

O jeito de Antonio Carlos Viana matar lagartas

The way Antonio Carlos Viana kills caterpillars

Josalba Fabiana Santos

Universidade Federal de Sergipe, Sergipe/Brasil

josalba.santos@yahoo.com.br

Resumo: Analisaremos o conto “Cara de boneca”, do livro *Jeito de matar lagartas* (2015), do escritor Antonio Carlos Viana. Como uma das personagens é comparada a uma boneca, daí o título da narrativa, será em torno dessa imagem que o presente trabalho será constituído. A boneca é um brinquedo e um duplo por excelência, duplo de um ser humano. No entanto, no conto em questão, existe uma inversão, pois é um ser humano que se torna boneca. Esse processo pelo qual passa seu Lilá, a personagem a qual nos referimos, facilita o seu uso e o seu posterior descarte. Após apresentarmos algumas definições de boneca, discutiremos a fixação de seu Lilá como boneca a partir do conceito de rostidade de Deleuze e Guattari. E, finalmente, discutiremos a relação entre boneca, brincadeira, jogo e escrita nos valendo do pensamento de Agamben e Bataille.

Palavras-chave: Antonio Carlos Viana; “Cara de boneca”; boneca; brincadeira; mal.

Abstract: We will analyze the short story “Cara de boneca”, from the book *Jeito de matar lagartas* (2015), by the writer Antonio Carlos Viana. As one of the characters is compared to a doll, hence the title of the narrative, it will be around this image that the present work will be constituted. The doll is a toy and a double par excellence, double of a human being. However, in the story in question, there is a reversal, because it is a human being who becomes a doll. This process which Lilá goes true, the character to which we refer, facilitates its use and its subsequent discarding. After presenting some definitions of doll, we will discuss the fixation of Lilá as a doll from the concept of the faciality of Deleuze and Guattari. And finally, we will discuss the relation between doll, playtime, game and writing using the thought of Agamben and Bataille.

Keywords: Antonio Carlos Viana; “Cara de boneca”; doll; playtime; evil.

Recebido em: 30 de novembro de 2016

Aprovado em: 19 de abril de 2017

Apesar de o título deste trabalho ser uma referência – e até certo ponto uma brincadeira – ao último livro de Antonio Carlos Viana, *Jeito de matar lagartas* (2015), que por sua vez é uma referência evidente a Clarice Lispector, trataremos de um conto específico, “Cara de boneca”, e não dos demais.

“Cara de boneca” tem apenas três páginas, e, em uma leitura inicial, parece muito simples. A história, contada por um narrador adulto, distanciado no tempo, gira em torno de um grupo de adolescentes do qual ele fazia parte e de suas primeiras experiências sexuais. Essas experiências se dão com seu Lilá. Seu Lilá, o cara de boneca, puxa uma carroça com toda espécie de tralhas que ganha em suas andanças e, vez ou outra, permite que os meninos gozem em suas coxas. Segundo o narrador: “ele tinha uma alma bondosa, era como se se sacrificasse em nome de alguma coisa que serviria mais para nossas vidas que para dele”.¹ Em outras palavras, o narrador parece nos dizer que seu Lilá não desfrutava dos contatos, que sua atitude era passiva, como a de uma boneca. Eram apenas os adolescentes que ganhavam alguma coisa, sem, no entanto, nenhum reconhecimento, muito menos agradecimento.

O reconhecimento pelos préstimos de seu Lilá adviria da história narrada ou com a escrita do conto, todavia, o narrador não admite isso claramente.

Ontologia de um brinquedo

Antes de tratar dos possíveis sentidos da palavra boneca no conto, tentaremos pensar o que é uma boneca. Como não temos teóricos que tratam do tema, precisaremos nos valer de referenciais mais modestos. Segundo o dicionário,² seria uma “representação tridimensional de um corpo humano feminino, infantil ou adulto, feita de pano, porcelana, borracha etc.” Eis uma definição bastante clara e útil para os propósitos deste trabalho, pois considera o aspecto duplo intrínseco à boneca, um aspecto que nos interessa.

¹ VIANA. Cara de boneca, p. 47.

² HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.*

Uma boneca é uma espécie de duplo, porque é feita à imagem humana. A princípio podemos pensar com José Gil,³ o filósofo português, para quem: “O modelo [o ser humano, no caso] é fixo e uno, e as suas cópias reproduzem a sua unidade e a sua estrutura”. Por outro lado, evidentemente o modelo pode ser alterado, possibilitando assim uma série de novas cópias – para observarmos esse fenômeno basta verificarmos como as bonecas atuais são mais esguias do que suas precedentes. Acrescentemos ainda que uma boneca não é uma cópia fiel de um ser humano, ela pode ser inclusive uma deformação, como no caso das que representam extraterrestres – e que provavelmente chamaríamos de bonecos e não de bonecas. Se levarmos em consideração as bonecas fabricadas para crianças, diremos que ninguém confundiria uma delas com uma pessoa. Logo, a boneca se coadunaria à pergunta formulada por Platão:⁴ “Àquilo que simula uma cópia, mas de fato não o é, nós não poderíamos chamar de simulacro?” Segundo Deleuze,⁵ simulacro é o: “acto pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, destruída”. Dito de outra forma, uma boneca é uma cópia de um humano, mas uma cópia ruim; ruim no sentido de não ser suficientemente persuasiva, de não ser confundível com um humano.

Bonecas apresentam o corpo com características mais ou menos próximas às de uma pessoa; sua anatomia externa nos é similar: tronco, membros, pescoço, cabeça, rosto, cabelos. Enquanto o interior será oco ou dotado de algum tipo de maquinaria feita para (re)produzir sons, movimentos ou até fluidos. Elas podem ser artesanais, mas a grande maioria é produto industrializado. São feitas em série, despejadas a todo instante em lojas por todo o mundo.

Uma boneca é um simulacro porque é uma repetição que se parece conosco, de maneira mais ou menos remota ou ruim, às vezes até caricata. E também é repetição dela mesma, já que segue uma fôrma, um modelo. Modelo que, ao ser alterado, gerará uma série de novas cópias.

Uma boneca tem um fim, uma finalidade, uma utilidade, ela é um brinquedo, um objeto lúdico – ao menos o tipo de boneca a que nos referimos aqui. Portanto, a boneca é feita para integrar um jogo – brincar de casinha é provavelmente o mais convencional de todos os

³ GIL. Prefácio, p. 28.

⁴ PLATÃO *apud* ECO. *História da beleza*, p. 75.

⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 140.

jogos possíveis. Apesar de haver uma predisposição em nossa cultura a associarmos bonecas mais a meninas do que a meninos e de provavelmente termos um volume de bonecas-meninas bem maior, a verdade é que elas estão presentes (até onde podemos observar) na infância de ambos – ainda que com papéis diferenciados. Os meninos parecem ter bonecos do tipo heróis de desenhos animados. E a forma de tocá-los é diferente da forma como as meninas lidam com as suas. Os meninos são ensinados a empunhar seus bonecos como se fossem armas, muitas vezes promovem lutas corporais entre eles. Enquanto as meninas são ensinadas a acarinhar e embalar bonecas, são treinadas a treinar a maternidade. Claro que falamos de uma forma genérica, não pretendemos dar conta de todo o gestual que envolve a relação entre bonecas e crianças.

Bonecos e bonecas ingressam nas brincadeiras de crianças para diverti-las e para ensiná-las. Claro deve estar que, na sua posição de autômatos, não ensinam muito, são os adultos que lhes atribuirão um uso, um papel, e criarão seus filhos e filhas dentro de tal perspectiva. Vale lembrar o caráter cíclico da relação, pois as pessoas da família, da escola, da rua etc. apenas transmitiriam às crianças o que aprenderam nessa faixa etária. Sendo assim, no jogo do faz-de-conta, a boneca pode ser, entre outras possibilidades, um amiguinho, ou um bebê para ser alimentado, vestido, banhado e até mesmo amado. Uma boneca será tocada, manipulada. Ela sempre estará no lugar de alguém.

A boneca é partícipe de uma brincadeira, é parte de um jogo. A boneca está aí para ser jogada em, no mínimo, um duplo sentido: primeiro, no da brincadeira infantil e, segundo, para integrar o jogo do texto (no caso em questão). São esses dois sentidos que pretendemos tratar. O primeiro estará principalmente, mas não só, em “Uma boneca de carne e ossos”. E o segundo virá na sequência: “O jogo do conto” – título que brinca/joga com outro título, o de um famoso ensaio de Wolfgang Iser: “O jogo do texto”.⁶

Uma boneca de carne e ossos

Afinal, por que seu Lilá é chamado de cara de boneca? O narrador nos diz que esse era o apelido que os adolescentes lhe deram porque:

⁶ ISER. O jogo do texto, p. 105.

Era bem redondinho, todo baixinho, mãos pequenas, braços curtos, os olhos lá no fundo da cara gorda, como daquelas bonecas que nossas irmãs ganhavam no Natal. Tudo nele lembrava uma boneca: os lábios finos bem delineados, as bochechas saltadas, sempre vermelhas [...].⁷

Mesmo que essa descrição não corresponda a todas as bonecas que conhecemos, sem dúvida é um retrato de muitas, principalmente daquelas que pretendem representar bebês e que, como o narrador deixa claro, são feitas para meninas. A boneca-bebê está ligada a brincar de casinha. Seu papel mais elementar é ser o bebê de um casal: representado por uma menina e por um menino (muitas vezes ausente fisicamente, mas implícito). Os adolescentes do conto de Viana pervertem esta ideia, pois “produzem/criam” uma boneca-bebê para fazer sexo com ela: essa boneca-bebê é o seu Lilá, uma pessoa. Ele é um brinquedo de meninos, de meninos que estão na adolescência ansiosos pelas novas descobertas do corpo e do sexo. Em outras palavras, eles têm uma boneca – ou eles produzem uma boneca – para brincar em uma idade na qual as próprias meninas, em geral, já não brincariam mais.

A perversão da boneca no conto se dá em vários níveis. A perversão mais evidente, e já apontada, é a de que os meninos querem brincar de sexo e seu Lilá é o brinquedo, a boneca. Desta perversão mais geral advém as demais. Por exemplo, a palavra boneca pode ter dois sentidos no conto: o de ser uma representação tridimensional de um ser humano e o de ser um homossexual do sexo masculino – afirmamos isso porque esta é uma outra definição possível para a palavra boneca conforme ao dicionário.⁸ Sendo que os dois sentidos (o de representação tridimensional de um ser humano e o de homossexual) teriam aspecto pejorativo no conto. Se pensarmos em seu Lilá comparado a uma boneca, vemos que ele é destituído de humanidade. Se o pensarmos comparado a um homossexual, nesse contexto, vemos que ele é destituído de desejo, já que, segundo a descrição do conto, ele apenas serve ao desejo dos outros – dos meninos, no caso. Logo, a maior perversão dos meninos é fazer de seu Lilá uma boneca, porque, obviamente, ele não é uma boneca, ele é, como já dissemos, uma pessoa.

⁷ VIANA. Cara de boneca, p. 45-46.

⁸ HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

Observamos assim como o duplo se insere no conto. Segundo Rosset: “[o duplo] seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro”.⁹ Em outras palavras: seu Lilá é ele sendo outro. Ele é comparado a uma boneca e uma boneca é um duplo de uma pessoa. Seu Lilá é assim duplo de uma boneca. Logo seu Lilá é duplo de um ser, uma boneca, que já é em si um duplo. É por meio desse processo que seu Lilá será destituído de humanidade, porque ele é um duplo de uma coisa que já é em si um duplo, ainda que duplo de um ser humano. Dessa maneira, seu Lilá é rebaixado, ele não é uma pessoa, ele é uma coisa – como são coisas ou tralhas os objetos que ele carrega em sua carrocinha. Então, ele pode ser manipulado, xingado, humilhado à vontade pelos meninos. Os mesmos meninos que desfrutam do corpo que manipulam, xingam e humilham. Desumanizando-o torna-se mais fácil rebaixar e matá-lo socialmente, aliás, ele não morre, ele desaparece, é apagado, some, mas só até certo ponto, já que não é esquecido. A narrativa produzida pelo narrador é a prova mais cabal desse não esquecimento.

Tomamos alguns aspectos do pensamento de Deleuze e Guattari para problematizar ainda mais a comparação entre o rosto de seu Lilá e o de uma boneca. Segundo os dois filósofos: “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala”.¹⁰ Aquilo que lemos sobre o rosto de seu Lilá não foi inscrito apenas pelos garotos. Na verdade, as camadas se sobrepõem. A subjetividade, a mendicância e muito mais já haviam deixado suas marcas. Chamá-lo e vê-lo como cara de boneca é só mais uma inscrição que lhe fixam, pois, “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes”.¹¹ Logo, “o rosto é um mapa”¹² que poderá guiar o leitor – ou perdê-lo, a depender da sua destreza. Em um certo sentido, o rosto configura um espriamento que atinge todo o corpo:

⁹ ROSSET. *O real e seu duplo*, p. 33.

¹⁰ DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 36.

¹¹ DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 36.

¹² DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 39.

[...] a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não devêm uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. Operação digna do Dr. Moreau: horrível e esplêndida. A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados.¹³

Por isso os adolescentes não tomam apenas o rosto de seu Lilá ao chamá-lo de cara de boneca, mas o corpo todo. O corpo todo do homem é tornado uma boneca para os meninos: “A máquina abstrata não se efetua então apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança)”.¹⁴ Há bem mais do que uma identificação entre o rosto de seu Lilá e o rosto de uma boneca, há uma série de motivos e atitudes muito mais complexos do que uma mera brincadeira de adolescentes que configuram esse rosto, inclusive porque os antecedem. Portanto, ainda segundo Deleuze e Guattari, não devemos diminuir o poder de um rosto:

[...] é absurdo acreditar que a linguagem enquanto tal possa veicular uma mensagem. Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos. O rosto é um verdadeiro porta-voz.¹⁵

Talvez por isso seu Lilá fale tão pouco. No fundo, não é preciso que ele diga nada, sua cara de boneca expressa tudo.

Os pais e as mães obviamente não deram seu Lilá de presente aos meninos, mas consentem na brincadeira. Todavia, esse consentimento não é evidente logo no início do conto. Muito ao contrário. Em três momentos o narrador afirma e reafirma uma aversão dos pais e mães por qualquer

¹³ DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 39.

¹⁴ DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 47.

¹⁵ DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 47.

tipo de aproximação entre os meninos e seu Lilá. Nos dois primeiros momentos, essa aversão parece chegar às raias do total desconhecimento e ignorância sobre o que se passava entre o homem e os meninos: “À medida que crescíamos, íamos descobrindo o território de seu Lilá. Para chegar até ele era preciso ter o aval dos [meninos] mais velhos, tudo escondido de nossos pais e de nossos confessores.”¹⁶

Aquele território atrás do cemitério parecia uma ilha distante do mundo, onde ninguém nos procuraria. Eu não era de sumir de casa, mas meus colegas diziam que, ao chegar certa idade, não se podia mais ficar preso na saia da mãe nem ter medo do cinturão do pai.¹⁷

Já no terceiro momento, nós podemos perceber que pais e mães sabiam muito bem o que se passava no terreno atrás do cemitério, porém, não existe qualquer tipo de interferência ou impedimento. Vamos descobrindo assim que a oposição a qualquer contato entre seu Lilá e os meninos era bastante frouxa:

Quando a gente terminava a festa, seu Lilá pegava a carroça e voltava para as ruas sob uma chuva de palavrões que as mulheres lançavam sobre ele, e nós também. As mães diziam que ele merecia ser enforcado como um Tiradentes, com o cu enfiado num poste. Elas achavam que era ele que nos roubava a inocência, e nem sabiam que éramos nós mesmos que fazíamos questão de perdê-la.¹⁸

No entanto, um parágrafo antes do encerramento do conto, o narrador nos dá a conhecer a hipocrisia reinante entre pais e mães. Só aí nós leitores saberemos que os encontros entre seu Lilá e os meninos eram no mínimo tolerados, para não dizer incentivados:

Não havia uma só pessoa na rua que tivesse pena de seu Lilá. Pelo contrário. Todos diziam que ele era assim porque gostava, porque era safado mesmo, mas nenhum pai e nenhuma mãe fazia com que os filhos não fossem para trás do cemitério. Alguns até falavam com orgulho ao saber

¹⁶ VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

¹⁷ VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

¹⁸ VIANA. *Cara de boneca*, p. 47.

que o filho já estava indo. Em vez de molhar os lençóis, era melhor molhar as coxas de seu Lilá. Nossas mães e seu ideal de limpeza.¹⁹

Só muito próximo do encerramento da história o narrador revela ao leitor o consentimento tácito, ou seja, silencioso de pais e mães para a brincadeira. Portanto, eles sabiam perfeitamente que os filhos tinham uma boneca, como sabiam o que era feito com essa boneca. Evidencia-se assim que pais e mães não se importavam com a brincadeira. Se demonstravam alguma resistência era com o mero intuito de regular e controlar os filhos. Todavia, não existia nenhuma preocupação com o brinquedo, com a boneca. O importante era que o rito de passagem – da infância para a vida adulta – se completasse e que os meninos soubessem que “Havia as putas, mas isso era para os adultos e ainda estávamos longe disso”.²⁰ Isto é, eles deveriam se refestelar com o brinquedo sem, no entanto, se afastarem de um ideal de heterossexualidade. Seu Lilá era só uma ponte para a construção dessa heterossexualidade, por isso era fundamental rotulá-lo como boneca (não humano) e aproximá-lo da sujeira, da aversão e do asco. Os meninos podiam sujar (as coxas da boneca), mas não podiam eles mesmos se sujar, tampouco trazer a sujeira para dentro da casa das famílias (molhando os lençóis). A sujeira era reservada e limitada a seu Lilá: pobre, vivendo na rua e homossexual. Ele é quase um *outsider*.²¹ E se dizemos quase é porque não vemos seu Lilá como alguém completamente fora do grupo homogêneo do conto de Antonio Carlos Viana. Qualquer grupo homogêneo ou de maior poder exercita sua homogeneidade ou poder sobre outros sujeitos e tende a fazer isso se servindo desses outros sujeitos. De maneira que esses outros sujeitos aparentemente postos à margem, na verdade, são parte integrante do grupo homogêneo, mas o integram como se fossem seus brinquedos, suas bonecas e não como pessoas.

A propósito, para Deleuze e Guattari: “Na verdade, não há senão inumanidades, o homem é somente feito de inumanidades, mas bastante

¹⁹ VIANA. Cara de boneca, p. 48.

²⁰ VIANA. Cara de boneca, p. 48.

²¹ Norbert Elias e John L. Scotson utilizam a palavra *outsiders* em oposição a estabelecidos. Estes seriam moradores de longa data de uma dada comunidade, enquanto aqueles seriam estigmatizados porque chegaram depois, são os de fora. ELIAS; SCOTSON. *Os estabelecidos e os outsiders*, p. 19.

diferentes, e segundo naturezas e velocidades bastante diferentes”.²² O que já estaria inscrito desde o rosto, que “não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto”.²³ À luz dessas afirmativas e da leitura que estamos empreendendo do conto de Viana, podemos conjecturar que não só seu Lilá é destituído de humanidade, como dissemos antes, mas os próprios adolescentes com seu rosto quase coletivizado²⁴ tampouco seriam humanos.

O jogo do conto

Quem brinca com seu Lilá são meninos, mas quem conta a história é um narrador adulto, portanto, alguém distanciado no tempo e capaz de julgar os próprios atos por um viés bem mais crítico do que uma criança ou um adolescente. Das entrelinhas emerge uma culpa sem remissão. Algumas referências religiosas corroboram ainda mais esse estado. Mesmo ao falar das tralhas carregadas por seu Lilá, isso desponta: “ele aceitava tudo, de garrafa a travesseiro. Só não levava nossos colchões ainda fedorentos de mijo, de quando ainda éramos meninos. Parecia que nossas mãos não os jogavam fora para que dormíssemos sentindo aquele cheiro como castigo eterno”.²⁵ Ou para que os meninos não esquecessem que era chegado o momento de deixarem para trás a inocência? “Quando foi a minha vez de participar, ainda tinha em mim o sentimento da pureza que fazia meus amigos rirem, mas logo o perderia”.²⁶ De fato, o narrador demonstra ter descartado a inocência no contato com os outros adolescentes, mas essa inocência que se perdeu teria mais a ver com a maldade impingida a seu Lilá do que ao sexo propriamente dito. Tanto que seu Lilá é poupado de qualquer avaliação negativa pelo narrador: “ele tinha alma bondosa, era como se se sacrificasse”.²⁷ De maneira que apenas aos adolescentes e a si próprio são reservados julgamentos mais severos. O narrador parece ter percebido um sentimento de culpa ainda no passado, quando desfrutava das brincadeiras com “a boneca”, mas não

²² DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 68.

²³ DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 40.

²⁴ À exceção do narrador.

²⁵ VIANA. Cara de boneca, p. 46.

²⁶ VIANA. Cara de boneca, p. 46.

²⁷ VIANA. Cara de boneca, p. 47.

podemos afiançar isso, pois ainda é o adulto quem fala: “À medida que crescíamos, íamos descobrindo o território de seu Lilá. Para chegar até ele era preciso ter o aval dos mais velhos, tudo escondido de nossos pais e de nossos confessores. Aquele pecado jamais poderia ser confessado”.²⁸ Sentimento que teria sido solapado no momento das brincadeiras, mas que emerge no adulto. Tanto que aquilo que o narrador conta tem um caráter confessional inegável. E não nos referimos à culpa pelo ato sexual em si, mas à forma como fora obtida a concessão de seu Lilá, o seu sujeitamento.

Distante no tempo e, por extensão, do acontecimento, o narrador é capaz de se dar conta de ter aprendido algo com aquele homem que fora tantas vezes humilhado, inclusive por ele próprio.

Nem sabia que naquele instante em que cheguei ao terreno baldio atrás do cemitério, eu estava a caminho de uma educação que só mesmo a rua era capaz de dar. Nenhum livro, nenhuma aula de religião teria feito por nós o que fez seu Lilá com sua mansidão e seu consentimento.²⁹

À primeira vista parece que o narrador se refere ao sexo. Seria o ato sexual que fora ensinado por seu Lilá. Os garotos teriam aprendido a fazer sexo. Entretanto, se considerarmos a alusão direta às aulas de religião neste excerto e também às aulas de literatura, momentos nos quais dona Glorita recitava o incompreendido *Camões*, retomado nas linhas finais, quando o narrador menciona uma “ferida que dói e não se sente”, um “contentamento descontente” e reafirma a incompreensão diante dos versos dizendo “que a gente nunca conseguiu entender”,³⁰ podemos pensar, talvez, que sim, uma lição foi ensinada e aprendida e ela foi muito além do sexo. Isso porque o narrador adulto compreende que o menino que ele foi era incapaz de empatia, era incapaz de ocupar o lugar do seu Lilá, era incapaz de comungar da sua dor. Mas é evidente que ele só consegue perceber a ausência de empatia do menino que ele foi porque adulto ele a sente, pois narra a dor de seu Lilá – ou projeta a partir de si uma dor que supostamente seu Lilá teria sentido ao passar por inúmeras situações humilhantes e, inclusive, sofrido violências físicas.

²⁸ VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

²⁹ VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

³⁰ VIANA. *Cara de boneca*, p. 49.

É porque o adulto sente essa dor – e a examina de perto – que se torna capaz de narrá-la. Ou explicá-la, desdobrá-la.

Para além da brincadeira perversa que a narrativa evidencia, existe uma brincadeira que o conto enquanto conto realiza na escrita. O jogo do texto proposto pelo ato literário, a ludicidade. Palavras afins ao universo da infância. Essa mesma infância da qual o menino do conto se despede e que o adulto narrador reencontra.

Em “O país dos brinquedos” (1978), Giorgio Agamben relaciona o jogo com a história. A criança brinca e, ao fazê-lo, conecta-se com o passado e reconstrói assim a história. Segundo o pensador italiano: “Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, é suscetível de virar brinquedo”.³¹ O narrador de “Cara de boneca” não nos informa a idade de seu Lilá, mas afirma que “fazia parte daquele lugar desde sempre”.³² Então, intuímos que a idade pode ter contribuído para fixá-lo como boneca. Agamben continua: “a própria apropriação e transformação em jogo (a própria *ilusão*, poderíamos dizer, restituindo à palavra o seu significado etimológico, de *in-ludere*) podem ser efetuadas – por exemplo, através da miniaturização”.³³ Como sabemos, seu Lilá fora transformado em uma boneca bebê, portanto fora diminuído duplamente: porque boneca e porque bebê. Isso no que se refere ao tempo da narrativa, ao universo dos adolescentes. Já na esfera da vida adulta, no tempo do contar, na narração, seu Lilá é ampliado, ele cresce, tornando-se o centro daquilo que se conta. Mas é um centro que se coloca de forma *sui generis*, pois “*terminado o jogo*, o brinquedo converte-se em seu oposto e apresenta-se como o resíduo sincrônico que o jogo não consegue mais eliminar”.³⁴ O jogo dos garotos acabou, mas seu Lilá permanece na memória do narrador. Ele se transformou em um resíduo do passado, um resíduo do passado que está no presente. De pessoa ele passara a boneca – para a brincadeira – e de boneca ele passa a pessoa no conto. No entanto, as transformações nunca são completas. Boneca, ele ainda era pessoa; pessoa, ele ainda é boneca. Consumada a narrativa ele é subjetificado, sem, todavia, perder totalmente a dimensão de boneca, afinal, o cara de boneca ainda está lá. Podemos pensar em uma extensão do resíduo em

³¹ AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 85.

³² VIANA. Cara de boneca, p. 45.

³³ AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 86, grifo do autor.

³⁴ AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 97, grifo do autor.

Agamben, quando ele trata da larva, que seria a “‘imagem’ do morto, o seu semblante, uma espécie de sombra ou de reflexo especular”.³⁵ Para o pensador italiano:

A *larva*, significante instável entre sincronia e diacronia, transforma-se em *lar*, máscara e imagem esculpida do antepassado, que, como significante estável, garante a continuidade do sistema. Como diz um provérbio chinês, citado por Granet: “alma-sopro dos defuntos é errante: por isso são feitas máscaras para fixá-la”.³⁶

Nessa medida, podemos afirmar que cara de boneca é uma máscara que fixa a subjetificação de seu Lilá no conto, no que é contado, não no tempo dos meninos, mas agora, no tempo do contar: “a máscara é então o rosto em si mesmo”.³⁷ O rosto é tornado máscara. Tal processo pode ser visto como o resultado de uma empatia crescente entre o narrador e o homem que o havia iniciado na sexualidade, como veremos na sequência. Empatia facilitada pelo distanciamento temporal, pois seu Lilá não é mais do que uma máscara na memória do narrador.

Por sua vez, Georges Bataille, em diversas passagens de *A literatura e o mal* (1957), aproxima a infância da literatura. Em um primeiro momento, a partir de uma associação feita por Sartre entre a criança e Satã, Bataille afirmará: “Evidentemente a liberdade da criança (ou do diabo) é limitada pelo adulto (ou por Deus) que faz dela uma zombaria (que a inferioriza)”.³⁸ No conto de Viana é possível perceber essa inferiorização feita pelas mães, quando xingam seu Lilá, o brinquedo dos filhos, mas também podemos perceber essa inferiorização nas palavras do narrador. Afinal, é o homem que julga o menino que ele próprio foi. Adulto, o narrador se posiciona no lugar de um juiz. Bataille continua sua exposição com uma analogia entre a criança e o poeta:

Ela [a criança] pode, se o quer; se deslumbrar de várias maneiras: pretender se apropriar das prerrogativas maiores do adulto, sem no entanto admitir as obrigações que lhes estão ligadas (é a atitude ingênua, o blefe que exige a

³⁵ AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 100.

³⁶ AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 101, grifo do autor.

³⁷ DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 55.

³⁸ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 32.

perfeita puerilidade); prolongar uma vida livre às expensas daqueles que ela diverte (*esta liberdade defeituosa é tradicionalmente o feito dos poetas*); recompensar os outros e ela mesma com palavras, destacar pela ênfase o peso de uma realidade prosaica.³⁹

E é assim que Bataille começa a desenvolver suas ideias no sentido de aproximar, por um lado, a criança do mal (liberdade) e da literatura, e, por outro, o adulto do bem (regras) e do trabalho. O autor francês constrói dessa forma uma oposição entre a liberdade do mundo infantil e a razão do mundo dos adultos. Obviamente ele não está dizendo que não há maldade nas pessoas mais velhas. O que ele está dizendo é que a maldade da criança é uma demonstração de revolta às leis do mundo dos adultos, um mundo que ela não domina, não compreende e ao qual resiste. É assim que: “O Mal [...] é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão”.⁴⁰

Naturalmente também é possível um exercício de liberdade por meio da arte e da literatura praticado pelos adultos: “Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim”.⁴¹ E é por isso que: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo / Sendo orgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo”.⁴² Por meio da arte e da literatura o adulto consegue recuperar a espontaneidade da infância perdida. Segundo Bataille: “a literatura deveria se advogar culpada”,⁴³ porque diz o mal, é capaz de expressá-lo. A literatura e a arte liberam o escritor de preconceitos éticos e sociais, por isso ela pode dizer tudo. Na verdade, a literatura não é culpada em toda e qualquer instância, mas no tribunal da sociedade. Bataille afirma ainda que: “Sartre tem razão: Baudelaire escolheu ser culpado, como uma criança”.⁴⁴ Viana também escolheu ser culpado, como uma criança. E, assim como Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, “procede do sonho, não da lógica

³⁹ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 33, grifo nosso.

⁴⁰ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 27.

⁴¹ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 22.

⁴² BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 22.

⁴³ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 10.

⁴⁴ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 33.

do autor”,⁴⁵ o mesmo ocorre com os meninos perversos do conto de Viana. Eles não são o resultado de uma racionalização, mas de um ato espontâneo, artístico – no seu sentido mais original.

Ainda segundo Bataille,⁴⁶ o paradoxo de Franz Kafka, outro autor no qual ele se detém, teria sido querer ser aceito no mundo dos adultos, mas como criança – ou como escritor, nós acrescentaríamos. No fundo, talvez esse seja o grande paradoxo de todos os escritores – de Antonio Carlos Viana inclusive. Por outro lado, a força de Kafka consistiu em: “não querer contestar a autoridade que lhe negava a possibilidade de viver e de se afastar [...] do erro comum, que obriga, diante da autoridade, ao jogo da rivalidade”.⁴⁷ Essa autoridade, não contestada, seria representada pelo pai de Kafka e se estenderia ao mundo adulto em geral. “O meio em que o poder do pai de Franz se afirmava sem contestação revelava a dura realidade do trabalho, que não concede nada ao capricho e limita à infância uma infantilidade tolerada, até amada em seus limites, mas condenada em seu princípio”.⁴⁸ Em outras palavras, o mundo das leis e das regras do pai nunca valorizaria a produção literária de Kafka, porque do ponto de vista daquele mundo, ela não servia – tanto no sentido da utilidade quanto no da servidão. Assim sendo, a única maneira de “evitar a abdicação da soberania”, a qual Kafka e todo artista teriam direito, seria a morte. “Não há servidão apenas na morte; na morte, não há mais nada”.⁴⁹ De fato, na morte do autor, de qualquer autor, não há mais nada, mas na literatura que ele produziu ainda há muito.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: _____. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 79-107.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

⁴⁵ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 17.

⁴⁶ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 136.

⁴⁷ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 138.

⁴⁸ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 136.

⁴⁹ BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 139, grifo do autor.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3. p. 35-68.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GIL, José. Prefácio. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 9-29.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: 1979. p. 105-118.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1988.

VIANA, Antonio Carlos. Cara de boneca. In: _____. *Jeito de matar lagartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 45-49.