



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

GISÉLIA MENDES DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DO CORPO ESTRANHO NA FICÇÃO DE ANTÔNIO
CARLOS VIANA**

São Cristóvão – SE

2011

GISÉLIA MENDES DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DO CORPO ESTRANHO NA FICÇÃO DE ANTÔNIO
CARLOS VIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe na área de concentração: Estudos da linguagem e ensino. Linha de pesquisa: Língua, Cultura, Identidade e Ensino, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes

São Cristóvão – SE
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586r Silva, Gisélia Mendes da
Representações do corpo estranho na ficção de
Antônio Carlos Viana / Gisélia Mendes da Silva. – São
Cristóvão, 2011.
99 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-
Graduação em Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação,
Universidade Federal de Sergipe, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

1. Crítica literária. 2. Sexo na literatura. 3. Viana,
Antônio Carlos – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU 821.134.3(81)09

GISÉLIA MENDES DA SILVA

REPRESENTAÇÕES DO CORPO ESTRANHO NA FICÇÃO DE ANTÔNIO
CARLOS VIANA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, ao Núcleo de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos da Linguagem e Ensino, linha de Pesquisa: Língua, Cultura, Identidade e Ensino.

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (Presidente/UFS)

Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva (UFU)

Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos (UFS)

São Cristóvão, julho de 2011.

A minha mãe, Renildes Mendes, *in memoriam*
A meu pai, José Domingos, *in memoriam*

A vida é tão ou mais estranha do que a própria morte. O legado que se recolhe do que se constrói, do que se aprende e do que se ensina aduba o tempo da existência. Sou órfã da vida e do tempo, mas sobrevivo colhendo palavras, gestos e sorrisos que se alimentam na saudade.

Gisélia Mendes

AGRADECIMENTOS

A meu filho Jorge Gabriel, razão maior da minha vida.

A Gicélia Mendes, minha irmã, amiga e grande incentivadora, que não desistiu, um só instante, de me devolver ao mundo acadêmico.

A meu sobrinho-filho Lucas José e a minha irmã Bárbara, por serem luz para minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Magno Gomes pelo incentivo, pela compreensão quanto à subjetividade da minha escrita e pelos constantes ensinamentos rumo ao caminho da objetividade.

Aos professores do curso de mestrado: Dr. Afonso Henrique Fávero, Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá, Dr. Antônio Ponciano Bezerra, Dr. Givaldo Melo de Santana, Dr^a Josalba Fabiana dos Santos, Dr^a Lêda Pires Corrêa e Dr. Luiz Eduardo Meneses de Oliveira.

Aos professores do curso de especialização em Itabaiana: Dr^a Ana Leal Cardoso, M.Sc. Marcos Ribeiro de Melo, Dr. Marcelo Alario Ennes e Dr^a Maria Batista Lima, em especial às professoras Dr^a Leilane Ramos da Silva e Dr^a Raquel Meister Ko. Freitag que, gentilmente, revisaram o texto da dissertação.

Aos colegas e amigos queridos do curso de mestrado: Amael, Elizabeth, Fabiana, Francisco, Hernany, Jairton, Josineide, Luzia, Marlucy, Márcio e Ricardo.

Às minhas amigas do curso de especialização em Itabaiana: Ana Maria, Fátima e Jenúzia.

A Marcio Messias, pelo carinho, admiração e companheirismo.

Ao jornalista Cristiano Mendonça, pela linda história de peixe.

A meu amigo Gilvan dos Santos, pelo apoio e admiração incondicionais.

Aos poetas carmopolitanos: Anílton Soares, Elaine Oliveira, Maria José dos Santos, Núbia de Jesus, Rubens Alves e Talvanis Henrique.

À equipe diretiva, aos colegas e amigos professores, aos alunos e ex-alunos do Colégio Estadual Poeta José Sampaio em Carmópolis.

À Secretaria de Estado de Educação pela autorização do meu afastamento das atividades docentes para realização deste curso.

À prefeita do município de Carmópolis, Esmeralda Mara, e ao vice-prefeito, João Gilberto, pelo apoio manifestado ao autorizarem o meu afastamento das atividades docentes para realização deste curso.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central investigar as representações do corpo estranho na ficção do contista sergipano Antônio Carlos Viana nas obras *O meio do mundo e outros contos* (1999), *Aberto está o inferno* (2004) e *Cine privé* (2009). Essas coletâneas trazem um conjunto de seres estranhos para a família e para a sociedade patriarcal. O estranho na ficção de Viana desequilibra os rigorosos padrões de verdade absoluta e contesta a postura inoperante que leva pessoas a viverem moldadas pelas raízes de um sistema patriarcal que, embora ultrapassado, continua regulando comportamentos. Como subsídio teórico-metodológico, utilizamos reflexões dos estudos de gênero, do corpo, do duplo, da sexualidade e da monstruosidade. Partimos do conceito de corpo estranho como aquele que é familiar, não possui definições, repensa o poder e envenena os padrões estabelecidos, proposto por Zygmunt Bauman, Michel Foucault e Jacques Derrida; como aquele que contesta e desestabiliza as normas instituídas, conforme Guacira Louro, Elódia Xavier e Elizabeth Grosz e, por fim, como metáfora do mal, proposto por Luiz Nazário, Jerome Cohen e Julio Jeha. Dividimos esta dissertação em três capítulos: no primeiro, **Corpos marcados**, fazemos um estudo dos estranhos de gênero e analisamos os contos “O amor de Isa e Nane”, “Maria filha de Maria” da obra *Cine privé* e “Doutora Eva” de *Aberto está o inferno*; no segundo, **Do corpo à sexualidade**, repensamos o não lugar das pessoas que são discriminadas pela opção sexual e analisamos os contos “Eliazar, Eliazar”, de *Cine privé*, “Os mestres”, “Jardins suspensos” e “Meu tio tão só” de *O meio do mundo e outros contos*; no terceiro, **Monstruosidade nos corpos**, investigamos os contos “Nadinha”, “Aos domingos” de *O meio do mundo e outros contos* e “Lofote e sua mãe” de *Aberto está o inferno*. De posse desse material ficcional e a partir das contribuições teóricas, procuramos estabelecer diálogos entre os discursos literários e sociais e propor um espaço de debates em que as questões sociais possam ser validadas no irreverente espaço da estética literária.

Palavras-chave: corpos estranhos na ficção de Viana; gênero; sexualidade; monstruosidade.

ABSTRACT

This research aims to investigate the role of the strange in the fiction of the short story writer Antônio Carlos Viana from Sergipe in the written works *O meio do mundo e outros contos* (1999), *Aberto está o inferno* (2004) and *Cine privé* (2009). These collections bring a set of strange beings to the family and the patriarchal society. The stranger in the fiction of Viana unbalances the rigorous standards of absolute truth and challenges the dead posture that leads people to live by the roots of a molded patriarchal system that, while outdated, is still adjusting behaviors. As theoretical and methodological subsidies, we used reflections of gender, body, sexuality and monstrosity studies. We go from the concept of strange as the one who has no definitions, rethinks the power and poisons the set standards, proposed by Zygmunt Bauman, Michel Foucault and Jacques Derrida; as the one who challenges and destabilizes the rules laid down as Guacira Louro, Elodia Xavier and Elizabeth Grosz, and finally as a metaphor of evil, proposed by Luiz Nazario, Jerome Cohen and Julio Jeha. We divide this essay into three chapters: in the first, **Corpos marcados**, we do a study of the strange of gender and analyze the stories “O amor de Isa e Nane”, “Maria filha de Maria” from the work “*Cine privé*” and “Doutora Eva” from *Aberto está o inferno*; the second, **Do corpo à sexualidade**, we rethink the no place of people that are broken down by sexual orientation and analyze the stories “Eliazar, Eliazar”, from *Cine privé*, “Os mestres”, “Jardins suspensos” and “Meu tio tão só” from *O meio do mundo e outros contos*; in the third, **Monstruosidade nos corpos**, we investigate the short stories “Nadinha”, “Aos domingos” from *O meio do mundo e outros contos* e “Lofote e sua mãe” from *Aberto está o inferno*. Of possession of such fictional material and theoretical contributions, we seek to establish dialogue between the literary and social discourses and propose a space for debate in which social issues may be validated in the space of irreverent literary aesthetics.

Keywords: strange body in the Viana fiction; strange; gender; sexuality; monstrosity.

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CORPOS MARCADOS	27
1.1 O NÃO LUGAR DE GÊNERO	34
1.2 O ESTRANHO E O AMOR RELENDO DESTINOS	41
1.3 O DUPLO E O CORPO	45
1.4 O CORPO ENVELHECIDO NA SOCIEDADE DE CONSUMO	48
2 DO CORPO À SEXUALIDADE	53
2.1 O LUGAR DAS DIFERENÇAS SEXUAIS	59
2.2 O INTERDITO DOS GESTOS PROIBIDOS	62
2.3 UM ESTRANHO CORPO	66
2.4 PUNIÇÃO E SUICÍDIO	68
3 MONSTRUOSIDADE NOS CORPOS	72
3.1 O MAL PUNINDO CORPOS	77
3.2 CORPOS EXCLUÍDOS	82
3.3 EXPOSIÇÃO DOS CORPOS	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação faz parte da pesquisa do Mestrado em Letras na área de concentração Estudos da Linguagem e Ensino. Linha de pesquisa: Língua, Cultura, Identidade e Ensino. Escolhemos como objeto de estudo as obras do contista Antônio Carlos Viana porque suas narrativas realizam um bom diálogo com o espaço social ao darem visibilidade a seres marginalizados e excluídos pela sociedade patriarcal e capitalista. Através da sua contística, conceitos tradicionais podem ser revisados e a voz do outro e a de si mesmo podem ser ouvidas. Suas histórias, normalmente, nos colocam em contato com temas inquietantes e desafiadores.

Nesta pesquisa, daremos visibilidade a corpos estranhos observados nas obras de Viana. É importante destacarmos que a palavra estranho aparece neste estudo em vários contextos e com distintas finalidades, podendo ser vislumbrada como sinônimo de diferença, de transgressão, de anormalidade ou mesmo de monstruosidade. Isso se dá em virtude da flexibilidade discursiva que é inerente à estética literária. Segundo Santiago (2006), “O esteticismo tanto remete o leitor em direção à motivação que ajudará a compreender o perspectivismo do mundo, quanto nos convida a todos a olhar a vida humana no quadro do mundo como se fosse uma obra de arte” (SANTIAGO, 2006, p. 50). Nesse sentido, o conto é um espaço interessante para trabalhar a vida humana, visto que ele consegue registrar, de maneira singular e representativa, as estranhezas do mundo cujo reflexo pode estar refletido na arte.

O olhar artístico quase sempre está recheado de complexidade e sugestão, conforme nos assegura Poe (2008). Ainda segundo o crítico, a riqueza da obra de arte é conferida por “uma corrente oculta, mesmo que indefinida de sentido” (POE, 2008, p. 33). Esse sentido por vezes é ampliado, visto que a matéria-prima da literatura é “um sistema já existente, a linguagem” (TODOROV, 1973, p. 30) e como tal amplia-se ao passar pelo crivo artístico de cada escritor, que estabelece, para cada uma das suas composições, um discurso próprio. O poder comunicativo de um escritor torna-o capaz de movimentar as discussões de uma obra. Conforme Northrop Frye (1957),

Os vários pretextos para minimizar o poder comunicativo de certos escritores, de que são obscuros ou obscenos ou niilistas ou reacionários ou não sei mais o quê, geralmente se revelam disfarces para o sentimento de que

as opiniões sobre o decoro nutridas pela classe dominante, social ou intelectual, devem ser sustentadas ou contestadas (FRYE, 1957, p.30).

Esse espaço de contestação faz parte do repertório de muitos escritores que tomam a pena como arma de denúncia, como uma maneira de revelar dados que se assemelham a fatos da realidade incentivando o leitor a estabelecer diálogos com o real-ficcional. Pólvora (2002), citando Tchekhov, fala-nos de certa “reticência artística”. As brechas que são deixadas no texto autorizam uma maior dinâmica entre obra, leitor e autor. Ainda citando Pólvora, “o conto está sempre a pulsar, a germinar e a fermentar nos misteriosos meandros das entrelinhas. Ali ele se completa, se transforma, se diversifica, segundo o ponto de vista dos leitores” (PÓLVORA, 2002, p. 17).

O conto tem a unidade de efeito como uma das classes de composição mais importantes. É relevante nesse tipo de composição “a leitura de uma só assentada para se conseguir esta unidade de efeito” (GOTLIB, 1987, p. 32). O conto brasileiro apresenta muitas facetas temáticas e continua nos surpreendendo pela qualidade e forma como aborda diferentes problemas sociais. Viana é um desses contistas que nos proporciona diversas reflexões sobre a relação entre literatura e espaço social e através de suas narrativas nos leva a repensar o papel da família enquanto condutora de destinos e o ambiente familiar como o não lugar da diferença.

Filho de mãe costureira e pai sapateiro, Antônio Carlos Manguiera Viana nasceu na cidade de Aracaju, em Sergipe, no ano de 1946. Ele é mestre em Teoria literária pela PUC/RS, doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nice na França e professor aposentado pela Universidade Federal de Sergipe. Viana fez da arte de tecer palavras a sua vida. É burilando, detalhando o seu objeto de arte, cuja brevidade e objetividade são precisas, que Viana se consagra, definitivamente, como um exímio contador de história: “Este homem quando ri (esprimido entre um troço e outro que o importuna) ri como quem espirra num brusco único, miúdo e quebrado (gutural de voco e vento), um espasmo” (RONALDSON, 1997, p. 46).

A vida reservada, o riso “espremido”, “espirrado” e simplificado aproxima Viana intimamente de sua arte. É ainda o poeta sergipano quem nos dá a dica. Viana é um “homem de ferro e texto” (RONALDSON, 1997, p. 46). Sorrateiramente, ele vai conduzindo o leitor a sentir-se embriagado por um perigoso e sedutor labirinto de estranhezas. Esse mosaico estranho que está contido em sua produção artística será montado, assim como o conto faz com suas tramas, ao longo da nossa pesquisa.

A arte de narrar de forma econômica chega até nós como uma maneira de driblar os inconvenientes da vida moderna, dentre eles, a ausência de tempo. Dinâmica, fragmentada e sempre com muita pressa, a vida social moderna torna-se muito desgastante. Consequentemente, reduz-se o tempo/lazer dedicado à leitura de extensos romances. Desta forma, segundo Lima (1979), “por uma questão de sobrevivência, a literatura ficcional condensou-se mais e mais, exigindo dos seus elaboradores o mínimo de palavras e o máximo presumível de ideias. Daí a ascensão gradativa do conto e da estória curta” (LIMA, 1979, p. 3).

A brevidade constitui-se um elemento caracterizador do conto desde as suas origens. Esse perfil exige do contista certo traquejo com a linguagem, que precisa ser exata e definidora. Apesar das inúmeras divergências entre escritores e teóricos na busca de definição do conto, a densidade dramática e a sedução da linguagem são posturas incontestáveis. É o crítico Alfredo Bosi quem nos orienta: “O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade” (BOSI, 1974, p. 7). Esse caráter diversificado que envolve o conto torna possível que essa forma narrativa enverede pelas alamedas discursivas, por onde perambulam fatos cotidianos, heranças históricas com igual desprendimento. Na verdade, o conto quando cumpre peremptoriamente a sua função, ou seja, “com engenho e arte”, notabiliza-se. São engenhosas as palavras de Bosi (1974):

Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficaram transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático (BOSI, 1974, p. 7).

A condição abreviada e precisa que está relacionada ao conto exige do escritor uma técnica muito mais elaborada. Não é por acaso que Viana diz passar dias buscando o termo correto que se encaixe na sua proposta de escrita. Para Viana, tudo precisa estar muito bem articulado. As palavras não são soltas ao acaso; no conto, não pode haver descaminhos, já que esta forma literária necessita ser perspicaz e certa como um atirador de flechas para atingir o ponto almejado.

O conto originalmente está associado à ideia de contar (do latim *computare*) oralmente uma determinada estória, passando depois para o registro dessas estórias,

conforme nos esclarece Gotlib (1985): “A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito” (GOTLIB, 1985, p. 13).

A primeira metade do século XIX, início do Romantismo, marca o surgimento do conto enquanto narrativa escrita no Brasil. O modelo europeu foi seguido pelos intelectuais que apreciaram a sua arte publicada em jornais e revistas. Os primeiros textos caíram no gosto popular. Poetas e romancistas se aventuraram também pela brevidade da escrita.

Com o Modernismo, o conto cresce em prestígio e conquista um “estilo brasileiro” bem próprio de narrar, trazendo o registro de um linguajar cotidiano. As características formais que dão origem ao conto vão se perdendo no decorrer dos anos 20/40. Foi nos anos 1940/1950 que o gênero conto voltou ao pódio e novamente foi apontado como sintetizador da complexidade da vida. Os anos 1960/1990, no que diz respeito à produção de contos no Brasil, foram expressivos, seja em qualidade, seja na diversificação de temas, estilos e problemáticas, seja como fusão das várias propostas modernas ou pós-modernas com o modo-de-ser brasileiro. “Tradicional ou moderno, o conto se distingue pela estrutura (a unidade dramática organizando os demais elementos) e pelas técnicas redutoras, que lhe conferem este aspecto compacto, denso do instantâneo fotográfico” (XAVIER, 1987, p. 26).

Comparada aos modelos clássicos que fazem escola no século XIX, a prosa ficcional do século XX apresenta profundas transformações, que são equacionadas diante de grandes empreendedores da escrita narrativa. Apesar do modo bem peculiar que cada um possui para conduzir a sua palavra, existem critérios comuns que se fazem quase sempre presentes. A reconstituição da verossimilhança do universo imaginário é um desses critérios. Nesse espaço há um jogo de elementos ficcionais que contribuem para a aparência de realidade. A personagem é um desses elementos. Segundo Cândido e Rosefeld (1976), é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CÂNDIDO; ROSENFELD 1976, p. 21).

Não há dúvidas de que sempre houve um desejo arrebatador de descobrir novas maneiras de entender a complexidade da personagem, cuja tradição precisa ser revista. É relevante que seja também registrada a contribuição que a Sociologia, a Psicanálise, a Semiótica, entre outras áreas do conhecimento, desempenharam e desempenham na

caracterização do personagem, cuja vida multifacetada desenha-se no universo ficcional de diversas maneiras, assumindo velhas e novas indumentárias.

Verdadeiramente, informações complementares são colhidas e registradas, mas é a engenhosidade do artista que dá o tom de realce à sua criação. Nas palavras Brait (1985): “Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas” (BRAIT, 1985, p. 52).

É missão do artista a elaboração do seu produto final, o texto, transferindo-lhe as marcas que lhe dão a consistência necessária para atingir o público leitor. Aqui é o fim da estrada, pelo menos daquela que se encontra totalmente sinalizada.

Até o momento fizemos alguns recortes sobre o modelo artístico literário e descrevemos os seus recursos constituintes. Os caminhos que a partir de então foram tomados seguiram caminhos atípicos, cujas personagens testadas dialogam com o improvável, o antinormalizador, o diferente.

Investigamos, nesta pesquisa, o estranho que trafega pelo universo vianiano. Não constitui matéria fácil definir esse tipo de personagem, mas, tomando também como referência o trabalho de Fernandes (2010), nos arriscamos nesta empreitada.

Numa tentativa de caracterizar o conto contemporâneo do século XXI, Fernandes (2010) lê, atentamente, 118 contos de autores “dos mais expressivos de nossa literatura atual” e organiza-os em cinco vertentes principais. A primeira discorre acerca da violência, a segunda faz referência aos valores degradados na família e no trabalho, a terceira diz respeito às narrativas fantásticas, a quarta mostra-nos relatos rurais e a quinta trata das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna. Inserindo-se nessas categorias elencadas pelo pesquisador, vinte e oito contos são analisados levando em consideração a postura temática assumida por cada autor.

Partimos das vertentes investigadas por Fernandes (2010) para apontar alguns dos caminhos visitados pelo contista sergipano. Conforme o pesquisador, a primeira e a segunda vertentes dizem respeito, respectivamente, à violência ou brutalidade no espaço público e urbano e às relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões, e, não raro, em situações também de extrema violência, física ou psicológica. As narrativas de Viana possuem representação nesses vieses. Destacamos como exemplo “O dia de Cícero” da obra *Aberto está o inferno* e “Duas coxinhas e um guaraná” e “Santana Quemo-Quemo” da obra *Cine privé*. Essas narrativas traduzem, de forma sutil e avassaladora, a

animosidade que é inerente ao ser humano diante de situações extremas de fome e dor, como é o caso de Cícero; de desequilíbrio emocional como o filho que mata a mãe e depois vai comer coxinha, ou mesmo de tudo isso a um só tempo: fome, miséria e desespero como muito bem ilustra a mãe em “Santana Quemo-Quemo” que, ao ver seu barraco derrubado, canta e dança o próprio desespero diante dos filhos.

A terceira vertente discorre acerca das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro. Nessa classificação encontram-se os contos primeiros de Viana. São exemplos, nessa categoria, as narrativas “De seu envelope de metal e vidro” e “A mancha” do livro *Brincar de manja*. Esses contos, respectivamente, discorrem acerca da inexplicável presença da morte que comove e assombra. Em “De seu envelope de metal e vidro”, a morte é anunciada com certo teor de mistério. Já em “A mancha” a morte é sugerida diante da perplexidade da doença e do aroma de cravos brancos.

A quarta vertente refere-se a relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista. É decisiva a participação das narrativas de Viana nessa categoria. Contudo, antes de exemplificarmos os contos de cunho regional, gostaríamos de transcrever a fala de Viana sobre esta questão:

todos somos regionalistas ou ninguém é, porque, no fundo, todo escritor fala de sua região. É evidente que o regionalismo, na linha de 30, não tem mais razão de ser. Ele foi muito importante naquele momento. Ele pode ter morrido, mas não a dimensão do regional. O problema é achar a linguagem adequada sem cair no exagero dos termos regionais (VIANA apud CORREIA, 2010, p. 125).

Esse equilíbrio linguístico já foi apropriado por Viana. É na voz de Martins (2010) que nos chega tal confirmação:

Antônio Carlos Viana, assim como Graciliano Ramos, além de não perder a dimensão crítica do seu papel de escritor frente à insólita e inóspita realidade nordestina, elabora uma narrativa onde não há lugar para o discurso pitoresco, para o clichê, tampouco para as representações panfletárias do real (MARTINS, 2010, p. 14).

São representativos sob esse viés regional, apenas para citar alguns, os contos “O meio do mundo” (*O meio do mundo e outros contos*) e “Ana Frágua” (*Aberto está o inferno*). O aspecto rural do primeiro conto e o caráter periférico do segundo denunciam a latente condição de pobreza e sofrimento. A situação de pobreza associada ao sofrimento também pode ser claramente apreciada na descrição do ambiente da casa de

Ana Frágua: “Entre uma nuvem de moscas, três criancinhas sujas de terra e um porco fuçando uma lata de lavagem bem pertinho delas. Olharam para ele tristes e remelentos” (VIANA, 2004, p. 12).

São diferentes as tramas que se coadunam pelo veio narrativo de Viana. Ainda assim, há uma atmosfera hostil e miserável que se impõe sobre as suas criaturas e o útero social no qual elas foram geradas. Um ambiente sombrio parece se impor no entorno dessas criaturas quase sempre não amadas que vivenciam, em qualquer momento da vida, uma angústia. Esses seres, quando não sentem a dor da derrota, o vazio da morte, a solidão da doença, a angústia da pobreza, perambulam como espectros em busca de salvação para o sofrimento que se ramifica na alma. Geralmente observa-se em suas personagens um desânimo crônico, uma apatia que deixa transparecer a ideia de inutilidade humana diante do chamado da vida. Tais evidências que visualizamos no conjunto de sua obra, “guardadas as devidas proporções, permitem-nos afirmar ser o autor um autêntico herdeiro da boa prosa naturalista” (MARTINS, 2010, p. 13).

Diante de uma sociedade tão conturbada é quase impossível se manter distante das crueldades que existem, do mal que insiste em permanecer. O próprio Viana faz questão de confirmar o seu lado pessimista de ver o mundo e reafirmar a crença de que o mal é preponderante. São suas as palavras a seguir:

Sou admirador dos “Cantos de Maldoror” de Lautréamont. Para mim, é o livro que melhor nos faz ver o mal como tônica do mundo. Nele, não há espaço para o bem. Meus contos têm muito dessa visão do mundo onde a crueldade impera. Quem é bom, honesto, não tem vez em nossa sociedade. Em qualquer espaço, o mal domina. Tenho consciência de que algumas de minhas histórias são cruéis (VIANA apud CORREIA, 2010, p. 127).

O fazer artístico, pelo seu caráter dinâmico e desafiador, coloca-nos diante de vários questionamentos que vão sendo elaborados nesse universo narrativo. O mal e as suas representações são uma leitura possível no contexto literário. Segundo Jeha (2007), “alguns negam a existência do mal, mas a nossa experiência diária do sofrimento é inegável” (JEHA, 2007, p. 16). Cada elemento do discurso literário esconde seus próprios contornos e nuances específicas. Então, por trás de uma aparente ingenuidade, pode-se esconder atitudes que revelam e denunciam, por exemplo, a visão passadista do nordestino ao descrevê-lo, sobretudo, como um ser marcado pela fome, pela dor e pelo medo.

As personagens de Viana, sobretudo o menino-narrador, incorporam esse medo do mundo. O contexto desolador de questionamentos, angústia e tristeza que nutre as

narrativas do contista em estudo é testemunhado pelo olhar inquiridor do menino-narrador que nos coloca em dúvida quanto a sua idade cronológica, ainda que se trate de um espaço ficcional. São salutares as palavras de Martins (2010): “cabe considerar se são mesmo crianças as pequenas personagens da ficção de Viana, ou se estamos diante de novos adultos em miniatura” (MARTINS, 2010, p. 16). Para ampliarmos a ideia de complexidade do narrador de Viana, podem ser citadas as palavras de Dal Farra se referindo ao romance:

O ponto de vista do narrador, por mais amplo e restrito que seja, sempre é um recurso do autor-implícito para promover lacunas – por excesso ou carência de lucidez – juntas visão e cegueira, num intercâmbio dialético (...) darão a coloração verdadeira do romance (DAL FARRA, 1978, p. 24).

É complexa a vida interior das personagens que formam a teia dramática em Viana. Esse autor possui uma presença efetiva nas histórias que narra. É muito provável que estejamos diante do autor-implícito, teorizado por Dal Farra (1978), pois o autor constrói o seu discurso com conhecimento de causa, e possui “uma proximidade solidária com a dor narrada” (MARTINS, 2010, p. 14). Quando questionado a respeito da autobiografia de seus textos, Viana nega uma participação direta, mas não esconde essa proximidade com a dor narrada de que nos fala Martins. É Viana quem nos dá os esclarecimentos:

Da infância, tem pequenos detalhes. Eu morei na Jabotiana quando era pequeno. São reminiscências, mas não histórias que tenham acontecido comigo mesmo. Nunca escrevi nada que fosse um fato da minha vida mesmo. (...) Dentro do próprio sítio havia o morador com a pobreza dele, com os filhos. E eu sempre fui muito observador (VIANA, 2009e, p. 3).

Há um clima nostálgico que se apossa do menino-narrador, o qual, confidencialmente, revela as angústias que se apoderam do mais íntimo do seu ser. Em Viana, o narrador, quer seja uma criança ou mesmo um adulto, é no mínimo cúmplice de “uma certa voz narrativa empenhada em contar um tipo muito específico de história, e que consegue extrair dessa severa delimitação de recursos e metas uma riqueza surpreendente de resultados” (BRITO, 1999, p. 8).

É interessante observar que, mesmo falando dos mais diferentes lugares, os contistas se irmanam ao trabalhar a autenticidade ficcional. Conforme Cândido e Rosenfeld (1976), “o termo ‘verdade’, quando usado com referência a obras de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuidade, sinceridade ou autenticidade” (CÂNDIDO; ROSENFELD 1976, p. 18).

Viana é um profundo conhecedor da arte de narrar, desbravador das teias da imaginação. Expõe os ambientes interioranos de forma implacável. É sutil ao apresentar as suas personagens que sendo nativas ou estrangeiras invadem o universo do discurso literário. Discípulo confesso de Paul Valéry e seguidor de João Cabral de Melo Neto, Viana possui uma linguagem objetiva e instigante ao articular a linguagem que é elaborada no universo artístico-literário. Suas construções são assim apresentadas por Martins (2010):

Suas narrativas sobre morte, violência, infância, sexo e fome – ambientadas, em sua maioria, na aridez do solo nordestino – constituem um importante material de análise e reflexão sobre a dureza da vida. Suas personagens são os desvalidos: gente obrigada a conviver com toda sorte de iniquidades, quase nunca experimentando a alegria; quando o faz, é sempre à custa de muita dor ou como resultado dela (MARTINS, 2010, p. 2).

É ainda Martins (2010) quem nos fala sobre o estado de perplexidade e assombro em que se deparam suas personagens infantis que, desde cedo, de forma inesperada e dolorida, perdem a inocência. Essas crianças, em um número significativo de narrativas, constituem peças fundamentais.

Durante as três décadas de atuação enquanto contista, Viana nos apresenta *Brincar de manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), *O meio do mundo e outros contos*¹ (1999), *Aberto está o inferno* (2004) e *Cine privé* (2009).

A obra *Brincar de manja* reúne catorze narrativas que possuem como temática central a infância, espaço de travessuras e importantes descobertas. Nesta obra, o fantástico, o mítico e o maravilhoso recebem um tratamento criterioso. Em 1981, foi trazida a público a segunda obra de Viana: *Em pleno castigo*. As brincadeiras anunciadas em *Brincar de manja* foram substituídas por situações bem mais impactantes. As personagens que trafegam as dezessete narrativas que compõem esta obra estão participando, a todo instante, das ciladas do destino.

A obra *O meio do mundo e outros contos* consagra, definitivamente, o trabalho do contista que, a partir de então, tem os seus textos conhecidos por um universo mais amplo de leitores. Nessa coletânea, as trinta narrativas possuem uma unidade temática surpreendente. Há uma espécie de ímã que leva as personagens a experimentarem situações inquietantes. Fala-se de pobreza, das decepções infantis, de preconceitos, de

¹ A obra *O meio do mundo e outros contos* (1999) é uma antologia que condensa três livros de Viana: *Brincar de manja* (1974), *Em Pleno Castigo* (1981) e *O meio do mundo* (1993).

dores de toda ordem sem perder o ritmo. O prefácio desta obra, feito por Paulo Henriques Brito, apresenta a trajetória composicional do contista com maestria.

Aberto está o inferno é o quarto livro de Viana e mantém, assim como as outras obras, um padrão discursivo. As histórias narradas pontuam acontecimentos que falam de temáticas abrangentes e que dão a dimensão exata da incompletude humana.

Cine privé é a mais recente publicação de Viana. São vinte contos que integram esta densa narrativa cujos leitores se comportam como espectadores estupefatos que desfrutam, a cada momento, das cenas dramáticas que vão sendo desenroladas como em um filme. As personagens são vigiadas pelo atento olhar do narrador, que fiscaliza cada movimento. As cenas descritas parecem saltar aos olhos.

A composição artística de Viana segue um roteiro pontual. Não há como se distanciar do projeto que ele delineia em sua escrita. De acordo com Pólvora (2002), “o escritor consciente, habilitado pelo talento e vocação, jamais cria no vácuo” (PÓLVORA, 2002, p. 101). O menino, por exemplo, que integra uma boa parte das suas narrativas, é uma personagem que, apesar da densa dramaticidade, nos faz lembrar das “histórias de meninos escritas por Veiga, aquela simplicidade e aquela naturalidade criam uma ‘atmosfera’ de encanto, de deslumbramento próprio da infância, quando certas descobertas parecem misteriosas e certos indícios são alçados à categoria de segredos” (PÓLVORA, 2002, p.108).

Na sua prosa, Viana é econômico, metucioso, seco, objetivo e, algumas vezes, cruel. Segundo o contista, a emoção não pode ser um cuidado do fabricante do texto, visto que este deve preocupar-se com a elaboração da sua obra; o glamour e os surtos de emoção devem ser vivenciados pelos leitores. Acerca disso, Viana nos esclarece: “Paul Valéry dizia que a inspiração não está no poeta, e sim no leitor. Cabe ao escritor despertar a inspiração no leitor. Você nunca é inspirado, você é o fabricante” (VIANA, 2009b, p. 01).

Em 1974, Haroldo Bruno anunciou na crítica que fez à obra *Brincar de manja* que “A diversificação temática e a aventura formal, na melhor acepção, são um índice de que Antônio Carlos Viana começa com bastante segurança, deixando patente a possibilidade de se tornar um escritor que levará para a nossa ficção um recado próprio” (BRUNO, 1974). Em 1981, Zilberman, ao comentar a obra *Em pleno castigo*, referindo-se à composição do autor, disse: “Antônio Carlos Viana apresenta um texto unitário e parêlo, mas não uniforme e repetitivo. Rico artisticamente, destina-se com certeza a figurar entre as mais significativas realizações da moderna literatura brasileira”

(ZILBERMAN, 1981). A possibilidade se tornou uma certeza que mais tarde foi reiterada nas palavras de Brito (1999): “Antônio Carlos Viana revelou-se um mestre do conto e criou um mundo ficcional desconcertante e inconfundível” (BRITO, 1999, p. 10).

Viana ingressa no espaço literário na década de 1970, mas não figurou imediatamente entre os nomes mais expressivos da época. Viana “é um dos bons talentos surgidos na safra de 1970 e que se consolida a cada novo livro, ainda que, infelizmente, continue desconhecido do grande público” (FACCIOLI, 2004, p. 01).

Tomando como referência o universo ficcional de Viana, nos debruçamos sobre as especificidades dos estranhos partindo dos recortes de gênero, sexual e da representação do deficiente físico. As suas narrativas normalmente colocam em xeque as identidades tradicionais e abrem espaço para que novos debates sejam equacionados em prol do sujeito da diferença, “um sujeito social construído a partir de parâmetros não hegemônicos, constituídos no gênero, não apenas na diferença sexual e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais” (LAURETIS, 1994, p. 208).

As identidades sociais e culturais são políticas, já que as experiências e práticas dos sujeitos sociais são marcadas e atravessadas por relações de poder. As identidades sociais de prestígio não só assumem a postura de proprietárias de realidades únicas e incontestáveis, como também são capazes de interferir em outras supostas realidades. Nesse debate, o movimento feminista, com as suas diferentes indumentárias, está presente.

O feminismo não possui uma única face. Os ideários sobrevivem não só em virtude da funcionalidade dos seus conceitos para os estudos acadêmicos, como também, em virtude da insaciável necessidade humana de romper com as amarras das opressões advindas de muitas direções. Segundo Castells (1999),

Os contextos em que o feminismo se desenvolve moldam o movimento em uma série de formatos e discursos. Ainda assim, afirmo que um núcleo essencial (sim, eu disse essencial) de valores e metas que constituem identidade(s) difunde-se por toda polifonia cultural do feminismo (CASTELLS, 1999, p. 229).

Nos últimos tempos, as instituições que exerciam posturas sólidas estão sendo frequentemente banalizadas. Conforme Zolin (2003), “o momento é de desequilíbrio, de desintegração social e, portanto, favorável a uma transformação social e ideológica” (ZOLIN, 2003, p. 41).

O movimento feminista é impactante e consegue estabelecer diálogos bem férteis e desestabilizadores. Os seus questionamentos desequilibram várias normas intocáveis: a relação entre os sexos é uma delas. No campo da sexualidade, a heterossexualidade é caracterizada como natural e também universal. Tomando isso como referência, “supõe-se que todos os sujeitos tenham uma inclinação inata para eleger como objeto de seu desejo, como parceiro de seus afetos e de seus jogos sexuais alguém do sexo oposto” (LOURO, 2007b, p. 17).

Como as produções culturais não ocorrem em mão única, ao mesmo tempo em que se constroem elementos que identificam os sujeitos sociais, paralelamente vão sendo construídas as diferenças. Essa teia de debates dá condições para a instituição de dessemelhanças, prescrições, de hierarquizações as quais estão associadas às relações sociais de poder. Segundo Foucault (1997), “O poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido” (FOUCAULT, 1997, p. 81). Historicamente, há o estabelecimento de normas que efetivam o homem branco, heterossexual, de classe média e cristão como modelo a ser seguido e respeitado. O que não corresponder a este padrão de postura social é considerado um elemento desviante.

Diante dessas abordagens identitárias, o estranho investigado nas obras de Viana é o que subverte as imposições patriarcais, a mulher profana, o diferente, o inusitado, o duplo, o deficiente. Ainda no campo da estranheza é pertinente o registro de outro aspecto anunciado por Viana. Trata-se do caráter ambivalente, amplamente teorizado por Jacques Derrida, que perfila as suas obras. As suas personagens quando ocupam uma posição social mais favorecida geralmente possuem algum tipo de anormalidade. A riqueza funciona como o remédio e o veneno. A salvação e o perdão.

Esse caráter de ambivalência de que nos fala Derrida é observado nas obras de Viana. Tal conceito ambivalente é incorporado pelo contista em referência à identidade de classe. Isso pode ser facilmente verificado no conto “Existe céu para assassino? (*O meio do mundo e outros contos*). O marido, tentando abreviar-lhe o sofrimento, já que ela era vítima de uma doença incurável, mata a mulher. O conto “Prima Otília” (*Aberto está o inferno*) também ilustra esse caráter ambíguo da riqueza. A personagem Otília era a mais rica da família, mas parecia que vivia “mijada”.

A narrativa “O terceiro velho da noite” (*O meio do mundo e outros contos*) mostra o violento cotidiano enfrentado pelas prostitutas nos grandes centros. São seres

excluídos, marginalizados, que têm corpos expostos às mazelas de uma sociedade que, diante da sua ambivalência, incorpora as duas faces da moeda. É o remédio e o veneno. “Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável, ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições” (DERRIDA, 2010, p. 2).

O estranho é apontado por Bauman (1998) como aquele que não possui definições e infecta com veneno a ordem do previamente estabelecido. Assim, a estrutura estatal fica ameaçada porque o estranho é ambivalente, trafega por mais de uma via, é contraditório e indefinível. Ele não é uma coisa nem a outra. Pode ser “o dentro e o fora, o verdadeiro e o falso, a essência e a aparência” (DERRIDA, 2010, p. 2). A organização social, ainda segundo Bauman (1998) é consolidada pelo esforço de reduzir os problemas obscuros, fechados, e “enquadrar esses estranhos”, mas os estranhos não possuem morada definitiva e o mundo ordenado não sabe lidar com esse fenômeno da estranheza, daí as constantes desavenças e inaceitações. Os estigmas são realçados nesse ambiente nebuloso habitado pelos estranhos.

Já se sabe que existe um lugar privilegiado no qual se concentram os padrões instituídos, as verdades pré-elaboradas. As situações são tão afirmadas e reafirmadas nesse lugar que a constância e permanência contribuem para a formação do conceito de universalidade. Qualquer produção cultural construída fora deste lugar central passa a assumir um caráter de estranheza, de diferença. Conforme Bauman (1998), o desejo incontrolado pela ordem leva a sociedade a assumir estratégias em relação ao estranho:

duas estratégias alternativas, mas também complementares, foram intermitentemente desenvolvidas. Uma era antropofágica: aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da assimilação: tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou lingüísticas. A outra estratégia era antropeômica: vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro (BAUMAN, 1998, p. 29).

Os estranhos não são aceitos porque desequilibram a aparente harmonia elaborada pela cultura dominante. Segundo Gomes, “Para esses estranhos, os enunciados sociais se entrecruzam para desmascarar as normas e suas idéias de consenso, uma vez que, para os novos sujeitos, o consenso não é senão um estado de discussão e não seu fim” (GOMES, 2006, p. 23). O perfil eclético do estranho associa-o ao sujeito pós-moderno visto que ele não só “desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações” (HALL, 2006, p. 17).

Conforme Louro (2008b), o estranho é subversivo; transgride o instituído e não obedece às normas que regulam sua cultura. O sujeito que viaja é, muitas vezes, dividido e fragmentado. O estranho é esse viajante. Ele cruza, subverte, escapa, desliza e desafia as fronteiras; é o sujeito da sexualidade desviante, é irreverente e possui uma disposição antinormalizadora. O estranho aposta em suas articulações, põe em movimento o subversivo, arrisca o impensável, faz balançar estabilidades e certezas.

Os estranhos construídos nas narrativas de Viana são desafiadores e deixam transparecer uma denúncia social acirrada das perseguições sofridas pelos sujeitos sociais que não atendem às imposições ditadas por uma sociedade hegemônica e normatizadora. Esses sujeitos da diferença dialogam com a teoria *queer*, tendo em vista que esta linha de investigação nasce sob o signo da contestação, do repúdio às normas estabelecidas e também como uma revisão a outras teorias que já contestavam o normatizado. A sua linha teórico-discursiva sustenta-se nos escritos de Michel Foucault. Enquanto corrente de pesquisa, aprofunda as discussões feministas no que concerne ao essencialismo de gênero, retomando, com mais profundidade, a investigação dos gays e lésbicas acerca da sexualidade e das identidades de gênero enquanto construções sociais. A proposta *queer* é bem abrangente, já que busca analisar não só as atividades sexuais e identidades “normatizadas”, como também as “desviantes”.

Outra linha de pensamento que sustenta um debate interessante em torno do estranho trata-se do fato de ele estar associado à ideia de família, de conhecido e ancorar-se nas concepções do psicanalista Sigmund Freud. Com a publicação do texto *O estranho* 1919, Freud amplia o espaço de discussão em torno do significado da palavra *estranho* e remete-nos a um jogo de opostos, visto que o diferente, o estranho, o infamiliar, segundo o psicanalista, em algum momento, já foi familiar. Katz (2008) referindo-se ao pensamento de Freud, nos diz que “a família e o lar são lugares de acolhimento, mas ali estão simultaneamente e sempre amor e ódio, continuação e destruição indissociáveis” (KATZ, 2008, p. 05). Segundo o precursor da psicanálise, o estranho também se manifesta através do tema do duplo, amplamente explorado por Otto Rank (1914).

Outro texto não menos expressivo que o de Freud para ampliar a compreensão sobre o termo estranho é *Os anormais* de Michel Foucault. Neste texto, o estranho, o anormal é visto como um monstro humano, um monstro cotidiano, um monstro “empalidecido e banalizado” (FOUCAULT, 2010, p. 50). É aquele que destitui normas e leis, colocando-se nas fronteiras. Segundo Foucault, o “monstro humano é aquele que

constitui em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (FOUCAULT, 2010, p. 47).

O estranho que verificamos nas narrativas em estudo também dialoga com a teoria dos monstros cujo caráter híbrido, rasurado e desmistificador permite um diálogo pertinente e fértil com os estudos de gênero e com o conceito pós-moderno de identidade. O monstro, conforme Jeha (2007), é uma forma astuciosa de caracterizar aquilo que transgride as fronteiras da cultura. O monstro se corporifica e contribui para a compreensão das mazelas humanas “e aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca” (JEHA, 2007, p. 7).

As personagens de Viana são irreverentes, subversivos e, ao flexibilizar fronteiras de gênero, de sexualidade e da deficiência física, quebram estigmas, regras e preconceitos. Estas personagens vivem quase sempre às margens de suas realizações. São seres marginalizados, que questionam o lugar dos sujeitos sociais marcados, silenciados, excluídos e buscam desconstruir os discursos hegemônicos que tendem a perpetuar normas instituídas como verdades incontestáveis. É com esse olhar crítico e irreverente que partimos para o estudo dos contos.

Após a leitura criteriosa das cinco obras de Viana, optamos por analisar contos em três delas: *O meio do mundo e outros contos*: “Meu tio tão só”, “Jardins suspensos”, “Os mestres” e “Aos domingos”. *Aberto está o inferno*: “Ana Frágua”, “Doutora Eva”, “Ananda Daya” e “Lofote e sua mãe”. *Cine privé*: “Maria filha de Maria”, “Eliazar, Eliazar”, “O amor de Isa e Nane”. Na seleção que fizemos, consideramos, principalmente, o caráter particular de abordagem dos estranhos.

As narrativas analisadas nesta dissertação abordam, sobretudo, a trajetória existencial dos que foram excluídos do ideal de beleza, foram banidos das atitudes normatizadoras e moralizantes e por isso encontram-se na contramão da sociedade, sendo muitas vezes incluídos na categoria de monstros humanos, posto que desestabilizam as normas instituídas, jogam com o conceito de certo e errado e desafiam o olhar único e singular diante da complexidade da vida humana. Conforme Góes (2009), o monstro é visto “como uma espécie de operador quase-conceitual que inquieta a razão e permite convencer-nos de que a existência do homem não é algo que, por necessidade, deverá sempre ser perfeito” (GÓES, 2009, p. 793). Ainda segundo Góes (2009), por mais que a monstruosidade possa ser vista como algo inusitado e absurdo e “supostamente estranha à verdadeira natureza do homem, integra essa mesma natureza” (GÓES, 2009, p. 793). O monstro coloca o ser humano diante de suas próprias verdades

e limitações. Ele funciona como uma espécie de elemento de referência para que possam ser tomadas certas decisões.

Com as discussões suscitadas a partir das análises das narrativas, apresentadas na sequência, esperamos contribuir para que sejam ampliadas as possibilidades de visibilidade para os sujeitos sociais que permanecem estigmatizados e cada vez mais são empurrados para as margens do descaso e do desrespeito. Procuramos mostrar, em linhas gerais, alguns tipos de estranhos que compõem o conjunto da obra do escritor².

No primeiro capítulo, articulamos conceitos relacionados à identidade cultural, aos estudos de gênero, do duplo e do corpo para comprovar que o sujeito feminino, apesar das mudanças desde a voz contundente de muitas feministas, continua sendo afetado por atitudes opressoras, ainda que por vezes isso se dê de forma implícita e também com um olhar sem surpresas. Os contos “O amor de Isa e Nane”, “Maria filha de Maria” e “Doutora Eva” são analisados neste capítulo.

No segundo capítulo, a partir do estudo do corpo e da sexualidade, mostramos como os estranhos transgridem o corriqueiro, o instituído e dão o tom exato dos contratempos ocasionados pelo “movimento hierárquico linear, centralizado ou de direção única” (LOURO, 2000, p. 15). Os contos que pautam nossas discussões são: “Eliazar, Eliazar”, “Meu tio tão só”, “Jardins suspensos”³ e “Os mestres”.

No terceiro e último capítulo, desenvolvemos temáticas voltadas para a família enquanto mola propulsora das atitudes do indivíduo, bem como teorias sobre o estranho, o anormal e o monstruoso para fomentar um debate que supomos fértil no escorregadio espaço sócio-familiar: A família, ao mesmo tempo em que acolhe, exclui os seus estranhos. As personagens infantis Nadinha, o irmão de Orlando e Lofote são as representações artísticas que emprestam seus corpos para registrar tal denúncia. Os textos “Nadinha”, “Aos Domingos” e “Lofote e sua mãe” encaminham nossas reflexões.

De maneira geral, investigamos de que forma os estranhos de gênero, o sexual e o deficiente, objetos de nossa pesquisa, convivem no ambiente em que foram gerados e quais as alternativas que encontram para driblar as armadilhas com as quais se deparam

² De agora em diante, os contos serão identificados pelas respectivas siglas. Os que pertencem ao livro *O meio do mundo e outros contos* (VIANA, 1999): “Nadinha” (NA); “Meu tio tão só” (MTS); “Jardins suspensos” (JS); “Os mestres” (OM); “Aos domingos” (AD). Os que integram a obra *Aberto está o inferno* (VIANA, 2004): “Doutora Eva” (DE); “Lofote e sua mãe” (LM). Os que compõem *Cine privé* (2009): “O amor de Isa e Nane” (IN); “Maria filha de Maria” (MFM); “Eliazar, Eliazar” (EE)

² O texto “Jardins suspensos” está entre os cem melhores do século, seleção de Ítalo Moriconi, Editora Objetiva – Rio de Janeiro, 2000, p. 571.

³ O texto “Jardins suspensos” está entre os cem melhores do século, seleção de Ítalo Moriconi, Editora Objetiva – Rio de Janeiro, 2000, p. 571.

na trajetória do caminho imposto pela vida em sociedade. Utilizamos, como suporte de análise, teóricos que articulam conceitos sobre identidade, corpo, sexualidade e monstrosidade⁴. As narrativas que estão sendo investigadas conseguem elaborar um novo convite para que possamos invadir o universo da escrita que desafia o normatizado e propõe alternativas de investigação para o diferente. O estudo do estranho, apresentado esteticamente, é um forte aliado na desmistificação de valores enraizados.

Dentro da perspectiva da diferença, as narrativas de Viana apontam três estratégias para a revisão do sistema social: a flexibilização das normas instituídas que se aprisionam em verdades absolutas, a resignificação dos diferentes conceitos de sexualidade e a reavaliação do tratamento social dispensado às pessoas que apresentam algum tipo de deficiência. Os capítulos seguintes procuram, respectivamente, repensar tais questões não como respostas prontas, mas como uma maneira de trazer a público assuntos que precisam ser revisados.

⁴ Nesse espaço, monstrosidade está representando todo e qualquer tipo de estranheza.

1 CORPOS MARCADOS

A composição artística de Viana, a exemplo das narrativas de autoria feminina, tem em suas obras a família como um tema recorrente. Isso não é um privilégio do universo literário. Conforme Xavier (1998), “A família é de fato um tema que se impõe pelos mais diferentes campos do saber” (XAVIER, 1998, p. 13).

Etimologicamente, a palavra “família” deriva-se do latim “famulus”, que significa “escravo doméstico”. A criação desse termo data da antiga Roma e tinha como função denominar um novo grupo social. Segundo Xavier (1998),

o termo ‘família’, entre os romanos, em sua origem, não se aplicava ao casal e seus filhos, mas somente aos escravos. Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos (XAVIER, 1998, p. 25).

Saindo da concepção primeira que a associa à escravidão, gostaríamos de repensar a família na sua condição de mediadora da relação indivíduo e sociedade. Vista por esse aspecto, a instituição familiar não pode se distanciar das discussões que são elaboradas nesse campo híbrido das relações humanas. O debate que, tradicionalmente, se estabelece entre a bipartição masculino e feminino tem a família como um terreno de muita fertilidade, já que um grupo significativo de pessoas acredita que tal bipartição é eterna e que as fronteiras de gêneros são intransponíveis.

Os princípios feministas contribuem sobremaneira para a formação de uma postura crítica que interfere na forma de pensar de toda uma sociedade. As discussões aclamadas pelas feministas ultrapassam o debate de um discurso simplista, o qual coloca o homem como dominador e a mulher dominada. Novas e amplas leituras são propostas para esse homem e essa mulher, que caminham em direções plurais. Conforme Louro (2000):

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o pólo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido (LOURO, 2000, p. 16).

Quando nos referimos às marcas que foram grafadas nos corpos femininos, nos referimos à trajetória de vida e ao regime de escravidão aos quais, historicamente, tais corpos foram submetidos. A mulher compõe este universo de estranheza porque não se deixou engessar diante da opressão patriarcal.

O corpo feminino historicamente foi condenado a viver aprisionado no espaço privado e sentenciado a abdicar do espaço público em nome da honra. Isso decorre do fato de a soberania masculina ter exercido, durante muito tempo, uma postura incontestável. As práticas culturais e ou discursivas sempre estiveram a serviço do irrefutável e construído poder patriarcal. Desta forma, a dominação masculina e a submissão feminina, que, tradicionalmente, vinham sendo entendidas como uma questão natural, irrefutável, é uma certeza ultrapassada.

O estranho analisado na obra de Viana pode ser definido como irreverente, anormal, incomum, antinormalizador, subversivo; ou seja, aquele que consegue desestabilizar verdades instituídas (cf. LOURO, 2008b). O caráter excêntrico do estranho elabora um discurso voltado para a desintegração e intolerância e apresenta a diferença como uma alternativa social.

O corpo pode funcionar como representação dessa diferença. O seu caráter eclético e provisório contribui para que ele esteja sempre sendo testado e constantemente desafiado. Cada sociedade constrói o seu próprio corpo estranho com características bem peculiares. Segundo Bauman (1998), “os seres humanos que transgridem os limites julgados fundamentais para a vida ordeira e significativa se convertem em estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 27). A abrangência do estudo do estranho permite que várias indagações sejam feitas e muitas decisões possam ser tomadas levando em consideração que estamos diante de um lugar fértil para os debates sociais.

O estudo do corpo pode ser entendido como uma excelente estratégia de conhecimento das práticas sociais em vigor monitoradas por um sistema institucional, já que os corpos, sejam dinâmicos ou imobilizados, não são analisados fora de um contexto relacional. Segundo Foucault, em qualquer sociedade, o corpo está muitas vezes preso a concepções que limitam e levam a uma obrigatoriedade disciplinadora. Ocorre certo controle no interior dos corpos que impulsiona o indivíduo a agir de uma maneira limitada, cheia de obrigações que constroem no indivíduo certa dependência e servidão. “Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes

muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2004, p. 118).

A obra *Que corpo é esse?* (XAVIER, 2007) apresenta um estudo crítico que analisa 23 narrativas de autoria feminina. Nessa obra, a trajetória feminina é didaticamente agrupada em categorias corporais. Para Xavier (2007), “a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (XAVIER, 2007, p. 25).

O desafio de pensar o corpo como uma produção cultural é uma atividade verdadeiramente instigante. O seu caráter provisório associa-o a intervenções de ordem científica, tecnológica, moral, dentre outras, uma vez que “um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno” (GOELLNER, 2008, p. 28). A compreensão do corpo também se encontra atrelada ao que sobre ele se pensa, aos significados que são estabelecidos a partir das revelações que consegue traduzir. O corpo é uma construção social elaborada também através da linguagem. Quando falamos sobre ele, estamos inclusive desvendando a nossa identidade e trazendo suportes teóricos e políticos para inserir nesta discussão, já que ele “é um território de onde e para onde emergem sempre outras e novas dúvidas, questionamentos, incertezas, inquietações” (GOELLNER, 2008, p. 30).

O corpo não é incontestável. É importante também destacar que a identidade nem sempre irá traduzir totalmente o que é revelado pelo corpo. Os homens e as mulheres não vivem os seus corpos da mesma maneira. Aos corpos é feita a inscrição masculino e feminino e isso não se dá de forma aleatória, pois “o corpo é uma construção social, uma representação ideológica” (XAVIER, 2007, p. 21).

As marcas nos corpos são grafadas num contexto expressamente cultural e, consequentemente, carregam as características dessa cultura. O corpo exerce sobre nós um expressivo domínio a ponto de dedicarmos a ele uma atenção privilegiada. Mesmo com as inúmeras imposições sociais, o colocamos em constante diálogo com as exigências das mais variadas culturas. Procuramos seguir os critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. Nas mais diferentes culturas, há significações firmadas para os corpos masculinos e femininos e a partir daí nossos sentidos são preparados para detectar e traduzir marcas de identidades nos corpos. Nas palavras de Louro (2007b):

Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2007b, p. 15).

Algumas instituições como a igreja, a escola e o estado encarregam-se de disciplinar os corpos, produzindo a masculinidade como modelo a ser seguido. Essa pedagogia da sexualidade é muitas vezes construída sutil e discretamente e os efeitos são eficientes e duradouros. Conforme Foucault (2004), “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente. Na articulação corpo-objeto: a disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula” (FOUCAULT, 2004, p. 130).

Em virtude do caráter centralizador que o corpo adquiriu na cultura contemporânea, ao falarmos do corpo, estamos também falando da nossa identidade. Nos corpos também podem ser lidas alternativas para que definitivamente exterminem-se os essencialismos tradicionais que aprisionam os sujeitos sociais. “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 84).

Talvez seja interessante incluirmos nesse espaço de discussão a influência que a igreja, com autorização do Estado, exerceu e exerce, sobretudo, na educação feminina. É importante ressaltarmos que o encaminhamento das próximas reflexões limita-se a questões relacionadas à moral judaico-cristã e aos mitos babilônicos. A nossa preocupação é buscar pontos relevantes que, de alguma forma, explique a razão da submissão feminina historicamente decantada. Em suma, interessa-nos no momento duas confirmações: a primeira diz respeito à influência da religião na construção do imaginário da submissão feminina e a segunda está relacionada à importância que certos mitos exercem na manutenção de supostas verdades. Os esclarecimentos vêm nas palavras de Bello (2011):

Qualquer religião exerce, na população que pratica a sua fé, uma forte influência no comportamento. [...] De uma forma geral as religiões colocam a mulher em situação de submissão (BELLO, 2011, p. 2 e 4).

Dando continuidade ao debate, esse autor afirma que

Modernamente, dos arquétipos femininos, talvez os que melhor definam a contradição de comportamento da mulher sejam exatamente os mitos religiosos de Eva e de Maria. A inclusão do mito de Lilith é uma maneira de resgatar o que a religião escondeu: o arquétipo da mulher crítica e libertária, com desejos de igualdade (BELLO, 2011, p. 8).

Os mitos de Eva e de Maria são preponderantes para provar o quanto é possível a reprodução de atitudes moralizantes através de mitos religiosos. A imagem de Eva no imaginário religioso associa-se à ideia de pecadora. Aquela que induziu Adão a provar do fruto proibido. Já a imagem da virgem Maria encontra-se associada à ideia de pureza e distanciamento do prazer. Segundo Bello (2011), “de todos os arquétipos femininos, o de Maria é o mais cruel, uma vez que interfere diretamente na relação de prazer da mulher com o mundo” (BELLO, 2011, p. 11). Esse caráter ambivalente que envolve o sujeito feminino pode também ser investigado pelo mito do duplo, sobre o qual Santos (2009) citando Carraté orienta-nos: “o desdobramento (duplo) seria uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no outro seu próprio complemento” (SANTOS, 2009, p. 53).

A personagem Maria do conto “Maria, filha de Maria”, da obra *Cine privé*, parodia a ideia de sagrado e profano presentes nestes mitos anteriormente citados e nos mostra o quanto a arte literária é um espaço fértil para revisão de determinados estereótipos.

Os estudos feministas, por sua vez, em sintonia com as tendências contemporâneas, preferem entender a situação da mulher “de modo a substituir a abordagem do processo histórico calcada na linearidade evolutiva (previsível, de permanência) por temporalidades múltiplas, focalizando conjunturas provisórias e relativas a seu próprio tempo” (ZOLIN, 2003, p. 47). O resgate das atividades realizadas pelas mulheres nas diferentes culturas desconstrói a postura ilusória e abstrata que foi conferida à figura feminina: ser frágil, subjugado, submisso e resignado.

Não há como permanecer elaborando um discurso estereotipado, caracterizando a mulher eternamente como um ser indefeso e dependente. Novas histórias já estão sendo vividas. Partindo desse pressuposto, nos dedicamos a investigar como os perfis femininos que trafegam pela obra de Viana são capazes de quebrar o normatizado, o instituído e os estigmas. Esse modelo de transgressão pode ser verificado nas mulheres que ultrapassam os limites do que foi instituído para mulher e invade as fronteiras da memória patriarcal ou mesmo quando depõem contra a moral e os bons costumes. Tais personagens são representações metafóricas do monstro. Segundo Nazário (1998), “do mesmo modo como os homens que não encontram ou renegam sua masculinidade são estigmatizados, as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

O universo artístico construído por Viana em *O meio do mundo e outros contos*, *Aberto está o inferno* e *Cine privé* apresenta uma instigante galeria de personagens femininas que destoam desse eterno feminino de que nos fala Nazário. Umas são decididas, como no conto “Nas águas de Dalila”; outras são contestadoras, como no conto “Meu tio tão só”. Há as subversivas, como no conto “Ana Frágua”; muitas são silenciosas, mas, ainda assim, deslocam antigos conceitos. O conto “Tia Napalma coitada” exemplifica esse silêncio.

Essas personagens, mesmo quando não possuindo vozes, já que é o narrador que fala por elas, usam o silêncio questionador para denunciar preconceitos, estigmas e o normatizado. O silêncio dessas personagens pode ser lido como um espaço autêntico de contestação para o sujeito da diferença. Em *As formas do silêncio*, Eni Orlandi afirma que o silêncio, ao contrário do que podemos pensar, não é ausência, mas significação, fundação. A esse silêncio podemos chamar silêncio fundador. “O silêncio de que falamos aqui não é ausência de sons ou de palavras. Trata-se do silêncio fundador, ou fundante, princípio de toda significação” (ORLANDI, 2007, p. 68). Além disso, há também outro viés do silêncio, o silenciamento. O silenciamento está mais diretamente associado à política do silêncio e esta “produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz” (ORLANDI, 2007, p. 73).

Durante muito tempo, o silenciamento fez parte da condição feminina como um legado incontestável. A mulher não tinha vez nem voz. Contudo, ao se afastar dessa condição de subalternidade, os sujeitos femininos ultrapassam limites, fronteiras e, na perspectiva de estudo que desenvolvemos nesta pesquisa, são caracterizados como estranhos, monstruosos, sujeitos da diferença. Ao conquistar certo nível de independência, a mulher desequilibra o mundo masculino, cuja autoridade foi descredenciada enquanto verdade absoluta. Como nos alerta Hall (2006),

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 2006, p. 9).

O conceito de verdade, assim como a identidade, não reúne um valor único e desloca-se constantemente. Isso há muito já havia sido prescrito por Beauvoir (1980):

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano (BEAUVOIR, 1980, p. 7).

Ancoradas nas palavras de Beauvoir (1980) e fieis ao que é sentenciado por Hall (2006), as representações femininas que desfilam pelo universo vianiano são compostas “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). É interessante observar que essa contradição existente nas personagens nem sempre se estrutura de forma direta. O paródico, o irônico e a subjetividade encontram-se fortemente condensados na escritura do autor sergipano.

A presença mais expressiva dos estudos de gênero em Viana ocupa o espaço da subjetividade amparada no pensamento dos teóricos pós-modernos: Foucault e Hall. Segundo esses estudiosos, fortes mudanças marcaram as sociedades modernas. O sujeito unificado sede lugar ao sujeito fragmentado. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado” (HALL, 2006, p. 12).

Em todos os campos da vida social, é possível confirmar a ascensão da mulher, principalmente em relação à abertura do mercado de trabalho e ao reconhecimento profissional. Esse quadro é visível graças à existência de diversos núcleos de pesquisa sobre a mulher e à efetiva atuação dos estudos de gênero. Essas práticas sociais contribuem para a reafirmação do que foi conquistado ao longo de décadas. Contudo, vale ressaltar que todos os esforços dedicados à emancipação feminina não foram e nem são suficientes para garantir, não só na teoria, como também na prática, a consolidação desta tão sonhada independência. Segundo Del Priori (2000a),

Em nossos dias, a identidade do corpo feminino corresponde ao equilíbrio entre a tríade beleza - saúde – juventude. (...) A mulher não está fazendo mais do que repetir grandes modelos tradicionais. Ela continua submissa. Submissa não mais às múltiplas gestações, mas à tríade da perfeição física (DEL PRIORI, 2000a, p. 14).

As identidades sociais, quer sejam de gênero, sexual, racial, nacional, são elaboradas num ambiente histórico-cultural e sendo assim participam da construção de diferentes sujeitos, que podem identificar-se ou não com uma determinada situação de pertencimento e estabelecer uma relação com um ou mais grupos. Somos “sujeitos de muitas identidades” e esse fato pode ser mais complexo do que se imagina, pois as identidades que se apresentaram atraentes num dado momento podem, num outro momento, serem abandonadas. “Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes” (LOURO, 2007b, p. 12). Determinadas identidades podem até ser

modificadas sem grande transtorno, a exemplo da identidade de classe. O mesmo não se pode dizer quando o assunto diz respeito à identidade de gênero e à sexual.

Esse caráter indefinido do corpo amplia o poder de discussão em torno do universo literário já que este também é amplo e propenso a várias interferências de ordem social. A obra de Viana, mesmo com toda a precisão da linguagem, possui espaços não ocupados e que se encontram prenhes de significados a serem desvendados. A sutileza linguística de Viana leva-o a trilhar com maestria pelos intervalos do não dito, pelas ambiguidades e ambivalências que elaboram um campo fértil por onde trafegam sujeitos historicamente silenciados. Esses sujeitos não se deixam vencer pelas imposições sociais e por isso criam os seus próprios discursos, elaboram conceitos bem particulares.

As representações femininas estranhas selecionadas possuem marcas que nos permitem reavaliar comportamentos e estabelecer ligações pertinentes com os estudos de gênero, já que subvertem as normas impostas e desafiam as fronteiras do instituído e regulamentado. Isa, Maria e Doutora Eva são as representações que constroem o formato concreto do que anunciamos. Através dos seus corpos, elas denunciam o sistema sociocultural ao qual estão submetidas e sobre o qual esses seres ficcionais disparam críticas. A mulher elaborada na obra de Viana desestabiliza regras perpetuadas no âmbito do poder patriarcal, que segue, ainda nos dias de hoje, revelando-se nas mais diferentes faces.

1.1 O NÃO LUGAR DE GÊNERO⁵

Gomes (2008) realiza um estudo criterioso sobre o lugar da identidade de gênero no romance brasileiro. Após um mapeamento de narrativas de Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Lya Luft, Helena Parente Cunha, Marina Colassanti, entre outras, Gomes (2008) aponta diferentes tensões que se manifestam entre “a identidade de gênero padronizada pela família e a identidade transgressora das

⁵ Chama a nossa atenção, de maneira especial, o trabalho que é tecido na obra de Viana no que diz respeito à construção do universo feminino. Por isso, além de desenvolvermos tópicos específicos de análise, como fazemos nos dois outros capítulos, procuramos dedicar um momento em que pudéssemos caracterizar, de forma mais abrangente, os perfis femininos que significativamente são trançados em suas narrativas.

Os contos que fazem parte do *não lugar* de gênero estão presentes nas três obras. Em *O meio do mundo e outros contos*, “Domingos da paixão”, “O meio do mundo” e “A mulher das mangabas”. Em *Aberto está o inferno*, “Barba de arame”, “Mulher sentada”, “Formigas”, “Ana Frágua”, “Ananda Daya”, “O terceiro velho da noite” e “Quando meu pai enlouqueceu”. Em *Cine prive*, “Angeline”, “Dia de parir cabrito” e “Duas coxinhas e um guaraná”.

protagonistas” e chega à conclusão de que “a identidade de gênero é representada fora do lugar na literatura de autoria feminina” (p. 93). Tomando como referência essa pesquisa, desenvolvemos o estudo do *não lugar* de gênero nas narrativas de Viana.

O *não lugar* não assegura nenhum tipo de referência com identidade ou história; possui um caráter de transição; é o não fixo, a indefinição. É o espaço de atuação dos atores sociais que, historicamente, têm a sua vida marcada pelo sofrimento, pela desapropriação e pelo preconceito. São seres que fazem da sua vida um registro de denúncia e são condecorados pelo poder do instituído a viver às margens das realizações e por isso ocupam o *não lugar*. Segundo Gomes (2010), o *não lugar* é um espaço social, de resistência, não convencional para as protagonistas transgressoras.

Os estudos de gênero apropriam-se desse espaço do *não lugar* para que, com olhar sempre inquiridor, possa-se participar de debates que problematizem, por exemplo, o papel que a mulher ocupa hoje na sociedade. As personagens femininas das obras *O meio do mundo e outros contos*, *Aberto está o inferno* e *Cine privé* convidam-nos a revisitar o passado tão fortemente descrito por Beauvoir em *O segundo sexo*. “As mulheres herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo” (BEAUVOIR, 1980, p. 7).

As mulheres foram aprisionadas ao mundo masculino, mas essa afirmação não pode ser condicionada a laços de eternidade. É ainda Beauvoir quem nos alerta quanto a isso: “Não se trata aqui de enunciar verdades eternas” (BEAUVOIR, 1980, p. 7).

O mundo feminino criado pelo homem não é um apêndice de páginas viradas. Esse universo elaborado pelo olhar masculino ocupa ainda o pódio dos vencedores. A crença em que a mulher foi construída para o homem encontra-se profundamente enraizada no imaginário feminino. Várias frentes de estudo do corpo têm contribuído para que sejam problematizadas questões fundamentais acerca do ser feminino e a abertura de novas possibilidades de debate constitui uma necessidade. A mulher, frequentemente, está envolvida em discursos teóricos que a associam ao conceito de “vazio, falta, desvio, figura textual, o não todo, a margem, o inessencial, o outro ou o objeto, e na prática social como um ser sentenciado à violência doméstica, à clandestinidade, à maternidade forçada, à mutilação genital” (SCHMIDT, 2006, p. 32). É vergonhosa e chega a ser cruel a obsessão em desejar que a mulher ocupe um plano subalterno de existência.

O diferencial na obra do sergipano é o fato de ele não apresentar unicamente a mulher confinada ao mundo privado, cuidando da casa e dos filhos, mas nos mostrar

também, mesmo que implicitamente, a mulher que cria os filhos sem o pai. Segundo Xavier, “a ausência do pai é uma ausência estrutural, sintomática da decadência do patriarcado e da conseqüente perda dos referenciais” (XAVIER, 1998, p. 44). Nas narrativas de Viana, fica clara a ausência do pai, mas a participação atuante da mulher não está sendo apresentada. O texto apenas nos dá pistas. Essa situação pode ser inferida através de uma leitura atenta, sem ingenuidade. Na maioria das histórias narradas por Viana, o pai não está presente⁶. A seguir selecionamos alguns contos que mostram essa ausência.

No conto “Dia de parir cabrito”, a mãe vai pegar a pensão dos filhos: “Morávamos num sítio distante de tudo, e só mesmo quando minha mãe ia buscar a pensão de meu pai era que víamos como a cidade estava crescendo” (p. 46). Em “Quando meu pai enlouqueceu”, o pai fica vivendo numa clínica de recuperação: “Dias depois tiveram de levá-lo para uma casa de saúde. Ele nunca mais se recuperou” (p. 22). Já no conto “Duas coxinhas e um guaraná”, o filho só esporadicamente tem contato com o pai: “Meu pai é que é meu inimigo, nunca nos topamos. Sempre que se encontrava comigo era para reclamar que eu já estava bem grandinho, sem um tostão de meu” (p. 17).

Viana nos coloca diante da representação da mulher, que ocupa o lugar de mãe e de pai e é levada, pelas circunstâncias que vão surgindo, a invadir as fronteiras do instituído, que determina papéis fixos para o homem e para a mulher. Na sua obra, também há espaço para que sejam pensados novos modelos de família. Temos a família formada pelo neto e a avó, como no conto “A mulher das mangabas” (p. 131): “não quero não, ainda tem muita fruta aí, sou eu sozinha mais netinho” pela mãe e filha, conforme se observa no conto “Barba de arame” (p. 40): “Ela queria uma latrina, a coisa que mais queria na vida, ela e sua mãe que vivia pelo mundo da maré”.

Há outros modelos de família, como: o sobrinho e a tia, exemplo presente no conto “Domingos da paixão”; só a mulher, conforme o conto “Mulher sentada”; apenas o homem, como no conto “Formigas”, cuja personagem expressa claramente a sua solidão: “Deitou-se cansado, e não ia ser agora que ia fazer amor consigo mesmo (p.

⁶ Isso acontece principalmente nas obras *Aberto está o inferno* e *Cine privé*.

122). Geralmente o não cumprimento dos moldes injetados pela sociedade leva muitas famílias a serem marginalizadas por estarem destoando do tradicional⁷.

Embora seja evidente a formação de novos modelos de família, esse processo de mudança não se processa tão facilmente no imaginário social. Daí a necessidade de colocar em evidência essas novas formas de estruturas familiares, ou inclusive não familiares, que se estabelecem para além de um sistema arcaico e modelador. É urgente que se destitua essa crença de um paradigma ideal a ser vivido.

Outro momento que destacamos como relevante para a revisão de temas que envolvem o sujeito feminino é a maneira como Viana trabalha a prostituição. Na sua obra, a representação da prostituta joga com identidades em conflito: a prostituta-mãe (Ana Frágua e a mulher carvoeira) e a prostituta-sábia (Angeline e Ananda Daya). A discussão que a leitura desses contos promove nos coloca diante de uma grande crítica ao patriarcado e à maneira como este prolifera os rígidos papéis sociais. O grupo de prostitutas sutil e ousadamente elaborado por Viana nos põe diante de engenhosas interseções. A interseção prostituta-mãe se dá através dos contos “O meio do mundo” e “Ana Frágua”, já a interseção prostituta-sábia ocorre a partir dos contos “Angeline” e “Ananda Daya”.

No conto “O meio do mundo”, um clima de abandono é criado quando o pai deixa o filho “naquela casa perdida com a carvoeira” (p. 14). Essa sensação de abandono é amenizada quando a carvoeira, com gestos maternos, aproxima-se do menino: “Pensei que fosse falar comigo, tal a decisão que a tomou e de repente ao sentar ao meu lado passando a mão no meu cabelo. De repente a vi envelhecida, mão de avó que cata cafuné” (p. 14). Esse gesto de afeto vai ganhando novas proporções, que o aproxima ainda mais da idéia de maternidade: “puxou um peito para fora e fez como que ia dar de mamar” (p. 14).

Viana brinca nos interstícios do texto e parodia com sagacidade a estrutura patriarcal unilateral de ver o mundo escolhendo como vencedores apenas aqueles que não rompem com o que foi instituído. A prostituta, sujeito da diferença, ocupa, pelo menos por alguns instantes, o papel de mãe, importante função para a mulher no mundo do pai. “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico;

⁷ Há maiores informações sobre essa quebra do modelo tradicional de família no segundo capítulo, quando mostraremos a convivência familiar dos personagens o mais baixo e o mais alto do conto “Os mestres”.

é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 1980, p. 248).

Esse discurso essencialista que atribui à mulher, e por extensão à prostituta, a condição de perpetuadora da espécie como um prêmio há muito não se sustenta, mas é constantemente atualizado por algumas mulheres que “ainda estão muito presas ao mundo feminino tal como ele foi criado pelos homens” (TOURAINÉ, 2007, p. 42). Os estudos de gênero sustentam debates interessantes acerca desse universo feminino que se divide entre ser mãe e ser mulher.

Outro momento de profunda criticidade é apresentado através do conto “Ana Frágua”. O menino narrador se depara com uma cena que ilustra a quebra de paradigmas. É o encontro do irmão de Miro, o menino narrador, com provavelmente os filhos das prostitutas. O ambiente em que essa cena é descrita nos leva a resgatar o legado da estética naturalista, tão bem incorporado ao texto de Viana: “Entre uma nuvem de moscas, três criancinhas sujas de terra e um porco fuçando uma lata de lavagem bem pertinho dela. Deviam ser os filhos das putas” (p. 12). Nesse encontro confirma-se, mais uma vez, a ideia de maternidade sendo conferido ao universo da prostituta.

Ainda no conto em discussão, mais uma cena pode ser contemplada: a forma como Ana Frágua foi apresentada: “uma amazonense sabida que nem o cão, de olhar de mãe e cu de puta” (p. 11). Essa citação traduz a fusão prostituta-mãe. A alteridade transgressora da prostituta dispara crítica ao rígido modelo patriarcal e à sua forma inoperante de determinar rígidos papéis sociais.

Seguindo a linha da interseção, outro encontro relevante se dá no conjunto artístico de Viana. Trata-se da aproximação da função da prostituta à condição de sabedoria, característica tradicionalmente atribuída ao universo masculino. O livro *Aberto está o inferno* nos apresenta a dualidade em Ananda Daya. Na obra *Cine privé*, essa ambivalência é observada em Angeline. As prostitutas são reveladas pelo narrador a partir da exposição de seus corpos ou lembrança deles.

Um clima de sensualidade, sugerido pela cor vermelha e pelas vestes insinuantes, é contemplado no ambiente arquitetado pelo contista. Ananda Daya “metida num bustiê vermelho combinando com calça de lycra justa, num tom mais vermelho ainda, com rendinhas laterais que davam para ver que ela estava sem nada por baixo” (p. 96). É com igual caráter sugestivo que nos apresenta Angeline: “Num cabide de pé, uma calcinha vermelha, de um brilho molhado me tranqüilizou” (p. 65). Segundo

Goellner (2008a), “o corpo é o local primeiro da identidade, o *locus* a partir do qual cada um diz do seu íntimo, da sua personalidade, das suas virtudes e defeitos” (GOELLNER, 2008a, p. 39).

As personagens Ananda Daya e Angeline, através de seus corpos, revelam a personalidade que possuem. São revolucionárias e desafiam com seus corpos os preconceitos que sobre elas recaem. Enquanto subversivas de gênero, essas personagens dialogam do lugar de mulheres sábias: “Toda concentrada, Ananda Daya parecia a sacerdotisa de uma seita desconhecida” (p. 98). A personagem Angeline “muito sabiamente fez o que todo homem gosta de ouvir, elogiou formas e dimensões” (p. 65).

As representações femininas Ananda Daya e Angeline, cujos nomes, etimologicamente, estão associados de alguma forma à ideia de sabedoria, rompem com esse estigma da ausência de sabedoria que se atribui à figura feminina e mais expressivamente à imagem da prostituta. Negam-se, pela postura que assumem na narrativa, a confinar-se à herança de um discurso desatualizado e desumano. A ferocidade desse preconceito traduz-se nas palavras de Beauvoir (1980):

É ingênuo perguntar que motivos levam a mulher à prostituição; não se acredita mais hoje na teoria de Lambroso, que assimila as prostitutas aos criminosos e via em ambos degenerados; é possível, como afirma as estatísticas, que de uma maneira geral o nível mental das prostitutas esteja um pouco abaixo da média (BEAUVOIR, 1980, p. 324).

Além do rompimento da fronteira através da sabedoria, outro fato apontado por Viana pode ser integrado ao debate: o entendimento da prostituição como profissão, conforme fica sugerido no fragmento a seguir: “Seu Matias se arqueou um pouco para a mulher segurar melhor. Foi aí que sentiu o profissionalismo de Ananda Daya” (p. 100). A transgressão dessas personagens desconstrói duas fortes crenças: a primeira é a de que ser prostituta é estar longe da condição de sábia, e a outra diz respeito ao não caráter profissional da prostituição.

Viana, com muita irreverência e ironia, questiona essas crenças, essas construções sociais através de corpos envelhecidos. Os fragmentos seguintes ilustram, respectivamente, os corpos de Angeline e Ananda Daya: “Foi lendo as páginas de um jornal que encontrei Angeline. Senhora oferecia seus serviços para desencravar unha, tirar calos, cravos, curar dores nas costas” (p. 65). Na sua apresentação, Ananda Daya recebe o mesmo tratamento “uma senhora madura, cabelos ralos amarelo-ovo” (p. 96).

O autor sergipano, ao trazer para o espaço de discussão a questão da velhice, movimenta mais uma equação de profundas reflexões que discorreremos nas abordagens que faremos em “O corpo envelhecido na sociedade de consumo”.

Essa condição híbrida da identidade da prostituta é observada também, mas agora com um olhar atento e assombrado, em “O terceiro velho da noite”. Nessa narrativa, metaforicamente, o casamento é sepultado: “Abriu uma portona de madeira como hoje não se vê mais. Parecia uma porta de igreja. Acendeu a luz e me assustei. Na sala tinha um caixão, o que me fez pensar que ia ter um velório” (p. 38). O espaço em que a cena se passa é macabro e nos faz recordar de ambientes como os já descritos por Álvares de Azevedo em *A noite na taverna*, ou mesmo nos traz à lembrança o macabro em Edgar Allan Poe, ou ainda a violência em Rubem Fonseca. É ainda no conto “O terceiro velho da noite” que, ironicamente, Viana aponta o fim do casamento no corpo de uma prostituta: “voltou com um vestido branco. Me pediu pra vestir. Ele veio por trás, deu o laço e me pediu pra entrar no caixão” (p. 38).

A construção da identidade marginalizada, prostituída, é atravessada por várias tensões. O caráter discriminatório e preconceituoso em relação às prostitutas se delinea mais firmemente à proporção que a narrativa estabelece traços acentuados com o social. Embora saibamos que a prostituta sempre teve o seu lugar na estrutura patriarcal, nesta pesquisa, ela está sendo comparada ao modelo tradicional de família e, portanto, vista aqui como uma estranha.

Essa tendência voltada para o diferente, o inesperado e o estranho tem representação marcante no universo feminino edificado por Viana, conforme pudemos observar em *O não lugar de gênero*, mas para este momento nos concentramos nos contos “O amor de Isa e Nane” (IN), “Maria filha de Maria” (MFM), ambos da coletânea *Cine privé* e “Doutora Eva” (DE) da obra *Aberto está o inferno*.

As representações femininas que serão analisadas compõem uma das galerias de personagens estranhas que integra o espaço ficcional de Viana: Maria é uma beata e através do seu comportamento satiriza os conceitos do sagrado e do profano. Isa subverte o modelo patriarcal, ao contestar as atitudes do marido e questionar o padrão de comportamento elaborado para uma idosa, já que sente atração por um rapaz muito mais novo, e Doutora Eva promove um debate interessante acerca do caráter alucinador que a sociedade de consumo exerce na vida das pessoas, condenando-as a uma perversa ditadura da juventude. Com a análise desses contos, pretendemos contribuir para que se

ampliem as discussões acerca da necessidade de se revisar antigos conceitos que se perpetuam como verdades incontestáveis.

A cultura dominante é o alvo central da diferença que age em resposta ao caráter marginal dos estranhos. O sujeito da diferença não tem lugar fixo, é avesso ao poder centralizador e faz questão de reforçar a sua opção por lugares periféricos. No próximo tópico, as discussões estarão voltadas para a personagem Isa, que é um ser fora do lugar, tendo em vista que nega os valores patriarcais e parte em busca de um novo referencial identitário, ainda que de forma meio acanhada.

O que foi dito por Zolin (2003) em relação à *República dos sonhos* de Nélide Piñon enquadra-se nesse contexto de discussão: “a mulher não pode ser eternamente representada de acordo com os parâmetros patriarcais, uma vez que eles não abarcam sua multiplicidade, sua realidade” (ZOLIN, 2003, p. 203). Ainda assim, é imprescindível que tenhamos um olhar sempre atento. As discussões que envolvem o corpo feminino estão presas numa teia muito poderosa de relações e fazem parte de um território igualmente emaranhado.

Muitos anos separam essa mulher oprimida da mulher híbrida que hoje figura pela complexa pós-modernidade. Contudo, ainda constitui matéria atual o resgate de certas posturas, para que não caiam no descrédito e no esquecimento. O ser feminino tem a sua vida marcada por uma natureza ambivalente e contraditória. É um ser que se confirma no lugar do estranho. As personagens femininas analisadas - Isa, Maria e Eva - põem em revista a tradicional condição feminina e sinalizam para os novos tempos cuja dominação se processa para além do patriarcado.

O corpo da mulher está exposto a várias críticas e é nele em que são inscritos muitos preconceitos advindos de diferentes olhares. A análise que será feita a seguir revisita o patriarcado silencioso que continua mostrando, nos interstícios do discurso, as suas garras.

1.2 O ESTRANHO E O AMOR RELENDO DESTINOS

Orlandi (2007) mostra-nos que por trás do silêncio há um discurso que se traduz em muitas vozes. A história vivida pelo sujeito feminino é um exemplo disto. Sem dúvida, o destino de mulher, mais do que não ser esquecido, precisa incentivar constantes debates. A personagem Isa é analisada com o objetivo de repensar tais conceitos que, embora ultrapassados, permanecem unindo destinos. A mulher nesta

análise, de acordo com Nazário, será entendida como um ser estranho, monstruoso que destoa da ordem de submissão patriarcal.

O conto “O amor de Isa e Nane” não fala de amor. É um texto que nos mostra o cotidiano de um relacionamento conjugal desgastado. Isa é uma mulher casada, mas recusa o destino de mulher. A sua história, de certa forma, dialoga com a de Ana, protagonista de “Amor” de Clarice Lispector. Os seus destinos se encontram. Com Ana, os ovos quebram-se no ônibus; com Isa, no estacionamento. Os fragmentos seguintes, respectivamente, ilustram isso: “Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (LISPECTOR, 1998, p. 22). “... com as sacolas na mão. A alça de uma arrebentou e os ovos caíram no chão, e ficaram lá mesmo, a gosma amarela” (IN, p. 96). Além dessas coincidências, ambas as personagens são surpreendidas pela possibilidade de um novo envolvimento amoroso e são conduzidas, pelos respectivos maridos, para longe do perigo de viver: “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás” (LISPECTOR, 1998, p.29). Logo em seguida a cena se desdobra: “Pedi ao motorista que esperasse um pouco, sua mulher não estava passando bem. Voltou, pegou Isa pela mão, as compras na outra”. (IN, p. 96).

As mãos que seguram tanto uma como a outra personagem não fazem parte do dia a dia, não celebram o amor em matrimônio. Tanto Ana quanto Isa são personagens que, em silêncio ou a meia voz, elaboram um discurso transgressor. Ambas reconhecem que “O mal estava feito” e algo havia arrebentado no relacionamento: “Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara” (LISPECTOR, 1998, p. 22). “Não tinha mais jeito, alguma coisa havia arrebentado entre eles, para sempre” (IN, p. 96).

Seja através do poder da introspecção ou com precisão e objetividade, esses dois destinos se entrelaçam. Foram apressadas as associações, mas ainda assim, nos arriscamos em afirmar que Viana faz uma releitura do conto de Lispector para que, com mais propriedade e a tempo, possa, através da sua criação, Isa, revisar o destino de mulher.

O título do conto em estudo é uma crítica à ideia trovadoresca de amor, mas o contista elimina qualquer dúvida: “O amor de Isa e Nane era tudo, menos o amor cortês” (IN, p. 92). O sentimento amoroso nesta narrativa não é cordial, submisso e muito menos devotado. Ele se infiltra na contramão da felicidade. Não há canção e nem paixão. Isa não é a dama que é presenteada com uma cantiga de amor. Nesse relacionamento, não há vassalagem, mas algo desse período sobrevive. Isa é a

representação do sofrimento, da dor, da angústia e, por extensão, do ódio. Esse vendaval de sentimentos malignos que se apossam da protagonista consegue deformá-la. Segundo Bellei (2000), “O aspecto do disforme é também uma característica do monstro” (BELLEI, 2000, p. 12). O ódio se impregna na narrativa como um mal incontrollável e vai contando uma história de desamor: “O que ela mais odiava era ser desfeiteada em público” (IN, p. 92). “Ela olhava para cara do marido e odiava seus olhos esbugalhados” (IN, p. 96).

O principal gesto de amor na narrativa é metaforizado na cena da morte de Ernane, marido de Isa. É emblemática a cena transcrita a seguir: “Foi o lamento de Duque que acordou Isa. Encontrou o marido de olhos fixos no teto, o cão lambendo-lhe o rosto de um jeito tão amoroso que ela sentiu inveja” (IN, p. 97). A presença do cão é reveladora nessa narrativa. De acordo com Ribeiro (2011), “O gato e o cachorro (...) confirmam a natureza ambígua dos animais domésticos e a função mítica de guardiões da região da morte” (RIBEIRO, 2011, p. 241). A natureza animal, ainda segundo Ribeiro (2011), possui uma predisposição para se aproximar daqueles que são mal amados. No conto, o único gesto concreto de amor é representado tendo o cão como protagonista. Esse momento anuncia, efetivamente, o fim do casamento tendo a presença da morte como testemunha.

A personagem feminina elaborada neste conto está na contramão do que historicamente foi consolidado na cultura ocidental. Isa não confirma “imagens de mulher estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pela espera, pelo sofrimento, pela saudade” (ZOLIN, 2003, p. 20). Essa narrativa contraria as muitas das legítimas constatações da crítica feminista que mostra a literatura de autoria masculina como agente perpetuador do eterno silêncio. Isa não silencia: “Não”, ela disse, “minha lavanda, não, pode tirar o que quiser, tire o peixe, que é mais caro, a gente só come legumes, mas minha essência, não” (IN, p. 94). Os gestos de desagrado e as negativas de Isa descaracterizam-na do ideal de mulher moldado nos caminhos estreitos do patriarcado.

Isa transgride a fronteira de gênero e idade ao embarcar na sugestão de se relacionar com alguém bem mais jovem que ela: “Isa pensou: ‘Antes eu estivesse brigando com um homem jovem, que pelo menos ainda tem sangue nas veias’” (IN, p. 94). Muitas mulheres vivem moldadas pelo que, tradicionalmente, lhes foi imposto e acreditam, sem reservas, que devam se conformar com o que lhes é dado, anulando-se diante da possibilidade de vencer obstáculos e ultrapassar barreiras.

Não há inocência no universo literário. Não há neste conto algo que explicitamente denuncie atos ilícitos contra a mulher, mas poderiam existir. A personagem Ernane em dois momentos permite-nos assim pensar. São denunciadores os fragmentos seguintes: “Nane não se conteve e deu um puxão forte na mão de Isa, que já segurava as duas latinhas de cerveja em promoção. A força foi tanta que ela quase vai ao chão, não fosse um rapaz que a amparou” (IN, p. 94). Esse clima de insatisfação ainda mais se acentua: “Nane achou que ela estava com um risinho de banda e teve vontade de lhe rodar pela primeira vez a mão na cara” (IN, p. 96).

Isa tem o coração magoado, a alma “esbodegada”, mas não se deixa vencer. Ela se debate como um animal ferido. Rebate a ordem do patriarcado e denuncia o poder por ele monitorado. “Isa falou: ‘Então tire a cerveja, você sabe que eu não bebo!’” (IN, p. 94). Isa contraria as normas estabelecidas para uma mulher consagrada pelo matrimônio. Ela não obedece sem contestar. Não aceita pacificamente as imposições.

Mesmo longe legalmente de nossos dias, o fato de as mulheres estarem enfadadas da “condição de subjugada, de submissa e de resignada” (ZOLIN, 2003, p. 48) figura-se, ainda que clandestinamente, como comportamento ideal para a mulher a passividade, a docilidade e a sujeição.

Estando Isa na fila do supermercado, ela é surpreendida por um rapaz que a protege para ela não cair. Esse gesto tão simples condensa o abalo dos seus quase quarenta anos de matrimônio. Conforme Xavier (1998), “as mudanças sociais vêm sugerindo novas formas de relacionamento, que escapam à rigidez e pobreza das instituições” (XAVIER, 1998, p. 120). Mesmo de forma pouco ousada, ainda que não chegue a ter vivido um romance com o jovem que encontrou no supermercado e mais: que tudo não tenha passado de uma fantasia criada pelo desgaste do relacionamento, Isa subverte as leis destinadas a uma mulher casada que se encontra aprisionada por resquícios de um passado que sobrevive das glórias de um tempo em que “as mulheres padeciam de coações e preconceitos de toda ordem” (CARVALHO, 2010, p. 300) e não tinham direito sequer de contestar.

O modelo de família apresentado nesta narrativa demonstra, claramente, a fragilidade do relacionamento conjugal, que sobrevive para assegurar a legitimação do discurso institucionalizado. Conforme Xavier (1998), “o instituído é questionado, pondo em evidência os propósitos sociais que tais práticas encobrem” (XAVIER, 1998, p. 30). Isa não compactua com o discurso opressor e infringe as fronteiras, ficando às margens. Esses seres ficcionais são a representação do casamento que não deu certo, mas que, em

nome da ordem e para atender aos ditames impostos pela sociedade, reafirmam um dos preceitos do matrimônio: “Até que a morte nos separe”. Essa confirmação, ironicamente, é reproduzida por Ernane: “Quando o casamento chega a esse ponto, ele dizia só para machucá-la, o melhor mesmo é a morte” (IN, p. 95).

A profecia de Ernane se concretizou. Para os antigos gregos, o dom da profecia pertencia ao mundo feminino, já que se liga à ideia de treva, sombra e noite: “Ninguém tem premonições à toa. E foi numa noite que Ernane morreu sem dar o menor sinal” (IN, p. 96). Ernane profetiza a própria morte “um dos dois embarcaria em breve” (IN, p. 95), mas se a sua morte tivesse sido prevista por Isa não teria o mesmo sentido. As mulheres que profetizavam eram tidas como bruxas, feiticeiras, símbolo do mal. Segundo Ribeiro (2011), “em consonância com o imaginário coletivo, o poder das feiticeiras advém de sua ligação com o mundo dos mortos” (RIBEIRO, 2011, p. 233).

Isa, por ser um desviante da norma, recebe algumas repressões da sociedade tendo em vista que os discursos da diferença são negados pelos discursos legitimados. Através do comportamento de Isa é possível suscitar discussões pertinentes para essa nova mulher que viaja em meio às incertezas e desafios do século XXI.

1.3 O DUPLO E O CORPO

Esse caráter ambivalente que envolve o sujeito feminino pode também ser investigado pelo mito do duplo, sobre o qual o pesquisador Santos (2009), citando Carraté, orienta-nos: “o desdobramento (duplo) seria uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no outro seu próprio complemento” (SANTOS, 2009, p. 53).

O duplo é um tema recorrente não só na literatura como em outros debates sociais. O antagonismo vida-morte constitui-se em seu grande alicerce. A partir dele, outros são elaborados. O duplo em Hall (2006) encontra-se no segundo descentramento do sujeito. Segundo Hall (2006), “Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe e assim por diante), (...) permanecem com a pessoa por toda a vida” (HALL, 2006, p. 38). A personagem Maria do conto “Maria, filha de Maria” e o seu duplo pode se enquadrar neste mesmo universo denunciador, ao revisar, através do dualístico santa/pecadora, a condição a que a mulher foi condenada a compactuar no espaço familiar: negar o prazer da carne para

que com isso pudesse se distanciar da condição de pecadora, e por extensão, perversa e monstruosa.

A duplicação sugerida no título do conto já nos coloca diante da condição ambivalente da personagem. Maria, o Eu, é filha de Maria, o seu Outro. Ambas, o sujeito e o seu duplo, realizam uma perfeita simbiose. O duplo é apontado por Freud como uma das categorias de estranhamento. Segundo o psicanalista, “o fenômeno do duplo aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento” (FREUD, 1976). É importante observar que a idéia da auto-identificação é sugerida no início da narrativa: “Maria abraça a santa. Tem uma imagem quase do tamanho natural” (MFM, p. 40). Esse momento da narrativa funciona como uma espécie de encontro íntimo em que há uma estranha idiossincrasia. A cena conduz a trama narrativa para o patético, mas, ao mesmo tempo, dissipa um inquietante sentimento de estranheza: a matéria fria que está sendo abraçada nos coloca diante do distanciamento da vida.

Esse momento proposto no espaço ficcional reserva-nos um contato com a sombra que se constrói diante da vida. Maria sente-se protegida pela certeza de que não será abandonada pelo seu duplo: “ao lado de Maria, nunca se sente no desamparo.” (MFM, p. 40). Segundo Bravo (2000), “Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por ‘duplo’, ‘segundo eu’, significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’”. (BRAVO, 2000, p. 261). O desdobramento do Eu em um Outro pode ser lido como a necessidade de preenchimento da lacuna que existe em cada um de nós.

A sombra, pela psicologia simbólica junguiana, é concebida como a sede do mal e figura-se, normalmente, como sinônimo de tristeza, de vazio, de solidão. Esse caráter sombrio também conduz o ser humano a repensar questões misteriosas e inquietantes, conforme nos orienta Mello (2000): “‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos” (MELLO, 2000, p. 11). A personagem Maria levanta a questão do mal quando evoca, através do narrador, a alusão às cores preta (escura) e branca (clara): “Fica toda nervosa ao ver o corpo musculoso escuro em contraste com o lençol branco” (MFM, p. 43). Tais representações estão relacionadas ao dualístico princípio do bem contra o mal.

As mais diversas culturas se recusam a aceitar que o bem e o mal constituem o todo do ser humano. O mal não se encontra distante de nós, ele não é ausência que se sinta falta. A ordem do mal “se faz presente em nós e em nosso entorno” (BARBOSA, 2011, p. 41) e ganha diversas significações. Na casa da patroa de Maria, há muitos

gatos: “tem a casa cheia de gatos e odeia o mínimo cheiro no banheiro, o que é muito difícil com tanto gato assim” (MFM, p. 40). Entre as diferentes culturas, o gato foi associado a diversos significados, mas, dentre eles, as definições de mal e de traíçoeiro o acompanha. O mistério que envolve esse animal coloca-o anexado ao reino da feitiçaria e da magia. Os gatos, quando machos e pretos, recebem a personificação diabólica. Ribeiro (2011) endossa a reflexão acerca desse animal de sete vidas: “Ao gato compele selar o desígnio do mal” (RIBEIRO, 2011, p. 241).

O narrador do conto nos coloca diante de uma ambiguidade traíçoeira em que o bem, simbolizado pela repressão, e o mal, representado pelo desejo, espalham sentimentos de estranheza que se materializam no duplo corpo monstruoso: “Ela até cobre a santa pra ela não ver aquele corpo pecador” (MFM, p. 43). Esse caráter ambíguo ainda mais se acentua: “A multidão toda grita e Maria sobe aos céus” (MFM, p. 41).

A figura de Maria está relacionada à de cristã perfeita, imaculada. Essa associação que se elabora mediante o mito da Virgem Maria tem forte relação com a irrealização feminina como condição natural. O sujeito monstruoso pode ser porta voz das inquietações e incertezas que povoam o ambiente macabro e sinistro do pensamento humano. Maria e o seu duplo satirizam as normas da instituição religiosa através da desconstrução do mito da virgem. Essa revisão contribui para que haja um redimensionamento do histórico de crueldade que envolve o sujeito feminino e no qual o ambiente familiar investe em férteis discussões. Conforme Nazário (1998), “o monstro e o vampiro subvertem as ordens patriarcais” (NAZÁRIO, 1998, p. 16).

Maria arranca o véu. Desmascara-se. Sai das sombras e, como um parasita que se contorce em torno de si mesmo, deixa-se envolver pelo espectro do mal que o Eu revela: “Nessa hora, Maria dá razão ao namorado. Patroa é tudo a mesma coisa. Tão bom que as pessoas tivessem o coração exposto, igual ao de Maria. Para acertar, bastava um tiro só, como diz Istênio” (MFM, p. 45).

O estranho é subversivo e desconstrói os discursos legitimados. O estranho em Maria encontra-se muito mais evidente através do seu excessivo apego religioso que, de forma caricata, pode ser lido como uma crítica ao poder instituído. Assim também acontece com Isa que, mesmo com o corpo marcado pela idade, ao permitir-se ao menos sonhar em relacionar-se com alguém mais jovem, propõe uma revisão no projeto socialmente traçado para as pessoas idosas. Esses personagens diferentes não se distanciam do quadro esboçado para o estranho na galeria vianiana.

O corpo feminino envelhecido será o espaço em que se concentrarão as nossas próximas discussões. O nosso *corpus* será o conto “Doutora Eva” da obra *Aberto está o inferno*.

1.4 O CORPO ENVELHECIDO NA SOCIEDADE DE CONSUMO

Vivemos uma geração que se dissolve a cada dia com seus problemas. Perdemos os referenciais de identificação e somos deslocados para muitos lugares sem nos sentirmos em lugar algum. O medo de envelhecer encontra-se entre os temas sociais geradores de acalorados debates. A velhice que era tratada como testemunho da inutilidade física e social hoje figura entre uma das mais assíduas consumidoras da indústria de prolongamento da vida.

A indústria cultural, não por acaso, tem interesse em trabalhar com anseios inalcançáveis, com desejos insaciáveis. Tudo é preparado para que o consumidor realize, com sucesso, uma auto-identificação com o produto. Feito isso, a maldição já está lançada. Não há mais como fugir do mal que se prolifera. O público consumidor, ao conseguir se confundir com o próprio objeto que está sendo venerado, deforma-se, perde o seu caráter de indivíduo. Doutora Eva é a representação caricatural desse apelo ao consumo que está sendo denunciado. Ela tem o seu corpo reificado e a sua alma dessacralizada. Segundo Bauman (2005), “Consciente ou subconscientemente, os homens e mulheres de nossa época são assombrados pelo espectro da exclusão” (BAUMAN, 2005, p. 53). Temem cair na crueldade do descaso e do abandono.

Ilusoriamente, sonha-se em ocupar, definitivamente, a passarela da jovialidade. Contudo, para atingir tal intento, os sacrifícios podem ser dos mais inusitados. O ser humano renuncia prazeres vitais em prol da manutenção de um ideal de beleza. O mito da eterna juventude é um estranho que já lhe foi muito familiar: “Rainha de todas as belezas” (DE, p. 55) e se depara com o seu Outro: a velhice: “Que mulher mais acabada” (DE, p. 55). O duplo juventude/velhice encarrega-se de construir o universo de estranheza da personagem Eva. Doutora Eva não tinha consciência do envelhecimento. Concentrou-se unicamente no seu objeto de consumo: os cremes de rejuvenescimento. E deles tornou-se uma dependente compulsiva.

O dinamismo da pós-modernidade esfacela a consciência e ofusca o rosto do indivíduo, que tem a vida sendo assistida numa tela iluminada. Esses seres descaracterizados, deslocados, rasurados, são as personagens fragmentadas (HALL,

2006) que compõem o quadro dos novos tempos. Doutora Eva perdeu a dimensão da própria realidade e se transformou em apenas uma reprodutora dos bens de consumo. Foi devorada pelos recursos midiáticos. Condensou o seu dia a dia à fluidez cultural. Ela foi sugada pelo exagero narcisista da pós-modernidade: “Mas quem disse que a doutora Eva se esquecia de sua pele mesmo na hora em que estava dando uma entrevista?” (DE, p. 54). A preocupação excessiva com a aparência afastou-a da própria vida em seu formato natural: “olhou para dentro e, pela primeira vez, contemplou a própria merda.” (DE, p. 58).

Na pós-modernidade, impera a concepção do sujeito só, alienado e, muitas vezes, perplexo. O ritmo acelerado da vida pós-moderna condena o ser humano a experimentar o anonimato de si mesmo. A sociedade industrial, como personagem da pós-modernidade, faz um apelo explícito para que principalmente a mulher se mantenha sempre jovem. Conforme Xavier (2007), “Se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais o efeito dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude” (XAVIER, 2007, p. 85).

Os padrões de beleza impostos fazem parte de um jogo publicitário. A ilusão da eternidade é incutida no imaginário social. As cenas tantas vezes repetidas conseguem impregnar-se como um dado natural. Foi trágica, mas ao mesmo tempo cômica a maneira como a personagem Eva se reencontrou: “Que mulher mais acabada, olha só que pescoço de galinha!” (DE, p. 55) e para completar ouve a pergunta-afirmação de um dos filhos: “Está sem as lentes, mamãe? É você?” (DE, p. 55). Na verdade, o ilusionismo é um recurso utilizado pela indústria de consumo. As pessoas são convidadas a enxergar outra realidade. Isso não é tão complicado, já que cada público é incentivado com os objetos do seu universo de interesse.

Apesar das evidências da velhice, uma atitude muito pessoal cerca o processo de envelhecimento, já que este assume um caráter bastante subjetivo ao qual estão intimamente atrelados valores culturais, sociais, além de questões de ordem psicológica. Segundo Xavier (2007),

A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão da eterna juventude (XAVIER, 2007, p. 86).

Nem sempre há uma consciência plena do quanto realmente se envelheceu, uma vez que, conforme nos orienta Xavier (2007), o nosso inconsciente pode se nutrir de uma jovialidade sem limites. O mesmo mercado que vende o elixir da juventude se encarrega de cobrar a qualidade de seu produto. A nossa imagem constantemente está sendo testada. Doutora Eva incorpora dois mundos: o da juventude e agora do seu mais novo conhecido: a velhice. A personagem Eva, como o próprio nome já sugere, vive o seu inferno no paraíso.

É nesse entremeio entre juventude e velhice que se elabora a personagem estranha. O seu estranhamento decorre do fato de ela não aceitar a imagem que o passar dos anos grafou no seu corpo apesar da enormidade de cremes utilizados durante toda a vida: “Bem que o ex-marido dizia que creme era o mesmo que merda (sempre odiou o vocabulário dele), não servia para nada, só para melar a cara e secar o bolso. Ia jogar tudo no lixo” (DE, p. 57). Os cremes utilizados por doutora Eva não a libertaram e a juventude não passa de amarras do passado.

Associados ao envelhecimento encontram-se os sentimentos de desilusão e morte. O fragmento seguinte não deixa dúvidas: “Um vento gelado percorreu-a por inteiro e ela achou que aquele momento marcava a fronteira para o caminho da morte” (DE, p. 56). Ao lado do reconhecimento de que os anos já passaram, outros elementos se configuram nessa certeza: o tempo deixa marcas e cicatrizes que não são perdoadas pela sociedade industrial.

Viana brinca com o conceito de conhecimento e desconhecimento ao reduzir a fronteira que separa mulher consumista e a mulher profissional. Eva é a representação desses dois tipos de mulheres que se confundem num mesmo jogo de verdades e ilusões. A mulher que busca a si mesma, com muito mais propriedade, torna-se sujeito da sua história, mas isso não a liberta das inúmeras seduções do desenfreado mundo das tentações consumistas. Com o passar dos anos, Eva avançou no campo profissional, mas desespera-se diante da constatação de que não é mais jovem.

Indiscutivelmente, vivemos uma nova ordem social. Os antigos conceitos estão sendo reavaliados constantemente. As mulheres tidas como inferiores, dependentes, não foram destituídas deste posto, mas se veem invadidas por outras atitudes de dominação: o consumismo é uma delas. As mulheres, público mais cativo, são fisdas pelos inúmeros atrativos organizados para serem imbatíveis. O tema da mulher liberada tem forte aceitação diante de todos aqueles que se beneficiam com a divulgação e comercialização do ideal de beleza.

Muitos mitos condensaram-se fortemente no imaginário cultural e são aceitos como verdades inegociáveis e incontestáveis. O corpo, enquanto reduto da beleza, não se paralisa no tempo. É um despropósito concentrar todos os nossos esforços num campo tão perecível. “O corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura” (GOELLNER, 2008a, p. 28).

Ironicamente, Viana dispara críticas ao exagero do consumismo através de uma personagem que é muito bem informada e tem o poder de decisão em suas mãos, mas ainda assim, é seduzida pela lei dos discursos publicitários. Através da personagem Eva, Viana faz uma crítica muito bem arquitetada ao poder que as indústrias publicitárias exercem na vida das pessoas, independente do poder aquisitivo. O público feminino está muito mais exposto a todas as tentações.

Os textos que foram trabalhados pretenderam trazer a público a condição da mulher na sociedade hoje, repensar em que contexto ela está inserida e mostrar de que forma ela consegue propor novas leituras para a condição feminina. É relevante que se dedique um olhar sempre renovado aos estudos de natureza social. O tema *mulher* é apenas mais um dentre tantos temas que precisam ser revisitados. Segundo Hollanda (1994),

alguns estudos de ponta, sintonizados com a urgência da renovação e ampliação da área de investigação sobre a mulher, começam a questionar as atuais categorias de análise feministas e enfrentar o desafio de pensar a situação da mulher em relação a um sistema mundial de produção, reprodução e comunicação pós-industrial na era de uma ‘informática da dominação’ (HOLLANDA, 1994, p. 17)

Novas formas de dominação vão surgindo e isso precisa estar sendo assistido de forma bem atenta. As mudanças normalmente são quase imperceptíveis e podem muitas vezes se misturar ao desserviço de última geração.

Quando analisamos o conto “O amor de Isa e Nane”, buscamos apontar uma questão que é notória no meio social: o preconceito que recai sobre a mulher quando esta se envolve com uma pessoa bem mais jovem. A análise do texto “Maria filha de Maria” pontua uma importante discussão que também alicerça o universo feminino: o estereótipo da mulher pura e casta. Já através da análise do conto Doutora Eva, preocupamo-nos em chamar atenção para o poder exacerbado que a sociedade industrial exerce sob a vida das pessoas. Vale ressaltar o importante jogo que é tramado nesta

narrativa: É-nos apresentada uma mulher bem sucedida, mas que continua enlaçada pelo grande monstro social: o consumismo.

As normas regulam o comportamento do indivíduo e estabelecem quais são seus limites. Contudo existem os sujeitos que ultrapassam esses limites e são marcados como subversivos. As marcas deixadas nos sujeitos são produzidas por eles mesmos e pelos outros. As personagens investigadas, Isa, Maria e Eva, foram incluídas na categoria de estranhos por destoarem do padrão social, da postura que se espera delas.

As marcas do corpo não encerram a discussão em torno da diferença. No capítulo seguinte, veremos de que forma a sexualidade é visualizada em quatro diferentes tipos de corpos. Os contos “Os Mestres” (OM), “Jardins suspensos” (JS) e “Meu tio tão só” (MTS) da obra *O meio do mundo e outros contos* e “Eliazar, Eliazar” (EE) do livro *Cine privé* serão o palco das próximas discussões.

2 DO CORPO À SEXUALIDADE

No capítulo anterior, destacamos que os corpos são capazes de elaborar discursos e as marcas neles projetadas decorrem de interferências sociais e culturais. As personagens Isa, Maria e Doutora Eva mostraram, através de seus corpos, que o conceito de estranho, na ficção de Viana, desconstrói antigos paradigmas e amplia o espaço de debates em torno da complexa e dinâmica relação humana. Neste capítulo, ainda seguindo a perspectiva do estranho, investigamos como os corpos das personagens o mais alto e o mais baixo, Eliazar, o homem do banquinho e Bau experimentam a sua sexualidade e de que maneira a família interfere na busca de pertencimento dessas personagens.

Atualmente, convivemos com diversos tipos de arranjos familiares, que são elaborados conforme as necessidades do momento. Dentre tantos modelos que ultimamente vêm sendo formados, o burguês permanece firme na preferência do imaginário social. Não há como negar a importância em se entender a família moderna tendo o molde patriarcal como ponto de partida.

A família burguesa, cuja postura distancia-se da forma democrática de viver, exerceu e exerce forte influência na vida das pessoas, nos relacionamentos mantidos, nas decisões que são tomadas. Tudo faz parte de uma disputa muito bem esquematizada. De interesses muito bem tramados. A família nuclear do século XIX era alicerçada por papéis criteriosamente definidos. A autoridade familiar concentrava-se nas mãos do pai, visto que este era responsável pelo sustento material. À mãe atribuíam-se a responsabilidade pelo afeto não só à criança, mas a toda família.

Além disso, a família também era vista como lugar de refúgio, como porto seguro. Embora muita coisa tenha mudado deste então, este caráter de acolhimento ainda continua vigente nas modernas concepções de família. É justamente neste terreno mais íngreme que se concentra um dos nossos interesses para as próximas discussões: mostrar que o espaço familiar tanto pode servir como lugar de entendimentos como de constantes desavenças. As palavras do poeta Augusto dos Anjos, mesmo se referindo à mulher amada, dialogam com esta situação: “A mão que afaga é a mesma que apedreja” (ANJOS, 1998, p. 99).

O espaço familiar, ao mesmo tempo em que acolhe, é capaz de banir, de destruir, tamanha é a importância que exerce na vida de cada pessoa. As primeiras relações entre corpo e identidade, por exemplo, são tramadas nesse espaço. É na família e a partir dela que emergem as mais reveladoras informações sobre o ser humano. Não é por acaso que o tema *sexualidade* tem a família como um de seus principais locais de discussão. Ao se pensar sexualidade, duas linhas podem encaminhar esse debate: o essencialismo e o construtivismo.

O essencialismo teve o seu ponto máximo a partir do século XVIII e confere à sexualidade um caráter inato, biológico e imutável. Para esta linha de entendimento, homens e mulheres são diferentes, tendo em vista suas características anatomofisiológicas. Partindo desse prisma, a sexualidade estaria associada ao corpo e reduzida às funções biológicas e, conseqüentemente, todos os sujeitos a compartilhariam como condição universal. Esse modelo foi contestado pelas ciências humanas apenas por volta de meados do século XX. Entraria em cena a partir desse momento o paradigma construtivista.

O paradigma construtivista enaltece a identidade como uma ação social que é norteada através de processos históricos e culturais. Sendo assim, os nossos corpos nascem diferenciados sexualmente e são as instituições (com suas práticas e discursos) que criam, mantêm ou transformam nossas identidades. Contudo, este modelo teórico está sendo repensado pelos debates contemporâneos, não como uma forma de desvalorização do construtivismo. O que se propõe é evidenciar que o dualismo natureza/cultura não dá conta da complexidade que envolve a compreensão do ser humano. E mais: que o construtivismo não se liberta totalmente do essencialismo. Acerca disso as palavras de Grosz (2000) são esclarecedoras:

O corpo não pode ser visto como uma tela neutra, uma tabula rasa biológica na qual masculino e feminino possam ser projetados de modo indiferenciado. Ao invés de perceber o sexo como uma categoria essencialista e gênero como uma categoria construcionista, essas teóricas estão preocupadas em minar a dicotomia (GROSZ, 2000, p. 77).⁸

A sexualidade tem muitas histórias para serem contadas, mas uma delas talvez incentive a uma reflexão mais aguçada e revolucionária. Trata-se do momento em que as feministas declararam que o “particular é político”. As reflexões que foram feitas a

⁸ As teóricas a que o texto faz referência são: Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Jane Gallop, Moira Gatens, Vicki Kirby, Judith Butler, Naomi Schor, Monique Wittig e muitas outras (cf. GROSZ, 2000, p. 75).

partir desse insight possuem grandes dimensões. As estruturas tidas como inabaláveis assistiram a várias derrocadas e as verdades incontestáveis passaram por profundas revisões. Consagra-se, assim, a necessidade emergente de depositar um olhar dinâmico, participativo e inquiridor para o social.

Os contextos que envolvem a sexualidade são sempre bastante escorregadios e provisórios. Isso se deve ao fato de estarmos num campo muito íngreme e que possibilita interferências advindas de diversos lugares, sob diferentes olhares. A sua construção ocorre mediante aspectos plurais e profundamente culturais. A sexualidade foi e é criada a partir de muitos discursos e estes se encarregam de regular, normatizar, estabelecer saberes e fabricar “verdades”. Verdades culturais são elaboradas e instituem-se como posturas naturalizadas. As identidades sexuais e de gênero se definem a partir de relações sociais, sendo quase impossível desassociá-las dessa linha de reflexão.

As modernas sociedades ocidentais conferiram à sexualidade um caráter centralizador, sendo difícil compreendê-la como fluida e inconstante. Tememos a incerteza e o desconhecido, por isso sentimos a necessidade de fixar uma identidade. Contudo, isso não garante o inequívoco. Muitas vezes é fácil deduzir uma identidade de gênero, sexual, étnica, mas esse jogo, não raro aparente, é desfeito tendo em vista que as significações que envolvem o corpo podem ser alteradas constantemente.

Nos recentes debates sociológicos e históricos, foca-se a postura de que a sexualidade não é unicamente o corpo. A sexualidade atravessa questões voltadas para nossa imaginação, crenças e ideologias. É importante também destacar que a sexualidade não deve ser considerada como um poço de mistérios e nem constitui um domínio privilegiado do conhecimento. Essa ideia foi construída ao longo do tempo. Nesse momento cabem os seguintes questionamentos: qual a razão de se atribuir tanta importância à sexualidade? Qual a história que envolve o conceito de sexualidade?

O século XVIII carrega uma ampla responsabilidade no que diz respeito aos saberes acerca do ser humano. Foi naquele momento que começaram as explicações sobre as diferenças humanas voltadas para esclarecimentos de ordem natural. Se tais explicações poderiam causar alguma dúvida, o mesmo não acontecia com as de ordem científica, que eram consideradas indiscutíveis. Não foi por acaso a grande repercussão da obra *On the origin of species* em 1859. Tamanho foi o poder atribuído às explicações biológicas que a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin tornou-se um grande marco na história das ciências.

A partir de Darwin, novos conceitos foram elaborados. Havia a crença de que as pessoas nasciam predeterminadas pela natureza de seus antecessores. A fuga da norma estabelecida na sociedade era capaz de trazer sérias punições. Segundo Foucault (2004), “As disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. Diferentes da escravidão, da domesticidade, da vassalagem, do ascetismo” (FOUCAULT, 2004, p. 119).

O século XVIII inventa a sexualidade e, a partir desse momento, as informações ligadas a sexo e a determinados contatos corporais já tinha um endereço certo. O mundo ocidental abraçou a sexualidade como extremamente importante para explicar a dimensão da pessoa humana e revelar a expressão íntima do sujeito. Rohden (1998), citando Laquers (1987;1994), mostra-nos que o sexo precisa ser visto a partir de seu caráter eclético e situacional, tendo em vista que

as diferenças entre os sexos ou a própria idéia de dois sexos biológicos distintos é uma concepção que pode ser historicamente contextualizada. Em algum momento do século XVIII passa-se a considerar a existência de um modelo de dois sexos, contrariamente à percepção herdada dos gregos de que haveria apenas um sexo biológico, enquanto o gênero se apresentaria pelo menos em duas possibilidades (ROHDEN, 1998, p. 128).

As discussões voltadas para as diferenças entre os sexos não podem ser pautadas distantes de valores construídos ao longo dos tempos e que ganharam contornos bem peculiares. Os conceitos atribuídos à hetero e à homossexualidade também advêm dos valores construídos e, mais especificamente, dos valores ocidentais. É importante que tenhamos à frente de nossas reflexões que o sexo é uma atividade aprendida. Os padrões culturais direcionam as atitudes comportamentais a serem seguidas por determinados grupos sociais. Tais grupos recebem orientações para ter acesso à vida sexual e seguem um roteiro traçado pelos veios culturais.

Nos discursos contemporâneos, a ideia do provisório, da dúvida e da incerteza são bastante férteis; são definitivamente marcas do nosso tempo. O inusitado e o improvável acompanham o ritmo da vida cotidiana. Estamos conectados num ambiente cujas transformações são velozes e dinâmicas. As vozes dos diversos sujeitos sociais ecoam de diferentes pontos. O centro e as margens disputam o poder da contestação. Os polos hoje não são tão distintos. As fronteiras estão sendo continuamente visitadas. As novas identidades atestam que a cultura se distancia cada vez mais do conceito de homogeneidade. A descontinuidade e a complexidade definem bem melhor esse novo sujeito múltiplo e desarmonioso.

As novas identidades pós-modernas ganham constantemente uma importância fundamental. Definitivamente tudo hoje está sendo questionado. Muitos movimentos estão sendo realizados. Segundo Louro (2008), “O movimento não pode se limitar a inverter as posições, mas, em vez disso, supõe aproveitar o deslocamento para demonstrar o caráter construído do centro - e também das margens” (LOURO, 2008a, p. 43).

Essa nova imagem social é alicerçada por grupos sociais tradicionalmente silenciados. Uma política plural passa a acontecer e exige que movimentos teóricos sejam postos em ação e que as noções de centro, de margem e de fronteira comecem a ser questionadas a um só tempo. Os sujeitos que se encontram no centro são protagonistas de uma história que constantemente tem sido reiterada. Os seres que ficam às margens (os ex-cêntricos) surpreendentemente também são personagens dessa mesma história. Esse caráter mutável das construções sociais decorre do fato de existir uma dinâmica cultural que desequilibra as certezas incontestáveis.

Ao conceito de centro encontram-se associados outros aspectos, tais como: universalidade, unidade e estabilidade. Mesmo sabendo que os gêneros e a sexualidade podem ser vividos de diferentes formas, ainda incute-se no interior de algumas culturas que há uma maneira legítima de viver a masculinidade e a feminilidade. Há também aquelas pessoas que veem a heterossexualidade como única forma normal de sexualidade. Essa visão unilateral simplifica a capacidade de observar a vida sob múltiplos aspectos.

Faz-se necessário que as diferenças sempre sejam observadas em um contexto relacional cultural. Uma apreciação de valor feita por uma determinada sociedade irá diferir da que outra sociedade venha a fazer. Indubitavelmente, os corpos e as identidades são significados pelos discursos, códigos e representações. A inscrição do diferente é elaborada tendo como referencial o que foi instituído pelas identidades do centro. Segundo Louro (2008b), “Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões” (LOURO, 2008b, p. 17).

Os discursos se expressam de forma concreta e material nos corpos. Não há ingenuidade nas práticas discursivas e muito menos nos corpos. O movimento contemporâneo que está sendo presenciado é dinâmico e não está de passagem. As vozes que são proferidas nas fronteiras se proliferam em outras vozes. Viver a instabilidade pode ser uma experiência desgastante e desagradável. É provável que esse

comportamento destemido e contínuo tenha contribuído para a narração de outras histórias e para que a soma de atitudes imponha um novo ritmo social: o centro, a margem e as fronteiras estão sendo colocados em xeque. A sociedade cria alternativas para se distanciar daquilo que a desagrada ou a incomoda. A maneira de o estranho se comportar desafia o normatizado e agride a todos aqueles que esperam moldar atitudes e definir formas de vida.

O estranho possui “um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível. *Queer* é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. É o sujeito da sexualidade desviante.” (LOURO, 2008b, p. 7). De acordo com Domingos (2009),

a Teoria *Queer* busca a princípio problematizar as questões ligadas a gênero, sexualidade e identidade. Ao questionar estes conceitos, passou a incomodar alguns grupos militantes (...). Mesmo assim, o termo *queer* ‘com toda a sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação’ (DOMINGOS, 2009, p. 128).

Essa corrente de pesquisa tem parentescos profundos com os estudos gays e lésbicos, mas também possui, com esses, pontos divergentes bem marcados, tendo em vista que a cultura dos homossexuais, segundo o *queer*, também foi normatizada e como tal não sinaliza à mudança social. É indiscutível a rejeição da teoria *queer* no que tange à tradicional categorização dos sujeitos sociais em “homossexual”, “heterossexual”, “homem” ou “mulher”, tendo em vista que essas classificações não dão conta das variações que existem dentro de cada um desses polos. A teórica *queer* Guacira Lopes Louro, amparada nas reflexões do filósofo Jacques Derrida, anuncia:

A proposição de *desconstrução* das dicotomias – problematizando a constituição de cada pólo, demonstrando que cada um na verdade supõe e contém o outro, evidenciando que cada pólo não é uno, mas plural, mostrando que cada pólo é, internamente, fraturado e dividido – pode se constituir numa estratégia subversiva e fértil para o pensamento. (LOURO, 2007a, p. 31)

Além da crítica à categorização universal, anteriormente anunciada, a teoria *queer* também se opõe ao tradicional modelo de pesquisa empregado pela Psicologia, Filosofia, Antropologia e Sociologia, que analisa o sujeito social a partir de um único segmento, quer seja classe social, sexo, raça, ou outro qualquer. Esse pensamento sustenta-se no fato de que as identidades sociais são elaboradas num plano significativamente mais complexo.

Originalmente, a teoria *queer* surgiu nos Estados Unidos no início da década de 1990. A sua linha teórico-discursiva sustenta-se nos escritos de Michel Foucault e, enquanto corrente de pesquisa, aprofunda as discussões feministas no que concerne ao essencialismo de gênero e retoma, com mais profundidade, a investigação dos gays e lésbicas acerca dos atos sexuais e das identidades de gênero enquanto construções sociais. A proposta *queer* é bem abrangente e analisa não só as atividades sexuais e identidades “normatizadas” como também as “desviantes”. Foi com esse olhar crítico e irreverente que partimos para o espaço da arte e buscamos nele terreno fértil para implementação do nosso estudo.

Dissemos, no início deste capítulo, que a nossa pesquisa segue analisando a maneira como os estranhos elaborados por Viana vivem a sexualidade. Os protagonistas de “Os Mestres” sinalizam a possibilidade de se viver novas formas de relacionamento. Eliazar, do conto “Eliazar, Eliazar”, nos convida a repensar a família enquanto incentivadora de desejos reprimidos. Em “Jardins suspensos”, o homem do banquinho chama a atenção para o tema do hermafroditismo. No conto “Meu tio tão só”, Bau amplia o espaço de discussão sobre a homossexualidade.

Há, no conjunto das obras de Viana, um narrador onisciente, perspicaz, que está sempre ultrapassando as expectativas do leitor. Ao mesmo tempo em que o narrador participa das peripécias infantis, ele se inscreve na narrativa como um profundo conhecedor da alma humana. Valendo-nos desse olhar inquiridor do narrador, damos início às análises do conto “Os mestres”.

2.1 O LUGAR DAS DIFERENÇAS SEXUAIS

“Os mestres” é outro conto que ilustra o arsenal de estranheza elaborado por Viana. Esta narrativa conta a história de dois professores de banca que vivem na mesma casa e mantêm um suposto relacionamento amoroso: “Porque foi uma desgraça (isso ele pensava agora) ter ido à estação rodoviária naquele dia em que o mais baixo desceu para tomar uma Fanta e ele logo viu que suas almas batiam” (OM, p. 77). Percebe-se que o relacionamento entre os dois rapazes é uma sátira ao modelo tradicional de família. Temos a figura do pai como provedor do sustento familiar, a figura materna com seus afazeres domésticos e a presença dos filhos: “Durante a manhã, o mais baixo fazia banca, enquanto o mais alto varria a casa, espanava a poeira. Com o tempo, logo os pupilos se familiarizavam com eles e não era raro vê-los andando pelos cômodos da

casa” (OM, p. 74). Elódia Xavier, através do psicanalista Sérvulo Figueira, nos apresenta a descrição da “família hierárquica” que muito bem caracteriza esse modelo de núcleo parental que está sendo parodiado: “A família hierárquica é relativamente organizada, ‘mapeada’ – o que não quer dizer que não contenha vários conflitos reais e potenciais em sua estrutura” (XAVIER, 1998, p. 31). O espaço familiar convencional é padronizado pela ordenação dos ambientes e este dado é uma forma de reafirmar a autoridade do “discurso reduplicador da ideologia patriarcal” (XAVIER, 1998, p. 32):

O mais baixo dormia no primeiro quarto. O mais alto dormia nos fundos, no que seria um quarto de empregada. Tinham estabelecido uma espécie de código mesmo sem dizerem uma palavra (OM, p.74).

O ambiente familiar descrito na narrativa é bem definido, mapeado e transmite uma ideia de legitimidade que é firmada pelo jogo hierárquico; contudo, este aparente equilíbrio não impede que os descontentamentos sejam aflorados. O mal-estar é claramente evidenciado na narrativa. “Comiam de marmita e só podia ser aquilo que os estava deixando desenchabidos, sem gosto pela vida” (OM, p.74). Embora tudo seja encaminhado para a normalidade dos fatos, não existe entre os companheiros a sintonia do pensamento. Eles não estão conseguindo a harmonia das atitudes cotidianas. O ambiente doméstico não está se mostrando apaziguador.

Assim como Isa e Nane (personagens do conto “O amor de Isa e Nane”), os personagens de “Os mestres” (O mais baixo e O mais alto) vivem uma crise de relacionamento: “Ele dizia ‘não se preocupe, apenas um mal-estar passageiro’, sem querer dizer que também já estava cheio daquela marmita podre e da sua presença” (OM, p. 76). A crise dos relacionamentos amorosos é geralmente carregada de muitas cobranças e frustrações e, nos percalços do dia-a-dia, no vício da desgastante rotina, vai ganhando novas dimensões. O que no início deve ter funcionado como modelo de convivência e relacionamento a dois, condena-se ao descaso, esfacela-se. “O mais alto raspou a barba e aquele rosto liso deu no outro uma gastura tão grande que ele passou a noite inteira vomitando” (OM, p. 74). Há momentos em que todos os discursos se encerram e não há nada que um possa dizer para o outro, já que “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 1996, p. 49).

Esta situação de crise ganha dimensões mais amplas quando associada às marcas do tempo. O corpo flagra os anos vividos e a não aceitação do envelhecimento pode trazer sérias consequências. Conduzem a esse entendimento as palavras a seguir: “E a

barba embranquecendo no queixo era uma dor muito grande que o outro não parecia partilhar” (OM, p. 75). A imagem que o conto constrói acerca da velhice foi alicerçada em conceitos e valores estigmatizados. A inatividade e a doença são características que instantaneamente são associadas a esta etapa da vida.

A personagem “o mais baixo”, assim como a personagem Doutora Eva (do conto Doutora Eva), vive o drama do envelhecimento e demonstra as inquietações que podem ser experimentadas. O fragmento seguinte testemunha esse fato: “Ainda bem que não tinham músculos, porque aí a coisa seria pior, ver tudo desabando em fibras sem vida sob a seda mole que o mais alto tanto apreciava” (OM, p. 75). Esse corpo que envelhece prova sabores amargos que ultrapassam os traços físicos, como cabelos brancos, calvície, diminuição de massa muscular, rugas etc. Ele vai “além das alterações na superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas” (LOURO, 2008b, p. 15).

Os personagens “o mais baixo” e “o mais alto” contestam a sexualidade legitimada, mas, de certa forma, protegem-se das muitas outras críticas que possivelmente a sociedade estaria pronta para fazer se eles tivessem uma vida mais pública. “Mas não dava mesmo para continuarem juntos. A vizinhança, como sempre, já começava a falar, embora soubessem que dormiam em quartos separados” (OM, p. 76). Começariam a falar porque esse tipo de postura desestabiliza os conceitos moralizantes e denuncia a fragilidade do instituído. Ancoradas por condutas de moral e por atitudes mesquinhas e perversas, muitas pessoas miram o alvo discriminado e disparam o veneno da hipocrisia e do desrespeito, pois se acham no direito de comandar vidas, desejos e escolhas pessoais. “Como é possível alguém ser abertamente gay no meio de uma sociedade hostil e violenta, cada vez mais insegura a respeito dos valores fundamentais da virilidade e do patriarcalismo?” (CASTELLS, 1999, p. 249).

O relacionamento entre pessoas do mesmo sexo contraria as normas sociais pré-estabelecidas que estão atreladas a um “sonho de pureza”, de equilíbrio. Muitas pessoas vivem a ilusão de um mundo linear, moldado, plano, igual, unilateral. O relacionamento amoroso e sexual mantido entre pessoas do mesmo sexo era considerado um ato ilícito, indesejável, pecaminoso, mas outras histórias, há um bom tempo, já estão sendo recontadas. “Ousando se expor a todas as formas de violência e rejeição social, alguns homens e mulheres contestam a sexualidade legitimada e se arriscam a viver fora de seus limites” (LOURO, 2008b, p. 29).

Os anos de 1980 trazem, dentre outras questões, a renovação da homofobia através do surgimento da Aids , conhecida inicialmente como o “câncer gay”. No conto “Os Mestres”, algumas passagens do texto fazem referência a esta doença e aos medos e desconhecimentos a ela associados:

Aquela primeira golfada de sangue foi o momento exato em que tudo se rompeu. O outro não podia continuar assim, acusando-o à toa e emagrecendo daquele jeito, uma feridinha nova no pescoço. Era melhor chamar uma ambulância. Ficou internado alguns dias. Quando voltou estava mais esquelético e não falou mais em vidro moído. Sentia que o outro ia morrer, coisa pra pouco tempo (OM, pp. 77-78)

A Aids, além da confirmação da brevidade da vida, apontou a urgência em se informar a respeito das várias possibilidades de contaminação e chamou atenção para as formas de prevenção. A ação da militância homossexual silenciou diante da Aids. Ampliaram-se a discriminação, a intolerância e o desrespeito. Mas, de certa forma, e como ironia do destino, a Aids funcionou como uma expressiva militante na batalha pela vida.

A formação da família com pessoas do mesmo sexo, muito bem apresentada na ficção Viana, se intensificou quando o mundo assistiu, com assombro, a epidemia da Aids. Segundo Castells (1999), “O desejo de formar famílias com membros do mesmo sexo tornou-se uma das tendências mais fortes entre os gays e mais ainda entre as lésbicas” (CASTELLS, 1999, p. 254). O início dos anos 1980 testemunhou o drama de uma geração que chorou, dentre tantas perdas, o silêncio de seus ídolos.

O relacionamento entre pessoas do mesmo sexo e a homossexualidade na velhice foram temas que conduziram as reflexões em “Os mestres”. As próximas discussões serão realizadas em “Eliazar, Eliazar”, corpo em que o olhar do outro deixa profundas feridas.

2.2 O INTERDITO DOS GESTOS PROIBIDOS

“Eliazar, Eliazar” compõe o grupo de narrativas que integra a obra *Cine privé*. Eliazar é um dos personagens de Viana que contraria o modelo único e horizontal de sexualidade ditado pela sociedade. A sua timidez chegava a ser assustadora, mostrava-se distante de todos e de si mesmo. Escondia-se principalmente por trás dos livros que estudava. Veio da casa dos pais preparar-se para o exame da academia na casa dos tios. E, nesse meio tempo, convive com o olhar recriminatório dos tios, com os deboches das

duas primas mais velhas: Enilde e Senise, e com a paixão da prima ainda garota (narradora-personagem).

O ambiente que cerca Eliazar é disciplinado, ordenado e, de certa forma, assemelha-se a uma prisão, só que de maneira inversa: “A casa era uma prisão ao contrário” (EE, p. 77). O seu universo, mas do que ser vigiado pela família, é vigiado por ele mesmo. Na família de Eliazar não existia um diálogo franco, as pessoas se escondiam por trás de insinuações e deboches. Isso nos chega através da ironia que a narradora nos deixa perceber: “O que eu mais admirava nele eram os gestos suaves, suaves até demais, que faziam brotar no rosto de meu pai e de minha mãe um riso estranho que eu não entendia direito” (EE, p. 75). Eliazar é caracterizado na narrativa como um rapaz tímido e infeliz.

No seu corpo, alguns traços vão sendo apresentados, os quais nos fazem algumas revelações: “Ele chegou, cumprimentou a todos sem olhar para ninguém, a mão suada. Tremia” (EE, p. 75). A aparência dos corpos, há muito tempo, vem servindo de baliza para a definição do sujeito social. Diferentes culturas apresentam um jeito bastante peculiar em lidar com o corpo. Determinadas marcações inserem o indivíduo em certa categoria de entendimento, já que os corpos atuam de distintas maneiras, tendo em vista o caráter transitório da história e da cultura. Conforme Gomes (2006), “Os estranhos ora são rejeitados pelos seus aspectos físicos, ora por seus comportamentos psicológicos. A escolha da identidade passa pela orientação sexual que é marcada pelo caráter cultural” (GOMES, 2006, pp. 22-29).

Os corpos possuem marcas afixadas pela cultura; por isso, Eliazar conseguiu despertar a paixão de sua prima mais nova: “Agarrei uma paixão doida por Eliazar” (EE, p. 77), mas não conseguiu se desviar da intolerância da prima Enilde: “não perca seu tempo, menina, daquela cartola não sai coelho” (EE, p. 78). É importante observar que os trejeitos de Eliazar carregados de significação, como resposta à declaração de amor, conseguiram causar ira na menina apaixonada. O trecho seguinte comprova a afirmação anterior:

No outro dia de manhã, voltando do banheiro ele me sorriu de um jeito diferente: a cabeça inclinada para o lado, os olhos meio fechados e na boca um ar de mofa que eu nunca tinha visto. Preparei outro bilhete onde dizia tudo o que falavam às suas costas, até os nomes feios com que o apelidavam (EE, p.79).

A aparente ingenuidade da narradora (eis aqui a sabedoria infantil que Viana adquire em “Platipanto”)⁹ capta um dos momentos mais relevantes da narrativa. O instante em que Eliazar, através dos seus gestos, apresenta-se para a prima Semise, sem máscaras: “ele me sorriu de um jeito diferente: a cabeça inclinada para o lado, os olhos meio fechados e na boca um ar de mofa que eu nunca tinha visto” (EE, p. 79). Na verdade, durante todo o tempo de permanência na casa dos tios, Eliazar procurou esconder-se de tudo e de todos. Procurou manter-se durante a maior parte do tempo em silêncio, por ter consciência de que o que tinha para dizer não iria agradar e mais: que através das suas palavras ele faria muitas revelações. Louro (2008b), citando Butler, nos auxilia no entendimento da situação: “Tudo isso permite dizer, como faz Judith Butler, que os discursos ‘habitam corpos’, que ‘eles se acomodam em corpos’ ou, ainda mais contundentemente, que ‘os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu próprio sangue’” (LOURO, 2008b, p. 79).

Outro momento de grande realce na narrativa está associado à apresentação do estudo como meio de proteção e reafirmação de valores. Fica evidente na narrativa que Eliazar era bem estudioso, mas, além disso, é possível perceber que o estudo era para ele também um refúgio, uma maneira de se defender, de se afastar das pessoas inconvenientes. “Minhas outras irmãs, bem mais velhas do que eu, riam pelos cantos e, quanto mais riam, mais Eliazar desaparecia entre seus livros” (EE, p. 76). O estudo funcionava para Eliazar como uma espécie de escudo, de que ele podia fazer uso sempre que precisasse.

A família também faz questão de enaltecer seu afinho nos estudos, conforme observa-se no trecho seguinte: “Minha mãe já tinha nos avisado para o recebermos bem, que ele era um menino de ouro, vinha se preparar para os exames da academia” (EE, p. 75). Segundo Louro (2007a), “também no Brasil a instituição escolar é, primeiramente, masculina e religiosa” (LOURO, 2007a, p. 94). Essa tradição, certamente, é uma forte aliada para manutenção da ordem, do respeito e para que os modelos sejam perpetuados. Não são poucos os investimentos realizados com o intuito de assegurar, de forma convincente, a manutenção da norma. Ainda conforme Louro (2008b, p. 82), os procedimentos realizados contam com o apoio de vários organismos sociais e culturais, que são acionados pelas famílias, pelas escolas, pelas igrejas, pelas leis, pela mídia ou

⁹ “Platipanto” refere-se à obra *O cavaleiro de Platipanto* de José J. Veiga

pelos médicos com o intuito de validar e revalidar as regras que direcionam os gêneros e as sexualidades.

A família de Eliazar constrói para ele um ambiente bem regado e disciplinado. A descrição da casa sugere isso: “Seu quarto ficou sendo o do fim do corredor, antes da cozinha. O banheiro vinha depois do último quarto. A cozinha era a última peça, antes do tanque” (EE, p. 76). Esse ambiente ordenado contribui para a elaboração do aprisionamento ao qual Eliazar se submeteu. É importante que é ele mesmo quem se prende para não encarar a família; por isso, a casa é uma prisão ao contrário. Na voz da narradora vem essa confirmação: “Nossa casa era antiga, bem comprida, daquelas que têm na frente uma sala ampla, depois uma fileira de quartos. A casa era uma prisão ao contrário e eu queria ir para perto dele, como se ele fosse minha libertação” (EE, p. 77).

O olhar desviado e sem firmeza de Eliazar sugere que ele não consegue encarar os seus problemas, a sua família, a sociedade. Utiliza-se de estratégias para encobrir marcas que considera reveladoras. Os fragmentos seguintes direcionam as nossas reflexões: “Eliazar chegou em dezembro, um calor daqueles, e ele todo encapotado numa japona verde que não sei como agüentava” (EE, p. 75). “Era alto, um pouco envergado, como se quisesse se esconder de si mesmo” (EE, p. 77). A narrativa encaminha-nos à inferência de que as características inscritas no corpo de Eliazar destoam dos padrões socialmente estabelecidos: “Só a voz não era bonita, uma voz sem firmeza, que de repente enfraquecia até quase desaparecer” (EE, p. 75). A regressão da voz é um dos elementos que desconstrói o perfil legitimado para o comportamento masculino.

O protagonista da narrativa sai da linearidade dos fatos, desvia-se da norma e paga um alto preço: “Eliazar foi embora sem se despedir de ninguém. Meses depois, veio a notícia: Eliazar tinha se matado com um monte de comprimidos para dormir” (EE, p. 79). Com o suicídio do personagem Eliazar, Viana dispara críticas à forma como as leis reguladoras podem impossibilitar a “proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2008b, p. 23).

As próximas reflexões partirão do texto “Jardins suspensos”, palco em que o silêncio é a tônica do discurso.

2.3 UM ESTRANHO CORPO

“Jardins suspensos” narra a história de um intrigante tipo humano que costuma passar às tardes sentado num banquinho a cismar. A vida do homem do banquinho é de pleno isolamento. “Dava pena vê-lo a tarde inteira sentado no banquinho de plástico ao lado do tanque, no quintal” (JS, p. 29). Há um mistério que o cerca e isso contribui para que recaia sobre ele muitas dúvidas e um amplo espaço para interrogações: “Esses atores sociais mesmo quando oprimidos e silenciados revelam uma intensa vontade de se articularem e se comunicarem” (GOMES, 2006, p. 30). O recolhimento a ele que se condena é uma resposta bem tramada aos insultos e desrespeitos aos quais os sujeitos da diferença são submetidos. Eliazar também se recolhe em seu quarto abafado. O homem do banquinho e Eliazar, ao silenciarem, elaboram um discurso transgressor. Na narrativa, algumas situações são inquietantes aos olhos do narrador que, assim como a narradora de “Eliazar, Eliazar”, é uma criança a qual exemplifica a perspicácia da voz narrativa infantil, selo de qualidade na ficção de Viana.

Os elementos condutores da narrativa, aparentemente, são bem corriqueiros e descrevem o dia-a-dia de um ambiente familiar convencional. Tudo muito simples e peculiar, mas com um detalhe: os serviços domésticos, tradicionalmente feitos por mulheres, são realizados pelo homem do banquinho. E esse fato não escapa aos olhos do menino que narra a história:

Só assim ele saía daquele torpor em que mergulhava logo depois de arrumar a cozinha. O que mais me chamava a atenção nele eram os dedos finos e ágeis trabalhando tapetes de estopa que minha mãe ia vender longe, na cidade. O dinheiro dividia com ele (JS, pp. 29-31).

Essa postura assumida pelo homem do banquinho sinaliza não só para a importância de desconstruir a tradicional bipartição espaço público e privado, como também para a necessidade de dinamizar as discussões acerca da necessidade de respeitar, as diferenças. “O silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras” (FOUCAULT, 1997, p. 96). Os tapetes eram feitos por ele em casa e depois eram vendidos por ela na cidade. Essas e outras atitudes presenciadas pelo garoto aguçam a sua curiosidade. Contudo, foi ao ouvir um dos comentários que a mãe fez ao suposto hóspede, que o narrador redobra as suas suspeitas:

Minha mãe vinha e dizia ‘vai, vai lavar essa xoxotinha’. Ele se levantava inteiramente outro, na sua bata estampada, com a voz ranhenta e pastosa. Eu

ficava intrigado com minha mãe falando aquilo e ele, em vez de ficar triste, ficava era alegre (JS, p. 29).

Nos intervalos do texto, os conceitos de masculino e feminino vão ganhando nuances renovadas e desbravando novas possibilidades. Há raros casos em que o ser humano nasce com dois sexos. Essa alteração no aparelho sexual é conhecida como hermafroditismo. O homem do banquinho, pelas evidências do texto, certamente é um hermafrodita: um estranho dividido entre dois mundos: o masculino e o feminino. Conforme Foucault (2010), “quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro” (FOUCAULT, 2010, p. 54).

O desconforto diante da situação que está sendo experimentada pelo protagonista do conto se dá também com as rápidas saídas para o dentista. “Ele só saía mesmo de casa quando lhe doíam os dentes e voltava com o lenço na boca, onde se viam largas manchas vermelhas” (JS, p. 31). Esse detalhe na ficção de Viana nos leva a nos reportarmos a uma das crenças da nação antiga. Segundo Nicholson (2000),

O sangramento era visto como um meio que os corpos encontravam para se livrar dos excessos de nutrientes. Por serem considerados seres mais frios do que as mulheres, os homens eram considerados menos propensos a ter tais excessos e portanto menos propensos a ter necessidade de sangrar (NICHOLSON, 2000, p. 19).

A história registra os vários momentos pelos quais passaram os sujeitos cuja formação está dividida entre os dois sexos. Na Grécia antiga, por exemplo, os hermafroditas eram venerados e mortos; já em Roma, não havia duas etapas de ação; apenas uma: a morte. Mudanças de costumes, conceitos mais tolerantes e a liberdade de escolha contribuíram para a evolução da compreensão do hermafroditismo.

O cenário que marca esta narrativa é inusitado. O diferente é descrito em tomadas rápidas, como cenas cinematográficas, causa estranheza e elabora discursos transgressores. As informações seguintes sugerem-nos isso:

E em mim vinha uma curiosidade intensa que crescia a cada tarde, tentando descobrir que tipo de roupa ele usava por baixo porque nunca tinha visto nada parecido com cueca na corda de estender. Eu olhava para ele meio de banda, querendo descobrir algum segredo e via uns poucos fios de barba continuando a costeleta longa, que ele raspava com uma gilete meio embrulhada... Se a gente o pegava fazendo isso, disfarçava como que envergonhado (JS, pp. 29-31).

Observa-se que o menino consegue invadir a privacidade do estranho e começa a fazer as suas próprias leituras; já não existe mais ingenuidade. O menino, narrador-personagem, não se contém mais dentro de casa e quer partir para o mundo. “Apesar das

recomendações, eu não me continha mais dentro de casa”. (JS, p. 32). Assim como o suposto hóspede que não se contém dentro de si mesmo e quer se mostrar para o mundo: “Quer ver dentro de mim?” (JS, p. 32).

Um dos momentos mais expressivos da narrativa é o instante em que o texto nos salta aos olhos e testemunhamos, passo a passo, o ato de parir. A identidade do hermafrodita é literalmente construída: “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 de dentro delas brotou uma rosa sangrenta capaz de mudar o destino de qualquer abelha.” (JS, p. 32). Segundo Gomes (2006), “Para o sujeito da diferença, construir uma identidade é parir a si mesmo” (GOMES, 2006, p. 31).

Ao analisarmos o conto “Jardins suspensos”, buscamos reafirmar a condição do sujeito transgressor de sexualidade como uma voz que, ironicamente, silencia diante de todos os atos de exclusão e desrespeito. O conto que a seguir será analisado propõe-se a ampliar esse espaço de debate, ao trazer como pauta de discussão a homossexualidade como culpa. “Meu tio tão só” será o próximo conto a ser analisado.

2.4 PUNIÇÃO E SUICÍDIO

Quando analisamos as personagens Isa e Maria, no primeiro capítulo, chamamos a atenção para a autoridade da religião. Através de Bau, esta afirmação volta para o centro das discussões. O conto “Meu tio tão só” apresenta a história da vida, ou melhor, começa anunciando a morte do protagonista da narrativa: Bau. A irmã de Bau está na cozinha preparando a comida para o filho e para o próprio Bau quando recebe a notícia de que ele, seu irmão, havia se enforcado.

O espaço ficcional construído para apresentar o enforcado, de certa forma, nos traz à lembrança o suplício ao corpo dos condenados descrito por Foucault em *Vigiar e Punir*. As palavras da irmã de Bau ultrapassam as cicatrizes do tempo e soltam o seu grito de protesto: “E foi ficando vermelha, gritando ‘seus assassinos’, ‘seus covardes’” (MTS, p. 27). Conforme Foucault (2004), “Em algumas dezenas de anos desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo” (FOUCAULT, 2004, p. 12). No suplício moderno, as punições são bem mais sutis e se fazem perceber no espaço do *não dito*. É ainda o mesmo autor quem afirma: “Punições menos diretamente físicas, certa discrição na arte de fazer sofrer” (FOUCAULT, 2004, p. 12).

O enforcamento está na lista das punições cruéis, mas esse não foi o pior castigo para Bau. Ele (Bau/baú) possuía um segredo trancado a sete chaves e que não foi confessado publicamente. A punição ocorre através da invasão do território proibido: o seu corpo. “As mulheres raspavam o olho por certa parte do corpo dele, cochichavam entre si e depois engoliam a risada. Correu a história que ele tinha uma piroquinha de criança que não metia medo nem em moça donzela” (MTS, p. 28). É surpreendente a maneira como a sutileza da punição se desenrola na narrativa de Viana. O fragmento seguinte ilustra o ritual de execução:

Quem arriou o corpo dele foi um grupo de homens. Um subiu no cajueiro, os outros dizendo ‘cuidado pra não quebrar a cara’, ‘vai ser a primeira vez que ele vai cair por cima’, como se o morto fosse um cachorro sem dono. Cinco ficaram aguardando para amortecer a queda, porque segurar o corpo de tio Bau ninguém ia conseguir mesmo. Quando o do alto cortou a corda, foi um baque só. Houve um começo de riso e as pessoas foram se afastando (MTS, pp. 27- 28).

Bau “transfigura seu projeto de identidade ao trocar os discursos corporais pelo silêncio da morte” (GOMES, 2006, p. 29). Ele preferiu abreviar a sua vida para não ser interrogado. O castigo foi aplicado mesmo sem o prazer de se ouvir a confissão.

As ações que fogem do instituído são consideradas arriscadas, assustadoras e abalam “dimensões tidas como ‘essenciais’, ‘seguras’ e ‘universais’”. Bau é um estranho, é um aventureiro que se inscreve no campo do gênero e da sexualidade. Segundo Louro (2008b), “para se qualificar como um sujeito legítimo, como um ‘corpo que importa’, no dizer de Butler, o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura” (LOURO, 2008b, p. 15).

A sociedade apropria-se de paradigmas para legitimar comportamentos. Até o início do século XIX, o modelo sexual de hierarquização dos sujeitos era pensado a partir de um único eixo: o masculino. Assim, tanto o homem quanto a mulher possuíam órgãos genitais masculinos, sendo distinguidos pelo teor de perfeição. “As explicações da vida sexual apoiavam-se na idéia de que as mulheres tinham, ‘dentro de seu corpo’, os mesmos órgãos genitais que os homens tinham externamente” (LOURO, 2008b, p. 77). Cada sociedade constrói as suas próprias verdades e estas são elaboradas historicamente e delineadas de acordo com as relações estabelecidas pelos discursos.

Bau, ao morrer, tornou possível o acesso livre à sua vida. Abriu espaço para o desnudamento do seu universo pessoal. O seu silêncio de morte é uma crítica aos discursos legitimados que insistem em pousar como verdade absoluta. A expressão que Bau assumiu diante das pessoas pode ser lida como uma sátira aos bons costumes:

“Quando chegamos lá, tinha um mundo de gente olhando tio Bau com a língua de fora” (MTS, p. 26). A irmã de Bau desafia as deliberações sociais, sacode as estruturas estabelecidas e lança-se de encontro ao poder das instituições: “Toda se sacudindo no seu corpo redondo, começou a xingar Deus e o mundo, que todos ali tinham culpa em cartório, que não tinha um só que não tivesse um dia atirado uma pedra em tio Bau” (MTS, p. 27). Normalmente, quando empregamos o termo *jogar pedra*, o utilizamos com sentido de maltratar, injuriar, humilhar. As pedras também costumam ser uma reação pública em favor de alguma causa. Qualquer que sejam os atos discriminatórios, sejam de ordem moral, social, psicológica, precisam ser reprimidos.

O conceito de homossexualidade já trilhou diferentes caminhos; nem sempre esteve condicionado a estigmas e normas que, dependendo do uso frequente, inscrevem-se como legítimas e, por isso, verdadeiras. Muitos homossexuais são vítimas fatais de atos homofóbicos. O desprezo ao homossexual é encarado ainda como uma atitude aprovável, banal, corriqueira e hilária; daí a emergência em incentivar práticas que desconstruam esse comportamento depreciativo, cujos traços soam como naturais. A reflexão sobre as formas de viver a sexualidade é indiscutivelmente salutar. Conforme Louro (2008b), “Desprezar o sujeito homossexual era (e ainda é), em nossa sociedade, algo ‘comum’, ‘compreensível’, ‘corriqueiro’. Daí porque vale a pena colocar essa questão em primeiro plano” (LOURO, 2008b, p. 57).

Em determinados momentos, as normas não são repetidas; elas se deslocam, ficam nas fronteiras. O desconforto dessa região fronteira causa insegurança e, às vezes, desespero. Alguns aventureiros “desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas” (LOURO, 2008b, p. 17). A alternativa encontrada pelo personagem Bau foi o enforcamento. O enforcamento, para ele, representou a liberdade, o desgarrar-se do ambiente que oprime e sufoca. “No contexto patriarcal, o suicídio apresenta-se como mais uma leitura crítica dos discursos castradores e constitui-se em mais uma denúncia da família tradicional que está fechada para as experiências sexuais diferenciadas” (GOMES, 2006, pp. 24-30).

O silêncio de Eliazar, do homem do banquinho e de Bau é um discurso. Eles, quando calam, dão uma resposta aos grupos dominadores, nesta narrativa representados pela família e pela sociedade. “Os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Ao silenciar, eles travam uma disputa acirrada com os discursos castradores, apresentam uma postura crítica que denuncia a atitude hermética da família tradicional. Bau e

Eliazar unem-se pela maneira de que se valem para desconstruir o próprio destino: o suicídio. Enfrentam os seus conflitos, entendendo-os como culpa, pois, para eles, “ser estranho representa culpa” (GOMES, 2006, p. 24).

Os sujeitos da diferença têm consciência plena da sua existência, contudo, diante da opressão a que são submetidos, muitas vezes são obrigados a permanecer no ostracismo. “Bau não podia sair à rua sem ver um cortejo de meninos atrás dizendo um monte de safadeza” (MTS, p. 27).

Através do estudo do conto “Meu tio tão só”, o universo ficcional de Viana revisa mais um importante momento da nossa história. Histórias de crimes repulsivos e punições ainda mais cruéis compõem o enredo da escritura de grupos que foram silenciados e ainda hoje lutam para “escapar da sua condição de ‘comunidade que vive nas trevas’” (CASTELLS, 1999, p. 247).

Bau desafia as normas morais impostas socialmente e, através do seu corpo e da sua sexualidade, não nos deixa esquecer de que atos de perversidade foram cumpridos em nome da salvação, da lei e da ordem. Bau é um estranho e “o estranho, enquanto identidade da diferença, amadurece e se transforma em um discurso social” (GOMES, 2006, p. 30).

Os sujeitos transgressores de gênero e sexualidade não se impõem como um novo modelo de sujeito. A significação desses sujeitos dá-se em virtude da capacidade de colocarem em destaque a identidade enquanto matéria inventada, cultural e instável.

Através dos protagonistas dos contos “Os Mestres” (OM), “Jardins suspensos” (JS), “Meu tio tão só” (MTS) e “Eliazar, Eliazar” (EE), tornou-se possível reafirmar a urgência que impera em reestruturar as discussões e ações em torno das diferenças e preferências sexuais não como um estorvo, mas sim como uma opção a ser respeitada. O capítulo a seguir traz para o roteiro de debate mais um tema que se sobressai no espaço social e de exclusão. Trata-se da discriminação que enlaça o estranho, cujos traços incomuns acompanham os seus corpos. Os personagens dos contos “Nadinha” (NA), “Aos Domingos” (AD) e “Lofote e sua mãe” (LM) conduzirão as próximas discussões.

3 MONSTRUOSIDADE NOS CORPOS

No capítulo anterior, foi possível constatar que os personagens Os mestres, Eliazar, O homem do banquinho e Bau são discriminados porque ferem antigas certezas, dentre elas, a essencialidade do indivíduo que se credencia na bipartição masculino-feminino como a única digna de respeito e aceitação. Essa concepção é meramente fantasiosa, como nos explica Hall (2006): “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13).

O sujeito estranho abala as certezas da unilateralidade da identidade e lança-se para o espaço de negociações de onde escapa dos “limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência” (LOURO, 2008b, p. 82). O grande impasse nisso tudo é que o olhar social direcionado para os corpos estranhos projeta-se, equivocadamente, de forma unilateral, forjando uma compreensão do mundo em bases sólidas, como se isso ainda fosse possível. Os sujeitos estranhos rompem os limites do aceitável e “ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos” (LOURO, 2008b, p. 82).

Neste terceiro capítulo, o estudo do estranho se amplia ao procurar desmistificar o preconceito que devora os corpos que nasceram ou se tornaram deformados e, por isso, incomodam uma sociedade que prima pelo ideal estético. Trata-se de figuras humanas que fogem do padrão tido como normal e natural e têm, assim como os outros estranhos, o ambiente familiar como espaço mediador de práticas que envolvem o ser humano, um “sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p. 12).

Nas composições de Viana, não há salvação para a família tradicional. Os códigos e normas são visivelmente quebrados, esfacelados e cruelmente anulados. Sob este aspecto, a sua escritura, ao ser relida pelo viés do estranho, não só pontua as palavras de Xavier: “há unanimidade entre os estudiosos de diferentes áreas do conhecimento, brasileiros ou estrangeiros, quanto à crise que abala as tradicionais estruturas familiares” (XAVIER, 1998, p. 112), como também, de certa forma, comunga com o resgate feito por Sigmund Freud para o conceito de estranho: “Pode ser que o

estranho [unheimlich] seja algo que é secretamente familiar. O estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1976).

O estranho de Viana, assim como o de Freud, não é unicamente aquilo que provoca assombro e horror. São pontuais as palavras de Sigmund Freud (1976):

aquilo que é estranho é ‘assustador’ precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1976)

O estranho está mergulhado em constantes paradoxos, está ligado a atitudes aparentemente contraditórias, que, muitas vezes, não passam de diferentes perspectivas para apreciação de um mesmo fato. Katz (2008), em sua leitura de *O estranho* de Freud, mostra-nos: “O infamiliar já foi alguma vez, na infância, bem familiar. Suas manifestações denotam experiências já vividas, sob categorias que não se determinam por escolhas intelectuais” (KATZ, 2008, p. 3).

O nível de estranheza que acompanha o perfil artístico dos personagens Nadinha, o irmão de Orlando e Lofote distancia-os do que foi estabelecido como paradigma a ser seguido. São crianças que não podem ser condecoradas com depoimentos mais animadores. Essas personagens, cujas marcas da deficiência lhes consomem, não estão relacionadas a brincadeiras, nem a escola. A elas associam-se a dor, o sofrimento, a vergonha, o desprezo e o desrespeito. Nesse sentido, as palavras de Martins (2010) são representativas:

Muito embora as personagens principais dos contos analisados sejam crianças, nenhum narrador faz menção a escolas, brinquedos, livros ou qualquer outro signo que aproxime a infância de um rascunho de dignidade para a existência humana (MARTINS, 2010, p. 16).

O mundo infantil ao qual estas personagens estão integradas não é digno de elogios, sequer de divulgação. Essas representações infantis vivem às margens das realizações. A infância vianiana, e sobre a qual especificamente nos referimos, foge do padrão não só por se distanciar das condições mínimas de sobrevivência, mas, principalmente, por trazer um acentuado histórico de discriminação e estranheza.

A experiência de se ter um filho deficiente não é descomplicada. Principalmente porque se espera que os membros da família tenham a aparência física “formatada nos padrões de normalidade” (ROMUALDO; NEVES, 2009, p. 75). Ser pai ou mãe de um

deficiente não é uma situação fácil de ser contornada. Contudo, quando isso acontece, alguns pais optam por esconder o filho e os motivos podem variar. A título de exemplificação, apontaremos dois desses motivos: o primeiro diz respeito ao interesse da família em manter o filho em segurança, protegendo-o do olhar padronizado da sociedade; o segundo está relacionado à necessidade de a família promover esse afastamento, por medo de ser discriminada juntamente com o deficiente. A respeito da primeira alternativa, mais uma vez recorremos a Romualdo e Neves (2009):

O ocultamento social é um dos fatores que fazem com que a família das pessoas com deficiência prefiram esconder seus entes do que fazer uma sessão de demonstração física e conseqüente humilhação, como foi amplamente utilizado nos séculos anteriores (ROMUALDO; NEVES, 2009, p. 76).

A ideia de anormalidade, como já vimos no segundo capítulo, nem sempre percorreu os mesmos caminhos da história. Em alguns momentos, foi vista com assombro e, em outros, foi objeto de veneração. Conforme a época e as culturas que estejam sendo analisadas, o conceito de anormalidade tem o seu próprio formato. Isso se processa desta maneira porque o corpo humano é um objeto político e, por isso, está constantemente sendo reestruturado, redimensionado. Há um trabalho silencioso que se opera para manter as pessoas numa determinada norma, seguindo certos princípios. Martins (2004), citando Eptein, mostra-nos que “o corpo humano deve ser compreendido como político e inserido em sistemas sociais históricos de crenças e valores. Além de ser um objeto físico, biológico, é também investido de história e significado” (MARTINS, 2004, p. 973).

Há um consenso social para definição dos preceitos de normalidade. O modelo ideologicamente estabelecido como normal só tem valor porque há o seu antagonismo: o anormal. É uma forma de manter o padrão, de ter um referencial. Essa ideia é reforçada nas palavras de Marques (2002), para quem “o anormal constitui, pois, o contraponto necessário para o estabelecimento e a manutenção do referencial de normalidade” (MARQUES, 2002, p. 2).

O anormal é visto como aquele que se distancia de normas ou padrões. Quando pensamos no anormal, vem logo à tona a ideia de normalidade e suas implicações e exigências. Sempre houve punições implícitas ou explícitas para aqueles que corrompem as normas. O anormal, quando levado à condição extrema, pode ser integrado à categoria de monstro. E a normalidade, quando vista com o sentido de perfeição, tem sido entendida como contraponto da monstruosidade.

É importante ressaltar que, por trás desses signos contraditórios, esconde-se uma estreita relação de natureza significativa. Góes (2009), relendo Montaigne, mostra-nos que “a existência da monstruosidade tem por função pensar a humanidade do próprio homem para que este possa alcançar uma idéia estável de si próprio” (GÓES, 2009, p. 792). O monstro ocupa espaços escorregadios e está atrelado a vários desdobramentos. Ele é uma espécie de metáfora da deformação que se encontra inscrita nos corpos. O ser deformado distancia-se do modelo social criteriosamente organizado.

O monstro é periférico, inapreensível e de difícil definição. Segundo Lange (2008), “o monstro seria o que está além do estranhamento e da anormalidade” (LANGE, 2008, p. 36). Cada sociedade herda ou mesmo elabora os seus monstros e estes possuem características que geralmente traduzem a maneira de viver e de reagir de cada povo diante dos seus problemas. Cotidianamente podemos nos deparar com figuras monstruosas, que podem assumir as mais diferentes formas e abranger uma infinidade de atitudes.

Sem dúvida, o estranho e o monstruoso fazem parte do mais íntimo do nosso ser. É a apropriação de um autoconhecimento adormecido. É o temor do desconhecido. Segundo Martins (2004), “O anormal, o desviante, o diferente, num certo sentido, representa a consciência das próprias imperfeições e limitações humanas” (2004, p. 970). Eis aí, possivelmente, uma das razões de tanta ojeriza diante do conceito de monstruosidade: a possibilidade de nos aproximarmos das nossas raízes, da nossa essência.

Dentre tantos modelos de monstros, o que queremos discutir neste capítulo é o de monstro que nasce ou adquire, em vida, o aspecto desfigurado, mutilado e que, desta forma, destoa do que se espera de um ser humano; ou seja, se aproximar ao máximo do narcísico modelo de apresentação social. Castelfranchi (2007), citando Suppia, explica-nos que “a monstruosidade vai além da aparência física. Dizer que um monstro tem de ser necessariamente grotesco, deformado, é simplificar demais” (CASTELFRANCHI, 2007, p. 4).

Curiosamente, o universo que contempla a beleza plástica ou mesmo que negligencia a deformidade física não compactua de espaços necessariamente antagônicos. Muito pelo contrário. Tanto uma quanto a outra condição podem estar integradas a uma mesma natureza. Essa nossa visão, ofuscada quanto à origem da monstruosidade, decorre do padrão que elaboramos para o estético. Conforme Góes (2009), “embora nosso juízo estético sempre tenda a apontar tal antagonismo ou

contradição, a monstrosidade integra esse mundo no qual supostamente deve imperar a ordem”. (GÓES, 2009, p. 789).

Aquilo que se convencionou chamar de monstruoso não passa de mais uma construção social, que está fortemente enlaçado a juízos de valor. A completa simetria que há na sociedade não passa de uma ordem forjada para nos levar a crer que tudo passa por critério seletivo de certo e errado, bonito e feio, lícito e ilegal. O monstro não está situado fora do ser humano, “não advém de um mundo estranho a nós” (GÓES, 2009, p. 792). Isso possibilita que a figura humana deposite sobre si um conceito mais estável (cf. GÓES, 2009, p. 792).

De acordo com Coale (2007), o monstro é “aquele que se desvia do comportamento ou caráter normal” (COALE, 2007, p. 102) ficando desta forma vulnerável a críticas e predisposto a ser considerado como um mal que dilacera os organismos sociais. O monstro, visto deste ângulo, é considerado um mal moral. Para Jeha (2007), “o mal moral parece estar claramente definido. Ele consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral” (JEHA, 2007, p. 16).

Ao pensarmos na conceituação de monstro, abrimos um leque de possibilidade para podermos entendê-lo, já que essa figura inusitada, de acordo com cada época em que foi contemplada, assumiu uma roupagem peculiar.

Na antiguidade grega e romana, o conceito de monstrosidade encontrava-se relacionado ao teor fantástico, híbrido. São exemplos contundentes as imagens do minotauro e da esfinge. Seres que se apresentavam com a estranha bipartição: humano-animal.

A idade média, por sua vez, diante do alto teor de religiosidade, substituiu esse perfil do sobrenatural pela concepção do mal, do demônio. Aqui está contida a ideia de castigo e punição divina. Conforme Lange (2008), “O conceito de monstro passou a ser associado à figura do demônio a partir da baixa Idade Média. Com o domínio da ideologia cristã na Europa, a estranheza do fantástico foi substituída pelo temor do maligno” (LANGE, 2008, p. 46).

Os séculos XIX e XX têm no seu discurso a naturalização da monstrosidade, que passa a se relacionar diretamente ao ser anormal e deformado. Atribuir características monstruosas a pessoas com alguma deformidade física já é algo bastante

corriqueiro, sobretudo numa “civilização que objetiva corpos alinhados a um molde padrão” (LANGE, 2008, p. 43).

O monstro desafia, a um só tempo, as determinações biológicas e sociais, e isso o faz um ser amplamente arbitrário, irreverente e temível. Acreditamos que esse viés da estranheza monstruosa contribua para que o universo infantil vianiano, tão repleto de mistério, possa ser, de certa forma, desvendado.

As obras de Viana dialogam com os modernos conceitos de monstruosidade. Em suas composições ele constrói universos em que a alteridade pode ser facilmente manifestada. As personagens criadas nascem como visgo das entranhas do grotesco. São incorporações fictícias que assombram ao se confundir com a triste realidade. São corpos que denunciam a perenidade do corpo humano e, por extensão, do corpo social. O aconchego da família é desafiado, e a paz e tranquilidade que porventura possam ser atribuídas ao ambiente familiar são questionadas através da condição de anormalidade que acompanha uma boa parte das suas personagens, as quais, desde muito cedo, enfrentam a dor e o sofrimento através da deficiência física e/ou mental. São representações dessa condição a menina, Maria Auxiliadora, do conto “Nadinha”; o menino de “Aos domingos”, cujo nome não nos foi revelado; e o menino Lofote, do conto “Lofote e sua mãe”.

Quando estudamos as narrativas anteriormente citadas, tivemos a pretensão de investigar a infância estranha não como um dado biológico, mas enquanto interferência histórico-social. As reflexões que farão parte da próxima análise dizem respeito à maneira como os corpos podem ser punidos em decorrência da falta de informação.

3.1 O MAL PUNINDO CORPOS

O conto “Nadinha” ocupa um pouco mais de uma página, mas o suficiente para, numa linguagem precisa e rica em detalhes, sintetizar a saga de uma criança cuja deficiência física e mental consegue inseri-la num perfil de estranhamento. Nadinha, protagonista desta narrativa, tem o corpo desfigurado, e a sua mente não manifesta nenhum índice evolutivo que corresponda ao perfil de uma criança de cinco anos. Nadinha está inserida numa história sem tempo e sem espaço precisos. A trama é organizada numa atmosfera de dor e mistério.

O mundo está comumente sendo avaliado pelas noções de certo e errado; de justo e injusto; coerente e incoerente. Quase sempre estamos sendo testados nas mais

diferentes situações e convivendo com diversificados tipos de provações. O sofrimento parece estar arraigado às coisas do mundo, ensinando-nos a conviver com diversas sensações e sentimentos experimentados através de nossas histórias de vida. “O sofrimento afunda o mundo, nos embrutece, nos priva da capacidade de expressão, nos torna meros objetos, detritos numa terra devastada” (JEHA, 2007, p. 9).

Há, no ser humano, um complexo estado de angústia que o associa ao mal. Desde os primórdios, figuras terríveis para evocar o mal compõem o imaginário social. No nosso dia-a-dia, somos convidados a compartilhar de situações que nos colocam diante de sofrimentos físicos e morais. Mortes prematuras, a crueldade das solidões vividas são algumas das constatações que nos apresentam diante do mal: “O mal se infiltra por trincas insólitas” (NUÑEZ, 2011, p. 20).

Não se sabe ao certo qual a doença de Nadinha. A sua dor sentida e vivida chama-nos a atenção, principalmente por serem embaladas numa breve mas norteadora cantiga de ninar que, misteriosamente, passa a assombrar não pela cara e muito menos pela cor. O nosso assombro passa a ser elaborado a partir do comentário do narrador: “boi da cara preta, que para ela não tinha cara nenhuma” (NA, p. 24). A ausência de expressão facial ajuda a construir o universo macabro em Nadinha. A personagem da cantiga de ninar sobre ela se desenha como uma personagem sem rosto, sem expressividade, sem vida.

Dentre tantos caminhos possíveis para estudo desta personagem, enveredamos, inicialmente, pela ideia de vazio e do *não ser* que o boi, assim como o apelido da protagonista, nos remete: Nadinha/ Nada: “vácuo; vazio: um mergulho para o nada” (CEGALLA, 2005, p. 601).

A propriedade do termo *nada* ganha profícuas dimensões nesta narrativa. Entendido como a ausência de espaços, no *nada* não há coisa alguma. A personagem Nadinha é a representação do *nada* de “coisa nenhuma” (CEGALLA, 2005, p. 601). Nem a existência lhe é cara. Ela sobrevive à inconstância do *não ser*, do *não estar*, do *não lugar*. Nem o próprio sofrimento ocupa espaço na vida de Nadinha, já que ela não tem consciência do que sofre: “Nadinha, de cabeça desmongolada, olhava pra cara da avó sem ver o mundo” (NA, p. 24).

O ser humano está normalmente condicionado a cargas emotivo-afetivas que o colocam em contato com o sofrimento. O sofrimento, visto por alguns como uma preparação para se viver dias melhores e para outros como demonstração de castigo, consegue dividir opiniões. Contudo, o direcionamento que pretendemos dar a esta

discussão traz o formato do mal enquanto ícone que contribui para que o ser humano se distancie do seu contato mais direto com a felicidade, já que a humanidade tem uma boa reserva de sofrimentos: “O mal impede os indivíduos de realizar seus desejos e satisfazer suas necessidades” (JEHA, 2007, p. 13).

O mal assume as mais diferentes formas e está a todo tempo diante de nós se alastrando como se fosse uma larva em decomposição. Conforme Jeha (2007), “O mal está em toda parte e tudo é mal” (JEHA, 2007, p. 9). Ele é fluido e escapa a qualquer tipo de classificação. São vários os desafios que ocorrem em torno desse universo de estranhamento que circunda o mal. Nadinha é a expressão do mal, já que ela, além de não governar bem suas faculdades mentais, tem um corpo patológico: “Ninguém sabe como nem por quê, Nadinha nunca mais andou” (NA, p. 24). Ela foi enlaçada por um mal incurável. O seu corpo foi sufocado pela enfermidade, que se apossa como um gigante que surge das trevas. Há uma espécie de “intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido” (NAZÁRIO, 1998, p. 13).

Estranhamente, o corpo de Nadinha vai se esvaindo e ganhando um formato não humano. As pernas se converteram em maniva de macaxeira e os pés receberam a forma de um rabinho de porco. Isso também é explicado por Nazário (1998): “Toda geração formal de uma espécie conhecida – crianças, bichos, andróides – pode converter-se à monstruosidade por um efeito de estranhamento” (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

O corpo de Nadinha passou por um processo de estranhamento e aos poucos vai sofrendo novas mudanças. É nesse jogo metamórfico que a protagonista da narrativa constrói sua imagem monstruosa. O monstro, nesta situação, é entendido como aquele que carrega, sob o peso das suas ações, o mal que dilacera e apavora: “Mais dois meses e a perna foi secando. Ficou uma maniva de macaxeira. Mais uns tempos e a outra perna foi afinando. Os pés viraram um nervo só, retorcidos que nem rabinho de porco” (NA, p. 24).

Há um mal que parece envolver o quadro de saúde de Nadinha. Normalmente, quando não se consegue explicar a proveniência de uma determinada doença, costuma-se atribuir este fato a forças ocultas. Talvez essa constante associação ao mal deva-se ao fato de que, segundo Barbosa (2011), “o mal se faz presente em nós e em nosso entorno. Sentimo-lo, sofremo-lo. Ele vem de fora e, em sentido contrário, brota do nosso âmago” (BARBOSA, 2011, p. 41).

Ao mesmo tempo em que o mal parece estar bem distante de nós, ele é parte de nosso ser, surgindo das nossas entranhas. A força do mal consegue não só contaminar

nosso interior como contagiar todos os que estão ao redor. Nadinha está sendo devorada pela doença: “Nadinha continuava cada dia mais alheada do mundo” (NA, p. 24), mas, ao mesmo tempo, devora a vida de quem a cerca, já que a dor sentida consegue exalar um sofrimento contagiante: “A mãe chorava, a vovó também, que só sabia cantar ‘boi da cara preta’” (NA, p. 24).

Esse quadro que nos é apresentado coloca Nadinha longe da condição normal e satisfatória de vida e aproxima-a do terror que não só assombra, mas devora as vítimas da pobreza. A pobreza reflete a incapacidade de satisfação das condições mínimas de sobrevivência. Em verdade, o cotidiano das comunidades pobres está quase sempre cercado por situações deprimentes, que parecem elaborar um efeito anestésico de comodismo e imobilidade diante dos problemas.

A população menos favorecida parece possuir um dispositivo especial para aceitar a dor e o sofrimento como condição indissociável da própria vida. A personagem Nadinha ilustra bem essa situação: “Dali a dois meses operou, mas não adiantou de nada. Ninguém sabe como nem por que, Nadinha nunca mais andou. Era só pôr o pé no chão e chorar” (NA, p. 24).

A sociedade cria os seus próprios monstros e ao mesmo tempo os devora. Nadinha pode ser encarada como uma figura monstruosa porque foge inteiramente do que convencionalmente se espera de uma criança de cinco anos: não anda, não fala e tem os pés e as pernas deformados. Conforme Jeha (2007), “um indivíduo com uma má formação congênita grave seria considerado um monstro” (JEHA, 2007, p. 21). Mesmo sabendo das limitações de Nadinha, seria interessante que houvesse, pelo menos por parte da família, uma tentativa de integrar Nadinha nas brincadeiras com os irmãos: “Bebia tudo por um canudinho de mamona enquanto os irmãos corriam com as pernas boas só pra fazer inveja” (NA, p. 25). É desumano o descaso dispensado às pessoas com deficiência. Elas ficam condenadas ao anonimato das emoções. O narrador é devastador e brinca com a situação trágica da personagem: “Queria colo da vovó a manhosa” (NA, p. 24).

As comunidades mais carentes têm uma predisposição para associar os transtornos existenciais, os insucessos e doenças à ocorrência de males que podem advir de diversas instâncias. Segundo Jeha (2007), “O mal é cometido, mas também é sofrido, e, como sofrimento, é a essência dos seres vivos.” (JEHA, 2007, p. 9).

Nadinha sofre com a dor que sente e, com o seu sofrimento, corrói a alma de outras pessoas. Esse fato a torna um ser ao mesmo tempo frágil e desbravador. É

característica do monstro viver essa dualidade extrema. Ao mesmo tempo em que ela é vítima do mal, ela causa o próprio mal. Isso também acontece porque, segundo Nuñez (2011), “o mal, na sua forma insidiosa e destrutiva de ser, não se deixa apreender conceitualmente por um único termo. Há um vocabulário que refere o mal e reproduz os múltiplos matizes da malignidade” (NUÑEZ, 2011, p. 19). Essa dinâmica relacionada ao ser monstruoso amplia o espaço de debates.

A criação de monstros possivelmente é uma resposta ao descaso por que passa o deficiente que, além de enfrentar a angústia de não poder realizar as atividades que deseja, se vê discriminado pela lei do desrespeito. São crimes inafiançáveis, posto que condenam a vida a um enclausuramento descomunal, em que não há espaços para sonhos e expectativas. Nem tudo pode ser respondido no campo da razão e da objetividade; nem tudo pode ser negociado unicamente pelo ser humano. O monstro desestabiliza certezas, prepara armadilhas. Segundo Cohen (2000), “a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado” (COHEN, 2000, p. 32).

A grande crítica do texto acontece nos momentos finais, quando o artista, com uma boa dose de ironia, anuncia o definhamento da protagonista e destaca o mal das pessoas, uma maldade que nasce do culto de si, esquecendo-se do fora como fazem seus irmãos: “Bebia tudo por um canudinho de mamona enquanto os irmãos corriam com as pernas boas só pra fazer inveja. Mas Nadinha não sabia o que era inveja” (NA, p. 25).

Através da análise deste conto, procuramos refletir sobre como o conceito de monstrosidade encontra-se atrelado à vida cotidiana e de que forma ele pode servir como escudo protetor em prol das inadequações que somos obrigados a enfrentar em silêncio. O monstro é uma ótima estratégia de defesa e de denúncia. A partir dele ampliam-se as possibilidades de vivenciar o estranhamento como uma alternativa para denunciar o preconceito que recai sobre pessoas com algum tipo de deficiência ou mesmo que não atendam fisicamente ao que socialmente se estabelece como correto, como ideal.

Com o estudo que realizamos do conto “Nadinha”, tivemos a intenção de aprofundar as discussões em torno do preconceito que acompanha os portadores de algum tipo de deficiência. Sobre tais pessoas reúne-se uma atmosfera de crueldade que as impede de viver dignamente. Através da figura monstrificada de Nadinha foi possível elaborar um quadro caricatural, como é próprio da característica do monstro, para iniciar um debate instigante em torno da questão silenciosa que envolve a deficiência.

O conto “Aos domingos”, próximo material que a seguir será analisado, destina-se a alargar o espaço de discussão a partir do lugar da infância enquanto revisora da condição de marginal enfrentada pelo deficiente também no espaço familiar.

3.2 CORPOS EXCLUÍDOS

O conto “Aos domingos” nos apresenta uma intrigante história de um deficiente cujos impedimentos físicos que habitam o seu corpo o tornam um ser estranho. As suas limitações de ordem física e possivelmente mental o transformam em vítima das mais diferentes formas de discriminação e segregação. Na narrativa não fica claro o que realmente ele tem. O que os discursos nos permitem inferir é que ele não anda, não fala e não coordena os movimentos do corpo. O seu nome não é revelado, nem a sua idade. Sabe-se, pela voz do narrador-personagem, que a existência daquele ser, naquela casa, era um verdadeiro estorvo.

A deficiência é encarada, em “Aos domingos”, como um verdadeiro sacrifício. Há um empenho da família em afastar, a todo custo, o deficiente dos olhares do outro. Ele não poderia ser visto pelas pessoas que iriam participar da festa de casamento da irmã. Nos trechos seguintes, fica evidente essa condição de excluído e abandonado pela sorte:

A festa acabou à noitinha. O frio já descia como sempre, naquelas bandas. Eu sabia que ele não iria suportar a mudança de temperatura sem agasalhos. Não fui buscá-los, nem pedi a meu irmão para ir. Ele, menor do que eu, nunca soube avaliar o meu desgosto. Quando todos saíram, minha mãe, derreada de cansaço, veio saber se tínhamos cuidado dele direitinho. Abaixou-se para apanhá-lo e quando puxou o caixote, soltou um gemido que me fez virar bruscamente da porta da cozinha. Ela o trazia completamente nu em seus braços, ele, como se desmanchando numa água clara cintilante (AD, p. 121).

Embora seja uma cena que assusta pelo índice de crueldade, e que se amplia ainda mais em virtude do crivo caricatural da arte, é digna de destaque, visto que ajuda a repensar o comportamento manifestado por determinadas famílias que, em nome do normatizado, do instituído, desprezam e anulam até os próprios parentes. Esse comportamento já tem um histórico bem mais abrangente. Na sequência, transcreveremos um trecho do material que recolhemos:

Em sua obra “De Legibus”, Cícero (Marcus Tullius Cícero – 106 a 43 a.C) comenta com clareza que, na Lei das Doze Tábuas havia uma determinação expressa para o extermínio de crianças nascidas com deformações físicas ou sinais de monstruosidade. Em sua linguagem original a famosa lei determinava o seguinte: Tábua IV – Sobre o Direito do Pai e do Casamento –

Lei III. O pai de imediato matará o filho monstruoso e contra a forma do gênero humano, que lhe tenha nascido recentemente (Roma antiga e as pessoas com deficiência 2011, p. 1)

A história da humanidade registra, no quadro vivido pelos deficientes, trágicas pinturas em que se misturam destruição, menosprezo, perseguição e tortura. O indivíduo deficiente foi condenado a carregar não só o peso de suas limitações, mas as correntes que o aprisiona ao estigma do eterno pecador. Essa ligação da deficiência ao pecado deixa-nos ancorados ainda na Idade Média. Ser pecador significava não cumprir os desígnios estabelecidos pelas leis divinas e o deficiente trazia, grafado em seu corpo, as marcas da desobediência, da infração cometida. Para ilustrar essa assertiva, recorremos a Lange (2008): “O monstro, uma das figuras representativas e extremas do anormal seria visto como uma forma de *contra natureza* que cria um embate com a lei e, desta forma, caracteriza uma infração” (LANGE, 2008, p. 43).

O personagem que conduz a linha de estranheza desta narrativa, contrariamente, não traz o sinal da desobediência: “Ele ficava aguardando como um animalzinho que nunca se fez amar” (AD, p. 119). Ainda assim, ele enfrenta os resquícios da maldição: “Às vezes eu o amaldiçoava” (AD, p. 120). Ser amaldiçoado representava um castigo àqueles que infligiam às leis divinas. Normalmente, o infrator, o desviante da norma, submetia-se a um castigo.

Nesta construção artística, a punição tem o formato do desprezo ou mesmo da própria morte, conforme é possível percebermos nos fragmentos a seguir: “Colocava-o de rosto para baixo” (AD, p.120) e “Mas parecia ser uma parte morta de nós mesmos, um pedaço mau de nosso corpo com que tínhamos de conviver” (AD, p. 121). A ideia de morte é complementada pela gelo das mãos: “E ele (...) passava suas mãozinhas geladas em meu pescoço” (AD, p. 120). O monstro representado nas cenas descritas nesse conto viola as leis naturais, mas o faz de uma maneira bastante sutil, já que não assombra pela sua deformidade, mas ataca pela tristeza que consegue depositar, como depõe Nazário (1998):

Ao contrário dos monstros tradicionais, esse não emerge para destruir, assustar e matar, mas para lançar ao seu redor um olhar profundamente triste, de reprovação e pena: como se a monstruosidade deixasse ver, num momento de fraqueza, sua humanidade pura (NAZÁRIO, 1998, p. 14).

Há uma espécie de constrangimento quando contemplamos a monstruosidade do menino deficiente. A fragilidade que ele deixa emergir de suas mãos geladas é que o torna assustador. Conforme Nazário (1998), “A monstruosidade começa

verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos” (NAZÁRIO, 1998, p. 13). Mesmo sem falar uma palavra sequer, ele consegue tirar a tranquilidade da mãe, do pai e da irmã que estava por casar. A sua presença já era motivo suficiente para incomodar, para desagradar. É importante observar o registro que o narrador faz dessa cena:

Veio, um dia, o casamento de nossa irmã. Bem cedinho, o corre-corre de nossa mãe para colocá-lo num lugar onde ninguém o visse. (...) Eu vi bem quando as duas e meu pai se puseram em cochichos e depois o colocaram numa caixa de maçãs. Levaram-no para o fundo do quintal, perto da casinha dos patos. A ordem era não deixarmos ninguém chegar até ali (AD, p. 121).

Para Martins (2004), “O deficiente com sua desfiguração, sua mutilação é a personificação da assimetria, da desordem e, por isso, constitui-se numa ameaça para as pessoas ditas ‘normais’” (MARTINS, 2004, p. 970). Como existe um apego muito grande à ideia de perfeição, o que foge a esta regra é considerado desordenado, desfigurado.

O preconceito diante de pessoas que possuem algum tipo de deformação física ou distúrbio mental é desolador. Somos cúmplices de uma sociedade que não esconde a preferência pelos atrativos trazidos pelo ideal de beleza e pelas regras legítimas. O que se afasta desse padrão ideológico é desprezado, humilhado, ou mesmo ignorado e, portanto, monstrificado. O monstro, dentre outros significados, associa-se ao fato de quebrar as regras que constitui não unicamente as leis sociais, mas sobretudo as leis naturais. Essa assertiva é confirmada no fragmento seguinte:

O que defini o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. (FOUCAULT, 2010, p. 47).

O monstro coloca-nos em estado de choque. Ele não só consegue contrariar a natureza das coisas pelo caráter grotesco que normalmente possui, como também subverter essa mesma natureza, ao sinalizar para questões de ordem política. Na verdade, o monstro não se situa tão distante dos nossos ideais de vida. Não se afasta totalmente dos propósitos humanos. Nesse intercâmbio entre o ser humano e o ser monstruoso, há uma matriz de onde tudo emana. Segundo Nazário (1998), “a ordem monstruosa é a metafórica representação de uma ordem humana proibida” (NAZÁRIO, 1998, p. 17).

Através do jogo metafórico é possível ampliar o leque de interpretações e entrelaçar seres comuns a “entidades mais fantásticas por causa do poder posicional inerente na linguagem” (JEHA, 2007, p. 19). Levando em consideração essa força expressiva da linguagem, seguiremos para outro aspecto a ser verificado a partir do estudo da personagem que está sendo investigada. Trata-se da condição histórica a que foi condenada: servir de entretenimento em espetáculos públicos.

O garoto deficiente que perambula nos dias de domingo pelas ruas de Jabutiana¹⁰, de modo muito especial, pode encaminhar essa discussão. Assim são apresentadas as cenas exibidas no suposto espetáculo no qual o deficiente contracenava como protagonista:

De vez em quando, ele soltava um assobio fino que fazia rir a quem estivesse por perto (...). O farfalhar da seca que o vestia (o que eu jamais pude entender) chamava a atenção de todo mundo e eu com o coração apertado de vergonha (AD, p. 120).

A confirmação do espetáculo vem na voz do narrador personagem: “Eu tinha vontade de chorar, de gritar que não era culpado pelo espetáculo daquelas manhãs de domingo”. (AD, p. 120).

A imagem de monstruosidade que foi construída no universo artístico de Viana, e que não por acaso é povoado de representações infantis, reporta-nos a antiga Roma, de onde é possível visualizar a lei macabra que negava o direito de viver aos bebês que vinham a luz antes dos sete meses e àqueles que nasciam com algum tipo de deformação. Nesses casos, as crianças eram geralmente afogadas ou levadas às margens do rio Tibre. Muitas vezes essas crianças abandonadas eram pegas por escravos, mendigos que faziam disso um comércio. É esclarecedora a citação a seguir:

Crianças malformadas, ou consideradas como anormais e monstruosas, eram, com frequência cada vez maior, expostas em cestinhas enfeitadas com flores nas margens mais distantes do rio Tibre. O que podia acontecer com elas? Os escravos e as famílias plebéias mais pobres, que muitas vezes viviam de esmolas, apossavam-se dessas crianças, criando-as para mais tarde explorarem o compadecido e por vezes culpado coração romano, obtendo esmolas volumosas (Roma antiga e as pessoas deficientes, 2011, p. 3).

A Lei das Doze Tábuas, usada na antiga Roma, é um grito de alerta, uma maneira de denunciar um passado de horror. Esse quadro deprimente foi apagado do discurso atual. Se a Idade Média associou o deficiente ao pecado e levou-o à exibição e

¹⁰ Bairro de Aracaju- SE.

constrangimento públicos, coube a nossa geração a vergonha de relacionar o deficiente à disfuncionalidade.

Infundáveis estigmas são criados para as pessoas que carregam a marca da deficiência. Os adjetivos que sobre elas se depositam são amplamente deprimentes e traduzem muitos discursos, dentre eles, o da inutilidade. Segundo Abreu e Marques (2007), “Certamente, isso se deve a uma visão distorcida por parte de uma parcela da sociedade que pressupõe que as pessoas com deficiência são pessoas infelizes, oprimidas, ou, ainda, inferiores, ou outros que os imaginam inúteis ou doentes” (ABREU; MARQUES, 2007, p. 02). Ainda que não seja possível distanciá-las totalmente dessa realidade, tais limitações diárias não devem ser confundidas com a incapacidade de relacionar-se, de ter uma participação ativa na sociedade.

No imaginário social, sempre houve monstros que perambularam pelo mito dos mares tenebrosos, pelas estradas desertas, pelos casarões mal assombrados, pelas ruas e favelas... Cada época tem uma maneira muito peculiar de tratar os seus monstros. O conto “Lofote e sua mãe” será o nosso próximo objeto a ser demonstrado e cuidará, mais de perto, da questão da disfuncionalidade atribuída ao deficiente.

3.3 EXPOSIÇÃO DOS CORPOS

O último perfil a ser estudado neste capítulo discorre acerca do estranho que, além do sofrimento e da discriminação enfrentados pelos outros personagens (Nadinha e o irmão de Orlando) conta com o fato de viver sem um lar. Lofote é um estranho de rua e através do seu corpo nos permite revisar um importante trecho da história do Brasil Colônia: crianças enjeitadas eram deixadas na roda dos expostos. Talvez essa não tenha sido a história desse menino de rua, mas imaginemos que tenha sido. Lofote não contou com a ajuda da sorte e, ao lado de sua mãe, enfrenta as mais gritantes atrocidades: é humilhado, xingado e banido de todo cuidado indispensável à vida na infância. Como se isso não bastasse, além de ser vítima das problemáticas que acompanham uma criança de rua, Lofote tem deficiências físicas e mentais. No conto “Lofote e sua mãe”, uma decisiva página de invisibilidade social será revisada.

Crianças desamparadas sem assistência adequada não é um fato recente. Esse quadro patológico de discriminação social que acompanha a infância já vem sendo descrito há décadas. O Brasil colônia já traz no seu bojo os traços de uma infância perseguida e abandonada na roda do destino. Segundo Campos (1997),

a história social da criança no Brasil confunde-se com a evolução econômica, política e social do país, e com a história do atendimento a essa criança, remontando aos tempos da colônia, quando as entidades católicas desenvolviam a caridade para com aqueles filhos de mães solteiras, deixados na “roda dos expostos” (CAMPOS, 1997, p. 1).

Apesar da leitura cruel que possa ser feita dessa condição na qual estavam inseridas as crianças que eram abandonadas na roda dos enjeitados, àquela época ainda era o que de melhor era ofertado. Filhos de mães solteiras ou de famílias sem as mínimas condições econômicas, os enjeitados eram lançados à própria sorte e muito raramente mudavam a rota do próprio destino. Desde cedo, a criança que tem a rua como seu território, aprende a conviver com alegrias, tristezas, realizações e sofrimentos. A vida das crianças no passado, e hoje não se distancia tanto dessa realidade, está integrada a uma rede de relações “onde o bem não existe sem o mal, o sacro sem o profano e a fé sem maldições e dúvidas” (NASCIMENTO, 2008, p. 36).

Quando as crianças que eram deixadas na roda dos excluídos tinham algum problema físico isso ficava registrado em detalhes, conforme nos informa Freitas (1997): “Às nove horas da noite lançaram na Roda uma menina que parece branca, recém-nascida, com dois dedos na mão esquerda, outros dois no pé direito (1843)” (FREITAS, 1997). Ser uma criança deficiente acarretava e acarreta muitos outros problemas e dificuldades.

Quando há qualquer tipo de comprometimento que atinge a integridade físico-mental de alguém dizemos estar diante de um caso de deficiência. A deficiência, segundo Paz (2006), “é toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica, que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano” (PAZ, 2006, p. 19).

Definidos como incapazes ou impotentes, o deficiente se vê invadido por atitudes mesquinhas e desumanas. Muitas vezes o deficiente é sufocado de atividades que só condenam-no mais e mais ao isolamento. O personagem Lofote, além de trazer a debate a condição da criança deficiente, denuncia o descaso a que as pessoas que vivem nas ruas são submetidas. A discriminação que se deposita sobre as pessoas portadoras de deficiência chega a causar pavor. Testemunhamos, no nosso dia a dia, as ingênuas denominações que são utilizadas com o intuito de celebrar a intimidade com o portador da deficiência. Ainda segundo Paz (2006), “Invariavelmente, as pessoas portadoras de deficiência são discriminadas através das denominações que recebem: inválido,

excepcional, deficiente, mongol, down, manco, ceguinho, aleijado, demente...” (PAZ, 2006, p. 21).

Lofote é portador de deficiência. Nem a sua postura física e nem a mental condizem com o que socialmente é descrito como normal. São pontuais as palavras do narrador: “E lá se ia ele com a perna direita esbandogada, a que tinha passado o vento ruim, todo desconjuntado, procurando um canto pra se socar” (LM, p.112). “Ficava rindo, cada dia mais bobo” (LM, p. 114). Lofote, de certa forma, é conduzido no desenrolar da narrativa a um espaço de estranheza que o integra a uma condição deprimente. Nele falta a ordem, o conjunto, o alinhamento de suas ações. Ele é “todo desconjuntado”.

O seu corpo fala uma linguagem depreciativa e ele é a expressão do mal. Daí a associação constante a forças macabras, conforme pode ser contemplado no trecho seguinte: “Mas que diabo que dava naquele desgraçado pra ele sair assim correndo feito um doido, embiocando pela primeira porta como se quisesse sair no mundo?” (LM, p. 112). Outras vezes é relacionado a uma praga divina na tentativa desesperada de justificar a anormalidade daquele ser: “Ô Lofote da peste, castigo de meu Deus!” (LM, p.113).

O mal que se avoluma em Lofote associa-o a sua condição doentia e desequilibrada. Essa expressão da maldade parece ser inerente a sua natureza. Ele é visto pela mãe como uma praga ou mesmo um castigo. Segundo Ramalho (2011), “O mal, nessa linha de raciocínio, não se restringe à materialidade de formas horrendas externas, contra as quais se pode lutar, mas é parte da interioridade humana, má, portanto, ela própria” (RAMALHO, 2011, p. 199). Lofote cria um mal estar que se confirma nas portas que se fecham, conforme nos é possível comprovar: “mal avistavam os dois, as portas começavam a bater” (LM, p. 113). É ainda Ramalho (2011) quem nos dá outras pistas sobre a personagem: “o mal-estar extrai-se de retratos de uma sociedade decadente, em que a luxúria, o preconceito, a escravização do homem, a marginalidade, a fome, a doença e a morte estão todo o tempo presentes” (RAMALHO, 2011, p. 201).

Lofote é a representação de uma sociedade em declínio e, através da fome, que insistentemente é denunciada na narrativa, se inscreve como uma figura monstruosa que devora ao denunciar um regime social imposto que se sustenta numa política de assistencialismo: “Ninguém mais abria uma porta pra dar uma cuia de farinha que fosse” (LM, p. 113). Essas portas que se fecham bem que poderiam ser um anúncio de que um problema social não se resolve com medidas paliativas. É importante que

tenhamos atitudes que ultrapassem o mero assistencialismo e nos coloque diante de experiências humanas que saiam do faz de conta. Não é por acaso que os monstros sempre foram amados, conforme Del Priori (2000b): “a humanidade nunca deixou de amar os monstros” (DEL PRIORI, 2000b, p. 11). Eles nos ajudam a enxergar o que insistimos em não ver.

De acordo com Nazário (1998) “Os olhos do monstro refletem sua concupiscência: são olhos lascivos de esquizofrênico, que miram a presa, esbugalhados (NAZÁRIO, 1998, p. 12). Lofote possui olhos vibrantes que miram e denunciam: “Ele corria, embarafustava pela primeira porta aberta e ficava lá no canto, só os bugalhos dos olhos no escuro, feito dois holofotes” (LM, p. 112). Segundo Jeha (2007), os “monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (JEHA, 2007, p. 7).

Lofote nos leva a refletir sobre esse caos com o qual nos deparamos constantemente. Ele, com a competência de um monstro, ao compactuar com os opostos, nos induz a desfrutar da vida com mais sagacidade. O protagonista da narrativa, ao mesmo tempo em que nos leva a com ele compartilhar do sofrimento, nos instiga a provar sensações de alegria, como é possível observarmos no trecho a seguir:

Ela sem güentar descer direito o barranco, e ele ia no escorrega-manteiga em dia de chuva, chegando lá embaixo todo melado de lama. ‘Escorrega, peste, pra ver se assim vai embora de vez!’ Mas quem disse que ele morria? Ficava rindo cada dia mais bobo (LM, p. 114).

Duas questões merecem ser repensadas a partir desse fragmento. A miséria é a paisagem natural dos filhos da pobreza, mas apesar de toda miséria, Lofote é livre, vive a sua infância, realiza brincadeiras de criança e sorri como só as crianças sabem: “Ficava rindo cada dia mais bobo” (LM, p. 114).

Enquanto a deficiência for entendida unicamente como sinônimo de anormalidade, ficarão ofuscados os avanços que poderiam vir a ampliar a qualidade de vida das pessoas que sofreram algum tipo de lesão. Queiroz (2007) lendo a socióloga Débora Diniz, mostra-nos “que a deficiência não é uma variação do normal da espécie humana, pois anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre um estilo de vida” (QUEIROZ, 2007, p. 1). Existem estudiosos sociais, a exemplo de Débora Diniz, que defendem a deficiência como uma expressão da diversidade de estilos de vida. Esse entendimento, de certa forma, contribui para que se efetive o projeto de integração dos deficientes, uma vez que estes passariam a usufruir de uma

alternativa de vida bem mais centrada em bases funcionais. O deficiente começaria a ser visto como mais um participante da esfera social, em vez de ser um mero dependente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos dedicarmos ao estudo das obras do contista Antônio Carlos Viana, tivemos a pretensão de verificarmos como o estranho se configura nas suas narrativas. Para alcançar nosso objetivo, fizemos o recorte de alguns textos que compõem as suas três principais composições - *O meio do mundo e outros contos*, *Aberto está o inferno* e *Cine privé* - e partimos para a investigação do estranho sob três vieses: o estranho de gênero, o sexual e o deficiente.

Nesta empreitada, levantamos dados e discutimos – através de mecanismos ideológicos voltados para a questão de gênero, identidade, sexualidade e monstrosidade - como as representações ficcionais analisadas podem propor novos debates que validem o diálogo pertinente entre a literatura e as construções culturais que circulam pela esfera social, com o propósito de desmistificar antigas certezas que insistem em se estabelecer como incontestáveis.

As reflexões que pontuamos no primeiro capítulo, tiveram a intenção de verificar em que medida os corpos ocupados pelo sujeito feminino ainda continuam sendo vítimas de um regime de submissão. Para chegar a uma resposta, investigamos perfis femininos em algumas narrativas (esse estudo encontra-se condensado em *O não lugar de gênero*) e realizamos a análise dos contos “O amor de Isa e Nane”, “Maria filha de Maria” e “Doutora Eva”. A partir deste estudo, confirmamos que o patriarcado não é um mero conceito ultrapassado. Ele permanece construindo escolas. Erguendo muralhas preconceituosas e discriminatórias e, lamentavelmente, formulando muitos direcionamentos para um número significativo de discípulos.

As indagações que suscitamos a partir do segundo capítulo contribuíram para a abertura de novos espaços de discussão em torno das diferentes opções sexuais. A bipartição masculino-feminino não é única. Há outras maneiras de viver a sexualidade. O olhar unilateral é repressor e discriminador, ao anular as outras possibilidades de relacionamentos. Normalmente, temos cumplicidade com o olhar do outro que se pasma diante do novo, do diferente. A leitura que realizamos dos contos “Eliazar, Eliazar”, “Os mestres”, “Jardins suspensos” e “Meu tio tão só” arremata a certeza de que a hipocrisia

humana ocupa grandes discursos sociais e comunga com o interesse de manutenção das normas legitimadoras.

No terceiro capítulo, através do estudo dos contos “Nadinha”, “Aos domingos” e “Lofote e sua mãe”, procuramos revisar, com a aplicação da teoria dos monstros, as atitudes preconceituosas que recaem sobre os deficientes, que se veem banidos de uma sociedade que, ao cultuar certos valores estéticos, desprestigia determinadas características físicas. Além disso, mostramos que, apesar da história de opressão que envolve o portador de deficiência e a sua constante aproximação com situações discriminatórias, há outras possibilidades de direcionar o nosso olhar para a deficiência que, além de assistida, precisa ser encarada como mais uma alternativa para viver a diferença.

Não há nos contos vianianos nenhuma família bem sucedida. Um arsenal de irrealizações e sofrimentos está entranhado nas vísceras das suas personagens. Durante as tramas narrativas, a definição de família ideal é desmascarada. Em todos os lares pintados na sua obra, há desilusões, desentendimentos, tristeza ou qualquer outro tipo de insatisfação. São seres reprimidos, recalcados e desiludidos os personagens que trafegam pelos seus inscritos.

Os sujeitos estranhos em Viana têm a família como espaço de atuação. Há no conjunto das obras deste contista vários seres ficcionais que garantem ao texto um acentuado grau de estranheza. São representações que proporcionam um encontro interessante com aspectos da realidade. As personagens estranhas que desfilam pelas suas obras não estão em um ambiente diferente, inusitado, atípico. Elas perambulam pelo ambiente familiar, doméstico. Não vieram de outro lugar, não são estrangeiras pela origem ou procedência. Confundir-se-iam pelo sobrenome se assim o tivessem. Eles se encontram na mesa da cozinha, em algum canto da sala e se embaraçam com as nossas dores e os nossos medos.

No desenrolar das reflexões feitas, até agora procuramos evidenciar que os seres fictícios que integram a obra de Viana possuem um forte teor de estranheza, que nos chama atenção por estarem associados a situações banais e cotidianas. É familiar o ambiente em perfilam os seres marginalizados apontados na composição artística do contista sergipano. Os seres que ocupam o *não lugar* em suas obras nascem do solo nordestino, mas poderiam percorrer qualquer outra região que, assim como o nordeste brasileiro, carrega a marca da opressão e os traços da miséria. São estranhos pela condição de excluídos e de marginalizados, no entanto comungam com dores e

problemáticas comuns a tantos atores fictícios e reais que perambulam pelo espaço social.

Na literatura brasileira, o outro é representado de diferentes formas; contudo, a sua condição de marginal, de estranho, de monstro o enquadra na categoria de excluído. As alteridades do pobre, do gay, da prostituta, do marginal, do louco, entre outras, ainda assombram os vários organismos sociais que preferem viver a tranquila ilusão da fixidez, do homogêneo e da naturalização como condições incontestáveis. O jogo da alteridade é indispensável para que tenhamos conhecimento do nosso lugar de fala, de pensamento, de devaneios. Essa forma dinâmica de entendimento do social estabelece quais as identidades estão sendo testadas, qual a posição que ocupamos nas fronteiras, qual a nossa capacidade de aceitação do outro. Desta maneira, amplia-se e dinamiza-se o espaço para a revisão e a reciclagem da identidade, que é marginalizada diante de posturas estigmatizadoras.

As análises que foram feitas das narrativas do escritor sergipano pretenderam resgatar o passado com o olhar do presente, não como um princípio moralizante que a tudo acusa e a todos pune, mas como uma leitura possível do mundo amparada pela realidade ficcional. Segundo Cândido e Rosenfeld (1976), “é importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonístico etc – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. (CÂNDIDO ;ROSENFELD, 1976, p.46)

O estudo das obras de Viana nos coloca diante de férteis discussões autorizadas no aventureiro e diversificado reduto da arte. Seus textos engajados nos proporcionam a ruptura com paradigmas estigmatizados, ao questionar os papéis pré-estabelecidos para as questões de gênero, para a sexualidade e para a deficiência.

Procuramos pontuar, também, através desta pesquisa que algumas marcas indelévels do passado nos acompanham como uma praga já exterminada, mas que deixam o cheiro do remédio e o seu gosto amargo. Com o debate que estamos suscitando através da leitura desses textos, esperamos estar contribuindo para que seja revista a impropriedade com que a nossa sociedade, travestida de justa, imparcial e atual, vem gerenciando seus discursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Juliana Andrade de. MARQUES, Valéria. Gestão de pessoas com deficiências: um olhar da psicologia. In: *Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia*, 4, 2007. Resende: Anais do IV SEGeT. Resende: AEDB, 2007. 1CD.

ANJOS, Augusto dos. Versos íntimos. In: *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Coincidências Absurdas: Ricoeur e Atanásio. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos. GOMES, Carlos Magno. CARDOSO, Ana Leal (orgs). *Sombras do Mal na Literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Claudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman; tradução, Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editor, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*. Florianópolis: Insular, 2000.

BELLO, José Luiz de Paiva. *O poder da religião na educação da mulher*. Pedagogia em Foco. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/mulher_02.htm. Acesso em: 12/04/2011.

BOSI, Alfredo. *O conto contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRAIT, Beth. *A personagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O outro: esse difícil. In: *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund ET AL. 3 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

CAMPOS, Ricardo Herculano. *Dossiê sobre o menor*. Revista Estudos de Psicologia. Natal, RN, vol.2 nº1, jan/junho, 1997.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa. *Discursos Políticos Feministas na Década de 1930 em Sergipe*. Interdisciplinar.V.11 – jan/jun de 2010.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELFRANCHI, Yury. *Quase como nós* nº 92, out. 2007. www.cienciamao.if.usp.br/tudo/index.php?mídia

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

COALE, Sam. Monstros existem. In: JEHA, Julio(org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antônio Carlos Viana*. Feira de Santana, 2010. (dissertação de mestrado)

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado* (foco em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DEL PRIORI, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2000a.

DEL PRIORI, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. <http://resenhasexcertos.blogspot.com/2010/02/farmacia-de-platao-jacques-derrida.html>

DOMINGOS, Josemir. O lugar do urso e da teoria *queer* na Análise do Discurso. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Sexualidade, Identidade e Gênero em Debate*. Olinda-PE: Livro Rápido, 2009.

DINIZ, Denise. *O que é deficiência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007. Coleção Primeiros Passos. ISBN: 978-85-11-00107-5

FACCIOLI, Luiz Paulo. Publicado em Rascunho, edição de novembro/2004.

FERNANDES, Rinaldo de. *O conto contemporâneo do século XXI*. Jornal Rascunho. Curitiba, 25 de agosto de 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

FREITAS, Marcos (org.). *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 1997.

FREITAG, Bárbara. *A Teoria Crítica*. São Paulo: Brasiliense, 1.986.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In LOURO, Guacira Lopes. FELIPE, Jane. GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GÓES, Paulo de. Montaigne e a monstrosidade. In *Fragmentos de cultura*, Goiânia, v. 19, n. 9/10, p. 785-800, set./out. 2009.

GOMES, Carlos Magno. *A Alteridade no romance pós-moderno*. São Cristóvão: UFS, 2010.

GOMES, Carlos Magno. *A paródia de Verdi no romance de Nélida Piñon. Interdisciplinar*. V.2. n. 2 – jun/dez de 2006.

GOMES, Carlos Magno. *O lugar da identidade de gênero na literatura brasileira*. In: *Leitura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística*: número temático: *Os (não) lugares da representação de gênero*. Maceió: EDUFAL, 2008.

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

GROSH, Elisabeth. *Corpos reconfigurados*. In: *Cadernos Pagu* (14). Campinas: UNICAMP, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro _ 11ªed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e Impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio(org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

KATZ, Chaim Samuel. *Um pequeno questionamento*. Texto da fala na minha posse na Academia Brasileira de Filosofia (17/01/08)

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e Impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LANGE, Fernanda. Estranhos, anormais e monstros. In: Monstros. Associação Educacional Luterana. Bom Jesus/IELUSC, 2008. www.boocc.ubi.pt

LIMA, Jackson da Silva. *Contos e Contistas Sergipanos*. Coletânea. Aracaju – Sergipe, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. *Currículo, Gênero e Sexualidade*. Porto: Porto Editora, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007a.

LOURO, Guacira Lopes (org). *O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007b.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade. O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira Lopes. FELIPE, Jane. GOELLNER, Silvana Vilodre (organizadoras). *Corpo, Gênero e Sexualidade. Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a.

LOURO, Guacira Lopes *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008b.

MARTINS, Georgina. *Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antônio Carlos Viana*. Publicação do Setor de Literatura Brasileira. Edição 3, março de 2010. ISSN: 1984 – 7556

MARTINS, Antília Januária. *O estranho genético*. Caderno Saúde Pública, Rio de Janeiro, 20(4): 968-975, jul-ago, 2004

MARQUES, Carlos Alberto. *A construção do anormal: uma estratégia de poder*. UFJF, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. *A sorte dos enjeitados: o combate ao infanticídio e a institucionalização da assistência às crianças abandonados no Recife (1789 – 1832)*. São Paulo: Annablume: FINEP, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.8, n. 2, p. 9-41

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O imaginário do mal entre os gregos. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos. GOMES, Carlos Magno. CARDOSO, Ana Leal (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Ronilson José da. As pessoas portadoras de deficiência no Brasil: Inclusão social. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 2006.

POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002.

RAMALHO, Christina. O mal-estar em eu e os atuais retratos da miséria humana. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos. GOMES, Carlos Magno. CARDOSO, Ana Leal (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

RIBEIRO, Maria Goretti. O imaginário da Bruxa no Conto Popular. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal(orgs.). *Sombras do Mal na Literatura*. Maceió-AL: Editora UFAL, 2011.

ROHDEN, Fabíola. Ensaio bibliográfico. *O corpo fazendo a diferença*. Mana 4(2): 127-141, 1998.

ROMUALDO, Anderson dos Santos. NEVES, Silvana Sousa de Mello. *Do mito da monstruosidade ao olhar para a diversidade: a infância da criança com deficiência em contexto*. Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 11, n. 2, jul./ dez. 2009.

RONALDSON, O elástico da instantíssima (a Antônio Carlos Viana). In: *Questão de Íris*. Aracaju: Tribunal de Justiça, 1997.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. *Revista Investigações*. Vol. 22, nº 1, janeiro 2009.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Mulher e Literatura: histórias de percurso. In: CAVALCANTI, Ildney. LIMA, Ana Cecília Acioli. SCHNEIDER, Liane (Organizadoras). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió-AL, 2006.

SHOWALTER, Eliane. “A crítica feminista no território selvagem”. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendência e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Trad. de Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.

TOURAINE, Alain. *O mundo das mulheres*; tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VIANA, Antônio Carlos. “Sinto dor quando estou escrevendo”. In: *Jornal Cinform*, Aracaju, 15 a 21 de junho de 2009d _ Ano XXV _ Edição nº 1366, p. 3.

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

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

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

VIANA, Antônio Carlos. Como me tornei contista. In: *Revista Interdisciplinar*. Ano IV, V.8, jan-jun de 2009b _ ISSN 1980 _ 8879; p. 11-13

VIANA, Antônio Carlos. VIANA, Antônio Carlos. *Em pleno castigo*. Aracaju/Se: Hucitec, 1981.

VIANA, Antônio Carlos. Entrevista ao *Jornal Rascunho*: Paiol literário. 2009c.

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

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

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

XAVIER, Elódia. *A representação da família no banco dos réus*. V.1, n.1. Edição Especial 2006.

XAVIER, Elódia. *Declínio do Patriarcado – a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 1998.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória; a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? – o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Prefácio do livro *Em pleno Castigo*. In VIANA, Antônio Carlos Viana. *Em pleno Castigo*. São Paulo: Hucitec, 1981.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão. A imagem feminina em A República dos Sonhos, de Nélida Piñon*. Maringá: Eduem, 2003.

Roma Antiga e as Pessoas com Deficiência. Variedades. FASTER. Centro de Referências. Consulta: 23/2/20011. <http://www.crfaster.com.br/Roma>.