traço sergipano aparecem em sua obra por meio de uma linguagem concisa, mas “nocauteadora”, retomando, mais uma vez, a expressão de Cortázar, por tratar de questões que viabilizam a elaboração de debates sobre as diferentes problemáticas apresentadas em suas narrativas.

Além da presença física, corporal e autobiográfica na encenação desse novo realismo, também serão significativas, para compreender como a contemporaneidade percebe e representa o real, as considerações do historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster, em *O retorno do real* (2014). Suas discussões, concernentes às principais tendências das artes plásticas no final do século XX, encontram-se permeadas por debates sobre o real, o pop, o abjeto, o reprimido, o obscuro e o pornográfico, valendo-se de reflexões como as de Jacques Lacan, Michel Leiris, Georges Bataille, Jacques Derrida e Fredric Jameson. É relevante ressaltar que a perspectiva de Foster, mesmo ligada primeiramente ao fenômeno das artes plásticas, se estende às demais formas de arte, influenciando desde a literatura, passando pelo cinema, até alcançar outras formas de expressão artística que se valham da performance e da cultura midiática.

Nessa perspectiva, a obra do crítico atravessa aspectos teóricos integralizados com a noção de pós-modernidade, procurando uma compreensão do estado atual da arte frente ao entendimento da performance, a partir de Marcel Duchamp, no que concerne à utilização de outros materiais para a elaboração do objeto artístico, caminhando pelo minimalismo, por uma discussão em torno da noção de vanguarda e neovanguarda, até o estudo de obras como a de Andy Warhol, pelo caráter provisório da arte na medida em que cada uma funciona como um eixo de transformação histórica. Nas palavras de Foster, “[...] existe sempre uma invenção formal a ser redobrada, um significado social a ser ressignificado, um capital cultural a ser reinvestido” (FOSTER, 2014, p. 9).

Ao abordar a questão sobre o retorno do real, o autor delimita seus dois modos de representação presentes no final do século XX: o primeiro discute a percepção da imagem enquanto referência ou simulacro e o segundo considera que todas as imagens seriam representação de outras imagens, inclusive daquelas autorreferenciais, elaboradas pelo realismo e pelo hiper-realismo. Esse ciclo leva ao que Foster chamou de realismo traumático: “repetir não é reproduzir” (FOSTER, 2014, p. 128).

Conforme Hal Foster, isso implica uma mudança na concepção do real, que se deslocaria da representação para o trauma. O “retorno do real”, nas representações artísticas, mostraria, por meio do trauma, os detalhes de uma imagem e, apesar de ser entendido pelo crítico como mais um simulacro, viabilizaria o “retorno da subjetividade”. Nesse sentido, a arte pós-moderna é sentida como se fosse uma espécie de trauma, questão evidenciada pela maneira como ela transmite o real. Os objetos de arte são permeados pelo olhar do artista, mas, por meio dele, ainda sofrem as múltiplas interpretações dos espectadores.

Assim, ao fazer uma leitura da *pop art*, de Andy Warhol, Foster afirma que na obra do artista há um realismo que não corresponde à ordem do referencial, nem à do simulacro. Nesse sentido, ele insiste que:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem (FOSTER, 2014, p. 128).

Para Foster, o ponto de inflexão sobre a arte pós-moderna adviria da crítica à instituição capitalista, voltando-se para a alteridade e a cultura, bem como funcionando como um posicionamento crítico da arte. O retorno ao real, no sentido posto por Hal Foster, possui uma dupla significação. De um lado, trata do retorno do realismo enquanto corrente estética. De outro, diz respeito ao deleite da arte, correspondendo, por exemplo, à seleção de imagens que provocariam um trauma, ou seja, imagens abjetas, hiper-realistas. Assim, esse enfrentamento proporcionado pelas situações hiper-realistas é percebido na obra de Viana, uma vez que seus contos viabilizam, talvez pelo choque, o embate com situações traumáticas e violentas.

Ainda sobre o hiper-realismo, Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), ao refletir sobre as principais transformações que têm acontecido na literatura brasileira contemporânea, tomando como material de estudo as ficções elaboradas entre o

final do século XX e o início do XXI, em especial aquelas ainda não canonizadas pela crítica literária, observa que o escritor contemporâneo é motivado pela urgência em pensar simultaneamente a realidade histórica que vivencia, mas está ciente de que captá-la em toda sua complexidade é uma atitude irrealizável. A literatura permitiria, assim, interagir o mundo circundante com o momento intempestivo do presente:

A crítica literária brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço da *presentificação* (Resende, 2007) na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade conturbada. Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e inovação, que certamente foi um mote importante da literatura utópica, visando a arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura. Mas para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era”, tal como o formulou Lyotard (1988, p. 104), para quem o sublime pós-moderno ganhou o sentido de um posicionamento existencial diante dessa impossibilidade (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11-12).

Na esteira dessa reflexão sobre a *presentificação*, o autor passa a abordar a nova roupagem recebida pelo realismo na literatura brasileira, discutindo em que medida (e como) o realismo chega ao contemporâneo, ao mover-se tanto pelo hiper-realismo quanto pela literatura marginal. Tomando como recorte temporal inicial autores de meados da década de 1970, o crítico elabora um esboço sobre as últimas gerações de escritores brasileiros e evidencia a ausência de uma meta nacional, tal como se percebia, por exemplo, no início do século XX.

Os escritores desse novo momento literário voltam seu olhar para o núcleo urbano, interesse explicável pela explosão demográfica do país, culminando em uma prosa urbana que evidencia a realidade das grandes cidades. É nessa mesma época que o conto curto se solidifica como gênero no Brasil, buscando discutir a realidade social e política brasileira por meio de temas, linguagem e estilo capazes de sensibilizar o leitor devido à sua *presentificação*. Portanto, “[...] a literatura que seguia a chamada revolução de 1964 se caracteriza por seu compromisso com a realidade social e política, até mesmo quando se expressava em formas fantásticas alegóricas” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23).

Essa manifestação literária pode ser entendida por meio da perspectiva da narrativa brutalista proposta por Bosi (1978), em face dessa forma de linguagem que viabiliza, a partir da oralidade, múltiplas sensações. Em muitos instantes tentou-se reproduzir a oralidade na literatura. Ela aparece normalmente em algumas falas de personagens e, raramente, esteve presente na fala do narrador – como acontece, sobretudo, em *Grande Sertão: Veredas*, de

Guimarães Rosa. Como se pode notar, a oralidade será um aspecto importante nos contos de Viana, se fazendo presente, inclusive, na voz dos narradores, como acontece nos contos selecionados para este estudo – “As meninas do Coronel”, “Mal-assado” e “*In memoriam*”. Ao lê-los, é possível sugerir a escuta dessa voz.

Assim, percebe-se a oralidade modulada na escrita de Viana, mediante entonações utilizadas pelos personagens e narradores. Nela, a sensação é de audição do texto narrado, como se o personagem estivesse *in loco*. Tal efeito é produzido por meio de artifícios de linguagem como sinestésias ou silêncios. Nesse sentido, o texto de Viana mostra-se como um campo dialógico, ao colocar em tensão narrador, personagem e a leitura, evidenciando as marcas do processo enunciativo.

Com efeito, além de Viana levar ao reconhecimento de vozes lançadas à margem da sociedade, o autor também viabiliza a percepção de que tais vozes são extremamente próximas à realidade, devido à articulação e à força dos elementos formais. São histórias contadas e geradas a partir da invenção de uma escrita. Diante do exposto, concordo com Schøllhammer quando este afirma que a literatura atual se preocupa, claramente,

[...] em colocar a realidade na ordem do dia. Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57).

Para viabilizar essa escrita performática, uma nova geração de autores brasileiros passa a lidar com o realismo de uma maneira diferente, reinventando-o. Justifica-se, assim, a “classificação” de um novo realismo, um realismo que aposta na midiaticização da literatura, na cultura do conto e do miniconto, no impacto do quase-nada e do absurdo, e que, para isso, abusa da violência urbana cotidiana, da linguagem cinematográfica como técnica narrativa e do novo regionalismo, centrando sua produção não mais na ideia de representação, mas sim na potência performativa da linguagem, no excesso de expressão do real.

Esse hiper-realismo aponta o tempo todo para o fato de que ele é meramente linguagem. No entanto, corresponde a uma linguagem que trabalha de modo significativamente concreto. Quando essa performatização do real volta-se à questão erótica, tema que interessa mais diretamente a esta pesquisa, é preciso ressaltar, considerando as proposições teóricas já levantadas, que o erotismo sempre foi hiper-realista, porque é encenação, amplificando as tensões. Assim, o erótico quer sempre o concreto: é a encenação que traz o gesto, a voz, o corpo para o confronto com a palavra, com o real, com a cultura. No

que concerne às narrativas de Antonio Carlos Viana, esse retorno do real mediante uma escrita do erotismo ocasiona o choque com situações desumanas e degradantes, tal como se percebe nas narrativas selecionadas para este estudo.

Na obra de Viana, em especial, essa escrita performática enuncia-se através de um erotismo pungente, por meio do qual as relações de poder que se estabelecem entre diferentes corpos dão um novo sentido à realidade contemporânea. Sua escrita mobiliza, a todo instante, as percepções sensoriais a fim de possibilitar o debate das vivências dos personagens em cena. Por meio do erotismo que se constrói via linguagem literária, Viana vai não apenas explicitar como as relações de poder se constituem, mas também atritá-las, possibilitando a experimentação de certo grau de liberdade e fruição.

Após apresentar o percurso literário do contista sergipano, bem como os aspectos teóricos do conto, da linguagem performática e do novo realismo, passo a discutir as particularidades que traspassam a noção de erotismo presente nos seus contos. Para tanto, serão balizadas as reflexões de Georges Bataille e Octavio Paz no estudo do conto “As meninas do coronel”.

Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é a vós somente que dedico esta obra; alimentai-vos de seus princípios que favorecem vossas paixões; essas paixões que horrorizam os frios e tolos moralistas são apenas os meios que a natureza emprega para submeter os homens aos fins que se propõe. Não resistais a essas paixões deliciosas: seus órgãos são os únicos que vos devem conduzir à felicidade.

Marquês de Sade

SEGUNDO MOVIMENTO: a performatização do corpo

Neste movimento de leitura, discuto a performatização erótica da linguagem no conto “As meninas do coronel”¹⁰. A fim de entender a maneira pela qual a linguagem engendra o aspecto brutal e teatralizante do real, reflito sobre o corpo, analisando suas metáforas e imagens grotescas. Debater sobre a sexualidade, o desejo e a transgressão e sobre as relações de poder instituídas pelo sexo permitiu-me pensar sobre o lugar do erotismo na sociedade. Tendo isso em vista, valho-me neste capítulo das considerações teóricas de Georges Bataille em *O erotismo* (1987); de Octavio Paz em *Um mais além erótico: Sade* (1999), *A dupla chama: amor e erotismo* (1994) e *Vislumbres da Índia* (1995); de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987); de Margareth Rago em *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, lançado em 2008; e de Eliane Robert Moraes em *Perversos, amantes e outros trágicos* (2013).

2.1 O corpo grotesco, as prostitutas e o coronel

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), discute sobre as imagens grotescas do corpo no contexto da cultura popular, as quais concernem aos órgãos genitais, ao traseiro, ao ventre, numa interessante construção do drama corporal, das práticas exercidas contra o corpo e da absorção de um corpo pelo outro. Essa percepção de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, que enaltece o corpo em seus aspectos mais ínfimos, reverbera também nos contos de Viana selecionados para esta pesquisa, uma vez que as próprias metáforas usadas na construção da narrativa são da ordem corpórea, como poderá ser observado nas discussões que se seguem. Para o crítico, o corpo grotesco:

[...] não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação

¹⁰ Narrativas como “Ana Frágua”, de *Aberto está o inferno* (2004), bem como “Cine privê” e “O terceiro velho da noite”, da coletânea *Cine privê* (2009), também versam sobre a performatização erótica do corpo, assim como outros textos de Viana. No entanto, no escopo deste trabalho me deterei apenas nos contos indicados na Introdução.

das necessidades naturais que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro (BAKHTIN, 1987, p. 23).

O corpo grotesco funciona em uma relação com o alto e com o baixo corporal. Se, convencionalmente, o alto, representado pela cabeça, funciona como uma simbolização do sublime, o baixo, encarnado nas partes inferiores do corpo, sobretudo, nos órgãos genitais, se contrasta pelo rebaixamento terreno. O realismo grotesco seria, assim, a aproximação da cabeça à genitália, unindo as duas extremidades do corpo. Esteticamente, aquilo que é considerado belo possui ideal elevado e nobre; em contrapartida, aquilo que é considerado feio é baixo, sem valor. Bakhtin subverte tal princípio de entendimento, mostrando que o rosto, para o corpo grotesco, e, mais especificamente, a boca correspondem à entrada para um abismo corpóreo que se conecta com a parte inferior, com o baixo corpo, com os órgãos genitais, caminho percorrido, por exemplo, pelos alimentos até a sua eliminação. Nesse sentido, o autor russo ressalta como aquilo que é comumente considerado ignóbil e inferior se relaciona à fertilidade e à reprodução. O baixo corporal é, portanto, essencial ao realismo grotesco como representação de um rebaixamento das coisas elevadas, denegrindo-as e destruindo-as para mostrar a sua força de revitalização.

Esse movimento decadente e invectivo sobre o corpo também é uma constante em Viana, que o toma como ponto central em suas narrativas. O escritor sergipano, assim como faz Rabelais analisado por Bakhtin, não sublima o corpo, mas o apresenta em seus aspectos mais sujos, desprezíveis, asquerosos. Por isso, o sexo, isento de qualquer vestígio de romance, é tema recorrente na obra do autor. A linguagem empregada, por vezes vil, acompanha o movimento do baixo corpo; ela é, pois, performatizada por Viana.

O conto “As meninas do coronel” explicita os desejos e as obsessões sexuais do coronel Juvino (personagem que, para aplacar a viuvez, escolhe, com rigor, uma prostituta em um bordel), além de detalhar o desenrolar do ato sexual. A preferência do coronel é pelas funcionárias mais jovens do estabelecimento de Maria da Fé (Dafé), exigindo as meninas de face angelical. Essas obsessões e excentricidades são reflexos de uma atitude de pedofilia e de assédio sexual impostos, muitas vezes, pelo poder e pelo dinheiro. No desenho dessas situações vivenciadas no “Castelo de Dafé”, percebe-se a degradação do ser humano, a experimentação de uma realidade grotesca, em que o coito sinaliza para a animalização do homem, recorrendo a diferentes metáforas, sinestésias, entre outros recursos de linguagem que apontam para uma teatralização do narrado. Por meio da linguagem performática, Viana

erotiza seu conto, pois a performance se preocupa com o texto, o tempo, o espaço, o corpo e a voz; ela é o texto que se presentifica pela energia teatralizante da linguagem.

Na escrita de Viana, vê-se uma multiplicidade de pensamentos em contato, a exemplo das relações do erotismo com a interdição e a transgressão, presentes em espaços sociais, como o da família e o do casamento, além de uma conexão mística entre o corpo e a morte pela via do erotismo.

Nesse sentido, quando se pensa a relação entre o baixo e o alto corporal, evidencia-se a realidade grotesca de vozes que transitam nas diferentes relações de poder existentes no jogo erótico. Faz-se necessário, portanto, discutir em que medida diferentes aspectos do erotismo, conforme pensado por Georges Bataille¹¹ e por Octavio Paz,¹² funcionam como uma refração da linguagem dos corpos, das interpretações do mundo e da cultura em que o homem se circunscreve.

2.2 A obsessão pelo corpo

Os contos de Antonio Carlos Viana deixam evidentes as tensões postas pelo erotismo. Em “As meninas do coronel”, da coletânea *Aberto está o Inferno* (1994), ao discutir as situações infames e os dramas vivenciados por seus personagens, Viana problematiza as

¹¹ Georges Bataille (1896-1962) é considerado um dos escritores representativos da filosofia contemporânea. Ele escreveu obras de múltiplas abordagens, em distintas áreas do saber, tais como antropologia, filosofia, literatura, história, economia e sociologia. O escritor dialogou com os principais expoentes das correntes filosóficas francesas nas décadas de 1930 e 1940 e, desse contexto, é preciso destacar a influência exercida em sua obra pelos movimentos revolucionários das vanguardas artísticas, em especial, o surrealismo, idealizado por André Breton. Bataille buscava no surrealismo um meio de desvelar o mundo para a sociedade de então, mas, ao mesmo tempo, o criticava por ter se tornado uma arte paradoxal que não cumpria os preceitos apresentados pelo *Manifesto Surrealista* e suas propostas de liberdade, anticonvencionalismo e quebra dos valores tradicionais da cultura ocidental. Para ele, seguir o manifesto coerentemente seria possível somente por meio de uma escrita da transversão, na qual sua mente estaria em completa liberdade a fim de pensar a experiência interior. Destacam-se, em sua produção, a organização de revistas tais como *Documents*, *Minotaure* e *Acéphale*, assim como as obras *A história do olho* (1928), *A parte maldita* (1949), *O erotismo* (1957), *A literatura e o mal* (1957), *O culpado* (1944), *Sobre Nietzsche* (1945) e *As lágrimas de Eros* (1961).

¹² Octavio Paz (1914-1998) dialogou com as mais diferentes correntes e culturas do Ocidente e do Oriente, transitando, em seu exercício de escrita, pela antropologia, história, política, filosofia e artes. A multiplicidade temática abordada por Paz em suas diferentes fases de escrita revela, por uma perspectiva, como o autor se deslocava com facilidade por diferentes momentos históricos e assuntos e, sob outra, o seu desejo de harmonia com os contrários, ao que ele chamou de *Arte da convergência*. Esse diálogo com diferentes áreas do saber e culturas serviu como uma espécie de marca que traspassou toda sua produção intelectual, marcada pela publicação de obras literárias como *Luna silvestre* (1933), *Salamandra* (1962), *Blanco* (1968) e *Ladera este* (1969). A produção ensaística paziana é caracterizada pela análise do mundo circundante em uma perspectiva dialética e por referenciais religiosos e culturais, especialmente no que respeita à cultura indiana. Dentre suas obras, destaque *O labirinto da solidão* (1950), *Vislumbres da Índia* (1995) e *A dupla chama: amor e erotismo* (1993), fundamentais para se estudar a concepção do autor sobre as diferentes filosofias, literaturas e culturas orientais. Ainda compõem a listagem de obras do autor títulos importantes como *O arco e a lira* (1956) e *Os filhos do barro* (1974), nos quais Paz propõe debates em torno do fazer poético, bem como levanta uma reflexão em torno das ambiguidades e contradições concernentes à noção de modernidade.

complexas relações humanas, diluindo a relação entre o real e o imaginário, viabilizando um questionamento sobre a realidade. A maneira como a relação sexual é encenada no conto torna evidente a necessidade de uma discussão com o conceito de erotismo a partir de Georges Bataille e de Octavio Paz.

Em *O Erotismo*, Georges Bataille apresenta ao leitor diferentes fotografias provocativas, sendo a primeira composta pela imagem de um monumento em forma de falo e pela silhueta de uma grande ave em pé, imagem igualmente fálica. Entre tantas insinuações apresentadas pelo escritor francês, percebe-se a busca pelo caminho da interioridade humana mediante a interdição e a transgressão do corpo desejante. A interioridade manifesta-se como extensão do corpo, questão que pode ser visualizada na obra de Viana recorrendo aos acontecimentos vivenciados pelos personagens, apresentados sob a ótica do novo realismo.

A perspectiva pela qual Bataille observa o erotismo ajuda a discutir o desdobramento das paixões humanas. Por meio dos alinhaves de sua argumentação, o filósofo defende que o erotismo acontece por intermédio de uma dualidade entre a vida e a morte. Essa relação dicotômica leva Bataille a apresentar a reprodução como uma busca pelo fim da descontinuidade, um desdobramento do eu. A respeito disso, Fernando Scheibe (2013), na apresentação de sua tradução da obra do referido teórico, pondera sobre a proposta teórica do filósofo francês:

Mas o que é o erotismo? “A aprovação da vida até na morte”, ou seja, a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte. Para Bataille, o ser humano é um ser descontínuo. Nasce só. Morre só. O paradoxo é que se, por um lado, queremos sempre conservar essa descontinuidade (teremos a morte), por outro, sentimos falta da continuidade perdida ao nos percebermos como “indivíduos” (desejamos a morte). O erotismo é a dança, propriamente humana, que se dá entre dois polos: o do interdito e o da transgressão (SCHEIBE, 2013, p. 16).

Discutirei a relação entre erotismo e morte em capítulo específico.¹³ Por agora, atentarei para o erotismo em seu vínculo com o interdito e a transgressão, sendo justamente a capacidade transgressora a ampliar a perspectiva do erotismo como excesso. Sob esse olhar, o erotismo pode ser entendido como o domínio do excesso, o lugar em que o sujeito se perde de si; corresponderia, portanto, a um ultrapassar de limites. Para Bataille, o erotismo é resultante de forças antagônicas, mas complementares, como a vida e a morte, a animalidade e o humano. No conto, percebo a elaboração do erotismo sob tal perspectiva:

¹³ Vide o “Quarto movimento: a morte como manifestação do erotismo”.

Dia do coronel chegar no castelo de Dafé era dia de rebuliço, as meninas se ajeitando, muito banho e pedra pomes, nada de ruge, que o coronel era fogo quanto a essas exigências. Umaz diziam que homem melhor não tinha, outras preferiam calar, falar mal ninguém falava, fazia parte do ajuste (VIANA, 2004, p. 152-153).

Desde esse primeiro instante da narrativa, percebe-se o uso da linguagem performática configurando um cenário de maneira vívida, como se fosse possível montar o palco, visualizá-lo e escutar as personagens em ato. Fica notória a vontade da proprietária e das funcionárias em agradar ao coronel: estas estão devidamente asseadas, cumprindo parte das exigências de Juvino. As condições impostas pelo personagem, entretanto, não se limitam à higiene e à organização, pois este exigia ainda jovens prostitutas com pouca experiência sexual, revelando, desse modo, a sua precaução com doenças sexualmente transmissíveis, conforme suas próprias palavras: “[...] que ele não era doido de meter em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua bimba com doenças do mundo” (VIANA, 2004, p. 154).

Outra atitude excessiva pode ser percebida pela proibição do uso de quaisquer produtos de beleza durante o encontro com o coronel, pois tais artifícios podem mascarar a ingenuidade da menina. Essa excentricidade evidencia as marcas de uma atitude de pedofilia, fato que sugere, também, a presença de forças antagônicas como a animalidade e o humano.

A questão da pedofilia pode ser discutida por meio da ideia de desvio. Para Eliane Robert Moraes, na obra *Perversos, amantes e outros trágicos* (2013), essa concepção é entendida como um impulso de distanciamento que resulta na ação do extraviar e do desencaminhar. Ao analisar a obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov, a pesquisadora afirma que “[...] o desvio é de fato sinônimo da perversão para os personagens devassos, muitas vezes ocupados com a tarefa de desencaminhar seus pupilos, afastando-os da boa moral e dos deveres para com a sociedade” (MORAES, 2013, p. 16). Seguindo a esteira desse pensamento, embora o conto de Viana destaque a figura da prostituta ninfeta, não deixa de ser intrigante a complexidade que cerceia Juvino, o qual é passível de ser considerado como uma “personagem devassa” (MORAES, 2013). Figura paradoxal do conto, Juvino representa a imagem caricatural do coronel tarado, do pedófilo e do pervertido. No entanto, seus desejos e suas obsessões o colocam à disposição da prostituta: “a rigor, a criança da história não é a ninfeta, mas sim o perverso” (MORAES, 2013, p. 29).

O excesso erótico advém de um desejo interior, não justificado racionalmente, que aguça múltiplas sensações: por meio de um toque ou de um olhar é possível perceber o excesso do erotismo. Dessa forma, o que move o indivíduo no erotismo é seu desejo de permanência na fusão com o outro:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no *exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito [...]. Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere da animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa que é própria ao homem. [...] *O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior*. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. [...] Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal (BATAILLE, 2013, p. 53-54, grifos do autor).

Para Bataille (2013), o desejo é uma questão que mexe com o homem de todos os tempos, diferindo sua sexualidade daquela existente no animal justamente pelo fato de elaborar-se na interioridade do ser, na consciência de si.¹⁴ O desejo sexual humano é acompanhado de outros desejos, a exemplo da afeição intelectual, da satisfação que o poder político e econômico pode oferecer ao indivíduo. Já a sexualidade entre os animais depende de uma corte ou de uma batalha para adquirir o direito à procriação, perpetuando, dessa forma, o seu grupo.

O erotismo faz parte da sexualidade humana e corresponde a uma projeção mental do indivíduo, a uma erudição, extravasando, desse modo, o ato sexual. Por não se restringir ao próprio coito, transpõe a exterioridade dos objetos de desejo, ajustando-se aos mais sutis detalhes da vida interior humana. O erotismo batailliano pode ser entendido como marca de subjetividade e, por isso, não reduz o homem ao órgão de gozo. Seguindo essa perspectiva, a jovem prostituta do conto de Viana seria um objeto que corresponderia aos desejos e às predileções interiores do coronel. Nesse mesmo sentido, a maneira como as jovens prostitutas se preparam para o processo de seleção a ser realizado pelo personagem e, na mesma medida, o procedimento depilatório ao qual ele submete a prostituta escolhida também colaboram na composição da projeção mental que extravasa o ato sexual.

Para dialogar com Bataille e ampliar as perspectivas de análise que proponho para a obra de Viana, lanço também um olhar sobre as reflexões de Octavio Paz¹⁵ acerca do

¹⁴ É necessário destacar a questão da humanidade e sua relação com o erotismo na obra de Viana. Segundo Bataille, a percepção entre erotismo e humanidade advém da satisfação dos instintos, da presença das monstruosidades humanas: paradoxos de *existir por dentro*. Cabe, justamente, a essa interioridade a diferença entre o erotismo humano e a sexualidade animal, já que o homem escolhe o seu objeto de desejo por um critério subjetivo, interior, humano. Nas narrativas de Viana, é comum perceber uma escolha subjetiva pelo objeto de desejo amoroso, como exemplifica o personagem do coronel e sua preferência por meninas de aparência angelical, revelando a presença de monstruosidades e animalidades nas atitudes de Juvino.

¹⁵ Embora a visão do erotismo em Bataille e Paz seja muito contrastante, colocá-los lado a lado permite-me cercar mais adequadamente a maleabilidade desse conceito na obra de Viana, considerando tanto a imagem erótica como símbolo de “passagem”, de criação, de divindade, como quer Paz, quanto a sua aceção mais

erotismo, desenvolvidas em *Um mais além erótico: Sade* (1999). A obra é uma coletânea de ensaios sobre a figura e o pensamento de Sade, escritor libertino criticado em seu tempo. Desde o início, Octavio Paz apresenta sua homenagem a esse pensador, por vezes, incompreendido:

Não te desvaneceste.
As letras de teu nome ainda são uma cicatriz
que não fecha,
uma tatuagem de infâmia sobre certos
semblantes.
Cometa de pesada cauda fosfórea:
razões-obsessões,
atravessas o século dezenove com uma
granada de verdade na mão
e explodes ao chegar à nossa época (PAZ, 1999, p. 13).

Com o poema “O prisioneiro”, datado de 1947, Paz inicia a sua coletânea de ensaios sobre o erotismo, ditando o tom e as nuances de suas reflexões. Esse poema diz sobre o próprio lugar que Sade e o erotismo ocuparam e ocupam até hoje. O autor de *Justine* e de *Juliette*¹⁶ (1791) marca, filosófica e literariamente, o século XVIII. Além de narrar as mais bizarras práticas sexuais colocando em cena um panteão de personagens – tais como o monge, a prostituta, a jovem puritana e a cafetina –, ele elaborou uma diversidade formal que alteraria, futuramente, as narrativas pornográficas.

Ao se debruçar sobre essa temática, o escritor mexicano afirma que o erotismo se constitui pelo viés cultural. Por essa perspectiva, compreende-se que a sexualidade humana se organiza de forma mais complexa, distanciando-se da justificativa de manutenção da espécie. Paz evidencia a transformação da sexualidade em erotismo, mostrando a passagem da condição animal para a condição humana. Nesse sentido, o escritor afirma que:

Os atos eróticos são instintivos: ao realizá-los, o homem se cumpre como natureza. Essa ideia é lugar-comum, mas um lugar-comum paradoxal: nada mais natural do que o desejo pelo sexo; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz. Não penso somente nas chamadas aberrações, vícios e outras práticas surpreendentes que fazem parte da vida erótica. Mesmo em suas expressões mais simples e cotidianas – a satisfação do desejo, brutal, imediata e sem consequências – o erotismo não se deixa reduzir à pura sexualidade animal. Entre ambos existe uma diferença que não sei se devo chamar de essencial. Erotismo e sexualidade são reinos

grotesca e transgressora, como podemos constatar com Bataille.

¹⁶ Nessas duas narrativas de Sade tem-se a história de duas irmãs, Justine, o tipo completo de virtuosidade, e Juliette, uma grande libertina, com uma carreira bem-sucedida na prostituição. Tais irmãs seguirão caminhos distintos, Justine, sempre envolvida com um destino trágico, e Juliette, uma representação do libertino. Portanto, a narrativa de Sade se desenvolve tanto sob a perspectiva das prosperidades dos vícios quanto dos infortúnios das virtudes.

independentes, embora pertençam ao mesmo universo vital. Reinos sem fronteiras ou com fronteiras indefinidas, mutantes, em perpétua comunicação e mútua interpenetração, sem jamais fundir-se inteiramente. O mesmo ato pode ser erótico ou sexual, realizado por um homem ou um animal. A sexualidade é geral; o erotismo, singular. Embora as raízes do erotismo sejam animais, vitais no sentido mais rico da palavra, a sexualidade animal não esgota seu conteúdo. O erotismo é desejo sexual e alguma coisa mais; e esse algo mais é o que constitui sua própria essência. Esse algo se nutre da sexualidade, é natureza; e ao mesmo tempo a desnaturaliza (PAZ, 1999, p. 21-22).

O corpo é, portanto, uma forma de interpretação e de reconhecimento sociais, carrega as marcas dos valores e dos sentidos atribuídos aos indivíduos pertencentes a uma determinada sociedade. Marcado por sua condição humana e histórica, o erotismo é singular aos sujeitos e evidencia uma complexidade que a sexualidade não possui: a contemplação do corpo, os ritos, as proibições e os tabus.

Se a sexualidade, animalizada e simples, tem como finalidade a perpetuação das espécies, o erotismo situa-se no fio de uma navalha, nutrido pelo desejo animal presente no homem, mas instituído, histórica e culturalmente, nas múltiplas elaborações do desejo pelas sociedades. Seguindo a linha de pensamento desses dois escritores, é no erotismo que o homem se realiza e se diferencia do animal. Bataille afirma que a atividade sexual humana só é erótica quando ultrapassa os limites da animalidade, ou seja, a escolha humana pelo objeto sexual difere da escolha animal por obedecer a aspectos subjetivos, à vida interior. Nessa mesma linha de pensamento, pode-se dizer que Octavio Paz enfatiza que a sexualidade é geral, enquanto o erotismo é singular, dependendo, portanto, mesmo nas formas mais brutais de relações, do olhar subjetivo. Entretanto, é preciso frisar que, enquanto o erotismo, para este, é a metáfora da sexualidade, instituída pela liberdade como uma comunhão entre os corpos, para aquele corresponde ao excesso do desejo, da experiência interior, a uma transgressão dos corpos.

No tocante às metáforas, Paz (1999) elucida que o erotismo possui seu caráter acentuado pelo jogo da representação. Para ele, o homem reproduz os gestos graciosos, terríveis ou mesmo atrozés da complexa sexualidade animal, sem abandonar a natureza humana. Espelha e ilumina sua sexualidade com os jogos animais, copia-os, posto que “[...] a imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e, dessa forma, acentuar seu caráter de representação” (PAZ, 1999, p. 31).

A elaboração do erotismo por meio do espelhamento da sexualidade presente nos jogos animais pode ser visualizada no conto de Viana, conforme ilustra a passagem seguinte:

Depois do trabalho pronto, a língua vistoriava as pontas mais atrevidas, que de couro de toucinho ele queria distância. E lá vinha lambe-lambe, língua mole viscorenta, pedindo que a menina se conservasse quieta, como se fosse possível deixar de se contorcer. 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 da romã recém-aberta, a quentura almiscarada que ele sorvia lento, seu mel de arapuá, “é hoje que me acabo”, sem paletó, sem camisa, o anum se desfazendo de sua plumagem negra mostrando o branco peito, “paciência, viu, filhinha”, afastando a mão afoita que tateava nas calças em busca do escondido (VIANA, 2004, p. 152-153).

O erotismo é apresentado na sutileza das representações. As metáforas “pomba bem depenada”, “flor de açucena aflita”, “romã recém-aberta”, “mel de arapuá” e “anum se desfazendo de sua plumagem negra” descrevem o instante em que o coronel se encontra a sós com a jovem prostituta, após depilá-la. Há, nesse instante, o início da relação sexual propriamente dita, evocada pelas metáforas que compõem o ritual do sexo, tratando diretamente da *coisa em si*. Outro aspecto interessante da linguagem utilizada por Viana nessa narrativa diz respeito ao uso de sinestésias para evidenciar as sensações dos personagens, a exemplo de “a quentura almiscarada que ele sorvia lento”. Aponto o uso de tais recursos linguísticos como um meio de performatizar o fato narrado, como se sua imaginação fosse o real. É interessante observar que as metáforas e as sinestésias são singelas; no entanto, a tensão do acontecimento é brutal e insólita.

Ressalto, ainda, nesse instante em que discuto a presença de metáforas como representações da *coisa em si*, a existência de outro grupo de metáforas, elaboradas na narrativa após a realização do ato depilatório:

Passado o primeiro susto, a menina se entregava à sorte, ao deus-dará, e já se escorria toda nos dedos do coronel, e toda se contorcia e até ria das graças que ele ia falando, que cajarana era fruta que ele nunca chupava, gostava de sapoti pra afundar bem a boca, que pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem, que bonito pra valer era xibiu de anjinho, vai ver que era por isso que o Céu se cercava deles, a moça ficando séria diante dessa heresia (VIANA, 2004, p. 152).

O uso dos jogos eróticos tanto animais como vegetais simboliza o erotismo humano. Pomba e anum correspondem a metáforas animais usadas na representação das funções baixas do corpo humano, referendando as reflexões de Paz de que “o homem quer ser leão sem deixar de ser homem” (PAZ, 1999, p. 33). Aqui, as metáforas traçam uma aproximação entre

a sexualidade existente nos reinos vegetal e animal e o erotismo humano, sem fazer com que este perca sua subjetividade.¹⁷

No que concerne às metáforas do reino vegetal – “flor de açucena aflita”, “romã recém-aberta”, “botão rosado”, “gostava de sapoti pra afundar bem a boca” –, há uma explícita relação ao órgão sexual feminino, embora a metáfora relacionada ao fruto da cajuana insinue uma imagem fálica – “cajuana era fruta que ele nunca chupava”. Também as metáforas que envolvem imagens sobre o reino animal – “pomba bem depenada”, “mel de arapuaá” e “anum se desfazendo de sua plumagem negra” – apontam para as respectivas direções. Essa relação entre a animalidade e a humanidade, entre a sexualidade e o erotismo, constitui-se como uma zona de interface, uma vez que não apenas descrevem o mundo, mas constroem dele diversas interpretações e refrações. Os próprios órgãos genitais, portanto, encontram-se nesse espaço relativo aos corpos, entre os gêneros.¹⁸

Há que se destacar nessas metáforas a inferência à ingestão, simbologia em que se manifesta a presença do banquete, discutido por Bakhtin. Da mesma maneira como os excrementos e o falo, o ato de comer e beber correspondem a instantes de encontros do homem com o mundo. Pode-se dizer que as imagens sugerem a descrição de um banquete simbólico, no qual o personagem degusta o corpo da jovem prostituta. Nessa linha de pensamento, o ser humano, vivo ou morto, físico ou metafísico, real ou fictício, funciona como um fantoche daquele que o manipula.

No conto, a prostituta, passivamente, assume o comportamento esperado pelo coronel, fazendo jus às metáforas que lhe são atribuídas. Entretanto, ser manipulável não quer dizer que ela não tenha consciência sobre si e seu próprio corpo, tanto que suas indecisões são apresentadas na narrativa, por não saber o que seria melhor para si:

[...] O cheiro de alfavaca misturado à maresia destilava seus venenos, que ele sorvia aos goles como se fosse chorar, a boca afundada em gomas, o borbulhar das carícias, o dedo escorrendo afoito pela picada da bunda, o orifício afamado, que ele vistoriava, a pobre moça impando, prendendo o gemido louco, sem saber o que melhor, continuar no tormento ou que acabasse logo, pondo a mão na cabeça a ponto de correr doida (VIANA, 2004, p. 153).

¹⁷ É importante sublinhar que o erotismo de Antonio Carlos Viana ora se aproxima do de Octavio Paz, como na obra e conto homônimo *O meio do mundo* (1993), em que há uma transformação na vida do personagem, ora se aproxima do de Georges Bataille, sobretudo, em seus últimos trabalhos, como é o caso de *Cine Privê* (2009a) e *Aberto está o Inferno* (2004), nos quais a monstruosidade do erotismo é o traço marcante. Mas há, ainda, em alguns contos, a influência das duas modalidades de erotismo: no conto “Nas garras do leão”, da coletânea *Aberto está o Inferno* (2004), há tanto a transformação do indivíduo quanto o erotismo sob o viés da animalidade.

¹⁸ Sobre essa questão, é interessante a leitura do conto “Jardins suspensos”, presente na coletânea *O meio do mundo e outros contos*, de Antonio Carlos Viana (2004).

O fragmento evidencia detalhes importantes sobre essa personagem feminina. Começo ressaltando o aroma da água da banheira em contato com a maresia sentido pela funcionária de Dafé. A alfavaca colocada no banho do coronel junto ao cheiro de maresia, contraditoriamente ao que se espera, simboliza uma espécie de “veneno” para a personagem. A relação sexual é claramente explicitada pelo narrador, a exemplo do sexo oral (“a boca afundada em gomas”), do sexo anal (“o dedo escorrendo afoito pela picada da bunda, o orifício afamado”), bem como do coito em si (“a pobre moça impando”).

No entanto, é necessário observar que a personagem se sente atormentada pela situação, desejando o seu fim. Ao longo da narrativa, pode-se dizer que as prostitutas de Dafé são como objetos vendidos para o coronel, que sentem repulsa pela própria condição, mas, em contrapartida, se mostram como sujeitos possuidores de desejo, movidas também pelo prazer do sexo e do dinheiro. Longe de qualquer tipo de maniqueísmo, Viana suscita as contradições de sentimentos de seus personagens, de modo que nem a menina é santa e pura nem o coronel é o crápula que se coloca e quer.

O comportamento da prostituta permite a reflexão sobre o conceito de soberania, conforme a perspectiva de Georges Bataille. Usualmente, esse conceito é utilizado para tratar daquele que se encontra em um lugar privilegiado, exercendo o poder. O exemplo mais comum seria o monarca. Como um rei, o coronel, teoricamente, é a figura detentora de poder, que exerce sua soberania no castelo de Dafé. Nesse jogo do poder, Juvino é o detentor da patente, do distintivo a ele atribuído por uma questão cultural brasileira, pois ele é respeitado no bordel pelo dinheiro e pelo poder que possui, razão pela qual lhe é concedido o direito de escolha a partir da movimentação do prostíbulo, uma vez que todas as funcionárias se arrumarem de acordo com os caprichos de Juvino.

No decurso de seu pensamento sobre o poder soberano, Bataille realiza uma apropriação surrealista do pensamento de Sade. Na perspectiva batailleana, o sadismo, por um lado, surge como uma transgressão violenta do objeto sexual e, por outro, subordina o que se opõe a tal força violadora. Para Bataille, na concreta e triste realidade social percebe-se a intensa subordinação do indivíduo que, muitas vezes, trabalha subjugado ao desejo alheio. Nessas condições também é possível visualizar a jovem prostituta que, assustada, se expõe ao velho coronel:

E o medo mais crescia quando via a maleta, o velho puxando aquele fio brilhoso, dizendo “tire essa roupa toda pra eu fazer logo o serviço”. Jogava o dinheiro na cama, que boca se cala assim, a espuma ele mexendo pra pincelar os pentelhos que ia raspando lento, com cuidado, com carinho, afastando bem as pernas, vez em quando um lambetouque, dedo no botão

rosado pra assim que terminasse a danada estar no ponto. Nada de cabritar, “fique quieta, menina, que o fio da navalha não está de brincadeira” (VIANA, 2004, p. 152).

Entretanto, Bataille subverte esse conceito e retira o poder das mãos dessa figura, tendo em vista que o soberano é um indivíduo improdutivo. Dessa forma, a soberania, o direito de gozo, passa a ser exercido por aqueles em estado de alienação e servidão. O estudioso analisa as questões relacionadas ao fascismo e à comunidade proposta por Nietzsche, procurando refazer sua experiência. Com isso, Bataille inventa uma espécie de comunidade negativa, uma comunidade daqueles que não possuem comunidade. É na revista *Acéphale* que o termo soberania será empregado pela primeira vez com esse sentido na obra do filósofo:

O acéfalo exprime mitologicamente a soberania voltada à destruição, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano que É todo inteiro “morte de Deus” (BATAILLE, 2009, p. 236).

Bataille retira o poder das mãos daqueles que se encontram no poder político e transfere a soberania, com a “morte de Deus”, para aqueles em situação de alienação. Nessa percepção paradoxal, o soberano é capaz de destituir-se do desejo de dominância, uma vez que possui a segurança de que os desejos vindos do outro não poderão dissuadi-lo. O soberano é aquele que pode abrir mão do poder, por não precisar dele. Desse modo, ele participa do interdito e o transgredir ao mesmo tempo. O filósofo maldito elabora, então, uma espécie de comunidade negativa, fundada mediante a perspectiva de uma ausência de comunidade. Num mundo cada vez mais regido pela razão, Bataille coloca em evidência questões que não se enquadram na racionalidade, tais como o sexo, o delírio, a violência e o perigo, fatores que colocam em risco o próprio sujeito, levando uma sociedade a estados inoperantes.¹⁹

Tomando essa questão pelo viés da narrativa de Antonio Carlos Viana, posso dizer que os personagens se encontram, também, em uma relação de servidão e soberania. Em uma instância, percebe-se o coronel exercendo o papel de soberano no castelo de Dafé, tal qual já mencionei. Durante o processo depilatório e sexual, essa posição de soberania se alterna entre os dois personagens, que assumem ora o papel de dominadores da situação, ora de subalternos a ela.

¹⁹ Para maiores esclarecimentos quanto à noção de soberania, vide Georges Bataille (2004).

No que respeita ao instante em que Juvino assume um papel inferior ao da prostituta, ressalto que essa é uma representação metafórica da transferência de poder em que o soberano é destronado pelos atos e desejos que possui, ao transferir sua dominância para a funcionária de Dafé. A soberania da prostituta é exercida a partir do momento em que fica notória a predileção do coronel por jovens “[...] de vasta cabeleira e com ares de criança, rosto de santa menina” (VIANA, 2004, p. 152). A pedofilia e o desejo por não se contaminar pelas “doenças do mundo” subjagam o coronel à supremacia da personagem, a qual se encontra à margem da sociedade. Dessa forma, o excesso de erotismo advindo da sutil imagem da menina o transforma num subalterno porque ele depende da personagem para a realização de seu gozo e para o exercício de seu poder sexual.

Essa relação de poder transita, ainda, entre os dois personagens durante o ato sexual, porque a prostituta ora assume o papel de objeto vendido ao coronel, subjugando-se aos desejos de seu cliente devido ao poder econômico e político que possui, ora assume o papel de soberana entre as possibilidades de escolha de Juvino, considerando a notória predileção deste pelo conjunto que ela representa e compõe.

2.3 A prostituição, o trabalho e as regras sociais

Outra questão abordada pelo conto “As meninas do coronel” é o trabalho das cortesãs. A prostituição é vista socialmente como um “trabalho fácil”, associado ao prazer. Nesse sentido, busca-se culpar as próprias prostitutas, esquecendo-se de que o surgimento dessa profissão é, em muitos casos, decorrência de uma miséria social. Em contrapartida, o ato sexual é próprio do excesso, ideia que contradiz aquelas que permeiam o universo do trabalho, como austeridade e controle. Nesse sentido, a profissão de prostituta, ao conciliar o prazer ao trabalho, seria uma transgressão, uma afronta à moral e, por isso, se tornaria um assunto tabu. Tal fato direciona-me, também, para o estudo das noções de interdito e transgressão, dois aspectos importantes para a teoria do erotismo em Bataille. O filósofo francês critica a sociedade do trabalho instituída pelo capitalismo, uma vez que

[...] o trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva é constante. Exige uma conduta razoável, em que os movimentos tumultuosos que se liberam na festa e, geralmente, no jogo, não são admitidos. Se não pudéssemos refrear esses movimentos, não poderíamos trabalhar, mas o trabalho introduz justamente a razão de refreá-los (BATAILLE, 2013, p. 64).

Para Bataille, a realidade humana difere da do animal devido à elaboração de um sistema de leis que permite normatizar a convivência e o uso do espaço pelo homem. É claro que no mundo natural acontecem interditos assim como no mundo humano, entretanto uma peculiaridade difere a normatividade humana da do animal: ela encontra-se associada à transgressão. Essa é a razão pela qual o jogo entre interdito e transgressão, entre lei e sua violação movimentam as nuances do erotismo. Conforme o filósofo, a transgressão cessa os interditos e promove as diferentes atividades eróticas. Corresponde à supressão sem a suspensão do interdito.

A função do interdito é confrontar a dissipação desnecessária de energia em uma atividade vital. Quanto à transgressão, ela corresponde ao que Bataille (2013) chama de experiência interior. Essa experimentação subjetiva emerge no momento em que a transgressão se movimenta no sujeito a ponto de atingir a amplitude de sua individualidade. Esses dois aspectos do erotismo correspondem a regras sociais elaboradas que sustentam o complexo desejo humano de duração das coisas e do ser, bem como de sua continuidade.

O erotismo para Bataille é, portanto, um fenômeno indissociável do interdito e da transgressão, características inerentemente humanas. A seu ver (2013, p. 325), se não fossem esses fenômenos, o homem apenas poderia ser erótico à maneira dos animais, os quais se restringem somente ao ato sexual, e não teria acesso ao que lhe é essencial, ou seja, ao próprio ato de violação. Diante dessa dicotomia do ser, percebe-se que a cumplicidade entre a lei e sua violação corresponde àquilo que move o erotismo.

No conto, é preciso refletir sobre aspectos que circundam a noção de interdito e transgressão. Na casa de Dafé, o interdito é marcado pelos *ajustes* entre as funcionárias, Dafé e Juvino, haja vista nenhuma das personagens fazer qualquer comentário a respeito do coronel, mantendo o pacto acordado. Quanto às transgressões, estas podem ser apontadas pelas relações ali exercidas. A primeira se estabelece entre Dafé e suas prostitutas, ao exercer o papel de agenciadora de mulheres, inclusive de adolescentes, como sugere a narrativa, sendo ambas as atividades, a exploração da prostituição e de menores de idade, consideradas ilegais perante a legislação brasileira vigente.²⁰

A segunda relação em que se pode perceber a presença da transgressão é estabelecida entre Juvino e a dona do prostíbulo, uma vez que eles compactuam com a ideia de que a

²⁰ Informação consoante o Código Penal brasileiro, Lei nº11.106, de 2005 – Título VI, Capítulo II – crimes sexuais contra vulnerável – e Capítulo V – do lenocínio e do tráfico de pessoas. Essa lei pode ser entendida como um exemplo clássico de interdição. Cabe lembrar que a prostituição no Brasil não é ilegal, pois não há norma que proíba uma mulher de usar seu corpo para ganhar dinheiro.

prostituição possa ser uma atividade produtiva. Entretanto, enquanto Maria da Fé ambiciona o lucro financeiro mediante o comércio sexual, Juvino visa à realização de seus fetiches.

Por fim, a terceira e última relação em que se pode perceber a presença da transgressão acontece entre o coronel e as funcionárias do bordel. Nesse caso, o prazer pode ser entendido como a transgressão das regras estabelecidas, graças ao fato de as prostitutas aceitarem o jogo erótico proposto pelo cliente, mesmo que julguem as suas atitudes heréticas ou pavorosas, como já foi apresentado.

As diferentes posições filosóficas que circundam a maneira como a sociedade percebe o erotismo são representativas no mundo contemporâneo. Desse rol, retomo a obra de Octavio Paz, fortemente influenciada por referenciais religiosos e culturais, especialmente sobre a cultura indiana, de modo que o hinduísmo e o budismo, em suas diferentes tradições, podem ser evidenciados na sua obra.

O contato com o hinduísmo, a religião predominante na Índia, aconteceu durante os anos em que Paz viveu no referido país. Em *Vislumbres da Índia*, ele apresenta sua leitura e estudo sobre os textos sagrados hinduístas *Veda*, em especial o quarto livro, intitulado *Atharva Veda*. Uma questão que se destaca na obra é a forma como o autor passa a refletir sobre o que vem a ser o desejo sexual:

O prazer sexual é, em si, valioso. Para os hindus, é uma das quatro razões da existência humana. Além de ser uma força cósmica, um dos agentes do movimento universal, o desejo (Kāma) é um deus, semelhante a Eros dos gregos. Kama é um deus porque o desejo, em sua forma mais pura e mais ativa, é energia sagrada: move toda a natureza e a todos os homens (PAZ, 1995, p. 182-183).²¹

O desejo sexual, para o poeta crítico, é, portanto, da ordem da comunhão. Quanto ao budismo, Paz discute a questão do tempo, afirmando ser este uma ilusão, haja vista a percepção do tempo e da morte serem imagens do pensamento humano. Para ele, a única realidade é a efemeridade, a transitoriedade dos pensamentos e sentimentos humanos. Como se pode notar, o interesse do autor pela concepção budista e hinduísta não é de natureza religiosa, mas sim de ordem filosófica e crítica.

Com efeito, o erotismo implica as proposições filosóficas que discutem a natureza humana. No início do século XX, a ideia de busca do conhecimento por meio da “disciplina” coincidia com a visão do Estado, que também precisava de mão de obra “disciplinada” para

²¹ “El placer sexual es, en sí mismo, valioso. Para los hindúes es uno de los cuatro fines del hombre. Aparte de ser una fuerza cósmica, uno de los agentes del movimiento universal, el deseo (Kāma) es un dios, semejante a Eros de los griegos. Kama es un dios porque el deseo, en su forma más pura y activa, es energía sagrada: mueve a la naturaleza entera y a los hombres”.

desenvolver as tarefas pesadas e atribuídas às classes mais baixas, às classes proletárias. Cria-se, portanto, um tipo de “sociedade do controle”, uma “sociedade das interdições” na qual uma visão de progresso equivocada leva todos (indivíduo e sociedade) a abrir mão de seus direitos, da sua liberdade e da sua natureza. A natureza é suprimida ou oprimida em função de uma racionalidade que está a serviço não do homem em si, mas do Estado. É isso que Sade, de maneira monstruosa, discutirá, e que Octavio Paz retomará em *Um mais além erótico: Sade* (1999), buscando ainda demonstrar a existência do lado espiritualizante da natureza humana, mesmo quando o sexo está envolvido. Seguindo esse mesmo viés da monstruosidade posto por Sade é que Bataille pensa as relações entre interdição e transgressão existentes no erotismo.

Na perspectiva de que o desejo é um movimento de comunhão, que mobiliza energias universais existentes entre a natureza e o homem, podem ser percebidas passagens exemplares no conto de Viana, como é o caso do instante de ejaculação, quando o personagem ouve “o repinicar do sino do meio-dia, espirrando bem distante, quase molhando a parede” (VIANA, 2004, p. 154). A linguagem deixa entrever, contraditoriamente, nuances de sutileza frente à imagem proposta. Tal sublimidade, o êxtase em que se encontra o personagem, faz parte de um artifício da linguagem cujo intento é produzir o choque e provocar um foco de perturbação. O mesmo é válido para as metáforas utilizadas na narrativa: elas propiciam uma poeticidade ao discurso, porém são todas da ordem da concretude. Esse choque entre a sublimação dos desejos e a sua proibição ressalta, no conto, os mecanismos utilizados pela “sociedade das interdições” e, dessa maneira, as transgressões.

Com efeito, algumas questões são “toleradas” pelas mulheres que vivem no castelo de Dafé, como se a tolerância de certas obscenidades fosse necessária para a preservação do controle social, fato que nos remete a um traço histórico importante: as chamadas casas de tolerância. Margareth Rago (2008), em *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, discute historicamente a formação dos prostíbulos na sociedade brasileira do início do século XX. Segundo a pesquisadora, há que se considerar um processo de *haussmanização*²² das cidades.

De um modo geral, os centros urbanos brasileiros começaram a propor o mesmo modelo de higienização e ordenação das cidades europeias, alijando os mais pobres. Nesse

²² Processo elaborado por Barão Haussmann, prefeito de Paris entre os anos de 1853 e 1870, que tinha por objetivo a higienização e ordenação da capital francesa. A haussmanização pode ser entendida como um fenômeno urbano que realiza uma série de intervenções físicas e sociais na Paris do século XIX ao considerar a cidade luz um local doente. Assim, várias demolições e alijamentos de grupos sociais são realizados como um tratamento disciplinador do ambiente, bem como a construção de novos edifícios e jardins públicos.

processo, o discurso médico assumiu um papel político fundamental na sociedade, passando a definir os modernos códigos de conduta sexual a serem adotados por homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e adultos, velhos e crianças, em escala nacional. Essa desodorização das cidades buscava controlar todo tipo de doenças e epidemias, a mortalidade infantil, a homossexualidade, bem como todo tipo de prática sexual que fosse considerada como “perversão”, inclusive a prostituição.

Esse fato configurou uma geografia específica para o exercício de tal atividade, que passou a se concentrar em áreas comerciais próximas a bares, cafés e teatros, viabilizando a implantação de casas como a de Mme. Pomméry, por volta de 1912, em São Paulo. Nessa *geografia do prazer*, tal como a nomeia Rago (2008), surgem os luxuosos bordéis, cabarés, casas alegres, casas de tolerância, *rendez-vous* ou casas da luz vermelha, onde as mulheres que ali viviam mantinham uma relação de dependência com a cafetina.

As sociedades sempre “toleraram” que a sexualidade, considerada como inferior sob um viés moralista, ficasse confinada em algum gueto. Nas zonas de prostituição, qualquer forma de expressão sexual não é vista como problemática. Nesse contexto, há que se destacar dois sentidos distintos para a palavra tolerância: um aparece como permissividade das prostitutas frente aos atos/desejos sexuais de seus clientes; no outro, o ato de tolerar encontra-se atrelado à sociedade que institui geograficamente o espaço em que essas casas poderiam se situar, bem como os ambientes em que essas mulheres poderiam circular.

Essas expressões sexuais são consideradas “intoleráveis” na medida em que elas saem do gueto, escandalizando as diversas representações sociais por perturbarem as fronteiras de aceitabilidade que cada cultura reserva às práticas eróticas. Na narrativa de Viana, as prostitutas e as situações vivenciadas no Castelo de Dafé podem ser entendidas como toleráveis. Entretanto, ao sugerir que a funcionária é uma adolescente, extrapola-se a concepção de uma *geografia do prazer*, levantando debates em torno das condições de subdesenvolvimento presentes em muitas regiões do país, das desigualdades e dos preconceitos, em outros termos, sobre como os mecanismos da “sociedade das interdições” podem emergir em cenários pobres e miseráveis, como se faz notar no processo de leitura de “As meninas do coronel”. Com efeito, a percepção da tolerância presente no conto evidencia questões sociais que incomodam a sociedade contemporânea ocidental.

É possível inferir que os fatos ocorridos no Castelo de Dafé remetam à década de 1950, devido aos detalhes que a narrativa oferece, a exemplo da figura do próprio Juvino, um representante típico do coronelismo brasileiro. Entretanto, sob outra perspectiva, consciente de que o papel do coronel perdura ainda hoje nos rincões do Nordeste, o texto de Viana

poderia ser ambientado na contemporaneidade. Dessa forma, é interessante pensar na aceitabilidade que diferentes práticas sexuais possuem em determinadas sociedades ao longo do tempo. No caso do conto em estudo, situado naquelas condições históricas, o sexo com uma adolescente poderia não implicar em uma atividade ilegal. Mas, a partir do instante em que as regras regulamentadoras da conduta sexual sancionam interdições, a atividade sexual com menores de idade passa a ser criminalizada, funcionando como uma transgressão.

Relacionando essa questão com o conto em estudo, a narrativa apresenta a figura do coronel como um dos exploradores da sexualidade infanto-juvenil e, caso se considerar o viés histórico e cultural, ele poderia não ser tomado como um transgressor. À medida que a situação apresentada é deslocada para um olhar contemporâneo, o enredo leva a pensar a figura do agressor sob outras roupagens. Se, na década de 1950, este era figurado pelo coronel, atualmente ele pode ser representado pelo político, pelo turista, entre outros indivíduos que se valem desse tipo de mercado. Com efeito, a crítica e a denúncia social são alguns dos motes da narrativa de Antonio Carlos Viana.

2.4 Das histórias que se quer contar

Na concepção de erotismo de Georges Bataille são ainda fundamentais as noções de continuidade e descontinuidade: “entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2013, p. 36). Desse modo, entre um indivíduo e outro há o sentimento de nostalgia que aponta para a sensação de falta e resulta na busca pela completude. É nesse sentido que o ser humano tenta jogar-se no abismo, entendido como pulsão erótica e/ou de morte – a inserção nesse lugar finda com a descontinuidade da existência humana:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida é apenas colocada em questão, ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz (BATAILLE, 2013, p. 42).

Um exemplo notório dessa relação entre continuidade e descontinuidade presente nos atos eróticos pode ser percebido pela maneira como o coronel revela seus sentimentos por Doquinha, sua falecida esposa, para a jovem prostituta. Em meio às tentativas rudes de

galanteio à menina sertaneja, o coronel frisa que “pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem” (VIANA, 2004, p. 152). Quando ele sugere a *coisa em si*, afirma as razões que fazem de Doquinha um indivíduo a ser lembrado, um sujeito contínuo: a oferta de filhos homens ao coronel, símbolo cultural e biológico de perpetuação. O erotismo se dá, nesse caso, por meio do aspecto místico oferecido pela morte, uma adoração à falecida esposa, ao seu lugar de continuidade. Vale aqui ressaltar que as formas de se experimentar a continuidade, segundo o pensamento de Bataille, advêm do erotismo, da morte, da reprodução e da violência, uma vez que esses elementos se encontram intimamente relacionados.

Como se pode constatar, tal discussão sobre continuidade e descontinuidade encontra um ponto de diferença importante em relação à abordagem de Paz e à perspectiva do erotismo como comunhão, também presente na obra de Viana. Essa dissonância se justifica pelo fato de o autor não assumir uma mesma postura frente ao erotismo em todos os seus contos e, em alguns casos, essa variação pode ser percebida em uma mesma narrativa, tal qual observado em “As meninas do coronel”.

É necessário retomar os momentos em que o personagem se encontra em plena satisfação das funções baixas do corpo:

[...] Ela deitada na cama, as pernas escancaradas, já toda entregue ao destino. Ele, os dedos caiados do talco mais perfumado, quase que desfalecendo com o perfume tão celeste, ela se agarrando nas barras da cama antiga, também já sem se aguentar, e ele sem querer ajuda, fosse de mão ou de boca, e até que enfim se decidia a montar em cima dela, e logo se arqueando como a segurar o cabresto, se aliviando sozinho num chorado espremido, ai meu Deus que eu me acabo, ai meu Deus que eu me acabo, ouvindo o repinicar do sino do meio-dia, espirrando bem distante, quase molhando a parede, pra mostrar que tinha força, e ela toda espantada com final tão melancólico, ele olho no olho, no acinte, se desmontando da égua, mas sem largar o instrumento, que com Juvino era assim, que com o coronel era assim, que ele não era doido de meter em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua bimba com as doenças do mundo, e boca-de-siri, sua puta, senão o relho te lambe (VIANA, 2004, p. 153-154).

As invectivas contra a personagem – o desafio do olhar, o xingamento, a ameaça – evidenciam a descontinuidade, parte integrante do erotismo. Nessa perspectiva, o erotismo sempre será violento e invasivo, haja vista a violência corresponder à busca do erotismo em atravessar as fronteiras da descontinuidade para atingir a continuidade. No caso em questão, a truculência do coronel permanece, uma vez que seu estado descontínuo não se desfaz no ato sexual com a prostituta. Sua necessidade de complementação, seja pela mulher falecida, seja pela ânsia de adolescentes, continua.

Ao colocar o coronel nessa situação em que ele faz tudo o que deseja, menos a penetração, posto que não quer pegar doença sexualmente transmissível, Viana critica as posições desempenhadas pelo coronel e pela prostituta, mas, ao mesmo tempo, cria um jogo mais erótico do que o ato erótico em si. Esse jogo na narrativa funciona como verdadeira performance, numa preocupação com o texto, com a entonação de uma voz envolvente. A presença das metáforas, das sinestésias, dos sons e dos gestos fundamentam o caráter teatral presente na linguagem desse conto.

Sob outra perspectiva, é possível visualizar marcas de linguagem em que se nota uma aproximação entre erotismo e religião, conforme o vocabulário religioso empregado pelo coronel para escolher a prostituta: “Todo vestido de preto, o chicote no cabide, o olho experimentado, escolhia as de vasta cabeleira, e com ares de criança, rosto de menina santa” (VIANA, 2004, p. 152). Ou ainda quando recorre à profanação para desconstruir a adolescente: “Passado o primeiro susto, a menina se entregava à sorte [...] e até ria das graças que ele ia falando, [...] que bonito mesmo era xibiu de anjinho, vai ver que era por isso que o Céu se cercava deles, a moça ficando séria diante de tanta heresia” (VIANA, 2004, p. 152). Essa aproximação à religiosidade aponta para as diferentes formas de erotismo postas por Bataille: o sagrado, ou o místico dos corações e dos corpos, visando à continuidade.

Ao tratar do que denomina mística do erotismo, o filósofo francês afirma que o erotismo sagrado não pode ser confundido ou reduzido ao amor a Deus:

o que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto se identifica à descontinuidade e a experiência mística, na medida em que temos a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade. Ela o introduz por outros meios que não o erotismo dos corpos ou dos corações. Mais exatamente, ela prescinde de meios que não dependam da vontade. A experiência erótica ligada ao real é uma espera do aleatório, é a espera de um ser dado das circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer apenas que nada atrapalhe o sujeito (BATAILLE, 2013, p. 46).

O erotismo do sagrado corresponde, paradoxalmente, ao aniquilamento e à continuidade. Desse modo, o contínuo só seria viabilizado pelo sacrifício, pelo desnudamento, pela morte e pelo rito solene. Para Bataille, tal erotismo é a melhor forma de expressão da heterogeneidade social, ao colocar em dualidade questões importantes como glória e decadência, certo e errado, puro e impuro. Essa relação heterogênea propicia tanto uma atração entre os objetos ou sentimentos envolvidos quanto uma repulsão, ocasionando uma força de conflito violenta. É o que se pode notar, por exemplo, em embates políticos, religiosos e esportivos.

A presença da religiosidade no conto de Viana significa que a experiência sexual de Juvino é marcada pela mística cristã, que o coloca em contradição quanto ao desejo pela menina com cara de santa, por exemplo, questão que transforma, ao final do conto, o desejo em repreensão, atitude heterogênea. Sua contradição chega ao excesso quando faz referência à genitália dos querubins, sugerindo que os mesmos desejos eróticos que perpassam seu imaginário também fomentassem as figuras divinas.

A perspectiva cósmica do erotismo, como uma comunhão entre corpo e alma, é desenvolvida por Octavio Paz. Tanto em sua poesia quanto em sua ensaística, o escritor tratou o erotismo como uma dissolução do conflito e da dualidade, que culminaram com a separação entre o corpo e a alma no mundo ocidental. A cultura oriental, por sua vez, permitiu que o escritor encontrasse formas de combinar misticismo e erotismo, evitando os conflitos e as rupturas. Lançando mão de referências como o budismo e o hinduísmo, Paz buscou, por exemplo, o conhecimento sobre o tantrismo, que conheceu durante os anos vividos na Índia.

Falar em Tantra corresponde a fazer alusão a uma orientação filosófica possuidora de uma série de rituais complexos. Tal compreensão sobre si e sobre o mundo diz respeito a uma arte que busca representar tanto os conceitos filosóficos quanto o simbolismo mítico em suas práticas ritualísticas; mas, fundamentalmente, o tantrismo pode ser descrito como uma maneira de ver o mundo e de vivê-lo. Essa experiência tântrica viabiliza um movimento místico do erotismo. De acordo com o autor:

A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Atirando-se para trás já se dá o salto para adiante. O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco (PAZ, 1982, p. 161).

Percebe-se, com isso, a instabilidade permanente do humano, dividido entre o instante vivido e as potencialidades que se projetam no vazio do ainda não vivenciado. No entanto, para Octavio Paz, há instantes em que o homem se encontra consigo mesmo, em que acessa a outra margem, integrando-se ao compasso cósmico do universo e do existir. Por meio da experiência mística e da experiência erótica, o indivíduo se encontra diante de um abismo. Essa experiência foi desfrutada por Juvino quando percebeu subir-lhe “[...] toda a macheza, de fazer qualquer mulher se sentir em paz com Deus” (VIANA, 2004, p. 153) e, inebriado pelo cheiro do *talco celeste* e ouvindo o *repinicar do sino da igreja*, o personagem atingiu o ápice da satisfação sexual.

Pelos descaminhos do erotismo, Juvino acessa a experiência mística cristã ao mesmo tempo em que seu desejo o leva a precipitar-se no prazer do gozo: “ai meu Deus que eu me acabo, ai meu Deus que eu me acabo” (VIANA, 2004, p. 153). Nesse sentido e em consonância ao pensamento de Octavio Paz, o erotismo seria um processo de comunhão. Já Georges Bataille afirma, com relação ao erotismo dos corpos e do coração:

O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. [...] Mas para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos (BATAILLE, 2013, p. 42-43).

O erotismo dos corpos transmite, portanto, uma ideia de transgressão, por corresponder a uma violação do ser. Ele tem seu ápice durante a fusão dos corpos no processo do ato sexual, no qual são necessários, no mínimo, dois indivíduos que se unem, diluindo os limites dos corpos que os definiam. Experimenta-se, com isso, um sentimento de dissolução do ser, pois a continuidade corresponde a uma destruição da individualidade. Tal erotismo pode ser notado no episódio da depilação, momento em que é possível notar uma construção sádica do erotismo por parte do coronel, sentindo prazer no ato de dominar, psicológica e fisicamente, a prostituta, e de provocar-lhe medo, ao retirar da maleta “aquele fio brilhoso”, uma navalha, para desespero da personagem. Tais aspectos evidenciam os fetiches do coronel, entrelaçando, aos traços da pedofilia, o erotismo dos corpos.

Quanto ao erotismo do coração, embora aprisione e prolongue a fusão dos corpos, culmina por separá-los. Essa forma de erotismo corresponde à paixão, adicionando, portanto, violência ao erotismo. No entanto, essa forma de expressão do sentimento erótico gera angústia, pois há a sensação de impotência frente àquilo que se sente, em outras palavras, a paixão pode provocar consequências desastrosas para o indivíduo, de modo que ao invés de ter a sensação de pleno gozo, contraditoriamente, sente um intenso sofrimento. A paixão promete a saída de uma descontinuidade do isolamento individual, mas, independentemente de qualquer união, permanecerá descontínua.

Diferentemente do pensamento batailleano, Octavio Paz afirma, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), que o sentimento amoroso corresponde a uma exceção diante do grande excesso que constitui o erotismo. Não há civilização que não busque meios de expressar essa forma de sentimento, através de poemas, canções, lendas, ou contos, nos quais

o enredo descreva o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem. Para ele:

A atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso, ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas (PAZ, 1994, p. 35).

O impulso erótico é, pois, dual, uma combinação de animalidade e espiritualidade que pode conduzir tanto para o extremo sensualismo e derrocada libertina quanto para a mais alta contemplação e comunhão entre corpo e alma. Para Octavio Paz, o amor é escolha, e o erotismo, uma aceitação, sendo, portanto, indissociáveis.

Sobre a relação entre o erotismo e os sentimentos amorosos, relembro a passagem, já mencionada, na qual o protagonista faz referência ao órgão sexual da esposa falecida, dizendo que “[...] pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem” (VIANA, 2004, p. 152). A continuidade adquirida com o nascimento dos filhos prolonga a fusão entre Juvino e Doquinha, mas os separa por ele deixar claro que seu apetite sexual advém da genitália feminina infantilizada. Entretanto, também se pode sugerir a relação dual entre os fetiches do coronel e a função materna exercida pela falecida esposa.

Como se pode perceber, o conceito de erotismo é extenso, e diferentes visadas podem ser oferecidas a assunto ainda tão problemático para a sociedade. No entanto, todo o trabalho narrativo do conto estudado, com a linguagem a performatizar os acontecimentos, coloca-nos frente a uma insólita realidade, provocando “a pulga atrás da orelha”, conforme frisou Antonio Carlos Viana em entrevista mencionada no capítulo anterior.

Essa arte de engendrar a realidade e mirá-la é representativa para a consolidação do conflito presente na narrativa desse escritor. No caso em estudo, os elementos são meticulosamente planejados a fim de “segurar o leitor”. O simples fato de um homem poderoso frequentar um prostíbulo não funciona como mote para fazer da narrativa uma produção relevante. Entretanto, à medida que se alia esse elemento à realidade desumana vivenciada pela personagem, ao banal e à brutalidade que permeiam tais atmosferas, percebe-se a apresentação de possíveis questionamentos – como a objetificação feminina, representada pela funcionária do prostíbulo, ou mesmo a contradição em colocar Juvino no lugar comum do coronel tarado, pedófilo e perverso –, que constroem a tensão e o impacto da cena. O que se realiza no conto é um duplo movimento: por um lado, o aspecto brutal da situação, por outro, a espetacularização do real.

Neste capítulo, busquei discutir os principais aspectos relacionados ao conceito de erotismo posto por Georges Bataille e Octavio Paz a partir da narrativa “As meninas do coronel”, enfatizando, sobretudo, o primeiro deles, a saber, a prostituição. Nesse sentido, foi possível perceber, seguindo os indícios do conto de Viana, que o espaço existente entre o erotismo e a sexualidade corresponde a um lugar de trânsito entre o humano e a animalidade, entre o sentimento amoroso e a experiência mística, entre o soberano e o subalterno, entre a interdição e a transgressão, entre a comunhão e a dualidade. Essa multiplicidade de sentidos permeia o erotismo e a sexualidade, viabilizando elaborar um quadro crítico sobre problemas sociais, tais como a exploração sexual infanto-juvenil mencionada.

No próximo movimento, tratarei de outro aspecto relacionado ao erotismo e presente na escrita de Viana: as monstruosidades humanas. Buscarei discutir, a partir do conto “Mal-assado”, os aspectos que circundam o espaço erótico em relação à família, apontando o casamento como balizador de intimidades destroçadas.

É o drama do homem, começo e fim de si mesmo, sem poder de escolhas pessoais. O mal é inerente ao mundo. A violência está no fato de o cosmos existir como força única e exigir do homem o desempenho de funções degradantes para a alma. Os conflitos, por ultrapassarem a esfera da compreensão humana, soam sempre como atos gratuitos. Uma ordem primitiva e absoluta reina acima do indivíduo e o dilacera.

[...] O homem é o campo aberto para conflitos insolúveis que jamais conseguirá entender. Qualquer esforço para atingir o seu semelhante resulta inútil, ficando às voltas com sua solidão trágica. O desejo de um esbarra no desejo do outro. Cada qual, pela posição que ocupa no espaço, vive uma realidade própria que considera lógica e coerente enquanto não tem conhecimento dos mundos paralelos. A única afinidade entre eles encontra-se no erotismo, com seus componentes de vida e morte, sem conseguirem recordar, em nenhum momento, que o motor de tudo aquilo foi a busca do amor idealizado.

Antonio Carlos Viana

TERCEIRO MOVIMENTO: intimidades transgredidas

Neste movimento pretendo aprofundar a reflexão em torno da escrita erótica de Antonio Carlos Viana, discutindo questões relativas à monstruosidade dos corpos. Para isso, aponto o casamento e o seu fracasso como balizadores de intimidades destroçadas e subjugadas pelo cotidiano²³. O conto “Mal-assado” será analisado nesse momento, a fim de destacar como a linguagem performática é usada na elaboração do cotidiano bizarro do casal e das atrocidades cometidas por ambos, problematizando aspectos sobre o desejo e o sexo. Para tanto, considero como escopo teórico as percepções de Michel Foucault em *A vida dos homens infames* (2003) e em *Os anormais* (2001); de David Le Breton em *Do silêncio* (1997); de Anthony Giddens em *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993); de Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993); de Liège Copstein e Denise Almeida Silva no artigo “Metáfora animal e especismo – retórica do poder no contexto pós-moderno” (2014); de Dennis de Rougemont em *História do amor no Ocidente* (2003); e de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987).

3.1 Sobre a violência, o erotismo e a sexualidade

Uma das questões exploradas nas narrativas de Viana corresponde à percepção amarga com que os personagens enxergam a própria existência. Sob a ótica da crueldade, os narradores demonstram aspectos perturbadores da miséria humana. Diante de imagens insólitas e monstruosas, sua narrativa vai se tecendo, apresentando a banalidade cotidiana. É nesse âmbito grotesco que se instaura a narrativa “Mal-assado”.

O conto narra as angústias de uma mulher que tenta abandonar uma relação fracassada. Entretanto, ao visualizar como única alternativa para sua sobrevivência a permanência no frustrado casamento com Duda, seu ex-marido, ela se vê obrigada a aceitar as mais diversas atrocidades. A história inicia-se com um *flashback*: o narrador onisciente apresenta o momento de separação, as tentativas inúteis da personagem de subsistir à vida de solteira, bem como a frustração do retorno: malfadado o processo de independência, ela

²³ Sob a premissa do monstruoso e do infame, além da narrativa aqui analisada, é possível perceber também contos de Viana a exemplo de “Jardins suspensos”, presente em *O meio do mundo* (1993), “Barba de arame”, de *Aberto está o inferno* (2004), “Moonlight serenade”, de *Cine privé* (2009), “Cara de boneca”, de *Jeito de matar lagartas* (2015), entre outras.

aceita, mesmo que infeliz, o desprazeroso relacionamento. Segundo o narrador, “a vida dela era um bloqueio só” (VIANA, 2004, p. 32):

Foi morar na casa da mãe, mas seis pessoas num cômodo só, sem privacidade nem pra soltar um peido! Fez de tudo: empacotadeira de mercadinho, faxineira de motel, ajudante de costureira, até limpar cu de velho limpou pra ganhar um dinheirinho. Tentou ser puta, mas só aparecia velho, um nojo danado daquelas carnes moles, e eles gostavam de pedir só coisas nojentas. Aí viu que não dava. Cansou de dar murro em ponta de faca. Voltou pro Duda com uma garrafa de vinho barato, bem docinho como ele gostava. O pior que ele a obrigou a comemorar a voltar. Logo vinho tinto, que lhe dava uma puta dor de cabeça (VIANA, 2004, p. 31).

De imediato, a miséria familiar é evidenciada no fragmento, imagem permite a observação dos problemas da protagonista. As diversas tentativas de sobrevivência à ausência de Duda evidenciam a situação marginalizada vivenciada. As buscas por emprego mostram uma gradação frente ao problema vivido, sendo menos ultrajante o retorno para a casa do ex-marido que a humilhação de que vivenciar a prostituição, fato que demonstra as infâmias a que a personagem se submete.

Outro aspecto relevante corresponde à comemoração do retorno à casa de Duda, bem como o vinho tinto barato que a protagonista lhe dera de presente na ocasião. O fato de se subordinar ao uso de uma bebida que não lhe apetece em tal comemoração demonstra a falta de autoestima a que foi submetida a personagem ao longo de sua história. Tal episódio provocará uma ressaca, que pode ser percebida como uma resposta tanto orgânica quanto moral, haja vista a personagem não ser etilista tampouco desejar encontrar-se novamente na convivência com o ex-marido. Com efeito, é possível perceber pelo fragmento que o relacionamento perdera o aspecto da afetividade, restando somente o lado prático.

O cotidiano desse relacionamento evidencia traços repugnantes, grotescos que encaminham tais representações à categorização do monstruoso. Os maus tratos sofridos provocam o desejo da morte do cônjuge como única forma de não mais perder sua moradia, tratamento que se torna ainda mais perverso pela maneira como é apresentado o adultério da personagem. Tais aspectos são elaborados por meio de uma linguagem performática que deixa viva a realidade cruel vivenciada pela protagonista.

Nesse sentido, é possível considerar como monstruoso tudo aquilo que transgride a convenção das formas harmoniosas, podendo ser tomado como uma deformidade. Tal ideia encontra-se vinculada à conduta desviante e diferente da consciência das próprias imperfeições humanas. A fim de apresentar uma discussão em torno do que vem a ser a monstruosidade, considero o pensamento de Michel Foucault, em *Os anormais* (2001). Tal

obra, embora ofuscada pela grandeza das obras clássicas do filósofo, pode ser considerada como iluminadora de seus conceitos, como os apresentados em *Vigiar e punir, História da loucura*, entre outras.

Segundo as acepções do filósofo francês, a monstruosidade social foi um conceito praticamente inventado por um discurso médico e jurídico não apenas para estabelecer critérios sociais, mas, principalmente, para manter o controle do indivíduo pela vigilância das Instituições sociais mediante um cenário elaborado pela burguesia que começa no século XVIII e se estende ao longo do século seguinte.

Assim, é interessante pensar que há um consenso de um leque de ciências que se estabeleceram a partir do século XIX que vão justificar a existência do monstro. Algumas delas, inclusive, são mencionadas no decorrer desse estudo, como é o caso da psiquiatria, sociologia, antropologia, medicina forense, criminologia, genética, entre outras. Enfim, existe uma gama de discursos jurídicos e médicos elaborados para consolidar o conceito de monstro. Com efeito, esse discurso tem fincado cada vez mais raízes em nossa consciência burguesa a ponto, inclusive, de hoje nós criminalizarmos um discurso que antes era apenas do âmbito da loucura e dos espaços sociais.

Nessa perspectiva, Foucault afirma que o monstro humano é aquele constituído, “[...] em sua existência mesma e em sua forma, não apenas [por] uma violação das leis da sociedade, mas [por] uma violação das leis da natureza” (2001, p. 69). Essa figura monstruosa, que possui condutas sociais discrepantes, transpassa o conto “Mal-assado”, combinando o impossível ao proibido.

O monstro adota, assim, uma conduta ininteligível, anormal, que o leva a diferentes desvios de comportamento, funcionando como a oposição extrema à norma. Essa é uma das razões pelas quais a monstruosidade causa pavor ao homem: a possibilidade de ela constituir a essência humana. Essa natureza repulsiva do marido é notada pela protagonista no dia seguinte ao seu retorno à vida conjugal, quando imagina que Duda apostara na vaca no jogo do bicho, como uma forma de depreciá-la:

Arriada, acordou arriada, tudo zunindo em volta, triste de não ver nada pela frente. Tava ruço. Retomou o velho balde, a vassoura, e caiu na vidinha de antes. Àquela altura Duda já devia estar na esquina jogando o pouco dinheiro que ela havia trazido, apostando no bicho, capaz de jurar que era na vaca, só porque ela voltara (VIANA, 2004, p. 31-32).

A narrativa é sensorial: tanto pela cefaleia provocada pelo vinho tinto barato, quanto pelo sentimento de menosprezo, haja vista a protagonista imaginar que o marido jogaria na

vaca em comemoração ao seu retorno, marcando, assim, sua identidade. No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002) afirmam que a vaca pode ser considerada como uma energia positiva, simbolizando as forças maternas e nutritivas da terra. Sagrado desde a pré-história, esse animal promete a fertilidade e a sabedoria, sendo importante para garantir a sobrevivência humana, devido ao seu comportamento submisso e à sua natureza humilde. Nas palavras dos autores: “[...] ela é a nuvem cheia de chuva fertilizadora que cai sobre a terra, [...] símbolo da nuvem de águas celestes, a vaca, que se desfaz no céu, se refaz na terra graças ao alimento que a chuva torna abundante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 926-927).

Na narrativa é possível dizer que a personagem possui um comportamento análogo ao do animal: embora a esposa não goste da situação vivenciada, a aceita, retomando as atividades domésticas sem nenhum questionamento, como se “a vidinha de antes” representasse o único meio de sua existência. Além disso, a sugestão de gasto indevido, quando Duda joga no bicho valendo-se dos poucos recursos da esposa, bem como a imaginação da personagem quanto à aposta que seria realizada apresentam a recorrência com que esses fatos aconteciam diariamente ao casal. A subjugação, o alheamento e a humilhação oferecem o tom do cotidiano.

Outro aspecto dessa simbologia que deve ser evidenciado está relacionado à concepção moderna adquirida pela palavra em questão. O ato de jogar na vaca reflete o menosprezo sentido pelo marido para com a esposa, apresentando, também, o sentido pejorativo que tal referência adquiriu por meio da linguagem coloquial, ou seja, aos olhos do marido a protagonista corresponde à representação do infame e do indivíduo que merece o menosprezo.

Esse rebaixamento e violência contra a personagem também podem ser percebidos pelo contraste entre a realidade efetiva ao lado do marido, deplorável, e as expectativas de um futuro promissor que o pai sonhara para a filha:

De noite ia ser o mesmo nhenhém. Dia de muito biscate, ele [Duda] voltava com a sacola cheia, compartilhava com ela pão de forma e mortadela e para arrematar um gole de Pitu. Gostava de fazer ela beber, e ela bebia pra não apanhar. Tinha boa origem, chegara ao segundo grau, até curso de informática começou mas parou por falta de dinheiro. Seu pai nunca imaginaria aquela desgraça de homem pra sua filha. Paixão, o que a paixão não faz?, era o que dizia nos primeiros anos, e depois deu naquilo (VIANA, 2004, p. 32).

A linguagem coloquial (“de noite ia ser o mesmo nhenhém”) aponta para o cotidiano maçante da personagem, bem como para a instabilidade financeira de Duda por

meio da utilização da gíria “biscate” a fim de indicar que sua ocupação era ordinária. A refeição compartilhada também denuncia a precariedade financeira do casal: o pão com mortadela e a cachaça Pitu, de baixa qualidade. A partir desse desenho sobre o cotidiano do casal é possível perceber as infâmias a que são submetidos.

Esse universo de desumanidades remete ao fato de a personagem sentir-se obrigada a embebedar-se a fim de não sofrer maus tratos, aspecto que evidencia a imagem monstruosa e anormal da figura masculina, uma vez que ela viola leis de convívio e moralidade, como o respeito pela identidade alheia, por exemplo. Nessa atitude de Duda notam-se características sádicas, como se percebe pelo fato de o personagem desejar o sofrimento de sua esposa, sentindo prazer ao vê-la fazer algo que não lhe agrada. No que concerne à protagonista, na atitude de tomar a cachaça para não apanhar, percebe-se a submissão da personagem à situação vivenciada, como se seu casamento representasse um cárcere para ela.

Frente a essa realidade brutal, o narrador apresenta as expectativas familiares: “seu pai nunca imaginaria aquela desgraça de homem pra sua filha” (VIANA, 2004, p. 32). O comportamento paterno também indica a conduta desviante de Duda: de certa maneira, o fato de adjetivar o genro por “desgraça” coaduna com a caracterização de “porco” oferecida ao personagem pela esposa em instantes seguintes na narrativa, a qual discutirei adiante ainda neste movimento. Nessa mesma direção, também é perceptível a indignação da personagem ao apontar sua formação em face da realidade circundante: “Tinha boa origem, chegara ao segundo grau, até curso de informática começou mas parou por falta de dinheiro” (VIANA, 2004, p. 32).

Essa compreensão de si pode ser associada à ideia paterna de que a realidade experimentada pela personagem não corresponde às expectativas. O fato de possuir segundo grau e iniciar um curso de informática, em sua perspectiva, a colocaria em um patamar superior ao de Duda; no entanto, ela se submete às humilhações do marido, justificadas pelo caráter emocional que circundava a relação em seus primeiros instantes: “Paixão, o que a paixão não faz?, era o que dizia nos primeiros anos, e depois deu naquilo” (VIANA, 2004, p. 32). Esse amor doentio, quase patológico, indica, na verdade, um meio encontrado pela personagem de fugir da realidade já denunciada por ela, ou seja, da convivência, na casa materna, de seis pessoas em um único cômodo, aspecto que denota a intensa pobreza familiar. A paixão aparece como um subterfúgio para escapar dessas mazelas, mas não apresenta uma solução efetiva para o problema: a situação da personagem é, ao contrário, agravada na convivência com Duda.

Esse rebaixamento da protagonista também se encontra atrelado à relação existente entre o sexo e seu silenciamento. David Le Breton, na obra intitulada *Do silêncio* (1997), afirma que a mulher, na sociedade em que vivemos, ainda não possui o mesmo espaço de enunciação que o homem, sendo, muitas vezes, inferiorizada. Para ele, as mulheres sentem-se oprimidas pelo silêncio imposto, sem encontrar legitimidade para se exprimirem. A gama de não ditos dificulta a relação entre os casais e amplifica os mal-entendidos cada vez mais dolorosos, viabilizando a desistência em alterar o curso dos acontecimentos. Esse cerceamento pode ser percebido na cena em que Duda agride verbal e psicologicamente a esposa e, mesmo assim, ela passivamente se silencia:

[...] Será que ele fazia aquilo só pra ela saber que não era de nada, pouca razão pro seu pinto? Que sabia muito bem se virar sozinho? E não é que uma noite ela tomou o maior susto, quando, assistindo a novela depois de mais uma discussão, ele sentou-se diante dela no maior desacato e disse gritando pra todo mundo ouvir na vila que ela ia ver o que era macho, gritando feito desesperado, já que não queria nada com ele, que prestasse bem atenção pra entender como é que se faz e baixou o calção. Ficou besta com a agilidade dele, ela sempre foi muito cuidadosa nessas coisas, medo de machucar. E ele lá, olhos arregalados, olhando bem na cara dela, dizendo “aqui tem macho”, se esvaindo todo no chão pra ela limpar. Depois saiu assoviando, dizendo que estava pronto pra outra. Ela chorou por dentro não só pelo desperdício, mas por mais um fim de seu casamento. Ainda pensou: melhor assim que com outra. E foi buscar um pano pra limpar (VIANA, 2004, p. 33).

A monstruosidade da atitude de Duda é revelada pelo seu descaso em relação à satisfação sexual de sua esposa, silenciando a sexualidade dela. A ausência de afeto aniquila a autoestima da personagem, apontando o lugar que a mulher ocupa nessa relação: a submissão. O entendimento da personagem de que o espaço da mulher corresponderia à mediocridade cotidiana é tão verdadeiro que, mesmo recebendo tamanha agressão, ainda pensa que seria melhor limpar o esperma de seu marido no chão e suportar a humilhação dos gritos a aceitar uma suposta traição. Segundo Le Breton, “[...] a fala das mulheres nas nossas sociedades parece ser um complemento da fala do homem, subordinada em uma primeira enunciação” (LE BRETON, 1997, p. 30). Essa percepção do silenciamento feminino como um complemento do outro pode ser ilustrada pelo fato de a protagonista ceder e se subordinar às agressões.

Nos séculos XX e XXI, uma série de mudanças no comportamento humano interferirá na relação que o indivíduo tem com o seu corpo e sua sexualidade. Anthony Giddens, em *A transformação da intimidade* (1993), estuda os meandros da revolução sexual e o papel da sexualidade na cultura moderna. Segundo o autor, tal transformação – na qual as mulheres possuem papel fundamental – viabiliza oportunidades de democratização das diferentes

subjetividades. Para Giddens (1993), o ideário romântico afetou por muito tempo as aspirações femininas, pois, por um lado, instalou as mulheres em suas *vidinhas* domésticas, e, por outro, intensificou ainda mais o machismo social. Tal apelo romântico corresponde a uma forma de apagamento histórico, social e cultural. Seu caráter está atrelado à burguesia que, ao passo que retira a mulher de seu papel de ajudante do homem nas atividades do campo, durante a Idade Média, e a coloca em casa para cuidar dos filhos e da casa, silencia outras possibilidades de atuação social da mulher até a chegada dos séculos em questão.

É, portanto, nesse cenário patriarcal, machista e opressor que a relação conjugal é explorada na narrativa de Viana. Em instantes em que a personagem “chora por dentro”, sugere-se que ela aceita as múltiplas agressões do marido, silenciando sua sexualidade, seu corpo, sua identidade. Nesse comportamento é possível perceber o compromisso ativo e radical desses personagens frente ao machismo e, com isso, a construção de uma dependência, impondo vínculos emocionais.

Outro aspecto patriarcal e machista também apresentado no conto pode ser percebido em nuances da fala do pai e da expressão da protagonista sobre sua condição social antes e depois do relacionamento com Duda. Se retomarmos o instante em que ela reflete sobre sua vida e recorda de seu pai, teremos o seguinte fragmento: “Tinha boa origem, chegara ao segundo grau, até curso de informática começou mas parou por falta de dinheiro. Seu pai nunca imaginaria aquela desgraça de homem pra sua filha” (VIANA, 2004, p. 32).

Sob a perspectiva da repressão paterna, é possível considerar a personagem feminina pelo viés burguês, apontado por Giddens (1993), criada para ser a melhor filha, esposa e mãe. O ideário romântico que afeta a vida da personagem fica também expresso quando ela afirma ser a paixão o motivo de ter aceitado Duda e suas humilhações. Esse aspecto também constitui o caráter opressor da relação sob a perspectiva de Giddens (1993).

A despeito desse lugar social que a personagem aprendera ser “o seu”, ela inicia um paulatino processo de transformação de sua intimidade ao acompanhar um programa de televisão, o qual a incentiva a cuidar de si²⁴ e a conhecer a si mesma. Esse processo viabiliza uma futura relação sexual furtiva com o açougueiro e, ao final, um processo de libertação da figura do marido. Na ocasião em que assistia ao programa de TV:

Pouco a pouco foi deixando de pensar na miséria que era sua vida. Ter coragem de ir com outro não tinha. Sozinha que nem o tal, nem pensar. Uma psicóloga até falara de tarde no programa da apresentadora despachada que

²⁴ A expressão “cuidar de si” é utilizada nesse estudo sob as premissas de Michel Foucault. Para ele, “não se deve fazer passar o cuidado dos outros na frente do cuidado de si; o cuidado de si vem eticamente em primeiro lugar, na medida em que a relação consigo mesmo é ontologicamente primária” (FOUCAULT, 2006, p. 271).

toda mulher devia se conhecer melhor, pôr um espelinho na frente e examinar, descobrir onde sentia mais prazer. Não era pecado. Até que tentou, mas teve vergonha e guardou o espelho. Dali em diante se negou pra sempre [...]

O casamento estava mesmo perdido. Não tinha mais jeito. [...] Então casamento era só aquilo? Trepar trepar trepar até o mundo se acabar? Se era assim, o dela estava perdido de vez. Foi se confessar e contou ao padre que estava sofrendo. E ele disse que casamento sem filhos dava naquilo, caía na esterilidade dos sentimentos. Não entendeu nada, mas achou bonito (VIANA, 2004, p. 33-34).

O fragmento deixa evidente o conflito entre o pensamento científico e o religioso. Por um lado, ao assistir o programa de televisão e tentar perceber seu corpo, sua identidade, sob os conceitos postos pela psicóloga, percebe-se a curiosidade da protagonista pela masturbação, procurando conhecer o próprio corpo e olhá-lo no espelinho, como sugerido na televisão. Por outro, sua educação religiosa a impede de realizar o autotoque, levando-a a procurar um padre que lhe ajudasse a resolver seus problemas conjugais. Nessa circunstância, a imposição à protagonista de que o sexo estéril é um pecado – um posicionamento, por sua vez, contraditório ao da psicóloga – fica evidente.

Como se vê, o processo da confissão como forma de silenciamento reverbera na história da humanidade e aparece no conto em estudo como uma performatização de realidades circundantes. O sexo com finalidades reprodutivas, como sugere o padre, evidencia as relações de poder impostas, em oposição aos desejos do corpo. Essa circunstância conflitante vivida pela personagem é, ainda, nos dias atuais, comum entre muitas mulheres no Brasil. Tal questão nos leva ao debate sobre a sexualidade plástica, um importante conceito elaborado por Giddens (1993) e bastante representativo na sociedade moderna. Segundo o estudioso:

A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada e liberta da necessidade de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está, intrinsecamente, vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina (GIDDENS, 1993, p. 10).

Embora a discussão sobre gênero não seja o mote deste estudo, na medida em que são apresentadas as monstruosidades vivenciadas pela personagem no que concerne à sua sexualidade, torna-se essencial pontuar tal questão. Nesse conceito vê-se o caminho para a emancipação feminina e para a reivindicação do prazer sexual. Essa *transformação da*

intimidade desempenha a autonomia do sexo, visando à liberdade das sensações. Quebrar a *regra do falo*, em outras palavras, permite que as mulheres desejem a concretização do ato sexual sem a função reprodutiva e viabiliza o empoderamento feminino, abrindo espaço para discussões em torno das múltiplas identidades. Certamente, tal revolução sexual favoreceu a autonomia feminina e de gênero.

No conto, a sexualidade plástica é questionada pelo posicionamento religioso, haja vista o clérigo afirmar que “casamento sem filhos dava naquilo, caía na esterilidade dos sentimentos” (VIANA, 2004, p. 34). O julgamento religioso caminha na contramão dos estudos científicos e sociais quanto à soberania feminina sobre o seu próprio corpo. Um dos tantos exemplos do cerceamento ao casamento sem função reprodutora, como faz o padre de “Mal-assado”, infelizmente, corresponde aos recentes acontecimentos no Brasil relacionados ao projeto de lei 5069/13,²⁵ seguido de protestos femininos em todo o país, pedindo o seu veto.

Em contrapartida aos dois posicionamentos apresentados, a personagem também procura dividir suas angústias com a vizinha. O debate inicia com o questionamento da personagem sobre a razão de seu marido se masturbar:

Um dia tomou coragem e perguntou pra vizinha se homem depois de certa idade, mesmo casado, e fez um gesto rapidinho com a mão. A vizinha não se fez de rogada: “se o meu se resolve sozinho, problema dele, porque boa de cama eu sei que sou”. Sentiu-se menor ainda. [...] O casamento estava acabado. Não tinha jeito. A vizinha disse que sem foder homem não fica. “Tem que furar, minha filha, tem que furar, senão o homem larga a gente! O meu, se quiser dar cinco, tô com ele e não abro!” Capaz até de já ter outra (VIANA, 2004, p. 32-33).

A fala da vizinha é contraditória à sexualidade plástica empregada por Giddens (1993). Na perspectiva da personagem, homem não pode ficar sem relação sexual: “Tem que furar, minha filha, tem que furar, senão o homem larga a gente! O meu, se quiser dar cinco, tô com ele e não abro!” (VIANA, 2004, p. 33). Esse posicionamento da personagem mostra a

²⁵ O Projeto de Lei 5069, de autoria do deputado Eduardo Cunha (PMDB-RJ) e patrocinado pela bancada religiosa, prevê a criminalização do aborto mesmo em casos em que ele é decorrente de estupro. Esse processo criminaliza, também, os profissionais de saúde que auxiliarem na interrupção da gravidez, segundo informações contidas no Portal da Câmara dos Deputados, consultadas em 08 de janeiro de 2016. A lei também delibera que uma vítima de abuso sexual ou estupro terá que realizar um boletim de ocorrência e fazer um exame de corpo de delito para conseguir qualquer atendimento em uma unidade de saúde. Tal perspectiva é contraditória às conquistas sociais e tecnológicas realizadas até então pela sociedade moderna. Entre elas está a já citada sexualidade plástica, constituída mediante a liberação feminina do gozo masculino por meio de desenvolvimentos tecnológicos, como o uso de contraceptivos. Nessa perspectiva, a exigência de boletins de ocorrência para o atendimento de vítimas de estupro corresponde a uma violação da sexualidade plástica conquistada. Ressalto que tal Projeto de Lei ainda se encontra em andamento, sendo essas informações colhidas no processo da escrita de minha dissertação.

presença de uma educação fomentada ainda sob a *regra do falo* e presa à experiência sexual masculina, nuances culturais endossadas pela cultura cristã, apresentada pelo padre no dia em que a protagonista fora se confessar.

A autonomia e o empoderamento femininos são suprimidos na busca por oferecer prazer ao parceiro, considerando isso como uma vantagem (“boa de cama eu sei que sou”) e um meio de sobrevivência e dependência econômica (“tem que furar, senão o homem larga a gente!”). Essa relação de poder monstruosa para com o corpo feminino pode ser vista como um meio de marginalização da mulher.

Empoderar e permitir o uso da sexualidade plástica às mulheres é permitir a equidade de gênero, em diferentes atividades, sejam elas econômicas ou sociais, bem como fomentar a deliberação sobre o próprio corpo e o prazer que se pode sentir, viabilizando a qualidade de vida. No conto, fica evidente a marginalização feminina e o seu apagamento, presentes tanto no posicionamento da protagonista, ao tentar questionar seu lugar no relacionamento com Duda e sua falta de prazer, como no posicionamento assumido pela vizinha, ao endossar a cultura machista em que fora educada.

Por fim, a linguagem, corporal e viva, também é significativa para a constituição da cena. Além de ser possível visualizar os gestos da protagonista, insinuando a masturbação do marido, as expressões coloquiais, “se resolver sozinho”, “ser boa de cama”, “ter que foder”, “dar cinco”, intensificam e explicitam o ato sexual sugerido pelo gesto da personagem. Essa maneira performática de apresentar o diálogo entre as mulheres permite-nos a elaboração de questionamentos, a exemplo da marginalização feminina e da necessidade de igualdade entre os gêneros.

A opressão à mulher repete-se tantas vezes no cotidiano que as pessoas acabam por julgarem comuns situações monstruosas como as apresentadas no conto, a exemplo da vizinha de “Mal-assado”. Para tanto, faz-se necessária a performatização do real, que, pela violência linguística e pelo choque, desperta a consciência para questões referentes à violência, ao erotismo e à sexualidade.

3.2 O casamento e as vidas infames

Antonio Carlos Viana faz emergir de suas narrativas vozes de indivíduos relegados à condição de marginalizados, questão sintomática em “Mal-assado”, cuja escrita propicia uma problematização sobre a erotização dos corpos. Como é possível perceber, uma das questões relevantes para se pensar o corpo corresponde à identidade dos personagens, fator que

determina como eles entendem e respondem à erotização e à sexualidade. Dessa maneira, a personagem feminina convive com a monstrosidade ao ver a sua sexualidade tensionada pelas concepções científicas e sociais, além do feminismo, apresentado pela psicóloga frente às colocações machistas e religiosas tanto de Duda quanto do padre.

No artigo “A vida dos homens infames”, presente na coletânea *Estratégia, poder-saber* (2003), Michel Foucault reflete sobre os indivíduos apagados pelas relações de poder durante os séculos XVII e XVIII. É importante lembrar que os indivíduos infames, segundo Foucault, são aqueles desprovidos de fama, isto é, “vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito dos múltiplos acasos” (FOUCAULT, 2003, p. 208). É essa forma de apagamento que se vê ocorrer no conto em estudo, fato que leva a atitudes monstruosas frente à sexualidade da personagem feminina, tal como apresentei no item anterior.

Foucault, para iluminar os escombros do passado e as personagens apagadas da história humana, apresenta registros de indivíduos que tiveram suas vidas contadas em poucas páginas, evidenciando a insignificância e o terror que circundavam suas existências. Além do sistema das *Lettre de Cachet*, no qual o Rei podia mandar prender alguém sem julgamento, ocorrido na França do século XVI, os *Inquéritos Policiais* e as práticas religiosas das *confissões* promoviam a administração social e, conseqüentemente, o apagamento de determinados indivíduos. Na medida em que apresenta ao leitor essas vidas infames, abjetas, alijadas de seu momento histórico, Foucault afirma:

Todas as vidas destinadas a passar por debaixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível, recuperá-las nelas próprias, tais como poderiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parciaisidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele (FOUCAULT, 2003, p. 207-208).

No caso da vida dos homens infames, a imersão em hospícios e cadeias é sintomática, uma vez que desde o século XVI – durante o Renascimento, ao qual se seguiu no mundo ocidental uma onda de Humanismo, de desenvolvimento das ciências e de mudanças na própria organização política e social das civilizações – se percebe o contínuo apagamento de suas identidades. Contraditoriamente, no interior dessas Instituições defensoras de uma sistematização social se instaurava uma efetiva e verdadeira barbárie. Foucault desvela, desse

modo, a relação de poder estabelecida entre o Estado e a sociedade, apresentando o que estava oculto nessa tentativa de humanização e de organização social.

Esse processo corruptivo da sociedade se desenvolveu no afã de querer organizar e disciplinar as cidades e as pessoas, atribuindo, cada vez mais, poder às Instituições. O que Foucault demonstra é que a vida do outro dependia do julgamento de quem recebesse documentos, tais como as *Lettre de Cachet*, fato que propiciou a exclusão social por meio de práticas de apagamento do indivíduo, pela negação da identidade, do nome e do lugar social, ocasionando um completo desaparecimento deste. Com efeito, quando se questiona se tais processos de políticas humanistas funcionaram, não se deve perder de vista essas relações entre as identidades, o discurso e o poder.

Deslocando essas questões para o âmbito da literatura, é importante refletir em que medida e de que forma esses sufocamentos podem ser realizados, bem como que classe de homens infames é construída na obra do autor. Antônio Carlos Viana se preocupa com os infames em seus contos, uma vez que seus personagens correspondem a indivíduos “sem fama”, “sem nome”, aliados da sociedade, porque não foram “bem nascidos”, ou porque suas histórias não apresentam acontecimentos grandiosos, correspondendo a histórias mínimas, vidas que merecem ser “apagadas” até o completo esquecimento.

Em “Mal-assado”, a personagem feminina é apresentada como se sua vida estivesse sendo apagada por corresponder ao indivíduo reles da situação, tratada de maneira pejorativa e negativa por apresentar uma identidade sem nome e um corpo sem voz. Com efeito, fica notória a necessidade de se refletir sobre a falta da nomeação dessa personagem, quando na sociedade ocidental o nome é uma referência significativa. A questão identitária é, pois, discutida nesse conto de Viana, em razão de tratar de histórias mínimas, quase banais: uma mulher desprezada pelo marido e que, acidentalmente, o trai, finalizando com o desejo de sua morte: “Com o coxão mole que ganhou fez um belo mal-assado para esperar o marido. Foi quando ele começou a mastigar que de dentro dela veio um ódio sem tamanho. Duda mastigava feio, a veia do pescoço inchada, a ponto pra furar com a ponta de uma agulha” (VIANA, 2004, p. 35).

Situação semelhante também é encontrada em “As meninas do coronel”, narrativa estudada no segundo movimento de leitura. A fim de exemplificar a questão, reproduzo novamente o fragmento em que se tem o instante de gozo de coronel Juvino:

[...] Ela deitada na cama, as pernas escancaradas, já toda entregue ao destino. Ele, os dedos caiados do talco mais perfumado, quase que desfalecendo com o perfume tão celeste, ela se agarrando nas barras da cama antiga, também já

sem se aguentar, e ele sem querer ajuda, fosse de mão ou de boca, e até que enfim se decidia a montar em cima dela, e logo se arqueando como a segurar o cabresto, se aliviando sozinho num chorado espremido, ai meu Deus que eu me acabo, ai meu Deus que eu me acabo, ouvindo o repinicar do sino do meio-dia, espirrando bem distante, quase molhando a parede, pra mostrar que tinha força, e ela toda espantada com final tão melancólico, ele olho no olho, no acinte, se desmontando da égua, mas sem largar o instrumento, que com Juvino era assim, que com o coronel era assim, que ele não era doido de meter em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua bimba com as doenças do mundo, e boca-de-siri, sua puta, senão o relho te lambe (VIANA, 2004, p. 153-154).

Nesse conto, a prostituta também sofre um processo de apagamento de sua identidade. É notório que a jovem não possui nome na narrativa, sendo nomeados somente os personagens possuidores de status, como Juvino e Doquinha, esposa falecida do coronel, além de Dafé, dona do prostíbulo. As invectivas deste após o gozo (“boca-de-siri, sua puta, senão o relho te lambe”) delineiam a forma como a personagem é humilhada e silenciada pelo coronel. Assim, à maneira da funcionária de Dafé, a protagonista do conto “Mal-assado” também se cala diante dos maus tratos do marido, suportando os constrangimentos que ele lhe impõe. Tanto a prostituta quanto a esposa oprimida padecem de tal mal, talvez, por serem personagens “sem fama”, sem nome, como se o silenciamento idenitário justificasse a indiferença social.

O marido, por sua vez, é o único personagem nomeado de “Mal-assado”, questão sintomática no conto. Ser apelidado como Duda promove um mal-estar devido à conotação carinhosa dessa alcunha, funcionando, assim, como ironia no texto, pois sugere a caracterização de um indivíduo gentil, amável, jovial e sociável, fato, inclusive, reforçado pela sonoridade do apelido. Entretanto, diferentemente do que o nome nos sugere, Duda é apresentado na narrativa como fracassado, degenerado, violento e obsceno, atuando, portanto, como causador de conflitos. Um porco, segundo a protagonista:

No outro dia, a cabeça era uma chaga só, uma enxaqueca dos diabos. Como reclamar sua parte? Ele dormia na hora, fedendo a álcool, nu, sem se lavar, o porco, para acordar de madrugada ainda com aquela coisa dura encostando nela, sugerindo mais. Fingia que estava em sono profundo. Aí ouvia os passos rápidos dele indo apressadinho pro banheiro. Será que o desgraçado ainda tinha coragem de, sozinho, naquela idade? Ouvia o puxar da descarga e os passos de volta, enquanto ela se desesperava faltando. Encostava-se nele pra ver se ainda estava duro. Não estava. Então era verdade que ele fizera sozinho (VIANA, 2004, p. 32).

As metáforas animais apresentadas nessa narrativa viabilizam uma reflexão sobre hábitos humanos. Para Liège Copstein e Denise Almeida Silva, no artigo “Metáfora animal e especismo – retórica do poder no contexto pós-moderno” (2014), animais, a exemplo do

porco, atravessam um processo de despersonalização tão intenso que passam a funcionar como coisas. Quase universalmente, o porco simboliza a voracidade, a glotonaria, pois sorve tudo o que lhe é apresentado. Suas tendências são obscuras, ignorantes, egoístas e luxuriosas.

Nesse sentido, Copstein e Almeida (2014) afirmam que o homem utiliza o vocábulo porco a fim de apontar indivíduos possuidores de hábitos de higiene deploráveis, comparando o hábito humano à natureza desse animal. Entretanto, tal espécime não pode ser considerada desprovida de higiene, pois atua, tão somente, conforme suas necessidades morfológicas e seu habitat. Desse modo, esse mamífero é representado como um ser sujo e ignorante, porque a espécie humana assim o torna, a fim de utilizá-lo simbolicamente para representar a sujeira.

Considerando o exposto, a metáfora busca apresentar as características de Duda, desentranhadas à medida que a narrativa evolui. Glutão e beberrão, o personagem absorve os predicados próprios do simbolismo oferecido ao porco: um indivíduo ignorante, luxurioso e sem hábitos de higiene adequados. Tais atributos, aliados à ironia do nome, sugerem o lado violento, fracassado e obscuro do personagem. Tem-se, portanto, mais um aspecto do anormal, do desviante a desenhar as limitações humanas frente à sexualidade e ao erotismo apresentados no conto de Viana.

Essa elaboração do personagem sob a perspectiva da monstruosidade também pode ser notada nos demais contos em estudo, como acontece em “As meninas do coronel”, no qual o protagonista é apresentado como o típico ruralista transgressor:

Todo vestido de preto, o chicote no cabide, o olho experimentado, escolhia as de vasta cabeleira, e com ares de criança, rosto de menina santa, e só com a sobrancelha e o franzido da testa apontava a direção, o quarto já preparado que, que Maria da Fé sabia de todos os seus preceitos (VIANA, 2004, p. 151-152).

De maneira diferente, mas também sob o signo da crueldade, o personagem é apresentado na narrativa. É possível visualizar um homem que, mediante uma perspicácia sádica e monstruosa, escolhe, dentre as figuras pueris, aquela que representa a materialização de seu desejo. A atmosfera elaborada em torno desse personagem viabiliza antecipar as violências que acometerão a jovem prostituta de Dafé, conforme demonstrado no segundo movimento de leitura. Com efeito, narrar a violência e as monstruosidades humanas, ou expressá-las em palavras, imagens e palavras-imagens, são maneiras de discuti-las, de elaborar formas de proteção ou meios de digerir suas consequências, mesmo sem a intenção de explicá-las ou de esgotar sua compreensão.

Retomando a relação entre Duda e o porco, o ato de sorver tudo o que lhe é apresentado pode ser entendido tanto de maneira sexual quanto de maneira metafórica para o ato de suprimir a protagonista cotidianamente. A subjugação do indivíduo, física, sexual e moralmente, é sofrida pela protagonista, essa mulher desprovida de uma referência nominal:

Pensou o dia inteiro num jeito de se livrar do infeliz e não perder o barraco. Não deu em nada. A vida dela era um bloqueio só. Sem saída. Nem para morrer tinha coragem. De noite, foi como tinha previsto, ele por cima dela, naquela rapidez de sempre, sem beijo nem nada. Ele dormia logo depois, ressonando forte, e ela sem pregar o olho, tiririca da vida, gozar não gozava mesmo, muito menos daquele jeito que ele fazia que ela tinha até vergonha de contar (VIANA, 2004, p. 32).

O contraponto entre sexo e prazer deixa evidente as monstruosidades sofridas pela protagonista. Toda a descrição do ato sexual, a brutalidade do marido, a falta do “beijo na boca”, representando a ausência do afeto, culminam na figuração da solidão da personagem insone e de sua preferência pelo silêncio, evitando expor (ainda mais) as humilhações sofridas: uma vida, portanto, repleta de interdições e de acontecimentos que jamais poderiam ser mencionados.

A denúncia sobre esses indivíduos que não possuem voz é intensificada por Viana ao apresentar a crueza de vidas suprimidas. Por meio de uma escrita erótica e envolvente, o escritor explora as interdições, as monstruosidades e os apagamentos impostos à protagonista por uma posição de poder estabelecida por Duda. Concordando com Foucault, o ponto mais intenso dessas vidas mínimas corresponde àquele “[...] em que concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas” (FOUCAULT, 2003, p. 207). A característica de resistência e enfrentamento ao poder soberano pode ser sentida, por exemplo, mediante o uso intenso da linguagem coloquial para marcar a dimensão da força dessas vidas mínimas:

— E aí?

— Depois a gente resolve.

Putá que pariu. Era sempre assim, ela fazia a mesma pergunta e ele sempre dava a mesma resposta! Não dava pra aguentar mais, fosse pra casa do caralho, ele e suas faltas de resposta. Até que cansou. Disse num dia de briga forte “vá tomar no cu” e se mandou. Sempre assim, depois a gente resolve e não resolve nada! Melhor se mandar de vez e ver se a vida não seria mais fácil sem ele (VIANA, 2004, p. 31).

O fragmento, que representa o início da narrativa, elucida esse aspecto da linguagem, vulgar e obscena, mostrando uma tentativa de confrontar o poder do marido. É possível sentir a fúria com que a protagonista sente o descaso conjugal. O fato de nunca resolverem as

situações provoca um ataque de ira representado pela série de expressões utilizadas pela personagem a fim de agredir o marido: “puta que pariu”, “casa do caralho”, “vá tomar no cu”. O emprego de uma linguagem coloquial e visceral envolve-nos quase corporal e sensorialmente no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, reitero os posicionamentos de Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1993), no que concerne à oralidade presente na performance. Para o pesquisador, “a transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade de energias que constituem a obra viva” (ZUMTHOR, 1993, p. 222, grifos do autor). Com efeito, a performatização da escrita torna o texto sensorial e presentifica os sentidos, interagindo letra, som, imagem e gestos, vocalizando o texto e catalisando os sentimentos daquele que o lê. Esse trabalho com a narrativa é impactante, pois, ao nos depararmos com realidades tão brutais, compreendemos que elas são realmente plausíveis.

Viana traz o grotesco não por meio de um realismo fotográfico, mas sim mediante a ideia da performance. A partir de um determinado momento da narrativa é possível ouvir a voz que narra o acontecimento; uma questão da oralidade, própria da linguagem performática. Nesse sentido, a questão física da voz é muito importante. Não é um realismo como o posto em outros instantes da história da literatura: corresponde a uma forma de escrita que envolve o corpo na ação narrada, trazendo-nos para o acontecimento. O texto de Viana desdobra, portanto, uma linguagem sensorial, performática e corporal.

Diante disso, faz-se possível auscultar a voz do narrador entremeada à da personagem, bem como a de seu marido em toda a situação grotesca apresentada. Esse processo apontado encaminha para o *novo realismo*, apresentado por Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), conforme já foi discutido na primeira parte deste estudo. Para o pesquisador,

[...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado” sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coesa conteúdos ideológicos prévios (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Assim, o novo realismo valoriza o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, e corresponde a uma forma de reconhecer a existência de indivíduos

infames, apagados pela violência e desumanidade que circundam suas vidas, tal como representado nos contos de Viana.

3.3 O casamento, a traição e o banquete

A narrativa de Viana presentifica um dos maiores temas da cultura ocidental: o adultério. Tudo muda para a protagonista no dia em que ela, ao sair da confissão junto ao padre, passa em um açougue para comprar carne e comete o adultério, passando então por mudanças que envolvem a relação da personagem com seu corpo, sua sexualidade e seu erotismo.

Para abordar a questão do adultério, valho-me das reflexões de Dennis de Rougemont, em *História do amor no Ocidente* (2003), quando examina a contradição existente entre paixão *versus* adultério, acarretando a destruição de uma ilusão. Para o autor, a crise do casamento advém do conflito entre o ideal cristão de casamento e o ideal de paixão fomentado pela cultura ocidental. Tal imposição cultural e religiosa leva à afirmação de que uma união pode se tornar insuportável desde o primeiro momento. Segundo Rougemont:

Malcasados, frustrados, revoltados, apaixonados ou cínicos, infiéis ou traídos, na realidade ou em sonho, no remorso ou no temor, no prazer da revolta ou na ansiedade da tentação, seja como for, há poucos homens que não se enquadrariam em pelo menos um desses casos. Renúncias, compromissos, rupturas, neurastenias, confusões irritantes e mesquinhas de sonhos, de obrigações, de complacências secretas — metade da infelicidade humana se resume na palavra adultério. Apesar de todas as nossas literaturas — ou talvez justamente por sua causa — pode parecer às vezes que nada ainda se tenha dito sobre a realidade dessa desventura (ROUGEMONT, 2003, p. 26).

A conjunção entre casamento, (in)felicidade e adultério fomenta os acontecimentos subsequentes da narrativa. A partir do instante em que a personagem sai de sua confissão e sofre as interdições do padre, há um ponto de inflexão: a ida ao açougue e a mudança de perspectiva pela observação do atendente do estabelecimento. É importante ressaltar que, mesmo a linguagem ainda performatizando as mazelas presentes na realidade da protagonista, de agora em diante é possível entrever uma singeleza frente aos acontecimentos brutais:

Na volta pra casa, juntou uns trocados e comprou um quilo de carne de segunda. O açougueiro tinha olhos mais bonitos do que o galã da novela das oito. Quanto mais luminoso achava os olhos do açougueiro, mais bonito ficava o pedaço de carne. Admirava a habilidade do homem limpando as gorduras, nenhuma pelanca, nenhum contrapeso, e como a carne brilhava à luz do sol que batia no balcão! “Hoje tem carne de gente!” Falava agora

animada ao marido, enquanto ele punha na boca o naco de capa de filé com a farofa amarelinha. Até que um dia, sem saber como, aconteceu (VIANA, 2004, p. 34).

Observa-se o uso de uma linguagem visceral, entretanto singela, por permitir que a protagonista contemple os olhos do açougueiro e o brilho da faca em contraponto à imagem da carne. Diferente da imagem pejorativa do marido, a protagonista compara o açougueiro à figura icônica do “galã de novela das oito”, traço que marca a erotização/idealização do amante. O grotesco da cena se contrasta, num primeiro instante, pelo conflito entre a beleza do corte da carne e a própria crueza da situação, uma vez que Duda comerá o pedaço de carne com farofa, este provido pelo homem que se tornará o amante de sua mulher. Tais elementos, segundo Rougemont, explicitam a “crise do casamento”, pela ausência do amor-paixão entre o casal, o que viabiliza a consolidação do adultério.

Com efeito, pode-se afirmar que o indivíduo ocidental é de natureza contraditória. Na mesma medida em que deseja o amor, destrói essa pseudo-felicidade propiciada pela instituição casamento, assegurando, assim, a permanência do amor-paixão. Esse estado de contradição sentimental advém da atração pelo proibido, que passa a ser viabilizado pela completa infelicidade, tal qual ocorre no conto em estudo. A ausência de afeto e a infelicidade acabam por despertar na protagonista, à medida que admira o açougueiro, o amor-paixão, que, segundo Rougemont (2003), perde sua finalidade, sua idealização, sua concepção de perfeição, a partir do instante em que é realizado. O universo onírico, junção do real e do imaginário, se presentifica na representação do amante ideal – o galã – em contraponto à imagem grotesca que a protagonista elabora de Duda – o porco. Assim, a contradição é posta como uma condição de existência que perpassa a sociedade ocidental contemporânea.

A questão da alimentação corresponde a outro aspecto importante quando se pensa a simbologia aqui pontuada, tanto pela erotização na escrita performática, quanto pelo processo do fracasso do relacionamento com Duda e do adultério com o açougueiro. Como será possível perceber, esse processo é marcado por traços grotescos da alimentação e do banquete. Segundo Bakhtin (1987), o ato de comer é uma manifestação essencial do corpo grotesco, portanto:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no “comer” que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e

mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (BAKHTIN, 1987, p. 245).

O comer e o beber e, mais especificamente, a comilança e o banquete da festa são características que marcam a bufonaria, aspecto característico do grotesco nas manifestações artísticas. Segundo Bakhtin, o homem digere e assimila o mundo e o defeca e, após a morte na terra, nasce novamente, dando continuidade a esse ciclo. É possível dizer que esse princípio grotesco da alimentação é vivenciado pelos personagens do conto de Viana, sendo tal questão evidenciada desde o título da narrativa. O “Mal-assado” representa a própria vida da personagem: crua porque não teve oportunidade de desfrutá-la. Ela é, portanto, uma fracassada.

Outra questão importante a ser ressaltada sobre a ação de comer corresponde à referência ao coito. A cena na qual a protagonista vivencia o ato sexual com o açougueiro reflete bem esse tema:

“A gente faz cada coisa na vida que nunca imaginou”, foram as suas primeiras palavras quando se levantou do chão gelado, ajeitando a saia jeans. O galã se limpava no avental sujo de sangue, pois foi lá mesmo, quando ele a chamou pra escolher o pedaço de carne. Não gostava nem de lembrar como chegou a se deitar naquele chão forrado com uma esteirinha de praia, bem ao lado de um quarto de boi dependurado pingando sangue (VIANA, 2004, p. 34).

A fala da personagem denota a contradição entre a conduta ditada pelas normas moralistas do casamento *versus* a experimentação do adultério, bem como a contradição entre a idealização do galã e o homem de carne e osso com quem se deitou na “esteirinha de praia”, ou seja, o cenário real do açougue sujo de sangue deteriora o amor-paixão. O fragmento apresenta vestígios importantes que dessacralizam tal imagem idealizada: a banalização do sexo, pelo fato de o personagem limpar seu esperma no avental que utilizava para trabalhar, bem como pela presença da esteira de praia no chão ao lado do quarto de boi, fatos que evidenciam a transformação do sexo em elemento mínimo e vulgar.

A questão da alimentação e da monstruosidade que atravessam o erotismo podem também ser detectadas nessa passagem. Pela fala da protagonista – “a gente faz cada coisa na vida que nunca imaginou” –, é possível sugerir os aspectos sobre a alimentação mencionados por Bakhtin (1987), correspondendo ao comer no sentido figurado. Corpo “inacabado”: a personagem degusta o mundo mediante a experimentação do sexo e do orgasmo, da satisfação de suas partes baixas, como afirma Bataille em *O Erotismo* (2013), aspecto discutido no segundo movimento deste estudo.

A monstrosidade, na ótica de Foucault (2010), existente nessa relação de adultério, encontra-se sob a perspectiva da transgressão das formas harmoniosas presentes no acontecimento, afinal, pode-se considerar transgressora a imagem do sexo realizado ao lado de um quarto de boi, em uma câmara fria de um açougue, deitados num chão gelado. A imagem, violenta e impactante, é, em contrapartida, sublimada na sequência, quando se percebe o momento de gozo da protagonista, um sutil início de sua transformação identitária:

Mesmo tendo sido rapidinho, foi outra coisa! Bem diferente do tal. O que ela sentiu lá longe no mais longe de si mesma, pela primeira vez na vida era que nem o brilho da faca afiada e o clarão dos olhos do açougueiro (VIANA, 2004, p. 34).

Mediante a experiência sexual, o mundo passa a ter outro significado. Nessa trama que beira a banalidade, encontram-se artifícios utilizados pelo autor a fim de oferecer profundidade e amplitude à problemática da sexualidade e da erotização do corpo, vivenciada pela protagonista. Tal acontecimento funciona como um divisor de águas, um marco na existência da personagem. É a partir dessa experimentação sexual que ela começa verdadeiramente a tomar consciência de seu corpo e do mundo que a cerca. Essa conscientização/transformação de si pode ser percebida mediante a metáfora em que há a representação do gozo sentido pela protagonista, assemelhado ao brilho da faca e ao clarão dos olhos do açougueiro. A banalização do sexo, porém, continua, atravessando a narrativa em momentos como o que segue:

Só deu conta de si quando ele se ergueu e abotoou as calças e partiu para pegar o pedaço de carne para ela. Nem pesou. Ele disse que ela podia se lavar ali mesmo, tinha um chuveirinho só pra isso. Não foi. O cheiro de sangue coagulado e mais aquelas tiras dependuradas de gordura fresca a deixaram com ânsia de vomitar, e ganhou o caminho de casa sentindo escorrer entre as pernas todo o nojo do mundo. Tinha a impressão de que ia deixando pela rua um rastro de sangue e gosma, como se tivesse uma bolsa furada entre as pernas (VIANA, 2004, p. 34).

Tal qual o instante da esteirinha de praia em que os personagens realizam o ato sexual, o chuveirinho indicado à protagonista para sua higiene pessoal caminha na mesma direção da banalização do sexo, sugerindo a frequência com que o personagem mantinha relações sexuais com suas clientes em troca de pedaços de carne. Outros elementos também podem ser apontados nesse mesmo sentido: a não pesagem do pedaço de carne como forma de pagamento pelo sexo, bem como o desejo da personagem de preferir não se lavar após o ato sexual, explicitando sua sensação de deixar escorrer entre as pernas o nojo do mundo, ou seja, o sêmen do personagem junto à lubrificação do órgão sexual feminino.

Na narrativa também percebemos a presença de sinestesia como forma de performatizar o real. Tal recurso de linguagem demonstra as sensações da personagem em relação ao coito, como se pode notar nos dois últimos períodos do fragmento acima. Ao falar da *coisa em si* e apresentar o desejo de vômito, pelo cheiro do sangue da carne, misturado ao da gordura e ao do gozo, a protagonista experimenta sentimentos como o de asco, estranhamento, horror e, contraditória e ironicamente, de libertação e transformação, pois passa a fruir do conhecimento de seu corpo e das sensações dele advindas.

Com efeito, existem questões basilares da natureza do homem que influenciam a sua relação com o mundo e com o seu semelhante. Cada indivíduo, em doses diferentes, possui suas próprias necessidades e vivências. Entretanto, embora estejamos em pleno século XXI, essa questão da barbárie, da violência da coisa grotesca, do lado inumano ainda é muito forte e persistente, fato que faz com que seja necessário tratar de violências, do aspecto monstruoso da humanidade que destrói e inferioriza o outro, apagando-o social, sexual e identitariamente. São questões como essas que nos levam a trazer para o debate a performatização de uma escrita erótica em Antonio Carlos Viana, problematizando as implicações que tal escritura possa realizar.

Após este debate, apresentarei uma discussão em torno dos rituais concernentes à morte e ao erotismo sob a perspectiva da cultura cristã, bem como de sua dessacralização. Para tanto, o conto “*In memoriam*” corresponderá ao recorte deste estudo.

A morte e a reprodução se opõem como negação à afirmação. A morte é, em princípio, o contrário de uma função cujo fim é o nascimento, mas a oposição é redutível.

A morte de alguém é correlata ao nascimento de outro alguém, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. [...]

Para além do aniquilamento por vir, que se abaterá totalmente sobre o ser que sou, que espera ser ainda, cujo sentido mesmo, mais que de ser é de esperar ser (como se eu não fosse presença que sou, mas o porvir que espero, que entretanto não sou), a morte anunciará meu retorno à purulência da vida.

Georges Bataille

QUARTO MOVIMENTO: a morte como manifestação do erótico

Tendo em vista a afirmativa de Bataille (2013) de que o erotismo é a manifestação da vida até na morte, neste último capítulo discutirei os aspectos relacionados à morte como um meio de representação erótica²⁶. Analisando o conto “*In memoriam*”, de Antonio Carlos Viana, estabeleço um debate em torno do ritual fúnebre como forma de instauração da liberdade e, assim, do erotismo. Para tanto, reflito sobre a relação entre liberdade, poder e linguagem considerando os apontamentos de Roland Barthes em *Aula* (2007) e em *O prazer do texto* (2008). Uma vez mais, a obra de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), será fundamental para as considerações acerca do grotesco, aqui retomado pela relação estabelecida entre o banquete e a morte. Por fim, com o intuito de analisar os fetiches estabelecidos por meio da profanação realizada pela morte, coloco em diálogo as obras *O erotismo*, de Georges Bataille (2013), e *História da morte no Ocidente*, de Philippe Ariès (2003).

4.1 A morte e suas representações culturais

Morte e erotismo são dois temas de múltiplas significações entre os humanos. Tratar dessas duas questões seria, antes de tudo, falar da existência humana, das limitações do próprio corpo, que deseja e que fenece. Sem a preocupação com a morte, é provável que o ser humano nunca tivesse começado a filosofar. De Platão (428-347 a.C.) a Heidegger (1889-1976), todo o saber filosófico é repleto de teorias sobre ela, tão instigantes quanto amedrontadoras. Nesse sentido, a morte pode ser percebida como uma das essências do pensamento filosófico, sendo compreendida de formas diferentes tanto na cultura ocidental, quanto na oriental. As sociedades se posicionam, portanto, de maneira distinta diante da morte e do morto, aspecto que tem papel fundamental na instituição de identidades coletivas e no fomento cultural de uma sociedade. A esse respeito, Octavio Paz, no artigo “Los beneficios de la muerte”, salienta a transformação ocorrida pela morte como uma preocupação humana:

O que distingue as sociedades animais da humana é a mudança [...]. Formigas, abelhas, castores – espécies que conseguiram construir sociedades mais sólidas e estáveis que o Império chinês ou o Império romano – não

²⁶ Outras narrativas, como “Prisões”, de *Em pleno castigo* (1997), “Da cor de graviola”, “Nós, a maré e o morto”, ambos de *Cine privé* (2009), bem como o conto “Cremação”, da coletânea *Jeito de matar lagartas* (2015) abordam a temática da morte. Entretanto, considereei tão somente o conto “*In memoriam*” da coletânea *Aberto está o inferno* (2004), devido aos objetivos deste estudo.

progridem: desde que as conhecemos permanecem estacionadas. Nada as modifica, nada as altera: nenhuma revolução atrapalhou o progresso de sua produção e consumo, nenhuma religião, nenhuma moral alterou sua sensibilidade e seu comportamento. Um formigueiro repete a outro formigueiro. As sociedades animais não conhecem a história. Por outro lado, a variedade e o inesperado reinam nas sociedades humanas; nelas, nada se repete e tudo muda: um movimento contínuo, uma constante insatisfação, um gosto pelo novo, um desdém pelas conquistas nos conduzem sempre, ao longo do tempo, para objetivos cada vez mais distantes e intangíveis. Por que mudamos? Desde que nasceu a história o homem se faz essa pergunta (PAZ, 1999, p. 391).²⁷

Entre as transformações ocorridas no mundo, a morte corresponde a um ponto de inflexão de mudanças. Assim, tudo o que existe no planeta Terra está fadado a fenecer, sendo a morte percebida como uma constante degradação/transformação da vida. Porém, conforme apresenta Octavio Paz, embora a transitoriedade regule a ação de todos os seres, apenas o ser humano tem a consciência e a necessidade da mudança, aspecto intrinsecamente relacionado à noção de morte. O entendimento sobre a morte é um privilégio do homem, único ser capaz de compreendê-la sob perspectivas abstratas, bem como o único a buscar a negação desse evento mediante mitos ou costumes. Tais alterações sobre a compreensão da morte podem ser percebidas considerando as culturas e os sistemas religiosos, a seguir, destacados na cultura oriental, exemplificada pela religião hindu, e na cultura ocidental, representada pela religião cristã.²⁸

Nas sociedades da Antiga Mesopotâmia, o ritual de sepultamento era minuciosamente articulado, haja vista a morte representar para eles um momento de passagem. Assim, junto ao corpo, eram enterrados vários pertences da pessoa falecida e mesmo de seus familiares, como roupas, objetos pessoais ou a comida predileta do falecido, a fim de garantir que, na travessia entre a vida e a morte, nada lhe faltaria. Segundo Giacoia, tal comportamento “[...] trata-se,

²⁷ “Lo que distingue las sociedades animales de las humanas es el cambio [...]. Las hormigas, los castores, las abejas – especies que han logrado constituir sociedades mucho más sólidas y estables que el Imperio chino o el Imperio romano – no progresan: desde que las conocemos permanecen estacionarias. Nada las modifica, nada las cambia: ninguna revolución ha trastornado el progreso de su producción y consumo, ninguna religión, ninguna moral han alterado su sensibilidad y su conducta. Un hormiguero repite a otro hormiguero. Las sociedades animales no conocen la historia. Por el contrario, la variedad y lo imprevisto reinan en las sociedades humanas; en ellas nada se repite y todo se cambia: un moverse continuo, una constate insatisfacción, un gusto por el nuevo, un desdén por lo conseguido, nos llevan siempre, a través del tiempo, hacia metas cada vez más lejanas e intangibles. ¿Por qué cambiamos? Desde que nació la historia el hombre se hace esta pregunta” (PAZ, 1999, p. 391).

²⁸ Entendo que o Ocidente sofreu influências representativas da cultura oriental em diversos momentos de sua história, bem como de culturas como a grega e a latina, fundantes do mundo atual. No entanto, meu objetivo aqui corresponde a apenas apontar diferenças culturais na compreensão da morte e não o entrelaçamento desses pensamentos. Além disso, se apresento um breve percurso cronológico para entender a relação entre o homem, tanto o ocidental quanto o oriental, e a morte, tal proposta, isenta de qualquer tentativa de esgotamento, justifica-se por apresentar algumas nuances culturais e filosóficas que visam a entender como a morte é percebida na história humana.

antes de tudo, de uma estratégia de assimilação política da morte, de manter, demarcando as fronteiras que separam uma da outra, a continuidade do mundo da vida e do mundo da morte, implantando a morte num subterrâneo terrestre” (GIACOIA, 2005, p. 15).

Ao contrário dessa visão, os hindus não consideravam a edificação de mausoléus e de pirâmides mortuárias como necessárias para o rito de passagem, mas valorizavam o ritual crematório. O hinduísmo funda-se na tradição védica, composta pelos primeiros árias, povo de origem indo-europeia, que se estabeleceu nos vales dos rios Indo e Ganges por volta de 1500 a.C. Segundo o hinduísmo, os Vedas, livros sagrados, contêm verdades eternas, a ordem (*dharma*) e o saber por excelência, revelados pelos deuses, estabelecendo uma organização da sociedade indiana, tal como as castas, cuja filosofia contempla reflexões sobre o destino da alma, a morte, o alcance da libertação, entre outras questões.

No que tange à questão filosófica da morte, ela está envolvida pela noção de sociedade de castas, ou seja, a posição do homem em determinada casta é definida pelo seu carma.²⁹ O objetivo é superar o ciclo de reencarnações (*samsara*),³⁰ cumprindo o *Dharma*³¹ e, assim, atingindo o nirvana,³² a sabedoria resultante do conhecimento de si mesmo e de todo o Universo.³³

Dessa maneira, segundo ensina o hinduísmo, há vários caminhos para se alcançar a libertação (*mokcha*) do *samsara*. Primeiro pela *via dos atos*, por meio da realização dos ritos, das peregrinações e das recitações de preces predeterminadas pelos Vedas. Em seguida, considerada como forma superior à já descrita, temos a *via iniciatória*, que passa pelo caminho do ascetismo (doutrina que leva em consideração o autocontrole físico e espiritual) e do sofrimento.

A *via do conhecimento*, por sua vez, consiste na experiência de viver os Vedas: viver a verdade, a iluminação que invade o espírito. Por fim, têm-se os métodos práticos de

²⁹ Concebemos a noção de carma como um dogma central do hinduísmo que “[...] decorre do princípio de causalidade que preside aos destinos humanos. Todo o ato, todo o pensamento produz um efeito, bom ou mau, de que o responsável terá de prestar contas um dia, nesta ou noutra vida. Pode acontecer que isso se realize imediatamente, mas ninguém pode evitá-lo” (LEMAITRE, 1958, p.73).

³⁰ Concepção também advinda da Índia milenar. Segundo esse princípio védico, a alma nasce e morre sucessivamente em corpos diferentes – os corpos são considerados como capas (kochas) – até que a alma extermine seus carmas e, logicamente, não crie outros, escapando ao ciclo reencarnatório. Como a alma (*atman*) é parte do *Brahma* (divino), para se retornar ao *Brahm* é preciso libertar-se do *maya* (ilusão dos fenômenos sensíveis).

³¹ O *Dharma* pode ser compreendido como uma obrigação, uma lei moral e religiosa a ser seguida. Nas palavras de Lemaître (1958, p.76), “[...] O *dharma* é de algum modo o ‘suporte’ dos seres e das coisas, a lei da ordem em sua maior extensão, isto é, a ordem cósmica. Mas ele é ao mesmo tempo uma lei de ordem moral, de mérito religioso: a pura noção do dever individual”.

³² É considerado como a extinção dos males que circundam a alma: a ilusão, o desejo, o ódio.

³³ Embora esses conceitos sejam componentes do princípio filosófico-religioso da Índia milenar, eles podem ser percebidos em outros referenciais culturais, tal como acontece no budismo.

treinamento espiritual: os *yogas*, que, como meio de libertação, podem se desdobrar em, por exemplo: *karma-yoga* (ação desinteressada), *bhakti-yoga* (contemplação amorosa), *jnana-yoga* (conhecimento do absoluto).

Na cultura hindu, conservar a identidade, a personalidade e o status social do cadáver não era uma prerrogativa, haja vista essa percepção cultural entender a morte como um meio de ingressar ao Nirvana e, portanto, ter acesso à paz mediante os treinamentos espirituais mencionados, por exemplo. Nesse sentido, o ritual crematório possuía o intento do despojamento da identidade, de modo que, a partir do instante em que o cadáver era consumido pelo fogo, suas cinzas eram lançadas ao vento ou em rios.

Para os hindus, a grande personalidade não eram os heróis ou os reis, mas sim o sujeito que fosse capaz de negar a si mesmo. Admiravam, portanto, o asceta e o monge, por exemplo, pelo seu despojamento do corpo e de traços identitários.

Já na cultura grega, o cosmos destina uma posição específica para cada um dos seres, fato que leva a pensar que conseguir um bom lugar nesse cosmos ordenado corresponderia a ter uma boa morte e assim viver bem. Por esse motivo, os mortos não poderiam permanecer no mundo dos vivos, sendo encaminhados para o mundo dos mortos, o lugar apropriado para eles. Nessa viagem, diversas etapas deveriam ser cumpridas. O encontro com Hades, deus dos mundos inferiores e marido de Perséfone, dependia também dos vivos, que deveriam cumprir rituais propiciatórios para ajudar o morto a encontrar o caminho e a ser aceito no seu novo lugar. Assim, demonstrar-lhe ingratidão poderia ser perigoso, pois, segundo essa cultura, ele poderia se queixar a Perséfone, desencadeando um castigo para toda a sociedade, tal como uma má colheita. Nesse sentido, o processo de encaminhar o morto para o seu respectivo mundo era meticulosamente cuidado.

Assim como na cultura hindu, na Grécia clássica os gregos também possuíam o hábito da cremação, cujo significado distinguia-se, entretanto, do proposto pelo hindu. A perspectiva da cremação sob o olhar grego apresenta o desejo de as cinzas guardarem a memória dos corpos, marcando uma nova condição desses indivíduos, ou seja, a de mortos. Os ritos fúnebres, no entanto, eram diferentes para os indivíduos comuns e para aqueles capazes de atos de bravura. Os primeiros eram cremados e enterrados em valas coletivas, enquanto os cadáveres do segundo grupo eram encaminhados para a pira crematória, destinada aos indivíduos de feitos heroicos, para terem uma bela morte. A representação desse acontecimento pode ser visualizada nas epopeias de Homero.

Além de marco da cultura ocidental, os pressupostos filosóficos da Grécia Antiga determinaram também os fundamentos do pensamento cristão, herdeiros, sobretudo, da

filosofia platônica. O entendimento da morte, segundo o Cristianismo, passa pela concepção de ressurreição, advinda da morte de Jesus Cristo, que divide a história da humanidade em duas. Desestabilizando o conceito de sofrimento e morte imposto pela ideia da crucificação, a ressurreição solidifica a bondade que os profetas percebiam em Jesus. Assim, a morte é entendida pelo cristão como passagem para outra dimensão, que pode ser o lugar do eterno sofrimento e da expiação (inferno), ou o lugar de eterno gozo, reservado aos bem-aventurados (o paraíso).

A morte sob esse viés cultural correspondia a um estágio intermediário, um sono profundo do qual os indivíduos acordariam no dia da ressurreição, quando as almas voltariam a habitar os corpos. É devido a essa crença que os cristãos há muito tempo enterram os corpos dos defuntos com cuidado. Tal concepção sobre a morte viabilizou a ideia de continuidade, minimizando a percepção aterradora do fim definitivo.

Diante desses pressupostos cristãos, a partir da Idade Média, a morte passa a ser domesticada, tornada um acontecimento familiar, encarada como um estágio natural da existência. Era comum o doente, pressentindo o seu fim, organizar seu ritual final, despedindo-se de e reconciliando-se com familiares e amigos, além de expor seus últimos desejos, na esperança de conseguir o paraíso quando o juízo final chegasse. É por essa razão que as mortes súbitas eram consideradas vergonhosas, pois eram entendidas como um castigo de Deus, uma vez que impossibilitavam a realização desse processo final.

Além disso, a igreja e o cemitério se confundiam, porque os mortos eram enterrados tanto no interior da igreja, no caso dos mais ricos, quanto em seu pátio, jazigo dos pobres. Essa ação estava relacionada ao entendimento de que, quanto mais próximos dos mártires, mais protegidos os mortos ali enterrados estariam. Essa interligação entre cemitério e igreja, lugares públicos, permitia um convívio entre os vivos e os mortos, possibilitando a ocorrência de encontros e reuniões sociais.

Com o processo de influência e institucionalização da cultura cristã nesse período, a partir do século XII passa a reinar a incerteza frente à morte, considerando o poder da igreja em intermediar o acesso da alma ao paraíso e ao julgamento final. Para Philippe Ariès, em *A história da morte no Ocidente*, “sente-se que a confiança primordial está alterada: o povo de Deus está menos seguro da misericórdia divina, e aumenta o receio de ser abandonado para sempre ao poder de Satanás” (ARIÉS, 2003, p. 163).

Segundo Ariès (2003), do período da Alta Idade Média até a metade do século XIX, as ações diante da morte se alteraram gradativamente, de modo que na contemporaneidade os sujeitos não conseguem notar essas alterações, já completamente assimiladas. Assim, a morte,

presença marcante no cotidiano de outrora, perde espaço nos círculos sociais. Paulatinamente, o moribundo começa a ser poupado da gravidade de seu estado físico. Para o historiador francês, se a motivação inicial era preservar o doente do sofrimento, com o advento da modernidade, poupa-se a sociedade das perturbações e emoções acarretadas pela morte.

Esse processo de apagamento do cadáver permite o deslocamento da morte para os hospitais no século XX, haja vista os pacientes serem levados a esses estabelecimentos não apenas para serem curados, mas para morrerem, função também destinada aos cemitérios. Tal ação está respaldada na concepção de higienização, além de no desejo de minimizar os abalos sociais provocados pela morte. Esse processo de apartamento do fim viabilizou a conduta individualista do homem contemporâneo de recusar a própria morte. O homem vive como se a morte não estivesse presente em seu cotidiano, denegando a ideia de finitude, inclusive a própria.

Essas breves considerações sobre a relação entre a morte e o homem, problematizando distinções culturais, religiosas e históricas até alcançar a contemporaneidade, foram importantes para que se delineasse uma ideia geral do caminho percorrido pelo homem para entender suas limitações corporais, o sentido de finitude. Tal indagação, que desde a antiguidade clássica vem atormentando o homem, é também contundente em Viana, que, em alguns de seus contos, encena a morte como um deflagrador do erotismo. É, pois, sob essa perspectiva que se constrói o conto “*In memoriam*”, analisado a seguir.

Nesse conto, narra-se o dia subsequente ao falecimento de Margarida, esposa de seu Marcelino, protagonista do enredo. Apesar do que se espera, o personagem parece viver um processo de libertação, instaurado pela morte da esposa, uma vez que se desvencilha das repressões impostas pela falecida, ao desempenhar todas elas:

Um dia depois que ela morreu, ele parecia estar nem aí. Fez tudo o que ela sempre detestara. Comeu mamão batendo com a colher nos dentes, mijou sem levantar a tampa do vaso, mexeu o café fazendo tim-tim com a colher até não querer mais e, glória suprema, bebeu água direto da garrafa, com a porta da geladeira escancarada. Ao meio dia, tocou violão, aquelas músicas que ela odiava, bossa-nova da melhor qualidade (VIANA, 2004, p. 102).

As ações elencadas demonstram que, com a morte de Margarida, os desejos do marido puderam emergir livremente. A morte contribui, desse modo, para a libertação dos desejos corporais, desencadeando uma sensação de liberdade e de ressurgimento a partir do entendimento de finitude.

No entanto, mesmo consciente do fenecimento do corpo, o homem moderno insiste em recusar a morte, tal como acontece com seu Marcelino, que nega a morte da esposa ou, ao

menos, nega-lhe o epíteto de “finada”, atribuído pela funcionária de sua residência, dona Valdenice:

— Seu Marcelino, até parece que o senhor não gostava da finada Margarida. A voz o assustou e ele viu em pé, na porta do quarto, a cara brilhosa da empregada, que tinha uma cópia da chave. Nem a ouvira entrar. Era sempre assim, toda silenciosa. Ficou com raiva. Não tinha que se meter na vida dele. Soltou o violão, sentou-se no sofá podre de poeira e começou a chorar. O jeito com que ela falou “finada” tocou-o profundamente. Nunca pensara que Margarida um dia seria finada. Guida já era (VIANA, 2004, p. 102).

A morte é apresentada pelo narrador a partir da perspectiva de seu Marcelino, mostrando as reações desse personagem e de Valdenice em relação ao cadáver. O defunto corresponde a uma imagem que remete à morte, acarretando no apagamento de elementos humanos e de traços identitários. Esse processo de supressão de Margarida pode ser apontado pelo fato de a funcionária se referir à ex-patroa como “finada Margarida”. Interessante observar que até esse momento o personagem passava pela experimentação da tão sonhada liberdade, pois a compreensão da morte de Guida ainda não havia sido realizada, fato que viabiliza o susto do personagem a partir da adjetivação empregada por Valdenice. Em um primeiro instante, tem-se a sensação de uma separação de corpos do casal, a ideia de fenecimento só surgirá depois, intermediada pela linguagem.

Não assimilar a morte como um acontecimento que faz parte da vida, apagando, em um primeiro instante, sua existência, tal como fez Marcelino, relaciona-se com a ideia de poupar as perturbações e os choques emocionais causados por ela. A apresentação da morte acontece, então, mediante dois movimentos: a constatação linguística da finitude de Margarida, seguida de um sentimento *post mortem* de alívio e liberdade, avesso ao esperado pelas interdições sociais.

Independentemente do sistema cultural e do momento histórico observado, pode-se dizer que foi após o homem se deparar com a figura do cadáver e com a morte, seguido do questionamento sobre a existência, que o sujeito passou a cuidar dos mortos e das violências sofridas por eles, funcionando como uma interdição à morte e ao toque nos mortos.³⁴ Essa interdição, que se assemelha às interdições sexuais, discutidas no segundo movimento de

³⁴ Essas interdições estão ligadas tanto ao que é permitido ou não realizar com os cadáveres, como às pessoas destinadas a manuseá-los. Em algumas culturas cuidar dos mortos é tarefa de pessoas consideradas “inferiores”, como acontece na Índia. As interdições concernentes à morte na Índia estão relacionadas, por exemplo, ao fato de ser uma imposição social e religiosa, motivo pelo qual somente pessoas de castas inferiores manuseiam os mortos e os preparam para o ritual funerário. Por sua vez, no mundo ocidental, esse ato de tocar em um morto e cuidar da morte corresponde a uma ação comercial, e existem leis (interdições) de fiscalização referentes à maneira como esse procedimento é realizado, para garantir a saúde dos viventes.

leitura, faz com que o homem desloque os limites entre o mundo animal e o cultural por meio das alterações históricas, conforme afirmou Octavio Paz.

Como foi possível constatar até agora, a fuga da morte foi elaborada em diferentes sistemas míticos que tinham/têm por finalidade explicar a existência do homem na terra, o sentido da vida em relação ao mundo e, por fim, a destinação do homem após seu fim. Esses mitos e crenças findaram por questionar o homem, especialmente na cultura ocidental – meu recorte neste movimento de leitura –, sobre a maneira de perceber a morte.

4.2 A comida, os excrementos e a morte

Essas diferentes formas de olhar a morte também podem ser relacionadas à alimentação. A relação entre a refeição funerária e a morte, discutida por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), apresenta a morte sob outra perspectiva, permitindo que os sobreviventes construam um novo estágio para as suas vidas. Para o estudioso, essa imagem popular de um recomeço, sugerida pela comida e pela bebida nessas situações fúnebres, indica que “[...] o fim deve estar prenhe de um novo começo, da mesma forma que a morte é prenhe de um novo nascimento” (BAKHTIN, 1987, p. 247).

Em “*In memoriam*”, a presença da comida, o café e os biscoitos mais especificamente, é contundente, revelando um antigo costume, no caso brasileiro, de oferecer refeições para as pessoas que se reúnem a fim de honrar o falecido e executar os preparativos do sepultamento. Em algumas regiões interioranas do Brasil havia ainda a tradição de servir uma bebida alcoólica durante o velório. Os atos de comer e beber em homenagem ao morto marcam, portanto, um traço cristão, conforme afirma Charles Perrot (1989). Para ele, o ritual fúnebre corresponde a uma série de práticas a exemplo das refeições comunitárias, similar à bênção do pão e do vinho como assimilação do corpo de Cristo e da cumplicidade entre os indivíduos de uma comunidade.

Assim, tal relação com a alimentação é importante no conto em estudo, uma vez que o personagem passa a narrativa ora observando os restos de alimentos espalhados pelo chão na ocasião do velório, ora tentando resolver problemas intestinais oriundos da ingestão da pasta de mamão, consumida momentos antes do falecimento de Margarida. Conforme Bakhtin, esse elo entre o ato de comer e o de morrer implica ainda em outros sentidos, tanto o de “ser devorado” ou o “ser comido” pelos vermes, quanto o sentido mais vulgar adquirido pelo verbo “comer” para designar uma relação sexual, por exemplo. Nessa ideia surge a elaboração

de um drama pessoal: o comer, o beber, as funções naturais do organismo e seu ciclo de vida, como o coito, a transpiração, o envelhecimento, a morte, em contraponto com práticas exercidas contra o corpo, como o masoquismo, e a assimilação de um corpo pelo outro; todas essas ações, que intermediam o ciclo de vida e o de morte, viabilizam o desaparecimento de um corpo em prol do surgimento de outro, apontando, assim, para a noção de renascimento e restauração.

Comparar a alimentação à assimilação do outro, relacionando as práticas alimentares aos atos eróticos, é um tema que também foi pontuado nos outros dois contos já analisados nesta dissertação. Em “As meninas do coronel”, por exemplo, estudado no segundo movimento de leitura, os vocábulos do campo semântico da alimentação são investidos em carga erótica. Relembremos:

Depois do trabalho pronto, a língua vistoriava as pontas mais atrevidas, que de couro de toucinho ele queria distância. E lá vinha lambe-lambe, língua mole viscorenta, pedindo que a menina se conservasse quieta, como se fosse possível deixar de se contorcer. 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 da romã recém-aberta, a quentura almiscarada que ele sorvia lento, seu mel de arapuá, “é hoje que me acabo”, sem paletó, sem camisa, o anum se desfazendo de sua plumagem negra mostrando o branco peito, “paciência, viu, filhinha”, afastando a mão afoita que tateava nas calças em busca do escondido (VIANA, 2004, p. 152-153).

As metáforas oferecidas para o corpo – “couro de toucinho”, “pomba bem depenada”, “romã recém-aberta”, “quentura almiscarada” e “mel de arapuá” – são figuras que estão relacionadas à alimentação, ao ato de sorver e degustar o outro. A boca e a língua desempenham, portanto, funções ambíguas, ora alimentares, ora sexuais, conforme a perspectiva do corpo grotesco, assunto já discutido no segundo movimento de leitura. A assimilação do corpo do outro nessa passagem está relacionada ao coito, especificamente como uma indicação do sexo oral realizado pelo coronel na prostituta. O ato de devorar o outro liga a boca do coronel à genitália da personagem, fundindo a parte baixa e a alta dos corpos.

No que concerne ao conto “Mal-assado”, analisado no terceiro movimento de leitura, pode-se tomar como exemplo o instante em que a protagonista admira o açougueiro cortando a carne. Para recuperar tal imagem, apresento novamente a referida passagem textual:

Na volta pra casa, juntou uns trocados e comprou um quilo de carne de segunda. O açougueiro tinha olhos mais bonitos do que o galã da novela das oito. Quanto mais luminoso achava os olhos do açougueiro, mais bonito

ficava o pedaço de carne. Admirava a habilidade do homem limpando as gorduras, nenhuma pelanca, nenhum contrapeso, e como a carne brilhava à luz do sol que batia no balcão! “Hoje tem carne de gente!” Falava agora animada ao marido, enquanto ele punha na boca o naco de capa de filé com a farofa amarelinha. Até que um dia, sem saber como, aconteceu. (VIANA, 2004, p. 34).

A personagem aqui é “devorada” tanto pelos desejos sexuais que começa a nutrir pelo açougueiro quanto pela precariedade de sua vida. Ser consumida, nesse sentido, corresponde aos desejos sexuais não realizados, bem como à percepção de seu malfadado cotidiano, corroído pelas humilhações e pobreza. Mas ela é também “devoradora”, pois, ao nutrir um desejo sexual pelo galã da novela das oito, ou seja, o açougueiro, ela intenciona “devorá-lo”, cometer o adultério como uma forma de realização pessoal.

A observação do processo do corte da carne realizado pelo açougueiro em contraponto com a imagem do marido mastigando-a evidencia uma sutil comparação entre os dois homens. Não é o valor, nem o requinte da apresentação do prato o que importa. Nota-se, nesses gestos, uma vontade intensa de vivenciar a fase oral. E, no vai e vem do maxilar, triturando e expulsando o bolo alimentar, o personagem se extasia e se deleita, num prazer inconfundível.

Retomando o conto “*In memoriam*”, após sua morte, dona Margarida deixa a posição de devoradora e passa à posição de “ser devorada”, tornando-se “alimento de minhoca”, de acordo com o eufemismo popular, e, conseqüentemente, adubo para a terra, assim como as fezes, conforme ressalta seu Marcelino, que, ao defecar, constata que a merda é o sustento da vida:

A mulher foi lá pra dentro reclamando, parecia estar querendo ocupar o espaço deixado por Margarida. Seu Marcelino se levantou e foi ao banheiro, passando por ela sem dizer nada. Sentou-se no vaso e cagou à vontade, pena que ela estivesse ali, senão ia ser de porta totalmente aberta. Saborear a liberdade. Não sabia como armazenara tanta merda desde a hora em que o estado de Guida piorara ele não comera mais nada, a não ser café e uns biscoitos de polvilho no velório. Podia ser armada do mamão que comera com ela antes do peripaque final. Levantou-se e deu graças a Deus por estar com as tripas funcionando bem daquele jeito. Quem sustenta a vida é a merda, é o que sempre dizia.

— Feche a porta, seu Marcelino.

Estava muito ousada a dona Valdenice, parecia querer mesmo tomar conta da vida dele. Aquilo foi uma indireta, pra não dizer “que merda mais fedida, seu Marcelino”. Não fechou. (VIANA, 2004, p. 103).

É relevante destacar que o personagem sublinha o desarranjo intestinal advindo do consumo da pasta de mamão. Esse fato remete ao entrelaçamento existente entre a boca e o ânus, como representações do corpo grotesco, discutido no segundo movimento, ao mostrar a

relação entre alimento e fezes, vida e morte. Georges Bataille, retomando os dizeres de Santo Agostinho sobre o erotismo e a morte, pontua que os mesmos órgãos de reprodução são também os de evacuação das fezes e da urina, articulando, assim, a vida ao impuro, ao sujo, à “merda”:

Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de “partes pudendas”, e associamos-lhes o orifício anal. Santo Agostinho insistia penosamente na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. “*Inter faeces et urinam nascimur*”, dizia: “Nascemos entre as fezes e a urina” (BATAILLE, 2013, p. 81, grifos do autor).

É possível sugerir, portanto, que Viana recupera, em sua narrativa, tal pensamento, verbalizado por seu Marcelino ao dizer que “Quem sustenta a vida é a merda” (VIANA, 2004, p. 103). Há também, nessas imagens, uma visão carnalizada do corpo, que mescla o alto e o baixo corporal. Consoante à assertiva de Bataille, o personagem relaciona a sustentação da vida ao ato de defecar, articulando-o, ainda, aos órgãos sexuais, às *partes pudendas* e de dejeção, isto é, ao baixo corporal posto por Bakhtin.

A transformação dos alimentos ingeridos em excrementos revela uma renovação na vida do personagem, evidenciando um completo e irreversível esgotamento da relação finalizada pela morte. A metáfora dos excrementos abre, pois, espaço para a realização do desejo amoroso e sexual de seu Marcelino e dona Valdenice, como início de um novo ciclo de vida permitido após o término do anterior e assentido pela morte de Margarida. A relação da dejeção com o processo de encerramento da vida e de libertação do sujeito é também anunciada no momento em que o personagem recorda a última novela assistida ao lado de dona Margarida:

Dali a pouco voltou ao banheiro. Demorou-se menos. Fora mesmo o mamão, cujo efeito estava acabando. Puxou a descarga e o ruído da água o fez rir quase além do limite permitido por uma viuvez fresquinha. Livre para voar. *Livre para voar*, a última novela que tinha divertido dona Margarida, que os dois viam de mãos dadas, apesar do fedor de mijo e merda que emanava dela já não aguentava trocar tanta fralda. Tudo tem limite (VIANA, 2004, p. 104).

O defecar é apresentado como uma metáfora da morte. É preciso ressaltar no fragmento o processo de transgressão às convenções sociais. Em tal circunstância, o senso social considera como uma atitude própria do ritual da morte a consternação do sujeito e seu luto. O fato de seu Marcelino rir além do limite devido ao ruído da descarga rompe com tais perspectivas. Assim, o processo de observar seus dejetos sendo levados pela descarga barulhenta materializa a imagem de fim do processo de morte. Além disso, a instauração da

liberdade do personagem é apontada pela referência ao nome da novela que acompanhara com Guida.

O grotesco aqui é apresentado por meio da imagem da personagem moribunda, fedendo a “mijo e merda”. A linguagem performática viabiliza construir as cenas decrépitas sugeridas: a felicidade do personagem em olhar seus dejetos e pensar na liberdade, o odor emanado de sua falecida esposa, a troca das fraldas em meio ao desejo de finalização desse estágio de Guida – “Tudo tem limite”, finaliza o viúvo, sugerindo, mais do que o término de ações desprazerosas, o limite da própria vida.

Além da pasta de mamão, imagem emblemática no conto por relacionar a comida aos excrementos, outros alimentos são ainda mencionados, reiterando tanto a relação entre comida e erotismo – evidenciada pelo fragmento: “[...] Respondeu que sim, que era pra lavar, e já estava sem cueca pra usar, estava com uma sunga que de tão apertada estava lhe esmagando os ovos. Não queria intimidade?, então tome” (VIANA, 2004, p. 104) – quanto a ligação entre comida e morte – exemplificada pela seguinte passagem: “[...] Depois que levaram a defunta (ele pensou presunto, ao abrir a porta da geladeira), ficou com uma fome brutal” (VIANA, 2004, p. 104).

A linguagem ambivalente de Viana trata, no primeiro exemplo, da relação entre o alimento – o ovo – e o órgão sexual masculino, indicando os desejos sexuais de Marcelino pela funcionária. Após a morte de dona Margarida, seu Marcelino vivencia o gosto pela liberdade, sente alívio, seguido pelo desejo sexual por dona Valdenice. Por meio dessa metáfora, é possível sugerir a efetiva assimilação da morte da ex-esposa, uma vez que o ato de comer e defecar viabilizou o refazimento do personagem e o despertar de seu desejo.

Já o segundo fragmento, ao associar o cadáver de dona Margarida ao presunto, aponta para o processo já mencionado da alimentação como absorção do outro, como aquele que será “devorado” e, assim, reintegrado a um novo corpo, sugerindo a ideia de um recomeço.

É interessante perceber nessas imagens a dinâmica do corpo grotesco: o fecundante e o fecundado, o devorador e o devorado, o doente moribundo e o homem saudável, o morto e o vivo; são imagens que sugerem uma abertura entre os limites que antes distinguiam tais pares em campos opostos. É, pois, pelo exagero corporal e pela transgressão ao habitual que o corpo grotesco expressa uma ideia de rebaixamento e de degradação.

4.3 O sexo e a violação pela morte

Nesta seção, apresentarei uma discussão em torno dos rituais relativos à morte sob a perspectiva da cultura cristã – discutida no primeiro subitem deste movimento de leitura –, bem como da sua dessacralização. Para tanto, retomarei as noções de Georges Bataille, em *O erotismo*, postas no segundo movimento deste estudo. No capítulo em questão, considerarei as palavras de Fernando Scheibe (2013), em sua apresentação à obra do referido filósofo francês. Na ocasião Scheibe afirmou:

Mas o que é o erotismo? “A aprovação da vida até na morte”, ou seja, a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte. Para Bataille, o ser humano é um ser descontínuo. Nasce só. Morre só. O paradoxo é que se, por um lado, queremos sempre conservar essa descontinuidade (teremos a morte), por outro, sentimos falta da continuidade perdida ao nos percebermos como “indivíduos” (desejamos a morte). O erotismo é a dança, propriamente humana, que se dá entre dois polos: o do interdito e o da transgressão (SCHEIBE, 2013, p. 16).

Para Bataille, morte e sensualidade são fatores de desordem que incomodam a sociedade, a qual constrói meios de interdição ao homem, motivando-o à transgressão. Tais fatores fundam aquilo que o estudioso francês chamou de experiência interior, discutida no segundo movimento deste estudo.

No que respeita à morte e ao erotismo, eles estão associados ao prazer da violação, da transgressão e do excesso. São movimentos intensos orquestrados pela natureza dos indivíduos, que se rebelam contra as interdições e proibições, tornadas socialmente um assunto tabu. As noções de transgressão e morte surgem das interdições sociais, forçando o homem a ir de encontro às regras ou concepções consideradas como “verdadeiras”. A morte age, assim, contra o desejo de duração e de permanência dos seres, é a “parte maldita”. Nesse sentido, ressalta-se a impossibilidade de entendimento do que realmente vem a ser o homem, viabilizando a profanação dos corpos.

Esse processo da transgressão pela morte e, conseqüentemente, de violação dos corpos, pode ser evidenciado no conto de Viana a partir das sinestésias apresentadas na narrativa. Os símbolos da morte, mesclados à percepção olfativa, tais como o cheiro da vela e o odor das flores do funeral, desencadeiam em Marcelino um processo memorialístico: a lembrança do desejo, há muito tempo não saciado. Essa questão pode ser especialmente percebida a partir do instante em que o personagem passa a observar, maliciosamente, a funcionária em seus afazeres:

Ao sair pro quintal, deu com dona Valdenice de costas, sem blusa, só de corpete, o colo resinado de calor. Bem fornida, a dona Valdenice. Até que dava pro gasto não fosse estar ele de nojo. Aquele cheiro de vela e flor de defunto despertara nele uns desejos fora de hora, como se fossem uma mensagem de que tinha que aproveitar a vida. Do jeito que estava seco... desde que a tal Margarida piorara, nunca mais ele soube o que era o gosto daquilo. Sentiu vontade de rir de novo. “Será que estou ficando maluco?” (VIANA, 2004, p. 105).

Com a performatização da cena doméstica, na qual a personagem lava as roupas de seu Marcelino, é possível perceber o seu suor escorrendo sob o corpete. A maneira como o protagonista percebe a funcionária – bem fornida – colabora com esse artifício de linguagem, cujo objetivo corresponde a produzir o choque e causar um foco de perturbação. Novamente, a sinestesia, propiciada pelo cheiro de flores e das velas do velório, encaminha a cena para a transgressão estabelecida entre a violação sexual e a morte.

O recurso da linguagem coloquial também colabora no desenho da cena. Expressões como “estar de nojo”, “estar seco” e “gosto daquilo” coadunam o caráter funesto, presente na primeira expressão, ao sexual, compreendido nas outras duas expressões. Esse desenho, viabilizado pela performatização do presente, encaminha a narrativa para o ato sexual entre os personagens:

Dona Valdenice não se cobriu, só ajeitou a alça caída do sutiã vermelho. Ele passou por ela e sentiu o mesmo cheiro de alfazema da finada. O sangue se espalhou quente por todo o corpo de seu Marcelino. Passou de leve a mão no ombro de dona Nice. Ela não disse nem que sim nem que não. Encostou-se de leve, apertou-a por trás e ela se deixou levar. Seu Marcelino a fez curvar-se ali mesmo sobre o tanque. Levantou-lhe a saia e fez bem demorado, acostumado com a outra, que só gostava assim. Dona Nice se segurava na torneira pra não desabar. Seu Marcelino se achou dentro de um filme pornô em que o cara pega a mulher nos lugares mais estranhos. O jorro veio forte. Dona Valdenice aguentou bem, sem um grito, sem um gemido. Assim que ele terminou, ela apenas baixou a saia e voltou a lavar as cuecas de seu Marcelino. Ele ficou observando a forma delicada como ela as esfregava. Gente fina, a dona Valdenice. Depois se encaminhou para o quarto. Não tardou o som do violão (VIANA, 2004, p. 105-106).

O fragmento revela detalhes importantes sobre o ato sexual. Começo ressaltando o perfume de alfazema, que instiga recordações da esposa morta, propiciando, contraditoriamente, o desejo sexual do viúvo por dona Valdenice. A relação sexual é claramente explicitada pelo narrador, a exemplo da representação da penetração (“fez bem demorado”), da comparação do coito a um filme pornô, bem como da ejaculação do personagem (“o jorro veio forte”).

No entanto, se o viúvo satisfaz plenamente suas necessidades sexuais, o mesmo não pode ser afirmado com relação a Valdenice. Assim como as funcionárias de Dafé do conto “As meninas do coronel” e à maneira da protagonista de “Mal-assado”, Valdenice vale-se do silêncio, indicando o sofrimento durante o ato sexual. O não pronunciamento ao assédio do patrão, aguentando o coito sem qualquer reação, sugere o constrangimento de Valdenice. As atitudes do patrão e da funcionária, após o ato sexual, sugerem ainda a banalização do sexo e a instauração da rotina, representada pelo retorno automático de dona Valdenice às suas atividades, bem como pelo som do violão de seu Marcelino, atestando a finalização completa do ciclo de Margarida em sua existência. Morte e sexualidade movimentam, portanto, o desejo de seu Marcelino em permanecer vivo, em ser um sujeito contínuo, mesmo que, para tanto, valha-se de transgressões.

As mulheres dos contos de Viana se silenciam, mas cada qual à sua maneira. Assim como não se podia assegurar o caráter de vítima da jovem prostituta em “As meninas do coronel”, também não se pode taxar nem a protagonista de “Mal-assado” nem dona Valdenice como ingênuas. Em “*In Memoriam*”, mesmo existindo o silêncio feminino, não se pode considerar a funcionária como a empregada assediada e desmoralizada, tampouco se pode dizer que seu Marcelino é o vilão esperado. Ambos subjagam e são submetidos às artimanhas um do outro. São personagens em que se pode sugerir a presença de perversidade em suas ações, aspecto demonstrado pela conduta do patrão e da funcionária frente à morte de Margarida.

Nessa aproximação traçada entre os contos ainda é possível ponderar sobre a maneira como essas narrativas constituem as relações eróticas. No caso de “As meninas do coronel”, o erotismo é estabelecido por meio de fetiches instituídos nos matizes do sadismo:

Passado o primeiro susto, a menina se entregava à sorte, ao deus-dará, e já se escorria toda nos dedos do coronel, e toda se contorcia e até ria das graças que ele ia falando, que cajarana era fruta que ele nunca chupava, gostava de sapoti pra afundar bem a boca, que pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem, que bonito pra valer era xibiu de anjinho, vai ver que era por isso que o Céu se cercava deles, a moça ficando séria diante dessa heresia (VIANA, 2004, p. 152).

A expressão inicial – “passado o primeiro susto” – permite o entendimento da instauração da relação sexual ocorrida no conto sob o viés da crueldade. O personagem ora tortura psicologicamente a jovem prostituta com o processo depilatório, ora a instiga sexualmente por meio das expressões erotizadas, que utiliza durante o ato sexual.

Outra questão interessante diz respeito à referência que Juvino faz ao órgão sexual da esposa falecida e às suas exigências atuais. É possível entrever a satisfação de seus fetiches mediante a liberdade sexual instituída pela morte de Doquinha, optando pela genitália feminina depilada e, de certo modo, infantilizada. A descrição quanto ao órgão sexual da esposa – “pentelhuda” – sugere que o coronel não aceita mais uma vagina parecida com a da falecida, predileção encerrada pela sua morte. Nesse sentido, tanto o coronel quanto seu Marcelino têm como base de comparação a imagem da falecida esposa: enquanto o primeiro deseja uma genitália distinta da de sua ex-esposa, o segundo é provocado sexualmente pelo perfume usado por Valdenice, o mesmo de Margarida.

Sobre a protagonista de “Mal-assado”, pode-se afirmar que, embora seja vítima dos atos do marido, ela tem pretensões a algoz, por desejar a morte do cônjuge como único meio de alcançar a liberdade. A presença dessa desumanidade com o outro pode ser evidenciada no seguinte excerto:

Pensou o dia inteiro num jeito de se livrar do infeliz e não perder o barraco. Não deu em nada. A vida dela era um bloqueio só. Sem saída. Nem para morrer tinha coragem. De noite, foi como tinha previsto, ele por cima dela, naquela rapidez de sempre, sem beijo nem nada. Ele dormia logo depois, ressonando forte, e ela sem pregar o olho, tiririca da vida, gozar não gozava mesmo, muito menos daquele jeito que ele fazia que ela tinha até vergonha de contar (VIANA, 2004, p. 32).

A truculência é estabelecida em uma via de mão dupla. No que concerne à protagonista, o desejo e a tentativa de planejamento da morte de Duda assemelham-se à ideia de que a morte do outro lhe acarretará uma vida mais justa e digna, em que ela poderá experimentar a liberdade. Quanto ao comportamento do marido, a violência com o outro é percebida pela maneira como ele realiza o ato sexual, fato que também colabora no desejo de libertação da protagonista, almejando ainda mais a morte de Duda, pois ela tinha “vergonha de contar” a maneira brutal com que eles se relacionavam. Diferentemente de Duda, “naquela rapidez de sempre”, seu Marcelino demora durante o ato sexual com Valdenice – “fez bem demorado, acostumado com a outra, que só gostava assim”.

As experiências sexuais, nos três contos, são pungentes, dilacerantes, resultando numa percepção de aniquilamento, de esgotamento, de fim. Tal constatação nos leva à afirmação de Bataille de que não se pode diferenciar a morte da sexualidade. Conforme o estudioso,

Se vemos nos interditos essenciais a recusa que o ser opõe à natureza encarada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia do aniquilamento, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os movimentos agudos de uma festa que a

natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio de cada ser (BATAILLE, 2013, p. 86).

A razão fundamental dos interditos relaciona-se ao desejo de impor uma ordem à dissipação de energia e à orgia de aniquilamento, próprias à atividade vital. Seja pela morte seja pela sexualidade, eles buscam impedir o risco ao fenômeno da descontinuidade. Parafraseando Bataille (2013), a morte desestabiliza o senso de ordenação do mundo.

Isto explica porque Bataille afirmará que o objeto fundamental dos interditos é a violência. Ela corresponde àquilo que desordena o sujeito, suprimindo a ordem que estabiliza os sujeitos em relação à sociedade. Nesse sentido, há uma violência que é coextensiva à própria mobilidade da vida. Com efeito, a morte pode ser entendida como a instância maior da continuidade completa do ser, sendo, talvez, a atividade erótica e a violência as experiências que mais se aproximam da experiência da morte.

Desse modo, os interditos são sistemas sociais que visam à coerção do sujeito, sendo, por isso, transgredidos, como fez seu Marcelino frente às duas mulheres na busca de se tornar um ser contínuo. Não é por outro motivo que os interditos referem-se, principalmente, à morte e ao sexo, assim como aos dejetos e aos excrementos. Seja pela sexualidade, seja pela morte, o interdito – esse desejo de permanecer eterno, que finda por ser transgredido – impede o contato com situações e fenômenos nos quais a duração das formas se encontra em risco, mediante a dissolução mortal ou a proximidade com o grotesco.

Essa reinvenção da vida pela morte acaba por apresentar dois conceitos sobre o erotismo discutidos no segundo movimento: a transgressão e o interdito. As comunidades sociais, fundadas no trabalho e na razão, organizam-se sob uma série de interdições à morte e ao sujeito, nascido pela morte de outrem: o velório, o luto e a espera do processo de purgação pela ausência alheia. Entretanto, a relação entre erotismo e morte se institui pelo processo de transgressão dessas normatizações. A essência do erotismo é, assim, transgressora, dado que, mesmo consciente do interdito, ele é o resultado do prazer da atividade sexual humana.

Enquanto para Georges Bataille a morte é regida pelos mesmos conceitos que fundam o erotismo, para Octavio Paz ela é estabelecida sob a visada da mudança e da transformação na história humana. Assim, influenciado pela cultura e filosofia oriental, pode-se afirmar que o poeta mexicano percebe a morte sob a perspectiva do tempo. Para ele,

Ela [a morte], que destrói tudo, é a mãe da mudança. Graças à morte de Alexandre foi possível a desintegração de seu império; mais tarde, a morte do Helenismo tornou possível o surgimento de Roma. Morrem os impérios, morrem as sociedades e morremos todos nós. Este contínuo desaparecer faz

com que os ideais sejam renovados, que os crimes sejam repetidos com algum requinte ou surpreendentes variações, que as seitas se multipliquem, que um problema seja pensado sempre de forma diferente e em diferentes circunstâncias, em suma, que a monotonia da história se disfarce sob as vestes da surpresa, da novidade e da mudança. Lembro-me de uma frase, melancólica e pungente de Leopardi: “A moda é a máscara da morte”. E acho que não somente a moda seja a imagem da morte; a História, com toda a sua vivacidade, com toda a sua animação gesticulante, repleta de ações, de gestos, tragédias, cheia de vida, é apenas uma máscara da morte. Caveira que ri e chora, que pretende nos seduzir com suas mil roupagens e mil loucuras, caveira que nos desaponta frente a todos os nossos esforços e nos ensina onde irão parar todas as nossas angústias, todos os nossos problemas e todas as nossas ambições: isto é a história [...]. Graças à morte e ao medo que nos inspira, a Vida sempre muda com uma constante e intensa energia, exasperadamente viva, tão mais viva quanto mais convencidos ficamos de que só a morte nos aguarda (PAZ, 1999, p. 391-393).³⁵

Na ótica do poeta mexicano, a vida é um fluir constante de experiências que só se encerram com a morte, viabilizando mudanças na história humana. A morte, sob essa perspectiva, pode ser encarada como parte de um processo de evolução social, fato exemplificado pelas tantas alterações históricas mencionadas por Paz, numa ideia de desconstrução/construção contínuas. A morte seduz o homem por fazê-lo compreender sua finitude perante o tempo e o espaço, fato que o leva a buscar ações de escape desse acontecimento.

No entanto, a morte é inseparável do homem: ela constitui seus desejos, anseios, vitórias. Localizar a morte no humano é assumir de forma radical a temporalidade como preocupação de angústias existenciais. Esse processo de desconstrução/construção apontado por Octavio Paz pode ser observado no fragmento subsequente, quando seu Marcelino aproxima-se de dona Valdenice no momento em que ela lava suas roupas:

Ao vê-lo se aproximar, dona Valdenice pegou a blusa que pendurara num prego pra se cobrir.

— Fique à vontade, dona Nice. Se incomode comigo não.

— Seu Marcelino, o senhor precisa comprar umas cuecas mais modernas!

³⁵ Ella, que todo lo destruye, es la madre del cambio. Gracias a la muerte de Alejandro fue posible la desintegración de su Imperio; más tarde, la muerte del helenismo hizo posible a Roma. Mueren los imperios, mueren las sociedades y morimos cada uno de nosotros. Este continuo desaparecer hace que los ideales se renueven, que los crímenes se repitan con ciertas exquisitas o sorprendentes variaciones, que las sectas se multipliquen, que un problema sea pensado siempre de manera distinta y en diversas circunstancias y, en suma, que la monotonía de la historia se disfrace con los ropajes de la sorpresa, de la novedad y del cambio. Recuerdo una frase, punzante y melancólica, de Leopardi: “La moda es la máscara de la muerte”. Y pienso que no sólo la moda es la imagen de la muerte; la Historia, con toda su vivacidad, con toda su animación gesticulante, henchida de acciones, de gestos, de tragedias, repleta de vida, no es sino la máscara de la muerte. Calavera que ríe y llora, que pretende seducirnos con mil ropajes y con mil locuras, calavera que nos desengaña de todos nuestros afanes y nos enseña adónde irán a parar todas nuestras angustias, todos nuestros problemas y todas nuestras ambiciones: eso es la historia [...]. Gracias a la muerte y al miedo que nos inspira, la Vida se modifica siempre con una constancia y una energía terribles, exasperadamente vivas, tanto más vivas cuanto más convencidos estamos de que sólo la muerte nos espera (PAZ, 1999, p. 391-393).

Olha só que atrevimento! Já estava dando palpite até em sua roupa de baixo.
 Não disse nada. Aquela mulher estava querendo.
 — A senhora quer que eu compre alguma coisa pro almoço?
 — Senhora está no céu. Você (VIANA, 2004, p. 105).

Os movimentos de desconstrução e construção propiciados pela morte apresentados por Octavio Paz aparecem no fragmento como um meio de transformação da história desses três personagens. A morte de Margarida, em outros termos, o ato de destruir o espaço até então ocupado pela moribunda, viabiliza substituir uma existência por outra, permitindo o aflorar de Valdenice na vida de Marcelino. A construção desse lugar deixado vazio pela ex-esposa pode ser percebida em instantes em que a personagem interfere no cotidiano do patrão, sugerindo que ele adquira peças íntimas mais modernas. A modernidade aqui tem o intento de fazer com que o outro deixe para trás o passado, ocasionando a transformação de si e do espaço, característica própria da morte, segundo Octavio Paz.

Outra transformação interessante diz respeito à correção que dona Valdenice faz em relação ao pronome de tratamento utilizado pelo patrão: “Senhora está no céu. Você” (VIANA, 2004, p. 105). Tal alteração apresenta a informalidade e proximidade desejada por ambos os personagens, aspecto linguístico que discutirei no item que se segue.

4.4 A linguagem, o poder e a morte

Barthes, em seu livro *Aula*, resultado da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio da França, proferida em 1977, aborda questões relativas à linguagem e às relações de poder que ela estabelece entre os indivíduos, ao controlar os mecanismos que regem os convívios sociais, como a regência estatal, as classes sociais, a moda, os espetáculos, a opinião das pessoas e, até mesmo, as relações familiares. A língua corresponderia, desse modo, a uma forma de gerenciamento da tensão existente entre servidão e poder.

Nessa perspectiva, esquivar-se do controle instituído pelo poder dominante para alcançar a liberdade só seria possível num universo “fora da linguagem” (BARTHES, 2007, p. 15) ou, então, por meio de uma “trapaça” com a língua, criada pela literatura. Ao revolucionar a linguagem, a literatura, entendida por Barthes como uma “prática de escrever” (BARTHES, 2007, p. 15), teria a possibilidade de libertar os indivíduos das relações de poder mediante “o trabalho de deslocamento que ele [o escritor] exerce sobre a língua” (BARTHES, 2007, p. 17). A literatura é, portanto, independente do autor, da sequência de obras, do

comércio, do seu ensino. Ela é elaborada no tecido discursivo, promovendo forças questionadoras e, simultaneamente, desconstrutoras das relações de poder:

Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. [...] A enunciação [...], expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2007, p. 19-20).

Essa característica transgressora da literatura desarticula a realidade elaborada pelas relações de poder, fazendo reverberar múltiplas escritas performáticas e coloca em cena a questão do “prazer do texto”, da fruição da linguagem e, finalmente, do erotismo:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica (BARTHES, 2008, p. 11-12, grifos do autor).

Transpor essa margem é o que assegura a libertação das amarras sociais. Para garantir esse ato de resistência, Viana performatiza a linguagem de seus contos, num processo similar à trapaça empreendida pela literatura, como sugere Barthes, tornando-a erótica. Nessa impostura, nesse ato transgressivo, vemos o funcionamento de uma linguagem que performatiza o acontecimento da morte como um processo libertino. Viana, então, atravessa as duas margens linguísticas, sem se estabelecer em nenhuma delas, ao optar por uma linguagem passional, repleta de jargões coloquiais e vulgares. Assim, mais do que simplesmente transgredir as normas canônicas da língua, o autor sergipano encena, pela linguagem, uma experiência similar à morte, resgatando sentimentos demasiadamente humanos, como amor, desejo, dor, alívio, erotismo.

[...] Ontem nem chorara tanto, nem mesmo quando o caixão saíra. No cemitério parecia alheado ao mundo, fungara só pra não passar vergonha. Também depois de tanto sofrimento, foi um descanso para os dois. Agora ele via como a sua casa estava um abandono só, cheirando a flor barata e vela derretida, restos de biscoito por tudo que era canto. Maluquice fazer o

velório na própria casa, aquele entra e sai da rua toda, uns olhando a cara de dona Margarida e querendo rir porque tinha ficado mais feia do que já era. Saiu das lembranças com o cheiro forte de sabão em pó. Dona Valdenice passava com tanta força a vassoura de piaçava que parecia querer rasgar o chão.

— Tem que comprar mais sabão, seu Marcelino.

Não gostou do jeito dela falar, um jeito mandão, igual ao da outra. Só não a despedia agora porque a casa estava mesmo muito suja (VIANA, 2004, p. 103).

O fragmento em destaque parece estar impregnado pelo odor da morte, aguçando as sensações sobre ela. O narrador onisciente observa o esforço de seu Marcelino para mostrar um aparente sofrimento às pessoas, revelando o interdito social do luto esperado pela sociedade. Sua busca por simular tal estado apresenta um esforço em obedecer à regra imposta. Entretanto, o fato de ser uma simulação já vislumbra a eclosão das transgressões cometidas por Marcelino.

A sinestesia é um aspecto frequente na linguagem utilizada por Viana: o cheiro da vela encaminha o personagem à memória recente do velório, bem como à atitude sarcástica dos passantes ao zombarem da figura moribunda de sua falecida esposa. Esse recurso olfativo/rememorativo conduz ainda a narrativa para o ato transgressivo: a relação sexual entre seu Marcelino e dona Valdenice. Após sentir o cheiro da vela derretida e das flores utilizadas no velório, o viúvo fareja o cheiro do sabão em pó utilizado pela funcionária para limpar o chão e escuta o barulho da vassoura piaçava, alterando o ambiente até então funesto.

É interessante perceber ainda o fato de o velório ser realizado na casa de dona Margarida e seu Marcelino e não no espaço de uma empresa funerária ou em um hospital. A ação remete ao fato de que o ato de morrer, em outros tempos, era visto com naturalidade pela sociedade. Segundo Philippe Ariès (2003), na Idade Média, por exemplo, o evento da morte era organizado pelo próprio moribundo, como se fosse uma ocorrência pública: o quarto tinha a porta aberta para visitas, de modo a não privar a visão do morto das crianças e tampouco das pessoas mais sensíveis. Assim, morria-se cercado por parentes, e as pessoas ouviam as últimas palavras no leito de morte. No entanto, paulatinamente, a morte, em algumas instâncias, vem se tornando um evento privado e secreto, quase obsceno.

Assim, quando o personagem julga uma maluquice realizar o velório em casa, é possível visualizar uma tentativa de ocultar a representatividade desse rito ligado à finitude do ser, funcionando como uma pornografia da morte, no sentido de que ela precisa ser escondida dos olhos, ação comum na sociedade ocidental atual ao buscar rechaçar esses corpos.

Haveria, assim, uma tendência moderna em “afastar” a morte, alterando drasticamente a relação que o homem, medieval, por exemplo, estabelecia com a morte e o morto. Com a

inserção dos sistemas de saúde e dos hospitais, os cemitérios cada vez mais distantes das cidades e a institucionalização do cuidado com a morte, esta deixa de ser uma atividade íntima, familiar, e passa a ser “terceirizada”. Segundo Ariès: “[...] O homem de hoje, por não vê-la com muita frequência e muito de perto, a esqueceu; ela se tornou selvagem e, apesar do aparato científico que a reveste, perturba mais o hospital, lugar de razão e técnica, que o quarto da casa, lugar dos hábitos da vida quotidiana” (ARIÈS, 2003, p. 293).

Outro aspecto relevante refere-se à maneira pela qual o personagem nomeia tanto a esposa falecida quanto a funcionária. No início, sua ex-esposa é tratada de maneira respeitosa – dona Margarida. A partir do momento em que se lamenta pelo seu falecimento, o personagem refere-se a ela por Guida. Entretanto, no instante em que começa a desejar sexualmente dona Valdenice, o protagonista passa a chamá-la de *a tal Margarida e a outra*.

O mesmo movimento acontece em relação à funcionária: no princípio da narrativa até o momento em que ele a encontra de costas apenas de corpete vermelho, Marcelino a trata de maneira formal e respeitosa – dona Valdenice. Com o avançar da narrativa, o personagem faz descrições tanto físicas quanto comportamentais da funcionária de maneira pejorativa, criticando seu rosto com suor – “cara brilhosa” – e seu comportamento silencioso – “toda silenciosa”. No decurso da narrativa, as duas personagens são equiparadas pelo protagonista mediante uma comparação:

A mulher finalmente se calou e começou a cantarolar hinos de igreja. Chata, chata que nem a dona Margarida. Herança da carismática, aquela mania de arrumar empregada na hora da missa em que todos se abraçavam. Estava por aqui com a carismática. Ia despedi-la em breve e ela ia saber o que era acordar sem emprego (VIANA, 2004, p. 104).

A partir do ato sexual, acontece a transferência entre as duas mulheres, passando a chamá-la de dona Nice. Nessa transferência de papéis entre as mulheres, é possível entrever o tênue limite entre a morte e o erotismo, mediado pelo poder linguístico, pois as intenções do viúvo aparecerem na alcunha utilizada, em diversos momentos, para nomear a funcionária. Percebe-se, assim, que, ao utilizar uma linguagem mais formal, Marcelino respeita um mecanismo social, confirmando sua hierarquia profissional. Mas, como diz Barthes, a língua leva os sujeitos a proposições que caminham por vias dialógicas, ambivalentes, não como imposição, mas como sedutoras sugestões. Desse modo, as vontades do viúvo vão sendo impostas conforme ele modifica as formas de nomear a empregada: o apelido carinhoso garante-lhe, portanto, a saciedade sexual.

Pensando em todas as nuances da relação apresentada entre o erotismo e a morte, o título do conto viabiliza a compreensão dos indícios do erotismo na vida de seu Marcelino, elaborados mediante o ritual de morte de Margarida. A transferência entre as duas mulheres e o ato sexual em si pode ser visto como um anúncio desse processo de rememoração do outro e, simultaneamente, de libertação e desejo de gozar a vida por parte do protagonista.

Neste capítulo, busquei discutir os principais aspectos relacionados ao conceito de erotismo em relação à morte a partir da narrativa “*In memoriam*”. Nesse sentido, foi possível perceber, seguindo os indícios do conto de Viana, que o espaço existente entre o erotismo e a morte corresponde a um lugar de trânsito entre a interdição e a transgressão, devido ao desejo de ressurgir pela morte do outro. Problematizei ainda a relação da alimentação com a morte como forma de assimilação do luto e do corpo que feneceu. Tais aspectos relacionaram o caráter erótico da morte ao corpo grotesco e, portanto, ao baixo corporal.

Até então o segredo inviolável. O mundo em branco à sua frente: a folha com seus espaços. Entre o homem que escreve e a instigação dos cães, pausa e repousa um universo de convenções ainda não decifrado. O detalhe que se foi, a página que se recusou à escrita. A mansidão do tempo desenovelando-se e tornando-se matéria viva e estável. Diante desse mundo estático, o homem movimenta-se asperamente por caminhos que nenhum outro se aventurou. Nem ele próprio é capaz de gritar antes do pano descer por completo. O que se faz então é somente um ato de domador. A fera de cada sílaba numa jaula que não mais lhe pertence. Deflagrada, a fera acua-se, lança-se e fica a contemplar ironicamente os seus visitantes. Nenhum deles leva o seu segredo. Por ela, poderá simplesmente descobrir os seus segredos de homem. Ela, a fera, não sai de si mesma. O que transpira é muito pouco para denunciá-la ao seu dono. Embora lamentando a sua ferocidade, ela é dócil e deixa-se devorar por quem lança-se por dentro de seu gradil em pleno parque.

Antonio Carlos Viana

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, Antonio Carlos Viana é apontado como uma das grandes referências da literatura brasileira contemporânea, possuindo um estilo único e inegavelmente caracterizado pelo novo realismo em suas obras mais recentes, insistindo na valorização de vozes alijadas da sociedade e mesclando a elas experiências afetivas, emocionais e sexuais, evidenciadas pela frustração e pela dor. Seus personagens são protagonistas de histórias mínimas, quase banais, que provocam indignação e revolta em virtude da aniquilação de vidas marcadas pela precariedade econômica e social, pelo abandono e pelo esquecimento, como é o caso dos personagens estudados nos contos selecionados para esta pesquisa.

Neste trabalho, o meu objetivo foi o de analisar como se fundamenta a composição do erotismo em três contos do autor, a saber: “As meninas do coronel”, “Mal-assado” e “*In memoriam*”, contidos no livro *Aberto está o inferno* (2004). Em meu percurso metodológico, investiguei os vestígios do erotismo nos contos de Viana em face do novo realismo, valendo-me do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg no ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (1989), bem como de ferramentas metodológicas da Crítica Literária como o *close reading*. Tal processo metodológico permitiu elaborar três movimentos de leitura, considerando os seguintes eixos: a prostituição, o casamento e a morte.

Considerando os movimentos de leitura realizados, busquei tecer algumas considerações a respeito da maneira pela qual o erotismo se entranha aos elementos composicionais na obra de Viana, marcada pela performatização do real e por nuances de uma linguagem coloquial, viabilizando, assim, linguisticamente, a desumanização dos personagens.

Ao longo deste estudo, procurei refletir sobre algumas questões que nortearam a minha análise: a) como a linguagem propicia o surgimento do erotismo nos contos de Antonio Carlos Viana?; b) de que maneiras se pode estabelecer uma interface entre os elementos narrativos dos contos e a linguagem performática?; c) como os contos analisados se situam no novo realismo literário brasileiro?; d) como essa escrita performática do erotismo pode ser articulada com as questões de poder e liberdade atinentes à linguagem?

Sobre a primeira questão, visualizo, nas análises elaboradas, que a linguagem aponta para uma teatralização do narrado, haja vista a linguagem performática preocupar-se com o texto, o tempo, o espaço, o corpo e a voz; ela é o texto que se presentifica pela energia teatralizante da linguagem. Assim, o surgimento do erotismo nos contos de Viana acontece por meio de uma apresentação da linguagem dos corpos, mediante metáforas e sinestésias, por

exemplo. Por meio desses recursos de linguagem fica notório o teor marcadamente carnal e libidinoso, como evidenciado, por exemplo, durante o coito entre o coronel e a ninfeta e nas múltiplas imagens da relação sexual e da genitália dos personagens em “As meninas do coronel”, ou pelo sexo animalizado entre o açougueiro e a protagonista de “Mal-assado”, ou, ainda, a partir da percepção do suor de dona Valdenice misturado ao perfume, aguçando a recordação da esposa falecida de seu Marcelino, em “*In memoriam*”, para, em seguida, acarretar no ato sexual à beira do tanque de lavar roupas. Como pude perceber, a elaboração do erotismo pela linguagem performática passa pelo viés da brutalidade das situações vivenciadas pelos personagens.

No que concerne à segunda questão norteadora, minhas considerações relacionam-se àquelas realizadas para a primeira questão. Assim, posso dizer que os elementos narrativos nos contos de Viana sofrem um processo de dramatização. É possível ouvir a voz que apresenta os fatos e vivenciar os sentimentos mais íntimos dos personagens. Segundo Karl Erik Schøllhammer, “[...] trata-se de um voyeurismo espetacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas” (2009, p. 114). Também é possível enxergar o cenário em que os acontecimentos se desenrolam, como a cena em que o coronel leva a funcionária de Dafé para a banheira. A sinestesia colabora para o processo de tornar a cena viva, sugerindo, por meio do cheiro da maresia misturado ao da alfavaca, o acontecimento do sexo oral e anal.

A descrição dos personagens e a construção de sentidos são também estratégias da linguagem performática. As imagens animais usadas em “Mal-assado” para caracterizar os personagens, como porco e vaca, favorecem o entendimento das referidas psiques: ele, um sujeito asqueroso e monstruoso, ela, submissa e subserviente. No entanto, nas filigranas da narrativa fica evidente que essa relação maniqueísta não é tão rasteira, porque a personagem também apresenta seus laivos de monstruosidade, não podendo ser considerada como a vítima que se espera. No mesmo sentido, Duda não pode ser considerado como o crápula que se coloca e quer. Esse mesmo conflito aparece nos demais contos em estudo.

A sinestesia, novamente, colabora para a construção temporal: o processo de apagamento da morte e da figura de dona Margarida, mediante os odores encontrados na casa de seu Marcelino. No primeiro instante, o cheiro de velas e das flores do velório, marcando o instante *post-mortem*. Na sequência, o odor do sabão em pó, seguido do perfume de alfazema que exalava do corpo de dona Valdenice, desencadeando o sexo entre os sujeitos. Como uma câmera, a linguagem performática desenha, intensamente, os acontecimentos da narrativa.

Quando, na terceira pergunta de pesquisa, questionei em que medida os contos deste estudo encontram-se inseridos na estética do novo realismo apresentada por Karl Erik Schøllhammer, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), não podia perder de vista que essa relação entre ficção e realidade é perpassada pela violência. Nesse sentido, retomo o primeiro movimento de leitura, quando apresentei a fala de Antonio Carlos Viana, em aula inaugural do curso de Pós-graduação em Estudos Literários desta Instituição de Ensino. Ao abordar a problemática da classificação do conto brasileiro contemporâneo, o autor apresenta diferentes classificações, entre elas, a relacionada aos herdeiros do insólito, na linha de Júlio Cortázar, da qual se depreende uma das principais características de seus contos, a desnaturalização do insólito.

Dessa maneira, as situações mais insensatas e, até mesmo, as mais banais se tornam passíveis de acontecerem, tal como pode parecer absurdo na contemporaneidade a exploração da prostituição infanto-juvenil sugerida e tratada de modo ordinário em “As meninas do Coronel”, bem como pode provocar mal-estar e constrangimento o retorno da protagonista de “Mal-assado” para o seu ex-marido, permitindo todos os maus tratos e a vida miserável que ele lhe oferecia.

Na mesma direção, essa desnaturalização do insólito realizada pelo novo realismo provoca um estranhamento quando seu Marcelino opta por romper os padrões dos rituais fúnebres e estabelecer relações sexuais com dona Valdenice na manhã seguinte ao enterro de dona Margarida, sua falecida esposa. À medida que as tragédias pessoais são desentranhadas nas narrativas de Viana por meio desse processo de teatralização dos acontecimentos, questionamo-nos sobre a viabilidade dessas realidades.

Por fim, acerca da quarta e última questão, ressaltarei os principais aspectos referentes à instauração das relações de poder e liberdade atinentes à escrita performática do erotismo. Alusiva ao segundo movimento de leitura, considero a noção de soberania um aspecto relevante para se pensar a instauração de poder frente à linguagem performática do erotismo. A esse respeito, é preciso frisar que usualmente o conceito é utilizado para tratar daquele que exerce o poder, à maneira de um rei, como é o caso do coronel no castelo de Dafé. Entretanto, o conceito de Georges Bataille transfere o poder para os sujeitos que se encontram em estado de alienação. No caso do conto de Viana, essa situação pode ser exemplificada pelo papel assumido pela prostituta frente aos fetiches do coronel.

No terceiro movimento, destaco a noção elaborada por Michel Foucault sobre as relações de poder que subjagam *os homens infames*. Ao discutir sobre os indivíduos apagados pelas relações de poder, conforme proposto pelo estudioso francês, é possível evidenciar o

silenciamento/assujeitamento da protagonista frente ao marido e à sociedade machista na qual ela se encontra inserida. Seu apagamento é perceptível inclusive pelo fato de a personagem ser desprovida de nome, suprimindo-se, portanto, sua identidade, fato que induz o entendimento de seu cerceamento sexual. No entanto, esse processo de apagamento identitário encaminha a personagem a buscar o autoconhecimento e seu prazer, fato que desencadeará a relação sexual com o açougueiro, determinando, assim, um processo de empoderamento feminino.

Sobre o quarto e último movimento, ressalta-se o artifício de libertação vivenciado por Marcelino, que advém de um rompimento com os costumes, bem como pelas metáforas dos excrementos indicando a renovação do personagem a partir da morte da ex-esposa, fato que abre espaço para a realização do desejo amoroso e sexual por sua funcionária, dona Valdenice.

Nas três situações apresentadas, a tentativa de libertação como uma sublimação está relacionada às personagens femininas: a prostituta, que deseja se libertar do sexo com o coronel, a malcasada, desejando o fim da vida infeliz ao lado do marido, a moribunda, com o fim de sua decrepitude e, por fim, a empregada, sendo o seu desejo lido sob duas visadas: a ânsia por uma vida melhor e/ou o fim do sexo com o seu patrão. Na mesma direção, os personagens masculinos são fracassados, cada qual sob uma perspectiva: o coronel, devido ao seu desejo pelas ninfetas, Duda, um homem fracassado economicamente, alcoólatra e agressivo e Marcelino, um viúvo e patrão sem respeito e escrúpulos.

Retomando o processo metodológico utilizado, é preciso ressaltar que Carlo Ginzburg (1989) entende que o paradigma indiciário representa um saber do tipo venatório, fundamentado em rastros deixados no texto, conforme averigui nas leituras desenvolvidas nesta dissertação. Tal qual a trama de um tapete, as pistas do presente objeto de estudo foram organizadas fomentando os “Movimentos” realizados. Entretanto, na medida em que entrecruzei esses indícios, novos movimentos de leitura puderam ser percebidos, como a questão da assimilação dos corpos apontada especificamente no quarto movimento, porém evidenciada, mesmo que sob aspectos diferentes, em todas as narrativas analisadas.

Ressalto, ainda, o caráter incipiente desta investigação sobre o estudo da linguagem empregada por Viana. A título de esclarecimentos, diria que cada um desses capítulos pode ser, valendo-me do termo, movimentado em outros estudos e, com isso, aprofundado, como é o caso das questões relacionadas à morte. Outras problemáticas ainda podem ser desdobradas, como as temáticas relacionadas à velhice e à memória na coletânea de contos *Jeito de matar lagartas* (2015), ainda não abordada pela crítica especializada.

Com as palavras ferozes de Viana na epígrafe que abriu estas “Considerações Finais”, aponto para a necessidade premente de decifrar seu segredo inviolável. Nas grades da linguagem, onde habitam gestos, traços e falas, palavras e silêncios movimentam-se pelo mundo em branco, pelo mundo-palco das narrativas, na ânsia de serem decifrados por nós, leitores, por meio de nosso corpo, nossos sentidos, nossas certezas e nossas verdades. E, assim, a cada sílaba que brutal, mas também, contraditória e ternamente, nos ataca, o homem movimenta-se por entre traços e linhas, que envolvem o seu corpo, eroticamente, viabilizando sentimentos catárticos, pois é sempre a linguagem ponto de partida para novas leituras e sensações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de arte moderna**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nacastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994. 3v.

ASSIS, Machado. **Várias histórias**. São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, George. **A história do olho**. Tradução Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução Julio Castanon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda**. Tradução Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1997.

BATAILLE, Georges. **O acéfalo**. Tradução e posfácio de Fernando Scheibe. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2013.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. O soberano. In: SCHEIBE, Fernando. **Coisa nenhuma, ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille)**. 2004. 166f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2004. p. 142-156.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradutor Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **ALETRIA** – revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 21, p.27-36, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 2000.

BLOCH, Jean Michel. **La nueva novela**. Tradução G. Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama, 1967.

BOSI, Alfredo. **O conto Brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1998.

BRASIL. **Código Penal**. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Vade mecum. São Paulo: Saraiva, 2008.

BRUNO, Haroldo. A infância, entre o fantástico e o lógico. **O Globo**, Rio de Janeiro, [1974].

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Eunice Dutra Galery. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

CORDEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. Diálogos com a tradição: a “invenção do Nordeste” em Antonio Carlos Viana. In: **Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura**. v. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Paulo_Andre_de_Carvalho_Correia.pdf> Acesso em: 06 fev. 2015.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. **Ritos de passagem**: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antonio Carlos Viana. 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Letras e Artes do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2reimp. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 2reimp. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Aurélio Guerra Neto. 2 reimp. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. v. 1. p. 10-36.

FERREIRA, Yvonélio Nery. **Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela**. 2008. 109f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Mestrado em Teoria Literária, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

FOSTER, HAL. **O retorno do real**. Tradução Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org). **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: LR Editores, 1983. p.165-172.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. A visão da morte ao longo do tempo. In: **Revista Medicina: Ribeirão Preto**, 2005, v.38, n.1.p.13-19.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade** – sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. 5 reimp. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2.ed. rev. e ampl. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1988.

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

INGARDEN, Roman. **La obra de arte literária**. Tradução Gerald Nyenhuis H. México: Aguilar, 1998.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**. Tradução Vinícius Dantas. São Paulo, n. 12, 1985, p. 16-26.

KRAPP, Juliana. Especial para o Globo em 11/04/2015: A violência concisa de Antonio Carlos Viana. In: **Jornal o Globo**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-violencia-concisa-de-antonio-carlos-viana-15838429>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LEMAITRE, Solange. **Hinduísmo ou Sanátana Dharma**: sei e creio. Enciclopédia do católico no século XX. Tradução Valeriano de Oliveira. São Paulo: Flamboyant, 1958.

LOSNAK, Marcos. Leitura: A vida é uma cadela azeda. In: **Folha de Londrina, O Jornal do Paraná**. Disponível em: <http://www.folhawe.com.br/?id_folha=2-1--2289-20150422>. Acesso em: 05 mai. 2015.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Georgina da Costa. **Pequena história literária da infância pobre**. 2012. 169f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MARTINS, Georgina da Costa. Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antonio Carlos Viana. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 3, jun. 2010. Disponível em:

<https://docs.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QQmhyTnpwaUFza28/edit>. Acesso: em 27 out. 2014.

MENGOZZI, Frederico. Visão do holocausto: dois autores, uma gaúcha e um sergipano, cada qual com seu estilo, recriam a realidade cruel. In: **Revista Época**. São Paulo, 334. ed. out., 2004.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Loyola, 1994.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obscuro. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003.

MORAES, Eliane Robert. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

OLIVEIRA, Arael. O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antonio Carlos Viana. In: **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana, v. 8, 2009. p. 69-80.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução Wladyr Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. Consuelos de la filosofía. In: PAZ, Octavio. **Miscelánea I**: primeiros escritos. Obras completas. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p. 391-393.

PAZ, Octavio. Los beneficios de la muerte. In: PAZ, Octavio. **Miscelánea I**: primeros escritos. Obras completas. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p. 391-393.

PAZ, Octavio. **O Mono Gramático**. Tradução Lenora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PAZ, Octavio. **Vislumbres de la Índia**. 2.ed. Barcelona: Seix Barral, 1996.

PERROT, Charles. A água, o pão e a profissão do senhor crucificado. In: J. Doré. (Org). **Sacramentos de Jesus Cristo**. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Loyola, 1989. p. 15-38.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 209-231.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **A filosofia da composição**. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PRIMO, Livia Santos; FERREIRA, Maria de Lourdes. Aberto está o inferno: o naturalismo em Antonio Carlos Viana. In: **Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura**. v. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Livia_Santos_Primo_e_Maria_De_Lourdes_Ferreira.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2015.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela.; ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002. p.47-38.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. (Org.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-62.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 9-18.

SCHEIBE, Fernando. **Coisa nenhuma, ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille)** 2004. 166f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do invisível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHOLES, R.; KELLOGG, R. A. A tradição da narrativa; O legado oral na narrativa escrita. In: **A natureza da narrativa**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p.1-10;11-38.

SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana**. 2011. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana**. 2011. 99f. Dissertação (Mestre em Letras). Núcleo de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

SILVA, Maria Ivonete Santos. A poética de convergência de Octavio Paz. In: **Letras & Letras**, Uberlândia 22 (1) 205-223, jan./jun. 2006. p. 205-223.

SILVA, Maria Ivonete Santos. As personagens ‘infames’ de Antonio Carlos Viana e suas representações. In: **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana, v. 15, 2012. p. 159-170.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Humanidade/desumanidade nos contos de Antônio Carlos Viana** – estudo sobre as perspectivas do conto brasileiro contemporâneo. 2012. Projeto de pesquisa – Instituto de Letras e Linguística/Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SILVA, Maria Ivonete Santos. Violência e desumanidade no 'Esperanza' de Antonio Carlos Viana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13, 2013, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Realize, 2013. v. 1. p. 01-08.

SILVA, Soliana de Araújo. **Borges**: alegoria, metáfora e morte. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

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

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

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

VIANA, Antonio Carlos. Como me tornei contista. **Revista Interdisciplinar**, ano IV, n. 3, mar. 2010.

VIANA, Antonio Carlos. **Em pleno castigo**. Aracaju/Se: Hucitec, 1997.

VIANA, Antonio Carlos. **Entrevista ao Jornal Rascunho**. Paiol literário. 2009b. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/antonio-carlos-viana/>. Acesso em 08 out. 2014.

VIANA, Antonio Carlos Manguiera. Entrevista para rede social do Governo de Sergipe, 04 jul. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MUdkmd2Zgnc>>. Acesso em: 28 set. 2015.

VIANA, Antonio Carlos. **Jeito de matar lagartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo**. São Paulo: Libra & Libra, 1993.

VIANA, Antonio Carlos. Sem dó nem piedade: entrevista concedida a Flávia Martins. **Jornal Cinform**, Aracaju, 15 jun. 2009d. Caderno Cultura & Variedades.

VIANA, Antonio Carlos. Sinto dor quando estou escrevendo. **Jornal Cinform**, Aracaju, 15 a 21 de junho de 2009c, ano XXV, ed. 1366, p. 3.

VIANA, Antonio Carlos. Um universo sem horizonte. Entrevista concedida a Mayrant Gallo. **Iararana Revista de arte, crítica e literatura**, Salvador, ano VIII, n. 12, nov. 2006.

ZILBERMAN, Regina. [Orelha do livro]. In: VIANA, Antonio Carlos. **Em pleno castigo**. Aracaju/Se: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS: CONTOS ANALISADOS

a. “As meninas do coronel”

Mas tudo era novidade e a agulhada que ele recebeu na geniva também. Não era uma boa novidade mas dava pro gasto. E não parava de haver novidade: O homem debruçado sobre ele com um alicate meio quente puxou um, dois dentes, e disse bocheche bem água com sal, na outra semana a gente tira mais dois. O menino sentiu o rosto duas vezes o tamanho normal. Nem conseguia falar. Passou a mão e sentiu que não estava tão grande assim, a boca é que parecia ter crescido por dentro. Aquela, sim, a maior novidade.

As meninas do coronel

Dia do coronel chegar no castelo de Dafé era dia de rebulir, as meninas se ajeitando, muito banho e pedra-pomes, nada de batom e ruge, que o coronel era fogo quanto a essas exigências. Um as diziam que homem melhor não tinha, outras preferiam calar, falar mal ninguém falava, fazia parte do ajuste.

Sempre escolhia a mais nova, isso de tempos em tempos, para atogar a viuvez, as com cara de anjo, de menina no primário. Mil sussurros, mil silêncios, e aí daquela que não fizesse seus gostos, porque mais dia menos dia Dafé botava pra fora, ficando solta no mundo.

E mal ele ia chegando, as meninas já na sala caprichavam nos decotes. Era público e notório que mão mais aberta não tinha nos baixos do São Francisco. Maria da Fé com respeito, no pe-nhoar verde-água, olha essa, coronel, chegada de Gararu, e essa outra de Barra de São Miguel, meninas novas ainda, de poucos dentes perdidos, cabajo recém-tirado, que as de cancela aberta ele não gostava não.

Todo vestido de preto, o chicote no cabide, o olho experi-

mentado, escolhia as de vasta cabeleira e com arcos de criança, rosto de santa menina, e só com a sobrançelha e o franzido da testa apontava a direção, o quarto já preparado, que Maria da Fé sabia de todos os seus precetos.

A menina assustada tremelheava de medo só de ouvir falar no tal coronel Juvinô. E o medo mais crescia quando via a malaeta, o velho puxando aquele fio brilhoso, dizendo "tira essa roupa toda pra eu fazer logo o serviço". Jogava o dinheiro na cama, que boca se cala assim, a espuma ele mexendo pra pincelar os pentelhos que ia raspando lento, com cuidado, com carinho, afastando bem as pernas, vez em quando um lambitoco, dedo no boião rosado para assim que terminasse a danada estar no ponto. Nada de cabritar, "fique quieta, menina, que o fio da navalha não está pra brincar".

Passado o primeiro susto, a menina se entregava à sorte, ao deus-dará, e já se escorria toda nos dedos do coronel, e toda se contorcía e até ria das graças que ele ia falando, que cajarana era fruta que ele nunca chupava, gostava de sapoti pra afundar bem a boca, que pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem, que bonito pra valer era xibiu de anjinho vai ver que era por isso que o Céu se cercava deles, a moça ficando séria diante dessa heresia.

Depois do trabalho pronto, a língua visitava as portas mais atrevidas, que de couro de toucinho ele queria distância. E lá vinha lambe-lambe, língua mole viscorenta, pedindo que a menina se conservasse quieta, como se fosse possível deixar de se contorcer. Aos poucos, aos pouquinhos, os dedos de cada lado da pomba bem depenada, escancelavam com gosto, o repinciar da língua na flor de açucena afrita, o roxo se transformando no vermelho luminoso da romã recém-aberta, a quentura almisarada que ele sorria lento, seu mel de atapá, "é hoje que me acabo", sem paletó, sem camisa, o anum se desfazendo de sua plumagem

negra, mostrando o branco do peito, "paciência, viu, filhinha", afastando a mão afolta que tateava nas calças em busca do escondido. Mas ele arqueava o corpo e deixava a menina ainda mais curiosa. Agora dizia "venha", conduzindo a putinha para a bacia com água que a Dafé preparava com folha de alfavaca. A dona toda suada, ele agora em cuecas, a tentação era grande, mas ele logo afastava mão que lhe fosse atrevida, que ele não era homem de dengues e redendengues, que precisasse de alguém pra manter seu instrumento.

"Sente agora levezinha que é pra não espanciar água", a pele toda lisinha, que nem menina de bergo, os dedos afundando moles, lavando com penetrado vales, montes e caminhos, se perdendo nos alhos, o fura-bolo afrito no carocinho de romã, o mar lhe chegando em ondas no narigão desossado, ele sentindo agora lhe subir toda a macheza, de fazer qualquer mulher se sentir em paz com Deus. O cheiro da alfavaca misturado à maresia destilava seus venenos, que ele sorria aos goles como se fosse chorar, a boca afundada em gomas, o borbulhar das carícias, o dedo escorrendo afoito pela picada da bunda, o orifício afamado, que ele visitava, a pobre moça impando, prendendo o gemido louco, sem saber o que melhor, continuar no tormento ou que acabasse logo, pondo a mão na cabeça a ponto de correr dorida. Ele então se decidia, tirava a coisa rombuda quase assustando a coitada e depois voltava a si, ia pegar a toalha, ainda falta o talquinho pra nemem ficar cheirosa. Ela deitava na cama, as pernas escancaradas, já toda entregue ao destino. Ele, os dedos caídos do talco mais perfumado, quase que desfalecendo com perfume tão celeste, ela se agarrando nas barras da cama anhgá, também já sem se agüentar, e ele sem querer ajuda, fosse de mão ou de boca, e até que enfim se decidia a montar em cima dela, e logo se arqueando como a segurar o cabresto, se aliviando sozinho num chorado espremido, ai meu Deus que me acabo, ai meu Deus que me acabo, ouvindo

o repinicar do sino do meio-dia, espirrando bem distante, quase molhando a parede, pra mostrar que tinha força, e ela toda espartada com final tão melancólico, ele olho no olho, no acinte, se desmontando da água, mas sem largar o instrumento, que com Juwino era assim, que com o coronel era assim, que ele não era doído de meter em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua binba com as doenças do mundo, e boca-de-siti, sua puta, senão o relho te lambe.

que eu tinha transado com ela. Jam me chamar de maluco, tarado, que me aproveitara de uma quase-defunta. Ia ser a maior vergonha da minha vida. Ninguém ia acreditar que fora ela que tinha me tentado. Meus pais não acreditariam que eu tinha sido capaz daquilo.

Minha agonia ainda ia durar mais de uma semana. Passava pela porta da casa dela todo desconfiado, não tinha nem coragem de olhar pro lado. Ainda bem que a empregada vivia lá pra dentro. Nem o jardim aguçava mais, estava virando um matagal. Só recebrei minha tranquilidade quando soube que dona Maria entrara em coma. Numa tarde, voltando do colégio, ao chegar à esquina da minha rua, senti o maior alívio. Havia um ajuntamento de carro à sua porta. "Que Deus a tenha." Nunca na vida pronunciei frase mais reconfortante.

Mal-assado

— E aí?

— Depois a gente resolve.

Putá que pariu. Era sempre assim, ela fazia a mesma pergunta e ele dava a mesma resposta! Não dava pra agüentar mais, fosse pra casa do caralho, ele e suas faltas de resposta. Até que cansou. Disse num dia de briga forte "vá tomar no cu" e se mandou. Sempre assim, depois a gente resolve e não resolve nada! Melhor se mandar de vez e ver se a vida não seria mais fácil sem ele.

Foi morar na casa da mãe, mas seis pessoas num cômodo só, sem privacidade nem pra soltar um peido! Fez de tudo: empacotadeira de mercadinho, faxineira de motel, ajudante de costureira, até limpar cu de velho limpou pra ganhar um dinheirinho. Tentou ser puta, mas só aparecia velho, um nojo danado daquelas carnes moles, e eles gostavam de pedir só coisas nojentas. Afiii viu que não dava. Cansou de dar muto em ponta de faca. Voltou pro Duda com uma garrafa de vinho barato, bem docinho como ele gostava. O pior foi que ele a obrigou a comemorar a volta. Logo vinho tinto, que lhe dava uma puta dor de cabeça.

b. "Mal-assado"

Arriada, acordou arriada, tudo zunindo em volta, triste de não ver nada pela frente. Tava ruço. Retomou o velho balde, a vasoura, e caiu na vizinha de antes. Àquela altura Duda já devia estar na esquina jogando o pouco dinheiro que ela havia trazido, apostando no bicho, capaz de jurar que era na vaca, só porque ela voltara. De noite ia ser o mesmo nhenhém. Dia de muito biscate, ele voltava de sacola cheia, compartilhava com ela pão de forma e mortadela e para arrenatar um gole de Pitu. Gostava de fazer ela beber, e ela bebia pra não apañhar. Tinha boa origem, chegara ao segundo grau, até curso de informática começou mas parou por falta de dinheiro. Seu pai nunca imaginaria aquela graça de homem pra sua filha. Paixão, o que a paixão não faz?, era o que dizia nos primeiros anos, e depois deu naquilo.

Pensou o dia inteiro num jeito de se livrar do infeliz e não perder o barraco. Não deu em nada. A vida dela era um bloqueio só. Sem saída. Nem pra morrer tinha coragem. De noite, foi como tinha previsto, ele por cima dela, naquela rapidez de sempre, sem beijo nem nada. Ele dormia logo depois, risonando forte, e ela sem pregar o olho, tiritica da vida, gozar não gozava mesmo, muito menos daquele jeito como ele fazia que tinha até vergonha de contar.

No outro dia, a cabeça era uma chaga só, uma enxaqueca dos diabos. Como reclamar a sua parte? Ele dormia na hora, fedendo a álcool, nu, sem se lavar, o porco, para acordar de madrugada ainda com aquela coisa dura encostando nela, sugerindo mais. Fingia que estava em sono profundo. Aí ouvia os passos rápidos dele indo apressadinho pro banheiro. Será que o desgraçado ainda tinha coragem de, sozinho, naquela idade? Ouvia o puxar da descarga e os passos de volta, enquanto ela se desesperava, falando. Encostava-se nele pra ver se ainda estava duro. Não estava. Então era verdade que ele fizera sozinho.

Um dia tomou coragem e perguntou pra vizinha se homem

32

depois de certa idade, mesmo casado, e fez um gesto rapidinho com a mão. A vizinha não se fez de rogada: “Se o meu se resolve sozinho, problema dele, porque boa de cama eu sei que sou”. Sentiu-se menor ainda. Será que ele fazia aquilo só pra ela saber que não era de nada, pouca razão pro seu pinto? Que sabia muito bem se virar sozinho? E não é que uma noite ela tomou o maior susto, quando, assistindo a novela depois de mais uma discussão, ele sentou-se diante dela no maior desacato e disse gritando pra todo mundo na vila ouvir que ela ia ver o que era macho, gritando feito um desesperado, já que ela não queria nada com ele, que prestasse bem atenção pra aprender como é que se faz e baixou o calção. Ficou besta com a agilidade dele, ela sempre foi muito cuidadosa nessas coisas, medo de machucar. E ele lá, olhos arregalados, olhando bem na cara dela, dizendo “aqui tem macho”, se esvaindo todo no chão pra ela limpar. Depois saiu assoviano, dizendo que estava pronto pra outra. Ela chorou por dentro não só pelo desperdício, mas por mais um fim de seu casamento. Ainda pensou: melhor assim que com outra. E foi buscar um pano pra limpar.

Pouco a pouco foi deixando de pensar na miséria que era a sua vida. Ter coragem de ir com outro não tinha. Sozinha que nem o tal, nem pensar. Uma psicóloga até falara de tarde no programa da apresentadora despachada que toda mulher devia se conhecer melhor, pôr um espelhinho na frente e se examinar, descobrir onde sentia mais prazer. Não era pecado. Até que tentou, mas teve vergonha e guardou o espelho. Dali em diante, se negou pra sempre. “Vai criar teia de aranha”, ele falou debochando, numa noite em que a procurou fedendo a conhaque.

O casamento estava mesmo acabado. Não tinha mais jeito. A vizinha falou que sem foder homem não fica. “Tem de furar, minha filha, tem de furar, senão o homem larga da gente! O meu, se quiser dar cinco, tô com ele e não abro!” Capaz dele já ter outra. Então o casamento era só aquilo? Tepar tepar até o mun-

33

do se acabar? Se era assim, o dela estava perdido de vez. Foi se desfessar e contou ao padre o que estava sofrendo. E ele disse que casamento sem filhos dava naquilo, caía na esterilidade dos próximos sentimentos. Não entendeu nada, mas achou bonito. Na volta pra casa, juntou uns trocados e comprou um quilo de carne de segunda. O açougueiro tinha olhos mais bonitos do que o galã da novela das oito.

Quanto mais luminosos achava os olhos do açougueiro, mais bonito ficava o pedaço de carne. Admirava a habilidade do homem limpando as gorduras, nenhuma pelanca, nenhum contrapeso, e como a carne brilhava à luz do sol que batia no balcão! “Hoje tem carne de gente!” Falava agora animada ao marido, enquanto ele punha na boca o naco de capa de filé com a farofa amarilhada. Até que um dia, sem saber como, aconteceu.

“A gente faz coisa na vida que nunca imaginou”, foram as suas primeiras palavras quando se levantou do chão gelado, ajoelhado a saia jeans. O galã se limpava no avental sujo de sangue, pois foi lá dentro mesmo, quando ele a chamou pra escolher o pedaço de carne. Não gostava nem de lembrar como chegou a se deitar naquele chão forrado com uma esteirinha de praia, bem ao lado de um quarto de boi dependurado pingando sangue. Mesmo tendo sido rapidinho, foi outra coisa! Bem diferente do tal. O que ela sentiu lá longe, no mais longe de si mesma, pela primeira vez na vida, era que nem o brilho rápido da faca afiada e o clarão dos olhos do açougueiro. Só deu conta de si quando ele se ergueu e abotoou as calças e partiu para pegar o pedaço de carne para ela. Nem pesou. Ele disse que ela podia se lavar ali mesmo, tinha um chuveirinho só pra isso. Não foi. O cheiro de sangue coagulado e mais aquelas tiras dependuradas de gordura fresca a deixaram com ânsia de vomitar, e ganhou o caminho de casa sentindo escorregar entre as pernas todo o nojo do mundo. Tinha a impressão

de que ia deixando pela rua um rastro de sangue e gosma, como se tivesse uma bolsa furada entre as pernas.

Com o coxão mole que ganhou fez um belo mal-assado para esperar o marido. Foi quando ele começou a mastigar que dentro dela veio um ódio sem mais tamanho. Duda mastigava feio, a veia do pescoco inchada, no ponto pra furar com a ponta de uma agulha.

In memoriam

Um dia depois que ela morreu, ele parecia estar nem aí. Fez tudo que ela sempre detestara. Comeu mamão batendo com a colher nos dentes, mijou sem levantar a tampa do vaso, mexeu o café fazendo tim-tim com a colher até não querer mais e, glória suprema, bebeu água direto da garrafa, com a porta da geladeira escancarada. Ao meio-dia, tocou violão, aquelas músicas que ela odiava, bossa-nova da melhor qualidade.

— Seu Marcelino, até parece que o senhor não gostava da finada Margarida.

A voz o assustou e ele viu em pé, na porta do quarto, a cara brilhosa da empregada, que tinha uma cópia da chave. Nem a ouvira entrar. Era sempre assim, toda silenciosa. Ficou com raiva. Não tinha que se meter na vida dele. Soltou o violão, sentou-se no sofá podre de poeira e começou a chorar. O jeito com que ela falou “finada” tocou-o profundamente. Nunca pensara que Margarida um dia seria finada. Guida já era.

— Seu Marcelino, quer que eu prepare um suco de maracujá?

102

c. “In memoriam”

Ele não conseguia dizer nada. Soluçava sem se conter. Um tem nem chorara tanto, nem mesmo quando o caixão saía. No cemitério parecia alheado do mundo, fungara só pra não passar vergonha. Também depois de tanto sofrimento, foi um descanso para os dois. Agora ele via como a casa estava um abandono só, cheirando a flor barata e vela derretida, restos de biscoito por tudo que era canto. Maluquice fazer o velório na própria casa, aquele entra-e-sai da rua toda, uns olhando a cara de dona Margarida e querendo tirar porque tinha ficado mais feia do que já era. Saiu das lembranças com o cheiro forte de sabão em pó. Dona Valdenice passava com tanta força a vassoura de piaçava que parecia querer rasgar o chão.

— Tem que comprar mais sabão, seu Marcelino. Não gostou do jeito dela falar, um jeito mandão, igual ao da outra. Só não a despedia agora porque a casa estava mesmo muito suja.

Amulher foi lá pra dentro reclamando, parecia estar querendo ocupar o espaço deixado por Margarida. Seu Marcelino se levantou e foi ao banheiro, passando por ela sem dizer nada. Sentou-se no vaso e cagou à vontade, pena que ela estivesse ali, senão ia ser de porta totalmente aberta. Saborar a liberdade. Não sabia como armazenara tanta merda se desde a hora em que o estado de Guida piorara ele não comera mais nada, a não ser café e uns biscoitos de polvilho no velório. Podia ser armada do mamão que comera com ela antes do peripaque final. Levantou-se e deu graças a Deus por estar com as tripas funcionando bem daquele jeito. Quem sustenta a vida é a merda, era o que sempre dizia.

— Feche a porta do banheiro, seu Marcelino.

Estava muito ousada a dona Valdenice, parecia querer mesmo tomar conta da vida dele. Aquilo foi uma indireta, pra não dizer “que merda mais fedida, seu Marcelino”. Não fechou.

Da cozinha vinham os ruídos da mulher agora lavando pane-

103

las, reclamando da vida, tudo sujo, homem não dá mesmo pra viver só. Fez que nem era com ele. Ao passar perto dela, disse:

— Coisa boa é cagar.

A mulher o olhou meio de banda. Ele achou que tinha visto uma ponta de riso na cara dela. Quando dona Valdenice gritou do quintal “seu Marcelino, essas cuecas são pra lavar?”, ele se sentiu invadido em sua intimidade. E ela não estava vendo que cueca num tanque é pra lavar? Não dava mais pra ter uma mulher entrando assim em sua vida. Iria viver sozinho e feliz. Compraria uma máquina de lavar e nunca mais dona Valdenice ia invadi-lo daquele jeito. O tom em que ela falou era de quem queria ser íntimo. Respondeu que sim, que eram pra lavar, e já estava sem cueca pra usar, estava com uma sunga que de tão apertada estava lhe esmagando os ovos. Não queria intimidade?, então tome.

— Seu Marcelino, mais respeito — retrucou a mulher.

— Desde quando é falta de respeito falar em ovos? Todo homem tem — gritou ele, de lá do banheiro de novo.

A mulher finalmente se calou e começou a cantarolar hinos ²de igreja. Chata, chata que nem a Margarida. Herança da carismática, aquela mania de arrumar empregada na hora da missa em que todos se abraçavam. Estava por aqui com a carismática. Ia despedi-la em breve e ela ia saber o que era acordar sem emprego.

Dali a pouco voltou ao banheiro. Demorou-se menos. Fora mesmo o mamão, cujo efeito estava acabando. Puxou a descarga e o ruído da água o fez rir quase além do limite permitido por uma vivez fresquinha. Livre para voar. Livre para voar, a última novela que tinha divertido dona Margarida, que os dois viam de mãos dadas, apesar do fedor de mijo e merda que emanava dela. Já não agüentava trocar tanta fralda. Tudo tem limite.

Abriu a porta, fez cara de triste e rumou pra cozinha. Depois que levaram a defunta (ele pensou presuntu, ao abrir a porta da geladeira), ficou com uma fome brutal. Também, quase não come-

ra nos últimos dias de vida da falecida. Ainda bem que tinha muito mamão da dieta que ela fazia. Ao sair pro quintal, deu com dona Valdenice de costas, sem blusa, só de corpete, o colo resinando de calor. Bem fornida, a dona Valdenice. Até que dava pro gasto não fosse estar ele de nojo. Aquele cheiro de vela e flor de defunto despertara nele uns desejos fora de hora, como se fossem uma mensagem de que tinha de aproveitar a vida. Do jeito que estava seco... desde que a tal Margarida piorara, nunca mais ele soube o que era o gostinho daquilo. Sentiu vontade de rir de novo. “Será que estou ficando maluco?”

Ao vê-lo se aproximar, dona Valdenice pegou a blusa que pendurara num prego pra se cobrir.

— Fique à vontade, dona Nice. Se incomode comigo não.

— Seu Marcelino, o senhor precisa comprar umas cuecas mais modernas!

Olha só que atrevimento! Já estava dando palpíte até em sua roupa de baixo. Não disse nada. Aquela mulher estava querendo.

Não perdia por esperar.

— A senhora quer eu compre alguma coisa pro almoço?

— Senhora está no céu. Você.

Dona Valdenice não se cobriu, só ajudou a alça caída do sutiã vermelho. Ele passou por ela e sentiu o mesmo cheiro de alface-ma da finada. O sangue se espalhou quente por todo o corpo de seu Marcelino. Passou de leve a mão no ombro de dona Nice. Ela não disse nem sim nem não. Encostou-se de leve, apertou-a por trás e ela se deixou levar. Seu Marcelino a fez curvar-se ali mesmo sobre o tanque. Levantou-lhe a saia e fez bem demorado, acostumado com a outra, que só gostava assim. Dona Nice se segurava na torneira pra não desabar. Seu Marcelino se achou dentro de um filme pornô em que o cara pega a mulher nos lugares mais estranhos. O jorro veio forte. Dona Valdenice agüentou bem, sem um grito, sem um gemido. Assim que ele terminou, ela apenas

baixou a saia e voltou a lavar as cuecas de seu Marcelino. Ele ficou observando a forma delicada como ela as esfregava. Gente fina, a dona Valdenice. Depois se encaminhou para o quarto. Não tardou o som do violão.

Tadinho do professor Tadeu

Antes ele do que eu. A gente cantava assim só para irritar o professor Tadeu quando ele saía da sala azucrinado com tanta chateação. Cantávamos quando ele dava as costas. Coitado. Tímido que nem um gato, fugia à menor aproximação de qualquer pessoa. Adolescente não admira gente fraca. Entrava na sala com aquela pasta preta, grande demais pra ele, um homem pequeno, menos de um e sessenta, cabelos poucos, só dos lados, porque no alto da cabeça já era. A roupa era pobre, porque professor não ganha para estar em loja cara todo dia. Envelhecido pra idade, porque professor envelhece cedo. Enquanto fazia a chamada, bastava ficar olhando pro pé dele num sapato de bico fino pra ele ficar todo desconfiado. O professor Tadeu nos observava com aqueles olhinhos azuis. Eram a única coisa que prestava nele, os olhinhos azuis, assim mesmo pareciam de mico. Um pobre coitado, que ainda por cima tinha o sestro de torcer duas vezes o pescoço pro lado esquerdo. Quando ficava nervoso, torcia mais. A gente via que ele era um inadaptado ao mundo, nunca estava na sala dos professores, e quando o procurávamos, ele se esquivava, estava