

O MONSTRO COMO ESTRATÉGIA EM “MARIA MONTEZ”, DE ANTONIO CARLOS VIANA

THE MONSTER AS A STRATEGY IN “MARIA MONTEZ”, BY ANTONIO CARLOS VIANA

Josalba Fabiana dos SANTOS¹

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar o processo de desumanização ao qual é submetida Maria Montez, personagem do conto que leva seu nome no título, do livro *Jeito de matar lagartas* (2015), de Antonio Carlos Viana (1944-2016). Esta mulher é comparada a animais e a um monstro gigante. Além disso, ela não tem uma casa apropriada para viver: primeiro habita um barraco e depois um poço seco. Há outro personagem de Viana no mesmo livro que passa por um processo similar: seu Lilá, de “Cara de Boneca”. De maneira que a desumanização é uma estratégia recorrente no autor. Mostraremos qual o papel de tal estratégia com a contribuição de estudiosos como Cohen, Deleuze e Guattari, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Carlos Viana. *Jeito de matar lagartas*. Maria Montez. Monstro. Rosto.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the dehumanization process to which Maria Montez, a character in the short story that bears her name in the title, in the book *Jeito de matar lagartas* (2015), by Antonio Carlos Viana (1944-2016), is subjected. This woman is compared to animals and a giant monster. In addition, she does not have a suitable home to live in: she first inhabits a shack and then a dry well. There is another Viana’s character in the same book who goes through a similar process: seu Lilá, in “Cara de Boneca”. So that dehumanization is a recurring strategy of the author. We will show the role of such a strategy with the contribution of scholars such as Cohen, Deleuze and Guattari, among others.

KEYWORDS: Antonio Carlos Viana. *Jeito de matar lagartas*. Maria Montez. Monster. Face.

Antes do mais

O último livro de Antonio Carlos Viana (1944-2016), *Jeito de matar lagartas* (2015), foi finalizado enquanto o autor sofria as dores de uma doença bastante séria. Ao ver-se aparentemente curado e com os contos publicados, disse: “Foi como se a espera desse livro tivesse contribuído para superar momentos tão cheios de dor e de uma rala esperança de sair daquele estado. Posso dizer que, no meu caso, a literatura ajudou a me salvar” (VIANA, 2016). Alguém poderia obstar tal afirmativa argumentando que o escritor faleceu pouco tempo depois da mesma doença que o havia acometido da vez

1. Professora de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, SE. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). josalba.santos@yahoo.com.br. ORCID 0000-0003-0843-368X.

anterior e que, portanto, a literatura não o salvou. Todavia, como também disse ele: “escrever é como adiar a morte” (VIANA, 2016). Se, por um lado, o ato da sua escrita está finalizado, por outro, o produto desta escrita continua a nos acompanhar e envolver, está salvo. Este trabalho pretende contribuir para a divulgação e manutenção da obra de Viana entre nós.

“Maria Montez” é o antepenúltimo conto de *Jeito de matar lagartas*. Destacaremos a forma como a protagonista, que dá título à narrativa, é descrita pelo narrador-personagem: ora como um animal, ora como um monstro. Destituída de humanidade, Maria Montez está pronta para sofrer toda a sorte de violências sem que haja qualquer indício mais evidente de culpa daqueles que a agridem.

Ocasionalmente faremos algumas incursões por “Cara de Boneca”, um dos contos iniciais do mesmo livro. Tais incursões não deverão se aprofundar, visto que já dedicamos um artigo² a esta narrativa. Nossas comparações visam apenas mostrar alguns pontos que se repetem nesses dois contos. São histórias que se espelham em uma certa medida sem, contudo, serem as mesmas, pois têm suas próprias idiossincrasias. Ambas elucidam uma estratégia narrativa de Viana presente inclusive em livros anteriores: a desumanização.

Os sem-lugar

A ausência de uma casa marca um dos primeiros pontos de contato entre Maria Montez e seu Lilá. Ao menos ausência de uma casa na qual se possa morar com um mínimo de segurança, conforto e dignidade. De seu Lilá não temos notícia de qualquer moradia, ele é descrito sempre em meio às suas andanças de catador de objetos que os outros não desejam mais. Já Maria Montez vivia em um barraco. Após retornar de mais uma de suas inúmeras gravidezes, ela o encontra ocupado por uma família que a escorraça. Perambula de um canto a outro até ir para: “seu novo barraco, barraco mesmo, não, parecia mais uma arapuca. Ela agora morava dentro de um poço seco que tinha coberto com umas palhas de coqueiro” (VIANA, 2015, p. 138). A decadência na moradia deixa clara a decadência da própria moradora. No final do conto ela troca de um barraco para um outro ainda mais improvisado do que o anterior: um poço seco. Maria chega assim ao fundo do poço, ou seja, no lugar mais baixo da sociedade. E isso solicita um breve olhar sobre seu nome, supostamente atribuído quando era dançarina em um circo (VIANA, 2015, p. 136). Montez nos remete à palavra montês, em português, de monte ou montanha e que, em francês, significa subir. Tais definições colocariam Maria no alto, o que não é o caso. Ela está na trajetória inversa, pois termina

2. SANTOS, Josalba Fabiana dos. O jeito de Antonio Carlos Viana matar lagartas. *Revista Aletria*, v. 27, n. 1, p. 287-302, 2017.

o conto abaixo do solo, em uma posição de fragilidade que não inspira qualquer tipo de consideração ou pesar. Ao contrário, garotos da redondeza, incluído o narrador, desprezam e agridem a moça. Portanto, a forma como a personagem é denominada é evidentemente irônica.

Os não-humanos

Tanto seu Lilá quanto Maria Montez são o objeto do gozo de meninos. E gozo no duplo sentido: de brincadeiras humilhantes ao gozo sexual. Para que a prática seja mais fluida, sem empecilhos, com menos ou nenhuma culpa, é importante desumanizar seus objetos. Por isso ele é denominado de Cara de Boneca, justamente o título do conto, e ela é comparada inicialmente a uma gata (VIANA, 2015, p. 136) e, ao final, a um monstro: “O umbigão inchado na barriga mole parecia mais o olho na testa de algum gigante, com a boca escancarada, pronto para nos engolir” (VIANA, 2015, p. 138). O que é repulsivo em Maria é exatamente o mesmo que os atrai: a sua vagina, descrita como uma boca escancarada pronta para engoli-los. Como todo corpo monstruoso, o dessa mulher causa um sentimento ambíguo: atração e repulsa (COHEN, 2000, p. 48, 53). Se ter ido morar em um poço indica o fato de estar no lugar mais baixo da escala social, também indica a sua sexualização: Maria não é uma pessoa, um igual aos garotos, ela é apenas um buraco para ser penetrado, uma fonte para ser consumida até secar, até o fim. No entanto, ao ser comparada a um gigante, isso toma uma nova dimensão, um novo sentido. Ela passaria assim a demonstrar o seu poder e fascínio sobre os garotos. Afinal, um monstro (do latim *monstrum*) existe para revelar, mostrar algo ou advertir de alguma coisa (COHEN, 2000, p. 27). Sobretudo, um monstro é um aviso de que uma fronteira foi ultrapassada.

E Maria não é qualquer monstro: ela é uma mulher. São, antes de tudo, os seus atributos femininos que a fazem ser vista como um monstro.

O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro. [...] o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual (COHEN, 2000, p. 44).

Segundo Cohen (2000, p. 35), quando uma mulher ultrapassa as fronteiras de seu subalterno papel de gênero, se arrisca a virar um monstro. Luiz Nazário (1998, p. 117) não pensa diferente: “as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas”. Maria parece indiferente à construção cultural de feminilidade ao menos por duas questões: não ter casa e não cuidar dos filhos que pariu, pois todos morrem ou desaparecem. Ela seria o retrato de uma incapacidade para o desempenho de um papel previamente imposto pela sociedade: a

associação das mulheres com os cuidados do lar e dos filhos. Logo, o papel tradicionalmente aceito é o da mulher como aquela que estabelece e mantém uma família. Mesmo que de maneira totalmente inconsciente, Maria rompe com essa expectativa. Ela mora não importa onde e não demonstra nenhum apego à prole. No caso dela, isso não é um ato de rebeldia, trata-se muito mais de exclusão social advinda, entre outros motivos, da sua condição mental.

Maria tampouco expressa queixa diante dos tratamentos degradantes aos quais é submetida (ao contrário, pois sempre se apresenta sorrindo) – e isso também se deve a sua limitação mental. Já os meninos (ao menos o narrador) têm consciência das maldades que praticam, têm consciência do uso indevido que fazem do corpo dela. Eles têm consciência de estarem se aproveitando da falta de discernimento de Maria, afinal, ela tinha: “Na cara, o riso bobo que nunca abandonava” (VIANA, 2015, p. 138).

Voltando à citação mencionada inicialmente (VIANA, 2015, p. 138), percebemos que não à toa a nova moradia fora comparada a uma arapuca. Todavia, quem ali cai não é Maria, são os garotos, ao menos simbolicamente. Não podemos esquecer em momento algum que quem narra não é ela e sim um deles. Logo, quem compara o novo barraco com uma arapuca não é ela. Uma arapuca é um objeto feito para capturar. Ao observarmos que Maria Montez é descrita como um monstro, tendemos a pensar que, na arapuca onde vive, estaria pronta para abocanhar os adolescentes (do ponto de vista deles).

O umbigo dela é descrito como se fosse um olho. Para os antigos gregos o umbigo era o centro do mundo, inclusive muitas vezes representado como um falo – umbigo é *omphalòs* em grego. O umbigo era o centro do mundo, o seu útero, local da criação (BRANDÃO, 1987b, p. 60 e 321). No conto em questão já vimos que tal ideia está esvaziada, pois as crianças são todas natimortas, pelo menos para Maria. De qualquer forma, o umbigo dela é pervertido em um olho. Na comparação, torna-se uma espécie de Ciclope. Os Ciclopes, na mitologia grega: “Eram senhores do relâmpago, do raio e do trovão, semelhantes por sua violência súbita às erupções vulcânicas, símbolos da força brutal a serviço de Zeus” (BRANDÃO, 1987a, p. 206). É por meio do olho que o Ciclope identifica a vítima e é pelo olho único no meio da testa que a vítima identifica o Ciclope. Para Brandão:

Dois olhos correspondem para o homem a um estado normal, três a uma clarividência extraordinária, um só revela um estado primitivo e sumário de capacidade intelectual. O olho único no meio da fronte trai uma recessão da inteligência e a carência de certas dimensões. (BRANDÃO, 1987a, p. 206).

Não é difícil identificarmos uma correspondência entre essa citação e Maria Montez, como já vimos, sempre descrita com “riso bobo” (VIANA, 2015, p. 138) e muito limitada mentalmente, portanto, sem condições de ter noção das agressões que

sofre. O Ciclope não é apenas um ser com um olho no meio da testa, ele também é um gigante – como é descrita Maria. Mas o gigantismo, segundo definição de Luiz Nazário (1998, p. 30), só reforça a incapacidade mental, pois é associado à estupidez.

É o mesmo Nazário quem identifica as principais partes do corpo monstruoso:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição. (NAZÁRIO, 1998, p. 13).

As mãos estão ausentes do corpo monstruoso de Maria Montez, mas o olho metafórico (não os olhos) e a boca são exatamente as partes destacadas pelo narrador. Ambos estão associados à interceptação e ao desejo de destruir a vítima. A captura se torna possível primeiro pelo olhar e em seguida pela boca devoradora:

O medo que sentimos diante do estranho, suscitado com maior ou menor intensidade através de melhor ou pior realização, quer se apresente compósito ou em estado puro, tem sua origem no medo de ser agarrado. A vítima agarrada pelo monstro é imediatamente presa da morte [...] (NAZÁRIO, 1998, p. 33).

Sendo assim, o desejo expresso na monstrosidade física de Maria apenas espelha o desejo pervertido dos garotos. Afinal, ela não é um monstro gigantesco, ela é apenas uma mulher com a capacidade mental reduzida que se tornou um brinquedo. Da mesma forma que seu Lilá é o brinquedo em “Cara de boneca” – o título por si só indica isso. No fundo, o monstro não está nunca no outro, o monstro está sempre em nós, ele habita a nossa perversidade. Espelhamos no outro aquilo que trazemos em nós próprios, pois somos nós que o denominamos, somos nós que o nomeamos de monstro. Quando sentimos atração ou repulsa pelo outro, é da nossa atração e repulsa que tratamos.

Retomando mais uma vez a citação – “O umbigão inchado na barriga mole parecia mais o olho na testa de algum gigante, com a boca escancarada, pronto para nos engolir” (VIANA, 2015, p. 138) – observamos que está ao final do conto. Prevalecendo assim, no encerramento, uma visão de repulsa pelo corpo monstruoso de Maria, inclusive de negação do desejo: “Daquela vez ninguém teve coragem de fazer nada com ela” (VIANA, 2015, p. 138). O corpo da mulher se tornara monstruoso não só pela forma como é descrito pelo narrador neste momento, muito antes disso já era feito monstruoso pelo uso e abuso dos garotos que o engravidavam com frequência, obrigando-o a constantes gestações: “Não demorava nem seis meses e Maria Montez já estava de barriga nova” (VIANA, 2015, p. 137). Torná-la monstro garante assim o distanciamento necessário para não haver qualquer tipo de identificação, tampouco

empatia. Maria é a estranha, a estrangeira, a outra. Cohen tem mais alguma coisa a dizer sobre isso e sobre ciclopes:

Como uma descrição quintessencialmente xenófoba do estrangeiro (o *bárbaro* – aquele que é ininteligível no interior de um dado sistema linguístico-cultural), as Cíclopes são representadas como selvagens que não têm “uma lei para abençoá-las” e às quais falta a *techne* para produzir uma civilização (no estilo da grega). Seu arcaísmo é significado por meio de sua falta de hierarquia e de uma política do precedente. Essa dissociação da comunidade leva a um exacerbado individualismo que, em termos homéricos, só pode ser horrendo. Por viverem sem um sistema de tradição e costume, as Cíclopes são um perigo para os gregos que chegam, homens cujas identidades dependem de uma função compartimentalizada no interior de um sistema desindividualizador de subordinação e controle. As vítimas de Polyphemos são devoradas, engolidas, obrigadas a desaparecer do olhar público: o canibalismo como incorporação ao corpo cultural errado. (COHEN, 2000, p. 44).

Se por um lado, deixar-se engolir, devorar e desaparecer é tudo que o grupo de meninos teme, por outro, podem ser comparados aos gregos mencionados por Cohen, pois na relação que estabelecem com Maria são eles que ditam as leis, as regras, são os que detêm e mantêm o ato civilizador – no sentido da organização e da linguagem falada e escrita. Enquanto que Maria é identificada com animais, primeiro porque, como dissemos, “parecia com uma gata. Quando menos se esperava, lá estava ela, de barrigão de novo” (VIANA, 2015, p. 136) e depois como alguém que “não sabia nem cagar no vaso e emporcalhou todo o chão do banheiro” (VIANA, 2015, p. 137), portanto, associada a uma porca. Ela sequer domina a linguagem falada ou escrita, pois estava “sempre silenciosa e risonha” (VIANA, 2015, p. 137) e o pouco que diz sobre si “não dava para acreditar” (VIANA, 2015, p. 136), inclusive quando mostra/denuncia os progenitores dos filhos. Os seus algozes estão do outro lado disso tudo: têm família, casa, são “gente”, “nós”, dominam os códigos de comunicação e verdade – a deles, a única a prevalecer.

Os bandos

Os meninos de “Cara de Boneca” e de “Maria Montez” vivem com suas famílias em suas casas, mas dispendem muito tempo fora delas, onde praticam suas vilanias em seus respectivos bandos. O bando contribui para naturalizar e justificar a violência: fazem o que outros fazem, fazem o que todos fazem. No bando também se busca a aceitação: fazem o que outros fazem para que esses outros os vejam como iguais, para que façam parte da vida admirada de alguma forma – e para não serem abandonados. Ser abandonado equivale a se tornar um outro deste bando e, portanto, seu oposto,

talvez seu inimigo. O que nos leva à questão de que para ser igual a uns é fundamental ser diferente a outros. Eis a garantia para não ser abandonado. O oposto ao bando em "Cara de Boneca" é seu Lilá e no outro conto é Maria Montez.

Eric Hobsbawn explica que bandidos são homens adultos que vivem em montanhas e florestas, são "violentos e armados, fora do alcance da lei e da autoridade [...], impõem suas vontades a suas vítimas, mediante extorsão, roubo e outros procedimentos. Assim, o banditismo desafia simultaneamente a ordem econômica, a social e a política [...]" (HOBSBAWN, 2010, p. 21). Não é bem esse o caso dos meninos nos contos de Antonio Carlos Viana aqui abordados. Eles não são adultos, não utilizam armas, mas impõem suas vontades a suas vítimas e são cruéis. Suas atitudes são toleradas e até incentivadas em "Cara de Boneca" e desconhecidas dos demais membros da comunidade em "Maria Montez". Mas é evidente em ambos os contos que eles fazem o que fazem porque estão em grupo. O bando os protege e estimula a determinadas ideias e comportamentos. Além disso, são cúmplices, portanto, jamais estariam dispostos à delação. Fazê-lo implicaria em admitir uma culpa individual e, naturalmente, deixar a confortável situação de membro do bando para passar à condição de ser seu outro, seu inimigo – e sofrer represálias. Ademais, culpa não parece ser um sentimento presente no momento em que as violências ocorrem. Se algum remorso pode ser percebido, em "Cara de Boneca", vem do narrador, devidamente distanciado no tempo daquilo que narra. A confissão deste narrador, se se pode falar em confissão, é passível no máximo ao julgamento moral do leitor. Na economia do conto, ele está seguro de não ser criminalmente punido.

Esta segurança da impunidade aproxima Viana do estudo de Hobsbawn, pois, em ambos, os bandos: "estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores de poder" (HOBSBAWN, 2010, p. 26). O sentido de poder que o historiador inglês observa concorre com o Estado, ele lembra que: "a palavra bandido provém do italiano *bandito*, que significa um homem 'banido', 'posto fora da lei'" (HOBSBAWN, 2010, p. 26). Ainda que não seja exatamente esse o caso, inclusive porque a palavra banido sequer cabe aos garotos em "Cara de Boneca" e "Maria Montez", pois estão integrados não só entre eles, mas com o entorno. No entanto, os bandos exercem, sim, poder sobre suas vítimas, mas esse poder não concorre com o Estado de nenhuma forma, completamente ausente dos dois contos. Não existe qualquer outro instrumento punitivo para eles advindos da família ou da comunidade. Suas faltas podem até mesmo ser relativizadas por um olhar distraído, pois seu Lilá consente em fazer sexo com eles – mas não em ser humilhado, tampouco em ter sua cachorra ou seu próprio corpo sofrendo violências. Com Maria não é muito diferente, quando viu o bando: "Foi logo se deitando no chão, se abrindo toda, como sempre fazia" (VIANA, 2015, p. 138). Um olhar distraído pode esquecer que ela "nunca respondia nada se alguém a

machucava. E como a gente machucava a coitada!” (VIANA, 2015, p. 136). Ambos são constituídos de forma a alimentar um certo senso comum que aponta para a culpabilização da vítima. Mas só uma leitura rasa pode se deter nisso, porque o senso comum é uma leitura rasa do mundo.

Os bandos não só se protegem, eles são protegidos pelo silêncio das vítimas e das comunidades onde vivem, que naturalizam ou não enxergam a violência sofrida por seu Lilá e por Maria. Isso só é possível porque nenhum dos dois é considerado “um de nós”. Afinal, é de novo o senso comum que costuma delimitar de forma obtusa e simplista as pessoas em termos de um “nós” contra um “eles”.

As partes

O corpo de Maria Montez é desmembrado durante o conto. Este desmembramento, a um só tempo metonímico e metafórico, é mais um indicativo da violência, não só simbólica, que sofre. Ela não é um todo, não constitui uma unidade física, um corpo, pois é descrita em fragmentos: é a boca (do “riso calmo” ou do “sorriso bobo”), a barriga (“grande e mole”) com seu umbigo (o “olho”) e a vagina (a “boca escancarada”). Tudo na descrição dessa mulher vai na direção de orifícios ou de suas potencialidades: boca, barriga, umbigo e vagina. Tudo vai na direção de espaços a serem preenchidos, ocupados, invadidos, dominados.

O narrador menciona os “cabelos louros bem ralinhos, os dentes acavalados uns sobre os outros, cheios de limo” (VIANA, 2015, p. 137), apenas com o intuito de salientar o caráter desprezível e repulsivo de Maria, mas sem excluir a boca, por meio dos dentes, quando destaca de novo sua “cara risonha” (VIANA, 2015, p. 137). Tais descrições nos levam a um rosto que não passa de uma moldura para a boca. Deleuze e Guattari nos dizem que: “um rosto elementar [tem] correlação biunívoca com um outro: é um homem *ou* uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, ‘um x *ou* um y’”. (2012, p. 49, destaques dos autores). De modo que o narrador escolhe o rosto que deseja imprimir em Maria Montez e, sobretudo, o que ali deseja ver: o riso bobo. Esse riso bobo é uma garantia da impunidade das suas atitudes e do bando do qual faz parte. Segundo Deleuze e Guattari: “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela” (2012, p. 36). Em outras palavras: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 49). O rosto, para o narrador do conto, ricocheteia uma ideia generalizada e já pronta, a do bobo, uma ideia que lhe convém e sobre a qual Maria nada pode fazer. Ela é, para ele e para seus pares, apenas mais uma boba entre tantos outros e um bobo não merece qualquer respeito.

Como não passa de uma moldura ou um “muro branco” – expressão utilizada por Deleuze e Guattari (2012) –, o rosto de Maria termina sendo deslocado para a barriga, porque: “Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata da rostidade*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37, destaques dos autores), que pode executar deslocamentos. É essa máquina que fará o narrador ver seu (dela/dele) rosto na barriga de Maria. Para Deleuze e Guattari, a máquina abstrata da rostidade opera por todo o corpo e não só no rosto:

[...] a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não devêm uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. Operação digna do Dr. Moreau: horrível e esplêndida. A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna, e o pé serão rostificados. (2012, p. 39).

Essa operação maquínica: “faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, [...] onde o corpo não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas. Tudo permanece sexual, nenhuma sublimação, mas novas coordenadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40). No caso de Maria é uma hipersexualização tal que termina por dessexualizá-la em um monstro amedrontador, afinal, onde tudo é sexo, nada mais é sexo. Sua vagina não é mais uma vagina, pois é transfigurada em uma boca. No entanto, não é mais a boca do sorriso bobo, porque agora se tornou/foi tornada a boca escancarada pronta para engolir. Criatura perseguindo seu criador. Frankenstein, nome que confunde o imaginário popular: quem criou? quem foi criado?

Existe uma certa: “relação da máquina do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55). Sendo que, na política estabelecida no conto, Maria é praticamente destituída de poder. Mesmo o seu parco poder de atração não está nela, mas naqueles que desejam o gozo sexual fácil. Afinal, seu corpo/rosto monstruoso diz mais de quem opera a máquina abstrata da rostidade do que dela própria. É o rosto do monstro na barriga-espelho. O espaço no corpo preenchido constantemente por bebês rejeitados e/ou natimortos parece ser a face da monstruosidade de Maria. Todavia, essa face, como estamos apontando, vem muito mais daquele que a observa e a torna monstruosa. Cohen afirma que os monstros são nossos filhos: “Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 55).

O ser monstro é a última criatura ou produto que a máquina abstrata da rostidade opera em Maria Montez, é o mais fundo do poço que consegue atirá-la. Mas, ao fazê-lo termina por revelar a monstruosidade dos garotos, pois são eles os verdadeiros agentes da violência.

Isto é

Em “Maria Montez” e “Cara de Boneca”, Antonio Carlos Viana desnuda a ausência de empatia pelo outro. Brinquedo, coisa, animal ou monstro, não há diferença. O importante é que seu Lilá e Maria Montez sejam assinalados como não-humanos, pois assim estarão prontos para humilhações e abusos de toda espécie. Ambos foram apartados do mundo da “gente”, a eles está assegurado não se tornarem jamais um de “nós”. A estratégia utilizada pelo escritor, na qual as personagens são descritas com distanciamento e desprezo, evidencia a brutalidade do mundo que nos cerca, afinal há muitas Marias e muitos Lilás ao nosso redor. A máquina abstrata da rostidade se mantém em funcionamento.

Referências

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1987a. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987b. v. 2.
- 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.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – Rostidade. In: *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3. p. 35- 68.
- HOBBSAWM, Eric. Bandidos, Estados e poder. In: *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 21-34.
- VIANA, Antonio Carlos. Maria Montez. In: *Jeito de matar lagartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VIANA, Antonio Carlos. Jeito de driblar a morte. *Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*, Recife, 17 outubro 2016. Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1708-antonio-carlos-viana-dribla-a-morte.html>. Acesso em 11 maio 2020.