

O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antonio Carlos Viana

Amael Oliveira (UFS)¹

Resumo: Ainda pouco conhecido pelos centros acadêmicos, o escritor sergipano Antonio Carlos Viana já publicou cinco coletâneas de contos: *Brincar de manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), *Aberto está o inferno* (2004) e *Cine Privê* (2009). Publicado em 1993 na coletânea *O meio do mundo*, *Herança* problematiza a relação entre os componentes de um núcleo familiar diante da obesidade monstruosa da mãe do narrador. Na obra, o pai é uma figura sempre ausente, a mãe, um corpo monstruoso, e os filhos são “sementes imprestáveis” largadas no mundo. Articulando elementos do conto de horror e contribuições de teóricos como Jeha, Nazário, Carroll e Cohen, pensa-se o corpo monstruoso como representação do processo de degradação da estrutura patriarcal. O monstro materno questiona as fronteiras estabelecidas para mulher dentro da estrutura familiar através de uma postura resistente que nega os atributos de mãe, esposa e dona de casa.

Palavras-chave: monstro, identidade, família patriarcal.

*Sáímos os dois nos esgueirando sob a mesma
escuridão, como se fôssemos duas sementes
imprestáveis.*
Viana

1 INTRODUÇÃO

Grande parte dos centros acadêmicos do país ainda desconhece a obra do escritor sergipano, Antônio Carlos Viana. Maior representante do conto contemporâneo no estado, Viana é mestre em Teoria Literária pela PUC-RS e doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nice na França. Foi professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e publicou cinco coletâneas de contos: *Brincar de manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), *Aberto está o inferno* (2004) e *Cine Privê* (2009).

Uma das temáticas bastante exploradas pelo escritor é a perda da inocência que se esvai quando o narrador, na maioria das vezes um menino, sofre um processo de amadurecimento. Sob o signo da crueldade, esse narrador se defronta com algum aspecto da existência que o perturba, fazendo-o reconhecer a condição de miséria da vida humana. Esses aspectos perturbadores são, na maioria das vezes, o sexo, a morte, o grotesco em suas várias formas monstruosas e anormais, e a banalidade do real. (BRITTO, 1999, p. 7-10).

Diante de corpos deformados, degenerados, anormais e monstruosos, o narrador se coloca frente a um Outro que, por vias da alteridade, lhe devolve a imagem de um espelho escuro, revelando que a identidade não é fixa, mas um constante processo de construção e desconstrução.. Em uma linguagem fria, por vezes áspera, o

¹ Pesquisador do GELIC – Grupo de estudos de literatura e cultura (UFS/CNPq) Graduado em Letras/Português pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: amael.oliveira@aracaju.se.gov.br

menino relata as condições de miséria de um povo que está à margem da globalização da economia, como que perdido “no meio do mundo”. Dentro desta temática, a obra *O meio do mundo* representa uma importante síntese desse processo de elaboração literária.

Nessa coletânea, publicada inicialmente em 1993 e depois reeditada pela Companhia das Letras em 1999 com outros contos do autor, é bastante relevante o encontro do narrador ainda criança com corpos deformados. Mesmo narrado em terceira pessoa, o conto “Nadinha” (1997), por exemplo, relata o processo degenerativo do corpo de uma criança e a sua alienação diante do desconhecimento do mundo. Já em “Jardins suspensos” (1993), o narrador infantil se angustia diante da ambiguidade do corpo de um(a) hermafrodita. Em “Tia Napalma, coitada” (1974), o sobrinho sente nojo diante do corpo doente da tia idosa. Em “Meu tio tão só” (1998), o menino tem que enfrentar o doloroso suicídio do tio homossexual e as chacotas dos moradores sobre o tamanho do pênis do morto, “uma piroquinha de criança que não metia medo nem em moça donzela” (VIANA, 1999, p. 28). E, por fim, em “Herança” (1993), o filho sente vergonha e “pena medonha” da mãe obesa em seu “corpo tão grande” (VIANA, 1999, p. 38).

Esses exemplos demonstram o expressivo papel da problematização do corpo como elemento gerador de marcas profundas na subjetividade da criança, sulcos que permaneceram doendo, mesmo após a fase adulta. Assim, o texto vianiano dialoga, em relação a esse ponto de vista, com a tradição que podemos localizar, em nossa historiografia literária, no *Ateneu* de Raul Pompeia, em que podemos perceber semelhanças como “o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente”, (BOSI, 2007, p. 183).

Esse olhar sem piedade focado nos aspectos perturbadores da infância é reconhecido pelo próprio escritor. Em termos biográficos, Viana relaciona sua obra a lembranças da fase infantil, quando convivia com a pobreza e todo um contingente de pessoas marginalizadas.

Da infância, tem pequenos detalhes. São reminiscências, mas não histórias que tenham acontecido comigo mesmo. Nunca escrevi nada que fosse um fato da minha vida mesmo. Eu parto de um detalhe, amplio-o e crio uma história. Não estou fazendo psicanálise, não, mas eu acho que tudo se volta para a infância. (VIANA, 2009, p. 3)

Essa perspectiva abre uma nova fronteira de estudos para a obra do autor sergipano. Esse novo horizonte surge pelo viés do estudo do corpo do Outro com quem a criança se depara. Problematizando os narradores infantis em sua relação com os objetos narrados, sejam eles corpos degenerados, monstruosos ou anormais, pode-se localizar amplo espaço de discussão acerca do papel da obra para compreensão de aspectos da realidade brasileira.

Em todos os contos citados acima, o corpo não surge como elemento puramente biológico, mas como um construto cultural. Em “Herança”, escrito no ano de 1993, o autor elabora a imagem de uma família do litoral nordestino em decadência,

metaforizado no corpo da mãe monstruosa. Excessivamente obesa, a matriarca questiona os limites das fronteiras entre os signos ligados à feminilidade como o papel de gestora do lar, esposa e mãe, e os signos relacionados ao monstruoso como o nojo, a repulsa e a capacidade de contaminação da prole.

Entendendo o corpo monstruoso do personagem como uma identidade de resistência (CASTELLS, 1999, p.24), o presente artigo trata da representação da família monogâmica (ENGELS, 1987, p. 71) como uma instituição em crise. O objetivo é fornecer elementos para futuras pesquisas voltadas para a problematização do corpo e, assim, contribuir para a fortuna crítica acerca da obra do escritor sergipano.

2 O CLIMA DE HORROR

Diante da leitura do conto “Herança” parece inevitável a comparação do texto vianiano com o conto de horror. Embora, acreditemos que o conto gótico tenha sido um gênero de manifestação específica de uma época da historiografia literária, para fins de exatidão os séculos XVIII e XIX, a aproximação pode nos fornecer elementos para estudar aspectos do estilo do autor sergipano.

Assim como no conto de horror, o enredo de “Herança” transcorre em uma atmosfera noturna, sombria, que o narrador marca por diversas vezes ao longo do texto. “O banho dela ia até às seis e meia, mais ou menos, tudo escurecido já” (VIANA, 1999, p. 38). Além do negro da noite, outra cor sobressai na narrativa: o vermelho das águas do rio Niquim. Mas, alerta o narrador, nem mesmo as águas vermelhas resistem às trevas que desorienta a todos. “E lá a gente se perdia no escuro do caminho em direção ao rio, às águas pretas naquela hora” (VIANA, 1999, p. 39).

Como os monstros dos contos de horror, a mãe só sai da casa à noite. Quando o escuro se instala, eles saem repetindo a mesma rotina fantasmagórica de ir tomar banho no rio. “Deixávamos escurecer para poder sair com ela se arrastando pela estradinha de barro batido” (VIANA, 1999, p. 39). Enquanto a mãe possui um corpo asqueroso com um monstro, os filhos representam a infância, que tem como paralelo de inocência, nos contos de horror, as donzelas vitimadas por um perverso vilão (LOVENCRAFT, 1987, p. 16).

Esse clima noturno, voltado para as trevas, para as sombras, confere à narrativa uma atmosfera de mistério, horror. O leitor é lançado em um enredo que se passa em um espaço e em uma época desconhecidos, em que trafegam personagens estranhos e silenciosos - o número de diálogos é bastante reduzido no conto. E essa atmosfera do desconhecido provoca o medo, pois o imprevisível está relacionado a ameaças e perigos incontáveis.

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para os nossos avós primitivos uma onipotente e terrível fonte de bênçãos e calamidades despejadas sobre a humanidade por razões impenetráveis e inteiramente extraterrenos, portanto pertencentes a esferas de existências de que nós nada sabemos e em que não participamos. [...] O mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades. (LOVECRAFT, 1987, p. 03)

Parte desse clima de suspense também advém da presença interrogante do corpo da mãe-monstro que está fora dos padrões sociais relacionados à feminilidade. “O que horroriza é o que fica *fora* das categorias sociais e é, forçosamente desconhecido”, (CARROLL, 1999, p. 54). Ora, essa mãe-monstro não pode ser categorizada dentro do regime tradicional da família patriarcal. Ela não administra o lar, não responde aos desejos sexuais do marido e não cuida dos filhos. Seus atributos são sempre negativos: não-dona-de-casa, não-esposa e não-mãe.

Esses atributos negativos aparecem ora implicitamente, ora de maneira evidente. Nas declarações de Tia Dilha aparece implicitamente quando contra a inércia sexual da esposa, defende que o irmão a abandone. “‘Meu irmão ainda é *muito moço e muito homem*’, ela disse, numa gargalhada tão estalada que ainda dói em meus ouvidos” (VIANA, 1999, p. 41 - grifo nosso). Ela também não responde satisfatoriamente aos papéis de mãe, já que, ao invés de cuidar dos filhos, é cuidada por eles, e de gestora lar, que é exercido pela Tia Dilha, “ligeira que nem uma carapeta” (VIANA, 1999, p. 38).

Outra importante característica do gênero pode ser depreendida do conto a partir de uma leitura acurada de elementos espaciais do enredo. Embora a história já se localize em um espaço indeterminado, entre o litoral e o interior, alguns fragmentos de informações dispersos do texto apontam para uma região perdida dentro da história. O fato de ter sido publicado em 1993 não questiona essa tese, antes colabora para demonstrar que o narrador fala de um tempo de difícil localização. Não há nenhuma referência a elementos da modernidade, como máquinas, estruturas de concreto ou eletrônicos. Os itens que surgem confirmam a tese de que se trata de um tempo anterior à modernidade ou esquecido dentro da corrente modernizadora da globalização da economia.

A ponte que passa pelo rio Niquim é feita de madeira; não há ambulâncias, a emergência é atendida por uma carroça que traz o corpo desacordado da mãe-monstro; ao invés de medicar a afogada, Tia Dilha lhe dá um chá de alfavaca; as camas são feitas de pau, as casinhas, de palha e as ruas, de barro batido. O povoado é um espaço onde a modernidade parece não ter chegado, onde personagens vivem de maneira rústica, cultivando práticas ancestrais como tomar banho de rio, não como lazer, mas como uma rotina diária. Esse local esquecido e/ou longe dos ventos modernizantes alude à outra característica marcante do gênero gótico, o recuo temporal. “Via de regra, a ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média” (MOISES, 2004, p. 212).

Apesar de essas características serem expressivas, elas não podem nos fornecer elementos suficientes para uma classificação rígida do estilo vianiano. Nos contos góticos, esses elementos funcionavam para provocar determinadas emoções no leitor: medo, pavor, horror, terror. “O gótico busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional” (MOISES, 2004, p. 213). Já no conto “Herança” a resposta procurada por Viana é de outro nível. A escrita do autor sergipano gera um mal-estar indefinido que visa a incomodar o leitor, como já afirmou em entrevistas.

A história, eu tenho que levar para uma direção. Essa direção, justamente, eu costumo dizer que trabalho com o leitor que é inteligente, que não abandona o conto, aquele inconformado. Eu escrevo, realmente, para, no final, o leitor ter uma sacudida. (VIANA, 2009, p. 3)

Ainda, vale ressaltar, que essa aproximação do gênero de horror não tem a finalidade de estabelecer ligações fixas entre os estilos de Viana e dos escritores góticos. Esses traços possibilitam uma leitura enriquecedora dos aspectos simbólicos do conto, via Estudos Culturais. Por meio da imagem do corpo da mãe como um monstro cultural e da pulverização da infância diante da alteridade provocada por essa personagem, o autor sergipano elabora um texto que problematiza o esfacelamento da instituição familiar e o legado que esse processo engendra. Antes de se chegar a esse ponto, primeiro, faz-se necessário definir o que entendemos como monstro, em sentido cultural.

3 O MONSTRO

Embora para teóricos como Carroll (1999), Nazário (1998), Cohen (2000) e Jeha (2007) a possibilidade de monstrificação de seres humanos seja um ponto recorrente no conjunto de histórias teratológicas, convém, para fins de clareza, evidenciar neste trabalho o que entendemos como monstro e por que enquadramos a mãe do conto “Herança” nessa zona de umbral.

Segundo Julio Jeha (2007, p. 18), coordenador do grupo de pesquisa Crimes, pecados e **monstruosidades**: o mal na literatura, o monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe as fronteiras culturais. Ele indica que uma barreira foi transposta, e, conseqüentemente, uma infração foi cometida. Quando essa infração se desfere contra o sistema jurídico, ocorre o crime. Quando é a desobediência de uma determinação divina, ocorre o pecado e quando é cometida contra a natureza humana, estética ou moralmente, ocorre a monstruosidade.

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. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. (JEHA, 2007, p. 7)

Essa mesma característica de violação das leis da natureza já tinha sido objeto de análise de Foucault na palestra realizada no Curso no Collège de France em 1975, publicada posteriormente com o nome de *Os anormais* (2002). O filósofo francês afirma que “o que define 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” (FOUCAULT, 2002, p. 69).

Se pensarmos nesses termos, veremos que a mãe do conto “Herança” não está circunscrita dentro das categorias sociais da feminilidade, para isso, basta lembrar o

que já falamos sobre o conjunto de atributos negativos: não-mãe, não-esposa, não-dona-de-casa. Seu corpo excessivamente obeso também viola o padrão da normalidade estética humana, principalmente se a olharmos pelo ponto de vista das condições de miserabilidade dos personagens da história.

As descrições dadas pelo filho, narrador do conto, ressalta a importância do corpo anormal para a caracterização da mãe. A forma de andar é diferente: arrastando os pés. O riso também é estranho: é um riso gordo que, unido ao pronome possessivo “seu”, destaca a forma de sorrir como uma manifestação particular da matriarca. Não é “um” riso gordo, mas sim o “seu” riso é gordo.

E lá se ia ela toda pesadona, grandona, mais arrastando os pés que andando segura por nossas mãos. [...] Ela ria seu riso gordo, não pedia nada, não exigia nada. Eu e meu irmão nadávamos contentes enquanto a víamos se molhando, de saia arregaçada na cintura, as coxas enormes derramando banhas nas águas vermelhas do rio Niquim. (VIANA, 1999, p. 38)

Em determinado ponto da narrativa, o filho chega a reduzi-la a seu próprio corpo, como se ela não fosse outra coisa, senão um “mundo de carnes”. O corpo é descrito pelo excesso, pela sobra. “Passava diante de sua cadeira e via só aquele corpo enorme sem muita vida, ressonando forte algumas vezes”, (VIANA, 1999, p. 41).

Outra importante característica do monstro é o misto de emoções que provoca: ao mesmo tempo atração e repulsão. “O monstro também atrai”, afirma Cohen (COHEN, 2000, p. 48). No conto essa mistura parece sobre as formas de simpatia e nojo. O narrador, ao mesmo tempo, sente uma repugnância diante do corpo monstruoso e uma simpatia pela mãe, que provoca um processo de identificação que o transformará também em monstro.

A repugnância que o narrador sente pelo corpo é expressa pelas adjetivações que utiliza. Expressões como “riso gordo”, “voz gorda”, “coxas enormes derramando banhas”, corpo “mole”, “mundo de carnes” representam a imagem de nojo que o filho tem da matriarca. Em um momento da narrativa, esse sentimento se torna ainda mais evidente. Após ser retirada do rio, quando quase se afogava, a mãe começa a gorgolejar água. Os gorgolejos da personagem provocam uma espécie de contaminação do rio que geram asco no narrador. “A gente só ouvia os gorgolejos, ela botando água e mais água, que deu até nojo de, no outro dia, a gente cair lá dentro ou pegar água pra beber”, (VIANA, 1999, p. 40).

Quando retorna do hospital com um rosto que “parecia machucado, como se a gordura tivesse escorrido toda e só sobrado a pele morta” (VIANA, 1999, p. 40), o filho já não reconhece o afago da mãe, pois sente falta da anterior, da mãe-monstro. O narrador admite que gostava dos passeios que faziam todos os dias para tomar banho de rio. Ao nojo, soma-se, então, a simpatia.

Beijou a gente como nunca tinha beijado e disse: ‘quanta saudade dos meus meninos’, mas de um jeito tão outro na voz que não consegui me sentir o filho dela. [...] Mas juro que tive vontade de ter a mesma

mãe de antes para ir nadar no rio toda noite e ter mais cuidado com ela, (VIANA, 1999, p. 40).

Na categorização de Nazário, a mãe obesa seria classificada como um monstro antropomorfo que “nasce no seio de uma humanidade que rejeita sua integração criando uma imagem ideal de si mesma, da qual os malformados [e deformados] estão *a priori* excluídos” (NAZÁRIO, 1998, p. 45). O pesquisador ainda se vale de uma ilustração para explicar essa teoria: nos *side-shows*² as pessoas exibidas nos espetáculos como “gigantes” eram, na verdade, altas e gordas.

Nazário se utiliza dessa ilustração para demonstrar que aquilo que em um determinado período é considerado um monstro pode ser alterado ao longo da história. Os gigantes das apresentações circenses eram pessoas altas e gordas, porque eram os estranhos, as exceções à normalidade na época. Hoje, a obesidade já não é vista como uma monstruosidade, pois já não é um fenômeno desconhecido.

Onde domina o estilo de vida sedentário, com comida industrializada, os gordos tornaram-se a maioria: nos EUA, cerca de 70% da população foi considerada obesa pelo Instituto Harris em 1995. Até nos cárceres os presos podem engordar comprando guloseimas. (NAZÁRIO, 1998, p. 48).

Lembremos, contudo, que o conto, como já demonstramos, fala de um período da história anterior à modernidade ou de um lugar que ainda não tinha sido tocado pelos adventos tecnológicos. Nesse espaço, os obesos são monstros que geram uma curiosidade semelhante à das pessoas que iam ao circo nos *side-shows*. “Todo mundo parecia se pôr de sobreaviso, se colocando às portas à sua passagem”, (VIANA, 1999, p. 39).

Além dessas características, por si só suficientes para determinar o caráter monstruoso da personagem, podemos destacar ainda outra: os apelidos recebidos ao longo da narrativa que a relacionam ao mundo fora do humano. Tia Dilha a chama de porca baé, figura fantástica do reisado, já o narrador teme que as crianças fiquem gritando “ubre de vaca! Ubre de vaca!”, (VIANA, 1999, p. 41). Ambas as nomeações substituem a ausência de um nome humano para personagem. Sem ele, a matriarca permanece sem face, elemento que trabalharemos a partir de agora relacionado à estrutura familiar da narrativa.

4 A FAMÍLIA

Com um enredo centrado no universo doméstico, torna-se evidente que os nomes das personagens se voltem todos para a família. A mãe, o pai, o irmão, o filho - narrador-personagem - e tia Dilha, todos estão circunscrito ao núcleo familiar. A mãe, pelo que já discutimos, não possui os atributos relacionados comumente ao feminino. O pai é uma figura sempre ausente. O irmão é descrito com nervoso e não muito ligado

² Espetáculos circenses comuns nos séculos XIX e XX que exibiam deficientes físicos, sem pernas e sem braços, ou pessoas anormais para a época como a mulher-barbada e as irmãs siamesas.

afetivamente à mãe. Tia Dilha, irmã do pai, é a substituta da mãe nos afazeres domésticos.

Embora a descrição possa aludir à clássica estrutura da família monogâmica com pai, mãe e filhos, o núcleo familiar de “Herança” não pode ser categorizado dentro deste rótulo. Não só pelo fato de possuir um monstro na função materna, mas também por não apresentar os elementos típicos dessa estrutura tradicional. Para esclarecer esse aspecto recorramos à descrição da estrutura clássica realizada por Engels em *A origem da família, da Propriedade Privada e do Estado*.

[A família monogâmica] se baseia no poder do homem, com a finalidade precípua de procriar filhos de paternidade incontestada; e essa paternidade é exigida porque os filhos, na qualidade de herdeiros diretos, devem um dia se apossar da fortuna paterna. Diferencia-se do casamento sindiástico por uma maior solidez do vínculo conjugal, cuja dissolução não é mais facultativa. De resto, via de regra, somente o homem tem a possibilidade de romper esse vínculo e de repudiar a mulher. O direito de infidelidade conjugal ainda lhe é reconhecido, quando menos pelos costumes. (ENGELS, 1987, p. 74)

Essa descrição de Engels levanta duas questões importantes. A primeira diz respeito ao papel do homem na hierarquia familiar. No modelo clássico, o núcleo é fundado no poder exercido pelo homem. No conto vianiano, o pai está sempre ausente na rotina dos personagens. “Meu pai chegava pelas nove da noite e já nos encontrava de café tomado” (VIANA, 1999, p. 38).

Quanto aos eventos da narrativa, o pai também não tem uma participação de destaque. Ao episódio de afogamento da mãe, o pai chega depois, quando tudo já tinha sido resolvido por Tia Dilha. “Trouxeram nossa mãe numa carroça e, quando meu pai chegou, ela já estava toda enxuta, só que desacordada. Tia Dilha mudou a roupa dela e fez um chá de alfavaca pra ela não ficar resfriada”, (VIANA, 1999, p. 40). Em outro momento da narrativa a ausência é sentida pela esposa. “Outras, ela me olhava, dizia ‘cadê seu pai?’, com voz triste” (VIANA, 1999, p. 41).

As alterações na rotina da família também só são percebidas pelo pai após um longo tempo, demonstrando o desligamento do patriarca das ações que deveria gerir na instituição. “Só muito tempo depois foi que meu pai ficou sabendo que ela nunca mais tinha ido tomar o banho de rio” (VIANA, 1999, p. 41).

A única participação efetiva do personagem ocorre quando em um dia de domingo resolve construir um carrinho para que os filhos levassem a mãe para um passeio. A importância da ação para o enredo é marcada pela única fala do personagem ao longo da história. “De tardinha ele disse ‘é pra vocês carregarem sua mãe. Uma pessoa não pode viver assim dentro de casa o tempo todo’” (VIANA, 1999, p. 41). Mas mesmo essa participação é descrita pelo filho como uma exceção dentro da rotina de comportamento do pai. “Um dia, ele chegou com umas tábuas e uma roda e ficou trabalhando um domingo inteiro, coisa fora de seu normal” (VIANA, 1999, p. 41).

O segundo ponto da descrição de Engels, que nos interessa na análise da estrutura familiar, trata-se do papel dessa instituição para manutenção das riquezas,

notadamente da fortuna burguesa. Os filhos legítimos são aqueles que receberão a herança paterna. No conto vianiano, esse aspecto tem um destaque narrativo importante, tanto que o autor o coloca como título da história. A herança que nomeia o conto não é, contudo, transmitida pelo pai. E para esclarecer isso precisamos aprofundar alguns fatos do enredo.

Após o quase afogamento, a mãe retorna do hospital diferente, mais magra, com um rosto, porém, ainda monstruoso, pois “parecia machucado, como se a gordura tivesse escorrido toda e só sobrando a pele velha” (VIANA, 1999, p. 40). A melhora no quadro não dura muito tempo. A mãe, aos poucos, vai ganhando o corpo de antes até ultrapassar o peso que possuía antes do incidente. “Depois já estava além do normal”, revela o narrador, demonstrando a anomalia que a imagem imensa da matriarca provoca, (VIANA, 1999, p. 40). Sem mais ânimo de viver, a mulher vai ao longo da história sendo monstrificada ainda mais. Sem os banhos de rio, ela “tinha agora um cheiro de inhaca” (VIANA, 1999, p. 41).

O pai vai se tornando ainda mais ausente e deixa de cumprir com a tarefa imbuída a masculinidade, que é a manutenção da prole. “Meu pai, pouco a pouco, foi deixando de se preocupar com as despesas da casa e já não tinha hora certa de chegar” (VIANA, 1999, p. 42). Esse progressivo afastamento culmina no abandono do lar. Como descrito por Engels, o vínculo conjugal só pode ser rompido pelo homem, já que a infidelidade masculina é culturalmente aceita. O marido abandona a esposa, trocando-a por uma outra mulher. “Dizem que ele arrumou uma dona do outro lado do rio. Às vezes, quando nos encontra ali perto do mar, muda de caminho e nossa mãe não quer nem saber” (VIANA, 1999, p. 42).

Pelo constante processo de abandono da esposa e dos filhos, o pai de “Herança” não exerce o típico papel de chefe de família, embora o próprio rompimento do vínculo conjugal seja uma manifestação de que, mesmo distante do modelo, o esposo ainda se mantém ligado ao padrão monogâmico. O legado que o título do conto destaca não é transmitido pelo patriarca, como na estrutura tradicional, mas sim pela matriarca, única personagem que se mantém ligada fisicamente aos filhos do início ao fim da narrativa. Essa herança materna não é medida em termos de acúmulo de capital, mas é cultural.

O legado da mãe monstro é uma prole igualmente monstruosa. A herança é a contaminação. O “lugar certo” do monstro no rio Niquim é uma pedra de amolar. “Era um rio um pouco largo, com uma ponte de maneira por cima. Ela já tinha o lugar certo. Lá embaixo, em cima da pedra de amolar”, (VIANA, 1999, p. 39). Esse mesmo local é disputado pelos dois filhos no desfecho da narrativa sem que eles entendam os motivos.

Eu e meu irmão, de coração tranquilo, continuamos a nadar todas as noites. Não sei se por hábito ou qualquer outra coisa, saímos os dois nos esgueirando sob a mesma escuridão, como se fôssemos duas sementes imprestáveis, para morrer dentro das águas desse rio, disputando a mesma pedra de amolar. (VIANA, 1999, p. 42)

A comparação dos dois filhos a duas sementes imprestáveis reforça a tese da herança maldita. A mãe contaminou a prole, como os monstros que ao tocar na vítima transmitem a sua maldição. Essa impressão negativa da herança materna, contudo, pode ser alterada, se analisada de outra posição. São sementes imprestáveis para quem? A resposta que o narrador não entende é de que eles são, assim como a matriarca, monstros para o modelo de família monogâmico, pois subvertem a ordem estabelecida. Neste sentido, podemos perceber uma atitude de resistência à repressão imposta pela estrutura da família tradicional. Por se rejeitar a exercer os papéis de esposa, mãe e dona-de-casa, a mulher é monstrificada.

Segundo Nazário (1998, p. 11), qualquer espécie pode se converter à monstruosidade por um efeito de estranhamento. Sendo uma construção cultural, acrescenta o pesquisador, a feminilidade pode também se tornar monstruosa, se desobedecer aos padrões do feminino. “Do mesmo modo como os homens que não encontram ou renegam sua masculinidade são estigmatizados, as mulheres que divergem, metal ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas”, (NAZÁRIO, 1998, p. 117).

Sendo assim, a identidade monstruosa da mãe se articula como uma identidade de resistência, que, de acordo com Castells (1999, p. 24), é criada por “atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação”. As funções de esposa, dona de casa e mãe não são identidades para o personagem, mas papéis sociais. Diferente das identidades, os papéis são “definidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade” (CASTELLS, 1999, p. 23).

Resistindo silenciosamente a esses papéis, a matriarca instaura a crise no núcleo familiar, e a conseqüente decadência de sua estrutura. O corpo monstruoso subverte a ordem doméstica pelo silêncio. “Ela quase não falava. ‘Menino’, só dizia ‘menino, cadê você, me dê a mão’” (VIANA, 1999, p. 39). Contudo, ao contrário do que a postura passiva do personagem possa significar para o narrador, que a vê como conformismo, a mãe de “Herança”, por nada dizer, estabelece “a força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares o que não ‘vinga’ em um lugar determinado” (ORLANDI, 1997, p. 13). Negando-se a falar, a matriarca não dá espaço para réplica: nada se pode opor àquele que nada diz. Ela não deixa de produzir significados por estar calada, pois, segundo Orlandi (1997, p. 12), “há um sentido no silêncio”. E esse sentido seria uma atitude contrária à dominação, porque “o silêncio pode ser resistência quando quem silencia se recusa a se integrar a um sistema ou compactuar com ele” (SANTOS, 2004, p. 197).

Ao não exercer os papéis, o monstro se rebela e torna evidente a crise da instituição. Para Castells (1999, p. 173), a principal característica dessa crise é “o enfraquecimento do modelo familiar baseado na autoridade/dominação contínua exercida pelo homem, como cabeça do casal, sobre toda a família”. Em “Herança”, Viana elabora a imagem de uma família decadente, em que a mãe é um monstro inerte, o pai é sempre ausente e os filhos são sementes imprestáveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Opondo-se ao cumprimento dos papéis sociais, a matriarca instaura a desordem no núcleo familiar para poder ter a liberdade de transitar pela fronteira cultural. A resistência silenciosa se manifesta na narrativa na liberdade de ir tomar banho de rio todos os fins de tarde, mas não só nisso. Outra passagem da narrativa alude a esse comportamento quando o narrador, não entendendo a postura da mãe, acredita que ela é conformada ao padrão imposto. O próprio filho não percebe a ligação entre a rejeição a um tratamento para a doença e a liberdade que a mãe possui. “Mamãe era muito conformada. Nunca quis se tratar daquela gordura que lhe dava uns abafos no coração e, por isso, precisava se molhar toda tardinha porque senão podia ter um ataque” (VIANA, 1999, p. 39).

O narrador conclui que a mãe é conformada, porque não quis tratar a obesidade, mas a verdade é que ela não quis tratar a obesidade para não voltar a se enquadrar dentro da ordem familiar. O monstro, do latim *monstrum*, “aquele que revela”, é esse espelho que mostra as imagens ao contrário. Ao invés do conformismo, a personagem se reveste de uma identidade de resistência ao modelo. Essa tese ainda pode ser ratificada por outra passagem do texto. Ao retornar do hospital, quando “estava bem menos gorda” (VIANA, 1999, p. 40), a mulher, rejeitando adotar os papéis sociais, é mais uma vez monstrificada, adquirindo um corpo ainda mais obeso que o anterior ao incidente. A estrutura familiar a monstrifica e a obesidade a dota de uma liberdade para além das cargas do feminino com sua ligação ao universo doméstico. Longe do lar, ela pode transitar pela fronteira, representada pelo rio na narrativa, divisor entre a família tradicional e a família da amante. O pai abandona o universo doméstico por uma “dona do outro lado do rio” (VIANA, 1999, p. 42).

A monstruosidade é, então, a transfiguração de um ato de resistência às normas sociais. Nazário diz que o monstro pode ser elaborado como “modelo radical de protesto”, um “herói da resistência” (NAZÁRIO, 1998, p. 300). Logo, percebe-se que a pedra de amolar representa a liberdade que a mãe possui de se expurgar do universo doméstico, do eterno feminino. A herança de que fala o título da narrativa é essa mesma liberdade. A pedra de amolar representa a liberdade buscada pelos filhos no desfecho do conto. Com a pulverização da família, os filhos voltam sozinhos para a fronteira da cultura em busca do lugar da mãe, como que perdidos, sem direção, no “meio do mundo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 7-10.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 25-60.
- ENGELS, Friedrich. A família monogâmica. In: CANAVACCI, Massimo (org.). **Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 71-87.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins, 2002.
- JEHA, Julio. Monstros: a face do mal. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 212-213.
- NAZÁRIO, Luis. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. **Fronteiras da Nação em Cornélio Penna**. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- VIANA, Antonio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VIANA, Antonio Carlos. Sem dó nem piedade: entrevista concedida a Flávia Martins. **Cinform**, Aracaju, 15 jun. 2009. Caderno Cultura & Variedades, p. 3.