



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JEFFERSON CLEITON DE SOUZA

**A FRONTEIRA DO MENINO E SEU PLENO CASTIGO NA POÉTICA DE  
ANTONIO CARLOS VIANA**

Recife

2020

JEFFERSON CLEITON DE SOUZA

**A FRONTEIRA DO MENINO E SEU PLENO CASTIGO NA POÉTICA DE  
ANTONIO CARLOS VIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Anco Márcio Tenório  
Vieira

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S729f Souza, Jefferson Cleiton de  
A fronteira do menino e seu pleno castigo na poética de Antonio Carlos  
Viana / Jefferson Cleiton de Souza. – Recife, 2020.  
188f.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de  
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências e anexo.

1. Masculinidades. 2. Psicanálise. 3. Adolescência. 4. Efeitos narrativos  
intensivos. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-139)

JEFFERSON CLEITON DE SOUZA

**A FRONTEIRA DO MENINO E SEU PLENO CASTIGO NA POÉTICA DE  
ANTONIO CARLOS VIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 03/02/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Ricardo Postal (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Carmo Nino (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

Aos meninos em fronteira pobres do Brasil

## AGRADECIMENTOS

A Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador, que acreditou, juntamente comigo, numa leitura poética e psicossocial dos contos de Antonio Carlos Viana que abordam a iniciação erótica de heróis púberes, bem como o rito de masculinização deles.

A Helio, que, com seu afeto, tornou a caminhada menos dura.

Aos meus pais, que me conceberam no desejo.

A Marcos Bittencourt, que, como analista, iluminou muitas das interpretações aqui empreendidas.

A Cristiano Soares, por ler, com rigor psicanalítico, a minha reflexão interdisciplinar.

A Eduardo Melo França e Dario Sanches, pelas contribuições dadas no exame de qualificação da tese.

A Capes, por me conceder durante três anos uma bolsa de estudos.

Ao IFPE-Igarassu, principalmente na figura de Ivo Félix, que oportunizou um horário especial, para que eu pudesse me dedicar à escrita da tese em seus momentos finais.

A Maria do Carmo Nino, Ricardo Postal e Yuri Caribé, pelas pontuações apresentadas na banca de defesa.

“Que o que Freud demarcou daquilo a que chama sexualidade faça um furo no real, eis o que se percebe pelo fato de que, como ninguém escapa ileso, as pessoas não se preocupam com o assunto.” (LACAN, 2003, p. 558)

“Trata-se, no entanto, de uma experiência ao alcance de todos. Que o pudor designa: privado. Privado de quê? Justamente, de que o púbis só faça passar ao público, onde se exhibe como objeto de uma levantada de véu.” (LACAN, 2003, p. 558)

“O fato é que um homem se faz *O* homem por se situar a partir de Um-entre-outros, por entrar-se entre seus semelhantes.” (LACAN, 2003, p. 558)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar como os contos de Antonio Carlos Viana abordaram, ficcionalmente, a temática do (des)encontro siderante dos adolescentes com a sexualidade. Partindo da concepção psicanalítica de base lacaniana de que esse (des)encontro produz nos púberes um *trouma* (que significa, em termos lacanianos, um esvaziamento do imaginário infantil dos adolescentes), analisamos um *corpus* de contos do escritor que engendra os seus conflitos narrativos em torno dessa operação psicossocial. A partir dessa perspectiva, discorreremos, ao longo desta investigação, sobre a perda brutal do imaginário infantil dos protagonistas vianianos, bem como sobre o embate deles com seus corpos eróticos, com os códigos cruéis de masculinização e com os estigmas que recaem sobre os meninos não identificados com a cultura viril dominante. Igualmente, buscamos demonstrar, nesta pesquisa, que o autor revitalizou e reoxigenou os estratagemas poéticos e recepcionais típicos da linhagem poeana ou clássica do conto para tornar os conflitos eróticos e identitários de seus protagonistas púberes mais intensos e impactantes ficcionalmente.

**Palavras-chave:** Masculinidades. Psicanálise. Adolescência. Efeitos narrativos intensivos.

## ABSTRACT

This research aims to investigate how Antonio Carlos Viana's short stories fictionally approached the theme of adolescents' astonished (mis)understanding about sexuality. Based on the Lacanian psychoanalytic conception that this (mis)understanding causes pubescent boys a *trouma* (which means, in Lacanian terms, an "emptying" of the adolescents' child imaginary), we analyze a *corpus* of writer's short stories that engenders their narrative conflicts regarding this psychosocial operation. According to this perspective, we discuss, throughout this investigation, about Vianian protagonists' brutal loss of the childhood imaginary, as well as their clash with their erotic bodies, with cruel codes of masculinization and with stigmas faced by the boys who do not identify themselves with the dominant virile culture. In addition, we seek to demonstrate, in this research, the poetic (in the procedural meaning) and reception stratagems used by the author to make the erotic and identity conflicts of his pubescents more intense and impactful.

**Keywords:** Short story. Poetics. Psychoanalysis. Adolescence. Intensive narrative effects.

## RESUMEN

Este trabajo busca investigar cómo los cuentos de Antonio Carlos Viana tratan, ficcionalmente, la temática del (des)encuentro aturridor de los adolescentes con la sexualidad. A partir de la concepción psicoanalítica de base lacaniana de que ese (des)encuentro produce en los púberes un *trouma* (que significa, según los términos lacanianos, un vaciamiento del imaginario infantil de los adolescentes), analizamos un *corpus* de cuentos del escritor que engendra sus conflictos narrativos entorno de esa operación psicosocial. A partir de esa perspectiva, discurrimos, a lo largo de esta investigación, sobre la pérdida brutal del imaginario infantil de los protagonistas vianianos, así como sobre el embate de ellos con sus cuerpos eróticos, con los códigos crueles de masculinización y con los estigmas que recaen sobre los niños no identificados con la cultura varonil dominante. Igualmente, buscamos demostrar, en esta pesquisa, que el autor revitalizó las estratagemas poéticas y a la recepción típicas del linaje poeano o clásico del cuento para tornar los conflictos eróticos e identitarios de sus protagonistas púberes más intensos e impactantes.

**Palabras clave:** Masculinidades. Psicoanálisis. Adolescencia. Efectos narrativos intensivos.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>A SEXUALIDADE DO “MENINO” NA CONTÍSTICA DE ANTONIO CARLOS VIANA.....</b>	<b>17</b>
2.1	<i>O real da carne: o não-senso radical da sexualidade.....</i>	<i>17</i>
2.2	<i>As vicissitudes da adolescência: o real da carne, troumatisme e laço imaginário-simbólico.....</i>	<i>23</i>
2.3	<i>A reiteração e as transformações do tema da sexualidade do “menino” na prosa de Antonio Carlos Viana: um mapeamento de livro a livro.....</i>	<i>28</i>
<b>3</b>	<b>A CONTÍSTICA DE VIANA: DO TEMA DA SEXUALIDADE DO “MENINO” À COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA (IN)TENSA.....</b>	<b>46</b>
3.1	<i>A lição de Poe e seus desdobramentos: a violação do segredo do conto (in)tenso.....</i>	<i>46</i>
3.2	<i>A poética (in)tenso de Antonio Carlos Viana: a arquitetura do pleno castigo.....</i>	<i>57</i>
<b>4</b>	<b>AS FORMAS E A “VOLTAGEM” DOS CONFLITOS DOS “MENINOS” VIANIANOS.....</b>	<b>66</b>
4.1	<i>Da repressão da escola confessional ao signo na carne.....</i>	<i>66</i>
4.2	<i>O frágil véu da intimidade e arranhão na retina do menino em fronteira.....</i>	<i>83</i>
4.3	<i>Os púberes e a aprendizagem do corpo erótico.....</i>	<i>108</i>
4.4	<i>Tornar-se homem: o laço da masculinidade.....</i>	<i>130</i>
4.5	<i>O pleno castigo dos proscritos do laço da virilidade.....</i>	<i>159</i>
<b>5</b>	<b>O QUE PODEMOS CONCLUIR DAQUILO QUE NÃO SE CONCLUI: O CASTIGO SEMPRE POSTO DOS MENINOS DO MEIO DO BRASIL.....</b>	<b>172</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>178</b>
	<b>ANEXO A - ITINERÁRIO CRÍTICO.....</b>	<b>188</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A contística do escritor sergipano Antonio Carlos Viana atravessou quatro décadas da vida literária brasileira. Ele estreou na literatura em 1974 com o livro *Brincar de manja* e concluiu seu percurso artístico com *Jeito de matar lagartas* em 2016. Durante esses anos, construiu um patrimônio literário denso, embora numericamente enxuto. Nos sete livros de contos que ele publicou, sendo um deles uma coletânea (com alguns inéditos), percebe-se o constante trabalho dele para dotar suas narrativas de um estilo inconfundível. Embora a divulgação dos contos do sergipano tenha se iniciado na década de 1970, a ampla circulação deles somente ocorreu no final da década de 1990 e início da de 2000, quando foram agenciados pela Companhia das Letras e um deles – *Jardins suspensos* – foi incluído na antologia *Os melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi.

De lá para cá, a obra do ficcionista vem despertando o interesse do jornalismo cultural e dos estudos acadêmicos. Em relação ao primeiro domínio discursivo, seu nome, praticamente, tornou-se sinônimo de rigor e concisão formal. Além disso, os jornalistas que escreveram resenhas críticas sobre as obras de Antonio Carlos Viana demonstraram, também, “espanto” diante da habilidade do escritor de produzir contos altamente sofisticados à moda clássica. Dentre os jornalistas que comentaram a obra do escritor sergipano, destacam-se Juliana Krapp e Schneider Carpeggiani. No âmbito dos estudos acadêmicos, a contística vianiana, igualmente, tem sido objeto de interesse. De um modo geral, na academia, seus contos têm chamado atenção tanto pela qualidade com que representam o erotismo brutal e o rito de passagem sexual de “meninos” quanto pelos seus recursos narrativos e expressivos. Na Universidade Federal de Sergipe (estado natal do autor), encontram-se algumas pesquisas em torno de sua obra. Em 2011, Gisélia Mendes da Silva defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana*. Raquel Pereira de Lima concluiu a pesquisa de mestrado *As tessituras da violência em Dalton Trevisan e Antonio Carlos Viana* em 2014. E, por fim, Maria Oscilene de Souza Fonseca – com o texto *Da sexualidade à loucura: aspectos repulsivos em Cine privé, de Antonio Carlos Viana* – concluiu, em 2015, seu mestrado.

Além de TCCs e dissertações defendidos na UFS, a obra de Viana, também, despertou o interesse de Paulo André de Carvalho Correia que, em 2010, defendeu – na Universidade Estadual de Feira de Santana (Bahia) – a dissertação *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antonio Carlos Viana*. Na Universidade Federal de Alagoas, Cristiane Mirtes da Fonseca concluiu a pesquisa de mestrado *O narrador em Antonio Carlos*

*Viana: uma contradição*, em 2013. Já Marília Simari Crozara – sob a orientação da professora Maria Ivonete Santos Silva (também estudiosa da contística vianiana) – defendeu, em 2016, a dissertação *Antonio Carlos Viana e as escritas do erotismo em Aberto está o inferno*. Em relação a essas duas estudiosas, vale a pena ressaltar que ambas – com base nas teorias de Karl Erik Schøllhammer – enxergam na produção do escritor sergipano indícios de um fenômeno da literatura contemporânea: o *Realismo afetivo*. Para essas duas pesquisadoras, a literatura de Antonio Carlos Viana – à semelhança de outras produzidas no Brasil desde 1980 – caracteriza-se por um realismo feroz, que impacta o leitor. E, por fim, Georgina da Costa Martins dedica parte de sua tese de doutorado, em 2012, ao estudo da contística de Viana. Em seu estudo intitulado *Pequena história literária da infância pobre*, a pesquisadora desenvolve, entre outros aspectos, uma análise sobre a representação da pobreza nas obras do sergipano, bem como sobre a presença do regionalismo em seu universo mimético.

Quanto à nossa inserção na cadeia discursiva dos estudos vianianos, podemos afirmar que a nossa pesquisa estabelece um diálogo com o estudo *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antonio Carlos Viana*, de Paulo André de Carvalho. De certo modo, estamos revisitando, em nossa tese, um aspecto da obra de Viana que mereceu, anteriormente, a atenção de Carvalho: o rito de passagem erótico de púberes. À época, o pesquisador empreendeu um estudo sobre a contística do autor com base nos seguintes campos do saber: Crítica Literária, Teoria da Literatura e Antropologia. Assim, com base nos pressupostos de antropólogos – como Van Gennep e Roberto da Mata – e na ensaística de George Bataille, o pesquisador empreendeu uma análise poético-antropológica de dois livros do sergipano: *O meio do mundo e outros contos* (1999) e *Aberto está o inferno* (2004). Alinhado, portanto, com essa perspectiva teórico-crítica e com esse *corpus* de análise, Carvalho (2010) defendeu a tese de que um número significativo de contos do autor se estruturou em torno de narradores-protagonistas (todos meninos) que narram, no “calor da hora”, os seus encontros “epifânicos” com a sexualidade.

Em nossa investigação, tomamos como válida a tese de Antonio Candido (2006) de que não há um divórcio entre a sociedade e a literatura. Para esse crítico literário – no ato original e deformador da criação literária – os elementos externos à literatura (a cultura) devem ser transformados em demanda interna da obra. Com base nesse pressuposto, buscamos compreender de que maneira as vicissitudes da sexualidade adolescente – que foram decodificadas, de certo modo, pela Psicanálise – converteram-se em estrutura interna dos contos de Antonio Carlos Viana. De acordo com a nossa tese, o escritor sergipano, ao inscrever seus

personagens púberes em situações narrativas (in)tensas e impactantes, “ilumina” – pela deformação artística – os impasses do adolescer, em geral, de meninos pobres.

Em termos mais específicos, pode-se dizer que o autor de *Brincar de manja* confere um consistente tratamento literário ao rito de passagem adolescente, quando estrutura narrativas impactantes nas quais a subjetividade de heróis púberes é violada pelo mundo sexual. Com base em categorias lacanianas e pressupostos poéticos, percebemos que – nos contos de temática adolescente do ficcionista – há, em geral, um choque *troumático* (furo de sentido) entre a visão de mundo dos heróis púberes (simbólico-imaginária) e o não-sentido absoluto do real do sexo. Contudo, Viana não repete as codificações feitas pela Psicanálise sobre o *troumatisme* adolescente. Em termos mais específicos, ele não duplica, meramente, em sua ficção, a violação psicossocial que o mundo infantil sofre na adolescência. Representa-a, no entanto, por acréscimo, através da estruturação de intensivos conflitos narrativos.

Em outras palavras, esmera-se em transformar essa evidência psicossocial numa retórica ficcional que sirva aos propósitos de uma ficção (in)tensa, apta a gerar um efeito de leitura impactante. Em razão disso, sustentamos a tese de que o escritor sergipano se utiliza, em boa parte de sua produção, dos expedientes estruturais da contística clássica (ou melhor, poeana) para atingir esse intuito. Todavia, reconhecemos que o autor de *O meio do mundo* sofisticou as lições do mestre do conto clássico ao tornar mais intrigantes e refinados os indícios narrativos.

Em essência, procuramos investigar como o mundo dos heróis púberes de Viana é afetado pelo furo (esvaziamento) que a sexualidade adulta promove nele. Ao longo de nossa análise, debruçamo-nos sobre as vicissitudes do adolescer, especificamente, sobre aquelas que envolvem o universo sexual e identitário dos meninos em fronteira. Nela, dirigimos nossa atenção tanto para os contos vianianos que se estruturam em torno do desconcerto desses heróis diante do *troumatisme* do real da sexualidade quanto para aquelas narrativas em que esses protagonistas são obrigados a assumir uma posição decisiva na partilha dos sexos. No tocante a esse último aspecto, ocuparemos-nos, especificamente, daqueles contos que configuram (simbolicamente) os elos que os púberes precisam estabelecer – do ponto de vista psicossocial – entre o real e o mundo imaginário-simbólico para se constituírem sujeitos sexuados. Ou seja, esse conjunto de narrativas nos interessa na medida em que se ocupam dos ritos de virilidade e da formação da identidade homossexual. O que arregimenta para o raio de nossa análise os conflitos de heróis púberes em torno do significante “tornar-se”.

No segundo capítulo de nossa pesquisa, intitulado **2 A SEXUALIDADE DO “MENINO” NA CONTÍSTICA DE ANTONIO CARLOS VIANA**, discutiremos como o

real da sexualidade põe em “pane” os registros imaginário e simbólico dos púberes, bem como a maneira pela qual Viana transforma essa evidência psicanalítica em tema e conflito literários. Na secção 1.1, batizada de *O real da carne: o não-senso radical da sexualidade*, buscamos investigar (com base nos pressupostos de Jacques Lacan e de seus comentadores) a relação do sujeito com o real da sexualidade. Mais precisamente, nela, discutiremos sobre o fenômeno do das *Ding – a Coisa* – e a sua relação com o real lacaniano, o desejo, o sexo e a lei da cultura. Na secção 1.2, nomeada de *As vicissitudes da adolescência: o real da carne, troumatisme e laço imaginário-simbólico*, empreendemos uma reflexão pautada, especificamente, no modo como o real da sexualidade impacta (*troumatiza*) a subjetividade do adolescente. Além disso, explicaremos (com base em Lacan e, por vezes, em Freud) de que forma os adolescentes enlaçam-se com o mundo simbólico e com seu imaginário para “cavarem” um lugar na partilha dos sexos e na própria existência. E, por fim, na secção 1.3, intitulada *A reiteração e as transformações do tema da sexualidade do “menino” na prosa de Antonio Carlos Viana: um mapeamento de livro a livro*, impusemo-nos o objetivo de inventariar todos os contos de Antonio Carlos Viana de temática adolescente. E, a partir desse gesto, fizemos uma contextualização dos livros do autor, dando ênfase aos contos que tratam das vicissitudes da sexualidade dos meninos em fronteira. Procuramos, nessa parte da pesquisa, demonstrar como o tema da sexualidade do adolescente foi reiterado e modificado ao longo dos sete livros do escritor.

No terceiro capítulo do trabalho, denominado de **3 A CONTÍSTICA DE VIANA: DO TEMA DA SEXUALIDADE DO MENINO À COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA (IN)TENSA**, defendemos a tese de que Antonio Carlos Viana adotou e reinventou as “leis” da contística clássica – capitaneada por Edgar Allan Poe – para representar artisticamente as angústias sexuais de seus heróis adolescentes. Para tanto, na secção 2.1, intitulada *A lição de Poe e seus desdobramentos: a violação do segredo do conto (in)tenso*, apresentaremos as considerações de Poe sobre a poética do conto clássico, bem como as revisões que Julio Cortázar e Ricardo Piglia fizeram delas. Em tese, nessa secção da pesquisa, objetivamos identificar os mecanismos estruturais que corroboram para os efeitos (in)ensos de certas narrativas. Finalmente, na secção 2.2, designada de *A poética (in)tenso de Antonio Carlos Viana: a arquitetura do pleno castigo*, demonstramos de que forma os recursos (in)ensivos, presentes em boa parte da contística do autor de *O meio do mundo*, aproximam-se da contística clássica ou poeana, bem como eles foram revitalizados. E, com efeito, elucidamos também

como esses recursos adotados pelo sergipano acomodam-se aos conflitos de seus heróis púberes e impactam nos efeitos de leitura de seus contos.

No quarto e último capítulo da tese, nomeado de **4 AS FORMAS E A “VOLTAGEM” DOS CONFLITOS DOS “MENINOS” VIANIANOS**, dedicamo-nos à análise de nosso *corpus* de pesquisa. Para tanto, elegemos 24 contos do autor que melhor representam o eixo temático de estudo – o (des)encontro do menino com o sexo e com a identidade sexual – e agrupamo-nos em cinco blocos. Cada um desses blocos congrega um conjunto de contos que guardam afinidade temática entre si e, por vezes, estratégias procedimentais.

O primeiro agrupamento de contos, por exemplo, intitulamos de *3.1 Da repressão da escola confessional ao signo na carne*. Nele, reunimos três contos – *Aos pés do senhor*, *Quinta-feira tem drama* e *Reverendíssimo Padre Diretor* – pelo fato de eles serem ambientados, direta e indiretamente, numa escola confessional e retratarem os impasses dos heróis púberes com a carne e a lei religiosa.

Na segunda secção 3.2, batizada de *O frágil véu da intimidade e o arranhão na retina do menino em fronteira*, analisamos em bloco os contos *Tia Napalma, coitada*; *Senhas*; *Domingos da Paixão*; *Jardins suspensos*; *Cartografias*; e *Dona Remédios*. Percebe-se que a feitura desses seis contos guarda um princípio estrutural em comum: os seus conflitos são basicamente estruturados em torno do expediente do segredo. Por conta dessa ética do mistério, em geral, essas narrativas apresentam os efeitos de impacto articulados à revelação de segredos ou à brutalidade da realidade social. Em razão disso, nessa secção, defendemos a ideia de que os protagonistas púberes, nesses contos, são conduzidos, através de uma textura narrativa preñe de sigilos, ao (des)encontro com o erotismo, que se esconde por trás da frágil cortina moral do universo familiar.

Na terceira secção 3.3, intitulada *Os púberes e a aprendizagem do corpo erótico*, reunimos um grupo de textos que trata da angustiante descoberta do corpo erótico por parte de protagonistas púberes, a saber: *A linda Lili*, *As feras estão no quarto*, *Jeito de matar lagartas*, *Nas garras do leão*, *Jogos (Zu)* e *Da cor da graviola*. A partir da análise deles, descobrimos que, para converter esse tema em jogo narrativo, Viana recorre menos ao expediente do segredo do que à atmosfera narrativa de perplexidade, aflição e desolação. Por intermédio desse recurso de nocautear o leitor, o autor de *Em pleno castigo* configura narrativamente os impasses de seus protagonistas púberes com a masturbação, com o O(o)utro sexo (a menina), com a crueldade da sexualidade infantil e com os jogos eróticos infantis e pubertários.

Na quarta secção, denominada 3.4 *Tornar-se homem: o laço da masculinidade*, selecionamos seis contos representativos de Antonio Carlos Viana que retratam ritos de passagem viril: *A mulher das mangabas*, *O meio do mundo*, *Ana Frágua*, *Nas águas de Dalila*, *Prima Otília* e *Cara de Boneca*. Todos eles representam, de forma particular, o difícil corte simbólico que os meninos precisam realizar para se tornarem viris. As narrativas galvanizam o momento crucial em que os meninos em fronteira abandonam o mundo infantil e doméstico (essencialmente feminino) rumo ao universo externo, em geral, representado pelo espaço da rua ou por personagens exteriores ao clã familiar. São, em geral, essas representações mundanas que demandam dos heróis púberes um posicionamento em relação à partilha do sexo e que põem à prova a virilidade deles. Todavia, deve-se ter mente que, em alguns contos, são os próprios membros do núcleo familiar (pai ou irmãos) os responsáveis por lançar, brutalmente, os meninos ao mundo externo e aos códigos viris. Em suma, nesse agrupamento de textos, pode-se entrar em contato, ficcionalmente, com as diferentes “voltagens” do *trouma* a que os meninos são submetidos para conquistar o “selo” de virilidade e a identidade masculina.

Na quinta e última secção, batizada de 3.5 *O pleno castigo dos proscritos do laço virilidade*, analisamos três contos do autor – *Na beira do rio*, *Quando meu pai voltou* e *Meu tio tão só*, que tratam, num primeiro plano, da constituição da identidade homossexual de heróis púberes. Entretanto, ao empreendermos uma leitura mais profunda do conjunto de textos, convencemo-nos de que as três narrativas retratam o efeito da violência silenciosa que o O(o)utro – com as suas injúrias e estratégias de estigmatizações – pratica contra os meninos identificados, de alguma forma, com a homossexualidade. Além disso, constatamos que o autor – fiel à sua estética intranscendente – desenvolveu essa temática sob o “prisma” do pessimismo. Invariavelmente, percebemos que, em todas essas narrativas, os heróis experienciam a sua identificação com a homossexualidade com um senso trágico de destino. A fim de tornar esse argumento, poeticamente, mais cativante e dramático, o sergipano recorreu (como de costume) a uma ficção de tom confidencial, nos contos *Quando meu pai voltou* e *Meu tio tão só*. Já, em *Na beira do rio*, afastou-se desse paradigma, optando por um narrador em terceira pessoa, que divide o seu turno de fala com o dos outros personagens envolvidos na trama, sobretudo, com o angustiado herói púbere.

## 2 A SEXUALIDADE DO “MENINO” NA CONTÍSTICA DE ANTONIO CARLOS VIANA

“[...] a sexualidade revela-se, justamente, como o campo em que algo se furta irredutivelmente ao sujeito em seu esforço de se realizar, e o marca com uma não-realização, uma falha, um limite, que devem ser reconhecidos como constitutivos da própria subjetividade.

[...] a sexualidade é o campo em que o ser humano só pode constituir-se como sujeito enquanto marcado por uma ignorância, por um não-saber sobre o que ele mesmo é no interior desse campo”.

(CONTÉ, 1995, p. 77-78)

### 2.1 *O real da carne: o não-senso radical da sexualidade*<sup>1</sup>

De acordo com Jacques Lacan, existe um domínio da psique humana que age sobre os sujeitos de forma imperiosa e para além da linguagem e do sentido. A esse domínio o psicanalista francês denominou de real. Para ele, o real não possui uma representação propriamente dita. O que significa dizer que essa instância psíquica “ex-siste” e persiste, de modo impertinente, fora (ex) de nossa compreensão. Em razão disso, pode-se afirmar que o real se insurge contra as operações de simbolização, quer dizer, rebela-se contra os processos psíquicos de inscrição do homem na linguagem-cultura. De um modo geral, Lacan, reiteradamente em seu ensinamento, elucida que o sujeito, ao nascer, entra na esfera da linguagem (significantes) e, por esse motivo, parte de sua psique é inscrita na e pela linguagem. Bruce Fink (1998, p. 30) – verticalizando o pensamento lacaniano – nos lembra que “o corpo [ao entrar no mundo da linguagem] é subjugado; ‘a letra mata’ o corpo. O ‘vivente’ (*le vivant*) – nossa natureza animal – morre e a linguagem surge em seu lugar, vivendo-nos”. Esclarece ainda que dessa operação sobram restos ou excedentes que a linguagem não consegue

---

<sup>1</sup> Sabemos que, em Psicanálise, o termo sexualidade abarca um sentido amplo, designando todo tipo de satisfação libidinal. Todavia, em nosso trabalho, quando recorremos a essa denominação, estamos nos referindo especificamente à dimensão real do sexo, bem como ao aspecto da formação da identidade sexual do sujeito, que enlaça os registros real, imaginário e simbólico.

exterminar. É, justamente, esse resto inapreensível à simbolização que Jacques Lacan nomeia como seu real.

Estilisticamente, ao longo da produção de seu ensinamento, o psicanalista apresentou as suas considerações sobre o seu real, não raras vezes, por meio de aforismos. Em certa ocasião, sentencia Lacan, em meio a um seminário: “O real está no limite de nossa experiência” (LACAN, 1995, p. 30). Em outra, revela: “poder-se-ia dizer que real é o que é estritamente impensável” (LACAN, s/d, p. 3). Já, noutra oportunidade, assevera que “o verdadeiro real implica a ausência de lei. O real não tem ordem” (LACAN, 2007, p. 133). De alguma forma, as mais variadas formulações do psicanalista a respeito do real preservam, essencialmente, uma constante inalterável: a de que essa instância psíquica tende a escapar ao trabalho da simbolização. O que significa dizer que, para Lacan, o real é o “não-senso radical do sentido” (JORGE, 2005, p. 46).

Em virtude disso, pode-se concluir que o real lacaniano em nada se confunde com a noção de realidade compartilhada pelo senso comum. De acordo com Lacan (2007, p. 128),

a realidade, nesse caso, é o que funciona, funciona verdadeiramente. Mas o que funciona verdadeiramente não tem nada a ver com o que designo como real. É uma suposição completamente precária que meu real – pois preciso de fato colocá-lo como meu ativo – condicione a realidade, aquela, por exemplo, da audição de vocês.

Nesse sentido, o que funciona realmente, para o psicanalista, são as operações do registro simbólico, tecidas pela linguagem-ação e ancoradas no laço social, e as do registro imaginário – que constrói uma versão alienada de “eu” e de mundo. Em outros termos, o que funciona, para o francês, é o filtro – que os registros simbólico e imaginário constroem para preservar – a “homeostase” psíquica dos sujeitos ante os excessivos estímulos internos e externos que a existência e o real lhes impõem. Como pontua Jorge (2010, p. 10), “para Lacan, a realidade é simbólico-imaginária, é uma construção eminentemente fantasística que, para cada sujeito, faz face ao real inominável”.

Na verdade, para Lacan, esses três registros são responsáveis pela consistência da realidade psíquica humana. De acordo com Jorge (2017), por exemplo, o registro simbólico funciona metaforicamente como a cabeça bifrontal do deus romano Jano, por se situar entre o real e o imaginário e mediar a relação entre ambos. Dessa maneira, com a sua estrutura de duplo sentido, a instância simbólica é a única capaz de dotar o imaginário (da ordem do sentido) de certa plasticidade, para que ele possa reagir ao “deserto” do sentido do real. Só por meio dessa

mediação simbólica, portanto, o imaginário pode elaborar novas versões de sentido ante a vertigem operada pelo real.

Assim, uma vez violada a “república” do sentido, o real irrompe e “comunica-se” através do estranho “idioma” das siderações, isto é, das perturbações. Como nos lembra Rodolpho Ruffino (1993), o real bate no sujeito e produz nele algum efeito, geralmente, de estranhamento, perturbação e atordoamento. Por isso, inscreve-se na psique como uma marca. As situações-limite – como, por exemplo, a morte, as transformações do corpo doente, as mudanças psíquicas e somáticas vivenciadas pelos adolescentes, o ato sexual, o apelo imperioso de um dado desejo dão uma amostra plausível do “eclipse” do sentido e das perturbações que o sujeito sofre, quando se depara com a face inominável do real. Conforme lembra François Balmés (2009), todas essas experiências encontram-se sempre no limiar do ainda não simbolizável ou jamais simbolizável. O que significa dizer que o real pode ser, até, parcialmente, simbolizado – como é o caso exemplar do luto – mas jamais poderá ser completamente “domesticado” pelas redes da linguagem e do sentido.

Na Psicanálise lacaniana, o efeito siderante produzido pelo real é denominado de angústia. Para Lacan (2005), a angústia é, ao mesmo tempo, um afeto e sinal do real. Em termos mais específicos, para ele, a angústia deve ser compreendida como uma “certeza assustadora”, que não se deixa enganar. De acordo com essa perspectiva, a angústia é compreendida como a “tradução” da inexorabilidade e estranheza do real. Mais do que isso, na angústia, o real invade o imaginário (o suposto eu), deixando o sujeito em “vertigem”. De acordo com Lacan (2005, p. 33-34): [...] a “angústia está sempre ligada a uma perda, isto é, a uma transformação do eu, isto é, a uma relação a dois a ponto de se esvair e à qual deve suceder outra coisa, que o sujeito não pode abordar sem certa vertigem”.

Um dos campos privilegiados em que o real irrompe e, com efeito, o sinal da angústia, é o da sexualidade. No tocante à dimensão real da sexualidade, Claude Conté (1995, p. 78), em seu livro *O real e o sexual: de Freud a Lacan*, esclarece que

“[...] a sexualidade revela-se, justamente, como o campo em que algo se furta irreduzivelmente ao sujeito em seu esforço de se realizar, e o marca com uma não-realização, uma falha, um limite, que devem ser reconhecidos como constitutivos da própria subjetividade”.

“[...] a sexualidade é o campo em que o ser humano só pode constituir-se como sujeito enquanto marcado por uma ignorância, por um não-saber sobre o que ele mesmo é no interior desse campo” (CONTÉ, 1995, p. 77-78).

Como se vê, essa reflexão de Conté deixa claro que, para o sujeito, a sua sexualidade é um enigma para ele mesmo. Por isso, deve-se atentar para o fato de que o vetor que orienta o desejo sexual de cada um é ignorado pela consciência. Em outros termos, cada sujeito vivencia o princípio ativo da orientação de seu desejo sob a égide de um não-saber da ordem do real. De um modo geral, todos desconhecem que o desejo resulta de uma “biografia” primeva e inconsciente inscrita no e por cada sujeito. Mais do que isso, ignoram que essa escritura biográfica e arcaica não cessa de interpelá-los para os seus objetos de “amor” primordiais. Nesse sentido, como a sexualidade apresenta-se, em parte, como um corpo estranho à consciência do sujeito, ela pode irromper na vida dele como uma expressão de angústia, questionando o suposto saber que ele tinha de si mesmo, bem como a moral de uma dada sociedade. Ou seja, a sexualidade põe, assim, todos em contato com uma parte de si obscura e imperiosa. Em razão disso, não há nenhuma cadeia de significantes<sup>2</sup> capaz de representar ou significar o desejo e o sexo.

Freud nomeou essa parte obscura do humano de *das Ding* (a Coisa) e Lacan, guardadas as devidas proporções, de *objeto a*<sup>3</sup>. Tanto o psicanalista austríaco quanto o francês buscaram – através desses conceitos – dar conta da causa do desejo. No seminário *A ética da Psicanálise*, Lacan (2008) elucida que “o *das Ding* é originalmente o que chamaremos de fora-do-significado. Quer dizer, ele pertence à ordem do real. Em síntese, para Lacan (2008), o *das Ding* é a falta estrutural “escavada” pelo impedimento do sujeito ao usufruto de seu maior desejo: o incesto com a mãe. Por essa razão, torna-se constitutivo da condição humana desejar (sentir falta), incessantemente, aquilo que nunca se pôde ter e o que lhe é estranho do ponto de vista inconsciente. Segundo Lacan (2008, p. 67):

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o caminho do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a quê? – Ao mundo de seus desejos.

---

<sup>2</sup> É importante observar que, para a analítica de Lacan, a relação entre significante, significado e signo (tal como foi pensada por Saussure) sofre um abalo. Para o psicanalista francês, a linguagem e o seu sentido resultam de uma cadeia de significantes. De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza (1985, p. 186), [em Lacan], “a cadeia dos significantes (ou cadeia significante) é, ela própria, a produtora de significados”.

<sup>3</sup> Vale salientar que “embora o *objeto a* participe simultaneamente dos três registros, seu pertencimento ao registro real é o que se revela como absolutamente prevalente na estrutura, pois ele, tal como o *das Ding*, implica a representificação, na estrutura, do real **sem nome** originário e **sem imagem**” (JORGE, 2005, p. 140, grifos do autor).

Como se percebe, na analítica do francês, o das *Ding* freudiano passou a ser entendido como a porção real do desejo. Quer dizer, o psicanalista parece localizar nessa “área” do psiquismo humano o ponto cego, ignorado e mais selvagem do desejo humano. É, portanto, dessa zona, que emerge também, em parte, o desejo sexual. Vale salientar ainda, que, para além dessa falta estrutural, sem lei e mortífera (pulsão de morte<sup>4</sup>) para o sujeito, o desejo se estrutura, igualmente, no plano simbólico-imaginário, em torno da “palavra-batismo” do O(o)utro<sup>5</sup>, da lei e da fantasia psíquica. Nessa dimensão, o caráter totalizante e selvagem do *das Ding* pode ser parcializado e, na medida do possível, “civilizado”. Assim, no plano da experiência concreta, os sujeitos vivenciam, por um lado, o seu desejo como um hóspede impertinente, que o sidera com a força do real. Por outro lado, no plano simbólico-imaginário, encontram, na lei, no O(o)utro e na fantasia, um anteparo, que pode lhes dar certa consistência e possibilidade a um desejo possível.

É importante também notar que, no pensamento lacaniano, o desejo e a lei engendram uma dialética. Para Lacan, na psique humana, o encontro extremado da Coisa com a castração da lei (a moral e os laços sociais) tende mais para uma convivência “ardente” do que para uma lógica da exclusão. Em outras palavras, pode-se dizer que a porção humana governada pela Coisa – que ignora a lei – “excita-se” paradoxalmente com o “não” castrador da lei da cultura. Por meio desse paradoxo, portanto, o real do *das Ding* – que integra a constituição humana – encontra brechas para irromper no mundo simbólico, o da civilização. A respeito dessa dialética entre a Coisa e a lei, ressalta Lacan (2008, p. 103-104):

É a Lei a Coisa? De modo algum. Mas eu não conheci a Coisa senão pela Lei. Por que não teria ideia da concupiscência se a Lei não dissesse – Não cobiçarás. Foi a Coisa, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo

---

<sup>4</sup> A despeito daquilo que o nome pode sugerir para o senso-comum, em Psicanálise, a noção de pulsão de morte faz referência à exuberância da vida psíquica, que desconhece as barras da lei e o princípio da autoconservação do ser.

<sup>5</sup> Devemos atentar para o fato de que, na analítica lacaniana, há uma diferença entre a noção de outro e Outro. Para o psicanalista francês, o outro (com “o” minúsculo) pode ser entendido como aquele com quem nos identificamos, rivalizamos ou competimos. Em relação a esse conceito, esclarece Antonio Quinet (2012): “[...] o eu e o outro se confundem. Eu projeto no outro conteúdos, intenções e até pensamentos meus; eu me vejo no outro no qual identifico traços meus, eu o vejo como meu ideal, que tanto admiro – como eu gostaria de ser igual a ele! Ou o vejo como meu rival e quero que morra! Ou o vejo com tudo aquilo que eu gostaria de ter – que inveja! Por que ele tem e eu não tenho?” Já o Outro (com “o” maiúsculo) deve ser compreendido como o próprio inconsciente. Podemos compreendê-lo, ainda de acordo com Quinet (2012), como um “ponto” para onde as demandas e desejos do sujeito convergem. Em última instância, o Outro representa os significantes que determinam o sujeito. Ou seja, representam o “Tu és”, como diz Lacan. De acordo com o psicanalista francês, “Esse *tu és isto*, quando eu o recebo, me torna na palavra outro que não sou eu” (LACAN, 1988, p. 322). Com base nesses conceitos e nos propósitos de nossa investigação, aglutinamos os dois conceitos num único termo O(o)utro, a fim de fazer alusão ao processo em que um outro (com “o” minúsculo) “inocula” um significante num determinado outro (também com “o” minúsculo), tornando a “palavra” dele num Outro para esse segundo outro.

mandamento, excitou em mim todas as concupiscências; porque sem a Lei a Coisa estava morta.

[...] A relação dialética do desejo com a Lei faz nosso desejo não arder senão numa relação com a Lei, pela qual ele se torna desejo de morte [advindo da pulsão de morte].

Ainda no seminário *A ética da Psicanálise*, o psicanalista lembra que o próprio Freud, no ensaio *O mal-estar da civilização*, advertiu que a civilização exige muito do sujeito. Com base nessa constatação, Lacan, a seu modo, concluiu que uma sociedade só é possível, porque se viola o tempo todo os dez mandamentos. Especificamente, mostrou-se atento aos impasses existentes entre os interditos civilizacionais e as transgressões oriundas dos desejos. Quer dizer, indagou-se sobre as artimanhas que o homem constrói para driblar uma dada moral e introduzir, à revelia dela, o erotismo. Em outros termos, ele nos convida a pensar sobre o descentramento e estranheza do sujeito diante desse “ardente” impasse. A respeito disso, pontua o psicanalista:

O que chamo *ceder de seu desejo* acompanha-se sempre no destino do sujeito – observarão isso em cada caso, reparem em sua dimensão – de alguma traição. Ou o sujeito trai sua via, se trai a si mesmo, e é sensível para si mesmo. Ou, mais simplesmente, tolera que alguém com quem ele se dedicou mais ou menos a alguma coisa tenha traído sua expectativa, não tenha feito com respeito a ele o que o pacto comportava, qualquer que seja o pacto, fausto ou nefasto, precário, de pouco alcance, ou até mesmo de revolta, ou mesmo de fuga, pouco importa (LACAN, 2008, p. 375).

Como se vê, Lacan chama a atenção para o teor transgressivo da irrupção do desejo profundo. O desejo culposos, o adultério, a homossexualidade, os desejos incestuosos e o erotismo perverso dão uma prova, por exemplo, de como o desejo profundo (ou a ética de um desejo) pode entrar em conflito com as normas da lei de uma cultura e com o imaginário dos sujeitos. Para ele, a eclosão do desejo pode pôr o sujeito em crise, bem como fazê-lo desconstruir as expectativas (ou fantasias) que ele sustentava em relação a si mesmo e ao O(o)utro. Em suma, parece que o psicanalista francês percebe o homem como um ser “situado” num “istmo”, pressionado por dois extremos, por um lado, pelo *das Ding* – que o interpela a desejar algo pulsionalmente mortífero – e, por outro, pela lei da cultura – que o castra e produz a civilização. Talvez, para Lacan, o homem – por ser demasiadamente humano – não pode se furtar ao destino de ser ele mesmo um elo tenso e possível entre a Coisa e a lei.

## 2.2 *As vicissitudes da adolescência: o real da carne, troumatisme e laço imaginário-simbólico*

Uma das contribuições de Jacques Lacan e de outros psicanalistas lacanianos, como Sonia Alberti, Jean-Jacques Rassial e Philippe Lacadée, ao estudo da adolescência foi a de eles terem associado, em parte, as crises inerentes a essa fase da vida ao registro real. Em 1974, Lacan (2003, p. 558) defende a precursora tese de que, no período da puberdade, a sexualidade faz “um furo no real”. Ele a desenvolve, precisamente, no sucinto texto, *Prefácio a O despertar da primavera*<sup>6</sup>, dedicado à peça oitocentista de temática adolescente do dramaturgo alemão Frank Wedekind (1973).

Em termos mais coloquiais, o que o psicanalista francês pretende dizer, mais ou menos, é que, na adolescência, a sexualidade genital esvazia (fura) todas as representações (imaginário) que os púberes tinham de sua sexualidade infantil e do O(o)utro, deixando-os à deriva com o real – o não-senso radical do sentido – e com o afeto da angústia. Por conta desse “furo” no imaginário, a linguagem dos adolescentes – calcada, de certo modo, ainda no imaginário infantil – torna-se impotente para dar conta das metamorfoses que ocorrem nesse período da vida. Em virtude dessa constatação, Philippe Lacadée (2012), entre outros psicanalistas lacanianos, enxergam a puberdade como um *troumatisme*<sup>7</sup>. A esse respeito Sonia Alberti, no livro *Esse*

---

<sup>6</sup> A publicação da peça *O despertar da primavera*, do dramaturgo alemão Frank Wedekind, vinda a público em 1891, “oxigenou” literariamente o tema do (des)encontro do adolescente com a sexualidade adulta, bem como alargou a compreensão da Psicanálise a respeito do assunto. Esse texto dramático ocupa-se de personagens que estão no limiar de si. Todos eles encontram-se num estágio da existência humana que se confunde, metaforicamente, com um corredor, uma ponte ou uma crisálida aberta. Do ponto de vista artístico, *O despertar da primavera* adensou os dilemas de personagens púberes, no contexto alemão, numa linguagem, precocemente, expressionista. A manutenção de sua atualidade deve-se ao espaço que a obra dá aos conflitos íntimos vivenciados silenciosamente pelos adolescentes. De acordo com o prefácio da tradução da peça alemã para a língua portuguesa, o conflito do drama de Wedekind estrutura-se em torno de dois blocos: de um lado, o protagonismo coletivo dos adolescentes e, de outro, o antagonismo coletivo dos adultos. No entanto, é importante observar – como lembram Furtado e Trocoli (2010) – que, dos dezessete personagens adolescentes que compõem a obra, três deles, Moritz, Melchior e Wendla, ocupam uma posição de destaque. Ao comparar o destino dos três protagonistas, verifica-se que, da tríade, apenas um deles, Melchior, atravessa o corredor da adolescência sem sucumbir. Com essa metáfora, Wedekind traz à baila a radicalidade da crise adolescente. Na peça alemã, encontra-se boa parte dos impasses vivenciados pelos adolescentes: as dúvidas sobre o ato sexual, masturbação, suicídio, homossexualidade e aborto. No entanto, como lembram, ainda, Furtado e Trocoli (2010, p. 91): “O despertar da primavera, título da peça de Wedekind, soa um quanto eufêmico para os dias atuais. Por outro lado, não há nada mais contemporâneo do que o tema do despertar da sexualidade na adolescência [...]”.

<sup>7</sup> Segundo Philippe Lacadée (2012, p. 255), a expressão *troumatisme* é um neologismo criado por Jacques Lacan. Ele declara que a “expressão [é] formada pelas palavras *trou* (buraco, furo) e *traumatisme* (traumatismo), e que evoca o furo da linguagem (o esvaziamento) que o mundo e a sexualidade infantil sofrem com o advento da puberdade. Além disso, gostaria de salientar que, em nossa investigação, adotaremos o termo “troumático” (e suas respectivas flexões), quando houver necessidade de adjetivar o substantivo *troumatisme*, e “troumatizar” (e suas respectivas flexões), quando for necessário utilizar um verbo formado com base no substantivo criado por Lacan.

*sujeito adolescente*, esclarece que “o trauma [em Psicanálise] é justamente o momento em que o sujeito que fala não dá conta de dizer, não encontra representantes, significantes, para designar uma experiência, seja ela sexual, de dor, de morte ou de perda” (ALBERTI, 2009, p. 191).

No que se refere à metamorfose do corpo, Rassial (1999) lembra que os adolescentes a vivenciam na ordem do real. Nessa fase do desenvolvimento humano, além de o real provocar uma “pane” no imaginário (o “eu”) dos púberes, promove no corpo deles uma “revolução” pulsional. De acordo com Freud (1996a), na puberdade, a pulsão sexual encontra um objeto sexual, diferenciando-se do auto-erotismo da sexualidade infantil. Essa moção se dá, porque as zonas erógenas dos adolescentes, diferentemente das dos infantes, submetem-se ao primado da zona genital. Em razão dessas transformações radicais, a psicanalista Sônia Alberti (2009) chega a afirmar que o adolescente sente o seu corpo como um ser estranho e estrangeiro.

Além do trabalho solitário de dar conta do real do corpo erótico e de um imaginário em crise, o adolescente moderno, segundo Lacan, ainda participa de um intrigante rito de iniciação à sexualidade, no qual a sua angústia é galvanizada por uma espécie de “teatro moral”, encenado na intimidade dos lares. Conforme o psicanalista francês,

trata-se, no entanto, de uma experiência ao alcance de todos [a sexualidade]. Que o pudor designa: privado. Privado de quê? Justamente, de que o púbis só faça passar ao público, onde se exhibe como objeto de uma levantada de véu. Que o véu levantado não mostre nada, eis o princípio da iniciação (nas boas maneiras da sociedade, pelo menos) (LACAN, 2003, p. 558).

Com essa constatação, Lacan intui que, na sociedade moderna, a sexualidade é camuflada por um véu (cortina teatral), que encobre o erotismo dos casais e atija a curiosidade das crianças e dos púberes. No entanto, deve-se ter em mente que, no Ocidente, nem sempre esse “teatro moral” existiu. De acordo com Philippe Ariès (2014), em seu livro *História social da criança e da família*, mais especificamente no capítulo *Do despudor à inocência*, a concepção de que as crianças deveriam ser privadas da temática da sexualidade faz parte do horizonte do mundo moderno.

Para o historiador francês, essa mudança de mentalidade ocorreu, por volta do século XVII, em virtude da influência do discurso religioso e moral. De acordo com o seu levantamento histórico, Ariès constata que a igreja e os moralistas “inocularam” na mentalidade seiscentista a noção de que a criança era um ser inocente. Em conformidade com essa perspectiva, pode-se afirmar que, antes dessa revolução do pensamento, não havia “véus” (“cortinas teatrais”) a serem levantados pelos púberes, pois a formação deles se dava em códigos familiares menos rígidos moralmente.

O historiador francês, por exemplo, para sustentar a tese desse despudor moral, toma como paradigma a educação destinada a Luís XIII. Em seu livro, esclarece, por exemplo, que brincadeiras licenciosas faziam parte da formação do nobre infante. A fim de legitimar esse argumento histórico, Ariès reconstrói o seguinte quadro da vida cotidiana da realeza: “O rei perguntou-lhe [ao infante Luís XIII]: – Meu filho, onde está a trouxinha da infanta? – Ele mostrou o pênis dizendo: Não tem osso dentro, papai. – Depois, como seu pênis se enrijecesse um pouco, acrescentou: – agora tem, de vez em quando tem” (Ariès, 2014, p. 76).

Todavia, para Ariès, esse costume familiar de fazer brincadeiras licenciosas com crianças não se restringia às famílias nobres, mas se estendia a todas as outras da época. Na realidade, essa prática social correspondia a uma sensibilidade histórica. Com o advento da modernidade, no entanto, esse horizonte cultural se transformou, e as famílias burguesas passaram a encobrir com um “véu” as práticas e os discursos sexuais por razões morais e religiosas. A partir de então, a moral social burguesa passou a sonegar os “mistérios” da alcova às crianças e aos púberes.

Para Lacan (2003), quando, enfim, os púberes da sociedade moderna conseguem levantar o “véu” (a “cortina”) que encobre o “teatro” privativo dos casais, deparam-se, no plano da experiência concreta, com o nada: o inexplicável. Eis, portanto, o que o púbere descobre acerca da desoladora sexualidade dos adultos: o significante (a linguagem) não explica o sexo. Embasbacados, eles se dão conta de que há algo de estranho na sexualidade adulta. Todavia, o mais inquietante na adolescência é que os púberes descobrem que esse estranho inominável passa a habitar e governar também o seu corpo, deixando-os em pane. Em decorrência disso o (des)encontro do púbere com a sexualidade adulta sempre resultará, irremediavelmente, num *troumatisme*. De acordo com Sonia Alberti (2009, p. 31),

a partir do momento em que o sujeito, saído da infância, depara-se com o real do sexo, a puberdade é o próprio encontro, malsucedido, traumático, com esse real. O real do sexo é, por definição, algo que jamais poderá ser totalmente simbolizado, deixando o sujeito – na linguagem do senso comum – “sem palavras”.

Além de se deparar com o *troumatisme* do real, o adolescente precisa igualmente assumir a difícil tarefa de “equacionar” a causa do desejo (*das Ding*) às exigências da cultura (a lei). Nessa fase da existência, o desejo, as palavras e os atos ganham um decisivo peso social, algo impensável na infância. Isso se dá, porque os púberes adquirem um novo *status* em seu “clã” e passam a integrar as teias do erotismo. Para Fernanda Costa-Moura (2008), a emersão do erotismo na adolescência confronta os púberes tanto com uma crise do real da sexualidade

quanto com a responsabilidade de “inscreverem” a ética do seu desejo. Em outras palavras, para a Psicanálise, o período da adolescência convoca os púberes a enlaçarem, do ponto de vista simbólico, um nó entre a causa de seu desejo sexual e a responsabilidade que recai sobre ele culturalmente. O que significa dizer que todos, ao se tornarem adolescentes, são convocados pela cultura a afiançar o seu desejo através de sua palavra e seu ato. Aprofunda Costa-Moura (2008, p. 117):

O adolescente é confrontado como sujeito justamente com essa emergência real do sexual. Se a adolescência não é um conceito cabalmente estabelecido no vocabulário psicanalítico – por várias razões, das quais a mais importante sem dúvida diz respeito à dificuldade de estabelecer se a adolescência é apenas uma manifestação fenomênica de uma transição biológica (o aparecimento de um novo corpo, com atributos sexuais secundários) ou social (novos papéis, novas exigências que recaem sobre o jovem); ou se se trata de um processo determinante na estruturação do sujeito – podemos consentir ao menos que falar de adolescência implica admitir uma etapa lógica do sujeito na estrutura. Uma etapa definida pelo encontro com o real do desejo sexuado como aquilo que, excedendo (Lacan diz *ex-sistindo*) a estrutura lógico-simbólica, recai ao encargo do sujeito efetuar, assumir em nome próprio (à custa de sua própria condição de sujeito desejante).

É, portanto, diante desse difícil enfeixamento entre o real e o simbólico, que se encontra, por exemplo, Gabriel, pseudônimo de um paciente, de 16 anos, analisado por Costa-Moura (2008) em seu ensaio *Função ética do erotismo e adolescência*. De acordo com a pesquisadora, Gabriel apresenta dilemas típicos da crise da adolescência. Por exemplo, questiona-se sobre o fato de se sentir atraído, em especial, por uma determinada garota sem perder o interesse pelas demais. Indaga-se também sobre as sensações que sente em seu corpo erótico e sobre a necessidade de ter que namorar. Gabriel não sabe, mas toda a sua história inconsciente (a sua biografia primeva) dá sustentação ao seu desejo e erotismo. Todavia, no plano experiencial, sente apenas as siderações que o real investe contra a sua psique e o seu corpo, deixando-o, paradoxalmente, num angustiante êxtase-erótico.

Sob a pele de seu corpo sexualmente maduro, Gabriel – como qualquer outro púbere – não apenas sofre as siderações do corpo erótico, mas precisa também “cavar” um lugar simbólico na partilha do sexo (masculino e feminino). Nessa perspectiva, esclarece Sonia Alberti (2004, p. 26) que

o adolescente é convidado, tanto pelo meio [cultura] que o cerca quanto pelas suas próprias determinações inconscientes, pulsionais e identificatórias, a tomar uma posição na partilha dos sexos. Este convite é mesmo mais que um convite, é uma exigência.

No que se refere à partilha do sexo, todo adolescente se depara, em termos de “andaime”, com dois constructos psicossociais básicos: o laço das mulheres e o dos homens. Lacan, debruçando-se sobre o destino identitário dos adolescentes em seu texto *Prefácio a O despertar da primavera*, lembra, por exemplo, que a mulher se faz mulher, quando deseja ser a única e continuar apenas a sê-la. Jean-Jacques Rassial (1999) desenvolve essa percepção de Lacan ao afirmar que a puberdade das moças, mais do que a dos rapazes, é marcada por uma regressão narcísica. Em termos mais específicos, para ele, essa reativação narcísica das moças assinala a importância que o olhar do O(o)utro exerce na formação da identidade feminina. Por essa razão, de acordo ainda com Rassial (1999), constata-se, culturalmente, a atração precoce das meninas pelo seu próprio embelezamento mediado pelos recursos da maquiagem e do vestuário<sup>8</sup>. Em última análise, para Rassial (1999), a mulher situa-se como aquele sujeito que não possui o falo, mas como aquele que exerce o seu poder sobre o outro, apresentando-se como um ser desejável.

Quanto à constituição da identidade masculina, Lacan (2003) aponta que um “homem se faz *O* homem por se situar a partir de Um-entre-outros, por entrar-se entre seus semelhantes” (LACAN, 2003, p. 558). Ivan Jablonka (2013), em *A infância ou “viagem rumo à virilidade”* reafirma, de algum modo, o ponto de vista de Lacan ao elucidar que ao “pré-adulto, que é o *Puer*, deve-se, portanto, ensinar os códigos de virilidade, [pois] é preciso dar-lhes as chaves da confraria à qual ele irá pertencer” (Jablonka, 2013, p. 38). Em termos lacanianos, essa “chave” só pode ser dada por um O(o)utro capaz de inscrever esse sujeito na confraria dos homens. Sensível a esse fenômeno psicossocial, Frank Wedekind, em *O despertar da primavera*, retrata essa intrincada operação de inscrição dos púberes no laço simbólico da masculinidade. Na peça, o jovem personagem Moritz, por exemplo, por não ter encontrado um O(o)utro que o inserisse, simbolicamente, na confraria dos homens, elege o suicídio como uma resposta radical para a sua crise diante da partilha dos sexos. Negou-se, portanto, a si a possibilidade de produzir um laço simbólico alternativo que o sustentasse na existência. Já Melchior – apesar de ter sido “convidado” pelo seu falecido amigo, Moritz, a não prosseguir na travessia da vida – faz um laço com a existência através do auxílio de um O(o)utro, o Homem Mascarado. Esse personagem enigmático cumpre, para o herói púbere, a função de um pai que o escreve na

---

<sup>8</sup> É importante notar que Jean-Jacques Rassial (1999) não deixa de considerar que o narcisismo corporal, típico do clã feminino, também ocorra entre os rapazes. Todavia, para ele, a ancoragem fálica masculina se dá, preferencialmente, via pulsão vocal em detrimento do narcisismo somático. A voz do rapaz, segundo Rassial (1999), em geral, grave, anima a relação erótica dele com o outro sexo, além de ela funcionar falicamente como um recurso poderoso para contar vantagens. Para além das considerações de Rassial, é de extrema importância salientar que, do ponto de vista sócio-histórico, vem ocorrendo gradativamente um processo de feminilização da cultura masculina desde o século XX, pois os rapazes e homens têm cada vez mais ancorando seu falo na imagem de seus corpos atléticos e viris.

confraria dos homens. Com esse amparo simbólico, Melchior triunfa sobre os “desfiladeiros” da adolescência na última cena da peça. Nela, o adolescente – no cemitério – vê-se dividido entre o chamado mortífero do fantasma de Moritz e o amparo do grande O(o)utro, o Homem Mascarado, “optando” pelo chamado desse último. Nesse sentido, o “destino” de Moritz e Melchior é, na realidade, uma metáfora da crise pela qual passam muitos adolescentes, pois eles, em geral, ou atendem ao chamado do Homem Mascarado, enlaçando-se à vida, ou ao de Moritz, sucumbindo antes do fim da travessia.

Em suma, o amadurecimento do corpo erótico na adolescência tem como consequência a conquista de um novo potencial de “prazer” e, ao mesmo tempo, um enlaçamento com a angústia. Nessa fase, o *troumatisme* sidera – com a força do real – o imaginário que os púberes tinham de si, do O(o)utro e da cultura (lei). O mundo aparente levanta, para esses seres em fronteiras, o seu “véu” (“cortina”), desnudando um domínio da vida, selvagem, pulsante e enigmático: o mundo erótico. Além de sua surpresa com a segunda “pele” do mundo, o adolescente – por conta de seu novo *status* erótico – precisa – como um rito de passagem primitivo – revelar para a sua comunidade o nome de seu desejo e a sua posição na partilha dos sexos. Precisa, na realidade, afiançar a sua sexualidade e se acomodar ou transgredir as leis e os ideais de seu “clã”. É curioso notar que, em nossa cultura, a travessia dos adolescentes costuma ser vivenciada em meio à solidão. O “clã” anseia, quase sempre, apenas por respostas deles, sem se preocupar com os seus dilemas. Não é por acaso que Jacques Lacan (2003, p. 558), ainda no *Prefácio a O despertar da primavera*, chega à conclusão de que a adolescência é uma travessia da qual “ninguém escapa ileso”, embora os adultos tenham a tendência a “esquecer” da angústia que os acompanhou em suas próprias travessias.

### 2.3 *A reiteração e as transformações do tema da sexualidade do “menino” na prosa de Antonio Carlos Viana: um mapeamento de livro a livro*

Antônio Carlos Viana dedicou-se exclusivamente ao gênero conto. Dono de uma obra enxuta e densa, publicou sete livros, sendo um deles uma antologia, ao longo de seus quarenta anos de vida literária. A soma de seus 127 contos revela, do ponto de vista temático, um universo ficcional diverso e, ao mesmo tempo, coeso. Nele, reiteradamente, adolescentes, jovens, mulheres e idosos – quase sempre – protagonizam conflitos narrativos em que seus

corpos eróticos os arrastam para situações-limite. Do total dos contos produzidos pelo escritor, 34 deles<sup>9</sup> têm como tema o (des)encontro de meninos com a sexualidade adulta. Além disso, pode-se afirmar que a consistência literária dos personagens adolescentes do ficcionista deve-se a uma gradual pesquisa temático-formal que ele empreendeu ao longo de toda a sua trajetória literária.

O sergipano estreia na literatura em 1974 com o livro *Brincar de manja*, composto por treze contos<sup>10</sup>. O título da obra faz referência a uma brincadeira tradicional de criança mais conhecida como pega-pega. A escolha do autor pela variante linguística manja demonstra a sensibilidade dele para os seus referentes culturais mais próximos e para o léxico de sua memória infantil. Todavia, vale salientar que Viana sempre soube transformar extratos de suas memórias em estruturas ficcionais capazes de expressar os dramas eróticos e sociais das classes populares. No tocante à publicação de *Brincar de manja*, as impressões foram custeadas pelo próprio autor, que confiou à editora Cátedra sua edição. Na contracapa do livro, faz-se referência ao contexto de produção dos contos, que coincide com a época em que o escritor abandonou a docência no Ensino Médio e isolou-se em Teresópolis, mantendo-se com a venda de cachorros-quentes.

De acordo com Viana (2009b, p. 12), o fato de ele ter ganhado dois concursos literários, na época, com três contos que compõem a coletânea de 1974, encorajou-o a publicar seu primeiro livro. Nesse mesmo ano, o nome do autor estampou – ao lado dos de João Ubaldo Ribeiro, J. J. Veiga, Luiz Vilela, Murilo Rubião, Wander Piroli, entre outros – a capa do livro *Os melhores contos brasileiros de 1974*, editado pela Globo e organizado por Regina Zilberman. Na coletânea, a organizadora tece o seguinte comentário sobre o estreante contista: “*Brincar de manja* é o seu livro de estreia, em que reproduz a memória da infância, num misto de fantasia e realidade, apresentando toda a riqueza do mundo da criança numa linguagem altamente sugestiva” (ZILBERMAN, 1975, p. 19).

---

<sup>9</sup> Desse montante de contos, analisamos 24, que julgamos mais representativos da obra do escritor. No quarto capítulo da tese, agrupamo-los em cinco categorias, que refletem as variações do tema do (des)encontro *troumático* dos púberes com o real do sexo e com a identidade sexual. Dos dez contos não contemplados em nossa análise, dois deles, *De seu envelope de metal e vidro* e *Chiqueiro ou porco no meu quarto*, não foram incorporados ao nosso *corpus*, porque os julgamos ainda imaturos e não afinados com a perspectiva singular com que o autor abordou o tema da homossexualidade. Os oito contos restantes (*Dia de parir cabrito*; *Nós, a maré e o morto*; *O dia em que Céu casou*; *Aos domingos*; *Dadado*; *Parábola dos gatos ao amanhecer*; *Esperanza*; e *Maria Montez*) foram de alguma forma contemplados pela análise de outros contos de nosso *corpus*.

<sup>10</sup> Contabilizamos treze contos em *Brincar de manja*, por considerar que o texto *Sobre um segredo inviolável* – que abre o volume – por sua extensão e natureza metalinguística, funciona – segundo nossa concepção – mais como uma espécie de epígrafe criada pelo próprio autor para fazer alusão à sua batalha com os segredos da criação literária do que, propriamente, como um conto.

Também nesse mesmo ano, o pernambucano Haroldo Bruno dedica a *Brincar de manja* uma crítica de rodapé, *A infância. Entre o fantástico e o lógico*, publicada no jornal *O Globo*. De um modo geral, chama a atenção nesse ensaio a precocidade com que o crítico intui certas linhas de força da poética do escritor iniciante. Bruno (1974) demonstrou em seu ensaio evidente argúcia ao ressaltar a onipresença do universo infantil e adolescente na obra do autor. Parece ter percebido rapidamente que, da totalidade dos treze contos que compõem o livro, apenas três deles, *O crime do Parque Nacional*, *A mancha* e *Os caminhos de Jabutiana*, focam-se em dilemas de personagens adultos.

Desde *Brincar de Manja*, então, Viana tornou-se mestre em construir narrativas que entrelaçam aura de mistério, puberdade e sexualidade. Em dois contos desse livro – *Tia Napalma*, *coitada* e *Parábola dos gatos ao amanhecer* – o autor demonstra invulgar habilidade para conduzir personagens e leitores à revelação de mistérios. Ao lê-los, deparamo-nos com protagonistas púberes que – ao descerrar a “cortina moral” que escamoteia o erotismo dos adultos – confrontam-se com uma “outra cena”: a do desejo sexual. No que se refere à primeira narrativa, por exemplo, o jovem protagonista – tomado por uma centelha de desconfiança e já siderado pelo real de seu corpo erótico – depara-se, numa determinada noite, com um segredo familiar: o sexo lésbico das tias. Quanto ao segundo conto, o personagem púbere descobre que a condenação moral (e até uma concepção místico-religiosa sombria) que a vizinhança dirigia a um casal de namorados escondia, no fundo, uma censura sexual. Com esses enredos, parece que o autor percebeu, precocemente, que os meninos em fronteira são atraídos, de alguma forma, pela aura de mistério que envolve o mundo erótico dos adultos. Em razão disso, pode-se afirmar que o sergipano, à semelhança de Jacques Lacan (2003), intuiu que os púberes – em nossa cultura – anseiam por levantar o “véu” que encobre a sexualidade dos adultos.

Já em outros contos da obra, como *Nas garras do leão* e *A mulher das mangabas*, flagram-se personagens-púberes rasgando, de forma iniciática, a sua “crisálida” para transgredir, do ponto de vista erótico e social, seu imaginário infantil. Na primeira narrativa, por exemplo, o protagonista, ao sentir as siderações do desejo, compreende que, depois da violação desse mistério, as noites já não serão mais alentadas pela quietude infantil. Já o protagonista de *A mulher das mangabas* – apesar do “luto” da avó em relação ao seu adolecer – transgredir o ciclo familiar (a casa) para encontrar-se com o mundo erótico que se abre para ele: o da rua.

Ainda em *Brincar de Manja*, nos contos *Aos pés do senhor* e *Quinta-feira tem drama*, encontramos a tensão pulsante do desejo erótico de seus protagonistas-púberes com a repressão

da educação religiosa. Em ambos, percebe-se que o desejo silenciado dos personagens encontra brechas nas malhas da moral religiosa (a lei) para eclodir. Por fim, dentre os contos de *Brincar de manja* que tratam do erotismo adolescente, convém falar ainda de duas narrativas herméticas que jamais foram reescritas ou relançadas pelo contista: *Chiqueiro ou um porco no meu quarto* e *De seu envelope de metal e vidro*. Quanto à primeira, o leitor depara-se com insinuações herméticas de que o homoerotismo do protagonista púbere é despertado pela prática zoofílica de um tio com um porco. Inclusive, percebe-se que o vetor do desejo desse “herói” é condicionado e marcado por essa “experiência-limite”. No tocante ao conto *De seu envelope de metal e vidro*, autor retrata o despertar do desejo atávico de um púbere por um misterioso vizinho, que o mergulha numa febril e fulminante angústia. Ao lermos esses dois contos, temos a impressão de que o autor está ainda “gestando” estratégias sofisticadas para problematizar literariamente esse tema. Em síntese, nota-se que eles atestam a fase de maturação do escritor no que diz respeito ao desenvolvimento de temas-tabu. No entanto, em suas futuras publicações, esses temas são desenvolvidos com um grau de segurança e refinamento que os tornam humanos em prejuízo de rotulações simplistas.

Depois de um intervalo de sete anos, exatamente em 1981, Viana publica seu segundo livro, *Em pleno castigo*<sup>11</sup>, composto por dezessete contos. Dessa vez, a publicação do volume ficou a cargo da editora Hucitec em parceria com a Secretaria de Estado da Educação e Cultura de Sergipe. Além disso, a obra foi selecionada pelo Programa Nacional Sala de Leitura (PNSL), que vigorou no Brasil entre 1984 e 1987. Fato que possibilitou o trânsito de seus contos, ao menos nas bibliotecas escolares do país. Desde o título e a epígrafe<sup>12</sup> de *Em pleno castigo*, o leitor é confrontado com uma aura erótica. Retirados de *O castelo*, de Franz Kafka, o título e a epígrafe – sem meios tons – aludem ao ardor erótico da carne: “nada tínhamos do porvir: já somente sofriamos o presente, porque, na verdade, já nos encontrávamos em pleno castigo”. Assim, ao ler-se esses dois elementos pré-textuais – em paralelo com os contos que compõem o livro – percebe-se o vetor central das narrativas que animam a obra: as transgressões eróticas dos personagens.

Regina Zilberman (1981, s/p), na orelha do livro, avalia que “os heróis [da obra] são sempre marginais”. Além disso, adverte-nos a pesquisadora que, nesse mundo de papel, há uma galeria de personagens – meninos em fronteira, mulheres e velhos, geralmente, pobres – que

<sup>11</sup> Para realização da presente pesquisa, consultamos a segunda edição da obra, publicada em 1997.

<sup>12</sup> Para Fábio Lucas (1971, p. 15), a epígrafe “vem a ser o lema ou divisa que, à maneira de sentença, pensamento ou citação de um autor conhecido, vem a sintetizar a ideia dominante ou o espírito de um livro, ou de capítulo deste, ou de uma composição literária”.

sofrem a angústia e os impasses da sexualidade. Nessas ficções, o erotismo – quase sempre – se emaranha com a crueldade, a angústia, a transgressão e a dilatação das fronteiras do imaginário dos personagens. Quanto à presença do erotismo na obra *Em pleno castigo*, ressalta Viana (2018a, s/p, grifos do autor),

quando fiz meu primeiro livro, senti que alguns contos pulsavam mais do que eu podia dar. Havia neles um erotismo latente que eu não tinha coragem de abordar. Senti que algumas personagens exigiam algo mais e eu segurava aquilo, porque não estava muito seguro de nada. Àquela altura, eu já tinha lido Emílio [sic] Borba Filho, Henry Miller, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan – que admiro bastante, pois ele não se derrama, vai direto ao ponto. Quando publiquei meu segundo livro, em 1981, ele já tinha um pouquinho mais de erotismo. Chamava-se **Em pleno castigo** – palavras tiradas de epígrafe de **O castelo**, de Kafka: “Nada temíamos do porvir, porque já estávamos em pleno castigo”. Todas as personagens desse livro estão passando por algum castigo, seja ele qual for. Sem horizonte de redenção.

Nas narrativas desse livro, portanto, o escritor explora conflitos narrativos que denunciam a existência de um mundo erótico “corroído” pela miséria socioafetiva. Nelas, pulula uma galeria de histórias em que personagens púberes angustiam-se diante das interpelações de seus corpos eróticos e espantam-se diante do desejo transgressivo ou siderante do outro. Com a reiteração dessa temática em seu segundo livro, o sergipano aprofunda, ainda mais, a “pesquisa” que vinha elaborando, desde *Brincar de Manja*, sobre a vertiginosa inserção dos meninos no mundo erótico, além de expandir seu interesse para o erotismo feminino e senil.

Assim, nesse livro de 1981, claramente, o autor consolida sua habilidade de infiltrar o erotismo nas trajetórias de seus protagonistas angustiados. Por exemplo, no conto *As feras estão no quarto* – que retrata uma transgressiva tensão erótica entre uma tia e seu sobrinho –, Viana eleva à última voltagem a intensidade da narrativa. Nessa ficção, “encenam-se” desejos eróticos desviantes. Em outros termos, nela, os laços simbólicos são implodidos pela violência da força do *das Ding*, pois o “herói” púbere – ao desejar sexualmente a tia – cruza uma fronteira de si mesmo, descobrindo, ao mesmo tempo, as coordenadas da transgressão cultural.

No conto *Cartografias*, mais uma vez, o contista retoma o tema da “corrosão” dos laços familiares convencionais. Nessa narrativa, um púbere tem a sua curiosidade aguçada pela aura de mistério que ronda a sua casa. Por indícios, o protagonista (e, com efeito, os leitores) vai aclarando a penumbra do mistério que a alcova obscurece: o triângulo erótico “encenado” por seu pai, sua mãe e sua tia. Ao levantar o véu do mundo simbólico, o protagonista do conto descobre que há uma “outra cena” da existência, inexplicável, real. No conto *Nas águas de Dalila*, por sua vez, o leitor se depara tanto com o conflito de um herói púbere com as

perturbações de seu corpo desejante quanto com a tensa inscrição dele no laço da masculinidade.

Por fim, duas narrativas terminam de compor a galeria de protagonistas púberes de *Em pleno castigo: Aos domingos e Na beira do rio*. Em relação à primeira, o autor enfrenta, pela primeira vez, o tema do hermafroditismo. Novamente, sob o efeito da aura de mistério, o protagonista de *Aos domingos* experiencia seu (des)encontro *troumático* com a sexualidade adulta ao deparar-se com a genitália incomum de um hermafrodita. Essa “experiência”, com efeito, nocauteia o imaginário infantil do protagonista e desperta o seu erotismo. Já no conto *Na beira do rio*, o sergipano volta a abordar o tema da constituição da identidade homossexual. Diferentemente de experiências anteriores com a temática, o autor conseguiu atingir a partir dele uma expressão literária mais complexa capaz de dar conta dos tabus que envolvem o tema. Distanciando-se de sua predileção por narrativas homodieéticas, Viana opta, nesse conto, por uma narrativa centrada por num narrador heterodieético, mas entremeada pelo discurso direto dos personagens, sobretudo do jovem protagonista. A partir dessa lente, o escritor, pela primeira vez, passa a abordar o tema da “constituição” da homossexualidade sob a égide do estigma e do sentimento trágico do destino.

Em síntese, pode-se afirmar que todos os protagonistas-meninos de *Em pleno castigo* – assim como os de *Brincar de manja* – possuem um traço comum: o de terem os seus corpos e sua psique “furados” violentamente pelo real da sexualidade. Por essa razão, as intensas experiências *troumáticas* desses personagens com o erotismo os fazem despertar, não raras vezes, para uma dimensão siderante de si e crua da existência. Há sempre algo angustiante na contística vianiana, mesmo quando seus protagonistas alcançam certo êxito egóico de terem atendido, sexual ou identitariamente, ao sistema de valores de uma dada comunidade. Afinal de contas, todos os personagens vianianos “vivem”, de alguma forma, seu pleno castigo.

Em 1993, após doze anos da publicação de *Em pleno castigo*, o escritor publica seu terceiro livro, *O meio do mundo* – vencedor do II Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Associação Gaúcha de Escritores e pela Prefeitura Municipal de Garibaldi. Sob a responsabilidade da editora Libra & Libra, os dezoitos contos inéditos de *O meio do mundo* receberam tratamento editorial modesto. O título, homônimo a de um dos contos do volume (que trata de forma brutal a iniciação erótica de um púbere), parece indiciar, para o leitor, que o corpo erótico dos protagonistas dos contos (em especial o do adolescente) agoniza na fatura brutal do mundo. A intranscendência da realidade e os apelos dramáticos da carne fisgaram, de uma vez por todas, as atenções do escritor sergipano. Além disso, o signo “meio”, presente no

título, remete à ideia de uma posição mediana entre dois pontos, como afirma Antônio Geraldo da Cunha (2010), em seu *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Dentro do quadro interpretativo do livro *O meio do mundo*, pode-se entender essa posição mediana como uma alusão clara à adolescência, quer dizer, a essa fase da vida que se situa no meio de dois pontos opostos da existência: a infância e a adultez.

Do ponto de vista recepcional, Regina Zilberman, novamente, volta a se colocar em relação ao universo poético vianiano, ao assinar a apresentação do livro. Dessa vez, a crítica gaúcha chama a atenção para a presença do espaço doméstico presente na obra do escritor, assim como para a tensão dos conflitos arquitetados pelo autor. De acordo com Zilberman (1993, p. 9),

o universo dos contos de *O meio do mundo* é a família: as personagens pertencem ao círculo doméstico e unem-se por laços de parentesco. O narrador pertence intrinsecamente a esse mundo, mesmo quando conta as histórias em terceira pessoa. Os temas retratam o miúdo de suas vidas, conflitos e paixões motivados por frustrações pessoais, rancores antigos e descontentamentos introjetados. Para representar esse microcosmo, dando-lhe unidade e coerência, o autor utiliza uma dosagem elevada de concentração narrativa. Com isso, os textos apresentam grande densidade, sintoma de sua profundidade, e expressam, no âmbito desse quadro tão limitado, o drama de toda humanidade.

Além de pontuar o caráter intensivo da ficção de Viana e da presença do “círculo familiar” nela, Zilberman defende a tese de que nas narrativas do autor o enunciador (o narrador) engaja-se com aquilo que enuncia, mesmo quando narra os eventos em terceira pessoa. Diríamos – complementando Zilberman – que o narrador vianiano parece enunciar, com um discurso sóbrio, um evento siderante e, não raras vezes, espantoso que ocorreu a ele ou ao seu próximo. É, portanto, com o alcance desse olhar, que grande parte dos narradores de *O meio do mundo* narram os ritos de passagem da adolescência e da velhice sempre sob a ótica dos dramas domésticos. Em contos, por exemplo, como *Retratos*, *Patos selvagens*, *Seu Leopoldo*, *Jura/Jurandy*, o contista ocupa-se dos dissabores da velhice. Neles, mergulha, com segurança, na solidão dos velhos e nos impasses eróticos dessa quadra da vida, tornando esse tema, cada vez mais, recorrente em sua poética.

Paralelo a esse universo, o sergipano volta a tratar com notável maturidade – em contos como *Jardins suspensos*<sup>13</sup>, *Domingos da paixão*, *O meio do mundo* e *Zu* (mais tarde rebatizado

---

<sup>13</sup> É curioso notar que, em 2000, o conto *Jardins suspensos* (VIANA, 2009a) – publicado originalmente no livro *O meio do mundo* e republicado na coletânea da Companhia das Letras – foi selecionado por Ítalo Moriconi para integrar a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Em conformidade com os critérios do antologista, o conto de Antonio Carlos Viana ganhou seu lugar – ao lado de outros – na seção *Estranhos e intrusos*, que representava a tendência da contística brasileira da década de 1990. Assim, *Jardins suspensos* se integra a essa

de *Jogos* e republicado em *Aberto está o inferno*, 2004) – dos impasses eróticos de heróis púberes. Na primeira narrativa, o autor retoma um tema já explorado em *Aos domingos* (*Em pleno castigo*), o do (des)encontro *troumático* do menino com a genitália de um hermafrodita. Em *Domingos da paixão*, por sua vez, “enlaça” o significante do sangue e da cópula animal ao despertar do desejo sexual de um púbere.

Já no conto *O meio do mundo*, nota-se a presença de uma figura rara da economia familiar das narrativas vianianas: a do pai. Nele, esse sujeito-função (aquele que, em geral, ocupa o lugar da lei) expõe seu filho – o protagonista-púbere – a um violento rito de iniciação sexual e de masculinidade. Assim, sob a tutela de uma parceira sexual idosa e marginalizada, o jovem protagonista realiza, com angústia e êxtase, a travessia da infância para o mundo dos homens. E, por fim, no conto *Zu*, o sergipano explora a perplexidade de um púbere ao dar-se conta da radical oposição entre a “cena” do cotidiano e a “cena” do real do sexo. Nele, o protagonista adolescente não compreende as duas “máscaras” de sua “amiga” Zu: a social (severa) e a erótica (licenciosa). Portanto, como se vê, a partir de *O meio do mundo*, Viana demonstra, definitivamente, o engajamento de sua obra com as duas grandes “metamorfozes” da existência humana: a adolescência e a velhice.

Um pouco mais tarde, em 1999, a Companhia das Letras publicou uma antologia de seus contos intitulada *O meio do mundo e outros contos*, que reúne um conjunto de trinta textos selecionados de seus três livros. Sob a organização do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, a coletânea se estrutura em torno de 12 contos do livro *O meio do mundo*, 8 de *Em pleno castigo*, 6 de *Brincar de Manja* e 4 contos inéditos: *O dia em que Céu casou*, *Meu tio tão só*, *Nadinha* e *Sabor Pastis*.

Com essa coletânea, Paulo Henriques Britto (1999) constrói, a partir de sua triagem, a representação de Antonio Carlos Viana como um escritor sensível aos impasses do erotismo das criaturas marginalizadas: anões, hermafroditas, homossexuais, mulheres, idosos e púberes. Mais do que isso, a seleção de Britto revela a reiteração do tema da sexualidade do adolescente na produção do autor. O próprio título da antologia indicia essa constante. Ao destacar, no título do livro, o conto *O meio do mundo* (que, como já vimos, trata do brutal rito de passagem erótico de um púbere), Britto assinala as obsessões do universo ficcional de Antonio Carlos Viana para

---

seção por abordar uma temática relacionada ao “humano desviante”: o (des)encontro de um protagonista-púbere com a genitália de um hermafrodita. Essa narrativa, como já vimos, retoma a temática do conto *Aos domingos*, publicado no livro *Em pleno castigo*. Logo, a partir da inclusão dessa narrativa na antologia de Ítalo Moriconi e da edição de uma coletânea sua por uma das maiores editoras brasileiras, o autor de *Brincar de manja* passou a circular pelas mãos de um número maior de leitores e críticos.

os leitores: a intranscendência do mundo e as situações-limite vivenciadas por boa parte dos personagens dele. Na realidade, podemos dizer que, já em fins da década de 1990, esse tema pode ser considerado uma dominante (JAKOBSON, 1983) na poética do autor. Nesse sentido, é curioso notar que, dos 30 contos selecionados para coletânea, 12 têm como temática a sexualidade de protagonistas púberes. No tocante à presença desse tema na sua ficção, Britto (1999, p. 8-9) constata que

há, sem dúvida, certas características substantivas que reaparecem em vários contos, principalmente nos dois primeiros livros. Muitas das histórias neles incluídas seguem um roteiro semelhante: um menino (quase sempre o narrador em primeira pessoa) vislumbra confusamente algum aspecto perturbador da existência – o sexo, principalmente, mas às vezes a morte, ou a banalidade do real – numa pequena epifania da miséria humana. [...] Para os meninos que protagonizam essas narrativas, a descoberta do real é sempre um choque cujo efeito é diminuir a estatura de todos os envolvidos, inclusive e – principalmente – a sua própria.

Dentre os contos que se afinam com esse “roteiro” assinalado por Britto, figuram, apenas, como produções inéditas as narrativas: *O dia em que Céu casou e Meu tio tão só*. A primeira delas não altera, de modo geral, a estrutura canônica de contos anteriores do autor compilados pela antologia da Companhia das Letras, como *O meio do mundo*, *Jardins suspensos*, *Domingos da paixão*, *Nas garras do leão*, *Aos domingos*, *Quinta-feira tem drama*, *A mulher das mangabas*, *Parábolas dos gatos ao amanhecer e Tia Napalma, coitada*. Como se sabe, esses contos seguem um vetor quase invariável: o (des)encontro de protagonistas púberes, no ambiente doméstico, com o real do sexo. Especificamente, em *O dia em que Céu casou*, o contista revigora esse roteiro, ao “engolfar” a descoberta erótica de um herói púbere num espaço ficcional pobre, que desnuda a intimidade precária das famílias humildes. A pulsão sexual adulta “explode” no menino em fronteira, em meio a esse mísero espaço domiciliar. A cama em que ele dorme é partilhada com uma mulher feita (suposta parenta sua) e a lua de mel de sua irmã (Céu), num dos quartos da casa, instiga a imaginação erótica do púbere.

Por outro lado, em *Meu tio tão só*, Viana não se ocupa desse (des)encontro brutal de púberes com o sexo, e sim com a identificação bombástica e aflitiva de um herói púbere com a homossexualidade. Ao contrário da abordagem do conto *De seu envelope de metal e vidro*, nele, o autor não se ocupa apenas da aflição íntima de um púbere diante de um desejo socialmente desautorizado, mas sobretudo da forma como o O(o)tro inscreve um sujeito numa dada identidade e o estigmatiza. O narrador-protagonista da narrativa (à semelhança do de *Na beira do rio*) testemunha, aflitivamente, o peso do estigma que “esmaga” seu tio, homossexual e suicida. Em razão disso, ele se choca com a malha dos valores sociais e aflige-se diante de seu

lugar na partilha dos sexos, já que ele (tal como o tio) não se acomoda bem aos ritos iniciáticos que dão acesso à identidade masculina.

De um modo geral, pode-se dizer que todas as narrativas de *O meio de mundo e outros contos* que tematizam o erotismo e a identidade sexual de púberes estão longe de uma representação ficcional romantizada e superficial. Talvez, por isso, Antonio Carlos Viana tenha rejeitado o projeto otimista de homem propagado pelo *Bildungsroman* alemão canônico. Rejeita-o por não enxergar a passagem do menino ao adulto como um processo gradual e teleológico que culmina na perfectibilidade, bem como por entender esse estágio como um momento de radical “pane” existencial. Por fim, não se coaduna com a plataforma do *Bildungsroman* por ela não coincidir com a sua concepção de homem e sociedade. Não devemos nos esquecer que essa literatura surge do “anseio de uma classe de indivíduos intelectuais pós-iluministas [e burgueses] que tinham em comum a preocupação com o aperfeiçoamento do caráter e o desenvolvimento das qualidades latentes do homem, sustentado por um projeto neo-humanista” (MAAS, 2000, p. 46).

Contrário a isso, o escritor confronta seus meninos, geralmente pobres, com um mundo brutal e corroído pelas ânsias sexuais, despertando-os para uma compreensão contraditória de si mesmos e da realidade que os cerca. Nesse sentido, perto de suas obras, *O despertar da primavera*, de Wedekind, por exemplo, soa excessivamente burguês e eufêmico. Nos contos do escritor brasileiro, em contraste com alguns personagens da peça alemã, os protagonistas não encontram o trágico “destino” da morte. Em vez disso, deparam-se com a tensão extrema de “adolescer” num contexto socioafetivo, em geral, agonizante e transgressor. Talvez, por essa razão, mesmo tratando da temática adolescente, as obras do sergipano não encontraram um fluxo tranquilo no terreno escolar. Em entrevista, o autor, assim, avalia a censura imputada ao seu livro *O meio do mundo e outros contos*:

[...] Em 2003, *O meio do mundo [e outros contos]* foi indicado como leitura obrigatória (algo sempre questionável) para os alunos do primeiro ano do vestibular seriado [da UFS]. Soube que os meninos estavam gostando tanto do livro que matavam aula para ficar lendo no pátio. O livro dava margem a muita discussão, o que é sempre bom. Sei que os temas não são leves, e muitos professores não se sentiam confortáveis na interpretação de alguns deles. Mas a reação não foi deles, mas dos pais e de alguns diretores de colégio, que fizeram uma cruzada contra o livro, chamando-o de pornográfico. Fizeram até um inventário dos palavrões e o levaram ao coordenador do vestibular. O livro foi retirado da lista na hora, sem nenhuma discussão com o Departamento de Letras, que o indicara. Fiquei perplexo diante da atitude da universidade. Seu papel era reeducar pais e diretores, mostrar que a presença de um ou outro palavrão não torna nenhuma obra pornográfica. Só o fato de o terem tirado na hora diz muito do pensamento retrógrado da universidade. Para não passarem por censores, disseram que o livro voltaria em 2005, agora para os alunos do terceiro ano. Só

que o livro não voltou e ninguém falou mais nisso. O próprio Departamento se calou. Só a Companhia das Letras protestou publicamente com uma nota num jornal aqui. Se *O meio do mundo [e outros contos]* foi banido da lista em menos de três meses, *Aberto está o inferno* seria provavelmente queimado no *campus* (VIANA, 2006, p. 30).

Como se vê, a contística do autor, conforme os termos de Candido (2006), tende mais a uma “arte de desagregação” do que de “agregação”. Ela vai de encontro ao ideal da cultura. Ao construir uma ficção em que a dimensão real da sexualidade “rasga”, com violência, as malhas de um mundo em ordem, o escritor toca na ferida narcísica da sociedade. A sua ficção desvela a existência de “outra cena” da existência que põe em xeque os laços simbólicos. Certamente, para ele, em conformidade com Candido, a literatura não é um apêndice da moral e cívica. Ao contrário disso, para ambos, ela “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 2002, p. 83).

Em 2004, o universo de Viana volta às mãos dos leitores com *Aberto está o inferno*, editado novamente pela *Companhia das Letras*. Nessa produção, surgida já no século XXI, o autor aposta no ineditismo dos contos. Dentre os 33 contos da publicação, apenas os contos *Nas garras do leão* (originalmente publicado em *Brincar de manja*) e *Jogos* (anteriormente nomeado *Zu*), de *O meio do mundo*, mereceram um lugar nesse novo empreendimento do autor. Um dos aspectos mais salientes de *Aberto está o inferno* é o espírito cosmopolita e plural de seus contos. No livro, cada protagonista, apesar de suas trajetórias singulares, encontra-se, quase sempre, tragados pela pulsação da carne e da violência. Talvez, por conta desse quadro, o título da obra e sua epígrafe foram retirados do livro de Jó, capítulo 26, versículo 6: “Aberto está o inferno e não há véu algum que cubra a perdição”. Em *Aberto está o inferno*, portanto, o autor reitera o seu interesse pelas situações-limite do homem. Quase sempre, os protagonistas da obra de 2004 estão submetidos à “opressão” dos apelos de seu corpo erótico, da lei e da violência. Nessas narrativas, voltam a desfilar personagens “marginalizados” que, tradicionalmente, aparecem em suas histórias desde *Brincar de manja*: meninos pobres, mulheres oprimidas e velhos em ruína. Todavia, o autor, nesse livro, abre-se também para os impasses eróticos de adolescentes e rapazes da classe média urbana.

É curioso notar que Viana, ao tratar do erotismo de “meninos” da classe média, recorre ao expediente do humor. Embora ele já tenha se ocupado deles nos contos *Aos pés do senhor* e *Quinta-feira tem drama (Brincar de Manja)*, nas narrativas de *Aberto está o inferno*, como

*Tadinho do professor Tadeu e Figuras difíceis*<sup>14</sup>, apostou num erotismo mais licencioso e menos culposo. Assim, os protagonistas desses dois contos descobrem a sexualidade numa atmosfera narrativa marcada pela distensão humorística. Por intermédio de grupos, piadas, palavras obscenas, imaginação erótica, iconografia de atrizes sensuais de cinema, tomam contato com o erotismo amparados por um anteparo simbólico flagrante. Nesse sentido, o “destino” desses adolescentes de papel não lembra em nada a “sina” de boa parte dos protagonistas vianianos, marcados pela pobreza e por bombásticas e aflitivas siderações eróticas.

Quanto às narrativas relacionadas ao tema do erotismo pós-iniciático de rapazes, destacam-se, em *Aberto está o inferno*, duas delas: *As namoradas têm fome* e *O pedido*. Na primeira, deparamo-nos com o corpo vigoroso de um jovem protagonista que expressa a sua fantasia de dominação e poder num ato sexual violento. Mais do que isso, nessa ficção, têm-se a impressão de que o autor captou, com profundidade, o “além do princípio do prazer” que atua no corpo do protagonista. Já, no conto *O pedido*, o escritor aborda a siderante atração sexual de uma moribunda por um rapaz que ela viu crescer e brincar com seus filhos. Todavia, devido à incomum extensão do texto – 8 páginas – e ao tratamento não intensivo de seu argumento, o conto *O pedido* não atingiu o mesmo efeito de impacto e densidade dramática característicos das melhores narrativas do escritor.

Além dessa riqueza de conflitos, Viana, em *Aberto está o inferno*, retorna, igualmente, ao tema umbilical de sua ficção: a descoberta do erotismo por parte de meninos. Dos 33 contos do livro, 8 deles (sendo dois reescritos, *Jogos* e *Nas garras do Leão*) tratam dessa temática dominante da produção do autor. Nos contos inéditos, como *Ana Frágua*, *A linda Lili*, *Senhas*, *Prima Otília*, *Dadado* e *Reverendíssimo Padre Diretor*, o sergipano preserva o clima tenso e dramático das narrativas anteriores. Neles, em geral, os narradores-protagonistas relatam como o real do sexo “furou”, com violência, seu imaginário infantil ou como ele deixou sequelas irreparáveis no homem adulto. É curioso também notar que (excetuando o conto *Reverendíssimo Padre Diretor*) as demais narrativas inéditas que tratam da sexualidade do púbere são ambientadas em contextos pobres e, não raras vezes, marcados pela crueldade.

No conto *Ana Frágua* – em paralelo com a narrativa *O meio do mundo* – o escritor volta a tratar do tema da “prova” da masculinidade de meninos. Dessa vez, o púbere estabelece o “nó” com a masculinidade não mais sob a “pressão” de um pai impositivo, e sim sob a

---

<sup>14</sup> Como o escopo de nossa investigação incide sobre a tensão do conflito narrativo na ficção de Antonio Carlos Viana, não incluímos em nosso *corpus* essas duas narrativas de pendor humorístico por entender que elas escapam à nossa pergunta de pesquisa.

cumplicidade dos irmãos. Além disso, nessa narrativa, de forma oposta a d’*O meio do mundo*, Viana experimenta perscrutar as angústias, o êxtase e o “nó” simbólico dessa experiência-limite, sob a perspectiva da narração em terceira pessoa. Em *A linda Lili, Senhas e Dadado*, volta a tratar de seu tema canônico: a “abertura” da cortina moral pelo púbere. No primeiro, o protagonista depara-se, a despeito dos segredos domésticos, com as siderações do sexo e do desejo por meio dos vestígios da menstruação de uma prima adolescente. Em *Senhas* (tal como no conto *Tia Napalma, coitada, de Em pleno castigo*) um púbere infringe o “véu” do teatro cotidiano ao se confrontar com a prática do sexo oral. E, finalmente, em *Dadado* (à semelhança da narrativa *A mulher das mangabas, de Brincar de manja*), o protagonista, numa espécie de jogo de espelho, identifica-se com um primo distante que transgride os limites do espaço doméstico em busca da satisfação sexual. E, por fim, em *Reverendíssimo Padre Diretor*, o argumento narrativo centra-se nos efeitos nefastos que uma educação excessivamente repressora provoca num indivíduo. Como se vê, esse conto reitera, na verdade, um argumento narrativo já trabalhado em dois contos anteriores do autor, *Quinta-feira tem drama* e *Aos pés do senhor*, que foram publicados originalmente em *Brincar de manja*.

Em síntese, com *Aberto está o inferno*, o escritor parece ter conquistado de vez a atenção e o interesse da crítica. Ademais, a galeria de conflitos do quinto livro do autor demonstrou que as siderações do corpo erótico atingem tanto os mais humildes brasileiros – habitantes dos grotões do país – quanto os brasileiros de vivência cosmopolita. Talvez, por sua capacidade de indiferenciar o regional do universal e vice-versa, a literatura do autor de *Brincar de manja* pôde ser valorizada e prestigiada pelos leitores e críticos do eixo Sul-Sudeste. Quanto a essa questão recepcional, vale a pena ressaltar que *Aberto está o inferno* – ao lado de outros livros de contos, como *Deixe o quarto como está*, de Amílcar Bettega Barbosa, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato – foi considerado, pela *Revista Bula*, um dos livros mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Segundo Sérgio Tavares, responsável pela lista, essas obras – dentre as demais – foram selecionadas com base no potencial de elas “renovarem ou revigorarem gêneros e tradições literárias” (TAVARES, 2019). No que diz respeito ao potencial específico de *Aberto está o inferno*, dispara o jornalista: “Viana faz das palavras o esteio para focar o regional e o universal com a mesma voltagem, congelando o leitor diante de um painel onde a crueza e o encanto coexistem. Tarefa árdua distinguir a melhor narrativa” (TAVARES, 2019).

Em 2009, Antonio Carlos Viana apresenta-nos *Cine privé*. O título da obra, homônimo a um dos contos do livro (que retrata o drama de um limpador de cabines pornográficas), parece

situar o leitor na mesma posição do protagonista dessa narrativa: que é a daquele que sonda as angústias e anseios sexuais das criaturas que se movimentam no universo vianiano. Na orelha do livro (texto não assinado), o comentador lança uma impressão certa: “fechado no ambiente escuro de leitura, o leitor [de *Cine privé*] espia os personagens sempre flagrados em momentos de máxima exposição (VIANA, 2009, s/p). Desta vez, a epígrafe que abre a obra é retirada do livro de Isaías, capítulo primeiro, versículo quinto: “Toda a cabeça está enferma, e todo o coração abatido”. O potencial semântico da frase bíblica alberga, praticamente, todos os 20 contos do livro, marcados por protagonistas que vivem situações excessivas de difícil acomodação psíquica. Nessa obra, eclodem, além do drama de um limpador de cabines de um cine pornô, outras situações-limite como: o desespero de uma mulher que enlouquece ao presenciar seu barraco sendo demolido pelas autoridades, a estupefação de uma prostituta que encena um estranho e mortal fetiche com um velho, o tabu do matricídio, o aprisionamento do objeto de desejo na compulsão da repetição<sup>15</sup>, entre outros.

Além dessa galeria de argumentos narrativos fortes, Viana não abre mão de retornar, nessa obra, à temática que o obseda desde seu primeiro livro: a iniciação erótica de púberes. Não por acaso, dos 20 contos de *Cine privé*, 6 deles retomam o tema do “pleno castigo” dos meninos. À época do lançamento de *Cine privé*, a jornalista Juliana Krapp (2018, s/p) dedicou-lhe um texto crítico, publicado no *Jornal do Brasil*, chamando a atenção para o espaço dedicado, no livro, ao conflito erótico de adolescentes e rapazes. A propósito, o comentário de Krapp encontra ressonância concreta nos seguintes contos da obra: *Dia de parir cabrito*, *Quando o meu pai voltou*, *Esperanza*, *Dona Remédios*, *Da cor da graviola* e *Nós, a maré e o morto*.

Em *Dia de parir cabrito*, o autor inova ao narrar um rito de passagem – não através do ponto de vista parcial de um narrador-personagem (como é de sua predileção), mas por intermédio de um protagonista que enuncia por um “nós” genérico. Parece que, com esse recurso, buscou encarnar na própria enunciação do narrador a importância do laço do grupo na adolescência. Do ponto de vista temático, o protagonista de *Dia de parir cabrito* perscruta, juntamente com outros púberes, os mistérios do sexo através da eclosão da reprodução de animais, especificamente de cabras. Como ocorre canonicamente em outras narrativas, os protagonistas do conto pagam um severo preço ao ingressar no círculo do não-senso radical do sexo: o (des)encontro com a crueza do humano.

---

<sup>15</sup> Estamos nos referindo, respectivamente, aos contos: *Santana Quemo-Quemo*, *O terceiro velho da noite*, *Duas coxinhas e um guaraná* e *Angeline*. Embora esses contos não pertençam ao nosso escopo de análise, julgamos necessário mencioná-los, a fim de demonstrar a riqueza temática presente no penúltimo livro do autor.

No conto *Quando o meu pai voltou* – tal como em *Meu tio tão só*, publicado em 1999, em *O meio do mundo e outros contos* – o ficcionista volta a abordar o tema da partilha dos sexos na adolescência. Mais uma vez, traz à “cena ficcional” o impasse de meninos angustiados diante de sua iminente inscrição no “laço” identitário da homossexualidade. No tocante à narrativa *Dona Remédios*, ele retorna ao seu “roteiro” canônico: o do descerramento do “véu” que encobre a sexualidade dos adultos. Todavia, nesse conto, o autor se debruça sobre o impacto da diferença sexual e do “poder” do falo no imaginário adolescente. Dessa vez, o protagonista angustia-se diante da atmosfera de segredo que envolve uma “estranha” cirurgia no aparelho reprodutor-sexual a que se submeteu seu pai. Em *Esperanza*, na mesma esteira dos contos *O meio do mundo e Ana Frágua*, o protagonista púbere enfrenta, com êxtase e crueza, o início da sua vida sexual e inscrição no “laço” masculino.

A grande novidade, entretanto, de *Cine privé* – segundo o nosso recorte – parece ser as narrativas *Da cor da graviola* e *Nós, a maré e o morto*. Nesses dois contos, o escritor sofisticava os desvelamentos acerca dos impasses da sexualidade pubertária ao inter-relacioná-la ao narcisismo. Em ambos os contos, os jovens protagonistas – mesmo participando de um funeral, cedem aos apelos do corpo e à imaginação erótica, expressando a força da pulsação sexual que os consome. Com essa combinação extrema entre erotismo e morte, o autor traz à baila o escapismo erótico do adolescente.

Com o sexto livro, Antonio Carlos Viana alcança o reconhecimento da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). A essa altura de sua carreira, o contista já manejava, com total segurança, todos os melindres e recursos da tensão narrativa. Além dessa qualidade, Marta Barbosa, numa crítica jornalista intitulada *Cine privé tem narrativa segura e sem esperança de Antonio Carlos Viana*, chama a atenção para o rigor formal do autor, a intranscendência de seu mundo ficcional e a representação da pobreza em sua ficção. De acordo com Barbosa (2018, s/p), “boa parte dos textos [de *Cine Privê*] está escrita em primeira pessoa. Personagens que passariam invisíveis à sociedade ganham voz e ponto de vista”.

Em 2015, o sergipano publica o seu último livro, *Jeito de matar lagartas*. Segundo Antonio Carlos Viana (2018b), em entrevista a Luiz Rebinski, a sua obra se chamaria *Batatas bravas*, tal como foi nomeado o penúltimo conto do livro. Todavia, por sugestão de Paulo Henriques Britto e da editora do autor na Companhia das Letras, Vanessa Ferrari, a obra acabou recebendo o título que conhecemos. Homônimo ao terceiro conto da obra, esse título soou mais atraente e orgânico para Viana, Britto e Ferrari, por conta do verbo “matar”. Para eles, a ideia de morte ligava, coesivamente, boa parte dos contos reunidos na obra, pois muitos deles

falavam da velhice e perdas irreversíveis. A epígrafe que abre o volume é retirada de um verso do poema *Opinião sobre a pornografia*, que integra o livro *Gente na ponte*, da escritora polonesa Wislawa Szymborska: “Não há devassidão maior que o pensamento”. A epígrafe do livro parece costurar os 27 contos da coletânea, que, em sua maioria, desnudam, como de costume, o pensamento erótico e pulsões sexuais de velhos (que se encontram na iminência da morte) e púberes (que perdem, para sempre, a infância). Na orelha do livro, Paulo Henriques Britto (2015, s/p) tece os seguintes comentários acerca de *Jeito de matar lagartas*:

o maior traço unificador da obra de Antonio Carlos Viana é a temática: pode-se dizer que todos os seus contos giram em torno do corpo e suas vicissitudes. Ainda que o tema seja abordado por diversos ângulos, o que mais intriga no autor são os seus dois pontos extremos – o corpo como mistério (infância) e como ruína (velhice). Se em suas primeiras coletâneas predominava o primeiro, é o segundo que vai ganhando centralidade nos livros mais recentes. Sobre esses dois extremos o autor volta ao mesmo olhar crítico e afiado, impiedoso, mas profundamente humano.

De fato, desde o lançamento de *Em pleno castigo*, o contista vinha depurando os impasses da velhice, tema que aprofundou nas suas três publicações subsequentes – *O meio do mundo*, *Aberto está o inferno* e *Cine privê* – e que atingiu o seu ápice em *Jeito de matar lagartas*. Em contos como *Dona Katucha*, *Madame Viola faz escova progressiva* e *Florais*, por exemplo, deparamo-nos com uma galeria de protagonistas idosas que se angustiam diante da ruína de seus corpos eróticos. Já em *O professor Locarno* e *Roteiro da solidão*, o autor mergulha, respectivamente, no desejo do corpo idoso de abandonar o “barco da vida” e na cortante solidão da velhice. Como elucidou o jornalista Sergio Tavares (2018, s/p), “dos 27 contos [de *Jeito de matar lagartas*], mais da metade trata da velhice e dos conflitos a ela associados. Os protagonistas são solitários, inválidos, vítimas da ruína física, do desprezo familiar, da ronda da morte”.

Embora a centralidade de *Jeito de matar lagartas* recaia sobre o universo da velhice, as histórias de meninos em fronteira pulsam fortes também na última obra do escritor. Contos da coletânea, como *Cara de boneca*, *Maria Montez*, *Jeito de matar lagartas* e *Tia Lala*<sup>16</sup>, centram-se todos em conflitos de protagonistas púberes. Dentre eles, somente *Jeito de matar lagartas* retoma o roteiro canônico das narrativas do autor, centradas em púberes que descobrem o

---

<sup>16</sup> É importante ressaltar que os contos *Jeito de matar lagartas*, *Dia de parir cabritos* e *Tia Lala* não apresentam nenhum marcador enunciativo de gênero. Não se pode identificar, com certeza, se os narradores dos contos são do sexo masculino ou feminino. Talvez, pelos aspectos socioculturais e pela recorrência temática do autor, tenhamos a tendência de associar as “experiências” dos narradores ao universo do menino.

erotismo em meio a uma atmosfera ficcional misteriosa. Além disso, nesse conto, o autor retorna, como em *Dia de parir cabrito*, ao narrador que conduz a narrativa por um “nós”, genérico, índice da voz do grupo. A mesma perspectiva narrativa repete-se no conto *Tia Lala*<sup>17</sup>. Nele, à dessemelhança de *Jeito de matar lagartas* e *Dia de parir cabrito*, o protagonista depara-se com o não-sentido radical da sexualidade por via do humor e do discurso obsceno de uma tia lésbica.

Excetuando o conto *Tia Lala*, as demais narrativas de *Jeito de matar lagartas* caracterizam-se pela crueldade. Como Freud (1996a), o ficcionista sabia da propensão da sexualidade infantil à crueldade. Ambos parecem ter observado que a sexualidade infantil se exprime, não raras vezes, por meio de brincadeiras cruéis e maus-tratos a animais. Se esse fato do desenvolvimento psíquico foi representado, de forma seminal, no conto *Jogos*, de *Aberto está o inferno*, em *Jeito de matar lagartas*, tornou-se um princípio unificador de quase todas as narrativas que tratam da sexualidade do menino.

Por exemplo, no conto-título *Jeito de matar lagartas*, Viana estrutura uma trama narrativa em que a cruel satisfação “erótica” das crianças de estourar lagartas projeta o sexo adulto. Já nos contos *Maria Montez* e *Cara de boneca*, o cruel rito de passagem à masculinidade se dá em grupo de púberes. Em *Maria Montez*, particularmente, confrontamo-nos com púberes, em grupo, aprendendo a “conhecer” o sexo, através do corpo objetificado da louca Maria Montez. Igualmente, no segundo conto, o corpo de um homossexual – apelidado de Cara de Boneca – converte-se, na narrativa, novamente, num objeto para um clã de meninos exercitarem o sexo e afirmarem sua masculinidade perante o grupo e para si mesmos.

Em *Jeito de matar lagartas*, portanto, o contista termina a sua carreira literária, dedicando-se, como sempre o fez, àqueles que não costumam ter voz e vez: crianças pobres e velhos (sobretudo as idosas). Vistos em conjunto, os contos do autor revelam tanto os vetores de sua pluralidade de tendências quanto de convergência. No que se refere a esse último aspecto, a produção do escritor tornou o tema do erotismo *troumático* de meninos pobres num traço distintivo de sua obra e, talvez, as melhores páginas de sua ficção. No entanto, percebe-se que o mérito literário de Viana não reside no fato de ele trazer à baila tal tema, mas de ter encontrado um conflito narrativo peculiar para cada um de seus protagonistas.

Por fim, pode-se afirmar que o autor de *Brincar de manja* soube captar as aflições do mundo erótico, não raras vezes, através da perspectiva de protagonistas púberes, rerepresentando

---

<sup>17</sup> Como o conto *Tia Lala*, à semelhança de *Tadinho do professor Tadeu e Figuras difíceis*, envereda por uma abordagem humorística e não intensiva do rito de passagem pubertário, não o incluiremos em nosso *corpus* de investigação.

ao leitor adulto um mistério esquecido por eles: o da dimensão real da sexualidade humana. Em suas narrativas, esses leitores podem ir se despindo aos poucos desse esquecimento, reencontrando-se com sua memória adolescente e com o caráter inexorável da “outra cena” do sexo. Se o escritor lida com as faces extremas do erotismo é para, talvez, demover os leitores adultos e “civilizados” de que domaram os mistérios do sexo ao construir suas alcovas. Em última análise, o escritor sergipano pode ser considerado um arquiteto da prosa por demonstrar a habilidade de construir narrativas em que a dimensão real do sexo “fura” as malhas plácidas do “cotidiano”, confrontando os protagonistas púberes e, por conseguinte, os leitores, com as transgressões que o erotismo potencialmente impõe.

### 3 A CONTÍSTICA DE VIANA: DO TEMA DA SEXUALIDADE DO “MENINO” À COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA (IN)TENSA

“[...] em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em uma produção cuja leitura não possa ser feita de uma assentada.

[...]

Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d’água na rocha”.

(POE, 2011a, p. 336-337)

“um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*”.

(CORTÁZAR, 2013, p. 152)

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.

(PIGLIA, 2004, p. 94)

#### 3.1 A lição de Poe e seus desdobramentos: a violação do segredo do conto (in)tenso

Se tomarmos como válida a concepção de Todorov (1980) de que os gêneros literários servem como modelo de escritura para autores, podemos afirmar que os contistas têm à sua disposição um repertório de procedimentos literários que vem se sedimentando há uns 700 anos. Excetuando toda a história da literatura oral, constata-se que os séculos XIV e XIX foram decisivos para o surgimento do conto moderno. Na Baixa Idade Média – entre as décadas de 40 e 50 do século XIV – Giovanni Boccaccio empreende uma revolução na prosa moderna ao publicar *Decameron*. De acordo com Maurício Santana Dias (2013), a notoriedade da obra

italiana reside no fato de ela fixar e reelaborar textos de diversas tradições literárias – ocidentais e orientais –, bem como de recriar acervos tanto da alta literatura quanto da popular.

Além dessa reelaboração, a novela de Boccaccio caracteriza-se pela narrativa episódica e realista. Para André Jolles (1976, p. 189), autor de *Formas simples*, “[...] a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem”. Com *Decameron*, portanto, a narrativa relativamente breve encontrou a justa harmonia entre ação narrativa, verismo e efeito impressionante. Ademais, essa novela adquire um papel importante na história do conto moderno por participar de sua composição “genética”.

Não só a novela de Boccaccio, mas também outras narrativas curtas e maravilhosas contribuíram para o “DNA” do conto tal como o conhecemos hoje. Dentre elas, destacam-se as parábolas e as fábulas de La Fontaine e Perrault. Com base nesse fato, Nádia Battella Gotlib (1985, p. 15) atesta que

modernamente, sabe-se que a *fábula* é a estória com personagens animais, vegetais ou minerais, tem objetivo instrutivo e é muito breve. E se a *parábola* tem homens como personagens, e se tem sentido realista e moralista, tal como a fábula, o sentido não é aparente e os detalhes dos personagens podem ser simbólicos. O conto conserva características destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas.

De um modo geral, os autores do século XVIII fixaram os padrões do conto moderno, ao estabelecerem tensões composicionais entre as narrativas maravilhosas (própria dos contos de fadas, das fábulas e das parábolas) e a narrativa episódica ou verista (cunhada pela novela de Boccaccio). Por conseguinte, quer fosse pelo hibridismo dessas duas vertentes de narrativas, quer pelo aprofundamento (ou total apagamento) de uma delas em detrimento da outra, o conto moderno surgiu como efeito dessa contínua tensão composicional. Quanto a esse aspecto, Eduardo de Mello França (2008, p. 22) elucida que

durante o século XVIII a Europa passa a ser permeada por narrativas do mesmo gênero que as de Perrault, mas que também apresentam marcas da herança da novela toscana. Esse hibridismo, fruto da relação entre o maravilhoso, nascido de forma espontânea – do tipo escrito por Perrault – e do eterno retorno que a literatura realiza em direção ao que é supostamente verdadeiro ou que poderia ter acontecido – leia-se, aqui, a herança deixada pela novela toscana – é o que caracteriza não somente o conto do século XVIII, mas o que temos até hoje.

Se podemos, por um lado, localizar a modernidade do conto moderno já no início do século XVIII; por outro, é possível afirmarmos que ele atingiu a sua plena maioridade como gênero no final do século XIX, nos Estados Unidos. Lá, “o termo *short story* se firma e, desde 1880, designa não somente uma *estória curta*, mas um *gênero independente*, com características próprias” (GOTLIB, 1985, p. 16). Embora o conto moderno traga em seu código “genético” o “DNA” das fábulas, contos maravilhosos e as narrativas de *Decameron*, como vimos, o seu nascimento, efetivo, ocorreu na era da Revolução Industrial, da locomotiva e da imprensa, como frisa Charles Kiefer (2010). Quanto à relação do conto com a imprensa, lembra Walnice Nogueira Galvão (1982, p. 168) que “[...] o conto faz parte da tomada do poder literário pela prosa de ficção impressa, e mais especificamente pela prosa publicada em jornal diário [...]”.

Nesse contexto, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe mostrou-se sensível à relação das narrativas “curtas” com a modernidade, tornando-se um dos principais arautos da *short story*. Na realidade, Poe pode ser considerado como um dos escritores que mais contribuiu para a estruturação da “teoria” da contística moderna. Para Kiefer (2011, p. 44), a produção literária do escritor somada às suas reflexões teóricas sobre o conto determinou uma linhagem específica do gênero: “a variante da modernidade ocidental”. Nesse sentido, em resenhas dedicadas ao livro de contos *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, o escritor norte-americano, com base na obra do autor resenhado, comenta alguns princípios composicionais do conto, bem como os seus efeitos sobre o leitor. Embora Poe, nessas resenhas, tenha pretendido identificar e explicar as constantes que caracterizam o gênero conto em geral, a sua investigação parece ter aclarado, em especial, as linhas de força do conto clássico ou anedótico. Para ele, o traço definidor dessa narrativa curta é o enredo e, por vezes, a aura de mistério, suspense, indícios e revelações de surpresas. Assim, as suas teses sobre esse gênero, praticamente, tornaram-se uma espécie de poética moderna do conto clássico. Segundo Kiefer (2011, p. 27),

Se é possível dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e conseqüente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte contística.

É importante observar que, na modernidade, a linhagem do conto de enredo elucidada por Poe não é a única. Para Charles Kiefer (2010) – em oposição à variante ocidental do conto, encabeçada pelo norte-americano – há a variante oriental (russa), capitaneada por Anton Tchekhov. De acordo com esse crítico, a linhagem tchekhoviana – em oposição à de Poe, que

se ocupou dos estratagemas do conto de enredo – encontra o seu valor artístico na diluição do enredo e sondagem introspectiva das personagens. Segundo Gotlib (1986, p. 46):

O contista [Tchekhov] avança no sentido de liberar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de acontecimento extraordinário, tal como o conto de Poe. E afasta-se também do conto de simples acontecimento, tal como o conjunto dos contos de Maupassant.

Em outros termos, Tchekhov, como diz Boris Schnaiderman (2014), explora os temas em “tom menor”, diferentemente de Poe, que os explora em tom maior. A grandeza do mundo ficcional do escritor russo não reside nos fios das ações hiperbólicas, mas nos fios insuspeitos que tecem o cotidiano. Por essa razão, Tchekhov inscreve o seu mundo ficcional “nas coisas pequenas, nos episódios que parecem sem importância” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 337). Além da dissolução do enredo, da sondagem psicológica dos personagens e do abandono do tom maior na arquitetura da narrativa, o escritor russo fecunda a tradição da contística moderna ao perfurar radicalmente as malhas da narrativa, tornando-as altamente sugestivas. Hélio Pólvora (1996), em seu ensaio *Tchekhov: uma poética do conto e do drama*, constata que, na prosa tchekhoviana, as coisas não são ditas nunca de forma direta e conclusiva. Para o crítico baiano, a sugestão e a abertura imperam na prosa do autor russo, porque seu relato não se submete à pressão matemática de incidentes narrativos. É importante lembrar que não só Tchekhov, mas também Katherine Mansfield, Virginia Woolf e Machado de Assis, entre outros, tornaram-se adidos dos segredos da narração em “tom menor”.

Edgar Allan Poe, por seu turno, trabalhou como um demiurgo para encontrar os segredos da narração em tom maior. De algum modo, o tom e a performatividade de sua prosa são produtos da modernidade que ele viu nascer. Tanto ele quanto o poeta Charles Baudelaire intuíram uma mudança na sensibilidade do mundo em que viveram. Perceberam, rapidamente, que a experiência do choque tinha se tornado uma convenção social e artística na modernidade. No caso específico de Baudelaire, percebe-se que ele captou a atmosfera moderna de modo mais impactante por viver numa Paris em franco processo de modernização. Sociologicamente, o poeta francês pôde constatar, naquela conjuntura, que “a multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez” (BENJAMIN, 1989, p. 124). No entanto, o autor de *As flores do mal* não entendeu a convulsão do mundo moderno como uma degenerescência, mas como uma nova sensibilidade que nascia. Viu nela, certamente, um novo potencial estético, sensível às colisões, conglomerados, fragmentos e descontinuidades da vida urbana e moderna.

Poe, mais preocupado com a poética do conto, o psiquismo humano e o efeito da retórica narrativa sobre o leitor, sintonizou-se com a modernidade ao pesquisar estratégias literárias capazes de sobressaltar e tirar o fôlego dos leitores modernos. Notadamente, investigou, no âmbito prático e teórico, o potencial do gênero conto de promover efeitos recepcionais de choque. Para o norte-americano, os efeitos produzidos por um conto dependiam do cálculo de sua dimensão, duração temporal e ênfases, pois defendia que

[...] em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em uma produção cuja leitura não possa ser feita de uma assentada.

[...]

Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d'água na rocha (POE, 2011a, p. 336-337).

Como se vê, o autor norte-americano chancelou uma das características relativamente estáveis do gênero conto: a brevidade de seu relato. No entanto, convém salientar que o parâmetro que tomou para classificar uma narrativa como breve já não se aplica, por exemplo, ao século XX (tampouco ao XXI), época, aliás, que viu o miniconto nascer. Se tomarmos por base o livro *Histórias extraordinárias* (2003), da Nova Cultural, que mede em torno de 13 x 20 cm, verificaremos que os contos de Poe soam um tanto extensivos para o gosto contemporâneo: *William Wilson* (24 páginas), *A carta roubada* (22), *O poço e o pêndulo* (19), *O gato preto* (12), *Berenice* (11), *Ligeia* (11) e *Barril de amontillado* (9), entre outros. No entanto, é importante também ressaltar que um conto seu – *The oval portrait* (*O retrato oval*) – não ocupa mais de três páginas de um livro de dimensões convencionais. Talvez, a grande contribuição dada pelo escritor ao gênero conto foi tê-lo enxergado como uma “máquina” de despertar o interesse do leitor. Para ele, esse gênero devia ser compreendido como um organismo que respira por si só e tem o poder de afetar o leitor. Mais do que constatar o potencial desse gênero, demonstrou formalmente como os efeitos de leitura inscrevem-se na estrutura da ficção. E salientou, ainda, que esses efeitos não decorrem do vácuo, e sim, da força e dos estratégias alcançados por certo autor. Segundo Charles Baudelaire (2003, p. 125),

O artista [para Poe], se hábil, não acomodará seus pensamentos aos incidentes; mas, tendo concebido deliberadamente, a bel-prazer, um efeito a produzir, inventará os incidentes, combinará os acontecimentos mais próprios a levar ao efeito desejado. Se a primeira frase não é escrita tendo em vista preparar essa impressão final, a obra é frustrada desde o início. Em toda composição não se deve

insinuar uma única palavra que não seja uma intenção, que não tenda, direta ou indiretamente, a perfazer o desígnio premeditado.

Claramente, nessa crítica de Baudelaire, ecoam as ideias que Poe apresenta em seu ensaio *A filosofia da composição*. Nele, o escritor norte-americano analisa com minúcia o seu poema narrativo *O corvo* e desvenda os recursos literários que sustentam os seus efeitos. Nesse ensaio, revela o papel estratégico que o clímax – a revelação surpreendente – e o *grand finale* exercem na narrativa, porque, para ele, a “apoteose” narrativa é o fim que todo escritor devia perseguir. Pensa Poe (2011b) que um grande ficcionista precisa ser um habilidoso artesão que sabe criar uma narrativa que se justifica no seu clímax. Em outros termos, acredita que o conto deve, por meio de uma narrativa cristalina e altamente premeditada, produzir como efeito final uma leitura forte e impactante. Não por acaso, Julio Cortázar (2013, p. 124), no ensaio *Poe: o poeta, o narrador e o crítico*, incluso no livro *Valise de cronópio*, afirma que nos contos do autor “vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”. Na mesma linha de raciocínio do autor de *Bestiário*, Lúcia Santaella (s/d, p. 189) afirma que Poe

[...] inaugura, na literatura moderna, a sensibilidade do choque, ao mesmo tempo que esse efeito, que, aliás, não é bem de terror, mas um misto de perplexidade e perturbação, funciona como um gancho para aguçar a curiosidade do leitor, fazendo-o retornar ao texto e se engajar num trabalho produtivo, ativo e co-criador da obra. Nesse nível, os contos de Poe são verdadeiros hieróglifos, cifras, enigmas para serem decifrados.

Como se percebe, para o autor de *O gato preto*, portanto, o “gancho” para sustentar “a curiosidade do leitor” reside na competência do escritor de sacudir o leitor e inscrevê-lo numa aura de enigma e mistério. Em outros termos, advoga que o escritor deve segurar o leitor na mão, enquanto dura o tempo da leitura do conto, a fim de conduzi-lo, gradativamente, à revelação do mistério. Segundo ele, “durante a hora da leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor” (POE, 2011a, p. 338). Com essa retórica poética, o escritor norte-americano submete seus leitores, não raras vezes, aos vieses dos indícios e do suspense. E, ao chegar ao *grand finale*, a atmosfera obscura que embaçou o percurso da leitura, até então, dissipa-se em feixe de luz e revelação. Em suma, o mistério, enfim, despe-se diante do leitor. Por isso, na narrativa do norte-americano

a gradação é a lei de numerosos contos. Poe capta inicialmente a atenção do leitor com um aviso geral dos acontecimentos extraordinários que quer contar, em seguida, apresenta, com muitos pormenores, todo o plano de fundo de ação, depois o ritmo se acelera até culminar, frequentemente, numa frase derradeira, carregada

de maior significação, que ao mesmo tempo esclarece sabiamente o mistério mantido e anuncia um fato, em geral, horrível (TODOROV, 1980, p. 162).

Também a prosa poeana estandardiza o papel central que as elipses têm na composição do suspense. Nela, a curiosidade do leitor, momentaneamente, entra em tensão com o mistério. Assim, essa provisória ignorância do leitor alimenta o desejo dele de percorrer até o fim a rota traçada pela obra. Sabe-se, canonicamente, que os não-ditos surgem, numa narrativa de mistério, quando os leitores estão a dois passos do coração do mistério. A obra sabiamente calculada usa a estratégia do não-dito para prolongar o prazer do enigma, para revelá-lo no momento oportuno. Eis, portanto, a aventura dos leitores de ficção do escritor norte-americano: a crise entre o saber e o não-saber. Em *A filosofia da composição*, Poe (2011b), por exemplo, lembra a importância dessa crise do saber ao chamar a atenção para o fato de que uma instigante narrativa deve ter certa dose de sugestão.

Além disso, a poética do autor de *Histórias extraordinárias*, como nos lembra Todorov (1980), caracteriza-se por conflitos extremos e excessivos. Em sua prosa, o excesso e a intensidade não se confundem, necessariamente, com a seleção de temas literários extraordinários. Resultam, na verdade, de um produto composicional, no qual os personagens e outros elementos ficcionais entram num conflito intenso e tenso. De acordo com Cortázar,

Certos contos [de Poe] serão intensos porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, de máxima tensão (como em *Uma descida ao Maelström*, *Gordon Pym*, *Manuscrito encontrado numa garrafa*), ou porque põem em cena seres em que se concentram certas faculdades no seu ponto mais alto (o raciocínio infalível, em *Os crimes da rua Morgue*), certas fatalidades misteriosas (*Os heróis de Ligéia*, *Berenice*, *A queda da casa de Usher*), certas conjeturas sobrenaturais (como *O colóquio de Monos e Una*, e *A conversa de Eiros e Charmion*), certo heroísmo na busca de um fim (*Hans Pfaall*, *Pym*, *Von Kempelen*) (CORTÁZAR, 2013, p. 123-124).

Sobressai-se, igualmente, na obra de Poe, a estratégia da excitação psicológica dos personagens, haja vista os contos *O gato preto* e *O poço e o pêndulo*. Nesses contos específicos, a galvanização do estado psíquico dos personagens resulta mais do adensamento da matéria ficcional do que do desdobramento temporal do caráter deles, como ocorre tipicamente no romance. Seguindo esse paradigma, Poe compensa esse achatamento temporal construindo quadros narrativos (in)tensivos que expressam os tormentos psíquicos de seus personagens. Quanto à particularidade da psicologia das personagens poeanas, Cortázar (2013, p. 110, grifos do autor), assim, refere-se:

Os pesadelos organizam seres como os dos seus contos; basta vê-los para sentir o horror, mas é um horror *que não se explica*, que nasce tão só da presença, da fatalidade a que ação os condena ou a que eles condenarão a ação. E a escotilha que põe diretamente em comunicação o mundo do inconsciente como o palco das narrativas de Poe não faz mais que transmutar os personagens e os acontecimentos do plano sonhado ao plano verbal; mas ele não se dá ao trabalho de olhá-los a fundo, de explorá-los, de descobrir as molas que os impelem ou tentar uma explicação dos modos de agir que os caracterizam.

A partir disso, pode-se, portanto, concluir que – se há alguma dimensão psicológica na contística do autor de *Histórias extraordinárias* – ela se manifesta na representação de situações-limite (perversões, loucura, pânico, etc.), que tendem a empurrar os leitores para o choque e para a estupefação. Na realidade, esses personagens são vítimas de uma causalidade que os ultrapassa, como frisou Todorov (1980). É só a partir dessas causas excessivas que os leitores entram em contato com os tormentos psíquicos que castigam os personagens poeanos. Não por caso, Dostoiévski (2002, p. 8) avalia do seguinte modo a psicologia na narrativa do autor norte-americano:

[...] seria antes o caso de chamar Edgar Poe não de escritor fantástico, mas de caprichoso. E que caprichos mais estranhos, que coragem nesses caprichos! Quase sempre toma a realidade mais extraordinária, põe seu herói na mais extraordinária situação externa ou psicológica, e com que perspicácia, com que precisão surpreendente ele relata o estado de alma dessa pessoa!

Por essa razão, deve-se atentar para o fato de que “o florescimento do irracional, grotesco, fantástico e psicótico, na literatura moderna, diretamente aponta para a paternidade poeana e para a redescoberta de sua obra como a primeira emergência artística da consciência moderna” (SANTAELLA, s/d, p. 147). Todavia, escritores anglófonos não aventaram a qualidade da produção poética de Poe, apesar de ela ter sido reconhecida por escritores franceses como Baudelaire, Mallarmé e Valéry e pelo russo Dostoiévski. Muitos escritores de língua inglesa julgaram sua obra inferior. Conforme Lúcia Santaella (s/d, p. 147):

num tom de balanceamento sereno, tipicamente anglo-saxão, Eliot se viu obrigado a se curvar respeitosamente ante a estatura do julgamento dos três grandes (Baudelaire – Mallarmé – Valéry), mas chegou a insinuar que a emanação de Poe sobre esses poetas era provavelmente devido ao fato que aos três faltava um conhecimento mais profundo da língua inglesa(!).

Em razão disso, deve-se ter em mente que o valor da produção desse escritor está longe de um consenso. No entanto, podemos constatar que as lições do escritor norte-americano tiveram escoamentos diferentes ao longo do tempo. Não é difícil de concluir que o vigor das

ideias de Poe a respeito dos efeitos de impacto da obra sobre o leitor tornou-se, de certo modo, “anêmico” por conta da apropriação que a *mass media* fez delas. Como se pode observar, as narrativas do cinema de massa, das telenovelas, dos quadrinhos e dos desenhos animados, de tanto repetirem e facilitarem as lições do autor de *O gato preto*, transformaram-nas, frequentemente, em lugares-comuns. No plano estritamente literário, defende Walnice Nogueira Galvão (1982, p. 170-171), no seu ensaio *Cinco teses sobre o conto*, que o conto de enredo “[...] foi deixando de receber tratamento artístico [...]” e que ele se tornou uma espécie de “gosto público, dos editores, dos autores e dos júris de concursos”.

Entretanto, por outro lado, alguns escritores-artífice souberam extrair de “narrativas nutridas” – como diz Brás Cubas, personagem de Machado de Assis (1997) – efeitos literários vigorosos. Talvez os escritores mais hábeis souberam hibridizar, com maestria, a vertente do conto poeana e a tchekhoviana, chegando a resultados bastante refinados. Mas não podemos deixar de perceber que, a partir de Poe, o conto moderno atarraxou, de algum modo, seu parafuso. O que significa dizer que suas concepções de acontecimento puro e intenso e efeito recepcional de choque tornaram-se, por vezes, matéria-prima vigorosa nas mãos de alguns escritores-artesão da literatura moderna e contemporânea.

No século XX, as teses de Poe sobre o conto foram revigoradas por Julio Cortázar. Embora os contos do argentino tenham encontrado procedimentos originais e fundadores, a sua ensaística manteve as lições poeanas vivas e onipresentes. Certamente, Cortázar, em seus ensaios, apropriou-se das concepções de Poe sobre a feitura do conto por considerá-las, de modo geral, eficientes do ponto de vista poético. Na realidade, as teses do autor de *Bestiário* sobre a narrativa breve tiveram, em essência, a pretensão de dar conta das invariáveis desse gênero. Mas, na prática, elas alargaram boa parte dos pontos da teoria poeana. Fato que não o impediu, por outro lado, de considerar, também, a linhagem tchekhoviana do conto.

Cortázar parece ter sido atraído pela forma matemática de Poe conceber a feitura do conto e seus efeitos recepcionais. Talvez, por essa razão, tenha enxergado, à semelhança do escritor norte-americano, o conto como um produto artístico bem acabado que tem o potencial de “tatuá-lo” a memória do leitor. De acordo com o argentino,

cada vez que me tocou revisar a tradução de minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsão interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie encorparam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos

completos, ciclos fechados, e respiram (CORTÁZAR, 2013, p. 235, grifos do autor).

Como se percebe, Cortázar, assim como Poe, sabe que uma obra não produz uma “cicatriz indelével” na memória do leitor a não ser por intermédio de procedimentos composicionais. No ensaio *Alguns aspectos do conto*, ele defende que o tema de um conto deve se submeter sempre a um tratamento literário, isto é, a procedimentos empregados pelo autor, para desenvolver um dado tema. Dentre esses procedimentos, o escritor chama a atenção para o potencial que as formas visuais e auditivas possuem para se atingir o efeito de intensidade no conto. Segundo ele, essa potencialidade é explorada plenamente quando imagens e sons se articulam, organicamente, à índole de um dado tema. Igualmente, frisa que a temática de um conto precisa ser excepcional, e não, necessariamente, extraordinária, como o era para Poe. Por essa razão, sustenta a tese de que o conto excepcional se confunde com uma narrativa curta que abriga um tema-ímã, que capta a atenção do leitor e irradia algo para além de si mesmo. Assim, com a noção de excepcionalidade, Cortázar amplia a área de seu guarda-chuva conceitual, para abrigar não apenas histórias de índole fantástica, como também as narrativas de orientação tchekhoviana.

Mais do que alargar a concepção do extraordinário, o escritor argentino estava empenhado em elucidar os mecanismos formais que geram a excepcionalidade de um conto. Para ele, a qualidade de uma narrativa deve menos ao tema do que a questões procedimentais. Com base nessa evidência, Cortázar mergulhou nas propriedades narrativas que conferem a um texto um efeito de intensidade e tensão. De acordo com ele, esses efeitos são atingidos, em geral, quando o autor submete os elementos narrativos a “uma alta pressão formal e espiritual” (CORTÁZAR, 2013, p. 152). Especificamente, compreende ele que

[...] o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual [e] auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 2013, p. 157).

De acordo com o contista, a intensidade no conto é atingida quando um autor elimina matematicamente todos os ruídos do organismo textual. Em outras palavras, para Cortázar (2013), a intensidade no conto é obtida quando se elimina tudo aquilo que não converge para o “coração do drama”. Além disso, ele denomina de tensão narrativa outra face da intensidade, que se caracteriza pela “técnica” literária de aproximar o leitor gradativamente do “coração do

drama”, sem deixar de integrá-lo, desde as primeiras linhas do conto, à atmosfera daquilo que vai se anunciar. Embora, no ensaio *Alguns aspectos do conto* (CORTÁZAR, 2013), o argentino busque classificar os estilos de alguns contistas com base no uso de um desses dois procedimentos, interessa à nossa discussão o fato de esses dois procedimentos participarem, de algum modo, das variadas faces ficcionais de Poe, quer dizer, do Poe do conto fantástico, do conto estranho, do conto de terror, do conto policial, do conto de aventura e do conto de ficção científica. Então, com base nas noções de intensidade e tensão, Cortázar constrói a imagem do conto como um artefato perfeito (um ser esférico), intenso, tenso e apaixonante.

Cortázar, assim como Poe, via também na dimensão econômica do conto um elemento que favorecia a intensidade da narrativa. Para refletir sobre esse aspecto, ele lança mão da metáfora do cinema e da fotografia. De acordo com ele, o cinema estava para o romance, assim como o conto para a fotografia. Por essa razão, advogou, em sua ensaística, que tanto o cinema quanto o romance comungam de uma “ordem aberta”. Já o conto e a fotografia identificam-se por se conformarem a uma limitação prévia. A partir dessa constatação, Cortázar (2013, p. 152) frisa que “o contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado, seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”.

Em suma, deve-se compreender que todo o empreendimento de Cortázar para nos apresentar os procedimentos intensivos da narrativa curta tem por propósito máximo elucidar os mecanismos do conto responsáveis pelo sobressalto e apaixonamento do leitor. O escritor argentino nunca perdeu de vista a metáfora-bússola de Poe, a do estrondo da “queda d’água na rocha”. Assim, se o escritor norte-americano recorreu à metáfora da força cinética da água (e de seu, conseqüente, estrondo) para se referir ao efeito de impacto do conto sobre o leitor, Julio Cortázar, por sua vez, utilizou-se da metáfora do boxe para ratificar a tese de Poe. Para ele, o leitor do conto – diferente do leitor do romance – deveria ser nocauteado.

Além de Cortázar, outro escritor e ensaísta latino-americano se desdobrou, também, sobre as teses de Poe sobre o conto: Ricardo Piglia. Esse argentino buscou determinar, em sua ensaística, o elemento invariante que caracterizaria o gênero conto. Em conformidade com essa ambição, defendeu a tese de que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). Todavia, é curioso notar que Piglia – apesar de defender essa invariante estrutural do conto, não deixou de perceber que ela se acomodava – de diferentes formas – às diversas vertentes da contística moderna, tais como a clássica (Poe, Quiroga), a moderna (Tchekhov, Katherine Mansfield e Joyce), a kafkaniana e a borgeana.

No tocante à linhagem clássica do conto, Ricardo Piglia alargou a nossa compreensão a respeito dela, ao empreender uma “leitura” estrutural do conto anedótico. Para o autor de *Formas breves*, na vertente moderna do conto (ou tchekhoviana), a tensão entre as duas histórias – a explícita e a secreta – nunca se resolve; já na clássica, a história – em primeiro plano – sempre anuncia a existência de uma outra, subjacente, que, geralmente, eclode no *grand finale*. De acordo com Piglia (2004, p. 90), esse “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. Ademais, para ele, o conto clássico (a seu modo) deve revelar – com a sua “iluminação profana” – “uma verdade secreta” soterrada pela “superfície opaca da vida”. Para ele, enfim, “essa iluminação profana converteu-se na forma do conto” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Como se pode concluir, Poe, Cortázar e Piglia empreenderam uma reflexão sobre o conto em que o leitor aparece como protagonista. Melhor, tornaram-no a razão de ser do próprio gênero. Parece que todas as descobertas que fizeram sobre os mecanismos narrativos do conto – sobretudo os intensos – apontaram para a relação estreita entre os estratagemas poéticos e os efeitos de leitura. Assim, por meio da metáfora do “estrondo”, do “*knock-out*” e das “iluminações”, esses escritores-críticos demonstraram o poder de o conto afetar os leitores e despertá-los para as nuances dos aspectos que eles deixaram de perceber no texto e na vida.

### 3.2 A poética (in)tensa de Antonio Carlos Viana: a arquitetura do pleno castigo

Antonio Carlos Viana fez do conto a sua “instituição” literária por excelência. O autor de *Em pleno castigo* parece ter lido os mestres do gênero com um olhar atento e investigativo que lhe possibilitou desvelar os segredos desses artífices. Em entrevistas, não cansou de reiterar o acabamento “técnico” dos contos de Poe, Maupassant e Tchekhov. Talvez, tenha apreendido, na leitura das obras desses mentores, que um conto se faz, sobretudo, com uma determinada estrutura, cálculo e estratagemas formais. É curioso também notar que, apesar de não ter produzido poemas, o escritor sergipano beneficiou-se dos virtuosismos desse gênero, em razão da intimidade que manteve com ele durante a sua formação. Em 1986, defendeu, na *Université de Nice*, a tese *La poésie de João Cabral de Melo Neto et la poétique de Paul Valéry*. Pela eleição desses dois escritores para estudo, parece ficar clara a inclinação do contista pela vertente cerebral da literatura. No âmbito do jornalismo cultural, o nome do escritor sergipano,

por essa razão, esteve, quase sempre, associado ao rigor poético. De acordo com Viana, (2018b, s/p), em entrevista a Luiz Rebinski, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto comparou a segura e a concisão da sua prosa à ética composicional de João Cabral de Melo Neto. E, por essa razão, batizou-o de “O João Cabral do conto”.

No entanto, Britto não foi o único a perceber o rigor formal e a concisão presentes na contística dele. A jornalista Juliana Krapp, por ocasião do aparecimento de *Cine Privê* em 2009, reforçou esse *ethos* do escritor ao ressaltar o apuro formal de seus contos. De acordo com Krapp (2018, s/p), Viana era um escritor “obcecado pelo formato perfeito, pela segura absoluta, [pela] busca por dizer o máximo no mínimo”. Na mesma esteira, o jornalista e escritor Humberto Werneck (2018, s/n) afirma que o ato de escrever para o sergipano “[...] era um duro trabalho de enxugar o texto, de modo que não restasse nada além do essencial”. Igualmente, Schneider Carpeggiani (2018) dedica, no Suplemento Cultural de Pernambuco, uma resenha ao livro *Jeito de matar lagartas*, intitulada *Precisamos falar de Antonio Carlos Viana*. Nela, o jornalista indaga-se, retoricamente, sobre o porquê da obra do sergipano – apesar de sua qualidade estética e do selo Companhia das Letras – não ter chegado às mãos de um público maior. Em resposta a esse contrassenso, ressaltou, em seu ensaio, a qualidade poética da ficção do escritor sergipano, bem como a fidelidade dele aos procedimentos da contística clássica, o que (segundo o jornalista) distanciou a sua prosa dos “modismos” editoriais, como se observa a seguir:

poucos autores brasileiros hoje demonstram a sua maturidade na construção de histórias, sempre armadas com uma técnica afiada, que de tão elaborada parece simples, nos fazendo acompanhar seus desenrolares (na maioria das vezes dolorosos) num fôlego só, sem que a “costura” de sua arquitetura se mostre aparente. A arquitetura dos seus contos é praticamente perfeita. Viana é um contista clássico, sem os modismos que o mercado exige (CARPEGGIANI, 2018, s/n).

De fato, os comentadores de Viana demonstram perspicácia, quando enxergam, na contística do autor, um virtuosismo estético. Esse juízo crítico, talvez, se torne mais consistente se voltarmos a nossa atenção para o processo de maturação literária dele. Se tomarmos por base as edições de sua obra, concluiremos que ele reescreveu boa parte de seus contos de formação reunidos em seus três primeiros livros: *Brincar de manja*, *Em pleno castigo* e *O meio do mundo*. De acordo com Paulo André de Carvalho (2010, p. 11),

Antonio Carlos Viana pertence ao grupo de escritores que voltam ao texto, revisam-no, modificam-no, reescreve-o [sic]. Se pegarmos os três livros anteriores (*Brincar de manja*, *Em pleno castigo* e *O meio do mundo*) e compararmos com o

*Meio do mundo e outros contos e Aberto está o inferno*, veremos que escapam de uma nova revisão e reescritura pouco mais de uma dezena de contos.

Como se vê, as reformulações a que Viana submeteu os seus contos não se restringiram, apenas, a uma discreta mudança aqui e acolá de um termo ou frase. Pelo contrário, essas alterações, muitas vezes, incidiram, principalmente, na economia textual e nos elementos estruturais responsáveis pela organicidade do conto. Por exemplo, ao compararmos a versão do conto *Parábolas do gato ao amanhecer*, de 1974, publicado, originalmente, em *Brincar de manja*, com a apresentada em *O meio do mundo e outros contos, em 1999*, verificaremos a “compulsão” do autor pela reescrita. Na primeira versão da história, as especulações da vizinhança em torno da “imoralidade” de um casal de namorados, Dilurdes e Deodato, integram a unidade do conto sem maiores implicações estruturais. Os dois personagens e a mãe de Dilurdes – Dasdores – abandonam a “misteriosa” casa onde viviam em meio a um sinistro surto de gatos mortos, que inquietou toda uma comunidade. No desenlace da edição do conto de 1974, o narrador-protagonista – que narra esses estranhos eventos sob a ótica de um adolescente – sustenta, em seu discurso, a atmosfera de mistério que estrutura todo o conto, mas ofusca a dimensão erótica latente nele, como se vê, a seguir:

a casa das duas ficou abandonada, se acabando aos poucos. No lugar, um monte de ripas, barro e madeira suja. O quintal é que é muito convidativo pra boas brincadeiras. Mas nem mesmo as criancinhas se arriscam a ir por lá apanhar barro pra fazer seus cavalinhos com asas (VIANA, 1974, p. 31).

Já na versão de 1999, o sergipano dá a última “volta do parafuso” na “máquina” do conto *Parábolas do gato ao amanhecer*. Nesse novo texto, o autor não só apresentou uma edição mais econômica do conto, como também mais hábil na representação do erotismo sob a ótica adolescente. Arquitetou um final mais consistente e orgânico para a narrativa. Especificamente, ele enfeixou – no desenlace da nova versão do conto – os “fios” do erotismo, do pudor moral, do mistério e da “epifania” adolescente num todo coeso e coerente, tal como se pode ver a seguir: “A casa das duas ficou lá abandonada, se acabando aos poucos. Hoje, no lugar, um monte de ripas, barro e madeira suja. No quintal, um monte de mamoneiras que já dão para esconder um casal de namorados” (VIANA, 1999, p. 142).

De forma paradigmática, a reescritura do conto *Parábolas do gato ao amanhecer* demonstra o quanto Viana se propõe a submeter os fios da narrativa a uma pressão matemática, à moda das teses de Poe. Ao lermos seus contos, temos a impressão de que os destinos dos heróis púberes são condicionados menos por suas veleidades do que pela coerência interna do

mundo criado. Por conta disso, o drama de seus meninos nunca se reduz a uma duplicação da realidade cultural. Ao contrário, na obra do autor, o rito de passagem psicossocial dos púberes é submetido a um requintado tratamento literário. Em termos mais específicos, o contista o transforma – dialeticamente – numa estrutura literária autônoma. Com esse *modus operandi*, portanto, ele se aproxima da concepção de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e mundo. Para o autor de *Literatura e sociedade*,

a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 187).

Com base nisso, pode-se afirmar que Viana – ao reordenar o mundo em termos de ficção – lança mão das leis do conto clássico ou de enredo. O que significa dizer que o expediente do enredo (especificamente o conflito) sustenta as “vigas mestras” da maior parte do mundo ficcional do autor. Por conta disso, percebe-se que seus contos, de um modo geral, revitalizam e refinam as linhas de força da vertente ocidental do conto moderno. A respeito disso, declara o escritor:

para mim, a teoria do conto é muito simples: ele precisa ter unidade de tempo, espaço e ação. Porque se você começar a dispensar muito a ação, o conto perde o que para mim é muito importante, que é a ação. A tensão tem que ser mantida a todo custo. Sempre digo que o contista não deve fazer o leitor respirar muito. Respira no começo e só solta o ar no final. Que ele seja levado pela força da linguagem. Por isso acho que o conto precisa ter, no máximo, seis páginas. Tudo que não for essencial, deve ser eliminado. A palavra certa é cortar. Quero que o leitor seja arrastado por um conflito, e tudo que não fizer parte desse conflito, é cortado [*sic*] (VIANA, 2018a, s/p).

Como podemos perceber, para o autor de *Pleno castigo*, a ação (o princípio organizador dos eventos ou incidentes narrativos) constitui a mola mestra do conto. Em sua ficção, por exemplo, os fios da ação narrativa são retesados até o grau máximo do conflito. À semelhança de Poe, o sergipano atinge o potencial absoluto desse elemento estruturador do enredo não apenas em função da seleção de temáticas fortes, mas, sobretudo, em virtude de arranjos composicionais que evidenciam a quebra da harmonia de um dado conjunto por um elemento excessivo. Na realidade, Antonio Carlos Viana trabalha com exatidão o “nó” do conflito narrativo para dotá-lo de intensidade e de uma figuração memorável. Em razão disso, arregimenta para o centro dos eventos que narra a “fíbri” das situações-limite. De modo mais específico, o autor inscreve os seus heróis púberes em situações-limite que ultrapassam o

horizonte de sua compreensão, deixando-os perplexos diante do “deserto” do real. Em sintonia com essa finalidade, o ficcionista situa seus heróis num espaço narrativo (marcado por uma falsa placidez cotidiana) que, geralmente, se desestrutura em função da irrupção do mundo do sexo ou da ética do desejo.

Como se vê, a pulsação do corpo erótico engendra, por excelência, o eixo dos conflitos das narrativas vianianas. Para Viana (1979), o corpo medeia a nossa apreensão do mundo. Porém, o sergipano o enxerga sob a “lente” da angústia e da corrupção. Toma-o, literalmente, como o “lugar das paixões abjetas” e “origem de todos os males”. Por isso, chega a afirmar – em sua investigação sobre o universo ficcional de Nelson Rodrigues – que “o mundo ideal seria aquele em que não fosse preciso usá-lo [o corpo]”. Por conta dessa concepção de sexualidade, pulula, no mundo de papel do ficcionista, uma gama de sagas de protagonistas púberes que se confrontam, embasbacados e perplexos, com as injunções inomináveis e imperiosas do corpo erótico. Dessa forma, esses meninos (seja pelas siderações de seu próprio corpo erótico, seja pela percepção da ânsia sexual do corpo do outro) estão, quase sempre, em conflito com as angústias da carne, do adolecer e da lei da cultura.

Para tornar esse conflito ainda mais forte, o escritor submete-o a um ritmo narrativo (in)tenso. Novamente – em convergência com as teses de Poe, Cortázar e Piglia – o ficcionista circunscreve o episódio que narra, geometricamente, no “coração do drama” e o desenvolve a partir de uma graduação crescente que culmina no *grand finale*. Nesse sentido, Juliana Krapp (2018), em sintonia direta com as teses de Piglia, percebeu o caráter (in)tenso da contística de Viana. Como vimos, para esse crítico e escritor argentino, o conto narra (ao mesmo tempo) duas histórias: uma em primeiro plano, explícita, e outra em segundo plano, implícita, que revela uma verdade secreta escamoteada pela narrativa manifesta. Com base, portanto, nesses pressupostos, Krapp conclui (numa crítica destinada ao livro *Cine privé*) que:

a maioria dos 20 contos de *Cine Privé* (Companhia das Letras, 128 pág., R\$ 32,50) é narrada pelo ponto de vista de uma meninice aperreada. Molecotes ao fundo de casas miseráveis e quintais barrentos, ou em meio a caminhadas agrestes, onde o horizonte, de tão aberto, não existe. São histórias econômicas e áridas, talhadas ao rés do chão, nas quais a imundície e a ignorância misturam-se na mesma matéria. Até que algo se rompe. De supetão, em desmesura endiabrada, algo como um corte ou uma brecha permite entrever o avesso da história. Um detalhe infame, uma violência ou até um certo estranho lirismo desmascara tudo o que fora narrado até então. Como um lembrete: a infância também é, de um modo ou de outro, o lugar da crueldade (KRAPP, 2018, s/p).

Na ficção de Viana, soma-se a esses recursos de intensificação dos mecanismos da narrativa o da criação da atmosfera narrativa. Em sua *filosofia da composição*, Edgar Allan Poe

(2011) chamou a atenção para o fato de que uma poética que deseja “tatuá” a memória de um leitor deve relacionar (de forma direta) todos os seus incidentes e seu tom ao propósito de uma composição. Como se vê, o que Poe chama de “tom” é aquilo que a Crítica Literária vai mais tarde denominar de atmosfera. Osman Lins (1976), em seu estudo *Lima Barreto e o espaço romanesco*, lembra-nos que a noção de atmosfera narrativa (uma designação comumente ligada à ideia de espaço) remete, em geral, a uma “irradiação” abstrata liberada por uma dada obra.

Fruto de um cálculo, essa “irradiação” que pode ser de melancolia, violência, mistério, entre outros, invade os personagens e o ambiente de uma determinada ficção, desvelando sempre algo. Ao lermos os contos de Viana, não é difícil perceber que ele lança, sem parcimônia, mão desse recurso. Em seus contos, a atmosfera narrativa, em geral, indicia algum “segredo” que se desvela, sempre à meia luz, para o leitor no *grand finale*. Além disso, o recurso da atmosfera, no universo ficcional vianiano, adensa o clima psicológico dos personagens, bem como confere ao espaço narrativo organicidade. A aura desse mundo de papel, seja ela de desejo, aflição, senso de tragicidade, crueldade, entre outros, agarra-se aos olhos, ao nariz, aos ouvidos, à boca e à pele daquele que narra a história e à memória daqueles que a leem.

No tocante, ainda, a esse processo de intensificação do ambiente narrativo, vale a pena ressaltar o significado que os espaços da casa e da rua assumem nas narrativas de Viana. Num número significativo de contos do autor, o espaço da rua torna-se “palco” para a “encenação” de ritos violentos de iniciação à virilidade. Nesse espaço, muitos heróis púberes do mundo ficcional vianiano são submetidos a provas brutais de testagem da virilidade. Paradoxalmente (nessa mesma esteira), o espaço da casa, na ficção de Viana, “acolhe”, também, a expressão da violência, da crueldade ou do abandono. É, portanto, nesse espaço, que os heróis vianianos fazem a sua “travessia” da infância para adolescência. Como se pode ver, a poética do lar está interdita a esses protagonistas. O que significa dizer que a noção da casa como um berço protetor – pensada por Gaston Bachelard (1974) – inexistente para esses heróis que (mesmo em seus “lares”) estão no meio do mundo.

Em outros termos, essas criaturas não conhecem o espaço da casa como um berço antes de eles serem atirados ao mundo, conforme, ainda, nos lembra Bachelard (1974). A própria casa, ao contrário, já os atira ao mundo sem o acalanto do berço, condenando-os a “viverem” sozinhos as situações-limite próprias de seu adolecer. Nesse território supostamente sagrado, os heróis vianianos deparam-se com o real do sexo quase sem nenhuma “rede de proteção” simbólica. Isso se dá, porque, na contística de Viana, pululam representações de família em desordem, para usarmos, mais ou menos, uma expressão de Elisabeth Roudinesco (2003). O

ideal de família nuclear burguesa, composta por mãe, pai e filhos e sustentada por orgânicos laços simbólicos, não encontra, portanto, guarida na literatura do sergipano. Pelo contrário, nela, são as disfunções familiares – resultantes tanto dos excessos da sexualidade quanto da lei – que sustentam o eixo do mundo dos meninos em fronteira de Antonio Carlos Viana.

Outro fator responsável pelo caráter intenso da prosa do autor de *O meio do mundo* é a estilização grotesca de algumas de suas narrativas. Claramente, verifica-se que a noção de grotesco presente em certos contos do sergipano converge com a de Poe. Para o escritor norte-americano, de acordo com Wolfgang Kayser (2013), o grotesco se confunde com a fusão numa unidade organizada de elementos díspares e autoexcludentes, tais como o belo e o horrendo, o elevado e o “baixo”, a ordem e a desordem, entre outros. Além disso, Kayser (2013, p. 76) adverte ainda que, para Poe, o grotesco, além desses aspectos, pode ser também entendido como “uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos”. Igualmente, defende que, na sua literatura, o expediente grotesco resulta de uma combinação poética, que tem por fim produzir uma cena estranha, e sinistra.

Aliado, portanto, a essa vertente do grotesco, Viana, em seus contos, costuma construir narrativas de cristal (o belo formal), que arregimentam – simultaneamente, numa mesma cena – aspectos repulsivos, estranhos, ordinários, belos, prazerosos, excepcionais e cruéis. Por exemplo, num conto como *Da cor da graviola*, masturbação, velório, esperma e graviola concentram-se num todo coeso; já em *A linda Lili*, menstruação e desejo erótico irmanam-se numa esfera textual. Igualmente, no conto *Nós, a maré e o morto*, velório, brincadeira, erotismo e manguê harmonizam-se num todo coeso. E, ainda, em *Jardins suspensos*, erotismo e anomalia genética (hermafroditismo) unificam-se intensamente; em *O dia em que Céu casou*, erotismo pulsante, violação da privacidade e angústia tecem uma unidade perfeita; por fim, em *Domingos da paixão*, desejo incestuoso, sexo animal e sangue integram um único “organismo” verbal. Infere-se, portanto, que (através dessa combinação de efeito grotesco) o ficcionista objetiva agregar mais um elemento estético-narrativo para atingir o seu propósito máximo: nocautear o leitor.

Nota-se que esse propósito último da ficção de Antonio Carlos Viana encontra paralelo na “teoria” do leitor latente na ensaísta de Poe, Cortázar e Piglia. À semelhança desses escritores e ensaístas, o sergipano parece acreditar que os efeitos recepcionais de um conto resultam, de modo direto, de estratégias poéticas intencionados e, efetivamente, atingidos por um determinado autor. Por conta disso, esforçou-se, em boa parte de sua produção, para construir um texto em que o leitor se comportasse como um dos personagens de Poe: Auguste Duppin,

uma espécie de pai de Sherlock Homes. Para ele, o leitor ideal seria aquele que dispõe de uma alta habilidade dedutiva e perceptiva, ao passo que um bom conto seria aquele que lança, ao longo da narrativa, pistas (e, ao mesmo tempo, embaralha-as inteligentemente) sem perder de vista a “coluna vertebral” da narrativa.

Em termos mais específicos, o ficcionista arregimenta, para o jogo de seu texto, geralmente, o expediente dos indícios<sup>18</sup> – ou seja, aquilo que Carlo Ginzburg (1989) chama, mais ou menos, da inteligibilidade do pormenor – para organizar o relato da saga de seus heróis púberes. Lançando mão, portanto, desse recurso, Viana “perfura” o discurso dos narradores de suas histórias com uma série de indícios (com alto teor de sugestão) que “explodem” com toda a força de sua significação, geralmente, ao final da narrativa. É curioso notar, todavia, que – se o uso desse expediente, nas narrativas de *mass media*, resulta em finais fechados e autossuficientes –, na ficção vianiana, esse expediente se torna mais elaborado, pelo fato de seu desfecho narrativo não se resumir a fechamento definitivo, e, sim, a de acabamento. Assim, quase sempre, nos desenlaces do autor de *Brincar de manja*, o leitor tende a não esgotar seu interesse pela obra ao chegar ao final do relato. Ao contrário disso, é provável que ele deseje (ao alcançar o fim do conto) refazer o percurso narrativo para resgatar os indícios que as frases derradeiras do conto iluminam com certa precisão.

Além de oferecer aos seus leitores esse jogo textual na maior parte de sua obra, Antonio Carlos Viana os coroa, também, com uma “iluminação profana”. Paulo Henrique Britto (1999) e Paulo André de Carvalho (2010) endossam essa evidência ao defenderem a tese de que os heróis vianianos são, quase sempre, surpreendidos por uma epifania que os inicia na compreensão da “máquina do mundo”. E nisso eles têm razão. Porém, supomos que a epifania, na ficção do escritor, não pode ser compreendida no sentido teológico do termo. Sabe-se que, na Teologia, a palavra epifania significa literalmente “a irrupção de Deus no mundo” (BAUER, 1984, p. 339). Fenômeno que não ocorre no mundo ficcional do sergipano. Nele, as “revelações” concedidas aos heróis púberes em nada lembra o estado de graça divina. Pelo

---

<sup>18</sup> Gostaríamos de ressaltar que a pesquisadora Marília Simari Crozara (2016), em sua dissertação de mestrado, intitulada *Antonio Carlos Viana e as escritas do erotismo em Aberto está o inferno*, utiliza-se metodologicamente do paradigma indiciário para analisar os contos do escritor sergipano. Com base nessa investigação e nos procedimentos de leitura da *close reading*, a pesquisadora perscrutou os rastros (ou indícios) da narrativa do autor em busca dos “vestígios” eróticos presentes na escrita dele. Todavia, se Crozara lançou mão do paradigma indiciário como uma ferramenta crítica para detectar os indícios do erotismo na prosa de Viana, nós – por nosso turno – defendemos que os indícios, na ficção do sergipano, estão inscritos na própria poética, bem como integram a costura do enredo. Mais do que isso, sustentamos a ideia de o autor estrutura um jogo textual indiciário que prevê, com efeito, um leitor detetivesco. Embora haja uma dissonância entre a nossa concepção de como os indícios apresentam-se nos contos de Viana e a de Crozara, podemos afirmar que o próprio movimento hermenêutico da pesquisadora, de alguma forma, reforça a nossa tese de que a ficção vianiana ostenta uma índole indiciária.

contrário, enunciam o êxtase angustiante da carne e os “furos” indeléveis que provoca na subjetividade adolescente. Logo, se há epifania na contística desse escritor, talvez, só exista como uma “iluminação profana”. Afinal de contas, a única “graça” concedida aos meninos de Viana é o decreto da morte dos ideais de infância e o nascimento de um mundo repleto de afãs e cruezas.

Em síntese, pode-se concluir que, em boa parte das narrativas vianianas de temática adolescente, predominam estratégias narrativas (in)intensivos e a estrutura da contística clássica. Todavia, não devemos esquecer que, em certos contos iniciais de Viana, por exemplo, percebe-se que os recursos intensivos da narrativa se apresentam de forma ainda embrionária. Já, em alguns de seus contos (geralmente seus escritos da maturidade), nota-se que o autor revitalizou um dos expedientes da contística clássica, sobretudo o estratégia do *grand finale*. Com o tempo, o sergipano aprendeu que o efeito de impacto estava para além da revelação de um segredo velado. Vale salientar ainda que, no conto *Reverendíssimo Padre Diretor*, o sergipano, num gesto raro, submeteu os expedientes da contística poeana ao experimentalismo estético. Dessa maneira, Antonio Carlos Viana imprime a sua assinatura na literatura brasileira, apropriando-se originalmente da tradição da contística clássica.

## 4 AS FORMAS E A “VOLTAGEM” DOS CONFLITOS DOS “MENINOS” VIANIANOS

### 4.1 *Da repressão da escola confessional ao signo na carne*

Daquela boca espumante não saíam mais palavras, no entanto, os salões, o refeitório, a sala de estudos, o pátio, em tudo enfim, retumbava o vozeirão que deixava marcas, arrancava tampos dos ouvidos. O sexo era a porta principal para a entrada do demônio no corpo. Muita vigilância. Sejam vigilantes e estaremos todos um dia no céu.

(VIANA, 1974, p. 34)

Os efeitos da educação religiosa sobre a sexualidade adolescente engendram o conflito de três contos de Antonio Carlos Viana: *Aos pés do senhor*, *Quinta-feira tem drama* e *Reverendíssimo Padre Diretor*. As duas primeiras narrativas compõem o corpo de textos do livro *Brincar de manja* e a terceira o do livro *Aberto está o inferno*. Apesar do hiato temporal que separa a publicação dos dois primeiros contos em relação à do último, o gérmen que os nutre, em essência, é o mesmo. Nesses três contos, o escritor sergipano se esforçou para encontrar uma forma literária adequada para representar as marcas que a educação católica imprime no imaginário e no corpo de meninos educados em colégio confessional.

A sinceridade da representação dessas narrativas deve-se, certamente, tanto à imaginação engenhosa do autor como às suas memórias de aluno de uma escola católica sexista. Todavia constata-se que a representação da angústia de colegas púberes diante da tensão entre o erotismo e a fé cristã rendeu ao escritor não mais do que esses três contos, apesar desse dilema coadjuvar em muitas outras narrativas dele. O valor das narrativas analisadas nesse bloco reside no fato de elas representarem uma das matrizes temáticas do autor, bem como de servirem de testemunho da luta dele por um estilo próprio. Dessa forma, elas espelham menos a assinatura acabada e memorável do sergipano do que os ferros do andaime que sustentam o seu estilo.

No conto *Aos pés do senhor*, o escritor sergipano, por meio de um discurso hipersimbólico, dá voz a um arguto (ex)colegial<sup>19</sup>, que narra as opressões da escola confessional onde estudou. Na fala desse narrador, o discurso católico de glorificação da vida eterna e os símbolos de sua liturgia são evocados e, geralmente, questionados. Nesse conto, é curioso notar que tudo remete, sem parcimônia, à simbologia católica. O que exige do leitor certa perspicácia e repertório para captar as insinuações do narrador a respeito dessa rede de símbolos. Desde a abertura do conto, o leitor depara-se com os dois primeiros símbolos da narrativa – o signo voz e música – que se articulam a outros signos, solenidade fúnebre, pedagogia do medo e retidão moral, como se pode constatar no seguinte fragmento:

o organista abre triunfante a partitura. A professora arruma as crianças para entrarem nos aposentos do diretor. O órgão transportado de última hora com muito esforço, derradeiro pedido do homem que amedrontava a todos com o seu vozeirão de italiano. Seus cantos jamais sairão dos ouvidos dos que o ouviram, suas chaves jamais deixarão de tilintar no coração dos pequenos (VIANA, 1974, p. 32).

Assim, já nas primeiras linhas da narrativa, Antonio Carlos Viana enfeixa os signos voz e música ao evento-agregador de toda a narrativa: o solene velório do diretor de uma escola confessional, que se tornou memorável e temido por seu canto e ensinamentos religiosos. Para o narrador, o clérigo italiano era insuperável no canto e a sua voz de trovão amedrontava a todos, até mesmo, depois da morte dele. Lembra que a voz potente do clérigo-defunto arrancava os tampos dos ouvidos dos meninos da escola, para incutir no imaginário deles a perturbadora ideia de que “o sexo era a porta principal para a entrada do demônio no corpo” (VIANA, 1974, p. 34). Além da memória da voz profética e aterrorizadora do clérigo morto, o (ex)colegial traz fresca também, em seu relato, a melodia das músicas de Bach, que ecoou por toda a cerimônia

---

<sup>19</sup> A natureza dos narradores-personagens de Antonio Carlos Viana foi objeto de estudo de alguns pesquisadores. Paulo André de Carvalho (2010) – que desenvolveu o estudo *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antonio Carlos Viana* – defende a tese de que, nas narrativas em primeira pessoa do autor, encontramos narradores-meninos que relatam o que lhes aconteceu ainda no “calor da hora”, com o auxílio discursivo de um autor implícito, que organiza esteticamente o texto. Já Cristina Mirtes da Fonseca (2013) – autora do estudo *O narrador em Antonio Carlos Viana: uma contradição* – parte do pressuposto de que as narrativas em primeira pessoa, na obra de Viana, são ambíguas em boa parte. Ou melhor, para Fonseca, elas constituem um artefato estético. Segundo a pesquisadora, essas narrativas, ora apresentam um narrador adulto que pratica uma espécie de ventriloquia, atribuindo a primazia do discurso e a perspectiva da narrativa ao adolescente; ora põem em “cena” um narrador maduro que assume a autoria do relato, mas que produz um discurso atravessado pela linguagem e olhar pubescente. No tocante à nossa posição sobre os narradores-personagens de Viana, vamos adotar, ao longo de nosso trabalho, a noção de que o discurso deles abarca sempre um hiato temporal que separa o ato narrado do da enunciação, independente da duração do intervalo. Claramente, dispensaremos essa concepção, quando nos depararmos com contos em que os limites entre o tempo da enunciação e do evento narrado estejam bem definidos. No caso da análise dos contos *Aos pés do senhor* e *Quinta-feira tem drama*, adotamos a formulação “(ex)colegial”, por exemplo, para explicitar a imprecisão temporal que separa o tempo da narração daquele do evento narrado.

fúnebre do austero diretor. Desse modo, com uma memória auditiva hipersensibilizada, o narrador de *Aos pés do senhor* reconstitui, por meio de sua lembrança, toda atmosfera solene e opressiva do velório do reverendíssimo diretor e, por metonímia, de todo o colégio.

Soma-se à memória auditiva do (ex)colegial a plasticidade de suas lembranças. Dono de uma memória fotográfica e familiarizado com a simbologia cristã, o narrador perscruta, em cada insígnia do funeral, principalmente no corpo do morto, os signos do catolicismo. Sob esse prisma, o (ex)colegial associa, por exemplo, o luto<sup>20</sup> aos lábios arroxeados do morto. Ou melhor, relaciona, subjetivamente, a cor violeta (metonímia do cinza do luto) à atmosfera que adensou toda a escola naqueles dias solenes: “tudo se tornando uma só cor. Os lábios do homem. O cuidado jardim” (VIANA, 1974, p. 33). Como se nota, o sergipano, nesse trecho do conto, dissolve a simbologia que o violeta (cinza) assume na liturgia católica, que é a de luto.

A sensibilidade do narrador de *Aos pés do senhor* em relação aos símbolos católicos não se resume às insígnias da cor do luto, mas se estende também a outros códigos presentes no funeral do clérigo. Nesse sentido, percebe-se que os signos trigo, pombo, cálice e flores assumem, na narrativa, uma significação cristã, bem como engendram as descrições plásticas do evento fúnebre e sugerem uma atmosfera ficcional de repressão. O autor articula, por exemplo, esses três primeiros signos-símbolo à descrição do morto e à área de sua irradiação. Por duas vezes, ao longo da narrativa, descreve uma toalha – bordada com hastes de trigo e desenhos de pombos brancos – que encobre a mão do morto, assim como um lenço – bordado com um cálice – que repousava sobre a testa do defunto. Eis a plástica descrição:

[...] As mãos cobertas com hastes de trigo carregadas por pombos brancos. A testa suando através de um lenço bordado com um cálice amarelo. O sofrimento se expandia em pequenas ondas, atingindo cada um dos meninos, alteando-se conforme a organização impecável das duas mulheres [as professoras]. Se não fosse a urgência, teriam providenciado uma pequena arquibancada, o que causaria menos cansaço nos menores. De pé, sentia-se em cada rosto a ansiedade na posição incomoda. Era-lhes vedada qualquer queda lateral do corpo, apoiar-se mais num pé que no outro. A simetria tinha sido uma das diretrizes da vida do gigante suado.  
[...]

Os lençóis mudados, os cálices transbordantes de sangue transformado em suor. As mãos afastam milimetricamente a toalhinha de grão de trigo e pombos alvos (VIANA, 1974, p. 33-35).

Como se vê, de acordo com os dois fragmentos acima, constata-se que todas as insígnias católicas que “coroam” o morto – o trigo, o pombo e o cálice – regulam, compulsoriamente, a conduta dos meninos do colégio. Em razão disso e com base nos estudos de Chevalier e

---

<sup>20</sup> De acordo com Jeanne Emard (2019, p. 11), “o violeta [roxo] evoca, também, a cor da cinza, sinal de penitência e de luto. O pecador é chamado à humildade: Por que se ensoberbece o que é terra e cinza? (Ecli. 10, 9)”.

Gheerbrant (1990), bem como nos de Bauer (1984), podemos concluir que o sentido que essa tríade de símbolos adquire no conto *Aos pés do senhor* remete sempre a uma severa lição, dirigida aos pequenos aprendizes: o corpo e a alma devem ser vigiados e sublimados. Por conta disso, o narrador (desconfiado desses dogmas católicos) exaure seu relato de simbolismo católico, para desnudar o asfixiante microcosmo da escola confessional.

No tocante, especificamente, ao simbolismo da haste de trigo bordada na mortalha do reverendíssimo clérigo, percebe-se que o narrador encoraja os leitores a preencherem, por meio de uma descrição sugestiva, o sentido oculto que se esconde por traz do sagrado cereal. Ao lançar mão do repertório da cultura judaico-cristã, o leitor pode inferir que esse símbolo sagrado alude ao triunfo da vida eterna sobre a terrena, conforme atesta Chevalier e Gheerbrant (1990). Quanto ao símbolo da pomba<sup>21</sup> branca, o leitor – em sintonia com Chevalier e Gheerbrant (1990) – pode elucidar a ideia de “pureza” que ele camufla. E, por último, ele, poderá ler, no símbolo do cálice, o “sofrimento” e o “martírio” cristão, como demonstra Bauer (1984). Como se vê, portanto, o narrador de *Aos pés do senhor* revela-nos, através de opacas sugestões, uma teia de símbolos apelativos e opressivos que rondaram seu imaginário e o de seus contemporâneos do tempo de escola.

Finalmente, o (ex)colegial arremata a sua narrativa lançando mão da simbologia que as flores assumem no imaginário católico. Para Jeanne Emard (2019), independente das circunstâncias em que as flores aparecem na liturgia cristã – batismo, casamento ou funeral – sempre representam a esperança. Ainda de acordo com Emard (2019, p. 1), as flores significam, também, no simbolismo cristão: “uma vitória sobre o impossível”. Com base nesses significados, podemos afirmar que, na cultura judaico-cristã, ofertam-se flores aos mortos como sinal de amor à memória do morto e de esperança na vida eterna. Assim, como testemunha e partícipe do evento fúnebre, o narrador registra, em imagens quase cinematográficas, a compulsória expressão de amor que meninos da escola tiveram que demonstrar ao morto através da feitura e ostentação de enormes ramalhetes de flores. Rememora, de modo quase cinematográfico, a cena da marcha fúnebre – povoada de guirlandas de “amor” e “respeito” – que os pequenos colegiais tiveram que carregar penitenciosamente. Com a construção de uma cena ficcional densa como essa, o narrador parece encorajar o leitor, de modo enviesado, a recuperar um sentido latente camuflado em suas entrelinhas: a fragilidade dos pequenos colegiais perante o peso das leis católicas. Confirmamos, *ipsis litteris*, o episódio narrativo:

---

<sup>21</sup> É importante observar que, na simbologia judaico-cristã, o símbolo da pomba – conforme Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 728) – representa o próprio Espírito Santo.

Todos se encaminhando para mais um ato de fé e de piedade cristã. No entanto, muitos têm de abrir mão de seus enormes ramalhetes. Outros caem. Poucos se mantêm à força numa posição heroica. O trajeto feito a pé, um desafio aos que se aventuraram ao número exagerado de flores. Tropeçam, fingem amarrar os sapatos, diminuindo a marcha involuntariamente. Vistos do alto, numa procissão de flores ambulantes. Esquecidos do tamanho do homem a quem acompanham, destroem pétalas com a boca na distração infantil. E nas flores que caem, nas pétalas destruídas, o cortejo rumo (*sic*) lento para o juízo final (VIANA, 1974, p. 36).

Em síntese, não é difícil concluir que a configuração narrativa de *Aos pés do senhor* aposta num adensamento simbólico, que o torna um tanto “barroco”. A cifra é a sua índole. O que exige do leitor certo repertório para desentranhar o discurso excedente que os símbolos comportam. Devemos ter em mente que o Antonio Carlos Viana dessa narrativa de 1974 ainda não é o contista econômico, que pesa o grama de cada palavra e atinge, rapidamente, o “coração do drama”. Vale ainda salientar que o escritor sergipano, nessa época, parece estar, ainda, familiarizando-se com os mecanismos do conto de ação, e, por esse motivo, utilizou-se excessivamente, nesse conto, do expediente dos símbolos. Além disso, o autor já insinua, nele, os impasses do erotismo adolescente. Desenha ficcionalmente como a sexualidade dos meninos do internato é sufocada, de forma violenta, pela vigília implacável da educação católica, demonstrando como o discurso dos educadores cristãos atua no imaginário dos adolescentes. Ao representar essa repressão, Viana desvela o intento da educação religiosa de triunfar, em absoluto, sobre as pulsões do corpo sexuado.

Por essa razão, a carne quase não transpira nos perímetros de *Aos pés do senhor*. No entanto, é, justamente, essa atmosfera de angústia sexual que denuncia as primeiras incursões do autor na seara do erotismo. Ao lermos o conto, temos a impressão de que a carne do narrador (e dos demais colegiais) pulsa, mas os ecos da voz do reverendíssimo clérigo e as insígnias que o cercam instauram uma lei que a mortifica. Igualmente, cultivamos a suspeita de que a evocação do imaginário do juízo final, no desenlace do conto, já expressa a habilidade de Viana de construir – ainda que de forma incipiente – desfechos narrativos potentes que (por meio de frases de efeito e expedientes intensivos) impressionam o leitor.

Em outro conto também publicado em *Brincar de manja – Quinta-feira tem drama*<sup>22</sup> – Antonio Carlos Viana fixa, quase em definitivo, a “engrenagem” desse gênero. Ao lê-lo, intui-

---

<sup>22</sup> Como se sabe, Viana reescreveu a maioria dos seus textos, como é o caso do conto *Quinta-feira tem drama*, que foi publicado primeiramente em *Brincar de manja* (1974) e, depois, no livro *Aberto está o inferno* (2004). Por emprendermos uma análise sincrônica e temático-poética dos contos do autor, tomaremos, sempre, em nossa análise, a última versão do conto. É importante notar que a nossa escolha metodológica convida, de modo latente, outros pesquisadores a empreenderem um estudo comparado das versões dos contos do autor.

se que o autor expõe a “coluna vertebral” da narrativa e que todas as palavras da composição convergem para o mesmo propósito poético. Se compararmos a sua estruturação, por exemplo, com a de *Aos pés do senhor*, concluiremos rapidamente que este apresenta um mundo ficcional menos bem desenhado do que o daquele. Parece que, nesse conto, o sergipano – em paralelo com Osman Lins (1969) – desperta para a consciência artística de que não cabe ao escritor dissertar sobre as coisas do mundo, mas empenhar-se para que o leitor as contemple. Por essa razão, *Quinta-feira tem drama* não repete a falta de gravidade ficcional da outra narrativa. Ao contrário disso, nela, delineiam-se personagens com traços mais fortes, quer dizer, com nomes, corpos, ações, ânimos e emblemas sociais bem nítidos.

Motivado por essa ética artística, o escritor retorna ao mesmo ambiente de *Aos pés do senhor*: à escola confessional sexista destinada à educação de meninos. Dessa vez, o conflito narrativo se estrutura em torno da presença perturbadora de uma menina numa dessas escolas. Maria Olívia (ou Mariolívia) – a menina de colégio de freira (com sua saia) – inquietou um monte de “feras” enjauladas, quando ingressou no grupo de teatro escolar. Todas as vicissitudes desse evento nos são apresentadas sob a ótica, novamente, de um (ex)colegial. Entretanto, diferentemente do outro conto, o narrador dessa ficção empresta mais sua carne à narração, pois participa efetivamente dos eventos que narra. Mas do que isso, contagia-se com os anseios dos demais garotos do internato, construindo com eles um estruturado inconsciente de grupo.

Por conta disso, deve-se ter em mente que o discurso desse narrador reflete tanto a subjetividade do ex-colegial como os anseios do grupo. Condicionado por essa ótica, o portavoiz dos meninos vai, ao longo da narrativa, compreendendo os meandros do jogo social e da sexualidade. Nesse sentido, percebeu, sem demora, que, para se aproximar de seu objeto de desejo (Mariolívia), teria que transpor uma “ciranda” social perversa. Mais especificamente, a do carrasco Padre Giovanni, o diretor da peça. Todos os meninos do colégio sabiam que, para gozar da presença sensual da menina e da vista do teatro (com as suas janelas para rua), teriam que se acomodar à política desse clérigo. Em sua *Polis*, os filhos dos mais abastados detinham privilégios indisfarçados. Por isso, o narrador não perde a oportunidade de pôr “às vísceras”, em seu relato, as condescendências do pedagogo e “diretor teatral” dirigidas aos filhos da elite. Nota-se que, em todas as peças da escola, havia sempre papéis reservados a Fábio (filho de um Senador) e a Ferreirinha (cujo pai doou verbas para a reconstrução da igreja). Quanto à escalação dos demais, o religioso a fazia por meio de uma maliciosa política da surdina.

É interessante notar também que, no mundo dos meninos em fronteira, essa “ciranda social perversa” e outros dilemas submetem-se às injunções do laço libidinal de grupo. Isso

ocorre, porque todos os garotos, de uma maneira ou de outra, não fogem ao regime de um dado grupo. Se recorrermos ao texto de Freud (1996b) *Psicologia de grupo e análise do ego*, constataremos que – numa dada organização grupal relativamente estável –, por exemplo, o ideal de ego de uma pessoa sacrifica-se em nome do ideal de determinado grupo. É, justamente, isso que acontece na economia do conto *Quinta-feira tem drama*. Apesar do arbitrário esquema de privilégios imposto pelo Padre Giovanni, todos os meninos do internato – por estarem submetidos, em parte, ao mesmo claustro, às mesmas regras e ao mesmo rito de passagem erótico – estabelecem entre si uma escala de referência própria para valorar e regular o seu mundo. E, nessa escala particular, atribuem à masculinidade o valor máximo.

Sob as regras dessa escala, até mesmo Ferreirinha – o protegido dos padres – não escapa aos veredictos dos camaradas. Os internos, por exemplo, ficaram indignados com a escalação do protegido do Padre Giovanni para o papel de Cristo. Além do sentimento de injustiça, outro, relacionado à libido do grupo, mobiliza os meninos descontentes: o da reprovação. A voz aguda do rapaz – que causava o riso nos demais – feria o ideal do grupo. Rassial (1999) nos lembra que, “para o rapaz, na puberdade, a pulsão vocal é que será mediantemente acentuada”. O que significa dizer que é a voz grave que garante aos rapazes o “feitiço” masculino para encantar as moças. E, além disso, garante-lhes o passaporte para o usufruto da fantasia do falo masculino. Todavia, as galhofas direcionadas a Ferreirinha cessam, quando o rapaz consegue tonificar e engrossar voz, dando corpo a um Cristo viril na peça da Semana Santa. E, mediante esse efeito, portanto, o apátrida adquiriu certo respeito perante o grupo.

Ainda a respeito desse ideal do grupo, vale salientar que esse laço, também, “orienta” o desprezo dos meninos aos puxa-sacos dos clérigos. De certo, esse sentimento de reprovação partilhado pelo grupo parece remeter à posição passiva em que o puxa-saco se coloca. Para os protagonistas dessa confraria viril, os puxa-sacos representavam uma ameaça ao ideal da posição ativa do sexo masculino. Em virtude desse código, o narrador (que não pertence ao grupo dos alunos “distintos”) abandona, rapidamente, o intento de agradar o padre Giovanni e conseguir um papel na peça. Em outros termos, exime-se da tarefa bajulatória de cultivar o jardim do colégio, para não ser marcado pelo grupo. Nessa mesma esteira, o (ex)colegial rememora, também, que – diferentemente de escolas de freiras – os meninos de colégio de padre não podiam representar personagens de outro gênero sexual. A transgressão a essa “regra” do grupo podia representar o fim da reputação de qualquer menino.

Todavia, não devemos pensar que o ideal de masculinidade é o único laço libidinal que une os meninos do conto. Outro, mais forte, retroalimenta esse elo: os anseios eróticos. Em

*Quinta-feira tem drama*, percebe-se que o desejo dos púberes de extrapolar os asfixiantes limites impostos pelo internato constitui o princípio básico da composição do conto. Na tessitura dele, os ensaios teatrais das quintas-feiras, as férias escolares e a imaginação licenciosa dos jovens internos operam como filigranas subversivas contra a ordem claustrofóbica do colégio religioso. Assim, esses anseios coletivos dos púberes alimentam o ritmo da narrativa.

Tomado também por essa ânsia, o narrador rememora: “mal acordava na quinta-feira, o desejo de ir ver logo no painel o nome da peça. Livros esquecidos, cadernos abandonados, caídos pelas escadarias e rostos mal lavados. Ficávamos amontoados diante do nome da peça em letras floreadas, sem nome do autor e dos atores” (VIANA, 1999, p. 123). E, com a entrada de Mariolívvia no grupo teatral, a ansiedade dos internos se intensifica ainda mais. A partir de então, o prazer sublimado deles de assistirem a peças teatrais dá lugar ao erotismo pulsante. Assim, a moça do colégio de freiras (que não era bonita, nem feia, mas que usava saia) catalisa os corpos e a libido das “feras” enjauladas. Sensível a esse “drama”, dispara o (ex)colegial:

o colégio inteiro murmurando sob cobertas, só se calando com o silêncio imperioso do padre inspetor. Daí em diante, um ou outro imprevidente furando os lençóis com suspiros demorados e quedas mortais. No outro dia, cada um querendo aparentar noite bem dormida. Quem sabia das coisas era o padre diretor. Bastava olhar pra cara do menino, ver as olheiras, e “apareça na diretoria depois do recreio”. Duma feita, quase que o professor não podia dar aula direito [...] (VIANA, 1999, p. 124).

Como se vê, no fragmento acima, os padres policiavam, com um rigor implacável, o erotismo dos meninos. Pela disciplina do olhar austero e da repreensão, objetivavam mortificar a carne dos púberes com a letra – como lembra Fink (1998) – até o limite do impossível. Por conta desse cerco opressor, restava aos internos “sonhar” ou ansiar (de forma solitária ou em grupo) com as coisas do “pecado”. O que nos faz lembrar Jacques Lacan (2003). Para o psicanalista francês, os rapazes, antes de se relacionarem sexualmente com as moças, despertam, primeiro, para esse intento nos sonhos. O narrador, por exemplo, sonha literalmente com Mariolívvia. Imagina-se com a moça nos cantos escuros e quase inacessíveis do teatro da escola. Já outro interno, Fernando, fingia – abraçado a árvores – dançar colado com Mariolívvia. Ao fim da mimesis, o garoto descolava-se das árvores ostentando a deformação de sua calça. E, mediante esse ato “transgressor”, inquietava os seus comparsas.

É fundamental notar que, próximo ao desfecho da narrativa, a ansiedade do grupo desloca-se para outro centro de investimento libidinal. A partir daí, o vetor libidinal dos internos transfere-se, gradativamente, das quintas-feiras para o mês das férias: junho. Em razão desse novo anseio, até mesmo Mariolívvia vai perdendo o interesse dos meninos. Isso se dá, porque a

“exuberância” da garota “míngua” perante as promessas da rua. Passaram a “sonhar” ansiosamente com a multidão de meninas e amores concretos que os aguardavam lá fora. Por conta dessa alta compensação, concentraram-se nas obrigações escolares e esforçaram-se para desviarem sua atenção dos zum-zuns do teatro e de Mariolívvia. Afinal, ao cumprirem com as obrigações escolares, poderiam usufruir potencialmente de satisfações maiores: do mundo e de muitas Mariolívvias. Sob o efeito dessa promessa, projeta o narrador:

dentro em pouco seriam as férias, estaríamos lá fora, saboreando a mesa farta das ilusões caseiras, das fugas pelo rego das chuvas. Iríamos nos misturar ao mundo. Contávamos os dias. Lá as Mariolívvias vinham em abundância, molhando os lençóis de nossa adolescência. Diante delas, aquela sumia, perdia as formas, deixava de caminhar por sobre os sofrimentos da paz. Acordávamos a cada dia suados, o dormitório recendendo a gozos machucados, fomes ampliadas. Quase não falávamos mais em teatro, e poucos queriam saber se ela era a santinha ou a menina que viu a Virgem de Fátima (VIANA, 1999, p. 128).

Ao multiplicar Mariolívvia em Mariolívias, o (ex)colegial exprime a plasticidade de sua pulsão<sup>23</sup> sexual. Com o entusiasmo de um neófito, maravilha-se com a elasticidade de seu desejo. Melhor, sente-se um bem-aventurado pela possibilidade de dar vazão – no mundo lá fora – a um desejo supostamente mais visceral do que o prazer sublimado das peças e do platonismo amoroso. O “meio do mundo”, em outras palavras, promete-lhe (assim como a todos outros meninos do internato) o êxtase da carne, tão mortificada pelos muros da escola confessional. Com base nesse sentimento de grupo e numa estratégia textual bem calculada, Viana, no desfecho de sua narrativa, entrega – quase sem piedade – os inexperientes púberes a um mundo incerto, que parece “encenar” peças em palcos bem maiores do que os da escola:

numa tarde estiada, o sol brotando morninho, a vimos passar vestida de várias cores, toda espevitada com um véu cobrindo o rosto. Então já estavam nos últimos preparativos. Os atores entravam e saíam num desvelo nunca visto. As provas em cima. Tivemos que dar um duro danando desviando a vista daqueles vaivéns coloridos dos últimos dias. Quem arriscava olhar arrendia-se, queria passar logo, sair daquelas prisões cotidianas, lavar a alma nos poços das fazendas. Ninguém falava com ninguém a não ser se tinha tal ponto passado a limpo, se podia emprestar o livro de latim. Nunca se referindo àqueles amontoados na porta semi-aberta do auditório. Já estavam furando o cerco dos ensaios. O padre Giovanni

---

<sup>23</sup> A fim de retificar um equívoco da tradução inglesa (Standard Edition) das obras de Freud, Luciano Elia (1995) explica, em *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*, a diferença entre os conceitos de instinto e pulsão. Para ele, na espécie humana, não se manifestam os apelos do instinto, mas os da pulsão. Isso, porque, diferentemente do que ocorre com outras espécies, os objetos humanos de satisfação não são instintuais, quer dizer, fixos e programados. Pelo contrário, são plásticos e maleáveis, sendo mais adequado denominá-los de objetos pulsionais. Nesse sentido, reforça Elia (1995, p. 48): “o caráter absolutamente plástico do objeto da pulsão é talvez a sua mais notória peculiaridade, responsável, como diz Freud, por importantes consequências culturais: na cultura, a variedade e a multiplicidade das criações humanas terá (sic) direta relação com a variedade e a multiplicidade dos objetos pulsionais possíveis”.

berrava tanto com as cenas mal interpretadas que espantava a plateia. Aí todos debandavam. O interesse foi morrendo, e o nome da peça nem chegou a ser escrito. As malas já estavam sendo arrumadas, alguns carros abrindo suas portas, e o mundo abanando suas cortinas (VIANA, 1999, p. 128-129).

Como se percebe, o escritor fecha a sua narrativa com a imagem da cortina teatral que aponta metonimicamente para dois sentidos sobrepostos: o teatro escolar (desinvestido, do ponto de vista libidinal, pelos meninos) e o teatro-mundo, superestimado eroticamente por eles. Do ponto de vista da economia da narrativa, essa imagem gregária parece fazer alusão aos dois pontos de fuga que os internos investiram libidinalmente para driblar a “asfixia” dos muros claustrais da instituição católica de ensino. Assim, com a engenhosidade do desenlace desse conto, Viana começa a provar que nenhum elemento de sua narrativa é gratuito, como frisa Barthes (2013). A partir desse conto, percebe-se (de forma crepuscular) a habilidade do escritor de compor narrativas em que todos os elementos convergem para um final forte e marcante, como propunha Poe (2011a). Embora o desfecho de *Quinta-feira tem drama* não sobressalte ou surpreenda o leitor – como ocorrerá em boa parte de outras narrativas do autor – oferta-lhe, ao menos, uma boa frase de efeito, que concentra organicamente os fios capitais da composição poética.

É importante notar ainda que, nesse conto, o erotismo pulsou bem mais forte do que em *Aos pés do senhor*. Essa narrativa retrata, com uma admirável formalização literária, os anseios, êxtases e angústias dos adolescentes diante da novidade dos seus corpos sexuados. Para tornar essa descoberta ainda mais (in)tensa, Viana – tal como em *Aos pés do senhor* – assinala, poeticamente, que, parte dessa angústia pubescente, decorre, de certo modo, de uma educação religiosa que torna o despertar da sexualidade num evento ainda mais dramático e conflitante. Além disso, identifica-se, também, nesse conto, um traço constantemente reiterado na produção do sergipano: a tematização dos códigos de virilidade e seus laços de grupo. Todavia, se compararmos a configuração desse traço em *Quinta-feira tem drama* a de outras narrativas do escritor, veremos que seu traçado soa, de certa forma, um tanto suave e comportado. Como o enredo dessa narrativa se passa numa instituição religiosa de ensino, os laços libidinais do grupo se estruturam em torno de ideais e de vínculos, mais ou menos, duradouros. Já, em outras narrativas do autor, os laços de grupo são, geralmente, fortuitos e protagonizados por púberes, engolfados pela impulsividade e violência. Nessas narrativas do sergipano, “tornar-se homem” confunde-se com a mais impactante brutalidade e embriaguez do real.

Encerra o nosso primeiro agrupamento de contos a narrativa *Reverendíssimo Padre Diretor*, publicada em *Aberto está o inferno*. Nele, novamente, Viana regressa ao *locus* da

escola. No entanto, nesse novo empreendimento poético, o ficcionista lança mão de uma temporalidade narrativa nítida, demarcando, com clareza, o tempo da enunciação (protagonizado pelo narrador adulto) do período dos eventos enunciados (aquele vivido pelo narrador quando adolescente). Dessa vez, o herói – um imigrante brasileiro em Paris e com quase cinquenta anos – decide (por meio de uma carta) “acertar” as contas com o antigo diretor da escola onde estudou. E, assim, inicia a sua “interlocução”: “Não é todos os dias que a gente acorda disposto a escrever uma cartinha a pessoas que só pensaram em nos fazer o bem. Nem sei se ainda é o diretor (os diretores são imortais) dessa sagrada instituição de ensino” (VIANA, 2004, p. 63).

No plano objetivo, o protagonista escreve sua carta no horizonte sócio-histórico do final do século XX ou início do século XXI, marcado pelo terrorismo, Aids, cosmopolitismo e imigração. E regressa, no plano subjetivo, ao tempo de sua adolescência, vivenciada na década de 1960, a fim de evocar uma figura que o obseda: o antigo diretor. É curioso notar que o protagonista não realiza esse “périplo” para aliviar o peso do presente ou para ressignificar o passado em nova chave. Pelo contrário, o narrador-protagonista, ao redigir a carta, faz com que as palavras-chumbo do passado se misturem à asfixia de seu presente, intensificando ainda mais a angústia que sente. É, com efeito, esse quadro afetivo que o conduzirá, como veremos, a uma situação-limite no final da narrativa.

Quanto aos procedimentos artísticos, percebe-se que, nesse conto, o sergipano submete os artifícios da contística clássica (que a essa altura de sua atividade literária já maneja com absoluto rigor) às potencialidades da experimentação poética. No entanto, o autor não se desvia radicalmente de seu estilo de confeccionar narrativas (in)ensas. A diferença que se apresenta no conto *Reverendíssimo Padre Diretor*, em relação à maior parte dos contos do ficcionista, é que o efeito (in)tenso não é mais conseguido em função do desenrolar temporal das ações dos protagonistas (que, em geral, contorna o “périplo” da ignorância ao saber), mas, sim, em virtude da progressão de um relato (discurso) em que o narrador vai despindo os “véus” de seu pleno castigo pouco a pouco.

Poderíamos dizer que o *gestus* experimental de Antonio Carlos Viana afina-se mais com uma vertente mais “clássica”, caracterizada pela dialética da continuidade e da ruptura. Isso significa dizer que o escritor parece não recorrer ao experimentalismo típico do início do século XX (as Vanguardas Europeias), que, segundo Adorno (2008), baseia-se em resultados estéticos jamais vistos (absolutos). Pelo contrário, o escritor prefere uma experimentação relativa, na qual o canônico e o novo dialogam. Nele, por exemplo, misturam-se aos estratagemas do conto

clássico o experimentalismo da metalinguagem e a fusão de gêneros. Nessa mesma esteira, vale a pena também salientar que o recurso canônico da carta (tão utilizado pela literatura oitocentista) transfigura-se no conto vianiano. Nesse conto-carta, por exemplo, o discurso corrente sofre uma radical “convulsão” discursiva, como veremos. De forma mais precisa, podemos dizer que o ficcionista lança mão do *gestus* experimental para representar a perturbação psíquica do emissor da carta de modo intenso.

Dessa maneira, o exercício da metalinguagem costura todo o circuito do conto. É, portanto, no perímetro do papel de uma carta pessoal que o organismo do conto “inspira” e “respira”. Nesse espaço concreto, o narrador-remetente estabelece uma “ponte” com a sua adolescência e com o “fantasma” do padre diretor de sua antiga escola. Através do recurso da carta, o ficcionista exercita tanto a narrativa metalinguística como também justifica a saga de seu herói (ou melhor, de seu anti-herói), já que a transforma num “passaporte” que dá ao protagonista acesso a suas memórias de adolescente e a si mesmo.

A princípio, todo aquele que se dispõe a escrever uma carta tem por objetivo falar ao outro com “o” minúsculo. Como nos lembra Ramalho (2006, p. 323), esse ato discursivo “instaura um endereçamento”. Supõe, claramente, um endereçamento de um eu para um outro. No entanto, no conto *Reverendíssimo Padre Diretor*, o ex-colegial parece endereçar a sua carta, de forma radical, para um grande Outro, personalizado na figura do destinatário. Em termos mais específicos, endereça seu discurso para si mesmo (para o seu inconsciente), ou seja, para o “lugar” subjetivo em que esse O(o)utro supostamente o inscreveu. Por isso, em termos econômicos, o protagonista do conto fala mais ao Outro (a si mesmo) do que ao outro, destinatário concreto da carta.

Na realidade, dirige-se – como lembra Quinet (2012) com base em Lacan – àquele lugar invisível para onde dirigimos as nossas demandas e articulamos o nosso desejo. Em outros termos, pode-se inferir que o protagonista do conto (quase um cinquentão) pretende acertar as contas consigo mesmo, demandando algo muito alto do O(o)utro. No caso, todo o seu discurso caminha em direção a uma grande frustração: a de não ter atendido ao ideal de seu O(o)utro (o diretor de sua antiga escola). De forma mais direta, frustra-se (com um misto de amor e ódio) por não ter sido o santo que o Grande O(o)utro projetou nele. E, por essa razão, submete-se, sem defesa, à tirania desse O(o)utro que ele mesmo, de alguma forma, elegeu. De fato, elege-o, inconscientemente, pois, como lembra Lacan (1988), só existe um Outro se, primeiramente, um sujeito reconhecer o Outro como o Outro.

Ao longo da carta, o emissor “martela” as “verdades” e os não que o padre diretor inoculou nele. No entanto, cabe ao leitor mais arguto notar o modo como o protagonista acolhe essas palavras. Perceberá que o anti-herói da narrativa não ostenta nenhuma “carapaça” contra o discurso do O(o)utro nem o expõe a uma crítica. Pelo contrário, acolhe as palavras-chumbo do O(o)utro como veredictos de morte subjetiva. Toma-as como um sistema de significantes que vai, pouco a pouco, “necrotizando” a sua carne, fala e escrita. Quanto à carne, o ex-colegial a mortifica, por exemplo, quando não consegue estruturar uma réplica consistente contra o argumento defendido pelo padre diretor de que o verdadeiro cristão ama apenas uma mulher: Maria, mãe de Jesus. Numa frágil réplica, dispara o emissor da carta:

Vossa Reverendíssima disse que estávamos fadados à felicidade porque amávamos Maria e a seu filho santo. O senhor mentiu, padre, e eu fico puto com quem mente. Se Vossa reverendíssima morasse aqui ia ver só o que fariam com o senhor, tanta mentira ia trazer de volta a guilhotina, e sua cabeça ia rolar na praça de *La Concorde*. A Virgem sempre me acompanhou os passos, por isso trago até hoje a medalhinha no pescoço. Sempre procurei uma moça com os olhos dela. Encontrar até que encontrei, mas nenhuma tinha a pureza de que o senhor tanto nos falava (VIANA, 2004, p. 66).

Observam-se, a partir dessa refutação, alguns sutis paradoxos que já indiciam o enigma que se “esconde” por trás do discurso do protagonista. Nota-se que o longínquo dito do religioso é acolhido pelo protagonista (já adulto), em essência, sem uma mediação crítica. Podemos perceber que ele até ensaia uma discordância, desejando, inclusive, a punição do religioso. No entanto, deve-se levar em consideração, um dado sutil que pode passar despercebido numa leitura apressada: o “ódio” do ex-colegial às ideias do religioso manifesta-se numa fantasia um tanto exagerada. Igualmente, pode o leitor perceber que o anti-herói – mesmo depois de constatar o idealismo do discurso religioso – declara, logo em seguida, carregar consigo, “até hoje”, a medalhinha da Virgem em seu pescoço. Em suma, o protagonista cobra, a despeito de todas as críticas e evidências, o “seguro” da verdade do grande Outro.

Além de ensinar o menino a amar uma mulher assexuada, o mentor religioso incutiu-lhe, também, na cabeça a ideia de que “o sexo é sagrado” e que, por isso, só deve ser praticado no casamento e para fins de procriação. Ademais, impressionou o protagonista com a revelação de que a masturbação é um mal que adoce o onanista, pois, segundo o Reverendíssimo Padre diretor, a cada emissão de esperma o pecador perde dois litros de sangue. Assim, em decorrência da forma como esses significantes foram inscritos na psique do ex-colegial, a vida sexual dele “estrangulou”. Seu corpo não aprendeu a se expressar pela via erótica. O sintoma, mais

precisamente, o da ejaculação precoce passou a se expressar em seu lugar, como se pode ver no seguinte trecho:

comigo tudo sempre funciona de forma errada: ejaculação precoce, médicos, medicamentos, pomadas anestésicas. É como se toda a minha sensibilidade tivesse se encaminhado para essa extremidade de mim, sob essa pele luzidia igual ao brilho dos mantos dos altares na Semana Santa. Resguardo-a talvez para sentir que em mim ficou alguma parte intocada de seu furor, porque meu coração é essa coisa gelada que nem pedra de sacristia. [...] Pergunto-me: homens eminentes iguais a Vossa Reverendíssima como resolvem esse problema? O que fazem quando acordam latejantes em plena madrugada? (VIANA, 2004, p. 67).

Como podemos perceber, o protagonista “resolve” o seu conflito sexual não pela via simbólica, quer dizer, por meio de uma postura fálica (ativa). Ao invés de assumir a ética de seu desejo e inscrevê-lo em seu nome, “submete-se” à linguagem do sintoma. Como lembra Garcia-Roza (1985) – com base em Freud – “o sintoma é aquilo que está no lugar da palavra, ele é uma falha no mecanismo de simbolização”. Com essa postura passiva diante de seu impasse, o ex-colegial demonstra, mais uma vez, a sua impossibilidade de elaborar uma crítica à Palavra do grande O(o)utro. Isso ocorre, porque, para ele, é o O(o)utro que detém a Palavra. E, por não a ter, deixa-se falar pela fala do sintoma, que, em última instância, é a fala do O(o)utro.

É importante observar, paralelamente, que a fragilidade subjetiva “encenada” pelo protagonista do conto não só se expressa no nível do corpo, mas, sobretudo, no discurso e na escrita. Desde a primeira página do conto-carta, nota-se que o anti-herói não lança mão das leis da língua (que é social) com certa autonomia. Ao contrário, relaciona-se com elas por intermédio das censuras do grande O(o)utro (o imponente clérigo). Em outros termos, não sustenta, com independência, uma fala própria, que seja ao mesmo tempo social e individual. O O(o)utro, pelo contrário, invade radicalmente a sua garganta e mãos, necrosando-as. Não por caso, associa a opressão do O(o)utro sobre as suas palavras com o desejo de morte, como se vê num fragmento da carta: “vivo momentos fatais (por favor, não implique com os meus adjetivos) e, infelizmente, hoje é fácil deixar de existir, já tem (eu sei, padre, não se troca impunemente ‘ter’ por ‘haver’) até um manual que ensina a morrer e que não sai da minha cabeceira” (VIANA, 2004, p. 64). E, com efeito, por sentir-se morto na linguagem, ao longo do texto, enuncia, aqui e acolá, os seus naufrágios e tropeços no que se refere à tomada da Palavra.

Além dessa angústia em relação às normas da língua e à tomada da Palavra, outro problema de ordem textual inquieta o protagonista: a dificuldade de abrir parágrafos. Deve-se compreender, metalinguisticamente, que a própria escrita do conto-carta é “afetada” por essa

dificuldade do protagonista. Identifica-se que seu discurso (que se estende, mais ou menos, em seis páginas e meia) fraciona-se apenas em dois parágrafos. Todavia, devemos ter em mente que essa evidência comunica mais do que um recurso metalinguístico. Ela alude, principalmente, à dificuldade do anti-herói com o significante “corte”. Fica claro, portanto, que ele não consegue se separar do Grande O(o)utro que elegeu, configurando uma dependência radical e desviante. A propósito, o leitor mais astuto, já na primeira página do conto-carta, encontra indícios dessa dissonância subjetiva do ex-colegial. Nela, o próprio anti-herói relata portar um desvio (um “defeito”), que o acompanha, desde sempre, e que não se mostra muito visível aos olhos dos outros. Queixa-se, aliás, que nem mesmo o grande Outro (o clérigo) enxergou-lhe o “defeito”, como se vê no fragmento a seguir:

antes de tudo, eu só queria lhe dizer que a minha vida não deu certo. Igual a um eletrodoméstico que, pifou da primeira vez, continuará sempre pifando. Esses defeitos que vêm de fábrica são difíceis de consertar. Os meus não deviam ser muitos visíveis a seus olhos, porque sei que Vossa Reverendíssima teria dado um jeito a tempo (VIANA, 2004, p. 63).

Fruto do jogo textual, o autor dissemina enigmaticamente esse “defeito” do ex-colegial na primeira página do conto-carta para revelá-lo, em sua plenitude, no desfecho da narrativa. Pouco antes do *grand finale*, por exemplo, o anti-herói relata um episódio em que seu “defeito” deu um de seus maiores sinais. Relata que, quando era adolescente, adulterou a carteira de identidade para ir assistir no cinema ao filme *E Deus criou... a mulher*, protagonizado por Brigitte Bardot. Na ocasião, o padre diretor se impôs à missão de descobrir o autor desse pecado, colocando todos os meninos num círculo. E examinou o olhar de cada um deles para desentranhar a verdade. Desarmado, no plano subjetivo, o emissor da carta (ao ter seus olhos perscrutados pelo diretor) convenceu-se de que o grande O(o)utro inexoravelmente havia lhe descoberto o segredo. Em momento algum pensou em tomar a Palavra e fazer justiça a si próprio por meio dela. Ao contrário, dissolveu-se perante o O(o)utro, como podemos constatar:

nunca esquecerei: Vossa Reverendíssima colocou toda a turma em círculo para saber quem tinha ido pecar no cinema vendo as formas de Brigitte Bardot, que achei tão belas. Foi um deslumbramento só e, se Vossa Reverendíssima tivesse visto, tenho certeza de que teria também se deslumbrado igual. As conversas corriam baixinho por todo o colégio até que chegou aos seus ouvidos. O senhor que ia olhar nos olhos de cada um e descobrir os pecadores. Quando chegou minha vez, parou, vi a dúvida em seu rosto, o senhor que me cultivava para ser o próximo santo, meu sangue congelou e a minha alma minguiu para sempre. [...] Vossa Reverendíssima pôs os pecadores de lado e só eu fiquei do lado santo, achando que ia vomitar. Abri a boca e pus para fora o cusuz que tinha comido naquela manhã com ovo frito. Foi o que me salvou, o que nos salvou. Os meninos se

dispersaram e a faxineira por quem todo o colégio tinha tesão veio limpar minha nojeira, mas a alma continuou suja até hoje (VIANA, 2004, p. 68).

Assim, sem recursos simbólicos para assumir a sua “infração”, o anti-herói recorre à negação do princípio de realidade e à linguagem do sintoma. Constata-se, portanto, que, o delírio (o real) “inunda” a realidade (simbólica-imaginária) do autor da missiva. Contrariando o princípio lógico, o anti-herói se vê na segregação feita pelo padre diretor na posição invertida. Inclui-se, delirantemente, no lado santo enquanto visualiza os demais meninos no lado dos pecadores, quando, de fato, a divisão da realidade concreta mostra-se inversa àquela criada por ele. Em termos psíquicos, o protagonista (ao não atender ao ideal do grande Outro) nega literalmente a realidade. Não apenas isso, esvazia a sua fala e “acolhe” o vômito como expressão. Desse modo, o sintoma que “fala” na garganta do protagonista parece ocupar um lugar vazio: o lugar de sua própria fala. E esse vazio configura-se, aliás, num elo que une o adolescente ao homem que escreve ao antigo diretor de sua escola. Assim, vamos concluindo gradativamente, ao ler o conto, que esse vazio – que acompanha o anti-herói – explode, sem meia-luz, e com toda intensidade no *grand finale*:

por isso ardo aqui num *studio* de merda, num sexto andar sem elevador da rua Henri Pape, vendo ao longe a pontinha da Torre Eiffel tal qual um pau erguido, como se fosse foder esta bela cidade. Padre, estou cada vez mais confuso, as palavras se atropelam em mim com uma fúria de puta ensandecida. Vou até a janela e só hoje entendo o que não entendia em minhas leituras de então. Sei agora o que significa vomitar coelhinhos e com eles cair lá na calçada, sem nenhum medo de esmagar os primeiros colegiais (VIANA, 2004, p. 68-69).

Com base nesse fragmento, constata-se que o anti-herói, ao enunciar que a cidade de Paris é potente e fecunda, parece estar falando de si por subtração. Em termos mais específicos, fala de sua radical submissão ao O(o)utro. Por essa razão, as palavras que saem de sua garganta atropelam-se com a “fúria ensandecida de uma puta”. O O(o)utro, nesse exato momento, toma a direção de seu frágil eu, excluindo-o radicalmente da enunciação. Em conformidade com Lacan (1988), podemos dizer que ele se torna um *automaton* – “uma máquina de linguagem” – e fala, em seu delírio, daquilo que “lhe falou”. No discurso desintegrado do anti-herói, portanto, entram em “rotação” tanto os significantes que “lhe falou” (como “vômito”, “esmagar” e “colegiais”) quanto um significante vazio ou residual: “coelhinhos”.

Em síntese, percebe-se que – a partir de uma gradação que vai do oculto ao revelado – o protagonista desvela seu “defeito” (potencialmente de forma surpreendente) para o leitor. Despede-se dele em meio a um delírio psicótico. E reivindica dele compaixão na medida em

que o faz compreender que seu delírio é uma “boia” que o “salva” da angústia. Podemos ter compaixão por ele, sobretudo, porque nos convencemos de que o anti-herói luta, de alguma forma, para triunfar, mas fracassa em seu intento. A escrita da carta prometia-lhe um acerto de contas com o outro, pois, segundo Ramalho (2007), a palavra escrita demarca, por excelência, uma fronteira ou demarcação entre o eu e outro. Todavia, na saga do anti-herói de *Reverendíssimo Padre Diretor*, a palavra não delimita a fronteira entre o eu e o outro, mas naufraga, afogando um “eu”.

Ao fim de nosso percurso de análise dos contos *Aos pés do senhor*, *Quinta-feira tem drama* e *Reverendíssimo Padre Diretor*, podemos concluir que essas três narrativas resultaram de um claro exercício de aprendizagem de Viana. Quanto ao primeiro par de contos, incluídos em *Brincar de manja*, percebe-se o esforço do escritor (ainda em fase inicial) para encontrar recursos narrativos e expressivos intensos. Já, no terceiro conto (que goza da plenitude da maturidade do escritor), flagramos o ficcionista sergipano submetendo, como um alquimista, as convenções da contística clássica às novas linguagens da experimentação poética. Na verdade, essa tríade de contos demonstra que o “João Cabral do conto” não nasceu pronto, mas surgiu a expensas do refinamento da contística clássica e de raras experimentações literárias.

Para ilustrar a qualidade artesanal da produção de Viana, basta lembrarmos que ele, praticamente, reescreveu o conto *Quinta-feira tem drama*, quando foi republicado, em 1999, na antologia *O meio do mundo e outros contos*. E parece que teria feito novos ajustes em *Aos pés do senhor* e *Reverendíssimo Padre Diretor*, caso tivesse interesse ou oportunidade de republicá-los. Devemos, assim, compreender que esse exercício de aperfeiçoamento e pesquisa formal empreendida pelo escritor parece ter tido uma única meta: encontrar a “voltagem” exata para “eletrizar” o conflito de meninos em fronteira que entram em “curto-circuito” diante do paradoxo existente entre a carne e a lei religiosa.

#### 4.2 *O frágil véu da intimidade e arranhão na retina do menino em fronteira*

E numa antecipação incomum, os passos da botina [do pai] se confundiram com os primeiros socos do pilão dados por minha tia. Era a primeira vez que ela fazia aquele trabalho. Mamãe, na cozinha, lavava o tacho com água quente para aproveitar o café grosso que ficava grudado. Em vez de se dirigir a ela, papai foi pra perto de tia Lousana, a mão ligeira no bolso do avental. Mamãe chegava nessa hora. Uma coruja piou e ela foi tratar de acender a lamparina. Pelo correr da noite, o quarto deles foi um túmulo. Só ouvidos apurados ouviram o caminhar dos vermes roendo restos de vida. No dia seguinte, quem acordou mais cedo foi tia Lousana. Para surpresa minha, fizera um itinerário completamente desconhecido na minha cartografia, de saia godê estampada e leve rubor nas faces.

(VIANA, 1999, p. 54)

Diferentemente do bloco de contos da secção anterior, os contos analisados nessa secção – como nas subsequentes – espelham a produção mais representativa e redonda de Antonio Carlos Viana. Mais especificamente, nas páginas que compõem essa seção, debruçaremos-nos sobre um dos conflitos narrativos mais emblemáticos da ficção do escritor sergipano: aquele estruturado em torno do (des)encontro *troumático* de heróis púberes com a sexualidade adulta em meio a uma atmosfera de segredo. Nesse sentido, acreditamos que, da totalidade dos contos do autor, seis deles representam – com as suas respectivas variações e jogos – a matriz desse conflito: *Tia Napalma, coitada; Senhas; Domingos da paixão; Jardins suspensos; Cartografias; e Dona Remédios*. É importante observar que os conflitos dessas narrativas, com frequência, irrompem na casa de pessoas do povo. Essa obsessão, talvez, explique a familiaridade com que o escritor adentra nos códigos de intimidade das classes populares, convertendo-os em códigos literários.

Focado nesse universo, o sergipano, com precisão de cristal, arquiteta jogos narrativos em que o *troumatisme* de heróis adolescentes e pobres atinge a voltagem máxima. Muitas vezes, o pleno castigo desses meninos é intensificado por ambientes domésticos marcados por não ditos (gerados por segredos, discursos maliciosos e brutalidade) e por intimidades familiares borradas. Com base nisso, Viana formula conflitos narrativos, nos quais os frágeis segredos

eróticos das famílias populares são descobertos, de forma impactante, por meninos pobres. Para tanto, lança mão do expediente do segredo como uma viga mestra para estruturar o enredo e os jogos dessas narrativas. Dessa forma, vale ressaltar que esse expediente não só aparece de forma prolífica nos textos analisados nessa secção, mas também, praticamente, em boa parte da obra do autor. No tocante aos seis contos selecionados para análise, percebe-se que o expediente dos segredos se amalgama à textura da trama, refletindo a especificidade do laço libinal de cada arranjo familiar representado.

Segundo Gérard Vincent (1992, p. 179-180), a palavra segredo aparece no século XV e advém do latim – *secretus* –, que significa “separar” ou “por de parte”. Assim, pode-se concluir que onde há segredo, há o apócrifo, ou seja, aquilo que não se quer revelar. Dessa maneira, o expediente do segredo faz girar em torno de si uma série de tramas latentes. No que tange às produções que analisaremos, por exemplo, a curiosidade diabólica de penetrar no segredo do outro se converte, praticamente, num denominador comum dessas narrativas. Em geral, nelas, os personagens púberes penetram – com curiosidade e aflição – nos segredos sexuais dos adultos, com quem compartilham o espaço doméstico. Cabe ainda explicitar, neste preâmbulo, que os jogos ficcionais dos contos desta secção, quase sempre, impelem o leitor, juntamente com o narrador, a decifrar um segredo familiar de ordem sexual. E, por vezes, esses contos, a fim de atingirem o efeito de intensidade, aliam o estratagema dos segredos eróticos a contextos ficcionais cruéis e áridos socialmente.

No conto *Tia Napalma, coitada*, o segredo governa a economia libidinal de um lar constituído por duas irmãs celibatárias: Daiá e Napalma. No plano do teatro moral, as duas irmãs – embora constituam um lar fora dos padrões da família burguesa típica – gozam de inabalável reputação perante a opinião pública. Eram, aparentemente, duas pobres mulheres: Napalma, tetraparética<sup>24</sup>, e Daiá, a fiel cuidadora dessa irmã especial. Por vezes, o decente lar das irmãs recebia a visita, em caráter de curtas temporadas, de um sobrinho púbere, o protagonista do conto. Numa dessas visitas, o adolescente percebe os vestígios de uma dimensão da realidade humana que ele ainda não sabia “acolher”.

Quanto à organização dessa trama, deve-se ter mente que ela se estrutura em torno do estratagema do segredo. Um deles, por exemplo, é cultivado pelo próprio herói púbere do conto. Nesse sentido, é importante notar – do ponto de vista do jogo ficcional – que o segredo velado por esse herói é, ao mesmo tempo, invisível para as demais personagens do conto (ou seja, para

---

<sup>24</sup> A tetraparesia é uma deficiência que compromete parcialmente as funções motoras dos membros superiores e inferiores.

as tias Napalma e Daiá) e sugerido (por indícios) ao leitor. No tocante à inscrição do leitor em *Tia Napalma, coitada*, é importante lembrar que Antonio Carlos Viana, desde seus primeiros contos, mostra a habilidade de eivar o “tecido” narrativo de refinados indícios. Em sua estética, esses indícios (bem ao gosto poeano) demarcam, matematicamente, os vetores de sentido de sua narrativa, que se insinuam, por sua vez, gradativamente, através de pistas inferenciais.

Em sintonia com esse estilo narrativo, o sergipano desnuda o segredo do protagonista para os leitores. O primeiro desses indícios irrompe no conto, quando o narrador púbere relata que, certa vez, acordou, desesperado, com um braço que não lhe pertencia, mas que, para seu alívio, fora ficando normal aos poucos. Em outra parte do conto, o protagonista parece selar com os leitores um pacto de confiança, permitindo-lhes violar (não sem uma dose de inferência), o seu segredo, como se pode ver:

fui pro quarto, passei por tia Napalma, coitada, que acompanhava com o olho vivo. Abri a cômoda de livros porque lia tudo que encontrava. Agora estava lendo escondido o tempo e o vento, um livro bem grossão que tia Daiá não queria que eu lesse. Eu lia aos pedaços, o sentido nos passos no corredor para ela não me pegar contrariando suas ordens. Gostava sobretudo da parte do índio cobrindo com seu corpo o corpo de Ana terra. Dom Quixote das crianças eu já tinha lido. Procurei outra coisa para ler, mas só encontrei o mártir de Gólgota. Voltei pro Tempo e o vento, pra ler mais um pedaço proibido (VIANA, 1999, p. 144).

Nesse fragmento do conto, que corresponde ao quinto parágrafo da narrativa, Viana não só demonstra que uma narrativa (in)tensa deve logo atingir o “coração do drama” (CORTÁZAR, 2013), mas também que ela deve se estruturar em torno de um forte elo coesivo. Levando isso em consideração, percebe-se que o segredo do narrador-protagonista e o da tia Daiá emergem a partir do momento em que a cômoda de livro surge no espaço ficcional. De acordo com o historiador Gérard Vincent (1992), a história do segredo se materializa em móveis e espaços determinados da casa. Como se viu, a cômoda descoberta e explorada pelo sobrinho visitante, na surdina, torna-se “cúmplice” tanto do segredo do curioso desbravador quanto da intimidade da tia Daiá. Assim, o móvel que põe a “sete chaves” as passagens eróticas do livro *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, desempenha, também, o papel de “testemunha” tanto da descoberta erótica do púbere como da clandestina imaginação erótica da mulher celibatária. Mais do que servir como uma silenciosa testemunha, a cômoda parece, sobretudo, fixar, narrativamente, um cruzamento entre o pleno castigo do protagonista púbere (de certa forma, ainda incompreendido por ele) e o da sua tia Daiá.

É importante observar que, se o leitor do conto penetra no segredo do protagonista-púbere com certa clarividência, o acesso dele ao segredo da tia do protagonista, Daiá (que se

estenderá também a Napalma, como veremos), se faz, de certo modo, mais hermético e processual. Seguindo esse jogo narrativo (que parece ser a viga mestra do conto), o leitor se aproxima do segredo que as duas irmãs escondem. Esse jogo, por conseguinte, impulsiona o leitor a somar um indício ao outro até violar o segredo partilhado por essas duas mulheres. Isso só é permitido a ele, porque a natureza do segredo que se apresenta nesse conto de Viana (como nos demais) não é do tipo absoluto (que não deixa vestígios), mas fronteiroço, movediço e eivado de não ditos, tal como elucida o historiador Gérard Vincent (1992).

O primeiro indício do segredo das mulheres que o leitor e o protagonista identificam (já no primeiro parágrafo) é a repentina mudança da acomodação de Napalma, a tia cadeirante do protagonista, de um quarto para o corredor. Até certo tempo, a tia Daiá mantinha a irmã cadeirante no quarto para dar a entender que morava sozinha. A mulher justifica a mudança para o sobrinho, alegando ser mais fácil escutar os chamados da irmã do corredor do que do quarto. Simbolicamente, a presença do corredor (esse espaço que promove a comunicação entre os ambientes da casa) na narrativa parece denunciar, mesmo que inconscientemente, as fissuras do segredo da personagem Daiá. Ao trazer a irmã portadora de deficiência para esse “vaso” comunicante chamado corredor, a cuidadora parece querer comunicar algo que não suporta mais esconder. Não por acaso, Gérard Vincent (1992, p. 180) elucida que “possuir um segredo suscita a ameaça e a exigência de uma confissão”.

É curioso notar que a confissão inconsciente da personagem Daiá não para por aí. Além desse indício, ela dissemina outros ao logo da narrativa, que atíça a curiosidade do protagonista púbere e o senso detetivesco dos leitores. Deixa mais outro rastro, quando passa a cultivar o hábito de manter o penico (às vezes cheio) da irmã ao lado fogão. Esse ato indicia que há algo da ordem da higiene (conquista da civilização) que deixa de fazer sentido para a cuidadora, pois o excremento produzido pelo humano não mais é, para ela, motivo de repulsa. Enojado, o hóspede púbere fica confuso diante da discrepância daquilo que vê na casa das tias celibatárias e o que a sua mãe dizia sobre Daiá: “mulher limpa tá ali” (VIANA, 1999, p. 144). Esse indício, meio nebuloso, ganha mais nitidez, quando o protagonista presencia Daiá recolhendo os excrementos de Napalma. Nesse sentido, reconstrói a lembrança o narrador:

quando estava no melhor da leitura, tia Napalma, coitada, deu um guincho. Tia Daiá veio lá de dentro já com o penico na mão. Eu, já meio desconfiado, fiquei olhando quando tia Napalma, coitada, terminava tudo, uma coisa complicada, tia Daiá metendo o penico por baixo das coxas finas da outra, fazendo uma cara maluca que não era de nojo nem de desgosto. Tia Napalma, coitada, terminou e tia Daiá saiu (VIANA, 1999, p. 145).

Como se vê, o protagonista (e o leitor potencialmente) – a seis parágrafos do *grand finale* – já reúne elementos suficientes para pôr uma “pulga atrás da orelha”. A “cara de maluca” da tia Daiá ao coletar os excrementos da irmã viola as concepções do narrador-protagonista. O termo “maluca”, por exemplo, que o narrador dispunha para caracterizar o estranho comportamento da tia, expressa, latentemente, a “pane” do imaginário experimentada pelo protagonista diante das contradições que presencia. A curiosidade do protagonista palpita ainda mais quando ele passa a ouvir intrigantes e recorrentes estalinhos à noite.

É, portanto, na noite, símbolo do inconsciente e de sua liberação – como nos lembra Chevalier e Gheerbrant (1990) – que se insinua o indício mais elucidativo que aproxima o herói do segredo das tias. Assim, o segredo das duas mulheres vai se insinuando pelo som dos intrigantes estalinhos – que o garoto ouve atentamente numa certa madrugada sem decifrá-los bem. Em conformidade com a sua percepção lusco-fusco, o herói apenas compreendeu que a tia Napalma chamou – em meios tons, à madrugada – a irmã cuidadora, que foi ao seu encontro, sem levar nada nas mãos, voltando do chamado quieta, meio risonha e, talvez, sem a dentadura.

Mas, ao raiar do sol do dia seguinte, para o espanto do narrador púbere, os estalinhos estranhos se dissiparam e o cotidiano retomou o seu regular regime. Na noite subsequente, os estalinhos ressurgiram. Mas dessa vez, o narrador-protagonista, ao rememorar o episódio, põe “chumbo” em seu discurso e em sua rememoração, constatando que o estalinho lembrava “língua saboreando mel” (VIANA, 1999, p. 147). Agora, ao colocar os eventos difusos e incompreensíveis num tecido de linguagem altamente plástico e acústico, o protagonista púbere (e com efeito o leitor) avança um passo a mais para chegar ao cerne da verdade. Depois da transgressão do saber daquela noite, o garoto não pensava em outra coisa senão nos estalinhos da madrugada. A ansiedade e o medo o dominavam. Sob a égide desse sentimento, a memória do menino que coabita o narrador confessa: “o resto do dia passei entre a ansiedade das descobertas e o medo que elas revelam” (VIANA, 1999, p. 147). Mais uma noite se impõe, e os estalinhos que ecoavam pela casa são, finalmente, revelados ao protagonista e aos leitores, com a força de um nocaute ou um estrondo da água numa rocha:

fui dormir com o pensamento voltado para aqueles chamados de urgência de tia Napalma, coitada. Dormia e acordava. Dormia e acordava. Levantei-me descalço, fui até o corredor, onde vi Daiá inclinada sobre tia Napalma, já saindo. Ela não me viu. Só tia Napalma é que parece ter me notado. E se movia mais um pouquinho. Então ela tinha outra vida sem ser a dos olhos? No outro dia, tia Napalma parece até que se mexia ainda mais um pouquinho, ou era só impressão minha? Tudo continuou como estava enquanto fiquei por lá. Tia Daiá com as suas nojeiras, e tia Napalma com seus estalinhos de madrugada (VIANA, 1999, p. 147).

Vê-se que o menino em fronteira, diante do que descobre, depara-se com um “furo”, quer dizer, com o esvaziamento de suas antigas representações de criança. O *troumático* (des)encontro dele com o real do sexo deixa-o de boca aberta, como diz Sonia Alberti (2009). A cena do real se impõe a ele ao cair a cortina da moral, deixando-o embasbacado com a outra vida que a tia possuía além da vida dos olhos. A sua estupefação expressa-se, defensivamente, por meio da aversão, embora o real já fizesse morada nele também, haja vista o seu deleite erótico com as cenas literárias de Ana Terra e o índio. Assim como o narrador-protagonista, o leitor também se inscreve, no *grand finale*, no círculo do segredo das irmãs, aparentemente, celibatárias. Pode vir também a abrir a boca de estupefação, confirmando, desse modo, o propósito do jogo textual do conto.

No conto *Senhas*, novamente um protagonista púbere e o leitor penetram no círculo de um *secretus* erótico. Dessa vez, o pulsar da trama narrativa se desenvolve em torno de uma família burguesa típica, que habita um casebre à beira de um mangue. Como se sabe, raramente, esse modelo de família – composto por pai, mãe e filhos – figura nas páginas do autor de *Em pleno castigo*. O que interessa ao escritor sergipano nesse núcleo não são as ligas simbólicas que unem esses membros, mas o rompimento delas. Parece que Viana tem uma clara consciência de que “a vida familiar não é governada por forças cegas” (PIERRE, 1977, p. 42). Por isso, os personagens de seus microcosmos ficcionais retroalimentam-se, inconscientemente, do teatro doméstico. Na realidade, para ele, em conformidade com Michelle Perrot (1991), cada núcleo familiar tece as suas próprias tensões e adoecimentos.

No caso da família do protagonista púbere do conto *Senhas*, o teatro da moralidade não se apresenta tão rígido como o do conto *Tia Napalma, coitada*. Nesse último conto, as duas irmãs esforçavam-se para sustentar uma imagem digna perante a opinião pública. Já, no primeiro, o pudor mostra-se ambíguo. Percebe-se que os pais do herói púbere assumem posicionamento ambivalente em relação à sua intimidade erótica. Se por um lado, preservam o filho do contato direto com os segredos que eles guardam na alcova, por outro, impregnam a casa deles de uma atmosfera libidinal prenhe de meias palavras, reticências, silêncios, malícias e risos. Soma-se a essa ambiguidade o fato de a mãe do herói partilhar com uma vizinha (um terceiro) as suas intimidades eróticas através de cochichos, códigos indecifráveis e risos maliciosos que blindam e, ao mesmo tempo, incitam o acesso do herói ao mundo erótico. Em consequência disso, ele vê-se cheio de dúvidas diante do discurso malicioso dos adultos. Esse fenômeno se dá, porque, segundo Dino Preti (1983, p. 109), o discurso malicioso “se apresenta como um processo de comunicação lacunosa [...]”.

Nesse sentido, a preservação de uma determinada imagem perante o social não parece ser a grande preocupação dos pais populares do protagonista. A intimidade desse casal, como se pode ver, atravessa as fronteiras da porta de casa e, de forma oblíqua, o limiar simbólico que separa o mundo dos adultos do dos púberes. No jogo ficcional dessa narrativa, o único indivíduo que custa a compreender o que ocorre no quarto dos pais é, naturalmente, o filho, que cultiva uma visão idealizada dos pais e ainda não conhece bem as siderações do real do sexo. Claramente, o leitor maduro, provavelmente, já nos primeiros parágrafos do conto, decifra a natureza do segredo, do qual o menino em fronteira é excluído. Todavia, é curioso notar que, a despeito dessa discrepância de saber entre o protagonista e o leitor, o enigma que paira sobre pigarros do patriarca do conto põe essas duas instâncias narrativas, praticamente, no mesmo nível de ignorância. Em outros termos, esse indício põe uma “pulga atrás da orelha” deles, como se vê:

era sempre na hora da Voz do Brasil que os pigarros se acentuavam. Minha mãe fazia que estava ralhando: “Pare de fumar, homem, senão daqui a pouco vai escarrar sangue”. Mas era como se ela falasse só pra ele pigarrear mais. Eu ouvia o riso dele, todo voltado para dentro, arrematando por um novo cigarro, mas sem escarrar nada. Aquilo me dava nojo. Minha mãe corria toda apressadinha pro banheiro e voltava de banho tomado, os cabelos ainda escorrendo na toalha aberta sobre os ombros, com perfume forte que me fazia ter engulhos. Era a única ocasião em que eu a via usar perfume (VIANA, 2004, p. 84).

Nota-se, a partir do fragmento, que o narrador-protagonista nas primeiras linhas de seu relato já nos põe diante do coração do drama. Sem rodeios, comunica-nos uma intrigante constatação: os pigarros de seu pai tendiam a serem mais frequentes à noite, mais especificamente no horário do noticiário radiofônico estatal, *A Voz do Brasil*. As associações indiciárias do púbere não param por aí. Também associa os pigarros do pai ao banho da mãe e ao perfume ativo dela. No entanto, falta às conexões do herói um elo, que as representações infantis dele não conseguem preencher. À medida que a narrativa avança, essas representações vão sendo “furadas” gradativamente, favorecendo a construção desse elo. Assim, o protagonista de *Senhas* aproxima-se desse elo, quando observa que o humor da mãe e a atmosfera da casa mudavam em função da presença ou da ausência dos pigarros que ecoavam na casa no horário de *A Voz do Brasil*. Vale lembrar que Paulo André de Carvalho Correia (2010) também observa essa dinâmica libidinal na narrativa, percebendo que a atmosfera da casa ficava leve, quando os pigarros ecoavam, e pesado, quando o silêncio imperava nela.

Nos dias sem pigarros, o pai do garoto, um sapateiro, manifestava as suas insatisfações eróticas, batendo com força nas solas do sapato. Sob a aura dessa mesma insatisfação, a mãe, à

semelhança do marido, bate com agressividade nas latas e panelas da cozinha, bem como vocífera. Já nos dias com pigarros, a cara da mulher tornava-se outra, arrumava-se como se fosse para uma festa e cozinhava, com todo esmero, “guaiamum com pirão” (VIANA, 2004, p. 85). Em relação a esse aspecto, percebe-se que a visão que o narrador-protagonista forma em relação ao comportamento sexual da mãe é, praticamente, um “resíduo” de certos discursos científicos do século XIX. Para esse antigo quadro científico, o suposto instinto que domina os corpos estava relacionado ao temperamento do indivíduo, sendo a mulher nervosa uma figura emblemática desse paradigma do temperamento sexual<sup>25</sup>. Na esteira desse dado, acreditamos que o discurso científico em torno da mulher nervosa sobreviveu, no universo popular, como forma de explicação da sexualidade feminina. Desse modo, o garoto do povo angustiava-se com o suposto “temperamento sexual” da mãe. Por isso, torcia para que o pai pigarreasse, desejando que o ar da casa voltasse a ser leve e festivo.

Também lembra o narrador que, nos dias de pigarreio, um humor “estranho” tomava conta de sua casa. Recorda que seus pais, um casal popular, muitas vezes, encabulados e sem grande preocupação com a preservação da intimidade, lançam a mão do expediente de brincadeiras maliciosas para comunicar as suas pulsões sexuais, como se pode ver:

ela passava por meu pai e fazia um carinho no chumaço dos cabelos que nunca penteava. Falava uma graça que só ele entendia. Eu ficava boiando. “Pigarrei mais, homem, pigarrei sempre”, ela dizia”. Meu pai dava seu riso de canto de boca, me olhava de banda, meio desconfiado (VIANA, 2004, p. 84).

No tocante à relação entre o erotismo e o riso, Georges Bataille (2015) desenvolve uma reflexão interessante. Para ele, o desejo sexual, com frequência, conduz ao riso, pois a desordem sexual perturba e transtorna o homem. Em outros termos, podemos dizer que o riso, por inquietar e desorientar, distende as tensões que a irrupção do desejo causa. É justamente isso que ocorre na interação erótica dos pais do protagonista. Falam, num outro “idioma” – o do riso – para ocultarem (sem sucesso) a sua intimidade do filho. Em razão disso, é imprescindível notar que as crianças ou púberes imaturos, embora não saibam exatamente o que acontece no quarto dos casais, sabem que é uma coisa da ordem do segredo e da intimidade. O psicanalista

---

<sup>25</sup> De acordo com Alain Corbin (2012, p. 192-193), durante muito tempo, acreditou-se que “o instinto que domina o corpo se manifesta na forma de uma necessidade periódica, uma ‘crise de aproximação’, cuja intensidade e periodicidade variam segundo o clima, a estação e a posição social do indivíduo. A forma e atividade dos órgãos genitais variam, além disso, segundo os temperamentos; esta convicção persiste até cerca de 1880, na França, pelo menos”. Ainda de acordo com ele, além das histéricas, os imbecis, os ociosos e indivíduos de apetite venéreo alargavam o cordão daqueles que possuíam “um temperamento propriamente genital”. Já os atletas (devido o efeito calmante de seu ofício) e os intelectuais estavam menos ou totalmente não vulneráveis à fúria dos instintos.

francês Jacques Rassial (1999, p. 22), através de uma história judia, ilustra bem essa intuição que as crianças nutrem em torno da sexualidade:

[...] um garotinho, aproveitando-se da ausência dos pais, propõe a sua irmãzinha brincar de papai e mamãe: eles vão ao quarto conjugal, despem-se, deitam-se na cama, apagam a luz e... falam ídiche!<sup>26</sup> [*sic*] A criança pré-púbere sabe que a relação sexual é um assunto de língua antes de ser um assunto de corpo e que o que a gera é o segredo e o mal-entendido.

Por intermédio desses segredos e “mal-entendidos”, o herói do conto vai se aproximando da legibilidade da “língua” que os pais falam quase que secretamente. Ao se aproximar do *grand finale* da narrativa, o menino – que estava crescendo cada vez mais – constata que, com o passar do tempo, os pigarros do pai foram cessando gradativamente e a insatisfação da mãe aumentou na mesma proporção. Antes de os pigarros cessarem de vez, o pai do protagonista, justamente nos horários de A Voz do Brasil, passou a levá-lo a passeios noturnos no rio. Nessas noites escuras, o pai meditava muito, e o filho costumava pôr os pés nas correntes da água do rio. Nesse momento, o herói, sem saber, estava tendo o seu rito de passagem prenunciado pela natureza. O rio, com o seu incessante fluir das águas, anunciava que o dia da travessia dele se aproximava. E, de fato, não tardou.

Na madrugada que antecedeu a saída do pai de casa, o menino encontrou o elo necessário para arrematar o segredo. A altas horas, o herói acorda, ao ouvir ruídos estranhos vindo do quarto da mãe. Sem linguagem suficiente para designar o que ouviu, elabora metáforas a partir de seu universo de menino: “[o ruído] era como de alguém fazendo muito esforço pra levantar um fardo sem ter forças pra isso. Depois ouvi a voz de minha mãe soltar um ah! De quem largou alguma coisa de mão” (VIANA, 2004, p. 87). Intrigado, levanta para fazer xixi no quintal e depara-se, por conta, em parte, da precariedade de sua casa que não disponha de um banheiro, com a encarnação do real do sexo: “ao passar pelo quarto deles [dos pais], me assustei com a nudez de minha mãe. Era a primeira vez que a via assim. A barriga parecia a de um enorme peixe prateado na semiescuridão. Meu pai, sentado na ponta da cama, a cabeça entre as mãos” (VIANA, 2004, p. 87).

Como se vê, o narrador-protagonista rememora os eventos experenciados de acordo com o seu alcance cognitivo e afetivo de menino. Daí a metáfora e a vaga impressão diante da cena

---

<sup>26</sup> Segundo Esther Szuchman (2012, p. 53-54), “a palavra ídiche, em ídiche, significa simplesmente judeu. No passado, várias designações foram usadas para enfatizar a estreita relação entre o alemão e o ídiche. A língua ídiche é conhecida também como “jargão”, jargon ou, às vezes, em seu sentido mais sentimental afetivo de mame-loshn, “língua materna”, em contraste com a efetivamente chamada “língua sagrada”, Loshn Koidesh (termo do hebraico-aramaico)”. No caso da história judia, parece que as crianças tomam o ídiche como um jargão.

*troumática* vista. Na realidade, esse discurso reflete a exata posição subjetiva em que se encontrava o herói púbere: no limiar entre saber e não saber. Assim, se o protagonista, por um lado, custa a “acolher” o segredo dos pais, o leitor, por outro, decifra-o, com certo grau de antecipação. Em razão disso, vale salientar que, em *Senhas*, o segredo da trama não tem o mesmo efeito bombástico e transgressor, sobre o leitor, como no conto *Tia Napalma, coitada*. Nele, o autor atualiza os procedimentos (in)intensivos do conto clássico, ao reservar ao leitor do conto não um duro noucate desferido pela revelação de um segredo erótico, mas, sim, um abalo na consciência social dele. Desse modo, o leitor, impotente, testemunha o pai do herói abandonar a casa, interpelando o filho a se tornar, brutalmente, o homem da casa.

No conto *Domingos da paixão*, o rito de passagem do herói se desenvolve a partir de uma configuração narrativa áspera e, ao mesmo tempo, simbólica. O leitor mais atento percebe, já no título do conto, que se aglutinam – tal como ocorre na deformação onírica – dois ápices do ciclo santo: a morte ou a paixão de Cristo (celebrada na sexta-feira santa) e a ressurreição dele (comemorada no domingo de Páscoa). Desse modo, o título do conto alude à travessia do protagonista púbere, que morre para a infância e nasce para a sexualidade adulta. Como se vê, à semelhança de Cristo, o herói púbere morre e renasce. Assim, se o primeiro nasce para a verdadeira vida – a eterna –, o segundo desperta para a paixão aflita do erotismo. Com base nisso, percebe-se que o ciclo da Semana da Santa – sobretudo os domingos de Páscoa – representava, tradicionalmente, para o protagonista, um período do ano em que eventos incompreensíveis e perturbadores ocorriam em sua casa, como podemos ver:

todo ano, no domingo de Páscoa, era sempre a mesma coisa. Seu Biluca se atrasava um pouquinho e tia Prazeres ficava toda nervosa, só faltando morrer de desespero. Ele aparecia então lá na ponta da estrada, a cara dela mudava, ia prender o cabelo, botar um pouco de pó no rosto e se encher de água-de-colônia. Minha febre logo aumentava, nada de melhorar por mais que ela benzesse, por mais que a rezadeira me passasse o ramo de tipi no corpo. E tia Prazeres nos seus rituais, o avental branco que ela engomava de véspera, em cima da cama, só esperando a hora de ser usado (VIANA, 1999, p. 33).

Como se pode constatar a partir do fragmento, o autor de *O meio do mundo*, mais uma vez em *Domingos da paixão*, traz à cena ficcional um arranjo familiar atípico no que se refere à configuração burguesa. Nele, um menino mora com uma tia, chamada sugestivamente de Prazeres. Por razões inacessíveis ao leitor, esse garoto e a tia compõem um núcleo familiar. Em consonância com esse quadro, a tia parece assumir as vezes da mãe do menino. A harmonia do lar dos dois (segundo a ótica do púbere) costumava ser quebrada quando o amante de sua tia, seu Biluca, visitava-os. Apesar dessa sazonalidade, a presença do homem, como lembra o

narrador, era quase que religiosa na casa deles nos domingos de Páscoa. Tornou-se tão religiosa que, ao se aproximar o ciclo da Semana Santa, o menino já ficava antecipadamente nervoso, pois sabia que, com a chegada do amante da tia, uma atmosfera desconhecida tomava a casa. Posto à parte do segredo da tia e de seu amante, portanto, o inconsciente do menino vislumbra os primeiros prenúncios do real do sexo. Desse modo, sem ter linguagem para exprimir os estranhos eventos dos domingos de Páscoa, o púbere deixa-se falar pelo sintoma da febre. Como se sabe, o sintoma é uma falha no processo de simbolização, desencadeada por uma crise da linguagem. Com base nessa evidência, percebe-se que só o leitor – na economia da obra – pode preencher o embuste da linguagem do sintoma, pois o menino, sua tia e a “rezadeira”, por representarem o mundo por meios pré-científicos, desconhecem a expressão do inconsciente.

Para o narrador-protagonista, o ciclo santo (marcado pelo tempo chuvoso, abafado e úmido) prenunciava um período de angústia. Tradicionalmente, nesse mês do ano, a tia do herói, no Sábado de Aleluia, preparava molho pardo, para servi-lo no domingo de Páscoa. Lembra o narrador que o cheiro de sangue e vinagre impregnavam o ar da casa, que se irmanava com o cheiro úmido da terra molhada. Além desse cheiro denso e memorável, recorda ainda que a tia, Prazeres, e Seu Biluca castravam os animais do sítio, religiosamente, nos domingos de Páscoa. Lembra-se também que, naquela época, os dois adultos nunca o deixavam ver o procedimento. Todavia, certa vez, o menino – ao observar os dois amantes depois de eles terem castrado os animais – começou a enxergar indícios até então inacessíveis para ele:

os dois só voltavam pelo meio dia. Ela com o avental já nem tão branco, respingando aqui e ali de vermelho, sem o pano na cabeça, alguns fios de capim seco e um ou outro carrapicho nos cabelos soltos, o cocó desfeito. Ele com as unhas empretecidas de coágulo e terra, o ar cansado, bem ao contrário dela, toda corada e feliz. [...] Depois os cachorros chegavam desconfiados, de rabo murcho, um filete de sangue escorrendo entre as pernas. Tia Prazeres sorria. Falava com voz rascante de vitória: “Sai, demônio, agora quero ver você andar de putaria com as cachorras!” (VIANA, 1999, p. 34).

Como se vê, o protagonista púbere levanta evidências que apontam para o fato de que Prazeres e Biluca, além de castrarem os animais, também transavam. Não podemos deixar de perceber que se, no jogo textual, essas evidências são crepusculares para o narrador-protagonista, são clarividentes, de certa forma, para o leitor. Dos indícios levantados pelo herói, salta aos olhos, a relação que ele estabeleceu (sem se dar conta plenamente) entre o sexo dos amantes e o cruzamento dos cães. A partir desse quadro associativo, o herói descobre, aos poucos, o sexo sob a égide do comportamento sexual dos animais. Nesse sentido, é importante observar que, no mundo ficcional de Antonio Carlos Viana, os animais copulam livremente na

frente das crianças e das moças. Nele, portanto, inexistiu o decoro do mundo burguês urbanizado que, conforme Alain Corbin (1991), passou a coibir o contato dos “inocentes” com a copulação dos animais.

O mundo ficcional vianiano não só transgride o decoro burguês de resguardar os inocentes da “obscenidade” da copulação animal, mas também implode as barreiras de intimidade doméstica desse modo de vida social. Vimos, no capítulo *As vicissitudes da adolescência: o real da carne, traumatismo e laço imaginário-simbólico*, que, desde o século XVII, no Ocidente, criou-se a noção de que a criança era um ser inocente. Antes dessa “revolução” dos costumes, as crianças participavam, no meio adulto, das brincadeiras obscenas. Na ficção de Viana, que busca mimetizar o mundo íntimo dos pobres, a relação entre as personagens aproxima-se mais dos códigos sociais que antecederam a revolução dos costumes burgueses. Os seres de papel do universo do sergipano parecem ficar um pé no mundo arcaico (antes da revolução burguesa) e outro no mundo burguês, como ocorre claramente no conto *Domingos da Paixão*. Nessa narrativa, os adultos expressam essa tensão por meio de atitudes ambíguas. Se, por um lado, poupam o herói do des pudor das moitas, por outro, iniciam-no, sem pudor, no mundo erótico através de brincadeiras licenciosas, como se pode ver a seguir:

eu me admirava porque na frente do seu Biluca ela falava de um jeito diferente, um brilho outro nos olhos, e ficava comentando: “Viu, Biluca, como os ovos de Tubarão já estavam graúdos? Ô coisa que cresce depressa!”. Ele ficava meio sem graça, me olhando de banda, e lá vinha com a mesma brincadeira de todos os anos, “quando é que vamos fazer um servicinho aí?”, me garrando entre as pernas. Eu me encolhia todo, tia rindo um riso maluco, a boca cheia de molho e farinha (VIANA, 1999, p. 34-35).

É importante observar ainda que, depois de jejuns, peixe, rezas, molho pardo, castração de animais e sexo, a tia do herói costumava, à noitinha do domingo de Páscoa cantarolar músicas de Carnaval. Satisfeito o corpo sexualmente, a mulher expressava o seu estado de graça cantando as músicas da festa da carne. Mesmo depois de sua partida, o Seu Biluca fazia-se presente na casa da mulher. Prazeres, em conversas com as visitas, não cansava de elogiar a força do homem e a sua faca amolada, como lembra o protagonista: ““um golpe só, e a gente só vê os quibas voarem longe!”, dizia com uma força bruta na voz” (VIANA, 1999, p. 35). Note-se que a tia do garoto enaltece a virilidade de seu Biluca, expressando a sua admiração pela modulação da voz.

O drama da mulher inicia quando descobre que aquele seria o último domingo de Páscoa que o amante viria. Aliás, o homem safo projeta no menino-homem um substituto dele para os afazeres do sítio. Na esteira disso, rememora o protagonista: “seu Biluca, eu me lembro, já havia

dito indiretas no almoço, ‘ele já pode ajudar, já está bem grandinho’. Fiquei frio, esquecido da febre por alguns instantes” (VIANA, 1999, p. 35). Com a dissolução do caso amoroso de Biluca e Prazeres, o antigo laço libidinal da casa do herói se rompe, exigindo a instauração de outro. Assim, rompido o laço, o humor da tia do garoto torna-se amargo, o que leva o narrador-protagonista a relacionar o humor feminino ao temperamento sexual. De acordo com ele, a mulher, depois de abandonada por Biluca, chorava de madrugada e levantava-se abatida. Chutava, com raiva, os cachorros. Desfazia-se, aos poucos, dos animais do sítio. O curioso é que o menino – mesmo depois do primeiro ciclo santo sem seu Biluca – não deixou de queimar em febre. Na ausência do amante da tia, o menino passou a sonhar coisas confusas e inconfessáveis, como podemos ver:

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

Pode se perceber, em consonância com Freud (1996c), que o menino expressa, com seu sonho, o desejo erótico que nutria pela tia Prazeres. Na sintaxe de seu desejo inconsciente (coisa que só o leitor pode ver), vê-se ocupando o espaço deixado por seu Biluca. Podia, agora, no campo do desejo, tornar-se o homem da casa e da cama da tia. Todavia, nesse espaço do sonho, que entrelaça vetores contraditórios, esse desejo ardente e socialmente condenável do menino é “esmagado” por um forte temor: o complexo de castração. De acordo com Laplanche e Pontalis (2001), em *Psicanálise*, o complexo de castração consiste no temor inconsciente e fantasístico do menino de ser, de fato, castrado pelo pai em resposta ao seu desejo incestuoso de desposar imoralmente a mãe. No conto, a função paterna, que, via de regra, institui a lei e a castração, não é representada por um pai real, mas por seu Biluca. Para sermos mais específicos, essa função é instituída (metonimicamente) pelo facão do amante da tutora do protagonista. Esse instrumento concreto transfigura-se, no plano onírico, num instrumento simbólico que o homem utiliza para “castrar” o desejo transgressivo do sobrinho pela tia.

Misturando, portanto, resquícios das experiências, desejos e temores, o herói elabora uma narrativa onírica, na qual o seu temor de castração engolfa-se com a emasculação dos animais. Para além do medo original da castração, o sonho do menino parece apontar também para a sua angústia de desejar um objeto que destoa da lei. Espanta-se com o paradoxo do erotismo, que põe, no caso dele, em coexistência: angústia, desejo, carne, transgressão, lei e temor. E sob o efeito desse paradoxo, o herói produziu um “sonho molhado”<sup>27</sup>, que o inscreve, definitivamente, na adolescência. Ao despertar, portanto, desse sonho, o menino viu-se aflito diante de uma coisa pegajosa que se acumulava por dentro de sua calça. Não pôde investigar, pois sua tia trazia-lhe uma xícara de garapa para curar-lhe da estranha febre daquele primeiro ciclo santo sem seu Biluca. A mulher, estranhamente, sentou-se, ao lado do sobrinho e puxou-lhe as cobertas, fazendo-o encolher de medo. Olhou para ele e se deu conta de que o tempo havia passado. Constatou, perplexa, que seu sobrinho tinha virado um homem. E, por isso, decidira que já era hora de mandá-lo ir morar com os pais.

Como se vê, uma lei moral inscrita em Prazeres a impulsionou a se conter diante da interpelação de seu desejo erótico pelo sobrinho adolescente. A mulher parece saber, mesmo em face das tensões dos valores de seu mundo, que a relação entre tia e sobrinho não chega a ser uma relação incestuosa<sup>28</sup>, mas é socialmente estigmatizada. O sobrinho, por sua vez, vê-se, ao mesmo tempo, assaltado pelo seu novo corpo e pelo devastador potencial do sexo de desarranjar laços simbólicos. Como lembra George Bataille (1987), a ansiedade sexual perturba uma ordem estabelecida. Assim, o herói, com o *status* de novo corpo, vive, duplamente, um “castigo”: o da ansiedade sexual e o do remanejamento familiar.

No conto *Jardins suspensos*, o conflito narrativo, em síntese, não se desvia da matriz da maioria dos contos agrupados nessa secção. Segue a lógica da estruturação da trama em torno de um segredo e da iminência de sua revelação. Todavia, dessa vez, o autor explora outro fio das tramas do segredo: o do “encastelamento” de um indivíduo estranho ao social numa aura de mistério. Em termos mais específicos, nesse conto, um personagem que não goza da plena aceitação social é “encarcerado” numa teia de segredos. É importante observar que esse “cárcere” do segredo ao qual esse personagem é submetido visa a extirpação radical dele do

<sup>27</sup> Essa expressão é uma variante popular de poluição noturna.

<sup>28</sup> De acordo com Elisabeth Roudinesco (2003, p. 16), “quando se fala da universalidade da proibição do incesto, visa-se em geral o incesto entre ascendentes e descendentes (pai/filha, mãe/filho) e não as outras formas de relações incestuosas, que não são objeto da mesma proibição no conjunto das sociedades humanas. Hoje em dia, nas sociedades democráticas, o ato incestuoso entre adultos é reprovado e sempre vivido como uma tragédia, e, portanto, como um interdito ‘interiorizado’, mas não é punido enquanto tal se nenhuma queixa é feita por um dos parceiros. São punidos apenas a pedofilia (incestuosa ou não), o desvio de menores, o estupro, o exibicionismo ou o atentado ao pudor”.

tecido social. A obra trata, do ponto de vista do enredo, do drama de um misterioso e recluso “hóspede”, que passa a morar com uma mulher e o filho púbere dela, numa vila pobre chamada Babilônia. Em consequência dessa aura de mistério que ronda o estranho “homem”, a curiosidade do filho da mulher (que narra o episódio tempos depois) é sensivelmente aguçada.

Em razão disso, já nas primeiras linhas do conto, o leitor experimenta, juntamente com protagonista, o “demônio” da curiosidade. Nesse sentido, rememora o narrador: “dava pena vê-lo a tarde inteira sentado no banquinho de plástico ao lado do tanque, no quintal. Minha mãe vinha e dizia ‘vai, vai lavar essa xoxotinha’” (VIANA, 1999, p. 29). Como se vê, o “hospede” agrega em torno de si aspectos paradoxais, pois, se por um lado, ele é denominado no gênero masculino (ele), por outro, a mulher – com um humor malicioso – pede que ele (ou ela) lave a sua “xoxotinha” (vagina). Assim, ao explorar esse paradoxo, o escritor sergipano, já na aurora do conto, põe uma “pulga atrás da orelha” tanto do inexperiente protagonista quanto do leitor.

É curioso notar também que não se sabe como e por que o “hospede” se inseriu na desfalcada família de sua anfitriã, composta, como já vimos, apenas por ela e seu filho. O que sabe o leitor, ao iniciar a trama, é que o “agregado” vivia recluso na casa da família. Além disso, toma ciência de que ele só quebrava o regime da reclusão, quando ia, às vezes, ao dentista, quase sempre, cedíssimo para não ser visto pelos vizinhos. Como se pode constatar, a mãe do herói mantinha o misterioso agregado, praticamente, incomunicável com o mundo exterior. Lembra o narrador-protagonista que o “estranho homem”, em seu claustro doméstico, ajudava a anfitriã nos afazeres da cozinha e confeccionava tapetes de estopa, que ela vendia na feira.

A fim de preservar o segredo do hóspede, a mulher chega a restringir a convivência do filho com outros meninos e instruí-lo a reportar a terceiros que os dois moravam sozinhos e que o “estranho homem” era um inquilino do quartinho de trás. Além de velar obsessivamente pelo segredo do estranho hóspede, a mãe do garoto pedia, igualmente, a ele discrição quanto aos rituais – abundantes em pombos e galinhas pretas – que ela dava em casa, às sextas-feiras, com um homem de branco, que não era doutor. Em razão dessa atmosfera de segredos, Maria Ivonete Santos Silva (2012, p. 163), lembra que, em *Jardins suspensos*, o protagonista púbere “compartilha com a sua mãe uma vida cheia de interdições, de coisas que não podem e nem devem jamais ser ditas”.

Tomando por base a estrutura familiar desfalcada do herói de *Jardins suspensos* e a sua relação reentrante com a mãe, pode-se dizer que Antonio Carlos Viana, nessa narrativa, problematiza, sutilmente e sem fechar percursos, o devir sexual de seu protagonista. Embora os limites estruturais do conto não favoreçam o desenvolvimento desse devir, o sergipano, por

estratégias refinadas, aponta, ao menos, as carências que condicionam a personalidade do herói. Pela lógica da exclusão, por exemplo, percebe-se que a narrativa aponta para ausência radical da função paterna na reentrante relação mãe-filho. Desse modo, não há, no conto, qualquer indício que permita ao leitor localizar uma lei (instaurada pela função paterna) que tenha servido de barra<sup>29</sup> tanto para os desejos do protagonista quanto para os da sua mãe. O que o jogo ficcional permite, de fato, ao leitor apreender é que, na vila Babilônia, mora um menino cuja lei interna (aquela responsável por engendrar a definição da identidade sexual, a culpa e a conduta moral) encontra-se em “pane”.

Se o lugar da lei é inapreensível ao leitor de *Jardins suspensos*, outros indícios, como o nome da vila onde mora o púbere, constituem-se em indícios que o conduzem à iluminação do mistério. Não se deve negligenciar que a casa do protagonista, estranha e adensada de mistérios, localiza-se justamente numa vila chamada Babilônia. Como se sabe, reza a lenda (pois ainda não há evidências históricas definitivas) que o rei babilônico Nabucodonosor construiu um faraônico jardim suspenso em homenagem a sua mulher, Amyitis. De acordo com Veiga (2019), o famoso jardim era uma “montanha artificial”, composta por “terraços superpostos”. Levando em consideração esse dado e a trama narrativa de *Jardins suspensos*, pode-se afirmar que o protagonista do conto “escala” a “montanha” do segredo que se agiganta cada vez mais em sua casa até chegar ao “topo” do jardim: a revelação.

Ao levarmos em consideração os estudos de Chevalier e Gheerbrant<sup>30</sup> (1990), podemos concluir que o menino, em seu “passeio” pela Babilônia, chega, ao fim da linha, à antítese da “Jerusalém celeste” e do “Paraíso”. Em outros termos, podemos inferir que aquilo que o aguarda, ao fim de seu périplo pelo jardim suspenso, é a “sagração” *troumática* do “instinto de luxúria”. Por isso, o leitor intui que a ânsia que impele o menino a subir os degraus dos terraços do “jardim suspenso” não se restringe a uma mera curiosidade, mas a um chamado do erotismo. Conseqüentemente, ele pode entrever, na ansiedade do garoto, aquilo que nem mesmo o próprio púbere consegue nomear – o angustiante erotismo – como se pode constar:

eu ouvia então o chuveiro despencando forte sobre seus cabelos mais escorridos que de índio a lhe descerem pelos ombros. E o corpo já devia estar coberto de

---

<sup>29</sup> Segundo Pierre David (1977, p. 118), em *Psicanálise e família*, “O pai deve separar a mãe do filho. Não podemos dizer que o faz (como acontece com os rapazes nas sociedades primitivas) através de uma «iniciação», mas porque representa uma «lei» para mãe, como aliás a mãe para ele”.

<sup>30</sup> Para esses dois estudiosos franceses, “no plano dos símbolos, Babilônia é a antítese da Jerusalém celeste e do Paraíso. Entretanto, de acordo com sua etimologia, Babilônia significa: porta do deus. Mas o deus sobre o qual essa porta se abre, se bem que em certa época tenha sido buscado nos céus, no sentido do espírito, perverteu-se em homem e naquilo que no homem existe de mais vil: o instinto de dominação e o instinto de luxúria, erigidos em absoluto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 112).

espuma, um corpo liso talvez, como seus braços. Me vinha uma vontade doida de olhar pela janelinha, ver como ele era, que mistério havia sob aquele rosto triste e sem idade, que vivia a maior parte do tempo olhando para nada. Mas a janelinha era alta e, se minha mãe me pega, eu estava frito (VIANA, 1999, p. 29).

Vê-se, a partir desse fragmento, que Paulo André de Carvalho Correia (2010) tem razão ao afirmar que as experiências dos heróis vianianos ocorrem à revelia da consciência deles. O protagonista de *Jardins suspensos*, por exemplo, não se dá conta de que a sua curiosidade é, na verdade, uma expressão de seu desejo e que seus olhos exploraram eroticamente detalhes do corpo do “hóspede”. Sem acesso à imagem do corpo nu do “estranho homem”, o menino vê a sua imaginação ativar-se. Essa imaginação ganha contornos um pouco mais definidos quando os colegas do garoto mostraram-no, na escola, uma revista erótica. Desde então, a curiosidade do menino aumenta, e ele passa a olhar com mais frequência o corpo encoberto do “agregado”. E, com efeito, o estranho homem, entendendo a natureza do olhar do menino, corresponde ao interesse dele, eriçando-se ao vê-lo. Como lembra Michelle Perrot (1991, p. 135), “os jogos do olhar, das palavras e do desejo rompem com as regras dos costumes”. A troca de olhares, portanto, entre o menino e o “hóspede” rompe com algum limite simbólico imposto antes. Após essa transgressão, o herói púbere chega, finalmente, ao mais alto terraço dos jardins suspensos e, como prêmio, o estranho hóspede abre-se em “rosa” para ele, como podemos ver:

apesar das recomendações, eu não me continha mais dentro de casa, o mundo parecendo apertado para mim. Ele ficava agora todo inteiriçado quando me via. Até que numa tarde, sem mais nem menos, a voz ranhenta e pastosa, ao me ver, disse de repente, me tomando de surpresa: “Quer ver dentro de mim?”. E levantou a bata. Não usava nada mesmo por baixo. Com um riso estranho nos olhos, sentado no banquinho de plástico azul, abriu bem as pernas e dentro delas brotou uma rosa sangrenta capaz de mudar o rumo de qualquer abelha (VIANA, 1999, p. 32)

Recorrendo, portanto, à tática do nocaute, Antonio Carlos Viana, de forma bombástica, revela o segredo que “encastelou”, até então, o estranho “hóspede”: o seu hermafroditismo<sup>31</sup>. No mundo do protagonista, periférico e arcaico, cabia apenas aos seres excepcionais e desterritorializados do binarismo sexual – como a hermafrodita – a condenação ao isolamento

---

<sup>31</sup> Optamos por utilizar o termo hermafrodita, que configura uma visão popular e estigmatizada da anomalia da diferença sexual, porque julgamos que ele reflete melhor o universo ficcional de Antonio Carlos Viana. Como bem lembra Maria Ivonete Santos Silva (2012), os personagens que pululam na obra do escritor sergipano representam, na maioria das vezes, a vida infame das gentes que a sociedade busca apagar e esquecer. Em *Jardins suspensos* temos a representação estigmatizada de uma hermafrodita que, pela sua condição, é extirpada do convívio social e da luz do sol. Vale ainda salientar, de acordo com Durval Damiani e Gil Guerra-Júnior (2007), o uso do termo hermafroditismo reforça o estigma que circunda esse fenômeno biológico. Por conta disso, o discurso médico vem propondo outras nomenclaturas para o fenômeno como intersexo (ainda inadequado de acordo com Damiani e Guerra-Júnior) e a sigla ADS (Anomalia da diferença sexual), mais adequada de acordo com esses dois médicos.

social e o apagamento de sua existência. A despeito dessa condenação social, Carlos Augusto Peixoto Junior (2010, p. 180) elucida que a figura do “monstro” ou do “corpo monstruoso” desperta naquele que o vê, ao mesmo tempo, “horror” e “admiração”. A sua anomia (aquilo que foge à regra) se constitui, ainda de acordo Peixoto Junior, numa “obscenidade orgânica”.

Assim, ao menino em fronteira resta apenas o discurso metafórico<sup>32</sup>, diante da genitália ambígua do hermafrodita e de seu “corpo assignificante”, como diz Peixoto Junior (2010). O fosso da linguagem “escavado” pelo *troumatisme* e pela assignificação do corpo da hermafrodita impulsiona-o a relatar o evento incomum (já que a anomalia da diferença sexual ocorre uma vez a cada 4.500 nascimentos<sup>33</sup>) com uma linguagem própria de seu repertório lúdico infantil e anti-conceitual. Essa linguagem possível e particular expressa, em essência, a explosão do desejo erótico do púbere diante do radicalmente inominável. E, assim, de terraço a terraço, essa “abelha” (sobre a qual não saberemos nada de seu devir) alcança o terraço mais alto dos jardins suspensos para “sugar” o mel da rosa mais rara.

No conto *Cartografias*, a trama da narrativa gira em torno da “pane” psíquica de um herói pré-púbere em razão dos arranjos sexuais não convencionais estabelecidos pelos adultos de seu clã familiar. O próprio título do conto, em consonância com o corpo do texto, já insinua a mola-mestra que sustenta dinamismo da trama narrativa: o “mapeamento”, feito por um menino, das coordenadas da íntima e misteriosa relação engendrada por sua mãe, pai e tia. Como se sabe, a técnica da cartografia visa – com certa margem de distorção – representar, por meios de mapas, espaços geográficos em proporções reduzidas. Arlete Aparecida Correia Meneguette (2012) lembra-nos que os mapas permitem a exploração, a análise e a compreensão de uma espacialidade geográfica. Assim, nessa narrativa de Viana, a ideia da técnica da cartografia aponta, no plano metafórico, para o fato de que o “antigo mapa” do protagonista – o da infância – já não consegue mais dar conta da realidade que vai se apresentando, gradativamente, para ele, forçando-o a aprimorar suas “técnicas cartográficas” para explorar essa nova realidade que se impõe.

---

<sup>32</sup> Phillippe Lacadée (2012), no artigo *A clínica da língua e do ato nos adolescentes*, tomando por base o suporte da clínica psicanalítica, defende a tese de que ela deve utilizar os seus mecanismos para que os adolescentes possam falar – mesmo que de modo paradoxal – de sua parte impossível de dizer. Os protagonistas de Antonio Carlos Viana, que são, em geral, meninos em fronteira, soltos no meio do mundo e distantes das formulações dos saberes da Psicanálise, “organizam” em linguagem, minimamente, o indízevel do real do sexo, através da força da metáfora. Eles costumam utilizar a operação metafórica e os referentes de seus mundos social e subjetivo para tentarem narrar, paradoxalmente, a sua parte impossível de dizer. É importante frisar, também, que Paulo André de Carvalho (2010) foi um dos primeiros pesquisadores a intuir que as personagens púberes elaboram um discurso figurado e próprio para fazer face ao indizível da experiência erótica.

<sup>33</sup> Dados fornecidos por Damiani e Guerra-Júnior (2017).

Desde a primeira linha do conto, o narrador-protagonista relata os eventos do passado num discurso opaco e lacunar, expressando o “furo” em seu saber: “quando mamãe sacudiu os carocinhos de café pro alto, vi logo que alguma coisa não ia dar certo. Meu estômago pesou e o mundo embranqueceu” (VIANA, 1997, p. 51). Na medida em que a narrativa avança, o protagonista vai tomando consciência – juntamente com o leitor – da função simbólica e indiciária que o signo café desempenha em seu microcosmo. Primeiramente, deve-se levar em consideração que o signo café garante gravidade espacial e temporal incontestes ao mundo periférico, pobre e arcaico, em que se passa a história. Lembra-nos o narrador que a sua mãe cultivava ainda a técnica caseira de torrar café no fogão de lenha, apesar de as bodegas de seu lugarejo já venderem o café empacotado industrialmente.

Além de adensar a noção de espaço e tempo da narrativa, o signo do café também funciona como um dos elementos que constituem o clima de segredo e mistério impresso na trama. Aos olhos do menino, o ritual da mãe de jogar grãos de café para o alto, por exemplo, soa, quase que, totalmente, incompreensível, como se pode ver:

sacudia [a mãe] os carocinhos podres para cima e debruçava-se na janela pra ver onde caíam. Voltava depois pro lugar bem devagarinho como sem querer sentir que tinha corpo. Uma hora, parecia estar rindo. Dois carocinhos tinham caído grudados no chão. Riu, mas depois ficou séria como se quisesse chorar. Quis perguntar se ela estava precisando de uma ajuda porque ainda faltava catar muito. Tive medo de um safanão. Fiquei por ali por perto como quem não quer nada e querendo. Talvez precisasse de um copo d’água ou de um abano por causa do calor forte, só ouvi um gemido baixinho e resmungos de que maior do que Deus, ninguém (VIANA, 1997, p. 52).

Assim, o menino, lançando mão de seu reduzido campo de visão e do pensamento mágico, interpreta o ritual da mãe como um indício de mal agouro. Não por caso, o púbere enxergava o lar que compunha com sua mãe, mística, e a tia, “cristã”, como um lugar misterioso, conflituoso e repleto de não ditos diabólicos. Além disso, ao avançarmos na leitura do conto, percebemos que Antonio Carlos Viana, mais uma vez, em *Cartografias*, traz à baila uma representação familiar que exclui, em parte, a presença do pai. Desse modo, fica implícito, na estrutura profunda da narrativa, que o herói vai constituindo a sua identidade sexual a partir da rivalidade de duas mulheres (a mãe e a tia) e da onipresença de um pai fantasmagórico, que aparece, de vez em quando, na casa dele.

A partir do comportamento da mãe e da dinâmica da casa, o protagonista vai mapeando os contornos ilegítimos de seu arranjo familiar e do segredo sexual obscurecido pelos adultos. Movido por essa curiosidade, o herói (e com efeito o leitor) vai compreendendo, com base em

vestígios, que a aflição e tristeza que a sua mãe passou a apresentar tinha a ver com o fato de ela ter sido desinvestida como mulher pelo seu pai. Ao longo da narrativa, essa evidência vai sendo cada vez mais clareada. Indicia os efeitos desse desinvestimento e a ilegitimidade do arranjo familiar, respectivamente, a perda do humor da mãe do garoto e as censuras da tia dele ao relacionamento clandestino dos pais, como podemos ver:

dizia tia Lousana que ele [o pai do herói] era muito safado, que homem que se respeita não fazia o que ele fazia. E saía resmungando pro quintal, cuidar das plantas que não fazem mal a ninguém. E lá se ia largando a Bíblia em cima da cadeira de balanço. Mamãe ria. Mas daquela vez ela não riu não. Ficou calada, olhando pra longe sem ver nada. [...] Depois das visitas de papai, ela amanhecia cantando mais disposta, deixando tia Lousana furiosa. De uns tempos para cá, não. Era sempre de olhos inchados como se tivesse passado a noite em claro chorando. Tia Lousana falou que ela precisava tirar o peso com dona Zora, parecia macumba, logo ela, a mais alegre da casa, triste daquele jeito que nem cabra bêbada. Mamãe não gostou da comparação. Levantou os olhos molhados procurando no ar a pérola perdida. Depois disso, ficaram mais caladas do que nunca, evitando se encontrar (VIANA, 1997, p. 51-52).

A partir de então, o menino passou a “mapear” a rivalidade das irmãs. E, à medida em que avança nessa empreitada, passa a se convencer de que havia algo mais por trás do desentendimento das duas. Na realidade, desconfia, sem nomear, que algo de ordem erótica era a verdadeira causa da rivalidade existente entre a sua mãe e sua tia. Desse modo, o protagonista começa a levantar e testar as suas hipóteses sobre a sexualidade<sup>34</sup>. Todavia, por habitar um espaço ficcional repleto de indícios e de segredos sexuais malfadados, o protagonista de *Cartografias* – em meio a uma angustiante solidão – vê-se desamparado pelos adultos na construção de seu saber sobre a sexualidade. Por conta disso, esse herói descobre a sexualidade de forma *hipertroumática*, ao “furar”, sem qualquer preparação, o “véu” da intimidade dos adultos.

Ademais, é importante frisar que a iniciação do protagonista, no mundo do sexo, é simbolizada pela fumaça negra da torra do café, que costumava tomar toda a sua casa e dissolver os limites de seus cômodos. Certo dia, o “mapa” psíquico do menino viu-se, ainda mais, insuficiente para dar conta da realidade que vinha se impondo a ele. A corriqueira cena da casa

---

<sup>34</sup> Freud (1996d), em 1907, numa carta aberta ao Dr. M. Fürst, intitulada *O esclarecimento sexual das crianças*, ressalta o quão sadio é o movimento das crianças e dos pré-púberes de levantar hipóteses num ambiente propício ao estímulo à especulação e à autonomia do pensamento. Nesse sentido, podemos dizer que Freud (1996d), por ser contrário ao excesso de pudicícia de certos adultos e à aura de mistério com que eles encobrem o mundo sexual, defende um ambiente em que as dúvidas das crianças e dos pré-púberes sobre a sexualidade sejam “resolvidas” por meio do diálogo e do respeito à autonomia intelectual deles. Em razão disso, conclui o psicanalista que “a curiosidade da criança nunca atingirá uma intensidade exagerada se for adequadamente satisfeita a cada etapa de sua aprendizagem” (FREUD, 1996d, p. 129).

enfumaçada pela torra do café e animada pelas marchinhas de Carnaval, cantadas pela sua mãe, dissolveu-se, radicalmente, perante o imaginário do menino. Ao contrário da cena familiar, ele se deparou com a sua tia carola executando o antigo ofício de sua mãe (o da torra do café), enquanto que essa última cantarolava, com pesar, hinos cristãos. Tempos depois, narrador-protagonista rememora que, a partir daquelas inversões de papéis, a lida familiar adquiriu outra rotina, deixando o segredo, até então hermeticamente velado, mais penetrável. Penetrando no círculo não mais tão estreito do segredo, o garoto consegue estabelecer, mesmo que não em sua totalidade, um nexos entre as estranhas “visitas” de seu pai, a nova posição da tia em sua casa e a sublimação espiritual da mãe. É, portanto, através dessa consciência oblíqua, que o narrador-protagonista arremata *troumaticamente* o segredo erótico familiar, como podemos conferir no *grand finale*:

e numa antecipação incomum, os passos da botina [do pai] se confundiram com os primeiros socos do pilão dados por minha tia. Era a primeira vez que ela fazia aquele trabalho. Mamãe, na cozinha, lavava o tacho com água quente para aproveitar o café grosso que ficava grudado. Em vez de se dirigir a ela, papai foi pra perto de tia Lousana, a mão ligeira no bolso do avental. Mamãe chegava nessa hora. Uma coruja piou e ela foi tratar de acender a lamparina. Pelo correr da noite, o quarto deles foi um túmulo. Só ouvidos apurados ouviram o caminhar dos vermes roendo restos de vida. No dia seguinte, quem acordou mais cedo foi tia Lousana. Para surpresa minha, fizera um itinerário completamente desconhecido na minha cartografia, de saía godê estampada e leve rubor nas faces (VIANA, 1999, p. 54).

Como se vê, o fim do conto culmina com a consciência parcial do protagonista em relação ao completo desinvestimento erótico que sua mãe sofreu por parte de seu pai. Ele mostra-se perplexo diante da plasticidade do desejo sexual humano, por ele ter o poder, entre outros, de romper ou remanejar arranjos simbólicos-afetivos. Além disso, o (des)encontro do herói com o erotismo confrontou-o, do ponto de vista psíquico, com a imagem de um pai sem lei, que, à semelhança do patriarca da horda primitiva<sup>35</sup>, reservava sexualmente para si todas as fêmeas de seu clã. Em termos mais exatos, o herói toma consciência de que o pai goza – para além das convenções – do usufruto de três “fêmeas”: da esposa oficial, da amante e da cunhada. Diante, enfim, dessa crua evidência, o mapa infantil do menino se rasga, impelindo-o a estruturar novas técnicas cartográficas para reordenar num novo mapa psíquico (mesmo com

---

<sup>35</sup> Nas hordas primevas, segundo Freud (1996e, p. 145), impera a figura de um “pai violento e ciumento que guarda todas as fêmeas para si próprio e expulsa os filhos à medida que crescem”. Certo dia, esses filhos proscritos e, ao mesmo tempo, identificados com esse pai decidem, em grupo, matá-lo e devorá-lo. Após a morte dele, a frátria, sob à força da imagem simbólica do pai, instaura os princípios da moralidade e da organização social para conviver civilizadamente entre si.

distorções) o complexo arranjo erótico-afetivo de sua família, bem como o de seus futuros vínculos sexuais e conjugais.

Se no conto anterior deparamo-nos com um herói aflito diante de uma virilidade paterna excessiva, em *Dona Remédios*, entramos em contato, ao contrário, com o drama de um protagonista púbere que se vê perturbado diante da virilidade paterna maculada. Do ponto de vista do jogo textual, Viana reitera, nessa narrativa, o estratagema do desvelamento gradual de um dado segredo, mas o refina ao máximo. Desde as primeiras linhas da narrativa, o autor busca fisgar a curiosidade e atenção do leitor detetivesco: “a mulher vinha sempre de bicicleta e, daquela vez, se trancou no quarto com meu pai” (VIANA, 2009, p. 99). Sem demora, no período subsequente, o narrador esclarece a identidade da mulher, evitando denominar com exatidão a sua ocupação. Compartilha com o leitor o sugestivo nome da personagem, “Remédios”, que ele não tem como afiançar se é uma designação de batismo ou um mero apelido. Ao juntar os indícios discursivos, o leitor chega à conclusão de que Remédios é uma espécie de agente de saúde de um dado grotão do país.

Percebe-se que o conflito narrativo se instaura na trama, justamente, quando Remédios (a representante da saúde pública) se tranca com o pai do protagonista no quarto para uma conversa secreta. Todos da casa – sobretudo o narrador, que “tatuou” o evento na memória, – anseiam por tomar parte naquele segredo. Antes de revelar o teor do segredo ao leitor, coisa que já acontece na segunda página do conto, o narrador condiciona sorrateiramente o olhar dele para a causa do problema. Tal como uma tela de pintura, o olhar do protagonista-menino (e com efeito o do leitor) “esboça”, em sua retina, a imagem de sua mãe grávida embalando sua pequena irmã nos braços na sala, enquanto a secreta conversa se desenrola no quarto. A partir desse esboço, no plano da memória, o protagonista completa o seu retrato a óleo familiar, composto pelos pais, seis crianças (incluindo ele) e outros tantos “fantasmas” de bebês, que a mãe expulsou da barriga ao comer “cajarana verde”. Pintado o quadro familiar, o narrador revela ao leitor o teor da conversa secreta da agente de saúde com o seu pai, como podemos ver:

Dona Maria dos Remédios ficou um tempão lá dentro e, quando saiu, meu pai estava da cor de papelão, trazia na mão um folheto todo dobrado. A mulher deu um piscar para nossa mãe como se dissesse tudo bem.[...] Meu pai se sentou no batente da porta, ficou primeiro triscando com um palito de coqueiro nos poucos dentes que lhe restavam e minha mãe parecia aflita, queria saber alguma coisa da conversa que ele teve com dona Remédios. Ele levantou a cabeça, ainda estava da cor de papelão, e falou que a mulher tinha convencido ele, trouxe uns folhetos com uns desenhos, explicou tudo direitinho e ele ia fazer. Era o único jeito, já que nossa mãe tinha feito de tudo que era remédio pra ver se não pegava barriga e ali estava esperando mais um. [...] Ele disse que a operação não ia magoar sua macheza, que

a mulher tinha dito que ele continuava inteiro, fazendo tudo igual ao de antes, só que nunca mais ia poder ter filho. Logo ele, que, no meio dos amigos, vivia se gabando que era bater, ficou (VIANA, 2009, p. 100-101).

Tomando por base o fragmento, tem-se a impressão de que o leitor, munido de uma enciclopédia<sup>36</sup> mediana, pode concluir que o drama da narrativa gira em torno da cirurgia de vasectomia, que povoa de mitos o imaginário popular. Com isso, percebe-se que a obra questiona os impasses do planejamento reprodutivo ou familiar – que, no caso do homem, envolve o mito da masculinidade. Certamente, esse impasse se adensa mais ainda no conto *Dona Remédios*, em razão desse conflito se desenvolver no universo das camadas mais pobres de uma periferia latino-americana. De acordo com Lucilla Vieira Carneiro (2012), autora do estudo *Decidindo pela vasectomia: a fala dos homens*, o discurso do planejamento reprodutivo começa a circular com força, no Ocidente, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, tendo seu auge na década de 1960 e 70. No caso do Brasil, lembra-nos ainda Carneiro que a primeira cirurgia de vasectomia ocorreu no ano de 1981. Além disso, ressalta a pesquisadora que a política da esterilização masculina surge, de certo modo, como efeito da revolução feminina. Demonstra também que, em tese, o Estado, nos documentos oficiais, preza por uma política de esterilização pautada na informação, educação e negociação do casal. Todavia, no conto, a prática oficiosa corrói, em parte, o ideal do discurso oficial. Se lembrarmos bem, facilmente, concluiremos que a decisão pelo procedimento cirúrgico é negociada entre dona Remédios – a porta-voz do discurso médico e do Estado – e o homem. Como se vê, a mãe do protagonista fica a alheia ao próprio planejamento reprodutivo de sua família, transferindo para a agente de saúde o seu poder de decisão.

O ineditismo da cirurgia de vasectomia causa espanto e atíça a imaginação da comunidade periférica onde se passa o conto. O discurso da agente de saúde sobre o procedimento, materializado também em seus panfletos, foi recebido por essa população com certo respeito e, ao mesmo tempo, desconfiança. Os populares, na realidade, descreiam da eficácia do procedimento cirúrgico da vasectomia e tinham receio de que ele “estragasse” o seu “bem” sexual. Nesse sentido, o narrador mantinha fresca, em sua memória, a opinião de dona Ermínia (uma mulher do povo), a respeito da cirurgia: “isso de furar os possuídos não é coisa que vai dar boa coisa. Se Deus fez de um jeito, deixa como está. Até esse gosto querem tirar do pobre” (VIANA, 2009, p. 101). O próprio protagonista, por sua vez, ressoando as

---

<sup>36</sup> Recuperamos o termo “enciclopédia” de Umberto Eco. De acordo com o semiótico, para o texto funcionar, o leitor deve acionar os conhecimentos exigidos por um dado universo narrativo. Nesse sentido, assevera ele: “a competência enciclopédica exigida do leitor (os limites impostos ao tamanho potencialmente infinito da Enciclopédia máxima, que nenhum de nós jamais possuirá) é limitada pelo texto ficcional (ECO, 1994, p. 120).

preconcepções dos populares do lugarejo, também questiona a autoridade do discurso da agente de saúde e, mesmo, o falo<sup>37</sup> do próprio pai, como se vê no seguinte fragmento: “só ele [o pai] caíra na conversa de dona Remédios, nenhum outro homem topou” (VIANA, 2009, p. 102).

Em face dessa evidência, Antonio Carlos Viana demonstra, tematicamente, no conto *Dona Remédios*, que os pré-púberes e adolescentes, em contextos pobres, introjetam saberes “deformados” sobre a sexualidade em razão não só da pudicícia dos adultos, mas também em consequência da “ignorância” deles. E formaliza, literariamente, esse dado psicossocial ao estruturar as tensões dessa narrativa a partir da discrepância entre fato e discurso. Em termos procedimentais, pode-se dizer que o escritor funde, de modo (in)tenso, a consciência crepuscular do protagonista pré-púbere sobre sexualidade e masculinidade às concepções preconceituosas que a população que o cerca tem desses assuntos.

Como se vê, mitos e estigmas que circulam sobre a virilidade nesse universo de papel, cristalizam-se cada vez mais na consciência dos personagens adultos e (de)formam a do protagonista. A cirurgia do pai do protagonista do conto tornar-se *troumática*, para ele, porque esse procedimento médico – tão encoberto de segredos (inicialmente) e de estereótipos (depois) – coincide com o amadurecimento de teorias sexuais desse personagem, conforme aponta Freud (1996f). Percebe-se, assim, que o neófito herói do conto, além da dificuldade de acomodar a intrigante ideia de que as mulheres engravidam pela via do sexo, vê-se ainda mais perturbado diante da impossibilidade de dar sentido a termos soltos e infamiliars que ouve das conversas dos adultos, como “ligar” (referência à ligadura ou laqueadura de trompas) e “capado” (alusão pejorativa à cirurgia de vasectomia).

---

<sup>37</sup> Devemos atentar para o significado específico que o termo “falo” adquire em Psicanálise. Primeiramente, é necessário abandonar a falsa impressão de que “falo” é sinônimo de pênis. Nesse sentido, Roudinesco e Plon elucidam que “Lacan fez do falo (grafado como Faló) o objeto central da economia libidinal, porém um falo desligado de suas conviências como o órgão peniano. Dentro dessa ótica, o falo é assimilado a um significante puro da potência vital, dividindo igualmente os dois sexos e exercendo, portanto, uma função simbólica. Se o falo não é o órgão de ninguém, nenhuma libido masculina domina a condição feminina. O poder fálico não é mais articulado com a anatomia, e sim com o desejo que estrutura a identidade sexual, sem privilegiar um gênero em detrimento de outro (ROUDINESCO; PLON, p. 156). A despeito da evidência de que falo e pênis não se confundem, Pierre David (1977) e Maria Rita Kehl (1998) esclarecem que, no campo imaginário, a compreensão desse fenômeno pode não funcionar assim. Para o primeiro, há uma diferença entre o falo simbólico (aquele descrito por Roudinesco e Plon) e a pseudofalicação ou fetichização. Segundo ele, “a pseudofalicação ou fetichização é um brilho, um esplendor especial, uma aparência de poder com que o indivíduo investe um objectum, uma pessoa ou uma situação. É uma espécie de expoente que multiplica várias vezes por si próprio o valor do elemento em questão” (DAVID, 1977, p. 174). A partir disso, infere-se, portanto, que, muitas vezes, o pênis é alvo dessa pseudofalicação. Nessa mesma esteira, Kehl (1998) demonstra que os homens, no campo do imaginário, estabelecem uma confraria de mentirosos, que sustentam uma falsa equação: “falo-pênis”. No caso do conto *Dona Remédios*, percebe-se que o protagonista pré-púbere amarga o seu pleno castigo ao não poder sustentar com o pai nem uma autêntica nem uma pseudofalicação.

Além disso, o protagonista, ao especular com outros meninos sobre a cirurgia do pai, ativa o temor fantástico do complexo de castração. Um colega dele, mais velho, recorrendo aos procedimentos de castração de porcos e à leitura tosca dos folhetos de dona Remédios, inocula no menino uma visão deformada, apavorante e brutal da “misteriosa” intervenção cirúrgica. Diante do quadro assustador pintado pelo colega, o herói, ameaçado, fantasia: “e quando chegasse a nossa vez? E se quisessem já prevenir e pegassem a gente ainda pequeno?” (VIANA, 2009, p. 101-102). Encobertas por tal assombro, as especulações do herói desviam-se da margem considerada desejável para Freud (1996d). No caso da trajetória dele, as suas hipóteses e as confirmações revelam-se um malfadado empreendimento psíquico e intelectual a respeito da sexualidade e da virilidade. Ao fim da narrativa, o narrador-protagonista, em consonância com toda a sua comunidade, oferece ao leitor aquilo que mirradamente conseguiu compreender do “nebuloso” episódio:

quase noitinha, a ambulância apontou na estrada, levando uma cortina de poeira escura. Todo mundo se calou. Quando abriram a porta de trás, apareceu logo a cara risonha de dona Remédios, como se fosse a mulher mais feliz do mundo. Ela ajudou meu pai a descer e, quando foi trancando a porta, falou para todo mundo ouvir: “Nada de brincadeirainha”. Ninguém sorriu. O silêncio parecia ter crescido ainda mais. Meu pai veio caminhando devagar, mais pálido do que papel de pão, com as pernas um pouco abertas. Parecia muito cansado. Sentou-se na beira da calçada e pôs a mão no rosto, como se estivesse comido de vergonha. Sem mais querer, disse: “Pra mim, a vida acabou”, e começou a chorar. Minha mãe com ele. Nós depois, e todo mundo também” (VIANA, 2009, p. 103).

Como se pode ver, no conto *Dona Remédios*, o leitor ocupa um lugar estratégico na composição da trama: o do possível guardião da consciência. Se, por um lado, os personagens da narrativa enxergam a sua “realidade” alienadamente, o leitor pode, por outro, compreendê-la a partir de um filtro crítico. Essa instância literária acompanha, portanto, no desfecho da narrativa, a coroação de um saber científico e oficial indiferente à percepção dos pobres. Além disso, o leitor, mais astuto, pode também ler nos interstícios da narrativa uma camada profunda: a introjeção da imagem de um pai (des)falicizado por parte do herói. Não é supérfluo inferir que essa “alquimia” psíquica *troumática* desempenhará alguma função (inacessível ao leitor) na constituição da personalidade do herói da narrativa. Em suma, o conto reserva ao protagonista a rememoração de seu “fantasma” psíquico e ao leitor uma perspectiva privilegiada para enxergar o pleno castigo dos meninos pobres.

### 4.3 Os púberes e a aprendizagem do corpo erótico

Saí do quarto feliz. Tinha recuperado a amiga. Só que não era mais a tia Ninoca dos bordados, das tardes de doces embrulhadinhos, as surpresas que me faziam feliz. Tinha mudado muito num espaço muito curto de tempo e até o jeito de me falar era outro. Saí um pouco arrepiado. A quentura de sua mão em meus cabelos. Uma vontade de tomar banho demorado pra ver se perdia aquele calor que me queimava o rosto. E raspar aquele perfume que tinha ficado grudado em meu corpo.

(VIANA, 1997, p. 66).

Os contos *A linda Lili*, *As feras estão no quarto*, *Jeito de matar lagartas*, *Nas garras do leão*, *Jogos (Zu)* e *Da cor da graviola* comungam de um mesmo denominador comum: representam ficcionalmente a descoberta dos heróis púberes de seu corpo erótico. Para trabalhar literariamente essa temática, Viana recorre, com frequência, tanto ao tradicional expediente da revelação de um segredo bombástico (à moda de Poe) quanto à estilização dessa perspectiva procedimental. Nos jogos narrativos estilizados, o escritor não põe em primeiro plano a descoberta de um segredo por parte do protagonista e, com efeito, do leitor, e, sim, a perplexidade de ambos diante da angústia erótica e das agruras da realidade social.

Nesse sentido, o sergipano desenvolve um procedimento próprio para nocautear seu leitor. Arquíteta, em algumas de suas narrativas, um campo tensional elaborado e intenso capaz de projetar na narrativa uma atmosfera de aflição, desolação ou perplexidade. Nesse tipo de jogo narrativo, é importante frisar que o leitor comumente goza de uma visão mais ampliada do que a do protagonista. Por isso, muitas vezes, as siderações sexuais “vivenciadas” pelos púberes não soam intensas para o leitor. Todavia, deve-se atentar para o fato de que, na trama desses contos, há sempre algo que se revela inquietante para o leitor, pois o autor nunca deixa, conforme as leis do conto poeano, de oferecer a ele uma narrativa bem “nutrida” de eventos gradativamente (in)ensos.

Por intermédio desses jogos narrativos, o autor traz à “cena”, nesses textos, os caminhos tortuosos do *troumatisme* pubertário. Mais especificamente, apresenta o (des)encontro de heróis púberes com o seu corpo e com o corpo do outro. Em virtude disso, é flagrante a presença de meninas nesses contos vianianos. Isso se deve ao fato, talvez, de o autor acreditar que o processo de construção de identidade sexual sempre envolve o O(o)utro. Nesse sentido, mais

especificamente, em alguns contos de Viana reunidos aqui, flagraremos o (des)encontro de meninos com o Outro sexo, quer dizer, com a menina. Dessa forma, os jogos eróticos infantis ou pubertários povoam essa galeria de textos. Além dos jogos, esta secção reúne narrativas que exploram também o caráter explanatório e cruel da sexualidade infantil, bem como contos que tratam da descoberta da masturbação por parte de meninos. Em suma, percebe-se que o escritor sergipano, a partir desses contos, transforma a angústia do corpo erótico de meninos em fronteira em fibras narrativas e “iluminações profanas”.

No conto *A linda Lili*, especificamente, o protagonista desperta para o erotismo a partir da maturação sexual do corpo da personagem Lili, uma moça que morava na mesma casa do garoto. É curioso notar que o grau de parentesco entre o herói e a moça mantém-se indefinido ao longo de toda narrativa. Sabe-se apenas que ela integra, sem maiores explicações, o núcleo familiar do protagonista. O conto conquista sua singularidade, dentre outros aspectos, por transformar a menstruação da personagem num indício que conduz o herói ao seu (des)encontro com o real da sexualidade. Por intermédio do sangue menstrual de Lili, então, o menino vai descobrindo as tramas de seu corpo erótico, as tensões da alteridade com o Outro sexo – a mulher – e sua identidade sexual.

Além disso, vale salientar que a personagem Lili flagrantemente nasce de uma releitura intertextual de uma personagem famosa da literatura brasileira: Pombinha, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (2018). Como a personagem da obra oitocentista, Lili apresenta uma anomalia que retardou sua menarca. Mesmo com 20 anos, o sangue, que selaria o rito de passagem da moça, não havia se anunciado ainda. Assim como em *O cortiço*, os problemas de Lili com a menstruação (tema tabu nas famílias típicas de formação burguesa) tornar-se assunto de domínio público. Como se vê, na esfera desse mundo vianiano, essencialmente popular, o pudor apresenta-se cambiante. Certamente, na ficção do autor, dificilmente um personagem sofreria, por exemplo, de ereutofobia<sup>38</sup>, ou seja, de excesso de pudor como costumava acontecer nos ciclos burgueses do século XIX, tal como salienta Alain Corbin (1991).

Esse fenômeno não ocorre nesse universo, porque, geralmente, o laço de intimidade das personagens, bem como a lei moral que as guia, estrutura-se em códigos bastante plásticos e próprios do horizonte de possibilidades do mundo pobre. Por exemplo, todos os personagens do conto *A linda Lili*, de dentro ou fora de casa, velam pela chegada da menarca da bela moça,

---

<sup>38</sup> De acordo com Alain Corbin (1991, p. 450), no século XIX, o receio de expressar em público a animalidade do corpo punha muitos atores sociais, principalmente as mulheres daquela época, em verdadeiro estado de adoecimento. Nesse quadro sócio-histórico, ainda segundo ele, a “doença verde”, uma “constipação provocada nas mulheres pelo receio de peidar em público”, ilustra aquilo que a medicina da época nomeou clinicamente de “ereutofobia”: o pavor mórbido de não poder impedir os constrangimentos que o corpo causa à etiqueta social.

tal como acontece com Pombinha. Além dessa semelhança entre ambas as personagens, elas dominam também habilidades que impressionam o meio pobre onde vivem: pombinha escreve num mundo de iletrados e Lili canta e seduz os outros pelo seu canto.

Sem que o protagonista saiba (embora o leitor possa inferir), Lili o seduz primeiro pelos ouvidos. Para o narrador-protagonista, quando Lili cantava o hino católico “Glorioso Santo Antonio” salvava todos, do lugarejo onde vivia, da miséria e da dificuldade. Depois de inúteis consultas a médiuns, adivinhos, umbandistas, numa dessas louvações que juntava gente na casa do protagonista (no exato momento em que a menina cantava o hino católico), gotas de sangue escorreram sobre a perna da moça. À semelhança do romance de Aluísio Azevedo, o rito, que costuma ser privado no mundo burguês, tornou-se público no grotão onde se ambienta a trama. O sague da moça foi guardado – numa atmosfera de celebração – por outras mulheres como uma espécie de relíquia.

Assim, em diálogo com Poe, o sergipano, ao fundir o domínio do escatológico (sangue) ao sagrado (relíquia), cria uma cena narrativa densa e paradoxal. Mais do que isso, Viana não opera, nessa cena ficcional, com a noção de grotesco de Bakhtin<sup>39</sup> (2013), que o entende como o rebaixamento do sagrado à realidade corporal e material, mas, inversamente, constrói o efeito grotesco a partir da elevação do demasiadamente humano (o sangue menstrual) à esfera divina (relíquia). Nesse sentido, o leitor perspicaz reconhecerá que, nessa articulação da cena grotesca, o autor de *Em pleno castigo* homenageia, a seu modo, novamente, Aluísio de Azevedo.

O intrigante nessa narrativa é que toda essa profusão de coisas se apresenta enigmática para o menino em fronteira, que, juntamente com Lili, protagoniza a história. Quanto a esse aspecto rememora: “falava-se aos cochichos do corpo de Lili. Um corpo de menina sangrando. Eu não entendia nada” (VIANA, 2004, p. 36). Assim, cada gota do sangue menstrual de Lili e as reticentes censuras do discurso dos adultos conduziam o menino (sem ele saber) a uma inexorável realidade. Em relação a esse aspecto, um leitor familiarizado com a ficção de Viana certamente suspeita que essa narrativa, a partir desses expedientes, prenuncia a eclosão do rito de passagem do herói, mas não pode prever como isso se dará. Já o leitor neófito na estética vianiana percorrerá, tal qual o protagonista, o rastro da menstruação e dos discursos reticentes sem saber o que vai encontrar completamente.

---

<sup>39</sup> De acordo com o russo, “O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida do que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. Esses rebaixamentos não têm caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o ‘baixo’ terrestre e corporal para aí morrer e renascer” (BAKHTIN, 2013, p. 325)

O que mais intrigou o herói púbere foi a incontinência do sangue menstrual da personagem Lili. Como se vê, o rito de passagem da menina, bem alinhado à estética grotesca, desenhou-se, no conto, excessivo e bizarro. O menino em fronteira assiste a tudo que ocorre a Lili atônito: o entra e sai de gente e de médicos, chás curativos, culpabilizações e internação. Em meio a essa balbúrdia rememora o narrador: “meu pai, vendo minha cara de susto, disse que era assim mesmo a vida, Tonho, mulher tem de sangrar que nem as cachorras. Minha mãe olhou pra ele de um jeito que ele saiu todo escabreado” (VIANA, 2004, p. 37-38). Percebe-se que o discurso brutal do pai do herói e a reprimenda silenciosa da mãe dele o deixa ainda mais à deriva no seu não saber. Podemos inferir, a partir do fragmento, que a percepção que o garoto passa a ter do corpo erótico feminino fora “plasmado” do imaginário popular. Como se sabe, esse imaginário, de forma recorrente, apresenta resíduos de discursos científicos ultrapassados. Nesse sentido, Alain Corbin (2012), declara que, para a medicina da primeira metade do século XIX, por exemplo, havia uma equivalência clara entre a menstruação feminina e o cio das fêmeas no reino animal.

Numa manhã de São João, levaram Lili, de ambulância, para o hospital. No entanto, o garoto esperou ansiosamente por seu retorno. Não a aguardou – com base num tempo vago e abstrato. Esperou-a, pelo contrário, imerso numa temporalidade cíclica e encarnada por aromas. Enquanto Lili tratava de seu ciclo menstrual, o menino a esperava sob a égide do ciclo das festas juninas. A esse respeito relata o protagonista: “queimou a fogueira de São João, a de São Pedro, a de Senhora Santana e mal tínhamos notícias de Lili” (VIANA, 2004, p. 38). Até que um dia, depois de fechado o ciclo das festas juninas (que leva consigo o cheiro de milho assado), Lili voltou para casa. Regressa num momento do ano em que o ar estava saturado com o cheiro do caju e de seu doce. Todavia, o ar doce que trouxe de volta a Lili reabilitada, à primeira vista, não trouxera (para frustração do menino) de volta a menina mais bonita de Jabutiana:

a vizinhança chegou e logo encheu a salinha. Todos se admiravam como Lili tinha botado corpo em tão pouco tempo, só podia ser a comida do hospital cheia de vitamina. Tinha ficado até bonita. Só eu que não achei. O rosto parecia inchado. Está mais forte, diziam uns, gordura é formosura, diziam outros. Pra mim era outra pessoa que eu tinha ali na minha frente, não era mais a linda Lili. No rosto, de igual só os olhos, que ainda tinham um pouco do brilho de antigamente. O nariz ficara de batatinha e os lábios tinham mais carne que antes. Eu vi que Lili nunca mais seria a mesma, e ela me olhou do mesmo jeito que eu olhei para ela. Os cabelos tiveram de cortar, deixando descoberto um pescoço linheirinho, que eu nunca tinha visto, nem mesmo quando ela lavava a cabeça na fonte. A voz, quando ela se dirigiu a mim, tinha se modificado. Rouca e feia. Sobre tudo triste (VIANA, 2004, p. 39).

Como se vê, as avaliações positivas que todos fazem ao corpo sexualmente maduro de Lili soam, à primeira vista, estranhas para o herói púbere. Ele não desconfia que o estranhamento que o novo corpo de Lili lhe causou atua, em seu inconsciente, sem que ele saiba. Deve-se inferir que a fixação do menino em regiões do corpo da menina, agora, salientes e nunca observados, mais cedo ou mais tarde, não deixará seu corpo “ileso”, como diz Lacan (2003). O rosto, a gordura, o nariz, os lábios e pescoço da menina, embora avaliados de modo negativo pelo púbere, não “adormecem” no imaginário do menino. De gota a gota de sangue menstrual, o menino em fronteira chega, a princípio, ao corpo sexualmente maduro de Lili, mas não ao seu próprio. A maturação de seu corpo só se torna consciente para ele mesmo quando Lili o olha da mesma forma que ele a olhou na ocasião em que ela menstruou. A partir desse olhar, o menino se dá conta de que o seu corpo não é o mesmo também. Percebe, na realidade, que a maturação do corpo não só acontece, com exclusividade, a Lili.

No último parágrafo, a diferença sexual e o erotismo irrompem juntamente no *grand finale* da narrativa. Lili descobre-se mulher a partir de seu “sangue maldito”, como ela própria diz, e inveja Tonho por ele não ter nascido mulher. Com efeito, o garoto vai descobrindo a sua posição sexuada e social a partir do discurso descontente da moça. Em meio a esse momento íntimo entre os dois, irrompe uma nova pulsão no corpo do garoto. Enquanto a moça toma emprestado o seu ombro para chorar os efeitos das siderações do *troumatisme* dela, o púbere se concentra em partes do corpo da menina nunca antes observadas: os peitos crescidos e o quadril arredondado. Em razão disso, “estranhos sinais de desespero” o invadem. O real do sexo fisga-o de vez. E, desse modo, os dois ritos de passagem se cruzam nesse conto: Lili se faz mulher por um “ato sacrificial simbólico que lhe abre uma chaga”, como lembra Correia (2010), e Tonho, por sua vez, se faz homem quando percebe que algo entre as suas pernas o captura para uma outra cena.

Em outro conto, *As feras estão no quarto*, o real do sexo deixa os seus vestígios nos bordados, nos artigos femininos (maquiagem e perfume) e nos doces da tia do protagonista púbere. Nesse sentido, tanto o garoto quanto o leitor seguem esses indícios para chegar, enfim, ao “furo” inominável e pulsante do erotismo. Para engendrar esse jogo narrativo, Antonio Carlos Viana, mais uma vez, traz à baila um arranjo familiar que se desvia do modelo típico da família nuclear burguesa. No conto, uma tia solteira, Ninoca, de uns trinta anos, agrega-se à família nuclear do herói da história. O conflito narrativo eclode a partir do momento em que Ninoca, até então submissa, passa a contestar os valores morais dos pais do garoto. A mulher que, até então, aguentara com resignação a sua “cruz” de mulher abandonada e “reclusa”,

passou a apresentar uma ameaça à moral familiar e às idealizações do sobrinho quando mudou de comportamento. Para o menino, por exemplo, o ofício de bordadeira, caía bem à tia por conta de sua condição de solteira e da reputação que a atividade lhe rendia perante a vizinhança.

Esse imaginário em torno de Ninoca cai por terra, quando ela passa a chegar em casa em horários suspeitos e trocar a reclusão dos bordados pela casa de conhecidos. Dessa maneira, a condição socialmente estigmatizada da tia do menino vem à tona. A sua conduta transgressiva, em relação aos padrões dominantes, põe em risco os alicerces simbólicos da moral da casa da irmã. Nesse sentido, a transgressiva mulher ameaça a sacralidade do espaço doméstico, pois, como afirma Michelle Perrot (1991, p. 95), “a casa é o fundamento da moral e da ordem social”. Levando em consideração essa evidência sócio-histórica, podemos inferir que, na configuração da narrativa, os pais do garoto (sobretudo a mãe) representam o esteio da moral burguesa e a tia dele simboliza o esgotamento dos estilos de vida convencionalmente aceitos pela moral burguesa.

Por conta de sua condição de agregada, Ninoca precisava, de alguma forma, participar do teatro moral da casa da irmã. Lutava para manter a sua vida erótica em segredo, mas a vigilância do olhar da família e dos vizinhos não permitia que ela preservasse a sua intimidade. Assim, a vida privada da mulher era, ao mesmo tempo, violada tanto pelos atores da vida privada doméstica quanto pelos atores da vida pública, a vizinhança. No que se refere ao olhar investigativo dos vizinhos, Michelle Perrot (1991, p. 176) revela que “a vizinhança é o tribunal da reputação”. No conto, o menino e seus pais, por exemplo, não queriam que a parenta fosse estigmatizada como eram as filhas de seu Tomás, consideradas “umas perdidas”. Não desejavam que a parenta, por conta da própria autoimagem familiar, caísse no “rótulo” do estigma, que, segundo Erving Goffman (2017), reduz as pessoas à condição de criaturas incomuns, incompletas, estragadas e diminuídas.

É importante frisar que o menino em fronteira, além de desempenhar, superficialmente, o papel de “sentinela” da moral familiar, guardava motivações psicossociais e libidinais particulares, mais profundas, para resguardar a reputação da tia. Do ponto de vista simbólico, pode-se entender o engajamento do herói na preservação da honra da tia como uma ação inconsciente de se “enlaçar” no campo dos machos. Para tanto, toma para si a tarefa, como fazem os outros machos, de defender as fêmeas de seu clã. Já, do ponto de vista do erótico, as transgressões da tia “furavam”, *troumaticamente*, o imaginário infantil do herói, imprimindo nele a angustiante sensação de luto, provocada pela morte de um ideal:

mentira, tudo mentira. Com a cara bem feia, entrou no quarto chorando. Tia Ninoca era assim. Bastava bulir um pouquinho com ela, saía chorando, jogando coisas pelo chão. Mas daquela vez não foi mentira não. Bem que eu vi lá no muro do hospital ela bem agarradinha com um homem, escondendo o rosto quando passei. Depois chegou em casa disfarçando, numa alegria forçada. Não acreditavam em mim por causa de minha fama de mentiroso. E logo com ela, que só saía de casa para fazer compras. Era amiga de todo mundo, se dava até com os inimigos da minha mãe. Mas andar hoje com um, amanhã com outro, nunca fez. Os meninos às vezes pegavam a falar mal dela, dos mexericos que fazia sem nem sair de casa. Eu defendia às custas de pontapés a sua honra. O povo tem dessas, de falar sem ver. O pior foi que eu vi. Era como se ela tivesse caído de um edifício. Pra mim, estava morta (VIANA, 1997, p. 61).

Como se vê, a imagem ideal que o sobrinho nutria da tia esvazia-se radicalmente. A dissimulação dela e o seu erotismo não se acomodam bem ao imaginário do púbere. Nesse momento, ele se depara, de forma radical, como nos lembra Giddens (1993), com a história emocional secreta dos homens (no sentido universal do termo). Segundo o intelectual, essa história se caracteriza pelas buscas sexuais dos indivíduos, que, em geral, dissociam-se das identidades públicas deles. No caso específico do conto, a imagem da tia do protagonista passa a figurar, de forma ambígua, no imaginário do menino, apesar de ele mesmo não se dá conta. Percebe-se que duas tias passaram a coexistir, de forma paradoxal, na cabeça do menino: uma tia estranha, que realiza buscas eróticas, que, aliás, fê-lo se desinteressar pelo futebol e outra mais familiar (fruto de imaginário infantil dele), que se distinguia por sua afetuosidade e habilidade de bordar intrigantes animais.

É fundamental assinalar que os bordados de Ninoca estimulavam, hipnoticamente, a imaginação do sobrinho. Para Ricardo Goldenberg (1993, p. 64), “a relação infantil com a ordem simbólica se caracteriza pela suspensão da categoria do impossível”. Nesse universo, segundo ele, “tudo é possível, nada é sério”. Quer dizer, no universo infantil, a inexorabilidade do real é afastada. Em *As feras estão no quarto*, o protagonista encanta-se com os animais (pavões, patos, cavalos, pássaros) que a tia borda no pano e com os quais decorava a casa. Em sua imaginação infantil, vislumbrou a possibilidade daqueles bichos todos tornarem-se de verdade. E ficou estupefato com o cenário imaginado. No entanto, um dos bordados da tia começou a despertar um lado adormecido no púbere: o de um leão incompleto. Nesse sentido, o protagonista não sabe o porquê dessa fixação. Contudo, o leitor mais astuto pode inferir – que o signo do leão incompleto, no conto, aponta para o animal feroz (o erotismo) que está tomando forma dentro do próprio herói.

Essa fera incompleta ruga mais forte dentro do menino quando a tia decide blindar a sua intimidade, enclausurando-se em seu quarto. Assim, a partir do momento em que o púbere delatou a tia aos pais, o quarto da mulher tornou-se uma verdadeira fortificação. Em

consequência do limite dado pela tia, a concupiscência da carne tomou o garoto. Do quarto trancado à chave, o protagonista escutava, impacientemente, sons de pássaros, perus, cavalos e, até, de um leão pela metade. Em sua imaginação, os bichos dos bordados da tia tinham adquirido vida própria e estavam “enjaulados” no quarto dela. Assim, excluído do espaço da intimidade da tia, restou ao protagonista de *As feras estão no quarto* imaginar, com ardor, o que acontecia naquele vão da casa. Além disso, quando a mulher saía do quarto e deixava as suas feras “enjauladas”, o seu perfume forte incensava a casa, deixando o herói cada vez mais inebriado. Por isso, o quarto da tia tornou-se uma verdadeira obsessão para o garoto. O que o levou, até mesmo, a estudar meios de penetrar nesse espaço misterioso e atraente. Porém, não obteve sucesso em nenhuma de suas empreitadas.

Até que um dia, ao chegar da escola, encontrou a porta do misterioso quarto aberta. Dentro dele, deparou-se com a tia de roupão aberto, que deixava entrever sua barriga branca. Os cremes, esmaltes e pó de maquiagem da mulher adensavam a atmosfera de feminilidade de seu quarto. E foi, justamente nesse quarto que exalava a feminilidade, que o menino se deu conta de que não havia animal vivo algum. Nesse momento, a tia se reconcilia com o sobrinho delator. Promete-lhe ensinar, algum dia, o jogo paciência e alisa, de forma aconchegante, o seu cabelo. O menino em fronteira não sabe, mas, naquele instante, um leão dentro dele assume a sua forma quase completa, inscrevendo-o numa outra vivência subjetiva, como se pode ver no desfecho da narrativa:

saí do quarto feliz. Tinha recuperado a amiga. Só que não era mais a tia Ninoca dos bordados, das tardes de doces embrulhadinhos, as surpresas que me faziam feliz. Tinha mudado muito num espaço muito curto de tempo e até o jeito de me falar era outro. Saí um pouco arrepiado. A quentura de sua mão em meus cabelos. Uma vontade de tomar banho demorado pra ver se perdia aquele calor que me queimava o rosto. E raspar aquele perfume que tinha ficado grudado em meu corpo (VIANA, 1997, p. 66).

A partir do arremate de *As feras estão no quarto*, percebe-se que Antonio Carlos Viana leva a sério a noção poeana de que o todo do conto existe para culminar no fim, pois traçou uma trilha segura, para que o protagonista e o leitor se deparem, nas últimas linhas da narrativa, com o pleno “rugido” do leão. No banheiro<sup>40</sup> da casa, onde os corpos eróticos podem espelhar

---

<sup>40</sup> Gérard Vincent (1992, p. 308), no ensaio *O corpo e o enigma sexual*, aponta que “o banheiro aparece entre a burguesia por volta de 1880: é o local mais secreto da casa, onde a pessoa, liberta de seus corretivos (cinta, espartilho, peruca, dentadura etc.), finalmente pode se ver, não em sua aparência social, mas totalmente despida”. Ao contrário da cultura burguesa, deve-se ter mente que o banheiro, em alguns lares pobres, é até hoje um vão da intimidade ausente. No conto *Senhas* (como vimos na seção anterior), a inexistência do banheiro, por exemplo, favorece o (des)encontro siderante do herói com o erotismo de seus pais. Já, em *As feras estão no quarto*, o banheiro aparece como um signo da civilização e da intimidade. Nele, esse cômodo doméstico aparece como

sua nudez, o protagonista em fronteira experimenta, de forma inaugural, a aflição inebriante que o real do sexo causa no corpo. Em resposta a isso, o herói – como elucida Aberastury (2011) – à medida em que aprende a se tocar, assimila um conceito de si próprio e se integra à representação de seu órgão genital.

No conto *Jeito de matar lagartas*, Viana arquiteta um jogo narrativo no qual o leitor é provocado a enxergar um significado a mais numa “inocente” brincadeira infantil de matar lagartas. Narrado por um narrador-protagonista que relata os eventos sob a perspectiva de um “nós”, o conto centra-se nas interações lúdicas e prazerosas entre um grupo de crianças, apesar de delinear claramente o rito de passagem do sujeito que narra. Em outros termos, o herói rememora, nesse conto, como ele aprendeu a matar lagartas, prazerosamente, ao lado de Laércio, um menino safo e malicioso, e Lídia, uma menina ingênua. A aprendizagem dele se desenvolve num espaço rural, cheios de cajueiros com suas lagartas, longe dos olhos dos adultos e sob a luz do sol. É importante ressaltar que o autor, ao ambientar a sua trama num espaço externo, diversifica o quadro de suas narrativas, já que boa parte delas se passam no interior do espaço doméstico.

Embora essas crianças gozem da liberdade que um espaço rural proporciona, elas também se submetem à tutela de um adulto, Marluce, tia do protagonista e mãe adotiva de Lídia. No caso de Laércio, o vínculo com a mulher se dá por conta de uma relação de “vassalagem”, pois o menino era filho do caseiro dela, seu Laurentino. As primeiras linhas do conto põem o leitor em contato com o prazer de Laércio em estourar lagartas com os pés e escutar os sons produzidos por esse ato. Esses sons provocados pelas “malvadezas” de Laércio incomodavam, profundamente, a tia do narrador. Com base nesse dado, Viana instaurou, em sua narrativa, uma sintaxe contrastiva, que estabelece – ao menos inicialmente – uma oposição clara entre a crueldade infantil de Laércio e a pudicícia de Marluce. Do ponto de vista da progressão da narrativa, percebe-se que os adultos (Marluce e Laurentino) saem da cena ficcional, deixando o leitor, em plena conexão, com o microcosmo infantil. Nesse sentido, é interessante notar que, em *Jeito de matar lagartas*, o artil narrativo não consiste apenas em desvelar (como veremos ao final) a queda da cortina moral, que escancara a “outra cena” da vida dos adultos – a do sexo –, mas sobretudo em pôr às vísceras o “furo” no imaginário “infantil”.

Ao adentrar no microcosmo do grupo infantil, o leitor percebe, de imediato, que a compreensão do narrador-protagonista sobre o sexo mostra-se mais ingênua em relação à de

---

espaço íntimo onde ocorre a primeira masturbação do herói. Segundo Alain Corbin (2005, p. 199), a masturbação “se realiza em privado, sem barulho, no mais profundo segredo. O sexo é, dessa forma, des-socializado”.

Laércio e mais safra em relação à da ingênua Lídia. A consciência intermediária do herói possibilita-o captar, com certa nuance e (in)tensidade, o rito de passagem experienciado por ele e seus colegas. Pelo seu olhar, constatamos que, dos três, Lídia era a mais vigiada e tolhida do grupo. Embora a mãe da moça a deixasse perambular com meninos pelo sítio, preocupava-se com a ideia de uma menina brincar com dois meninos. Essa evidencia expressa, no conto, reforça, claramente, a tese de Alain Corbin (1991) de que um tabu pesa sobre a manifestação do desejo feminino.

Apesar de Lídia achar que ela brincava com meninos de igual para igual, o herói e Laurentino, fechados no laço simbólico da masculinidade, enxergavam-na como um outro. Por exemplo, evidenciavam que os peitinhos dela (que Laércio chamava de “pitanguinhas”) os diferenciavam. Ademais, a cumplicidade de ambos em relação às brincadeiras maliciosas que deixava a moça constrangida – como aquela em que Laércio associou a intumescência de seu pênis ao encolhe-puxa da lagarta – atesta mais uma vez o laço masculino excludente que unia os dois meninos. Em face disso, podemos concluir que a interação entre os dois meninos e Lídia sintetiza a concepção de que “cada sexo (masculino/feminino) é [um] continente escuro para o outro” (GIDDENS, 1993, p. 155).

Se, para o narrador-protagonista, Lídia representava um “continente escuro”, Laércio, por seu turno, tornou-se, para ele, um modelo ideal, identificando-se com ele. Em termos freudianos (1996b), o narrador, por se identificar com Laércio, busca “reproduzir” as características do colega, idealmente, estimado. Na realidade, o menino se identifica com um conceito despersonalizado, a confraria dos homens, e, por isso, anseia tomar o seu lugar, como diz Lacan (2003) na cadeia do “Um-entre-outros”. Dessa forma, Laércio personifica esse laço, demonstrando como o narrador pode tomar o seu lugar nessa cadeia, como se vê: “Laércio estourava as lagartas escondido de tia Marluce, e eu via como ele as estourava com gosto. Dava vontade de fazer igual” (VIANA, 2016, p. 25). Assim, o narrador-protagonista identifica-se com o jeito com que o amigo mais velho mata lagartas e, por essa razão, passar a partilhar com ele o laço da masculinidade. Todavia, apesar da identificação, o menino descobre que, para além do laço dos camaradas, cada um precisa encontrar o seu jeito próprio de matar lagartas, como podemos atestar na lembrança do narrador:

o meu era diferente do de Laercio [que gostava de escutar o ploc do estouro da lagarta]. Eu gostava de juntar um bocado delas, pegava com uma pazinha, aí elas se enrodilham, formavam uma pequena coroa cor de cobre. Eu jogava as lagartas dentro de um saco plástico transparente e amarrava a boca para ver como elas iam morrendo. Algumas morriam logo, mas outras demoravam quase o dia inteiro. Lídia nem gostava de ver. Eu, sim, gostava de ver a morte chegando aos poucos,

as lagartas se contorcendo, até parar de vez. Dava certo encanto, não vou negar, ver os últimos momentos de uma vida, sobretudo se fosse a de uma lagarta. Lídia preferia jogar álcool em cima e tocar fogo, mas tia Marluce descobriu e disse que aquilo era muito perigoso, brincar com fogo nunca deu certo, e ainda mais para matar bichos inocentes? Nós não achávamos. Se bobeássemos, elas nos queimariam feio (VIANA, 2016, p. 28).

A essa altura do desenvolvimento da narrativa, o leitor detetivesco já pode concluir que há significados subjacentes na aparente brincadeira de matar lagartas dos personagens. Observamos que, por trás da brincadeira deles, esconde-se um indisfarçado, paradoxal e cruel prazer. Desse modo, não é difícil de nos convenceremos de que o sadismo é a grande energia que galvaniza a “inocente” brincadeira das personagens. Para Freud (1996a), o sadismo não encerra uma monstruosidade, mas um comportamento natural no desenvolvimento da sexualidade humana. Ainda de acordo com ele, a “crueldade é perfeitamente natural no caráter infantil, já que a trava que faz a pulsão de dominação deter-se ante a dor do outro – a capacidade de compadecer-se – tem desenvolvimento relativamente tardio” (FREUD, 1996a, p. 181). Mas adverte o psicanalista austríaco-judeu que o excessivo vínculo estabelecido pela criança (acreditamos que também pelo púbere) entre as “pulsões cruéis” e as “zonas erógenas” pode se tornar indissolúvel na vida do sujeito.

No caso do conto, o autor, sutilmente, ao ressaltar o modo particular de cada integrante do grupo matar lagartas, parece querer insinuar que o caminho da construção da satisfação sexual é único e intransferível. Assim, a brincadeira de matar lagartas, na configuração do conto, representa, latentemente, as pulsações da sexualidade infantil das personagens. É curioso notar também que, se o jeito de matar lagartas dos meninos não encontra nenhuma interferência, o de Lídia é castrado por sua mãe, Marluce. Infere-se, desse modo, que as meninas, de um modo geral, não podem matar lagartas como os meninos, ou seja, os machos. Entretanto, os meninos – inconscientemente rebelam-se contra a lei imposta à menina pela mãe – ajudando-a a transgredir esse limite. Assim, o grupo, por não poder mais perambular a esmo pelo sítio, cria uma nova estratégia para dar vazão ao seu prazer infantil: juntam o maior número possível de lagartas na estrada, para que as carroças e as patas de cavalos estourassem, com fortes plocs, as lagartas. Por intermédio desse estratagema, todos, meninos e meninas, puderam usufruir, de modo singular e para além das normas, do prazer vindo dos sons da morte das lagartas.

Por fim, o protagonista se deu conta de que “a luta com as lagartas parecia não ter fim” (VIANA, 2016, p. 28). Inconscientemente, o menino percebe que é inútil lutar contra a inesgotabilidade do desejo. Não só isso, ele vai compreendendo, também, que, como a “praga” das lagartas nos cajueiros vem do nada e se vai da mesma forma, o desejo assalta o humano do

mesmo modo. Além disso, constata que as lagartas trocam de “pele” e viram borboletas. Nota-se que todo esse gradiente de consciência do narrador adquiriu matando, prazerosamente, lagartas prenuncia, do ponto de vista narrativo, uma grande revelação. Certo dia, ao chegar em casa, depois de matar muitas lagartas, o protagonista rasga *troumáticamente a sua* “pele” de criança, quando abre a porta e vê a sua tia, Marluce, “estabanada debaixo do corpo de seu Laurentino, se contorcendo toda que nem uma lagarta” (VIANA, 2016, p. 29).

No conto *Nas garras do leão*, o escritor, tal como em *Jeito de matar lagartas*, perfila o olhar do leitor à perspectiva adolescente. É interessante notar que, nesse conto, a narrativa é engendrada menos pela descoberta *troumática* de um adolescente a respeito do erotismo secreto dos adultos (como ocorre, por exemplo, nos contos *Senhas* e *Tia Napalma, coitada*) do que pela saga dos dois personagens púberes que se desdobram para manter em segredo seu próprio erotismo nascente. Trata-se de uma narrativa que põe, em primeiro plano, as angústias e os conflitos de um herói púbere e de sua irmã, Camila. Não é difícil perceber que ambos, na configuração narrativa, engajam-se em jogos eróticos, cada vez mais profundos, em meio ao abandono em que vivem na sua própria casa. Nesse sentido, podemos inferir que a força desse jogo ficcional consiste na representação gradual e (in)tenso do pleno castigo erótico sofrido pelos dois púberes.

Claramente, Antonio Carlos Viana mantém, nesse conto, o elemento básico da contística clássica ou poeana – a organização gradual e crescente da ação narrativa – mas não lança mão do nocaute (*grand finale*), tão característico desse tipo de narrativa. Sem abandonar o expediente da frase de efeito, ao final dessa narrativa, o sergipano tece precisos fios narrativos que conduzem os leitores a desvelamentos graduais e (in)tenso acerca da iniciação erótica dos dois irmãos. Como bem observou Paulo André de Carvalho Correia (2010), o eixo central do conto gira em torno de dois jogos: o jogo erótico entre os irmãos e o jogo de ocultamento estabelecido entre os púberes e a mãe e vice-versa.

O leitor, pelos indícios que o narrador-protagonista deixa entrever em seu discurso, pode inferir que a mãe oculta dele e de sua irmã o relacionamento erótico que mantinha com seu Nivaldo, um entregador de armazém, que costumava ir à casa da mulher sem camisa. No entanto, deve também o leitor compreender que a ocultação desse segredo não assume o primeiro plano da narrativa, e, sim, serve de base para justificar o estranho humor da mãe dos dois adolescentes que oscilavam em decorrência da satisfação sexual dela. Como se vê, o abandono dos dois personagens não decorria de uma causa concreta, mas da suposta suscetibilidade feminina ao mal humor em razão da libido. Nesse sentido, percebe-se que, na

perspectiva dos dois púberes, a mãe irritadiça jamais deveria ser incomodada. Por isso, eles, num misto de ansiedade e temor, criam estratégias, no espaço doméstico, para atenuar a irritação crônica da mulher, em virtude de sua perene dor de cabeça. Assim praticamente, sozinhos, em casa, vão desvirginando o mundo e a si mesmos, à deriva, em completo abandono:

mal sentia a tal dor de cabeça, corria logo pro quarto, trancafiando-se até altas horas. Eu e Camila ficávamos preocupados, procurando o que fazer pro tempo passar logo. Depois ela vinha arrumando os cabelos, a nuca reluzente, o calor resinando nos braços à mostra. A boca, como se carregasse uma flor pelo talo, soprava os seios intumescidos a transbordar da gola redonda. Nos primeiros tempos, quando ainda não tínhamos nos acostumado à solidão, era um mastigar sem fim de coisas que não preenchiam o vazio. Estar sem ela era estar fora do mundo (VIANA, 2004, p. 115).

Percebe-se que, a princípio, os dois personagens veem-se desnorteados e angustiados por conta da ausência da mãe irritadiça. Esse indício do texto aponta para uma das maiores “panes” que o púbere atravessa ao chegar à adolescência: a de se desligar da autoridade dos pais, como lembra Freud (1996a). No caso do narrador de *Nas garras do leão* e de sua irmã, observa-se que essa travessia psíquica é realizada em meio ao abandono da mãe e à ausência dos significantes claros da lei do pai simbólico. Desse modo, o menino e a menina não têm uma autoridade clara para se desligar. Aprendem, pelo contrário, a driblar o narcisismo opressivo da mãe (ou seu humor sexual, no imaginário popular), para garantir, ao menos, o “direito” a uma liberdade negligenciada. Assim, os dois irmãos, para “amansar” o narcisismo irritadiço da mãe e preservar o segredo de seus jogos eróticos, empenham-se, aflitivamente, para não deixar os rastros de suas “reprováveis” brincadeiras.

Através da percepção oblíqua do narrador, chega-se à evidência de que Camila mostra-se mais aflita do que o menino diante da possibilidade do flagrante da mãe. Em vista disso, rememora ele: “Camila ficava mais aflitiva que eu. Não queria que ela nos visse um com a mão na cara do outro” (VIANA, 2004, p. 116). A partir desse *insight*, o menino parece descobrir que o mundo pesa mais a mão sobre “as filhas de Eva”. Contudo, apartados do julgo do mundo, os dois irmãos iam experimentando jogos cada vez mais ousados. Procuravam, para tanto, os vãos mais recônditos e escuros da casa, para vivenciarem os seus secretos jogos. No tocante a essa prática das crianças e pré-púberes, Arminda Aberastury (1992, p. 82), em *A criança e seus jogos*, lembra-nos que

a partir dos sete anos ou oito e até a puberdade, o corpo volta a ter um papel fundamental. [...] O apogeu desses brinquedos é o quarto escuro, onde a exploração e a procura já tem conteúdos genitais muito evidentes. A escuridão,

como condição necessária, neste jogo, nasce à medida que as capacidades genitais vão se definindo mais e se torna possível a utilização dos órgãos.

Assim, ocupando os “recantos escuros” e os vãos insuspeitos da casa, os dois personagens iam descobrindo – sem nomear – a pulsação do real do sexo. Segundo Paulo André de Carvalho Correia (2010, p. 104), no conto *Nas garras do leão*, “A cada passo do jogo, [os dois irmãos] vão entrando numa zona mais selvagem, mais erótica, que desvela a zona proibida do sexo”. Apesar de eles não terem plena consciência do que os jogos mobilizavam em seus corpos, intuía, inequivocamente, que estavam transgredindo “a zona proibida do sexo” e as convenções sociais. É sob o poder dessa intuição que o narrador verbaliza: “nós dois, naquele casarão, íamos nos perder para sempre” (VIANA, 2004, p. 106). E, tomada por essa mesma intuição, Camila, por sua vez, disse-lhe, certa vez, que os dois, depois daqueles jogos, não iriam mais nunca ter sossego.

A partir de sua memória plástica e acústica, o narrador-protagonista recorda que as mudanças irreversíveis que aconteciam a ele e Camila ocorreram num tempo de chuvas. Depois dessas chuvas, os dois irmãos passaram a acordar mais cansados e tomados por um angustiante mutismo. Mais especificamente, esse mutismo deve ser compreendido como uma evidência do *troumatisme*, que bordejia o furo que o real “cavou” no imaginário infantil do menino e da menina. Dessa forma, a chuva, com o seu simbolismo de fertilidade – segundo Chevalier e Gheerbrant (1990) – parece marcar a morte do corpo infantil de ambos e o nascimento de outro corpo, fértil, sexualmente maduro e produtor de novas vidas.

O “furo” cavado no corpo e na psique dos dois irmãos, portanto, mobilizaram neles uma atitude paradoxal, que se caracteriza, por uma ação, ao mesmo tempo, defensiva e atrativa perante o real. De acordo com José Roberto da Silva Brêtas (2003), o adolescente, para aplacar a sua angustiante metamorfose, tende a elaborar uma atitude defensiva contra ela, regressando ao seu mundo interior: suas fantasias, seus devaneios e sonhos. Assim, os dois personagens do conto, através de seus jogos eróticos, defendiam-se do real e, simultaneamente, aprofundavam-se nele.

Ao se engajaram, por exemplo, numa brincadeira que consistia em encontrar formas no arranjo das telhas do quarto, os dois irmãos “cavavam”, a cada jogada, mais um diâmetro de “furo” no real e, ubiquamente, negava-o, com o antídoto do ludismo. Nesse jogo, o menino via, geralmente, bichos estranhos e amorfos, expressando, talvez, a imaturidade de seu erotismo. Já Camila, mais madura sexualmente, via, nas formas, bichos ferozes e robustos – como gaviões, raposas e cavalos – que parecem fazer alusão ao seu nascente desejo pelos atributos do corpo

masculino. Em outro jogo em que os dois personagens partilhavam os seus sonhos, essa discrepância em relação à maturidade de ambos se repetia. Nesse sentido, rememora o narrador: “os meus [sonhos] eram cheios de animais estranhos, enquanto os de Camila eram cheios de boi zebu, e ela dizia que tinha medo de pegar no cupim que eles têm no pescoço” (VIANA, 2004, p. 120)

As brincadeiras dos irmãos apimentam-se ainda mais, quando, embaixo da mangueira, os dois, ludicamente, procuravam decifrar, em seus corpos, animais selvagens projetados pela sombra da árvore. Em consequência dessa ousada brincadeira, o narrador é surpreendido pela nebulosa consciência de que um “animal feroz é sempre grande, tem garras pontudas, e isso os galhos mostravam sem nenhum pejo” (VIANA, 2004, p. 120). A partir dessa semiconsciência, o narrador passa a intuir, extremamente angustiado, que um bicho feroz e de garras – o desejo – capturou, definitivamente, a ele e sua irmã para o reino selvagem do erotismo. E, capturados, de uma vez por todas, por esse bicho, os dois irmãos – já com seus corpos sexualmente maduros – passaram a não resistir mais à atração da lua, tornando-se, cada vez mais, dois desconhecidos para a negligente mãe e para si mesmos.

No conto *Jogos*, Viana retoma o mesmo tema desenvolvido em *Nas garras do leão*, mas revitaliza a representação e o jogo narrativo. Nesse novo empreendimento ficcional, o escritor sergipano põe o leitor em diálogo com um narrador que revela uma consciência hibridamente pueril e licenciosa dos jogos eróticos que protagonizou, em sua infância e puberdade, com a menina Zu. Nesse sentido, esse narrador lança mão, ao mesmo tempo, de metáforas infantis e diminutivos licenciosos, como os termos “biquinho” (do seio) e “peitinho”, para relatar o seu rito de passagem erótico. Numa atmosfera de intimidade, o leitor do conto exerce a função de uma espécie de confidente do enunciador da narrativa e percorre, juntamente com ele, as tramas dos jogos eróticos dele.

Talvez, o aspecto a mais instigante do conto seja um “para além” do significado explícito que ele ostenta. A trama de *Jogos* exige, flagrantemente, do leitor um olhar detetivesco, para que ele possa entrelaçar os fios manifestos da narrativa aos latentes. Ao mobilizar, portanto, o paradigma indiciário, o leitor pode perceber que, por trás dos jogos eróticos entre o narrador e Zu, subjazem zonas abissais do real (laciano) e da realidade social. Assim, gozando do privilégio de saber mais do que o próprio narrador, o leitor da narrativa pode, através do que foi enunciado, elaborar uma versão mais profunda e crítica dos eventos narrados pelo enunciador. Nesse sentido, é importante, primeiramente, observar que a compreensão do protagonista púbere se turva diante do real inominável e da crueldade do

mundo social. Por isso, percebe-se que a consciência do narrador ora se expande, ora se retrai perante os eventos *troumáticos*.

Neste conto, mais uma vez, Antonio Carlos Viana (como fez nos contos *nas garras do leão* e *A linda Lili*) condicionou a perspectiva dos eventos narrativos à de um menino, menos maduro do que as meninas do ponto de vista biopsicossocial. A dissimetria da maturidade biopsicossocial existente entre os meninos e as meninas presente em algumas narrativas do escritor ancora-se num lastro de realidade. Os discursos psicológico e médico, por exemplo, sustentam a existência dessa diferença relativa ao processo de maturação biopsicossocial de meninos e meninas. José Roberto da Silva Brêtas (2003), por exemplo, autor do estudo *Mudanças: a corporalidade na adolescência*, defende a tese de que as intensas transformações físicas e biológicas que ocorrem na puberdade impactam diretamente na maturação psicossocial do adolescente. E ainda, de acordo com ele, essas transformações ocorrem em tempos diferentes no menino e menina<sup>41</sup>.

Porém, no conto *Jogos*, deve-se observar que o autor de *Em pleno castigo* intensifica ainda mais as diferenças entre o menino e a menina ao submergi-los num quadro social assimétrico. Não é difícil de perceber que a narrativa traz à cena jogos eróticos assimétricos protagonizados por Zu, filha de pequenos comerciantes, e o herói, um garoto pobre e empregado dos pais da menina. Os dois personagens inscrevem-se, portanto, num quadro social perverso que, do ponto de vista ideológico, camufla as diferenças sociais. Por exemplo, o herói, cooptado pela ideologia dos patrões afetuosos, acredita ser algo a mais para eles do que um mero serviçal. Nesse universo social de linhas borradas, as duas crianças tomam conta da bodega dos pais da moça sem aparente distinção social. O menino, por ser homem e subalterno, assume os trabalhos pesados da bodega. Já a menina, por ser mulher e filha dos proprietários, ocupava-se apenas dos afazeres nobres, isto é, aqueles que não sujavam as mãos. É curioso notar que essa hierarquia perversa que mediava, socialmente, a relação entre o menino e a menina, desfazia-se, por instantes, dentro do balcão da bodega. Lá, os dois davam vazão aos seus jogos eróticos subvertendo, de fato, os limites de classe social, como podemos ver:

quando não vinha ninguém, as cigarras estalando com o calor davam uma vontade de dormir e a gente se metia dentro do balcão, se deitava no macio das folhas de jornal de fazer embrulho. Nem sei quando começou aquele nosso pegadio. Zu

---

<sup>41</sup> Conforme o estudo de Brêtas (2003), “a aceleração do ritmo de crescimento começa, em média, dois anos mais cedo nas garotas, algumas a partir dos 8, 9 anos. Algumas garotas aos 13 já terão corpo de adulto, enquanto outras nem iniciam a puberdade. Em relação aos rapazes, o crescimento repentino começa aos 12 anos e meio. Alguns rapazes iniciam esse crescimento a partir dos 10 anos e meio e outros aos 14 anos. Depois desse período, o rapaz ainda continua crescendo por um período de 2 a 4 anos.

ainda menina, nem carocinho de peito tinha, mas já levantava a blusa e pedia que eu chupasse o biquinho. Eu achava aquilo a maior doideira, capaz de dona Alzira pegar a gente e aí o fuzê estava armado. Nunca que iam pensar que era a Zu que começava tudo. Ela levantava a blusa, punha uma perna entre as minhas, puxava minha cabeça e ficava à espera. Depois parecia que se cansava e saía como se nada tivesse acontecido, meu corpo cheio de formigamento. Eu punha a culpa nos carocinhos de farinha que caíam por entre as frestas do balcão na hora da pesagem. Era só ver que naquela hora não vinha ninguém que ela se emburacava comigo ali (VIANA, 2004, p. 134-135).

Como se pode constatar, Zu inicia o jogo erótico, inscrevendo, desse modo, o menino e ela nas descobertas da sexualidade infantil. Juntos, portanto, exploravam, sensualmente, o polimorfismo de seus corpos imaturos. Como desconheciam a primazia genital, perscrutaram, com curiosidade, as regiões eróticas de seus corpos. O curioso nessa interação entre os dois personagens é o fato de a menina ser mais ousada e demonstrar uma tensão menor do que a apresentada pelo menino. Parece que a garota, pelos não ditos, já havia assimilado a ideia de que, se o jogo proibido dos dois, porventura, viesse a público a culpa provavelmente recairia não sobre ela, mas sobre o menino pobre. Assim, o narrador recorda, sem consciência das reais implicações sociais, o fato de que a palavra de Zu tinha mais peso do que a dele naquele universo doméstico-comercial.

Ainda de acordo com o fragmento, percebe-se que o menino expressa uma atitude mais pueril em relação à sensibilidade de seu corpo imaturo. Em sua puerilidade, por exemplo, atribui as sensações prazerosas de seu corpo a “formigamentos” ocasionados pelo contato de sua pele com os grãos de farinha que caíam acidentalmente no interior do balcão. Quanto a esse balcão, é importante observar que ele exercesse uma função capital na manutenção do segredo dos dois personagens. No conto, os dois infantes resguardam os seus jogos eróticos do olhar público ao transformar o balcão da venda num espaço de privacidade. Gerárd Vincent (1992), em seu ensaio *Segredos da história e história do segredo*, explica que esse tipo de astúcia arquitetada por esses dois personagens é bastante comum nas tramas do segredo, pois, segundo o historiador, elas, geralmente, utilizam-se de expedientes materiais, como “gavetas”, “portas”, “escadas”, “papeis e dossiês secretos”, para resguardar aquilo que se quer privado.

Com o passar tempo, o narrador foi percebendo que os seus jogos eróticos infantis com Zu progrediram para jogos eróticos pubertários mais apimentados. Tomados, então, pelas siderações de seus corpos sexuais mais maduros, o narrador e Zu avançam em direção a jogos sexuais cada vez mais intensos e obscuros. Novamente, a menina toma a dianteira dos jogos. Dessa vez, um condicionante novo motiva o protagonismo da adolescente: o precoce *troumatisme* de seu corpo. Por essa razão, as ousadias eróticas da menina eram recepcionadas

com um enorme espanto pelo menino, pois ele ainda não havia sido completamente siderado pelos “furos” do real e, além disso, temia perder a credibilidade do “senhoril”. Em relação a isso, recorda o narrador o quanto aquela experiência inaugural o deixou embasbacado:

[...] até que um dia, sem mais nem menos, [Zu] pegou minha mão e botou bem no meio de suas pernas, por debaixo da saia. A mesma lâ de taboca que a gente pegava na beira do rio, uma lâzinha gostosa que nem precisava de sopro para voar. Meu corpo logo respondeu, virou um fole de tirar formigas. Puxei a mão rapidinho, com medo de dona Alzira chegar e me ver daquele jeito. Zu correu lá pra dentro com tanta rapidez e com a cara entufada que a mãe veio me perguntar se a gente tinha brigado (VIANA, 2004, p. 137).

Como podemos observar, mais uma vez, o menino recorre a metáforas construídas a partir de seu repertório de criança (como ocorre com frequência em Viana), para acolher, de alguma forma, o vazio radical e estrutural do erotismo. Nessa mesma linha de raciocínio, acrescentamos que o narrador-protagonista do conto *Jogos* (como ocorre também em outras narrativas do escritor) não recorre somente ao seu repertório infantil, mas também ao meio em que vive para fazer face à ausência de sentido radical da experiência erótica. E acreditamos, ainda, que o discurso poético dos personagens de Viana funciona como um suporte de linguagem (irremediavelmente sempre incompleta) perante o real inenarrável da sexualidade. Desse modo, o narrador do conto, inscrito num mundo semi-rural e historicamente situado, associa a genitália da menina à textura das folhas (espículas) das tabocas (bambus). E recorre à imagem do fole ou da formigueira (antiga máquina de matar formigas) para dar sentido a intumescência de seu pênis.

Entretanto, se os dois púberes eram parceiros na exploração do “deserto” do real, nos espaços insuspeitos de casa, tornavam-se, no universo público escolar, dois indivíduos diferenciados que se distinguiam por seus “méritos pessoais” e possibilidades de suas respectivas classes sociais. O menino pobre demonstrava dificuldades de aprendizagem, sobretudo, em relação às competências da matemática. Já Zu, a primeira da classe, notabilizava-se por seu rendimento escolar, substituindo, por vezes, a professora, dona Maura, nas eventuais ausências dela. É interessante notar que a descrença da professora no potencial cognitivo do púbere e as humilhações e crueldades a que Zu o submetia concorreram, definitivamente, para a expulsão simbólica do menino do espaço escolar. A mestra, com o seu olhar reprovativo e ditos enviesados, incutia no garoto a crença do irrevogável fracasso escolar dele, desencorajando-a prestar o excludente Exame de Admissão, um dos maiores gargalos educacionais brasileiros da época. E Zu, a partir da exposição gratuita e perversa das deficiências do menino, demarcava os limites dos dois mundos que os separavam. Expulso,

portanto, simbolicamente, da escola por essas duas mulheres, o narrador “cava” o seu lugar na realidade: “pra mim, pouco adiantava, ia parar por ali mesmo, não tinha cabeça boa pra continuar lendo muito tanto livro nem fazendo conta maluca. Ia ajudar minha avó na roça, já que ela não conseguia mais nem fazer cova de tomate” (VIANA, 2004, p. 136).

Além do choque com a sua realidade social, crua e injusta, o menino depara-se, por fim, com as duas caras que os humanos sustentam: a da vida erótica e da vida social. O herói intriga-se com a facilidade com que Zu flutuava, sem muito esforço, pela zona do real e do simbólico. A dissimulação dela impressionava-o. Aos poucos, foi se dando conta de que a garota encontrara modos bem ardilosos para “bordejar” o “furo” do *troumatisme* causado pelo real. Assim, percebe-se que, enquanto Zu já estava “apertando” o laço entre o real e o simbólico, o menino, de modo retardatário, estava aprendendo ainda a acolher o *nonsense* do real. Na apoteose da narrativa, a moça que, há pouco, havia consumado um jogo erótico com o menino, no espaço escolar, posteriormente, sob a condição de professora interina, taca-lhe na mão dois bolos ardidos com a palmatória por ele não ter acertado a arguição dela. Além disso, trata-o formalmente por José dos Santos, demarcando com precisão o jogo social. Ainda afetado por essa lembrança, rememora o narrador: “Zu me pegou de jeito na tabuada do oito, que nunca entrou na minha cabeça. ‘José dos Santos’, ela chamou, como se fosse a primeira vez que a gente se visse” (VIANA, 2004, p. 137). Com base nisso, não é difícil de perceber que, por trás dessa manifestação de crueldade e dissimulação da menina, escamoteia-se um forte impulso de dominação. E, logo após essa demonstração de crueldade, a menina recompõe-se com notável desenvoltura, tomando a lição do próximo estudante como se nada tivesse acontecido. Perplexo, o narrador, como o menino do passado, prostra-se silenciosamente diante do jogo de cena de Zu.

Em *Da cor da graviola*, publicado no seu penúltimo livro, *Cine privé*, Antonio Carlos Viana explora, com rigor, o paradigma indiciário e a suspensão do segredo, comumente, presente na contística clássica. Nessa narrativa, o autor sergipano parece encontrar a dosagem e a gradação exatas para desenvolver o mistério que se impõe ao herói púbere da narrativa. Diríamos que, nessa obra de plena maturidade do escritor, o elo entre o rito de passagem erótico do protagonista e o simbolismo que o efetiva alcança o máximo de refinamento. Em consequência disso, o leitor detetivesco pode até, ao longo percurso de leitura do conto, detectar, rapidamente, o pleno castigo do herói. No entanto, o leitor deve, inevitavelmente, aguardar as “faíscas” da consciência do neófito protagonista (que se manifestam no *grand finale*), para engatar o elo secreto entre a cor da graviola e a descoberta da sexualidade adulta.

Não é difícil de perceber que as primeiras linhas do conto evocam um “rito de separação”, nos termos de Arnold Van Gennep (2013). O protagonista púbere – juntamente com a sua família, à madrugada (metáfora do limiar, da passagem) – é convocado a comparecer ao velório de uma tia distante, Lenira. Com base nas reflexões ainda de Gennep, pode-se dizer que o menino é convocado a participar de um rito que simboliza a passagem de um membro da família do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. O inexperiente protagonista não sabe, mas o signo da madrugada, o rito de passagem da parenta e a longa caminhada até a casa da morta confabulam, em silêncio, o próprio rito de transição dele. Foge-lhe a consciência de que, enquanto a família vive um rito de separação numa esfera coletiva, ele inicia um rito de iniciação sexual particular, solitário e à margem do grupo. Com base nos termos de Gennep (2013), o protagonista de *Da cor da Graviola* experimenta uma condição especial, a de viver no limiar, ou seja, flutuar entre dois mundos: o infantil e o adulto.

Além desses prenúncios, o rito de passagem erótico do menino também se relaciona, de forma mais oblíqua, com os signos do mundo vegetal (frutas) e da fome. Já, no primeiro parágrafo do conto, o narrador-protagonista arregimenta para o centro da trama esses dois signos. Por serem muito pobres, a mãe do herói, a fim de que a família suportasse a longa caminhada até a casa da parenta morta, ordenou que ele, juntamente com outros membros familiares, catasse umas frutas para se alimentarem durante a viagem. Lembra, nesse sentido, o narrador: “como era inverno, as mangas eram poucas e feias, mas dariam para amansar a fome” (VIANA, 2009, p. 116). O garoto não sabe, mas, ao constatar que as mangas saciam a fome, já está se dando conta da sexualidade. Em *Os três ensaios sobre a sexualidade*, Freud (1996 a) não hesitou em fazer uma analogia entre a “pulsão sexual” e a “pulsão de nutrição”. Para ele, as duas pulsões compõem o homem desde o nascimento e o envolvem, ao mesmo tempo, a necessidade e a satisfação. Além disso, para o psicanalista, essas duas pulsões são inesgotáveis em sua saciedade, sendo a primeira satisfeita, de forma provisória, pela descarga sexual (normalmente pelo coito) e a segunda pela saciedade da fome. Em relação à pulsão de nutrição, esclarece Jeferson José Moebus Retondar (2018, p. 106):

a mamada para saciar a fome se relaciona com a demanda da necessidade para a preservação da própria espécie e, ao mesmo tempo, para oportunizar o nascimento e a construção do corpo autoerótico, pois a boca inaugura o primeiro grande registro de prazer. Por isso é que somente os humanos comem além ou aquém do que necessitam. Somente os humanos engordam pelo excesso de comida ou se cadaverizam pela renúncia dela. Tanto num quanto no outro caso, é a ordem do desejo que impera e não da necessidade ou do instinto.

No caso do protagonista de *Da cor da graviola*, as mangas, poucas e feias, satisfizeram precariamente a necessidade da sua fome, deixando a demanda do desejo aquém. É com esse aquém do desejo que o menino chega à casa da morta. Lá, revelam-lhe algo que o intriga: a tia que morrera era donzela. Com sua perspectiva “lusco-fusco”, conforme frisou Correia (2010), o protagonista não compreendeu, de imediato, o significado do termo “donzela”. Por isso, fora assaltado pela “comichão” da dúvida e da curiosidade. À deriva com esse sentimento, o púbere perambula pelo funeral. Até que uma prima de treze anos, Jade, inscrita na família como uma moça perdida, diz-lhe o significado da “obscura” palavra e ri, luciferinamente, da ingenuidade do primo. É interessante notar que a inocência do garoto justifica-se pelo grau de sua maturidade, bem como por sua formação religiosa. Depois da fala da prima, o menino, por exemplo, empenhou-se em observar se os sinais de pecado haviam pipocado no rosto da morta, tal como o padre do catecismo alardeava. A presença do discurso do padre na narrativa pode ser entendida como uma alusão ao papel que essa figura tem na formação das crianças cristãs, que é a de iniciá-la nos códigos morais e na Palavra de Deus, como atesta Michelle Perrot (1991).

Paralela a essas dúvidas, anseios e temores, a necessidade da fome corroía o protagonista. A sua barriga roncava e as bolachas servidas no velório eram poucas para seu enorme apetite. De repente, o menino começa a perceber que não era só a sua boca (o primeiro registro de prazer) que suplicava por satisfação, mas também algo abaixo de suas calças curtas. Em sua ignorância, atribui ao repuxo do suspensório o incômodo que vinha de baixo. Diante da sensação inaugural, o menino desejou, com toda força, livrar-se das calças curtas e da tirania do infame suspensório. Todavia, essas falsas evidências levantadas pelo garoto começaram a ruir, quando ele presenciou, na rua da tia defunta, um cruzamento canino, que eriçou os meninos e os populares do entorno.

Nota-se que a cena do atracamento natural entre o cão e cadela por trás mobilizou as perversões mais recônditas dos garotos e dos homens da bodega. Um dos primos do herói, diante da cena do acasalamento, disparou uma sentença bombástica para o menino: “é isso que não é ser mais donzela” (VIANA, 2009, p. 118). De forma crua, o garoto descobre, a final, o que um homem faz com uma mulher. Perplexo, pensou, por tempos, no sofrimento da cachorra no ato da copulação. Com efeito, o espetáculo da copulação canina inscreveu, no púbere, sentimentos inomináveis e desconhecidos, até então, para ele: “voltei para o pé de tia Lenira, com uma coisa esquisita no peito me sufocando, e só não era tristeza” (VIANA, 2009, p. 118). Pelo modo como o narrador rememora os eventos *troumáticos*, pode-se inferir que a crua cena

da copulação canina introjetou, no imaginário do púbere, a noção de que o corpo da mulher é naturalmente passível de dor no ato sexual. Nesse sentido, o protagonista parece inter-relacionar o ato sexual à agressividade e crueldade.

Já perto do clímax da narrativa, a fome das crianças presentes no velório foi “amansada” com suco de goiaba. O próprio protagonista e Isaura (a moça que tomava conta da casa das mulheres idosas) colheram, no quintal da casa, as goiabas. Lá, a moça subiu na árvore, deixando à mostra a sua calcinha azul, que contrastava com as pernas alvas. A imagem erótica deslumbrou o menino em fronteira. Ao descer da goiabeira, Isaura aumentou ainda mais o diâmetro do “furo” escavado no imaginário do garoto ao sentenciar: “você não viu os cachorros? Homem e mulher fodem” (VIANA, 2009, p. 118). Ao proferir a sentença maliciosa, a moça (“perdida”) parece experimentar uma catarse (alívio), pois o tabu linguístico (foder) emergiu, em seu discurso, como uma espécie de reação violenta à repressão sexual. Dino Preti (1983), em *A linguagem proibida*, explicita que o palavrão é um elemento catártico que distende as tensões sociais.

Depois que os olhos do protagonista viram as pernas brancas de Isaura e seus ouvidos escutaram as palavras licenciosas dela, o mundo dele nunca mais foi o mesmo. A palavra “proibida” proferida por Isaura animou a imaginação erótica do menino e a silhueta dela ofereceu-lhe a medida exata do objeto sexual dele. Quanto a essa relação entre o olhar e o desejo, Freud (1996a) lembra-nos que o olho é o ponto do corpo mais estimulado pelas qualidades do objeto sexual, ou seja, pela sua beleza. No caso do herói, desde o desvirginamento de seu olhar, não lhe foi mais possível, como antes, olhar Isaura fazendo goiabada, de forma inocente. Agora, fixava o seu olhar na beleza, no brilho e na alvura das mãos da moça, bem como na pintura das unhas dela. A malícia direcionou, então, o seu olhar para distrações sensuais de Isaura. O garoto, por exemplo, pouco se importou com a cena dramática, no funeral, em que a tia cadeirante fora suspendida por Isaura e outros para dar o último adeus à irmã falecida. Egoisticamente, a sua atenção ardente mirou apenas o “lance” de Isaura, que, ao ajudar a cadeirante a se levantar, prendeu a saia nos braços da cadeira, deixando à mostra suas coxas grossas e brancas à semelhança da cor da graviola. Relembra o narrador o seu alumbramento: “Isaura foi ajudar [a cadeirante] e sua saia ficou presa no braço da cadeira. Suas coxas grossas e brancas, da cor da graviola quando a gente abre, foram um clarão na sala” (VIANA, 2009, p. 119).

Percebe-se que a lembrança da cor da graviola assoma na psique do menino no exato momento em que a sua linguagem “fura” diante do erotismo inominável. Siderado por esse real,

o herói, sorrateiramente, abandona a cerimônia do funeral e a coletividade que a compõe, trancando-se, no banheiro, para viver solitariamente<sup>42</sup> o seu rito à margem. No espaço do banheiro, área de plena intimidade, o menino descobre, grotescamente, que a vida que o corpo erótico expele também se assemelha à textura e a cor da graviola: “senti algo estranho em meu corpo, que vinha remexido desde cedo. Não esperei o caixão sair. Quando voltei do banheiro, o enterro já havia partido e eu fiquei ali sozinho, no meio das flores murchas, aturdido não com a morte, mas com a vida a escorrer de nosso corpo” (VIANA, 2009, p. 119).

#### 4.4 Tornar-se homem: o laço da masculinidade

Agora era tudo nos descaminhos e pela primeira vez adivinhei o que era uma campina verde, devia ser assim, diferente de tudo o que eu tinha visto até então. Adeus, pai, adeus, mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a bênção no outro dia à minha mãe.

(VIANA, 1999, p. 15)

Parte dos contos de Antonio Carlos Viana ocupa-se dos ritos de passagem viril. Narrativas como *A mulher das mangabas*, *O meio do mundo*, *Ana Frágua*, *Nas águas de Dalila*, *Prima Otília* e *Cara de Boneca* representam bem esse vetor da produção do escritor sergipano. Nesses mundos ficcionais, o *troumatisme* adolescente materializa-se tanto no corpo erótico dos púberes quanto no corte simbólico que eles precisam realizar com o mundo doméstico e feminino, para efetivarem seu ingresso no mundo masculino. Para os meninos desses contos, esse corte que os leva rumo à rua e aos seus prazeres carnavais, costuma gerar neles um sentimento paradoxal de luto e êxtase erótico. Usualmente, nessas narrativas, o corpo infantil dos heróis transforma-se num corpo adulto sexuado em contextos sociais brutais e precários do ponto de vista afetivo. Essa revolução subjetiva pelas quais passam esses meninos, quase sempre, tem como consequência o rearranjo do núcleo familiar deles, bem como seu encontro com o afeto da angústia.

---

<sup>42</sup> De acordo com Michelle Perrot (1991, p. 163), o adolescente é narcisista, porque ele busca a si mesmo, procurando a sua imagem moral e física.

Nota-se, nesse sentido, que os ritos de passagem viris, na prosa vianiana, costumam ser cruéis e áridos. Geralmente, cabe aos protagonistas desse universo ficcional corresponder às expectativas que a cultura falocêntrica reserva para ele, mesmo que isso os viole de algum modo. Via de regra, eles descobrem “os formigamentos” de seu corpo em formação e as normas da ordem masculina, em contextos ficcionais paupérrimos, e à luz de corpos femininos grotescos. Além disso, a iniciação viril deles tende a ser, brutalmente, “mediada” por outros homens, como os irmãos ou a figura autoritária de um pai. Em razão disso, nessa secção, boa parte dos contos reafirma a seguinte concepção lacaniana: “o homem se faz homem por se situar a partir de um-entre-outros, por entrar-se entre seus semelhantes” (Lacan, 2003, p. 558).

No entanto, o que chama mais a atenção, neste bloco de textos, são as variações com que o autor tratou as formas de acesso à confraria masculina. O sergipano, além de retratar ritos de passagem viris “ancorados” na crueldade, também desvela, em alguns de seus contos, a constituição da masculinidade por ritos mais sutis, como aquele, por exemplo, firmado entre heróis púberes e patriarcas mortos e simbólicos. Igualmente, traz à baila o papel fundamental que o O(o)utro feminino desempenha no processo de reconhecimento sensualista do eu viril por parte dos meninos. Em suma, observa-se que esses variados “pórticos” de acesso à virilidade, em Viana, têm um elemento em comum: o protagonismo do O(o)utro na formação da “identidade” viril dos garotos.

Quanto às variações da representação ficcional, constata-se que, em tramas como *O meio do mundo* e *Ana Frágua*, o espaço ficcional extremamente pobre e árido torna o rito viril dos púberes hipertraumático. Já, em narrativas, como *A mulher das mangabas*, *As águas de Dalila* e *Prima Otília*, o autor aposta num rito permeado por um erotismo sensualista. Apesar de o efeito grotesco “cariar”, de algum modo, os universos ficcionais desses contos (exceto o de *Nas águas de Dalila*), pouco eles lembram a ferocidade e a brutalidade que pulsam nos contos *Ana frágua* e *O meio do mundo*. Vale salientar ainda que, nas narrativas mais propensas ao erotismo sensual, o quadro socioeconômico das personagens apresenta-se menos precário e pobre do que as produções grotescas do autor. Já, em *Cara de boneca* (conto incluído em seu último livro, *Jeito de matar lagartas*), o escritor enriquece seu painel de representações do rito de passagem viril ao ficcionalizar as “leis” perversas que animam o laço viril estabelecido pela própria horda de meninos, em vez de trazer à cena as coerções socioculturais em torno da constituição masculina.

Do ponto de vista do jogo narrativo, percebe-se, nesse bloco de contos, que o autor “cava” perspectivas variadas para o leitor no perímetro de cada conto. Sem abrir mão dos

recursos da introdução-cativante, da trama bem urdida, da gradação crescente dos eventos narrativos e da frase de efeito final (típicos do conto tradicional ou poeano), o autor de *Em pleno castigo* arquiteta vários tipos de interação entre o narrador, a ação narrativa e o leitor. Nesse sentido, parece que a tônica dos contos desse bloco não é a relação entre o *troumatisme* e a descoberta de segredos – como vimos na secção 3.2. *O frágil véu da intimidade e o arranhão na retina do menino em fronteira*. Tudo nos leva a crer que a força dos contos aqui analisados consiste na representação dos cortes simbólico-imaginários que os heróis púberes precisam realizar para se tornarem viris.

O conto *A mulher das mangabas* encarna bem esse corte simbólico-imaginário vivido pelos personagens vianianos. Nele, desenrola-se o dilema de um protagonista púbere que, em razão de seu amadurecimento sexual e de sua inscrição no mundo viril, enfrenta o rearranjo do laço simbólico-afetivo que ele estabelecera com a avó. O primeiro indício dessa revolução materializa-se num canto insuspeito da casa do herói: a janela. É fundamental perceber que, desde as primeiras linhas da narrativa, esse signo impõe-se na trama, demandando a atenção do leitor. De acordo com Roberto DaMatta (1997), o signo janela desestabiliza a convencional oposição binária estruturada entre a casa (universo controlado e ordeiro) e a rua (mundo dos imprevistos e dos acidentes). Para o antropólogo, a janela constitui uma área fronteira da casa, que põe em comunicação o dentro e o fora. Levando isso em conta, pode-se afirmar que Antonio Carlos Viana concentra (in)intensamente, em sua narrativa, dois signos que remetem à ideia de fronteira: a janela e a puberdade. Não só isso, o sergipano ocupa-se, em *A mulher das mangabas*, do abalo sísmico que esses dois signos vão provocar no lar e nas interações do herói.

Como acontece em quase todas as narrativas vianianas, o espaço doméstico do herói apresenta-se desfalcado ou, como diz Roudinesco (2003), em “desordem”. Nesse lar em “desordem”, avó e neto estabeleceram entre si um forte laço imaginário-simbólico até o abrupto adolecer do menino. Assim, esses dois personagens, que viviam, até certo tempo, sozinhos num lar-ventre autossuficiente, viram-se assaltados pelos sentimentos de angústia e perda em razão do amadurecimento sexual do protagonista. Para Michelle Perrot (1991), a adolescência é uma zona de turbulência e contestação que causa “fraturas” e “irrupções vulcânicas” no quadro familiar. Nesse sentido, pode-se dizer que, no conto, o primeiro sinal dessa revolução violenta manifesta-se no interesse do herói da trama pelo espaço da janela. Ao acompanharmos o desenvolvimento da narrativa, percebemos de imediato que a avó do protagonista passa a se incomodar com a nova mania do neto de ficar à janela, observando os ambulantes e, por vezes, provocando-os.

Tatuado por esse incômodo da avó, o herói rememora, no plano da narração, as reprimendas da velha mulher: “sai da janela, menino. Menino que vive na janela só dá pra mexerico”; “fique não, Netinho, janela ficou pra moça namorada” (VIANA, 1999, p. 130). Como se vê, a idosa repreende o novo hábito do neto por aproximá-lo de práticas estereotipadamente femininas, como a da fofoca e a dos suspiros enamorados das moças à janela. Dessa forma, a avó, com essa atitude, parece querer inibir inconscientemente a feminização do neto. Todavia, embora a idosa desejasse que o neto se integrasse ao clã dos homens, não se mostra, do ponto de vista emocional, preparada para o corte que esse rito opera entre o universo doméstico, feminino, e o universo público, masculino. Ela, de alguma forma, intui que, em breve, o erotismo e o laço da masculinidade “levarão” consigo Netinho para além do mundo doméstico. Por isso, viu na janela a primeira ameaça dessa fuga.

Faz-se necessário notar que, apesar da família do herói parecer ser governada por uma figura feminina, o “esteio” simbólico da casa dele ancora-se, na realidade, na figura de um patriarca-fantasma: a do avô. Em razão disso, pode-se dizer que o receio da avó em relação à feminização do neto parece supérfluo. O leitor perspicaz identificará sem delongas, por meios dos indícios, que o herói carrega viva, em seu nome<sup>43</sup>, a memória do avô. Na verdade, Netinho é, no campo do desejo da avó, uma “miniatura” potente do marido dela. Tendo em vista toda a trajetória do herói, percebe-se que ele torna seu o desejo do O(o)utro – o da avó – enlaçando-se à linhagem masculina da família.

Assim, longe de qualquer estandardização, o laço da masculinidade se firma em Netinho silenciosamente pela via do patronímico (ou de modo mais específico pelo Agnome<sup>44</sup>) e pelo desejo da avó. É, portanto, esse pai-avô – morto, transcendental e simbólico – que dá a Netinho, no momento, um alicerce simbólico, para que ele transgrida o espaço feminino da casa e conquiste o da rua. Todavia, essa passagem é vivenciada pelo menino com muita dor e angústia. Ao retroceder no tempo, a memória do herói reaviva, com vivacidade, esse violento e *troumático* corte:

---

<sup>43</sup> Pierre David (1977, p. 94), em *Psicanálise e família*, elucida que “é pelo patronímico que cada um se insere no mundo social”.

<sup>44</sup> De acordo com o dicionário Houaiss (2020), o termo agnome era entendido, na Roma Antiga, como um “apodo em geral honorífico que se acrescentava ao nome de alguém para destacar, p.ex., uma de suas virtudes ou lembrar a excelência de um de seus atos (Demétrio *Evergetes* [Benfeitor], Ptolomeu Filopator [amigo do pai]”. Modernamente, no âmbito do Direito, a noção de agnome assume um outro sentido. De acordo com Patrícia Prates da Cunha (2014, p. 13), “acrescenta-se [hoje] agnome ao final do sobronome, para identificar o grau de parentesco, com Filho, Neto, Sobrinho, ou ainda graus de geração como Segundo e Terceiro”.

eu ficava ajoelhado nos pés dela e ela fazendo cafuné na minha franja do meio da cabeça até a testa. O resto era tudo raspado. Era bem fresquinha a minha cabeça. Vovó passava a mão e falava que eu ficar grande, um rapaz muito bonito. Ia ser a cara do vovô. Minhas sobrancelhas eram iguaizinhas às dele. Sem pensar em nada, as nuvens voando finas, só aquela mão velhinha me alisando e aquela sonolência. Uma vontade de enfiar cada vez mais minha cabeça nas pernas dela. Mas sem maldade nenhuma. Quando cresci um pouco mais, ela não deixou. Que eu já estava na idade de menino de rua. Não sei por que me senti para sempre expulso de suas pernas (VIANA, 1999, p. 130).

Expulso de vez do “ventre” da avó, a janela da casa cintila, com todo seu brilho, para o menino. Sustentado, portanto, pelo dito inconsciente “tu és” homem (ser público e do mundo), o herói traquina e blefa, a partir de sua janela, com os signos do mundo externo – como os vendedores ambulantes – que trafegam por sua rua. Em virtude dessa traquinagem, o menino vai internalizando a concepção de que o homem é o senhor da rua (do mundo público) e de que tudo pode. É importante frisar que o comportamento do menino é valorado positivamente por sua avó, em virtude da satisfação dela diante do espaço que o neto está conquistando no clã dos homens. O narrador, no plano do presente, rememora, com júbilo, o exato momento em que ele conquistou uma posição fálica no mundo: “depois dessas tardes cheias de chamados, vi que vovó estava gostando mais de mim e se divertia também. Notando a aliada, pegava a gritar tudo o que era fruta que passava” (VIANA, 1999, p. 131). Entretanto, a avó do garoto o repreendia severamente, quando as traquinagens eram endereçadas à mulher das mangabas. As reprimendas da idosa em relação à comerciante foram tão desproporcionais que uma “pulga” fez morada por trás da orelha do inerme menino.

O leitor detetivesco percebe que, por trás das reservas da avó, esconde-se um doloroso processo de luto psíquico. A idosa (e, com efeito, o leitor) antevê que o “interesse” do menino pela mulher das mangabas – esse ente da rua – vai levá-lo à travessia de um limite fronteiro do qual jamais se retorna. De acordo com Paulo André de Carvalho Correia (2010, p. 90), no conto, “a avó [do herói] aparece como símbolo do universo infantil que está sendo perdido”. A guardiã da infância do neto percebe que, certo ou mais tarde, o seu menino ingressará na adolescência e no clã masculino, abandonando inexoravelmente a posição de criança, que tanto a ampara. Em relação a esse decisivo momento da saída da infância e ingresso à adolescência, Sonia Alberti (2004, p. 46) pontua: “digo que a própria adolescência é uma escolha do sujeito. Ele pode escolher atravessá-la, mas pode também não a escolher. Entendo que entrar na adolescência já é por si, uma escolha. O sujeito escolhe assumir o desligamento dos pais”.

Levando em conta a reflexão de Alberti (2004), podemos afirmar que Netinho, amparado pelo fantasma do avô e pelo desejo do O(o)utro, “decide”, através de um “parto

doloroso”, ingressar na adolescência e no mundo masculino. Na trama, por exemplo, o menino, de modo ambivalente, jubila-se com a descoberta do corpo erótico da mulher das mangabas e angustiava-se com a tristeza e as lágrimas enlutadas de sua avó. Em outros termos, ele paga um alto preço por ter dado os primeiros sinais de seu adolecer. Dessa maneira, a sua avó, Daleça, em virtude da iminência dessa transformação, expulso-o com secura do mundo infantil, como se vê:

naquela noite nem tudo correu bem. Tomei café sozinho. Lavei a caneca de ágata, dei comida pro gato e doido pra voltar pra sala. Queria ver como estava vovó Daleça. Dormia de um sono só. A luz na mão fazia sombras medrosas na parede. Eu ia ter que enfrentar o breu sem nenhuma voz ao lado da minha. Não só teria de ir pro quarto sozinho, como nunca mais ia ter as bonitas histórias do cego que casou com Naninha e, principalmente, as de meu bisavô nos arrozais, ela contava com tanta firmeza que dava pra ver o pai dela caminhando chape-chape nas águas do brejo. Ia adormecendo pouco a pouco, a voz mansa ficando longe longe até eu me perder nos difíceis caminhos de mim mesmo (VIANA, 1999, p. 133).

Ao sair de cena, a avó do garoto, que, até certo tempo, lhe contava histórias acalentadoras (aliás, narrativas repletas de figuras masculinas) e o protegia do breu, abandona-o, deixando-o a sós com a autonomia desalentadora. Entretanto, é imprescindível notar que, mesmo dilacerada pelo luto e pela defesa psíquica, a idosa, inconscientemente, “ancora” mais uma vez o neto no mundo dos homens ao lhe impor a aprendizagem da autonomia<sup>45</sup>. Nesse sentido, percebe-se que o herói desenvolve essa capacidade ao elaborar, solitariamente, o luto de seu eu-menino e de sua avó da infância no campo inconsciente do sonho, como podemos ver:

aquela tristeza repentina de vovó Daleça batia-me na testa exigindo resposta pronta. Coisa nenhuma me trazia a maldita mulher das mangabas. Só descobri no outro dia ao lembrar de um sonho com cestos de mangaba e eu dentro todo sujo. Lutava para tirar o visgo e me sujava muito mais. A mulher aparecia com a saia de vovó Daleça e me lavava todinho. Vovó aparecia de cara amarrada e “já pra dentro, menino, não vê que essa mulher tá te lavando?” Só então notei que era a tal mulher das mangabas e eu num estado que não conhecia antes (VIANA, 1999, p. 134).

Perplexo diante do conteúdo de seu sonho e de seu novo corpo, o herói do conto começa a entender, em parte, as mudanças que começaram a ocorrer em sua sexualidade e no arranjo simbólico-afetivo que ele mantinha com a avó. Entretanto, se esse sonho possibilita ao

---

<sup>45</sup> Segundo Anthony Giddens (1993, p. 141), em *A transformação da intimidade*, os meninos, por conta dos fatores de sua formação psicológica e social, tendem a ser mais autônomos e independentes do que as mulheres, apesar de pagarem um “preço emocional” mais alto por conta do desenvolvimento dessa capacidade.

“inocente” protagonista um conhecimento parcial do fenômeno; ao leitor detetivesco, pelo contrário, disponibiliza um excedente de significados latentes e iluminadores. Ao observarmos bem, podemos chegar à conclusão de que a significante sujeira presente no sonho do garoto diz mais do que aparentemente diz. Nota-se que os significantes limpeza e sujeira, que se digladiam no sonho, parecem traduzir o angustiante embate do púbere com seu corpo sexuado. Phillippe Lacadée (2012), por exemplo, aponta que, para muitos adolescentes, a sexualidade adulta é percebida como uma “mancha negra” em seus corpos. Ao tomarmos como válida a metáfora do psicanalista francês, podemos dizer que o herói experimenta o “furo” que a sexualidade adulta faz em seu mundo infantil como uma mancha, uma mácula, uma sujeira, que precisam ser levadas.

Além disso, vale a pena ressaltar ainda que Viana não só tematiza o sonho em seu conto, mas também mimetiza a própria linguagem desse fenômeno. Segundo Lacan (1998a), na produção onírica, as metáforas (substituição/criação) e as metonímias (conexão e elisão) deformam, defensivamente, os conteúdos reprimidos pelos sujeitos. Com base nas lições do psicanalista francês, podemos afirmar que, no sonho do menino, engendra-se uma conexão metonímica entre a figura da avó do protagonista e a mulher das mangabas. Isso significa dizer que a mulher que aparece no sonho, resulta da aglutinação da figura da mulher das mangabas e de parte da avó do menino (a saia). Essa figura híbrida e deformada oniricamente representa, na realidade, o conflito psíquico reprimido no herói, pois ele, no plano do inconsciente, vê-se dividido entre o mundo erótico (iconizado pela mulher das mangabas) e a ternura do mundo infantil (ancorada na imagem da avó).

O leitor mais atento pode, também, “desenterrar” um interessante excedente de sentido indiciado no seguinte discurso inscrito no sonho: “já pra dentro, menino, não vê que essa mulher tá te lavando?”. Se prestarmos bem a atenção na palavra “lavando”, perceberemos que ela, por conta de uma única letra, não se torna outro significante: “levando”. Entretanto, para enxergar o excedente de sentido contido nesse fragmento, faz-se necessário, mais ou menos, estarmos familiarizados com o funcionamento da linguagem do inconsciente. Segundo Bruce Fink (1998), a linguagem do inconsciente não se estrutura com os mesmos princípios de uma língua antiga ou moderna, e, sim obedece a um conjunto de regras que a submete a uma série de transformações, elisões e deslizamentos. Tomando por base essa ideia, pode-se concluir que o protagonista da narrativa, ao sobrepor, no plano onírico, a palavra “lavando” e “levando”, parece estar expressando a sua angústia em relação à sua nascente “mancha negra” (para ele, lavável) e à morte de seu mundo infantil (levado pela mulher das mangabas).

Assim, sob o efeito desse angustiante sonho, o menino recolheu-se ao “ventre quente” da casa (ao seu quarto especificamente), não ocupando mais o lugar fálico conquistado à janela. Para vencer a sonolência macambúzia, pensou em recorrer ao confessionário do padre, mas acabou encontrando certo “esteio” simbólico em suas “conversas” com a imagem do santo mouro e de pele escura – são Benedito – colada na parede de seu quarto. Culpou a “maldita” mulher das mangabas pelo seu mal-estar e o da avó. E experimentou o sentimento de completo abandono, ao ver-se exilado de seu ser e de seu corpo de criança. Rememorando esse sentimento, o narrador confessa ao leitor: “não me sentia ligado a ninguém. Antes era o Netinho da vovó Daleça. Agora, solto no mundo, desenlaçado, cachorro sem dono. Se viesse um circo garanto que eu ia. Me misturava com os outros meninos e fugia para sempre” (VIANA, 1999, p. 135). Como se vê, o herói desejava ser para sempre o menino da vovó Daleça. Contudo, esse desejo infantil do menino não sobreviveu à sobreposição de outros desejos mais intensos que se encontravam fora da janela.

Novamente atraído pela janela, o menino voltou a esperar, com ansiedade, a mulher das mangabas no horário costumeiro. No entanto, ela não apareceu. Já dissuadido da espera, o menino, de repente, escuta o grito fino da comerciante de braços “roliços” e “bem-feitos”. Dessa vez, os gritos da mulher assaltaram o púbere com uma pulsação estranha, que o fez correr desesperadamente à janela. Retornando ao antigo lugar fálico, dirige à ambulante o costumeiro gracejo: “Ei, mulher das mangabas!”. E com um riso diferente, a ambulante mirou o impertinente traquina. A avó, que assistira a tudo, não mais repreendeu o gesto do neto, embora a contragosto.

E, nessa ocasião, o menino notou, num êxtase profano, que os peitos da mulher – de “dentes furados” – se assemelhavam as duas mangabas bem grandes e doces. Desde aquele dia, para o menino, “tudo girava e balançava como a mulher das mangabas” (VIANA, 1999, p. 136). E, sob o forte impulso de sua “mancha negra”, o herói púbere “rasga”, final e *troumaticamente*, o “casulo” da infância e o tecido da placenta-lar, tendo acesso à rua e aos seus prazeres. Morre, portanto, o eu-menino do herói e a avó da infância dele. No plano do presente, o narrador (como todo adulto que esquece o seu pleno castigo) relata ao leitor, sem nenhuma melancolia, a “morte” da criança que ele foi: “todas as tardes a mulher das mangabas vinha socorrer os meus chamados e partia remexendo, me deixando muito mais remexido. Depois apanhei amizade com uns meninos da rua. Não veio circo pra partir, mas encontrei muitas vezes a mulher das mangabas a dar mel a nós crianças” (VIANA, 1999, p. 136).

No conto *O meio do mundo*, Antonio Carlos Viana dilui, na estruturação de seu universo literário, a representação social da família nuclear de base burguesa. Como se sabe, a representação desse arranjo familiar, composto pelas figuras do pai, mãe e filhos, é uma exceção na obra do escritor. Como vimos na análise de contos anteriores, o autor de *Brincar de manja* prefere representar essa instituição social pelo prisma da falta (sobretudo da figura paterna) e dos condicionantes áridos da pobreza. Porém, nesse novo empreendimento ficcional, o sergipano não se afasta da aridez do mundo dos pobres, mas, varia seu sistema representacional, ao pôr em cena, de forma excessiva, a figura paterna. Dessa vez, o herói vianiano atravessa o rito de passagem viril não em consonância com o tempo biopsíquico de sua maturação, mas em conformidade com a vontade imperativa do pai e o “consentimento” silencioso da mãe. Em outros termos, o pai do garoto, de modo violento, arranca-o do mundo feminino e doméstico da mãe, a fim de inscrevê-lo, definitivamente, no clã masculino. Em paralelo com essa representação, Pierre Bourdieu (2014, p. 36-37, grifos do autor), em *A dominação masculina* declara que, no campo sociológico:

[os ritos de instituições] se inscrevem na série de operações de *diferenciação* visando a destacar em cada agente, homem ou mulher, os signos exteriores mais imediatamente conformes à definição social de sua *distinção* sexual, ou estimular as práticas que convêm a seu sexo, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo. É, por exemplo, o caso dos ritos ditos “de separação”, que têm por função emancipar um menino com relação à sua mãe e garantir sua progressiva masculinização, incitando-o e preparando-o para enfrentar o mundo exterior. A pesquisa antropológica descobre, realmente, que o trabalho psicológico que, segundo certa tradição psicanalítica, os meninos têm que realizar para cortar a quase-simbiose original com a mãe e afirmar uma identidade sexual própria é expresso e explicitamente acompanhado, ou mesmo organizado, pelo grupo que, em toda uma série de ritos de instituições sexuais orientados no sentido da virilização e, mais amplamente, em todas as práticas diferenciadas e diferenciadoras da existência diária (esportes e jogos viris, caça etc.) encorajam a ruptura com o mundo materno; ruptura da qual as filhas (bem como, para sua infelicidade, os “filhos de viúva”) estão isentos – o que lhes permite viver em uma espécie de continuidade com a mãe.

Em *O meio do mundo*, o leitor não tem acesso ao conjunto de ritos viris pelos quais passou o herói. Ao invés disso, o autor o põe em contato com um dos momentos mais decisivos e (in)tenso da existência do herói: o dia em que o pai dele – a fim de que perdesse a virgindade – levou-o, sem que soubesse, à casa de uma desconhecida carvoeira, fedorenta e de “dentes quebrados”. A noite que antecedeu esse encontro “iniciático” foi marcada por “vagas conversas” entre o pai e a mãe do menino. Lembra, tempo mais tarde, o protagonista que seu pai “rapou” toda a economia doméstica para custear aquela viagem a respeito da qual, à época, nada sabia. Noutro dia, sob a irradiação de um sol inclemente, pai e filho partiram rumo ao

mesmo ponto de chegada, do ponto de vista objetivo, mas atribuíram a esse destino final sentidos diferentes. Para o menino, ambos caminhavam rumo a um ponto desconhecido que o angustiava. Já, sob ótica do pai, os dois se dirigiam em direção ao “sagrado templo da virilidade”. Já na primeira linha do conto, o narrador relembra o árido trajeto que dava acesso à casa da carvoeira: “A estrada era comprida que nem só, mais ainda que a do mulungu onde a gente ia ver o doutor uma vez por ano” (VIANA, 1999, p. 13).

Como se vê, o autor amarra a saga do herói ao signo caminho, metonimicamente. À medida que a narrativa se desenvolve, o leitor detetivesco vai percebendo que o signo caminho escamoteia, na realidade, outro mais profundo e elucidativo: o do “descaminho”. Igualmente, lançando mão dessa capacidade de perceber os indícios, o leitor não deixa de perceber que a peregrinação do menino rumo à casa da iniciadora sexual é (in)tensificada dramaticamente pela inclemência das altas temperaturas do semiárido nordestino e por sua paisagem inóspita. Nesse sentido, é importante frisar que Viana, ao cravar o herói de *O meio do mundo* numa espacialidade severamente árida, homenageia, com efeito, a estética do alagoano Graciliano Ramos. Não por acaso, Paulo André de Carvalho Correia (2010) associou a atmosfera do conto *O meio do mundo* à da novela *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Georgina Martins, por sua vez, em seu estudo *Pequena história literária da infância pobre*, além de reforçar a aspereza espacial desse conto, chamou, também, a nossa atenção para a brutal ritualística erótico-sacrificial a que o herói púbere dessa narrativa foi submetido. Sustentando essa interpretação, a pesquisadora defende que o sacrifício imposto ao menino decorre de uma tradição do clã masculino e da autoridade silenciosa do pai dele, como podemos ver:

o menino [o herói de *O meio do mundo*], por ser portador da natureza do macho, tinha por função perpetuar a masculinidade, mas só depois que ocorresse a confirmação dessa natureza, o que se dá depois do sacrifício. Levado pelo pai à casa da carvoeira ele fora iniciado no mundo masculino, principal condição para ser aceito entre seus pares (MARTINS, 2012, p. 81).

Assim, sob a autoridade silenciosa do pai, o herói procura (a custo de um alto preço emocional) reproduzir aquilo que a tradição viril prescreveu para ele. Nessa perspectiva, Anthony Giddens (1993, p. 147), em *As transformações da intimidade*, defende a tese de que os homens, de um modo geral, constroem a sua identidade sexual (que é, na realidade, mais uma identidade genital), a partir de uma “narrativa emocional prescrita do eu”, e não de “uma narrativa reflexiva do eu”. O menino, por exemplo, atravessa o seu rito de passagem viril sob a sombra de um pai autoritário e sob a máxima de que “homens não têm medo”, professada pela cultura e por essa figura excessiva. Cumprir, portanto, esse rito sacrificial – como aponta

Georgina Martins (2012) – é o que se espera, geralmente, desse herói e dos meninos que ele representa ficcionalmente. Oportunamente, Sócrates Nolasco (1993, p. 71) lembra-nos em seu livro, *O mito da masculinidade*, que, no mundo masculino, não existe, praticamente, a cultura do diálogo, da orientação e da troca de experiências entre homens, sobretudo, entre os mais experientes e aqueles que estão se iniciando no universo masculino. Acrescenta ainda o psicanalista que só restam aos neófitos, no mundo masculino, um “silêncio profundo” e as altas expectativas em torno de suas *performances* viris.

É curioso notar também que essas evidências sociológicas e psicanalíticas sofrem, em *O meio do mundo*, um processo de (in)intensificação, que faz com que o leitor reconheça esse drama psicossocial dos púberes não pelo intermédio da mera reprodução da realidade, e, sim, pelo acréscimo de algo novo ao já codificado. Quanto a esse processo de (in)intensificação específico do conto, vale ressaltar que o sergipano recorre ao efeito grotesco. Desse modo, o autor arregimenta esforços para representar, com intensidade, o aniquilamento do mundo infantil do herói. Para tanto, mobiliza sintaxes ficcionais capazes de descrever (com cores berrantes e intensas) a crueza da realidade e a ferocidade das pulsações do sexo, como se pode ver na cena crucial em que o menino (des)encontra-se coma a sexualidade adulta:

a mulher foi lá dentro e veio sem o pano na cabeça, desamarrando a pindoba que prendia a chusma de cabelos negros como se carregasse um anum no ombro. Pensei que fosse falar comigo, tal a decisão que a tomou de repente ao sentar ao meu lado. De repente a vi envelhecida, mão de avó que cata cafuné. Me encolhi um pouco e ela continuou assim, toda muda e quieta, enquanto eu olhava para fora, medo de chegar alguém. [...] levou minha mão com jeito e a dela se encaminhou para onde nenhuma outra tinha se encaminhado ainda, a não ser a minha. [...] Sentada em meu colo, se ajeitou inteira e poderosa, eu magro demais para sustentar seu corpo e minhas pernas parecia que iam estalar se ela fizesse movimentos bruscos, se ajeitando toda, eu como a me perder no sumidouro do mundo. [...] Agora era tudo nos descaminhos e pela primeira vez adivinhei o que era uma campina verde, devia ser assim, diferente de tudo o que eu tinha visto até então. Adeus, pai, adeus mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a bênção no outro dia à minha mãe (VIANA, 1999, p. 14-15).

Percebe-se que o escritor atinge o efeito dramático da cena acima ao descrever num perímetro estreito e tenso o (des)encontro brutal do herói com o real do sexo e a senilidade da carvoeira pobre. Ademais, essa cena narrativa se intensifica ainda mais, quando se adensa, no tecido ficcional, uma sintaxe contrastiva entre o corpanzil sexualmente virulento da carvoeira e o corpúsculo amedrontado do púbere. Não é difícil de perceber, a partir do fragmento, que, na medida em que o real aumenta o diâmetro do “furo” no imaginário do herói, mais ele anseia preenchê-lo com algum sentido. Na realidade, vê-se que o menino se empenha para dar

“sentido” ao “apagão” que o real provoca. Para tanto, o protagonista compara as sensações eróticas inaugurais que sente a uma imagem distante e idealizada por ele: a “campina verde”. Além disso, em várias vezes, ao longo da narrativa, o menino tenta “acolher” o não-sentido radical do real, projetando seu erotismo recém-descoberto ao comportamento sexual dos animais.

Soma-se ao drama do herói de *O meio do mundo* os conflitos que ele nutria frente aos impasses instituídos entre religiosidade e erotismo. Durante um dos instantes do ato sexual, o menino comparou, de forma angustiada, uma das poses eróticas da carvoeira (que expunha a “chaga viva” dela para ele) à imagem emblemática de São Sebastião, que ele tinha fixada em seu quarto. Esse indício da obra revela, portanto, que o protagonista, além de ser “siderado” pelo *troumatisme* da puberdade é também perturbado pelo “fantasma” da punição cristã. Apesar dessa forte angústia, o menino tornou-se irrevogavelmente outro, deixando de vez seu mundo infantil. Percebe-se, ao longo da narrativa, que o ato da mãe do protagonista de protegê-lo (antes da partida dele para a casa da carvoeira) com um chapéu infantil revelou-se supérfluo. Todos sabem (inclusive o leitor) que chegara, para o menino, o decisivo momento de posicionar-se diante da partilha dos sexos.

Por fim, é interessante notar que depois do ato sexual, o garoto percebeu, mais ou menos, que uma “fome” de outra espécie agora o acompanhava, como lembra mais tarde o narrador: “me levantei como se tivesse pegado serviço novo [...]. Senti que tinha ainda muita força em mim, mas era como se eu fosse pedir outro prato em casa alheia” (VIANA, 1999, p. 15-16). Nota-se, a partir do fragmento, que, embora o corpo pulsional do herói já estivesse bem acomodado à sua nova condição, o imaginário dele estava longe de compreender toda a transformação que se operava nele. Além de voltar para casa com uma “fome” estranha, o protagonista regressa sozinho, sem o pai. Assim, depois de “aprender” a percorrer sozinho os (des)caminhos do erotismo, chegara, também, para o menino, a hora de trilhar, novamente em solidão, o caminho da autonomia e o da identidade masculina. E, antes, de deixar para trás o insalubre “templo da virilidade”, que o transformou num “homem”, viu, intrigantemente, “um bolinho de dinheiro” próximo a sua mochila de viagem, como se alguém o tivesse esquecido.

Em *Ana Frágua*, o autor de *Aberto está o inferno* estrutura um jogo narrativo, novamente, em torno da iniciação erótica de um protagonista púbere. Todavia, nesse conto, em dissonância com outras narrativas do escritor, como *A mulher das mangabas* e *O meio do mundo*, o foco narrativo alinha-se à perspectiva de um narrador-observador. É curioso notar que a escolha desse prisma narrativo não resulta de uma escolha arbitrária do escritor, mas

decorre das próprias exigências da verossimilhança e das demandas estético-discursivas do próprio conto. A decisão de Antonio Carlos Viana de acomodar a trama do conto *Ana Frágua* ao campo de visão de um narrador externo e maduro aponta, na realidade, para o projeto poético dele de alargar as margens dos eventos narrativos para além da ogiva ocular de um narrador implicado. Além disso, a escolha desse ponto de vista narrativo parece também está relacionada ao fato de o escritor desejar contornar com mais exatidão os movimentos (in)conscientes do herói púbere de sua trama. Dessa maneira, o narrador-observador do conto, perscruta e exterioriza as sensações e pensamentos mais íntimos do protagonista. Contudo, narra e reporta os eventos eróticos que se sucedem ao herói por intermédio de um discurso francamente licencioso.

Munido dessa autoridade, o narrador percorre os (des)caminhos sofridos pelo protagonista púbere em sua inserção no mundo erótico e masculino. Diferentemente do herói de *O meio do mundo*, o do conto *Ana Frágua* não experiencia seu rito de passagem erótico tutelado pela figura de um pai autoritário. Os irmãos mais velhos assumem essa autoridade. Desde a primeira linha do conto, o narrador indicia esse incitamento: “todos os seus irmãos já tinham ido, menos ele” (VIANA, 2004, p. 11). Na medida em que a narrativa avança, o leitor toma ciência de que esse lugar indeterminado apontado pelo narrador refere-se à “casa das perdidas”, na qual reside, entre outras prostitutas, a amazonense Ana Frágua. A existência da mulher chega ao conhecimento do menino pelo discurso de seu irmão mais velho, Miro. Certa vez, Miro estimulou o irmão mais novo a perder a sua “donzelve” com a amazonense, por ela ser “sabida que nem cão” e ter “o olhar de mãe e cu de puta”. Assim, identificados um com outro, o herói e Miro reconhecem-se nos códigos da masculinidade. Não foi só Miro que funcionou como um “espelho” para o herói de Ana Frágua, mas também os demais irmãos deles desempenharam igualmente essa função. Sustentados por esse laço simbólico, esses irmãos (órfãos de mãe) foram construindo e sedimentando sua identidade masculina em grupo, pois, como lembra Lacan: “homem se faz *O* homem por se situar a partir de Um-entre-outros, por entrar-se entre seus semelhantes” (LACAN, 2003, p. 558). Na mesma esteira do psicanalista francês, Pierre David (1977, p. 58) observa que, para os meninos, “a procura de um reconhecimento do seu estatuto pelos irmãos é o modo dominante da afirmação viril”.

Nesse sentido, é importante observar que, embora o desejo do herói esteja, claramente, orientado para o outro sexo – o corpo feminino – ele se sente pressionado a provar para o O(o)utro que pertence inequivocamente ao clã dos machos. Isso ocorre, porque, segundo Bourdieu (2014, p. 64), “o homem verdadeiramente homem é aquele que se sente obrigado a

estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer a sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública”. Para o protagonista, por exemplo, a sua glória e honra estariam garantidas no momento em que seus irmãos reconhecessem que ele era um deles. Por isso, não tardou muito a buscar a “senha” da masculinidade na “casa das perdidias”. O menino, descarregador de feira-livre, num sábado bom de apurado, tomou coragem e foi ao (des)encontro das “perdidias”, especialmente, ao da amazonense Ana Frágua.

O narrador do conto, claramente familiarizado com o cenário da pobreza, reconstrói com potente plasticidade e fortes sugestões olfativas a atmosfera miserável do prostíbulo. Com uma precisão cirúrgica, capta as primeiras e inóspitas impressões do herói púbere sobre “a casa das perdidias”. Fixando-se na retina do menino, o narrador traz à luz o clima insalubre do mísero prostíbulo: amontoado de porcos, fartum seco de fezes, ar abafado, desolação e o raquitismo dos “filhos das putas”. Em meio ao deserto e à precariedade do antro, o menino topou, quase ao mesmo tempo e ironicamente, com a cobiçada amazonense e com um quadro de santa Teresinha, símbolo da ascese e da renúncia sexual. O incomum silêncio e vazio do prostíbulo justificara-se, como lembra o narrador, pela ausência das outras prostitutas que tinham ido à cidade para fazer exame para saber se tinham doença mortal. Por isso, Ana Frágua cintilava absoluta naquele deserto inóspito. Não demorou muito para que a amazonense de mais de 40 anos reconhecesse o parentesco do menino com Miro. E, sem delongas, pergunta ao intruso, com certa desfaçatez, o motivo da “visita” dele. E o herói – vencendo, com coragem, atrapalho e receio – dispara de uma vez: “vim foder com a senhora” (VIANA, 2004, p. 12)

Para acentuar a atmosfera do conto, o autor imprime, de forma dramática, na “carne” de Ana Frágua a miséria e fragilidade. A princípio de modo velado e, depois, explicitamente, o narrador revela ao leitor que a prostituta vendera seu corpo ao menino logo após ter arrancado três dentes. Assim, em consonância com as lições de Poe, Antonio Carlos Viana concentra, grotescamente, numa mesma unidade – cena ficcional – vetores que parecem se excluir mutuamente: erotismo, dor, delicadeza, brutalidade e feiura. É interessante notar que o irmão de Miro “torna-se” homem sob a égide desse “quadro” grotesco, como podemos ver:

Ana Frágua deu riso de boca fechada e olhos murchos. Aproximou-se, o lenço sempre na boca, e sentou-se ao lado dele com muita delicadeza. Com a mão sem lenço, abaixou-lhe o calção de pano grosso com toda tranquilidade e elogiou suas partes: “Ah, se eu não tivesse arrancado três dentes...”, lamentou, rindo repuxado. O menino entendeu tudo e sentiu-se mais teso ainda. Era o que ele mais esperava, todos os homens falavam que não tinha coisa melhor, mas com três dentes arrancados ia ser impossível. Aí Ana Frágua puxou uma gaveta na mesinha e tirou um envelope que o fez ficar gelado. Quis botar uma camisinha nele, mas ele não deixou. Tinha medo de murchar, os amigos alertavam. Ana Fragua não insistiu. Antes de se deitar, ela atachou dois dedos no pote grande de creme, se untou entre

as pernas e foi se derreando com muito cuidado, a cabeça imóvel. Puxou-o pra cima dela e o conduziu pela primeira vez por caminhos escuros, mas ele nunca viu tanta claridade na escuridão (VIANA, 2004, p. 13).

A partir dessa cena ficcional, percebe-se que o narrador “dilui” seu (in)consciente ao do herói. Sustentado por essa supervisão, ele dá conta tanto do evento em si, no plano externo da cena, quanto dos “movimentos” psicológicos e afetivos do protagonista, no plano interno. Ao tirar proveito da mega visão do narrador, o leitor pode perceber que o menino não vai, sozinho, à cama com a meretriz amazonense: O(o)utros, irremediavelmente, o acompanham nessa experiência erótica. Com perspicácia, o leitor conclui que aquilo que sustenta o herói, do ponto de vista do simbólico-imaginário, no ato-sexual, são, entre outras coisas, as palavras injuntivas de outros homens que se sedimentaram em sua subjetividade. A curiosidade do garoto em relação ao sexo oral, como se vê no fragmento, apoia-se nos desejos de outros homens. Percebe-se ainda que esses confrades não só o acompanham nos rumos de sua satisfação sexual, mas também o induzem, pelo machismo, a um comportamento sexual de risco. A “Palavra” dos confrades põe o menino em risco na medida em que ela inocula que o plástico da camisinha “murcha” a ereção do pênis, símbolo imaginário de sua potência masculina. Ademais, vê-se, a partir do fragmento, que, se o menino, por um lado, desconhece o laço imaginário-simbólico que sustenta seu desejo; por outro, seu imaginário, no afã de algum acolhimento, compara o deserto do real a “caminho escuro” e a uma “claridade na escuridão”.

Ao passo que a narrativa se torna mais (in)tensa, o autor gradua a representação do sexo convencional (vagina e pênis) para o sexo anal. Embaralhando as vozes e os pensamentos do narrador licencioso, do herói e da prostituta, o autor descreve, através de uma sugestão poética, a consumação dessa prática erótica entre o adolescente e a meretriz, como se pode ver: “na porta, não, o creme o fez deslizar direitinho, sem nenhuma resistência. Mas, lá mais pro fundo, ela estava que nem caminho arenoso. Estava tão seca que ele teve medo de sair todo esfolado e sangrando depois de tanto socavão” (VIANA, 2004, p. 13). Parece que a inclusão desse erotismo “transgressor” na unidade da obra não é gratuita, mas, pelo contrário, cumpre uma função indiciária. Na realidade, essa transgressão erótica condensada no conto parece chamar a atenção do leitor para o modo como os homens constroem as suas representações sobre o sexo.

Na cena erótica acima transcrita, percebe-se que o púbere “internaliza” a noção de que a virilidade se expressa, na cama e fora dela, com violência: sovas, lesão e aspereza. Não por acaso, as antropólogas Ondina Fachel Leal e Adriane de Mello Boff (1996, p. 126) asseveram que, no mundo masculino, “a virilidade é íntima da força, é quase um seu espelho”. Além da expressão da força, o sexo anal praticado entre o púbere e Ana Frágua estandardiza a face

transgressiva, antiutilitária e anticonvencional do erotismo. Do ponto de vista simbólico, o autor recorre aos signos areia (componente da terra) e à secura para aludir ao sexo anal. Se vasculharmos o sentido simbólico do signo terra (que abarca a areia), veremos que ela remete, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 879), à ideia da passividade e feminilidade. E, com efeito, a terra (ente simbolicamente feminino) anseia pelo arado, para ser lavrada, e pelo “sêmen do céu”, para ser fertilizada. Certamente, esses símbolos encontram conformação nas parcerias sexuais de homens e mulheres (reais ou ficcionais), que celebram a dádiva da criação.

Entretanto, no conto *Ana Frágua*, a referência à terra representa o puro êxtase erótico da meretriz e do menino sem qualquer alusão à dádiva da procriação. O menino, por exemplo, não ejacula o sêmen em nenhuma terra fértil (vagina) nem na zona infértil (ânus) de Ana Frágua. A experiente amazonense, ao perceber o orgasmo do neófito, empurra-o para fora de seu corpo, direcionando o jato de esperma dele para o lençol estéril da “casa das perdidas”. É primordial também observar que a experiência de “chover” (ejacular) sobre a terra seca, infértil e árida não era uma novidade para o herói do conto. Segundo o onisciente narrador, o herói, antes da experiência iniciática, já havia molhado, através da masturbação, a terra seca do semiárido. No entanto, no quarto de Ana Frágua, o respingo de sêmen resultante da masturbação converteu-se numa “enxurrada”. Ao conquistar, portanto, o seu “passaporte” de acesso ao mundo dos homens, o “menino” se despede da cama da “perdida” narcisado, como retrata o narrador:

Ana Frágua se levantou depressa e enxugou a baba vermelha que escapuliu da boca. O menino se levantou também e viu que os olhos dela acompanhavam ainda seus movimentos de corpo ao vestir o calção. Ele se achou pela primeira vez senhor da vida, e quando ela disse que ele tinha um pau muito gostoso e que ia dar muita alegria a muitas mulheres no mundo, o pescoço do menino se empertigou de vez, num orgulho tão grande que ele até se esqueceu de deixar o dinheiro e ela nem reclamou (VIANA, 2004, p. 14).

A “iluminação profana” que o desenlace encerra faz-nos lembrar da formulação de Arnaud Baubérot (2013), inspirada em Simone Beauvoir, de que “não se nasce viril, torna-se viril”<sup>46</sup>. Levando em consideração essa máxima, a derradeira cena ficcional do conto e as lições da Psicanálise, podemos concluir que nenhum homem se torna viril sem a atuação fundante do O(o)utro. Lacan (1998b, p. 269), por exemplo, em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, revela que o sentido do desejo do homem (no sentido genérico) só encontra sentido no desejo do outro, pois o seu desejo fundamental é ser reconhecido por esse outro. Nesse

---

<sup>46</sup> Segundo Baubérot (2013, p. 190), “[...] o processo de maturação que naturalmente leva o menino ao estado de homem adulto desempenha um papel ínfimo diante do lento e profundo trabalho de inculcação pelo qual a sociedade o conduz a se conformar às características físicas e morais específicas do estado viril”.

sentido, Ana Frágua, ao exaltar o “pau” do adolescente mobilizou nele todos os “tu és” que se inscreveram em sua “carne”. O garoto sai da “casa das perdidas”, narcisicamente, homem. Na realidade, deixa esse “templo da virilidade” com uma identidade genital fantasiosa e potente. O *self* do menino se agiganta tanto que, depois daquela demonstração de potência, “esquece” o pagamento da desdentada Ana(l) Fr(água).

No conto *Nas águas de Dalila*, Antonio Carlos Viana devolve a autoridade do relato a um herói implicado com os eventos narrativos e explora, mais uma vez, a perspectiva do adolescente. Nesse sentido, ao contrário de outros contos – como *A mulher das mangabas*, *O meio do mundo* e *Ana Frágua* – essa narrativa não extrai, como de costume, a potência de sua intensidade ficcional do efeito grotesco. Dessa vez, o sergipano concentra boa parte da intensidade de seu conto num jogo erótico sensual protagonizado por um sobrinho e uma tia. Em termos mais específicos, a força dessa narrativa reside numa fábula<sup>47</sup>, aparentemente, prosaica: o despertar sexual de um púbere interiorano por uma tia desconhecida e cidadina, chamada Dalila.

O leitor familiarizado com a produção do autor, ao percorrer as primeiras linhas da narrativa, desconfiará que a refinada sensualidade que brota do tecido narrativo se relaciona, de algum modo, com o quadro social da obra. Sempre atento a esse quadro, o escritor, como já vimos, nunca deixa de estabelecer, em sua contística, uma sintaxe coerente e justa entre espaço narrativo e origem social dos personagens. Não é difícil concluir (a essa altura de nossa discussão) que, em boa parte dos contos do escritor, as expressões do erotismo<sup>48</sup>, quase sempre, irrompem em espaços socialmente áridos, tornando *hipertroumáticos* os ritos de passagem eróticos de seus heróis púberes. O conto *Nas águas de Dalila*, entretanto, desvia-se sensivelmente desse traço da obra vianiana. Nessa ficção, percebe-se que o *troumatisme* experienciado pelo herói não é intensificado pela reserva de crueldades que um ambiente

---

<sup>47</sup> Estamos utilizando esse termo no sentido fixado pelos formalistas russos. Para B. Tomachevski (1976) há, em termos narrativos, uma diferença entre a noção de fábula e trama (enredo, *plot*, etc). Convence-se o russo de que a fábula é a história linear, sequencial, cronológica e obediente à lógica causal dos acontecimentos. Já a trama, para ele, nasce da arbitrariedade do artista, que altera a temporalidade e o princípio da causalidade “naturais” em favor do arranjo de uma dada obra.

<sup>48</sup> Não é novidade para os estudiosos da obra de Antonio Carlos Viana, a identificação do autor com os escritos de George Bataille (1987), sobretudo com o livro *O erotismo*, publicado em 1957. Atestam o diálogo do autor com o humanista francês a forma como ele próprio representa o erotismo em sua obra, a referência constante desse livro nos estudos vianianos e a tradução dessa obra do francês para o português, realizada pelo próprio Viana, em 1987. Em razão disso, manifesta-se, numa gama significativa da obra de Viana, a noção batailleana de que o erotismo perturba e tensiona uma ordem, gerando uma desordem pletora. Porém, no conto *Nas águas de Dalila*, o erotismo expresso aproxima-se de uma concepção de parceria sexual deleitosa, tal como aquela vislumbrada por Anthony Giddens em *A transformação da intimidade*. Para o sociólogo britânico, “o erotismo é o cultivo do sentimento, expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; uma arte de dar e receber prazer” (GIDDENS, 1993, p. 220).

precário e miserável pode liberar. Se, por um lado, o autor de *O meio do mundo* abre mão, nesse conto, de retratar as crueldades fomentadas pela miséria social e atraso de mentalidade, por outro, não abdica do expediente (caro a ele) de tratar o erotismo, do ponto de vista literário, a partir das lições radicais e luciferinas de George Bataille.

Versado nos estratégias do conto de ação, o sergipano transformou, no conto *Nas águas de Dalila*, as tensões eróticas entre o herói e sua tia – Dalila – no “fermento” da narrativa. Paulo André de Carvalho Correia (2010) lembra-nos que a personagem Dalila (que representa, na obra, os valores da sociedade moderna, liberal e consumista) desestabiliza a ordem interiorana da família de seu recém-marido, despertando o desejo do sobrinho e a repulsa das parentas. Quanto à repulsa, nota-se que as mulheres do clã familiar do marido de Dalila reprovavam o comportamento dela por lhes parecer perigosamente liberal. Essa desconfiança se intensificou, sobremaneira, quando essas mulheres (a mãe, a avó e a tia do herói) perceberam os primeiros indícios das tensões eróticas entre o pupilo delas e a sedutora mulher. Assim, mãe, avó e tia converteram-se nas guardiãs ferrenhas desse “menino” já não mais inocente. Se levamos a sério a noção defendida por Lacan (2008) e Bataille (1987) de que a transgressão da lei incita o desejo, podemos dizer que a obsessiva vigilância moral das três tutoras do herói contribuiu, de forma significativa, para que o menino passasse a cobiçar a “despudorada” tia. Tomado por esse imperioso desejo, o menino “fura” o cerco da vigília de suas tutoras aos poucos, a fim de compensar-se com o belo e sensual sorriso Kolynos<sup>49</sup> da tia.

Tal como acontece com os demais heróis púberes da estética de Antonio Carlos Viana, o protagonista do conto também nomeia ou metaforiza os furos de sentido provocados pelo real com os signos do mundo que o circundam. No entanto, ao contrário desses heróis que buscam elementos no meio rural para fazer face às siderações do desejo e do sexo, o protagonista de *Nas águas de Dalila* (situado num mundo híbrido, ao mesmo tempo, arcaico e moderno) cruza os traços da beleza de uma garota propaganda com os da tia. Para Correia (2010, p. 94), por exemplo, Viana, nesse conto, joga com uma realidade cara ao mundo contemporâneo: “a relação entre o desejo e a publicidade”. Por isso, podemos inferir que o púbere parte daquilo que ele já conhece, quer dizer, dos apelos da sociedade de consumo, para desbravar e clarear aquilo que lhe é desconhecido, o desejo erótico.

A tia do sorriso Kolynos acende ainda mais o desejo do sobrinho e a ira das protetoras ao apresentá-lo com um provocador um *short* vermelho curtíssimo. A mulher, confiando na descrição do marido, imaginou que o sobrinho fosse mais novo do que, de fato, era. O *short*

---

<sup>49</sup> Marca de um creme dental, de origem norte-americana, muito popular no Brasil desde o início do século XX.

que “coube” perfeitamente no menino imaginado pela mulher não se ajustou ao corpo do menino real, evidenciando uma realidade, para ela e, talvez, para todos, ignorada. Nesse sentido, Rosely Pennachi (1993, p. 71) comenta que o corpo adolescente não consegue mais “proteger as fronteiras do eu e sua intimidade”. Na esteira dessa reflexão, podemos dizer que o *short* justo e vermelho que o protagonista ganhou da tia estandardizou, para todos, o amadurecimento sexual dele e a sua entrada, com efeito, na economia dos corpos eróticos.

A “espevitada” Dalila não para de desestabilizar o mundo da família do marido. O desejo da mulher de tomar banho de cachoeira em companhia do sobrinho promoveu uma outra transformação na dinâmica simbólica na casa de seus parentes e no corpo pulsional do sobrinho. Ao conquistar a parceria dele para suas aventuras na cachoeira (coisa que as três mulheres geralmente não permitiam), a mulher arranca o sobrinho da “saia” das tutoras e o põe em contato com sensações novas, a partir de um jogo erótico. O leitor familiarizado com o jogo ficcional de Antonio Carlos Viana desconfiará que a presença do signo cachoeira na obra não é gratuito. Ao ativar a sua “enciclopédia” cultural, ele poderá descobrir que palavra-imagem cachoeira simboliza, conforme Chevalier e Gheerbrant (1990, p.160), a “impermanência”, opondo-se à imutabilidade. Se for mais além, tomará consciência de que a queda d’água da cachoeira aponta, simbolicamente, para força ou energia elementar e indomada, que se opõe à retidão espiritual. Assim, articulando os conhecimentos mobilizados pela enciclopédia à unidade do conto, o leitor pode inferir que o banho na cachoeira indicia, ao mesmo tempo, a mudança que se opera no corpo pulsional do herói e as pulsações indomáveis que o invadem. Nesse sentido, rememora o narrador:

sentei um pouco afastado, sem nenhuma coragem de tirar as calças. Ela podia ficar me achando exibido demais. Depois, aproximei-me da queda d’água e me molhei quase todo. Ela riu e falou “viu, seu bobo, agora vai ter que tirar e pôr no sol para secar”. Levantou-se e veio até onde eu estava e, como as calças já estavam meio caídas, ela acabou de puxar. Bateu palmas quando viu o short, “ótimo, alisando minha cabeça e puxando-me para a correnteza com a outra mão. Ainda acrescentou que eu já era um homem e “que cabelos bonitos!”. Soltava gritinhos debaixo da água, agarrava-se a mim sem prestar atenção onde pegava, abrindo a boca, água pastando os cabelos sem lhe tirar a beleza. Inclina a cabeça dum lado, inclinava do outro, voltava a se segurar em mim com força porque a água estava cegando-a. Quando ia quase escorregando é que passei molemente um braço em sua cintura, que estava numa temperatura agradável. Uma coisa me tomou por dentro, o corpo inteiro respondeu. Ela se afastou, olhou-me de modo sério e estranho. Como se recuperasse o folego, falou “mas você está tremendo, coitado, “vamos pro sol pra secar”. E foi me passando a toalha no corpo com energia, falando sempre que nunca pensara no Claudionor com um sobrinho tão crescido. Até se espantou quando me viu na sala, ele só falava de você como criança. Mas que nada! Um homem! E eu sem poder falar, o queixo batendo, meu corpo sem controle, o short se deformando (VIANA, 1999, p. 109-110).

No fragmento acima, solta aos olhos a sensibilidade com que o narrador relata o seu primeiro jogo erótico. Porém, essa refinada consciência do prazer e do corpo representada no conto não é uma regra na constituição do masculino, como atestam os outros contos vianianos, a Sociologia, a Antropologia, a História Cultural e a Psicologia. Todos esses discursos demonstram, de algum modo, que o homem, por conta da educação que, tradicionalmente, obtém e dos ritos de passagem eróticos a que se submetem, adquirem uma noção alienada de sua identidade sexual. Na contramão dessa regra, Viana, no conto, dá vida a um herói que demonstra uma relação sensual com o seu próprio corpo e com seu objeto de desejo. Talvez, ele encarne o ideal de uma vida sexual que conjuga a “ternura” e o “sensual”, conforme vislumbrou Freud<sup>50</sup> (1996, p. 199). Nessa narrativa, o sergipano parece indicar que há – para além das formas brutais de masculinização – ritos mais simbólicos de construção viril. E, para construir esse mundo – ao mesmo tempo – viril e sensual, o autor põe na boca do narrador um refinado léxico sensualista<sup>51</sup>, para que preencha a falta estrutural do real do sexo. Nesse sentido, Marco Antônio Coutinho Jorge (2005) lembra-nos que só a ordem do imaginário pode fazer face à desordem do real.

Como se vê, as siderações do real estão presentes da experiência do herói do conto. No entanto, diferentemente de outras narrativas de Viana, o mundo do protagonista não é invadido por nenhuma manifestação de violência. Pelo contrário, nele, o erotismo torna-se uma prazerosa aprendizagem. Trata-se de uma experiência em que o herói, de alguma forma, depura e acomoda com mais sentido as siderações de seu *troumatisme* pubertário. Essa “experiência” só é possível, porque o protagonista se envolve e é envolvido por um significativo jogo de sedução. Isso significa dizer que é a beleza e o apetite sexual que medeiam a experiência do protagonista. Os olhos dele e os da tia se afinam num desejo recíproco.

Com base no papel estratégico que os olhos desempenham na sedução Marco Antônio Coutinho Jorge (2005), mais uma vez, elucida duas coisas: primeiro, que “a pulsão é, em sua essencialidade, pulsão escópica” e, segundo, que o nosso corpo é um grande olho. Levando isso em consideração, percebemos que os olhos do menino – os da face e os do corpo – capturaram com apetite todas as formas “cintilantes” de seu objeto de desejo. Os cabelos loiros da tia, o seu sorriso Kolynos, seus gestos bonitos, a sua cintura de temperatura agradável, os pelinhos

---

<sup>50</sup> Em *Três ensaios sobre a sexualidade*, o psicanalista austríaco expõe que “a normalidade da vida sexual só é assegurada pela exata convergência das duas correntes dirigidas ao objeto sexual e à meta sexual: a da ternura e a sensual” (1996, p. 196).

<sup>51</sup> Desse léxico destacam-se os termos: alisou, molemente, firme, agradável, energia, força, suave, deslizante, luminosa, cheirosa, calor, morno, acolhedor, lentidão e torpor.

dourados de sua barriga, as suas coxas firmes, tudo “hipnotiza” o menino e o leva a uma margem desconhecida de si mesmo.

É interessante notar também que todos esses atributos “cintilam” para o herói, porque seu desejo é debitário tanto dos apelos de seu inconsciente quanto da *performance* da tia sedutora. Quanto ao primeiro aspecto, pode-se dizer que os leitores não têm acesso às teias da história pessoal do protagonista que “inocularam” nele faltas e valores de beleza que se conformam às formas do corpo de Dalila. Todavia, eles têm, em virtude da própria natureza do gênero conto, acesso ao essencial: àquilo que o sedutor revela do seduzido. Nesse sentido, Maria Rita Kehl (1988, p. 411) esclarece: “o sedutor é o que não se revela. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido”. No conto, o olhar de Dalila – a sedutora – revela a posição masculina do herói na partilha do sexo e a iniciação dele na sexualidade adulta. Por conta disso, o púbere se sente apto a tomar parte<sup>52</sup> na beleza que o corpo de Dalila emana.

No tocante ao poder de sedução de Dalila, subjaz, na obra, o arquétipo da malícia e da obliquidade feminina. O próprio nome com que o autor batizou a sua personagem revela seu propósito de ativar na memória do leitor a imagem dessa figura emblemática da narrativa bíblica, indiciando para ele a operação parodística presente no texto. Como lembra Affonso Romano de Sant’Anna (2007, p. 27), “a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma”. Nesse sentido, como a Dalila de Viana é uma paródia de uma personagem bíblica, ele se apoia nela, subvertendo-a. O sergipano preserva o artilho da personagem bíblica, mas desloca, em sua narrativa, esse traço da personalidade dela para outra função. Se a Dalila do mundo bíblico traiu o descomunal Sansão, revelando, por perfídia e ambição, o segredo dele: a força; a de Viana usa seu artilho para despertar o Sansão latente no menino. Como uma espécie de sibila, a Dalila vianiana afirma, reconhece e narcisa o ego do menino, bem como o ajuda a construir uma autoimagem de si mesmo viril e robusta, como podemos ver:

Começou a se enxugar devagarinho, primeiro o rosto, depois os cabelos e, quando foi enxugar as costas, me esperou. Era para esfregar com força. Fazia bem à circulação. E voltando a falar sem parar, disse que ainda íamos ser grandes amigos, pena ficar tão pouco tempo, mas assim mesmo ia ser bom. Ia voltar outra pra cidade. Agora sou eu, a tolha voando das minhas mãos, esfregando-me as costas com muito mais força que eu quando passei nas dela. “Que cabelos mais bonitos, meu Deus”, que eu não devia cortar nunca, neles está a força do homem, agora o braço, se eu fazia ginástica todo dia. Eu era muito desenvolvido pra minha idade,

---

<sup>52</sup> Segundo Nabor Nunes Filho (1994, p. 107), “beleza é todo fenômeno que ocorre ao nosso redor e que cria em nós a necessidade de um envolvimento. É assim que vemos as coisas belas: desejando de alguma forma delas participar, nelas nos envolvermos. A beleza, seja ela de que natureza for, é o elo entre nós e algo ou alguém que desejamos”.

“olha só, o short está jus-ti-nho!”. De dentro de mim, sem que eu conseguisse mais deter a violência que vinha se avolumando, senti uma mornidão viscosa a querer escorrer pelas coxas. Ela parou de falar, toda atenta, “que é que foi, que que você tá sentido?”. A bala de saliva desceu, balbuciei “nada”, retomando meu riso tímido, procurando vestir as calças apressadamente. Ela pôs a tolha na cintura e voltamos num passo demorado. Eu doido pra chegar logo em casa, olhando de vez em quando para as calças. A sorte que ainda estavam um pouco molhadas. (VIANA, 1999, p. 111).

Assim, o menino, tendo sua autoimagem engrandecida e desejada por seu objeto de desejo, estima-se como homem. Freud (1996g), nessa direção, revela-nos que a autoestima é alimentada pela libido narcisista e que essa estima de si expressa a dimensão do nosso eu. Levando em conta essa reflexão do psicanalista, podemos dizer que a Dalila vianiana infla a autoestima do herói, participando significativamente da construção da masculinidade dele. Dessa forma, o protagonista aprende – como provavelmente ocorreu nos tempos imemoriais de sua infância – a se amar e a se reconhecer pela “retina” do O(o)utro. Na versão de Viana, Dalila não trapaceia seu Sansão. Trapaceia, na realidade, as três mulheres – a mãe, a avó e a tia do menino – que o mantinham, até então, infantilizado embaixo de suas saias. Não por acaso, ao chegarem da aventura da cachoeira, as três mulheres os receberam com desconfiança e caras amarradas. Depois do deleite escópico da cachoeira, tia e sobrinho seguiram consecutivamente para seus banhos. E, lá, no banheiro (nesse espaço burguês da intimidade), uma (in)tensa “iluminação profana” revelou-se, no plano do inconsciente, para o herói. Algo nele desconhecido polia, com um brilho forte, os contornos de seu corpo masculino em transformação, como podemos ver:

o meu banho foi mais demorado que de costume. Tirei o short. O banheiro ainda estava impregnado do calor do corpo dela. Uma nuvem morna, acolhedora, me abraçando. Pela primeira vez, observei meu corpo com atenção. A marca do sol, minhas pernas curvas, o peito forte. Todo ele se movimentava nos mínimos detalhes. Vibrava intensamente. Diante do espelho, fiz muque no braço. Olhei-me de lado. O cabelo era mesmo bonito. Entrei debaixo com a boca viscosa. Ensaboei-me com lentidão. Aquele torpor não devia acabar nunca. As mãos descobrindo caminhos insuspeitos. Acordei com a voz de minha mãe pedindo para acabar com tanta demora, “menino”! Vesti-me apressado, com medo de ter deixado ali as minhas marcas. Marcas que Dalila, ao me sorrir, pareceu logo reconhecer (VIANA, 1999, p. 112).

Em suma, no conto *Nas águas de Dalila*, Viana mobiliza, com maestria, os “sensores” visuais (sobretudo), táteis, auditivos e olfativos de seus leitores, sensibilizando-os para os efeitos estéticos. Como já sabemos, esse fenômeno não constitui uma novidade em si para a poética (in)tensa do escritor sergipano. No entanto, dessa vez, ofereceu aos seus leitores uma representação do *troumatisme* erótico adolescente mais sensualista. E isso não significa dizer

que o (des)encontro do herói do conto com a sexualidade não tenha sido permeado pela angústia. O que se vê, nos jogos eróticos entre o herói do conto e sua Dalila, são, na realidade, as artimanhas que os sujeitos desejantes constroem juntos (como rodeios, artifícios, obstáculos, fantasias) para eclipsar o sentido radicalmente em branco do real, conforme nos lembra Fernanda Costa-Moura (2008). Dessa forma, o conto *Nas águas de Dalila* abriga, em seu perímetro ficcional, a representação de um rito de passagem viril *troumático*, embora sensual e macio tal como a “carne” das águas.

No conto *Prima Otília*, Viana arquiteta, novamente, um (in)tenso episódio ficcional centrado, em parte, numa figura feminina oriunda de um centro urbano, Otília. Como no conto *Nas águas de Dalila*, essa mulher desperta o erotismo do herói púbere do conto, inscrevendo-o no laço da masculinidade. Todavia, é importante observar que, ao contrário da narrativa anterior, esse conto ressalta o desnível social dos “parceiros” eróticos: a pobreza do púbere e a riqueza da parenta. Além disso, Otília, em contraste com a personagem Dalila, “irradia” uma beleza maculada. Embora todos comentassem, de forma pejorativa, o fartum de mijo que o corpo da parenta exalava, a avaliação do herói sobre ela não se equacionava numa percepção unilateral e simples. Nesse sentido, observa-se que, se, por um lado, o olhar do menino “devorava” – os cabelos curtos da formosa prima, os gestos graciosos e a beleza de suas “penugenzinhas”; por outro, o olfato dele se comprazia com o paradoxal cheiro de mijo e cosmético da parenta. Como se vê, aquilo que, o processo civilizatório relegou ao campo do desprazer – o odor de um dejetivo – despertou, no herói do conto, a flâmula do desejo erótico. Sem delongas, o narrador-protagonista, já no início da trama, compartilha com o leitor as palpitações paradoxais desse desejo:

quando ela [Otília] se aproximava pra me dar um beijo, eu sentia uns formigamentos estranhos que só ela mesmo sabia provocar. Só que prima Otília fedia. Parece que vivia mijada. Mas mesmo isso não me tirava uma exaltação de corpo que eu ainda não sabia identificar. Eu ficava inquieto quando sabia que era dia de sua visita. Ela ia sempre lá em casa e quando ia embora deixava um rastro malcheiroso que não combinava com seus jeitos delicados, suas roupas finas, os dedos cheios de anéis e o pescoço com correntinhas de ouro (VIANA, 2004, p. 127).

Como se constata a partir do fragmento, o mau cheiro de Otília eriçava o corpo do menino à revelia da consciência dele. O herói (mas não necessariamente o leitor) desconhece, portanto, que algo da ordem da filogênese – da herança pré-histórica – desrecalcou nele. Segundo Marco Antonio Coutinho Jorge (2005), o homem, ao conquistar a postura ereta, tornou o olho o órgão, por excelência, das trocas sexuais. Como se sabe, é a partir desse órgão que o

senso do belo irrompe, atraindo os corpos eroticamente. Entretanto, deve-se considerar que essa conquista filogenética atrofiou e recalçou um dos “sensores” sexuais mais intensos e físicos do homem: o olfato. Assim, se, por um lado, a postura ereta e a cultura do belo tornaram o erotismo humano mais sublime, por outro, não extirparam, completamente, do homem a “memória” filogenética que fixa seu corpo a satisfações corporais e sexuais ditas mais primitivas. Nesse sentido, ressalta Herbert Marcuse (1999, p. 53-54), em seu livro *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, que

as vicissitudes dos “sentidos de contiguidade” (olfato e paladar) fornecem um bom exemplo da inter-relação da repressão básica e da mais-repressão. Freud admitiu que os “elementos coprofilicos no instinto provaram sua incompatibilidade com as nossas ideias estéticas, provavelmente desde o tempo em que o homem desenvolveu sua postura vertical e assim afastou seu órgão olfativo do chão”. Existe, contudo, outro aspecto da submissão dos sentidos de contiguidade [olfato e paladar] na civilização: eles sucumbem aos tabus rigidamente impostos em relação ao prazer físico ou corporal excessivamente intenso. O prazer de cheirar e saborear é “de uma natureza muito mais corporal, mais física, logo também muito mais aparentado ao prazer sexual do que o prazer mais sublime suscitado por um som ou ao menos corporal de todos os prazeres, a visão de algo belo”.

Dessa maneira, o herói da trama, ao “resgatar” inconscientemente essa memória ancestral, transgride, em parte, as barreiras do prazer sublime (ancorado no olhar), identificando-se com um prazer que costumamos designar de perverso. Para Elisabeth Roudinesco (2008), a perversão, em algum grau, compõe a personalidade de todos os humanos. Segundo a historiadora e psicanalista, aquele a quem costumamos denominar de perverso tão somente exhibe aquilo que, de algum modo, tentamos dissimular. Isso significa dizer que o perverso expõe, em ato, a desmedida passional, o excesso e o discurso noturno que caracterizam o desejo de muitos. Em outros termos, é, na transgressão da lei ou da medida (seja no campo do desejo ou ato), que a perversão se expressa. Com base nessas reflexões, podemos afirmar que o herói do conto, manifesta, em termos roudinesquianos, uma porção obscura do ser dele. Sua atração pelo odor da urina da bela prima viola, de certa forma, a medida do padrão estético das trocas sexuais de nossa cultura. Com efeito, a manifestação arcaica e excessivamente corporal do erotismo do herói tende a despertar no leitor (senão uma identificação) um sentimento de estranhamento ou repulsa.

Depois de familiarizar o leitor com a parte obscura do herói, o sergipano, aos poucos, vai revelando, de modo sutil, as perversões ordinárias dos demais personagens que compõem a trama. Descortina, por exemplo, os sentimentos cruéis que a mãe e duas tias do púbere nutriam

pela prima rica. As três mulheres “religiosas” (em função de seu ressentimento de classe) condenam, sem piedade, a falta de Otília que resultou em sua disfunção urinária. Regozijavam-se com a “maldição” da parenta, que, segundo as religiosas, resultara de um castigo divino infligido a ela por ter cometido uma grande maldade. Rememora o narrador-protagonista que a mais velha das irmãs dizia, no auge de seu ressentimento, por exemplo, que preferia ser “sequinha” a ter o dinheiro da prima rica.

Através da representação dessas irmãs pobres e ressentidas com a prima rica, Antonio Carlos Viana não só representa a crueldade (perversão) nossa de cada dia, mas também fixa no discurso dessas personagens a “chave” que dá acesso ao segredo de Otília. Atento, portanto, às conversas maledicentes entre a mãe e as tias a respeito da prima rica, o herói (e, conseqüentemente, o leitor) vai – de rastro a rastro – compondo a razão do infortúnio de Otília. Certa vez, o herói flagrou as três falando mal da prima. Nessa conversa, ouviu uma delas comentar, para surpresa dele, que a parenta era uma assassina e, por isso, fora castigada por Deus. Embora o menino não pudesse imaginar sua sensual e elegante prima com um revólver, punindo quem quer que fosse, a palavra “assassino” pôs-lhe uma inquietante pulga atrás da orelha.

Além disso, intrigou-o a relação aparentemente ilógica entre o ato de um crime e a penalidade da incontinência urinária. Ativando, desse modo, a inteligibilidade indiciária, o herói (e, por conseguinte, o leitor) vai se aproximando, cada vez mais, do “véu” que encobre a razão da incontida “mijadeira” da bela Otília. Em termos mais precisos, o menino avizinha-se, cada vez mais, do segredo daquele mijo – que despertava nele, sobretudo nos dias de sol ardente, sensações corporais novas e prazerosas. Num determinado dia, o herói – sem ser percebido – escutou outra conversa entre a mãe, as tias e a prima rica, que o pôs, por fim, a par do enigma que rondava o infortúnio da bela Otília. O narrador-protagonista remonta o episódio:

uma vez, ao entrar na cozinha pra beber água, ouvi a conversa delas. Prima Otília chorava, dizia que se arrependimento matasse já estaria morta, achava que o marido a deixara por causa daquele passo falso, e que tomava aquele castigo de Deus. “Se desse pra voltar no tempo...”, falou. Até hoje se arrependia, pelo menos teria tido um filho a quem se dedicar, não quis ter só por medo de ficar com o corpo deformado. A aborteira (era a primeira vez que eu ouvia esse nome) furou sua bexiga e por isso ficou se urinando daquele jeito. Só podia ser castigo de Deus, lamentava-se, enquanto as três pareciam consternadas, mas, assim que ela saísse, já viu (VIANA, 2004, p. 129).

Por conta da fantasia erótica que o menino nutria pela prima, escapou-lhe à consciência (mas não ao seu inconsciente) as motivações infames que impulsionaram a prima a cometer o

aborto: ciúme e vaidade. Não se dá conta de que a prima rica – assim como a sua mãe e suas tias – cultivava também uma dimensão obscura de si mesma. Lançando mão dessa evidência inconsciente para os personagens, o leitor detetivesco pode inferir que o herói exprime no plano erótico as perversões ordinárias de seus familiares. Convence-se, portanto, que a perversão é o vetor capital que orienta o desejo do herói rumo ao corpo belo e grotesco de Otília.

No clímax da narrativa, o corpo de Otília desnuda-se para o púbere em função de uma violação da intimidade favorecida pela precariedade espacial. Em certa ocasião, o herói espiou a bela prima urinar, por trás das bananeiras, no quintal de sua humilde casa. Assim, relembra o narrador-protagonista o episódio:

dei a volta e fiquei escondido atrás de uma mangueira. No meio daquela palha seca e dos gravetos que cobriam o chão, ela parecia um ser caído do céu por acaso. Fiquei com uma vergonha braba dela ali, naquilo que a gente chama de reservado. Os troncos das bananeiras faziam uma barreira pra olhos indiscretos, mas nem tanto. Aí ela levantou discretamente os panos da saia, baixou tudo com cuidado e vi suas coxas de uma alvura sem igual na vida. Nem tapioca era igual. Tinha algo de leitoso, e bem no alto... Meu coração disparou. Alguma coisa se entortou em mim (VIANA, 2004, p. 130).

Por intermédio do corpo belo, fedido, ambivalente e incompleto de Otília – como diz Correia (2010) – o herói do conto se posiciona em relação à partilha dos sexos. Como os demais protagonistas vianianos, ele busca preencher os buracos de sentido da expressão erótica com os elementos do mundo que o cerca. Neste conto, a brancura da pele da prima – principalmente das partes pudendas – projeta uma luz mais forte nos olhos do garoto do que a alvura familiar da goma da tapioca. Otília, por sua vez, consciente da bisbilhotagem erótica do garoto, manifesta, num tom de brincadeira, o desejo de levá-lo consigo para cidade. Na contramão desse desejo, as três tutoras do menino e guardiãs da “inocência” dele impõem uma barra intransponível ao desejo da mulher. No entanto, o desejo do herói transcende os limites impostos por suas tutoras. Dessa forma, o menino “cava” a sua identidade masculina e vai ao (des)encontro de seu desejo, desligando-se das três mulheres, embora se identifique com elas no campo da perversão ordinária. E, por fim, conquista sua identidade viril e assume a natureza de sua “mancha negra”, nocauteando-nos ao expressar o seu desejo: “minha vontade não era só de morar com ela, mas de entrar por seu decote, ser o filho que ela não teve, me enfiar todinho dentro dela, e não estar nem aí pro seu cheirinho de mijo” (VIANA, 2004, p. 130).

Em *Cara de boneca*, o narrador-protagonista destoa de boa parte da produção vianiana, pois deixa claro que o hiato temporal que separa o tempo do enunciando do da enunciação é longo. Trata-se de um narrador adulto que revisa, com uma culpa irremediável, o cruel rito de

passagem viril do qual participou em sua puberdade. Em tom de “confidência”, compartilha com o leitor seu mal-estar com as incongruências da alteridade humana. Ao lermos a narrativa, percebemos que o narrador-protagonista, no plano do presente, martiriza-se por ter objetificado e injuriado, junto com os amigos, o homossexual que os iniciou sexualmente: Seu Lilá ou o Cara de Boneca.

Segundo o narrador maduro, no passado, ele e outros personagens púberes submeteram Cara de Boneca (com o consentimento dele) a ritos perversos de masculinização, tal como fizeram os outros homens do meio cultural deles. Como relembra o narrador, Cara de Boneca, que era também carroceiro, iniciara sexualmente muitos meninos de seu bairro. Quando ele passava com sua carroça, os garotos não pensavam duas vezes em provocá-lo com a frase maliciosa: “Seu Lilá, vem me chupá” (VIANA, 2016, p. 45). Mas frisa, ao mesmo tempo, o narrador que, inicialmente, ele e os outros meninos repetiam esse “gracejo” mais por causa da rima do que por qualquer espécie de desejo.

Sob a ótica desses meninos, o homossexual Seu Lilá (de idade, redondo, baixo, de cara gorda, de “braços curtos”, de lábios finos, de bochechas vermelhas e de olhos fundos) não passava de um brinquedo inumano. Segundo Josalva Fabiano Santos (2017), os meninos do conto transformaram esse homem (por conta da similitude da aparência e “função”) numa perversa boneca-bebê. Ainda frisa Santos (2017) que esses garotos produziram esse brinquedo pervertido não para utilizá-lo ludicamente, mas para fazer sexo com ele. Nesse sentido, percebe-se que os púberes, ao rebaixar o homossexual à condição de inumano, reduziram-no a um depósito de dejetos sexuais. Em bando<sup>53</sup>, portanto, “brincavam” com sua “boneca” de forma perversa, para atestarem uns para os outros a sua virilidade, como se vê:

eu já sabia o que significava aquele bando de meninos em fila, esperando a vez para se esfregar nas coxas de seu Lilá. O muro do cemitério onde ele se apoiava já tinha até as marcas de suas mãos. Os meninos iam um por um, baixavam os calções, se esfregavam nele e só. Cada um levava umas folhas de mamoeira para limpar a sujeira que o outro tinha deixado e se esfregava do mesmo jeito, ensebando mais uma vez as coxas de seu Lilá, que não gemia, que não dizia nada.

---

<sup>53</sup> A ideia de bando desempenha um papel estratégico nos ritos de virilização das classes populares. Sensível a esse aspecto Arnaud Baubérot (2013, p. 195-196, grifos do autor) afirma: “Fora da família, o garoto encontra, através do contato com seus pares, grupos que participam ativamente de sua iniciação viril. No meio popular, os bandos de crianças e adolescentes se constituem pelo duplo pertencimento a uma mesma faixa etária e a um mesmo território – cidade, bairro ou por vezes rua. As meninas, menos livres e geralmente mobilizadas para ajudarem suas mães nas tarefas domésticas, raramente participam desses grupos. O bando se apresenta, portanto, como uma antítese do lar, universo feminino no qual o garoto é devolvido a sua meninice. Dentro dele exacerba-se determinada relação com a masculinidade feita da dureza, dos jogos de força ou de coragem, dos desafios da autoafirmação. [...] Ao se atribuírem atitudes que marcam simbolicamente a masculinidade adulta, aqueles que ainda são crianças diante do olhar dos adultos procuram afirmar sua virilidade ante seus semelhantes. A *contrario*, tudo que pode lembrar a infância ou a feminilidade é severamente rejeitado”.

Também era só isso que ele permitia. Um ou outro queria ir mais longe, mas ele não deixava. Via-se que ele tinha alma bondosa, era como se sacrificasse em nome de alguma coisa que serviria mais para nossas vidas que para ele (VIANA, 2016, p. 46-47).

A partir do fragmento, observa-se que o bando, pelo contágio da multidão<sup>54</sup>, como vislumbra Gustave Le Bon (2018), enlaça os meninos numa mesma conduta viril. Para essa conduta, o pênis não pode se limitar a sua condição de simples órgão, mas deve se converter, perante o grupo, numa potência simbólico-imaginária, que, em Psicanálise, denomina-se falo. No ato do sexo grupal e iniciático dos meninos do conto, percebe-se que eles perdem a sua consciência individual para, nos termos de Le Bon (2018), ascender à psicologia de grupo, ou melhor, ao horizonte mental de uma virilidade hostil, senão perversa. Bourdieu (2014), por seu turno, revela que a virilidade, em sua expressão prototípica de violência real ou potencial, tem quer ser validada e atestada por um grupo de verdadeiros homens. É justamente esse selo de virilidade que procuram, na realidade, o protagonista do conto e os demais garotos de sua horda.

Curiosamente, esse bando de meninos reforça a sua autoimagem viril, rebaixando a identidade homossexual de Seu Lilá. Do ponto de vista da alteridade, destinam a esse “dejeito” humano (para eles, sem semblante) uma “alteridade” perversa expressa pela violência, injúria e maldade. Assim, internalizam a noção de que o homossexual é um “dejeito” passivo (um não-ser), ao passo que o homem viril encarna a *performance* da dominação e da violência. Na esteira dos efeitos dessa constituição, o narrador lembra que, certa vez, seu Lilá “repreendeu” uns garotos por eles terem maltratado a cadela dele. Um deles (representando o clã masculino), puniu a “ousadia” do passivo carroceiro, por meio da expressão máxima da violência viril e da falta de empatia pelo outro, como podemos ver:

foi aí que nossa maldade aflorou com toda força. Um dia, um dos meninos se aproximou da carrocinha como que ia levar garrafas. Dentro de uma delas levava ácido muriático. Quando jogaram na cachorra, o líquido voou e bateu nas pernas de seu Lilá. Ele se contorcia de dor, a calça molhada, arrancada ali mesmo no meio da rua, revelando a nudez que todos nós já conhecíamos. Baixou hospital (sic) e teve que se separar de sua cachorra. Quando voltou, não a encontrou mais. Devia ter ido embora para não morrer de fome (VIANA, 2016, p. 48).

Ninguém, segundo o narrador, compadeceu-se de Cara de Boneca. Os meninos naturalizaram a ação, silenciando-se. Os adultos condenavam-no, chegando a manifestar contra ele as pulsões mais agressivas. Por exemplo, “as mães diziam que ele merecia ser enforcado

---

<sup>54</sup> Para Gustave Le Bon (2018, p. 37), “O indivíduo na multidão é um grão de areia no meio de outros grãos de areia que o vento agita a seu bel-prazer”.

como um Tiradentes, com o cu enfiado no poste” (VIANA, 2016, p. 47). Todavia, com o passar do tempo, o menino do passado – o narrador – torna-se um adulto cheio de culpa. A partir desse sentimento, aprende a enxergar (na ordem do imaginário) seu Lilá como um semelhante, passando a limpo os julgamentos e atos cruéis dirigidos a ele. Assim, o angustiado narrador desnuda o cruel rito da perda da inocência a que estão submetidos os púberes das classes populares: “elas [as mães] achavam que era ele [seu Lilá] que nos roubava toda a inocência, e nem sabiam que éramos nós mesmos que fazíamos questão de perdê-la” (VIANA, 2016, p. 47). Com isso, revela que o meio hostil e libidinoso em que cresciam já se encarregava de levar consigo a “inocência” deles. Isso significa dizer que a perda da inocência acontecera antes das “brincadeiras” com Cara de Boneca.

Além disso, põe às vísceras, a hipocrisia dos adultos que sabiam das práticas sexuais entre os meninos e seu Lilá, mas não os proibiam. Nesse sentido, ressalta Josalba Fabiano Santos (2017) que “os meninos [do conto] podiam sujar (as coxas de seu Lilá), mas não podiam “sujar” a sua virilidade, tampouco trazer a sujeira para dentro da casa das famílias (molhando os lençóis). Para as famílias do microcosmo de *Cara de Boneca*, portanto, não interessava como os meninos alcançavam o “selo” da masculinidade, mas que eles o conquistasse a todo custo. Como vê, anos foram necessários para que o narrador-protagonista aprendesse a humanizar o homossexual que iniciara os meninos de seu bairro. Como explicita Santos (2017), o narrador adulto de *Cara de Boneca* “subjefica” a imagem de seu Lilá, objetificada pelo menino que ele foi. Dispara também a pesquisadora que “tal processo pode ser visto como o resultado de uma empatia crescente entre o narrador e o homem que o havia iniciado sexualmente [...]. Empatia facilitada pelo distanciamento temporal, pois seu Lilá é mais do que uma máscara na memória do narrador” (Santos, 2017, p. 299).

Desse modo, seu Lilá, homossexual e carroceiro, que ocupou – no passado – o lugar de “dejeito” sexual dos meninos é visto, no plano do presente, pelo narrador adulto por um outro ângulo. O homem feito lembra, com *mea culpa*, que ele e seus amigos da escola jamais aprenderam os versos amorosos de Camões, tão martelados pela professora Glorita. Conscientiza-se, tristemente, de que a formação simbólica que a escola proporcionou a ele e aos demais colegas em nada aplacou a crueldade do rito virilizante do qual participaram. Para alguns daqueles meninos do passado, parece que a crueldade e a violência dirigidas a Cara de Boneca – mesmo com o passar o tempo – continuam sendo encaradas como naturais e necessárias ao rito de masculinização; já, para o narrador-protagonista, ao contrário, o passado o assombrava com a “mão pesada” da culpa.

Por conta disso, ele expia a sua culpa contando o que se passou. Procura, pelo relato, atribuir à cara do “maldito” homem um semblante humanizado, a despeito de suas faltas. Se todos os meninos de sua geração parecem ter se tornado viris e adultos, desconhecendo o valor da empatia, o narrador, na contramão deles, não se conforma com o silêncio e o esquecimento dos colegas em relação à crueldade a que eles submeteram Seu Lilá. E sob a força de uma frase de efeito e prene de culpa, o narrador finaliza sua angustiada “confissão” profana: “depois cada um de nós tomou o seu caminho e, hoje, quando nos encontramos, nunca falamos dele. Preferimos falar de dona Glorita recitando aqueles versos de Camões sobre uma ‘ferida que dói e não se sente’, ‘um contentamento desconte’ que a gente nunca conseguiu entender” (VIANA, 2016, p. 49).

#### 4.5 *O pleno castigo dos proscritos do laço da virilidade*

Quando fui jogar a bolinha, ele se agachou ao meu lado, segurou minha mão e me ensinou como tecava. Seu bafo era amargo, devia ser dos remédios. Quando joguei, não acertei, a bolinha passou longe da outra. Preparei os ouvidos pra ser chamado de burro, mas o que vi foi ele enxugando os olhos com as costas da mão. Minha mãe parecia estar à espreita. Veio toda correndo e levou ele lá para dentro, como se leva uma criança. Meus irmãos, parados, olhavam para mim. Foi nessa hora que entendi aquela história de menino sem jeito.

(VIANA, 1999, p. 34)

Antonio Carlos Viana já, em seu primeiro livro, *Brincar de manja* mostra interesse em retratar a gênese da identidade homossexual, haja vista os argumentos dos contos *De seu envelope de metal e vidro* e *Chiqueiro ou porco no meu quarto*. No entanto, esses dois empreendimentos estéticos (que refletem os anos de aprendizagem do escritor, tanto no plano formal quanto no temático) parecem não dispor, ainda, de estratégias ficcionais seguros para tratar, literariamente, de um tema tão espinhoso. Em ambos os contos, a formação do desejo homossexual dos adolescentes é retratada com base na sujeição desses seres em fronteira a fulminantes forças atávicas, que os resume aos imperativos da natureza sexual. Talvez, em virtude desse aspecto, o autor de *O meio do mundo* jamais reescreveu e relançou esses dois contos de *Brincar de manja*.

A partir do conto *Na beira do rio*, publicado no livro *Em pleno castigo*, o sergipano encontrou, certamente, uma solução ficcional consistente e madura para tratar do tema. Nesse conto de “aprendizagem”, o autor já tensiona desejo e rejeição social para representar a angústia do rito de passagem desviante de seus heróis púberes. Se nesse conto o autor deu o pontapé inicial na elaboração desse tema, em *Quando meu pai voltou* (de *O meio do mundo*) e *Meu tio tão só* (de *Cine privê*), ele se apropriou de mecanismos ficcionais cada vez mais sofisticados para dar conta da densidade dessa problemática. Neles, o escritor não mais se centra nos desejos atávicos e desviantes de seus heróis. Foca-se, pelo contrário, na função que o O(o)utro desempenha na constituição da identidade homossexual. Dessa forma, o autor de *Em pleno castigo* põe em evidência os discursos cruéis que O(o)utros dirigem aos púberes identificados com a identidade homossexual e desvela a violência que caracteriza os ritos de passagem desses meninos proscritos da confraria da virilidade.

Analisando, com minúcia, o conto *Na beira do rio*, percebe-se que Viana traz à “cena” ficcional a inscrição pública do protagonista – Nenzinho – no estigma da homossexualidade. Igualmente, retrata a perplexidade do menino perante a brutalidade das expressões sexuais do meio em que vive. Desde a primeira linha do conto, a perplexidade do protagonista perante as expressões do real do sexo mostra-se clara: “chega, tia Dadá, vem ver o que Zé tá fazendo!”. À medida que a narrativa se desenvolve, percebe-se que Nenzinho (preso a um apelido infantil e ao ambiente doméstico) perturba-se com a prática zoofílica de outro menino, Zé. O embaçamento do menino se dá, porque a prática sexual a que Zé – vizinho do protagonista – submete a perua transgride duas fronteiras: a da espécie (humana e animal) e a do território do outro, representado pela casa de Nenzinho e de sua tia. Quanto à primeira transgressão, Elisabeth Roudinesco (2008), em *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*, lembra-nos que as religiões monoteístas viram na zoofilia, bestialidade ou habitação sexual um crime, um vício antinatural e uma heresia. O que tornou a sua prática, segundo a ótica moral cristã, um ato abominável e indesejável.

Já, no tocante à segunda violação, o safo menino comete um ato transgressor também ao invadir o território que pertence à tia de Nenzinho para habitar sexualmente as peruas e galinhas do quintal dela. Com base nisso, o leitor – por intermédio dos indícios dos não ditos – pode inferir que Zé sentiu-se seguro para concretizar a invasão ao se certificar, numa perspectiva machista, que, na família em desordem de Nenzinho, não havia nenhuma figura masculina adulta. Além disso, o quadro ficcional do conto põe em evidência que a tia de Nenzinho não queria o sobrinho misturado com outros meninos, para que não se perdesse na

vadiagem da “rua” com eles. Por conta dessa reclusão e inexperiência com o mundo extrafamiliar, Nenzinho viu-se amedrontado e siderado, eroticamente, quando se deparou com a prática zoofílica do mundano vizinho. Nesse sentido, o narrador flagra, com notável plasticidade, o desconcerto do herói púbere:

– Qu’ê que foi, Nenzinho?

– A perua.

Só então que ela viu a perua jogada no chão perto do galinheiro, as asas caídas como se um bicho pesado tivesse pisado. Levantou a ave e não conseguiu atinar com o que poderia ter acontecido.

– Fala, menino, qu’ê que foi?

– O Zé, tia, é a terceira vez que ele faz isso.

O menino não sabia direito o que era aquilo. A primeira vez ele viu bem o Zé baixar um pouco as calças e segurar a perua na altura da barriga. Isso tudo ele viu de longe, o Zé puxando o bicho pra bem encostado no seu corpo e fazer uma cara como de dor. Ficou esperando o resultado e só depois de algum tempo deixou a coitada jogada no chão, abotoou as calças e saiu assobiando naquele jeito de quem não estava ligando para as coisas. Quis contar logo para a tia, mas não teve coragem. Sabia que não era coisa de se contar. Não que o Zé lhe tivesse pedido, mas algo lá dentro lhe dizia que aquilo não era nada de bom (VIANA, 1997, p. 55).

Como se vê, o herói não compreendeu bem o ato sexual transgressor de Zé, no entanto, sabia, de modo intuitivo, que aquele ato devia ser tratado apenas em “ídiche” (em segredo), como lembrava Rassial (1999). Por isso, antes dos indeléveis indícios da prática zoofílica de Zé, o protagonista resolveu não comunicar à tia os atos do vizinho antes, por intuir que eles eram transgressores e moralmente reprováveis. Porém, Nenzinho, ao se iniciar nos segredos do “ídiche”, sentiu-se, cada vez mais, atraído pelo mistério do sexo. Essa curiosidade o encorajou, por exemplo, a “furar” o cerco de sua casa e dirigir-se à rua, ou melhor, ao rio. É importante observar que o trajeto percorrido pelo herói, de sua casa ao rio é, indiciado por signos de infortúnio, como o do lodaçal e atolamento. Além disso, o símbolo do rio aponta para a mudança de *status* que o herói púbere sofrerá, pois ele remete à ideia de “fluidez das formas” e a “renovação”, como elucida Chevalier e Gheerbrant (1990).

Para retratar o encontro de Nenzinho e Zé na beira do rio, o escritor recorre ao expediente do contraste, delimitando as diferenças entre os dois meninos, apesar de ambos pertencerem, em tese, ao clã masculino. Com base nesse recurso expressivo, o sergipano põe em evidência, por um lado, a inibição e o medo de Nenzinho (caseiro); e, por outro, a desinibição e o despudor de Zé, cria da rua. Além disso, o menino mais safo e mais velho encarna, no conto, as insígnias do prazer e do domínio, pois se delicia nas águas do rio – “morninhas” – e o vence a nado. Já o protagonista estandardiza a passividade, pois resta-lhe admirar, do barranco, as braçadas do nado de Zé, bem como o deleite e extroversão dele no

prazeroso banho. De acordo com a lente do narrador, Nenzinho admira-se com “os tufos pretos” e o pênis intumescido de Zé, exibidos, despididamente, durante o nado. O corpo do herói responde àquela exibição do corpo do outro menino com um “cuspe grosso”, indiciando a natureza de seu desejo para o leitor. A partir desse quadro contrastivo estabelecido por Viana, constata-se que o herói do conto, embora faça parte, em tese, da “tribo” dos meninos, assume o lugar simbólico do recato, tradicionalmente reservado à mulher na sociedade patriarcal.

Não satisfeito com as investidas eróticas endereçadas ao recatado menino, Zé exercita também sobre ele o prazer sádico da dominação. Através da força e da violência, o safo menino intimida Nenzinho e o silencia. Cômico do condenável assédio a que subjugou o frágil menino, Zé exige de Nenzinho segredo acerca de sua exibição erótica no rio. Com essa estratégia, o mundano menino não só testa a masculinidade do menino mais novo, mas também se gratifica narcisicamente ao exibir sua força viril. Nesse sentido, Antonio Carlos Viana nos dá um quadro vivo dessa violência viril:

começou a vestir o calção. Quando já ia amarrando, baixou um pouco e balançou:  
 – Se contar pra ela [a tia] eu te atolo isso.  
 O menino se assustou quando viu ele quase esfregando aquela coisa pertinho dele. Estava engasgado sem entender nada de tanta maluquice do Zé.  
 – Mostre o seu. Quero ver se já fica assim.  
 O menino pôs a mão entre as pernas com muito medo.  
 O Zé falou amistoso:  
 – Tenha medo não. Olhe, é assim que se faz.  
 Começou a sacudir o pinto pra cima e pra baixo, o menino atento, sentido formigamento dentro das calças.  
 – É assim que faço quando pego a perua. Boto dentro e pronto. Com galinha também é bom. Uma escuridão na vista, a noite adensando, Deus ameaçando-o por ver tanto pecado. Só podia ser aquilo o pecado maior. Sentiu dentro das suas calças o volume se alastrando. O moleque já tinha acabado, mostrando pro outro uma pocinha no chão (VIANA, 1997, p. 56).

Esse fragmento demonstra como Zé lança mão de um estratagema ardiloso tanto para saciar o desejo de ver o pênis de outros garotos quanto para dominar sexualmente Nenzinho. O ardil do safo menino consiste em fazer com Nenzinho acredite que é uma espécie de generoso tutor sexual, quando, na realidade, ele objetiva subjugá-lo e satisfazer suas pulsões eróticas. Com esse estratagema, Zé não corre o risco de se “sujar” com o estigma da homossexualidade, como também autentica sua identidade masculina a partir do momento em que a “presa” cede às suas investidas. Em outros termos, livra-se e transfere, completamente para o outro, a marca do estigma: esse “rótulo” que rebaixa o indivíduo à condição de pessoa estragada, diminuída, incompleta e estranha, como lembra Goffman (2017). Já Nenzinho, por sua vez, intuindo toda

essa teia moral que envolve a partilha dos sexos, aflige-se com as siderações *troumáticas* de seu corpo, temendo “os olhos” de Deus.

No caminho de volta, o narrador, mais uma vez, não perde a oportunidade de ressaltar mais um traço distintivo entre Zé e Nenzinho: a fala. Ressalta que, enquanto o primeiro mostra-se falante e afeito à narração de façanhas, o segundo limita-se ao silêncio e a desconfiança. Esse indício pode, à primeira vista, parecer irrelevante, mas à luz da interpretação de um dado leitor, dono de uma rica “enciclopédia”, pode torná-lo um rico manancial de sentido. Nessa esteira, Jean-Jaques Rassial (1999) elucida que, para os rapazes, “a pulsão vocal” ocupa uma posição proeminente na sua inserção na economia das trocas eróticas. Pelo ato de contar vantagens, façanhas e pabulagens, os meninos tendem a se representar como objeto de desejo para o outro. Desse modo, a postura de Zé ratifica essa evidência psicanalítica e a de Nenzinho a contrária. Isso significa dizer, em outros termos, que o primeiro se aproxima dos atributos típicos da cultura masculina, enquanto o segundo se distancia. Dessa maneira, na economia do conto, Zé é, portanto, aquele que, por deter a fala, domina o vizinho mais novo e frágil, reservando a ele o passivo silêncio.

Depois da maliciosa exibição erótica de Zé no rio, a noite que se seguiu a esse episódio matinal foi conturbada para o herói. Nos termos licenciosos do narrador, foi, na realidade, uma noite “dura”, que proporcionou ao menino sonhos com muitas aves voadoras. Além disso, nessa noite, “uma aspereza doida”, siderou o corpo do menino, como jamais lhe havia acontecia. Do mesmo modo, o calor do quarto e as mãos (in)voluntárias do garoto entre as pernas “explodiram”, finalmente, na poluição. O visgo infamiliar do esperma e seu cheiro desconhecido desconcertaram o menino. Nenzinho, em sua aflição e ignorância, recorrendo à sua bagagem infantil, chegou até a cogitar que aquilo que saia dele era mijo. Entretanto, algo lhe dizia que aquele líquido expressava algo novo e que ele não podia contar à tia. Depois de “cuscuz”, como frisa, de forma indiciária, o narrador.

O desjejum do herói foi interrompido pelo vulto de Zé, que gritava seu nome. Sua tia, como se sempre, reprovava a atitude do safo menino, designando de “moleque”, como se exortasse, num subtexto, o sobrinho a não estreitar laços com outros meninos como ele. Com base nisso, percebe-se que a mulher, inconscientemente, impede o ingresso do sobrinho à confraria masculina, uma vez que ela interpõe uma “barra” entre seu pupilo e os demais garotos. Sem um laço viril simbólico ou real em casa e excluído do clã dos machos, o protagonista de *Na beira do rio* “traí” o rito da masculinidade. Desgarrado desse laço, o menino atende, à revelia da tia, ao chamado de Zé (que estava com mais três companheiros) e segue junto com

eles para a beira do rio. Lá, Nenzinho toma, em definitivo, consciência de que ele não era um deles, pois o grupo – para manter seu laço libidinal, com diz Freud (1996b) – precisa se diferenciar dele, do diferente, inscrevendo-o no significante do não pertencimento:

ao se aproximar, viu uma galinha deitada no chão. Parecia morta.  
 – Peguei da tua tia. A gente amarrou os pés dela pra não azunhar a gente.  
 O menino tremia. Os outros sorriam de leve.  
 – Quem vai primeiro? Perguntou o Zé.  
 Um pretinho se adiantou, ficou de costas, as mãos trabalhando ligeiras. Apanhou a galinha. Os outros, impacientes, se apalpando.  
 – Vamos logo, rapaz! Falou o magricelo alto.  
 O pretinho se estremeceu todo e entregou a galinha pro Zé:  
 Agora é você. Cadê?  
 E, brincando, foi apalpar as calças do menino. Nenzinho quis correr, mas um braço o segurou.  
 – Agora fica. Ou faz isso ficar duro ou a gente faz em você o que ele fez com a galinha, disse Zé.  
 Nenzinho parecia grudado no chão, as pernas bambas, vontade louca de sumir no mundo. Pra que fora se meter naquela enrascada...  
 Os quatro esperavam. Dois seguraram ele pelos braços e os outros dois puxaram-lhe as calças. Começaram a rir quando viram aquela coisinha encolhida.  
 – Com isso nem em cu de passarinho, falou o Zé (VIANA, 1997, p. 58).

Como se pode constatar, Nenzinho é submetido um rito de passagem desvirilizante. O grupo de meninos o exclui da confraria da masculinidade, relegando-o a posição de um sujeito estigmatizado, quer dizer, faltoso. Essa representação confirma, por exemplo, a tese de Sonia Alberti (2009) de que os ritos iniciáticos valoram o sujeito a partir dos ideais de sua cultura. Assim, Nenzinho recebe de seus pares um “selo” negativo que os afasta (no imaginário deles) de quaisquer identificações com a homossexualidade. Para além dessa testagem da sexualidade do “pária”, os cruéis meninos submetem o herói – motivados por um misto de erotismo e punição – à posição sexual passiva. Ao atirarem-se todos ao rio, um corpo sem rosto abraça, com firmeza, o corpo do herói, encaminhando-o ao “apagão” de si mesmo.

Submetendo, portanto, Nenzinho a essa posição passiva, os meninos, compartilhando de um imaginário grupal, acreditam estar preservando a comunidade dos verdadeiros homens, punindo aqueles que a “traí”. Na esteira dessa evidência, Pierre David (1977) lembra-nos que a psicologia coletiva tende a punir aquele que realizou o desejo interdito à comunidade, pois a punição do infrator protege os demais membros do perigoso “contágio”. Dessa forma, o ato transgressor de Nenzinho, não bastando ser estigmatizado por seus pares, torna-se público para toda a vizinhança no clímax da narrativa. Flagram os meninos em sua “brincadeira” no rio, condenando a atitude do passivo. E, aos gritos, a tia de Nenzinho expressa pesarosa lástima pelo futuro “perdido” do sobrinho.

Em *Quando o meu pai voltou*, o autor desenvolve uma trama em que a identificação entre o herói e a figura paterna não se consuma. É imprescindível notar a flagrante intertextualidade desse conto do autor com *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (2005). Em ambos os contos, algo do “espelho” que reflete a semelhança entre pai e filho se quebra. Em Rosa, o herói, apesar de sua irrefutável identificação com a figura paterna, não assume o lugar do pai (supostamente o da loucura) por receio e medo, negando-se a herdar a canoa que ele navegava, metaforicamente, na terceira margem do rio. Já, no perímetro da ficção vianiana, o protagonista púbere, cujo pai apresenta transtornos mentais, não se vê em conflito com a questão dos limites entre a razão e loucura, tal como o herói de Rosa, mas com sua identidade sexual, que se desvia da do pai.

Fiel à sua estética, o sergipano apresenta-nos o conflito desse herói numa gradação crescente, repleta de indícios. Ao acompanharmos as primeiras linhas do conto, deparamo-nos com a ansiedade do narrador-protagonista e de seus irmãos, devido à iminente chegada do pai doente do hospital. Se, em *A terceira margem do rio*, o pai parte, deixando a casa e os filhos rumo ao rio-tempo, com seu incessante fluir, em *Quando o meu pai voltou*, os filhos (sobretudo o herói) aguardam o retorno do pai do hospital, que regressa ao lar via estrada-terra. A partir dessa reorientação poética, o autor de *Cine privé* parece querer ressaltar um dos aspectos mais fecundos de seu universo ficcional: a densidade espacial. Nesse sentido, Maria Oscilene de Souza Fonseca (2015), em seu estudo *Da sexualidade à loucura – aspectos repulsivos em Cine privé, de Antonio Carlos Viana*, conclui que o espaço na obra do autor se adensa, porque nela essa instância nunca se reduz à mera paisagem, e, sim, converte-se num sistema de valores. Levando isso em conta, percebe-se que o autor inscreve o drama de seu herói púbere na rés do chão. Poderíamos dizer, nessa esteira, que Viana extrai do solo nordestino pobre, periférico e de valores pétreos a potência de boa parte da “iluminação profana” de seu conto.

No tocante à ordenação da trama, constata-se que o leitor (até, mais ou menos, a metade da narrativa) nada sabe sobre o motivo da doença do patriarca da família. Pelo indício de que o homem tinha perdido tufos de cabelos na internação por conta dos eletrochoques, o leitor pode começar a inferir que o pai do herói retornara de um hospício. Não só isso, o mutismo, o ar aéreo e a decadência física do patriarca reforçam esses indícios. É imprescindível para o leitor, mais do que se dá conta do transtorno psíquico do pai do herói, compreender que os surtos psicóticos do patriarca – antes da internação – intensificavam os temores e os receios que o herói e sua família nutriam em relação a essa figura paterna excessiva. Para o sujeito do enunciado, essa figura parece representar sempre a imagem do pânico.

Não por acaso, lembra o filho, em seu relato, que o pai retornou do hospício com a densidade da noite. Na realidade, deve-se ler nas entrelinhas do dito do narrador-protagonista que o pai (“coberto” pela noite) libera, simbolicamente, como lembra Chevalier e Gheerbrant (1990), os “pesadelos” e os “monstros” adormecidos do protagonista. Em termos mais específicos, o herói apavora-se com o possível retorno das palavras depreciativas que seu pai dirigia-lhe:

ele olhou pra mim, pro meu irmão, nem uma sombra de riso. Eu queria saber se ele tinha mudado de opinião sobre mim, era só o que me importava. Sempre me achou muito tapado por não saber dar brilho nos sapatos que ele consertava. Dizia que, comparado com meu irmão, eu não ia ser nada na vida, que era um menino sem jeito, não dava nem para ser goleiro de um timezinho qualquer. Era que eu apenas sentia a vida diferente, cheia de pedregulhos difíceis de erguer para abrir passagem (VIANA, 2009, p. 31).

De acordo com o fragmento, pode-se inferir que o menino procura se certificar se o seu “novo” pai (debilitado, mais calmo e com bafo amargo de remédios) não teria construído uma nova concepção sobre ele. Nutria a esperança de que esse pai de agora tivesse tomado o lugar do pai cruel de outrora, que minava o ego dele. Nota-se que o patriarca, com seu discurso, inscreve no herói um “tu és” – nos termos de Lacan (1988) – que o exila, de alguma forma, do clã masculino. Em conformidade com a diretriz desse “batismo” paterno, o menino introjeta, do ponto de vista imaginário-simbólico, que o “eu” dele posiciona-se aquém do ideal representado pelos irmãos e pelos futebolistas viris. Não se deve deixar de observar, igualmente, que o “tu és” que o pai endereça ao filho é, na realidade, uma injúria, “travestida” de regulação. A injúria<sup>55</sup>, como diz Didier Eribon (2008), é um discurso performativo, que produz um efeito sobre o outro. Segundo ele, “a injúria me diz o que sou na medida em que me faz ser o que sou” (ERIBON, 2008, p. 29). Dessa forma, o verbo “envenenado” que o pai endereça ao filho faz-se propriamente carne nele.

Além disso, o garoto alimenta, em seu imaginário, a imagem de um pai jovem e atlético, em oposição ao pai real e flagelado que emergiu depois internação. É importante notar que a imagem desse pai viril do passado sobrevive, no presente dos eventos enunciados, materializada numa fotografia. No tocante a esse aspecto, relembra o narrador-protagonista: “tinha sido

---

<sup>55</sup> Para o autor de *Reflexões sobre a questão gay*: “a injúria é apenas a forma derradeira de um *continuum* linguístico que engloba tanto a fofoca, a alusão, a insinuação, as palavras maldosas ou o boato quanto a brincadeira mais ou menos explícita, mais ou menos venenosa” (ERIBON, 2008, p. 64). Gostaríamos de acrescentar que Antonio Carlos Viana, em alguns de seus contos que tratam da questão do estigma da identidade gay, demonstra com uma riqueza de matizes as formas de expressão da injúria (sendo o olhar e o silêncio as mais expressivas), enriquecendo as possibilidades enumeradas por Didier Eribon.

jogador na juventude, na parede da sala tinha até uma foto dele no meio do time, todo atlético, de calção branco e chuteira” (VIANA, 2009, p. 32). Infere-se, diante disso, que o herói se angustia por não se achar à altura do modelo viril do pai. Intui que a sua condição é diferente da dos demais e, por conta disso, pressente que a sua caminhada existencial será “cheia de pedregulhos difíceis de erguer para abrir passagem” (VIANA, 2009, p. 31). Em outras palavras, o herói antevê que o seu rito de passagem se adensa sob a atmosfera de maus presságios<sup>56</sup>. Em consonância com essa atmosfera e sob a pressão do *grand finale*, o pai do herói (tal como um mensageiro das más notícias) revela, pelo silêncio e lágrimas, a todos da família (inclusive para o próprio herói) a verdadeira razão de seu incômodo com o filho. No tocante a isso, rememora o narrador:

eu e Alcir começamos a cavar os buracos pra jogar bola de gude. Dali a pouco ele veio andando bem devagarinho, agora ainda mais macilento à luz do sol, o pescoço muito fino, os cabelos embranquecidos. Sem que a gente pedisse, nos ajudou a fazer os buracos, usando o calcanhar pra ficarem bem redondinhos, mas de uma forma tão lenta que me deu agonia. Minha mãe tinha dito pra gente tomar cuidado, ele estava mais frágil do que cristal, e qualquer coisinha podia fazer voltar tudo. Quando fui jogar a bolinha, ele se agachou ao meu lado, segurou minha mão e me ensinou como tecava. Seu bafo era amargo, devia ser dos remédios. Quando joguei, não acertei, a bolinha passou bem longe da outra. Preparei os ouvidos pra ser chamado de burro, mas o que vi foi ele enxugando os olhos com as costas da mão. Minha mãe parecia estar à espreita. Veio toda correndo e levou ele lá pra dentro, como se leva uma criança. Meus irmãos, parados, olhavam para mim. Foi nessa hora que entendi aquela história de menino sem jeito (VIANA, 2009, p. 33-34).

Como se vê, a inabilidade do herói com o jogo de bola de gude, tradicionalmente masculino, camufla um sentido mais profundo. Na realidade, o desvio grosseiro que a bolinha lançada pelo menino realiza em relação ao alvo parece indiciar que o protagonista destoa dos atributos valorizados pelo clã masculino. Ao chorar, o pai especulariza (espelha) um “destino impossível” para seu filho. A identidade sexual do garoto que, até o momento, não tinha sido nomeada (ou negada) vem à baila sob uma aura trágica. No tocante a isso, o leitor mais atento, por sua vez, desconfia, desde o primeiro parágrafo do conto, que o drama do narrador-protagonista envolve o dilema da aparência e da essência. Esse drama é sutilmente indiciado quando o herói faz uma alusão ao doce caju-ameixa. Nessa esteira, lembra o narrador que o pai

---

<sup>56</sup> Quanto a isso é importante frisar que “a injúria, uma vez que define o horizonte da relação com o mundo, produz um sentimento de destino na criança ou no adolescente que se sentem em contravenção com essa ordem, além de um sentimento durável e permanente de insegurança, de angústia, e, às vezes, até de terror, de pânico” (ERIBON, 2008, p. 85).

adorava doce de caju-ameixa, que, às vezes, de tão preto, parecia doce de ameixa de verdade, enganando qualquer um.

Assim, ao se identificar pelo olhar do O(o)utro – o do pai –, o herói vê-se como uma mancha. Compreende que o choro do pai projeta sobre ele a imagem de um ser faltoso, precário e menos humano, como diz Goffman (2017). Em outros termos, o homem pobre, nordestino e debilitado psicicamente não suportou ver que o filho não era seu espelho. Em face disso, percebe-se que, se o herói de *A terceira margem* questiona-se se ainda continuava a ser um homem depois de abrir mão do lugar do pai na canoa; o protagonista de *Quando me pai voltou*, por sua vez, adquire a incipiente consciência de que, por não mimetizar o pai, estaria condenado a um destino desviante da norma. Assim, sob a posse dessa incipiente consciência, o narrador-protagonista é assaltado por uma iluminação profana que o deixa perplexo diante da desconcertante “vidência” paterna<sup>57</sup>: “foi nessa hora que entendi aquela história do menino sem jeito” (VIANA, 2009, p. 34).

Por fim, no conto *Meu tio tão só*, Viana enriquece o tema do despertar da identidade homossexual ao recorrer a uma estrutura narrativa enviesada. Como lembra Paulo André de Carvalho<sup>58</sup> (2010), a estrutura do conto gira em torno do limiar do desenvolvimento de duas histórias, simultaneamente, a do herói púbere e a de seu tio homossexual e suicida. Nota-se que o protagonista, num jogo de espelho, desvela a iminência de um destino desafortunado para si, à medida que relata o trágico suicídio de seu tio. Como se vê, esse conto – tal como *Na beira do rio* e *Quando meu pai voltou* – reforça a tese defendida por Didier Eribon (2008) de que a consciência da identidade homossexual gera na criança e no adolescente um sentimento trágico de destino. O escritor sergipano intensifica, por sua vez, essa evidência (codificada pela psicologia), em *Meu tio tão só*, ao aglutinar o sentimento trágico de destino do herói púbere tanto a um código social punitivo-estigmatizante quanto à fatalidade do suicídio.

Do ponto de vista do jogo textual, o narrador, já nas primeiras linhas de seu relato, familiariza o leitor com a fatalidade que se sucedeu ao tio, num dado passado. Nesse sentido, dispara ele: “minha mãe estava fazendo a minha comida e do Bau quando vieram dizer que ele tinha se enforcado na beira do rio” (VIANA, 1999, p. 26). Em consonância com a estrutura do

---

<sup>57</sup> Gostaríamos de registrar que Maria Oscilene de Souza Fonseca (2015), em seu estudo sobre o conto *Quando meu pai voltou*, defende a tese de que o herói e seu pai identificam-se a partir do traço da psicopatia. Todavia, como se viu, empreendemos outra interpretação, com base na ênfase de certos indícios narrativos.

<sup>58</sup> Claramente, Carvalho (2010) reconhece na estruturação de *Meu tio tão só* traços da teoria do conto de Ricardo Piglia.

conto tradicional ou poeano, a introdução cativante da narrativa concentra uma série de indícios que podem ser decifrados pelo leitor. O primeiro desses índices, como já elucidou Danielle Santos Rodrigues (2015), manifesta-se no nome do tio do herói: Bau. Segundo a pesquisadora, o nome desse personagem sugere a ideia de baú. O que o liga a uma atmosfera de segredo. Rapidamente, o hermetismo do nome do tio do protagonista vai sendo clareado, de forma oblíqua, ao longo da narrativa. Na esteira dessa oblíqua clareza, o narrador-protagonista lembra que o tio – solitário – quase não saía de casa e que ele (segundo as más línguas do povo) chamava os meninos para dentro dela, oferecendo-lhes as melhores goiabas.

Além disso, as primeiras linhas do conto, de modo bastante sutil, indiciam também a paridade entre o tio e o sobrinho através do alimento. Se lembrarmos bem as primeiras palavras do relato, constataremos que o narrador-protagonista frisa que a mãe dele, no calor da tragédia, preparava comida para ele e o tio estigmatizado. Também a abertura da narrativa parece indiciar um diálogo do conto *Meu tio tão só* com o *Na Beira do rio*, já que um dos personagens da primeira narrativa – o tio – escolhe o *locus* do rio para dar cabo à vida, enquanto que o protagonista da segunda – Nenzinho – descobre, nele, a sua identidade sexual. Assim, o rio, que simboliza a “fluidez das formas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990), parece indiciar as mudanças de estados em ambos os personagens: a do corpo vivo para o corpo morto, no caso do tio Bau, e do corpo infantil sem identidade sexual para o corpo púbere erótico, no tocante a Nenzinho. Para dramatizar o rito de passagem funerário do personagem Bau, Viana articula-o à imagem da árvore, que, novamente de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990), simboliza a vida. Essa dramaticidade surte efeito, porque o personagem, ao se enforcar num cajueiro, torna mais (in)tenso seu corte com a vida. No tocante a esse episódio relembra o narrador-protagonista:

quando vimos as pessoas correndo, largamos a comida e saímos às pressas, minha mãe sem calçar nem a sandália. Eu fui atrás. Já não podia correr muito. Quando chegamos lá, tinha um mundo de gente olhando tio Bau com a língua de fora, os pés suspensos no ar. Nunca pensei que o galho de cajueiro fosse tão forte a ponto de aguentar um corpão como o do meu tio. Se ele tivesse pensando bem, não teria se arriscado tanto (VIANA, 1999, p. 26).

Sob o peso do corpo morto do tio, o herói do conto vai, gradativamente, dando sentido às palavras “envenenadas” dirigidas ao parente. Aos poucos, o menino descobre o verdadeiro motivo da reclusão do tio, que o impedia de manter um convívio social desejável. Não tarda a constatar o herói que o rosto macilento do homem decorria do estigma social ao qual ele fora submetido pela comunidade. Dessa forma, a caracterização desse personagem só faz reforçar a

tese defendida por Goffman (2017) de que o indivíduo estigmatizado não goza de uma aceitação social plena. Por isso, de forma tácita e natural, os outros personagens secundários dos contos – de meninos a adultos – viam-se autorizados a dirigir ao tio homossexual do garoto gracejos e humilhações. E o mais chocante nessa representação é que essa injúria tácita não cessou nem diante do corpo morto do homem. Tem-se a impressão de que o corpo social popular inscrito no conto julga o corpo homossexual e pedófilo de Bau com base nos resíduos dos discursos científicos do século XIX acerca da homossexualidade. De acordo com isso, esclarece Alain Corbin (1991, p. 586):

para o dr. Ambroise Tardieu, que escreve em 1857, que o “pederasta” contraria a higiene, a limpeza; ignora a ablação que purifica. [...] Monstro em meio à nova galeria de monstros, o pederasta tem algo de animal: em seus coitos, evoca o cão. Sua natureza o associa ao excremento; procura o mau cheiro das latrinas.

Aprisionando Bau, portanto, à imagem de monstro e de ser insalubre, o coro social, ao seu modo, inflige a ele um castigo por desviar-se da norma, recorrendo à “arma” da injúria. Como frisa Didier Eribon (2008), aquele que lança injúrias contra o outro objetiva feri-lo, ou melhor, marcar a consciência dele com a “ferida” da vergonha, inibindo-o. Assim, proscrito da convivência plena do corpo social, o tio do herói vive a sua sexualidade desviante quase numa total reclusão. Sua ponte com o mundo, por exemplo, não ultrapassava, praticamente, a relação com a irmã e com o sobrinho. É fundamental notar que, no sistema de valores do conto *Meu tio tão só*, as coerções das leis jurídicas, praticamente, inexistem. A pedofilia praticada pelo homem, por exemplo, é rechaçada pelo povo, embora, como já vimos em *Cara de Boneca*, ele (como as prostitutas) exerce a função de iniciador sexual de púberes. Quanto a esse aspecto, lembra o narrador: “o enterro foi muito animado, o povo falando coisas cabeludas, agora sem mais nenhuma cerimônia. Tiravam graça com tudo o que era menino, perguntando qual deles era o verdadeiro viúvo” (VIANA, 1999, p. 28).

O leitor mais atento percebe que a atenção que o narrador-protagonista dispensa à figura do tio não é gratuita. Vai se convencendo, ao longo da narrativa, que os O(o)utros, através da injúria do olhar, dos risinhos e do silêncio, associam a figura do tio à sua. Em outros termos, pode constatar que a comunidade marca, com um “ferrete”, a carne pubertária do sobrinho de Bau com o estigma. Nessa mesma direção, Eribon (2008) revela que os homossexuais – mesmo antes de ter alcançado a maturidade sexual e a consciência dela, são alvos de injúrias dos outros. Em relação a esse aspecto, rememora o protagonista: “na ausência de minha mãe, elas [as

mulheres que preparavam o corpo do morto] ficavam falando porcaria, contando histórias de tio Bau, e olhando pra mim com cara de gente ruim” (VIANA, 1999, p. 28).

Em conformidade com essa interpelação, o herói (que não tinha coragem de ficar nu na frente de outros meninos nos banhos de rio) presenciava, com uma tristeza incomum e calafrios, o desenrolar da tragédia do tio. Nesse sentido, quando cortaram a corda do enforcado, o menino sentiu como se o corpo do morto caísse dentro dele. Igualmente, confessa, em certa altura do seu relato, que, a cada da palavra que as pessoas dirigiam ao seu tio homossexual ele as sentia como flechas em sua barriga. E, sob esse sentimento trágico de destino, o herói de *Meu tio tão só* consuma, prospectivamente em seu pensamento, a identificação plena com o tio suicida:

depois da última pá, voltamos para casa com uma tristeza de dar dó. Quando a gente passava, os meninos gritavam coisas e se escondiam na mesma hora. Eu queria correr mas o corpo já não deixava. Quando fomos de tardinha botar uma cruz no pé de cajueiro, a gritalhada das janelas ainda foi maior. Minha mãe disse que eu não ligasse. O povo sempre quer alguém para servir de Cristo. Enquanto ela rezava, fiquei admirando a galha em que tio Bau tinha se enforcado. Até que ele soube escolher. Era mesmo uma galha muito forte, capaz de aguentar um outro corpo que não fosse ainda tão pesado como o dele (VIANA, 1999, p. 28).

Em síntese, salta aos olhos, ao lermos em bloco os contos *Na beira do rio*, *Quando o meu pai voltou* e *Meu tio tão só*, o papel que o O(o)utro desempenha na constituição de uma possível identidade homossexual dos heróis. Em termos mais específicos, esses contos demonstram, na realidade, a violência do O(o)utro nesse processo. No tocante a isso, o destino dos heróis de Antonio Carlos Viana vai de encontro à constituição desejável da identidade sexual. Arminda Aberastury e Mauricio Knobel (2011, p. 23) chamam, por exemplo, a atenção, no livro *Adolescência Norma: enfoque psicanalítico*, para o fato de a adolescência exigir “um clima de espera e compreensão, para que o processo [do adolescer] não se demore nem se acelere”. Entretanto, na ficção vianiana, comprometida com a representação das “chagas” de um mundo mísero e intranscendente, os heróis pagam, com plenos castigos, o preço por “nascer”. E, no caso específico do protagonista de *Meu tio tão só*, os “oráculos” de seu mundo cruel apontam-lhe apenas a possibilidade de dois cruéis destinos: o da solidão ou o da morte, tal como outrora apontaram para o seu tio Bau.

## 5 O QUE PODEMOS CONCLUIR DAQUILO QUE NÃO SE CONCLUI: O CASTIGO SEMPRE POSTO DOS MENINOS DO MEIO DO BRASIL

Depois cada um de nós tomou o seu caminho e, hoje, quando nos encontramos, nunca falamos dele. Preferimos falar de dona Glorita recitando aqueles versos de Camões sobre uma “ferida que dói e não se sente”, “um contentamento descontente” que a gente nunca conseguiu entender.

(VIANA, 2015, p. 49)

Desde o momento em que entramos em contato com a afirmação de Paulo André de Carvalho Correia (2010), em sua dissertação de mestrado, de que a orientação metodológica de seu estudo (baseado na Antropologia) não contemplava o potencial psicanalítico dos ritos de passagem eróticos dos heróis vianianos, ficamos tentados a complementar e expandir, de alguma forma, a leitura iniciada por esse pesquisador. Nesse sentido, a nossa tese, dá continuidade, por um lado, às reflexões alicerçadas por Correia, no que tange à temática do rito de passagem, mas, por outro, desdobramo-la na medida em que submetemos os contos do autor a uma leitura poética e psicanalítica. O nosso desvio em relação à pesquisa de Correia se reflete, também, no fato de optarmos por estudar o rito de passagem erótico dos meninos da estética vianiana – não pelo prisma da problemática da narração – como fez esse pesquisador e a pesquisadora Cristiane Mirtes Fonseca (2013) –, mas pelo viés do conflito narrativo.

Ao nos indagarmos sobre as possíveis relações entre adolescência, rito de passagem, erotismo e Psicanálise, deparamo-nos com um corpo de textos de psicanalistas de base lacaniana, como Sonia Alberti, Philippe Lacadée, Jean Jaques Rassial, Rodolpho Ruffino, entre outros, que empreenderam uma análise articulada dessas variantes. Como se pôde constatar, ao longo de nosso percurso investigativo, todos esses psicanalistas defendem a tese de que o (des)encontro do adolescente com o real do sexo é sempre *troumático*. Partindo dessa concepção codificada pela Psicanálise, constatamos, por intermédio do *corpus* analisado, que esse fenômeno psíquico se repete nos contos de Antonio Carlos Viana. Contudo, o aspecto mais rico de nossa investigação não foi constatar a confluência desse dado, já consensual na Psicanálise, na obra do escritor sergipano, e, sim, desvelar o quanto ele foi poeticamente transformado.

No que se refere a essas transfigurações poéticas, percebemos que, no universo ficcional vianiano, não raras vezes, o (des)encontro de seus heróis com o real do sexo não resulta num

*troumatisme*, mas, de modo mais intenso, num *hipertroumatisme*. Chegar a essa conclusão foi de extrema importância, porque pudemos confirmar a nossa hipótese de que o autor confere à temática da iniciação erótica de púberes um tratamento poético (in)tensivo. Ao levarmos a sério a concepção de Todorov (1980) de que os gêneros literários funcionam como instituições para os escritores, constatamos que a constância do autor de *O meio do mundo* guarda uma visível identidade com a tradição do conto tradicional ou poenano. Como vimos, a linhagem do conto poenano notabiliza-se por sua ênfase na ação narrativa e no efeito estético (in)tensivo sobre o leitor. No decorrer do terceiro capítulo, demonstramos o diálogo criativo de Antonio Carlos Viana com os estratagemas desenvolvidos por essa vertente do conto. Nele, vimos, especificamente, a afinidade do escritor com os procedimentos narrativos iluminados pela poética e crítica de Poe e de seus sucedâneos: como o *grand finale*, gradação narrativa, a inteligibilidade indiciária e suspense. Além disso, descobrimos que os efeitos intensivos da prosa vianiana resultam, também, da predileção do autor por cenas ficcionais grotescas e sintaxes representacionais, socialmente, intranscendentes e brutais. Dessa forma, a nossa pesquisa, por vias diferentes, ratifica a sintonia da estética do escritor sergipano com o realismo afetivo, proposto por Karl Erik Schøllhammer. Como já pontuamos na introdução do texto, as pesquisadoras Maria Ivonete Santos Silva e Marília Simari Crozara valeram-se dessa perspectiva crítica para elucidar o efeito intensivo da ficção vianiana sobre o leitor, bem como o caráter performativo da narrativa dele.

Ainda do ponto de vista poético, a nossa pesquisa parece avançar em relação aos estudos vianianos, quando aponta que as bases da contística poenana sofrem interessantes apropriações na mão do autor de *Em pleno castigo*. O *corpus* aqui analisado demonstra que o sergipano extraiu os efeitos (in)tensivos de seus contos tanto dos procedimentos tradicionais do conto de enredo quanto da reoxigenação de alguns aspectos dessa linha da contística moderna. Como vimos, Viana, em seu processo de amadurecimento poético, convenceu-se de que o efeito intensivo do conto não só resulta dos procedimentos do suspense, dos indícios e da binomia segredo-revelação (tecida entre os personagens), mas também da configuração da atmosfera narrativa. A partir de então, o autor percebeu que podia nocautear seu leitor, igualmente, por meio de iluminações profanas que brotam da tensão representacional da narrativa. O sergipano, portanto, percebeu que, ao submeter o seu leitor às agruras de uma realidade brutal, desferia contra ele, também, um infalível nocaute. Em suma, o autor descobre que a própria realidade guarda um potencial doloroso e cruel, que escapa, em geral, à consciência individual ou social.

É importante ainda frisar que a poética de Antonio Carlos Viana tensiona o regime da *mass media* (que se apropriou abundantemente dos procedimentos poeanos e de seus sucedâneos) e o da literatura erudita. Nesse entre-lugar, o escritor reabilita procedimentos narrativos tradicionais – como, por exemplo, o enredo – que foram dissolvidos pelas narrativas experimentais, surgidas no fim do século XIX e consolidados no século XX. Entretanto, de forma inteligente, o sergipano expõe os “desgastados” elementos narrativos poeanos a um tratamento estético compatível com o sistema de valores dos fruidores e críticos literários de nosso tempo. Em outros termos, o escritor engrossa o cordão dos escritores que, a despeito das experimentações narrativas e suas metalinguagens, devolve-nos a gratificação de ler uma narrativa com uma história tradicional bem urdida. Além de nos devolver a narrativa bem “nutrida”, o autor gratifica seus leitores com narrativas geométricas e bem arquitetadas, aproximando-os do requintado prazer estético que um Osman Lins e um João Cabral de Melo Neto proporcionam. Parece que o escritor sergipano objetivava com seus contos atingir o mesmo propósito que Poe desejou alcançar, ao publicar o poema *O corvo*. À época, o escritor norte-americano cobiçou satisfazer, simultaneamente, “o gosto popular e a crítica” (POE, 2011, p. 20). No caso do escritor brasileiro, não estamos bem certos de que ele objetiva agradar o gosto popular, mas intuímos, com certa convicção, que ele almejava, na estruturação sofisticada de seus contos, instaurar, para seu leitor, um limiar entre ficção e os dramas psicossociais, pondo-o em contato com os conflitos existenciais daqueles que agonizam diante de seu pleno castigo.

No tocante à expansão do horizonte mental, acreditamos que o objetivo de nossa tese de investigar as aproximações entre o universo ficcional vianiano e o *troumatisme* sofrido por meninos em fronteira revela alguns aspectos sobre a adolescência masculina ainda não totalmente articulados pela Psicanálise. Ao entrelaçarmos os saberes codificados pela Psicanálise às configurações dos dilemas dos heróis púberes de Antonio Carlos Viana, constatamos que “a carne” das narrativas desse autor complementa, de alguma forma, o saber psicanalítico. Como vimos, a Psicanálise de base lacaniana voltada para a problemática adolescente, mais especificamente a de Lacadée (2012), elucida que o *troumatisme*, provocado pelo real do sexo, provoca um “furo” na linguagem nos adolescentes. Diante dessa evidência, o psicanalista francês propõe à comunidade psicanalítica que reserve aos adolescentes siderados pelo real uma escuta e um espaço clínico que acolham sensivelmente a palavra em “pane” deles.

No mundo fenomênico da ficção vianiana, pelo contrário, os heróis púberes (que estão apartados do cuidado e da escuta psicanalítica) demonstram que, apesar de desamparados,

produzem um discurso possível em resposta às siderações do não-sentido absoluto do real do sexo. Paulo André Carvalho Correia (2010), em seu estudo, já havia chamado a atenção para o fato de esses heróis vianianos preencherem o seu não saber sobre erotismo, com metáforas estruturadas em torno de sua antiga linguagem infantil e de seu universo sociocultural circundante. Mediante os resultados da análise de nosso *corpus*, constatamos que a linguagem que os protagonistas púberes criam, num primeiro plano, para fazer face ao real do sexo é, na realidade, num plano mais profundo, um artifício que eles utilizam para dar conta, no nível da linguagem, do vazio perturbador da sexualidade. Em síntese, no universo da ficção vianiana, os adolescentes pobres não ficam apenas de boca aberta diante do inominável do real do sexo, mas também produzem, mesmo que de forma solitária, uma narrativa limítrofe (cheia de buracos e metáforas telúrico-infantis) para acolher o inenarrável.

Outra conclusão que tiramos da galeria de heróis púberes que povoam o universo vianiano é a de que eles se inscrevem, não raras vezes, em espaços ficcionais pobres e áridos. Claramente, esse dado não constitui uma descoberta de nossa pesquisa, haja vista as conclusões a que Georgina Martins (2012) e Maria Oscilene de Souza Fonseca (2015) chegaram a esse respeito. A primeira chama a atenção para a presença dos matizes regionais na prosa do escritor. Já a segunda pesquisadora ressalta que o espaço, na prosa vianiana, estrutura-se a partir de um sistema de valores, que fomenta a dinâmica da própria representação.

A nossa pesquisa, por sua vez, contribui, no tocante à problemática do espaço na estética vianiana, na medida em que demonstramos que o espaço onde os heróis se situam remete a um mundo marcado por uma tensa convivência entre o regime de dois mundos: o anterior e o posterior à revolução burguesa. Por isso, percebe-se, em outros termos, que os espaços ficcionais construídos pelo autor põem em evidência, de forma sincrônica, a materialidade e os valores do mundo arcaico e moderno. Em suma, faz-se corpo na obra do autor o espaço social da periferia global. Constatamos que esse espaço híbrido ou periférico se faz sensível na obra do autor na forma como ele “pinta” a ambiência de suas narrativas, desenha a cultura da privacidade das classes populares e orchestra o discurso dos personagens. Quanto a esse último aspecto, vimos que os heróis púberes vianianos tendem a internalizar concepções estereotipadas sobre sexo e gênero sexual, em razão da natureza dos discursos dos adultos de seu meio social, que, de alguma forma, perpetuam saberes populares e concepções científicas já ultrapassadas modernamente.

As indagações de nossa pesquisa também fizeram com que nós enxergássemos o pleno castigo dos heróis vianianos não como um monólito, mas como um prolífico matiz. A princípio,

achávamos que os contos do autor sensíveis à questão ao rito de passagem erótico do menino pautavam-se, apenas, em conflitos de heróis ingênuos que se deparavam, *troumaticamente*, com o real do sexo. Embora esse vetor seja, de fato, uma dominante na produção do autor, descobrimos importantes variações dessa matriz temática. Além de levantar, de forma siderante, o véu da “intimidade” erótica dos adultos, os heróis dos contos vianianos deparam-se também com outros dilemas, como: as tensões existentes entre a lei cristã e o erotismo; a morte do corpo infantil e o nascimento da vida erótica; o drama da constituição da masculinidade e a proscrição da confraria masculina. Em afinidade com essa constatação, categorizamos o nosso *corpus* de análise em cinco subdivisões, a fim de demonstrar as nuances da temática do rito de passagem erótico dos heróis vianianos, bem como a incansável pesquisa temático-formal empreendida pelo autor.

Vale a pena, ainda, comentar que constatamos, igualmente, que a maioria dos contos de Antonio Carlos Viana questiona muitos aspectos da sociedade brasileira e os códigos da masculinidade no mundo popular. Logo, verificamos que, na obra do escritor sergipano, o (des)encontro dos heróis púberes com o real nunca ocorre num contexto ficcional ameno, mas, sim, em geral, denso, brutal, tenso e paupérrimo. Por isso, temos a consciência de que, em virtude das demandas da própria natureza do universo ficcional vianiano, empreendemos, muitas vezes, uma leitura poética e psicossocial de seus contos. Com base na inteligibilidade dessa leitura, descobrimos que o autor – através dos processos da deformação literária (que no caso dele sobressai-se o da intensificação) – coloca em questão, em suas narrativas, dramas típicos da condição masculina, como: o complexo de castração, a brutalidade dos ritos de masculinização e os estigmas que são impostos àqueles que não conseguem especular o ideal viril. Além disso, a perspectiva psicossocial que adotamos, por vezes, possibilitou-nos enxergar um Brasil refratado nos contos vianianos: desdentado, grotesco, periférico e brutal. Vimos, também, na esteira desses contos, o quadro de um país, organizado em torno de famílias em desordem, que, em nada, reforçam o ideal de família burguesa nuclear. Nessa representação de família, o pai (real, imaginário ou simbólico) quase sempre está ausente desse arranjo. No entanto, quando, raras vezes, compõe o corpo familiar se apresenta de forma negativada ou excessiva.

Da mesma forma, saltou aos nossos olhos o lugar que as narrativas do escritor reserva aos seus leitores. Fiel às lições de Poe, Viana, como vimos, fez dessa instância literária um dos componentes centrais de sua poética. Como o escritor norte-americano, o sergipano acreditava que o autor detém o leitor em suas mãos enquanto dura o sonho acordado da leitura da narrativa.

Certamente, por isso, ele arquitetou narrativas repletas de indícios provocativos e, por vezes, iluminadores. Assim sendo, defendemos a tese de que o autor de *Cine privé* imaginava, para sua obra, um leitor que batizamos de detetivesco. Entretanto, não devemos supor que o autor exige de seu leitor um empenho mediano, tal como se percebe nos jogos ficcionais dos romances policiais ou de mistério. Pelo contrário, cobra dele rigor, perspicácia e sensibilidade, a fim de que ele possa desvelar as nuances que sua contística propõe.

Ao fim de nosso percurso, acreditamos que, de forma solidária, preenchemos com mais sentido as indagações que começaram com Paulo André de Carvalho (2010). Em nossa pesquisa, procuramos os elos invisíveis que costuraram a unidade temática e poética dos 24 contos, aqui, analisados. Essa unidade, que pulsava, até, então, silenciosamente, nos 7 livros do autor (sendo um deles uma coletânea com inéditos), vem à tona, com os resultados desse trabalho, dando visibilidade à diversidade procedimental e temática da produção do escritor sergipano. Examinados em sua unidade, os contos do autor nos mostraram um Antonio Carlos Viana sensível aos procedimentos literários (in)tensivos ou dramáticos, à psicologia das personagens (sobretudo a do adolescente), às questões da masculinidade e à realidade sociocultural brasileira.

Os limites de nossa pesquisa deixam em aberto alguns pontos da contística do autor que podem, ainda, ser explorados por futuros pesquisadores. Dentre eles, destacamos os contos de Viana – tais como *Tadinho do professor Tadeu*, *Tia Lala e Figuras difíceis* – que abordam a descoberta da sexualidade por heróis púberes sob o viés do humor. Além disso, existem contos do escritor – como *Duas coxinhas e um guaraná*, *Angeline*, *Missa de sétimo dia* e *As namoradas têm fome* – que se ocupam dos descaminhos da sexualidade de heróis jovens (que já passaram pelo rito de passagem) que merecem, igualmente, um olhar mais sensível da crítica. Ademais, o erotismo dos velhos, que irrompe, com certa frequência, no universo vianiano, merece, do nosso ponto de vista, também um estudo sistematizado. A propósito dessa última temática, é importante salientar que Paulo André de Carvalho, já em 2010, chamava a atenção, no desfecho de sua pesquisa, para esse rico manancial da obra do escritor sergipano. Como se pode ver, a produção de Antonio Carlos Viana demonstra ainda um vasto potencial de leituras no que refere às vertentes que apontamos aqui e àquelas que pulsam fora, ainda, de nosso campo perceptivo.

## REFERÊNCIAS

- ABERASTURY, Arminda. **A criança e seus jogos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Adolescência normal**: um enfoque psicanalítico. Porto Alegre: Artmed, 1981.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2008.
- AGNOME. In: Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-2/html/index.php#4>>. Acesso em: 08 de abr. 2020.
- ALBERTI, Sonia. **Esse sujeito adolescente**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/Contra Capa, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O adolescente e o outro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.
- ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. In: \_\_\_\_\_. **Aluísio Azevedo**: ficção completa. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2018. v. 2. p. 363-517.
- BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BALMÈS, François. O Real, será que isso funciona?. In: PRADO, Isabel Bueno. **Do Real, o que se escreve?**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- BARBOSA, Marta. “Cine Privê” tem narrativa segura e sem esperança de Antonio Carlos Viana. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/livros/resenhas/cine-privê-tem-narrativa-segura-e-sem-esperanca-de-antonio-carlos-viana.jhtm>>. Acesso em: 21 out. 2018
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_ et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes: 2013.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). **História da virilidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. São Paulo: Ícone, 2003.
- BAUER, Johannes B. **Dicionário de teologia bíblica**. São Paulo: Edições Loyola, 1984. v. 1.
- BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

- \_\_\_\_\_. **O erotismo**. Tradução direta do francês de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BRÊTAS, José Roberto da Silva. **Mudanças: a corporalidade na adolescência**. 2003. 257 f. Tese (doutorado em enfermagem) – Universidade Federal de São Paulo – Escola Paulista de Medicina, São Paulo. 2003.
- BRITTO, Paulo Henrique. Orelha. In: VIANA, Antonio Carlos. **Jeito de Matar Lagartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. Apresentação. In: VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 7-10.
- BRUNO, Haroldo. **A infância**. Entre o fantástico e o lógico. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1974. Literatura, p. 7.
- CACHOEIRA. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CARNEIRO, Lucilla Vieira. **Decidindo pela vasectomia: a fala dos homens**. 2012. 74f. Dissertação (mestrado em Enfermagem) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- CARPEGGIANI, Schneider. Precisamos falar de Antonio Carlos Viana. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, n. 111, maio. 2015. Disponível em: <[http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_111.pdf](http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_111.pdf)>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- COMPLEXO DE CASTRAÇÃO. In: LAPLANCHE, Jean; Pontalis. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CONTÉ, Claude. **O real e o sexual: de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- CORBIN, Alain. O encontro de corpos. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). **História do corpo: da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 2.

\_\_\_\_\_. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle et. al. (Orgs.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 419-501.

\_\_\_\_\_. A relação íntima ou os prazeres da troca. In: PERROT, Michelle et. al. (Orgs.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 503-561.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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 Letras) – Universidade Federal de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.

COSTA-MOURA, Fernanda. Função ética do erotismo e a adolescência. In: ALBERTI, Sonia. **A sexualidade na aurora do século XXI**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Capes, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade: o triunfo da virilidade – o século XIX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CROZARA, Marília Simari. **Antonio Carlos Viana e as escritas do erotismo em Aberto está o inferno**. 2016. 133f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Patrycia Prates da. **Direito ao nome e as possibilidades de alteração do registro civil**. Disponível em <[http://www.pucrs.br/direito/wp-content/uploads/sites/11/2018/09/patrycia\\_cunha.pdf](http://www.pucrs.br/direito/wp-content/uploads/sites/11/2018/09/patrycia_cunha.pdf)>. Acesso em: 08 abr. de 2020.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMIANI, Durval; GUERRA-JÚNIOR, Gil. **As novas classificações dos estados intersexuais: o que o consenso de Chicago contribui para o estado da arte?**. Arquivos brasileiros de endocrinologia e metabologia. São Paulo. v. 51. n. 6. ago. 2017.

DAVID, Pierre. **Psicanálise e família**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

DIAS, Maurício Santana. O mundo que Boccaccio inventou. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Decameron: 10 novelas selecionadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIFERENÇA SEXUAL. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- DOSTOIEVSKI, Fiódor. Prefácio a Poe por F. M. Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **A narrativa de A. Gordon Pym**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002. p. 7-10.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- ELIA, Luciano. **Corpo e sexualidade em Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.
- EMARD, Jeanne. **Flores e liturgia: arte floras nas celebrações**. Disponível em: [https://www.academia.edu/6638418/FLORES\\_E\\_LITURGIA\\_A\\_ARTE\\_FLORAL\\_NAS\\_C\\_ELEBRA%C3%87%C3%95ES](https://www.academia.edu/6638418/FLORES_E_LITURGIA_A_ARTE_FLORAL_NAS_C_ELEBRA%C3%87%C3%95ES)>. Acesso em: 30 maio. 2019.
- ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FILHO, Nabar Nunes. **Eroticamente humano**. Piracicaba: Ed. Unicamp, 1994.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FONSECA, Cristiane Mirtes. **O narrador em Antonio Carlos Viana: uma contradição**. 2013. 70f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2013.
- FONSECA, Maria Oscilene de Souza. **Da sexualidade à loucura: aspectos repulsivos em Cine Privê, de Antonio Carlos Viana**. 2015. 122f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2015.
- FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis**. 2008. 183f. Dissertação (mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro, Imago, 1996a. v. 7.
- \_\_\_\_\_. Psicologia de grupo e a análise do ego. **Obras Completas**. Rio de Janeiro, Imago, 1996b. v. 18.
- \_\_\_\_\_. A interpretação dos sonhos (I). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v. 4.
- \_\_\_\_\_. O esclarecimento sexual das crianças. In: “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. v. 9.
- \_\_\_\_\_. Totem e tabu e outros trabalhos. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. v. 13.
- \_\_\_\_\_. Sobre as teorias sexuais das crianças. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. v. 13.

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996g. v. 13.

FURTADO, Maria Silvia Antunes; TROCOLI, Flávia. O despertar da primavera: pelos desfiladeiros da sexualidade. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 91-102, jun. 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Cinco teses sobre o conto**. São Paulo: L R Editores, 1982.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem** Petrópolis, Vozes, 2013.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinas: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

GOLDENBERG, Ricardo. Aborrecência. In: RAPPORT, Clara Regina. **Adolescência: abordagem Psicanalítica**. São Paulo: EPU, 1993.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

JABLONKA, Ivan. A infância ou a “viagem rumo à virilidade”. In: CORBIN, Alain. (Coord.). **História da virilidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 37-73.

JAKOBSON, Roman. A dominante. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: a prática analítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. v. 1.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KRAPP, Juliana. **Sou muito impiedoso com os personagens, diz Antonio Carlos Viana**.

Jornal do Brasil. Cultura. 2009. Disponível em:

<[https://www.jb.com.br/index.php?id=/acervo/materia.php&cd\\_matia=422893&dinamico=1&preview=1](https://www.jb.com.br/index.php?id=/acervo/materia.php&cd_matia=422893&dinamico=1&preview=1)>. Acesso em: 01 out. 2018.

- KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar de sedução. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 411-423.
- KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.
- LACADÉE, Philippe. A clínica da língua e do ato nos adolescentes. **Responsabilidades**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 253-268, set. 2012.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7**: A ética da Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 23**: o sintoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. Prefácio a O despertar da primavera. In: \_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar. 2003, p. 557-569.
- \_\_\_\_\_. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998a.
- \_\_\_\_\_. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998b.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 4**: a relação do objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. **As psicoses, livro 3**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. **O seminário R.S.I.**, lição de 10/12/74. Inédito, trad. brasileira. mimeo, s/d.
- LEAL, Ondina Fachel; MELLO BOFF, Adriane de. **Insultos, queixas, sedução e sexualidade**: fragmentos de identidade masculina em uma perspectiva relacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará: ABIA: IMS/UERJ, 1996.
- LE BOM, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- LIMA, Raquel Pereira de. **As tessituras da violência na ficção de Dalton Trevisan e Antonio Carlos Viana**. 2015. 135f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2015.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.
- LUCAS, Fábio. **Fronteiras imaginárias**: Rio de Janeiro: Editora Cátedra-MEC, 1971.
- NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- MARTINS, Georgina da Costa. **Pequena História Literária da Infância Pobre**. 2012. 169f. Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- MENEGUETTE, Arlete Aparecida Correia. Cartografia no século 21: revisitando conceitos e definições. **Revista Geografia e Pesquisa**, Ourinhos, v. 6, n. 1, p. 6-32. jan/jun, 2012.
- PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan-mar. 2010.
- PENNACHI, Rosely F. S. Análise com adolescentes. In: RAPPORT, Clara Regina. **Adolescência: abordagem psicanalítica**. São Paulo: EPU, 1993.
- PERROT, Michelle. Funções da família. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 105-119.
- \_\_\_\_\_. Figuras e papéis. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 121-185.
- \_\_\_\_\_. A família triunfante. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 93-103.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011b.
- \_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. São Paulo, Nova Cultural, 2003.
- PÓLVORA, Hélio. **Tchekhov**: uma poética do conto e do drama. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 344-351, jun-ago. 1996.
- PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RAMALHO, Rosane Monteiro. Escrita e Psicose. In: COSTA, Ana; Rinaldi Doris. **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- RASSIAL, Jean-Jaques. **O adolescente e o psicanalista**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

- RETONDAR, Jeferson José Moebus. A construção do sentido de corpo na psicanálise freudiana e possíveis contribuições para a educação. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte-MG, n. 49, p. 105–114, jul. 2018.
- RODRIGUES, Danielle Santos. **O suicídio no conto brasileiro contemporâneo**. 2015. 111f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2015.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- RUFFINO, Rodolpho. Sobre o lugar da adolescência na teoria do sujeito. In: RAPPORT, Clara Regina. (Coord.). **Adolescência: abordagem psicanalítica**. São Paulo: EPU, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: \_\_\_\_\_. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do livro, s.d. p. 141-189.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2007.
- SANTOS, Josalba Fabiana. **O jeito de Antonio Carlos Viana matar lagartas**. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 287-302, 2017.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tchekhov, Anton Pávlovitch. São Paulo: Editora 34, 2014.
- SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana**. 2011. 99f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2011.
- 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, p. 159-170, 2012.
- SZUCHMAN, Esther. Língua e identidade: o iídiche e o hebraico no contexto histórico da educação judaica no Brasil. **Revista Vértices**, São Paulo: n. 13, p. 50-72, 2012.
- TAVARES, Sérgio. **Livros obrigatórios dos últimos 15 anos da literatura brasileira**. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/3412-15-livros-obrigatorios-dos-ultimos-15-anos-da-literatura-brasileira/>>. Acesso em: 02 abr. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Dissabores da velha idade**. Disponível em: <[www.revistaamalgama.com.br/05/2015/jeito-de-matar-lagartas-antonio-carlos-viana/](http://www.revistaamalgama.com.br/05/2015/jeito-de-matar-lagartas-antonio-carlos-viana/)>. Acesso em: out. 2018.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Estruturalismo e poética**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Toledo, Dionísio de Oliveira. (Org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Rio Grande do sul, Editora Globo, 1976.

VEIGA, Renato Ferraz de Arruda; TOMBOLATO, Antonio Caetano Fernando; MURATA, Ives Massanori *et al.* **Jardins, origem, evolução e sua interação com os jardins botânicos**.

Disponível em:

<[https://www.researchgate.net/publication/249008477\\_Jardins\\_origem\\_evolucao\\_e\\_sua\\_interacao\\_com\\_Jardins\\_Botanicos](https://www.researchgate.net/publication/249008477_Jardins_origem_evolucao_e_sua_interacao_com_Jardins_Botanicos)>. Acesso em: 14 out. 2019.

VIANA, Antonio Carlos. Entrevista. **Paiol Literário**. Curitiba, abr. 2013. Entrevista concedida a José Castello. Disponível em: <[rascunho.com.br/antonio-carlos-viana/](http://rascunho.com.br/antonio-carlos-viana/)>. Acesso em: 21 out. 2018a.

\_\_\_\_\_. O João Cabral do conto. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, Curitiba, n. 45, abr. 2015. Entrevista concedida a Luiz Rebinski. Disponível em:

<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=868>>. Acesso em: 30 nov. 2018b.

\_\_\_\_\_. **Jeito de matar lagartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Jardins suspensos. In: MORICONI, Ítalo. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009a.

\_\_\_\_\_. Como me tornei contista. **Interdisciplinar**, Sergipe, v. 8, p. 11-13, jan-jun. 2009b.

\_\_\_\_\_. **Cine privé**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

\_\_\_\_\_. Um universo sem horizonte. Entrevista concedida a Mayrant Gallo. In: **Iararana**: revista de arte, crítica e literatura. Salvador, ano VIII, nº 12, nov. 2006.

\_\_\_\_\_. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Em pleno castigo**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. Apresentação. **O meio do mundo**. Rio Grande do Sul: Libra & Libra, 1993.

\_\_\_\_\_. **O corpo e o caos**: a tragicidade no teatro de Nelson Rodrigues. 1979. 77f. Dissertação (mestrado em Letras). Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

\_\_\_\_\_. **Brincar de Manja**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1974.

VINCENT, Gérard. Uma história do segredo?. In: PROST, Antoine; VICENT, Gérard.

(Orgs.). **História da vida privada**: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 5.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. Lisboa: Editorial Estampa-Seara Nova, 1973.

WERNECK, Humberto. Na prorrogação. **Estadão**, São Paulo, 18 out. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,na-prorrogacao,10000082741>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo**. Rio Grande do Sul: Libra & Libra, 1993.

\_\_\_\_\_. Orelha. In: VIANA, Antonio Carlos. **Em pleno Castigo**. São Paulo: Hucitec, 1981.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_(Org.). **Os melhores contos brasileiros de 1974**. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

## ANEXO A- ITINERÁRIO CRÍTICO

CAPÍTULO 3. AS FORMAS E A “VOLTAGEM” DO PLENO CASTIGO DOS MENINOS VIANIANOS	
AGRUPAMENTO	CONTOS
<b>3.1 Da repressão da escola confessional ao signo na carne</b>	3.1.1 <i>Aos pés do senhor</i> 3.1.2 <i>Quinta-feira tem drama</i> 3.1.3 <i>Reverendíssimo Padre Diretor</i>
<b>3.2. O frágil véu da intimidade e o arranhão na retina do menino em fronteira</b>	3.2.1 <i>Tia Napalma, coitada</i> 3.2.2 <i>Senhas</i> 3.2.3 <i>Domingos da paixão</i> 3.2.4 <i>Jardins suspensos</i> 3.2.5 <i>Cartografias</i> 3.2.6 <i>Dona Remédios</i>
<b>3.3 O púbere e a aprendizagem erótica de si</b>	3.3.1 <i>A linda Lili</i> 3.3.2 <i>As feras estão no quarto</i> 3.3.3 <i>Jeito de matar lagartas</i> 3.3.4 <i>Nas garras do leão</i> 3.3.5 <i>Jogos (Zu)</i> 3.3.6 <i>Da cor da graviola</i>
<b>3.4 Tornar-se homem: o laço da masculinidade</b>	3.4.1 <i>A mulher das mangabas</i> 3.4.2 <i>O meio do mundo</i> 3.4.3 <i>Ana Frágua</i> 3.4.4 <i>Nas águas de Dalila</i> 3.4.5 <i>Prima Otília</i> 3.4.6 <i>Cara de Boneca</i>
<b>3.5. O pleno castigo dos proscritos do laço virilidade</b>	3.5.1 <i>Na Beira do rio</i> 3.5.2 <i>Meu tio tão só</i> 3.5.3 <i>Quando meu pai voltou</i>