



UFPE

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

Rafaella Cristina Alves Teotônio

VALTER HUGO MÃE: Filho de mil homens e mil mulheres

Recife
2018

RAFAELLA CRISTINA ALVES TEOTÔNIO

VALTER HUGO MÃE: Filho de mil homens e mil mulheres

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

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Coorientadora: Prof. Dr. Carlos Nogueira

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB4-1719

T314v Teotônio, Rafaella Cristina Alves
Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres / Rafaella Cristina
Alves Teotônio. – Recife, 2018.
216 f.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências e anexo.

1. Valter Hugo Mãe. 2. Alteridade. 3. Exotopia. 4. Devir. 5. Romance. I.
Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-192)

RAFAELLA CRISTINA ALVES TEOTÔNIO

Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 26/6/2018.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



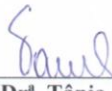
Prof.ª Dr.ª Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª Karine da Rocha Oliveira
LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª Tânia Maria de Araújo Lima
LETRAS - UFRN



Prof.ª Dr.ª Sherry Morgana Justino de Almeida
LETRAS - UFRPE

Recife – PE
2018

Para todos aqueles que vivem à margem.
Para Júlia, que ultrapassa a margem comigo.

AGRADECIMENTOS

A Capes pelo financiamento da pesquisa.

A Valter Hugo Mãe.

Aos professores, funcionários e amigos do Programa de Pós-Graduação em Letras pelas discussões, parceiras, conversas, companheirismo e sensibilidade.

Aos amigos feitos entre Campina Grande, Recife e Vigo.

A Universidade de Vigo pelo acolhimento a partir das figuras dos professores Carlos Nogueira e Burghard Baltrusch.

Aos amigos galegos que foram como uma família: Aina, Luísa e o meu querido Anxo.

Aos amigos de ontem, hoje e sempre, presentes nestes quatros anos, em especial Tito, Tiago, Luís, Haissa, Vic e Isa.

Aos amigos do 101.

A minha orientadora Ermelinda Ferreira.

A Ricardo Postal pela gentileza, otimismo e sensibilidade como professor.

Aos alunos das turmas de Literatura Portuguesa IV e Leitura e análise de textos literários.

A Antony Cardoso pelos valiosos diálogos em suas aulas.

A minha família: mãe, pai, avós, tias, irmão e cunhada.

Muito obrigada.

Amar e mudar as coisas me interessa mais
(Belchior, 1976, Alucinação)

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco e centra-se no estudo dos romances do escritor português, de origem angolana, Valter Hugo Mãe. Onde se busca compreender a forma como a alteridade se torna o eixo condutor, tanto no que corresponde quanto ao exercício da sua escrita literária, quanto em relação aos temas principais propostos em suas obras levantadas neste trabalho. Para tanto, com o apoio de teorias das quais examinam a relação entre a literatura e a alteridade, principalmente o conceito de *devir* do autor Gilles Deleuze (1997) e a obra *exotopia* do linguista Mikhail Bakhtin (2011), foram realizados mapas de leituras dos romances com o intuito de analisar as representações de sujeitos marginalizados, ou seja, aqueles denominados de “outros” na sociedade. As narrativas analisadas nesta perspectiva foram *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *O filho de mil homens*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização*.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe. Alteridade. Exotopia. Devir. Romance.

RESUMEN

Esta investigación se centra en el estudio de las novelas del escritor portugués, de origen angoleño, Valter Hugo Mãe. Se busca comprender cómo la alteridad se vuelve el eje conductor, tanto en lo que corresponde al ejercicio de su escrita, como con relación a los temas propuestos en sus obras. Para ello, con base en teorías que examinan la relación entre la literatura y la alteridad, principalmente el concepto de *devenir* de Gilles Deleuze (1997) y de *exotopia* de Mikhail Bakhtin (2011), se realizaron mapas de lecturas de las novelas con la intención de analizar las representaciones de sujetos marginalizados, es decir, aquellos denominados «otros» en la sociedad. Las narrativas analizadas en esta perspectiva fueron *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *El hijo de mil hombres*, *el apocalipsis de los trabajadores*, *la máquina de hacer españoles* y *La deshumanización*.

Palabras-clave: Valter Hugo Mãe. Alteridad. Exotopia. Devenir. Novela.

ABSTRACT

This research aims at studying the novels of Angola-born Portuguese writer Valter Hugo Mãe. It attempts to understand how otherness becomes the driving axis of his works, both in what corresponds to the exercise of his writing, and in relation to the themes proposed in his literature. Reading maps of his novels were made in order to analyze the representations of marginalized subjects – those called "others" in society, taking into account theories which examine the relation between literature and otherness, especially the concept of becoming by Gilles Deleuze (1997), and the concept of exotopy of Mikhail Bakhtin (2011). The narratives analyzed in this perspective were: *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *O filho de mil homens*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização*.

Keywords: Valter Hugo Mãe. Otherness. Exotopy. To become. Novel.

SUMÁRIO

1	NOTA SOBRE O TEXTO E INTRODUÇÃO.....	11
1.1	VALTER HUGO MÃE: FILHO DE MIL HOMENS E MIL MULHERES.....	21
1.1.1	A escrita como devir.....	21
1.1.2	Metamorfoses do outro: do realismo à poesia, do grotesco ao belo.....	36
1.1.3	Portugal e o desejo do outro: os devires-outros da escrita de Valter Hugo Mãe.....	51
1.1.3.1	Inventar um povo que falta.....	55
2	DEVIR-GÊNERO.....	71
2.1	AS MULHERES E O TEMA DO FEMININO NOS ROMANCES DE VALTER HUGO MÃE.....	73
2.1.1	A natureza das mulheres.....	84
2.1.2	Misoginia ou realismo: o feminino como mal e o feminino ideal.....	91
2.2	O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO E O SILÊNCIO DAS MULHERES.....	103
2.3	ANTONINO, O HOMEM MARICAS: A IDENTIDADE HOMOSSEXUAL EM O FILHO DE MIL HOMENS.....	119
3	DEVIR-ESTRANGEIRO.....	139
3.1	O OUTRO-IMIGRANTE: ANDRIY, O IMIGRANTE UCRANIANO EM O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES.....	139
3.2	O OUTRO-COLONIAL: A ÁFRICA DOS RETORNADOS: VISÕES SOBRE ANGOLA E OS NEGROS EM O NOSSO REINO.....	153
4	DEVIR-IDADE.....	161
4.1	O OUTRO-VELHO: VELHICE E IDENTIDADE NACIONAL EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS (A ALTERIDADE PELA PÁTRIA).....	161
4.1.1	A Memória dos bons homens.....	172
4.1.2	A memória da máquina.....	182
4.2	O OUTRO-CRIANÇA: A INFÂNCIA COMO O OUTRO EM O NOSSO REINO E A DESUMANIZAÇÃO.....	185
4.2.1	A desumanização: a morte da infância.....	186
4.2.2	O nosso reino: lembrança da infância.....	191
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
	REFERÊNCIAS.....	204
	ANEXO A - ENTREVISTA COM VALTER HUGO MÃE.....	212

1 NOTA SOBRE O TEXTO E INTRODUÇÃO

Até a publicação de *O filho de mil homens*, em 2011, em Portugal, Valter Hugo Mãe escrevia apenas em minúsculas. Nesta tese, porém, optou-se por redigir os nomes dos personagens em grafias maiúsculas, considerando as normas acadêmicas, sendo mantida a configuração original dos textos nas citações. Também, considerando que o estudo utiliza-se de publicações brasileiras dos romances para as citações, ao longo do texto empregou-se o itálico nos títulos dos romances, colocando as datas das publicações apenas nas citações.

A literatura pode treinar, exercitar, a nossa capacidade de chorar por aqueles que não são nós, nem nossos. Quem seríamos se não pudéssemos sentir solidariedade com aqueles que não são nós? Nem nossos? Quem seríamos se não pudéssemos esquecer a nós mesmos, pelo menos uma parte do tempo? Quem seríamos se não pudéssemos aprender? Perdoar? Tornar-nos-íamos outra pessoa, que não nós mesmos?

Susan Sontag

Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?

Donna Haraway

Sei bem que sou filho de mil homens e mais mil mulheres. Queria muito ser pai de mil homens e mais mil mulheres.

Valter Hugo Mãe

A obra ficcional de Valter Hugo Mãe começou com uma tese. É de 2004, em Portugal, a publicação do seu primeiro romance, *o nosso reino*. Mãe, em entrevista, conta que precisava escrever uma dissertação para obter o título de mestre e na angústia por escrever encontrou a inspiração para a produção de um romance. Da angústia pela escrita nasceu a escrita. Surgia ali o escritor de romances que, a princípio, apenas se aventurava pela poesia, gênero que o autor não mais publica¹. O que não significa que a poesia não esteja presente em sua obra, como será visto nesta tese que também nasce da angústia.

Em 2012, deparei-me pela primeira vez com suas obras. Estava a par com o término da minha dissertação de mestrado e precisava pensar sobre um projeto de doutorado que me trouxesse a possibilidade de continuar na pós-graduação. Um professor do programa no qual eu estudava havia me falado sobre um escritor que tinha um pseudônimo feminino. O depoimento interessado sobre *a máquina de fazer espanhóis* despertou-me a vontade de lê-lo. No entanto, minha primeira leitura foi a de um romance que tinha como principal tema a representação da condição de sujeitos marginalizados, *O filho de mil homens*. A sinopse do romance convergia com o que eu buscava naquele momento. Interessava-me estudar um autor de língua portuguesa que pudesse ser mote para uma discussão que me fascinava há muito tempo: a representação do *outro*. Naqueles idos de 2012 e 2013, muitas vozes levantaram-se contra o poder. Diversas manifestações estudantis eclodiram, algumas absurdamente manipuladas pela mídia, outras legítimas. No mundo, várias primaveras também celebravam as lutas de minorias que se expressaram contra as opressões. Em casa, eu lia as primeiras palavras do romance de Valter Hugo Mãe: “Acreditou que o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família” (MÃE, 2011, p.12). A literatura é mesmo uma experiência imprevisível. Em um mundo em ruínas, um escritor busca restituir o afeto a partir do encontro de seres diferentes, em uma prosa quase didática sobre a importância da alteridade...

O termo alteridade tornou-se bastante comum no âmbito das Ciências Humanas. A sua frequência vem em comunhão à onda epistemológica das últimas décadas que busca entender o sujeito em suas relações com o outro, em detrimento ao aspecto narcísico do conhecimento pautado na soberania de um sujeito universal. A fixação com o termo também diz respeito à ascensão de estudos direcionados à cultura e à representação. Os Estudos Culturais e Pós-

¹ Recentemente, em Portugal, o autor lançou uma antologia com os poemas (alguns revistos) que publicou antes de se enveredar pela prosa. O livro, intitulado *Publicação da mortalidade*, traz de volta os poemas escritos por Valter Hugo Mãe.

coloniais foram os responsáveis mais prováveis à disseminação da palavra, que recuperou acepções filosóficas, literárias e políticas em pesquisas engajadas em desconstruir as visões absolutas do sujeito iluminista, construído como branco, europeu, masculino e heterossexual. Em tempos de retorno ao fascismo, manifestações, desconstruções e visibilidades, *o outro*, objeto do sujeito universal, ganha destaque ímpar e suscita discussões e posicionamentos vorazes e violentos. Vê-se no campo das Ciências Humanas, bem como nas realidades políticas, artísticas e virtuais, a ascensão do *outro* que reclama contra a negação do seu espaço enquanto sujeito. O outro não quer mais ser *o outro*. Desse modo, o significado da palavra alteridade, como quase tudo que se evapora no ar da nossa contemporaneidade, torna-se problemático.

No dicionário filosófico, alteridade significa “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBGNANO, 2003, p.34). Mas o termo pode abrir-se a diversas conceituações, como estruturar-se enquanto relação profunda com o conceito de identidade e diferença, bem como assumir a aparência de termos como empatia ou assimilação. Em certo sentido, alteridade significa reconhecimento ou desconhecimento do *outro*. Como também pode ser a experiência que nos constitui enquanto sujeitos, ou o que constrói o nosso *eu* em relação ao *tu*. São múltiplas as faces dessa palavra: *dialogismo*, *devir*, *outridade*, *exotopia* são alguns dos conceitos que produzem significados à experiência da alteridade. É em seu sentido mais estrito, que se caracteriza como movimento de busca por reconhecer o lugar do outro, que a alteridade trava, em meio à distopia e ao caos da História Contemporânea, um debate profundo e político. Ser outro ou colocar-se no lugar do outro pode ser uma atitude perigosa, mas também pode ser uma ação de afeto, respeito, em seu sentido cristão ou ético. *Solidariedade*, *igualdade*, *sororidade*, *empatia* e *visibilidade* também podem ser palavras que possuem relação com a alteridade. Assim, essa palavra torna-se ambígua, proporcionando interpretações múltiplas.

Nesse universo léxico que rodeia o termo, a alteridade tem um lugar singular no campo da arte. Marcel Proust, em sua metaliterária série *Em busca do tempo perdido*, disse: “Somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as que por acaso existem na lua” (PROUST, 1995, p. 202-203). A compreensão de Proust sobre a arte enquanto experiência de alteridade não difere propriamente dos versos de Mário de Sá-Carneiro: “eu não sou eu nem sou o outro/ Sou qualquer coisa de intermédio:/Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro”. Proust celebra a

possibilidade do *eu* de alcançar *o outro* pela arte, Sá-Carneiro expõe o tédio da relação confusa entre o *eu* e o *outro*. Proust defende a arte como alteridade, Sá-Carneiro utiliza a arte como reflexão sobre a alteridade. Para ambos, no entanto, a arte é o que os permite estabelecer o contato, a conexão com os mundos e pessoas que representaram pelas suas obras em diálogo com o que eram ou o que buscavam ser/ falar. Nesse sentido, a tarefa da escrita literária faz parte da experiência de alteridade que a arte proporciona. Acessar *o outro*, imaginar-se como *outro*, atingir *o outro*, inventar *o outro*. De todos os modos, a literatura contribuiu para a experiência da alteridade, proporcionou o acesso às histórias de vidas silenciadas, assim como colaborou para imagens e estereótipos sobre identidades e grupos sociais. Porém, nesse momento, em que se ousa falar do *outro*, não mais por outro ou pelo outro, mas em intenção do outro, a literatura encontra o seu lugar de construção e desconstrução de imagens, narrativas, saberes e perspectivas.

Essa tese tem por intuito estabelecer o contato com o outro. Examinar como a produção literária experimenta a alteridade. Para tanto, a escrita do autor português Valter Hugo Mãe parece significativa para a reflexão sobre a ascensão, construção e desconstrução do outro na literatura. Nesse sentido, o outro aqui se identifica com o *outro* que foi posto pela História e também pela Literatura à margem. Ou seja, aquele que foi construído enquanto *outro*: o *outro-colonial*, o *outro-mulher*, o *outro-homossexual*, o *outro-imigrante*, o *outro-velho* e até mesmo o *outro-criança*. Desse modo, esse *outro* também se conecta ao conceito de Gilles Deleuze (1997) sobre o *devenir*. Para o autor francês a escrita opera um *devenir*. Vir a ser outro, que seria o excluído, o subalterno, o marginal. De acordo com essa ideia, a escrita só pode realizar-se pelo *devenir minoritário*: “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer *EU*” (DELEUZE, 1997, p.13). De acordo com o conceito de Deleuze, trata-se então de compreender a escrita de Valter Hugo Mãe como uma *escrita de devenir*.

Com sete romances publicados, dentre eles, *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *O filho de mil homens*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis*, *A desumanização* e *Homens imprudentemente poéticos*, Mãe é provavelmente um dos mais importantes escritores de língua portuguesa da atualidade, cuja obra pode ser lida como o esforço de representação do marginalizado, em uma busca por pensar, principalmente, a condição atual de Portugal, cara à literatura portuguesa contemporânea que, segundo Schmidt (2000), no pós-ditadura, em consequência da crise identitária do país, tentou repensar os valores, a memória e a inclusão de novos sujeitos à História Lusitana. Mas não somente

isso, suas obras propõem debates sobre temas recorrentes na literatura, como o amor, a morte, a fé, o poder, assim como busca no universo mítico de outros países motes para narrativas de intensidade poética.

Mesmo com cerca de 30 títulos publicados, dentre livros de poemas, romances, histórias infantis, crônicas, contos e textos para teatro, Valter Hugo Mãe é ainda um autor jovem e que possui uma fortuna crítica pequena, mas que se mantém em escala crescente. É recente a publicação do primeiro livro de estudos sobre sua obra, *Nenhuma Palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe* (2016), organizado por Carlos Nogueira. Mas é principalmente em revistas e anais de congressos, tanto no Brasil quanto em Portugal, que os estudos sobre suas obras encontram-se, o que faz do autor um fenômeno literário capaz de mobilizar multidões de leitores em suas palestras, em tempos em que a literatura não possui o apelo de décadas passadas. O que faz então de Valter Hugo Mãe um fenômeno? Evidentemente, a sua comunicação com a mídia e o carisma com que recebe os leitores suscita respostas a essa pergunta, mas não podem ser a única chave para o entendimento do sucesso do autor e a sua influência viva em um campo em que os autores mortos são os protagonistas.

É com olhar crítico sobre o seu lugar e o modo como o seu “rosto” fita outros lugares que escrevo essa tese, na procura por desvendar, no sentido mesmo em que eu significo essa palavra - buscando tirar a venda dos olhos, dos leitores, das leituras, e do rosto desse autor que escreve e é escrito por mim -, os outros mundos da sua escrita. E mundo aqui pode ser compreendido como espaços outros, de outras pessoas, diferentes e iguais a mim e ao autor da escrita que é meu objeto. Nesse sentido, na medida em que meu olhar enxerga a escrita de Valter Hugo Mãe é que posso entender o seu projeto literário. É a partir dessa fusão que observo a sua *escrita de devir* pela estreita conexão com autores que examinaram a literatura em sua relação com a alteridade.

Em seu primeiro romance, *o nosso reino*, narrativa sobre o olhar de uma criança para o cotidiano de uma vila portuguesa nos anos finais do governo ditatorial de Salazar e Marcelo Caetano, a preferência por representar a condição do sujeito minoritário já é visível. No livro, que discute sobre tradição religiosa, fé e costumes, a questão pós-colonial emerge como um tema que assinala o período histórico do final do regime ditatorial em Portugal. Desse modo, a crescente imigração de africanos, nativos das colônias portuguesas que se tornam independentes durante esse período, bem como a volta de portugueses que foram morar nas colônias, causa uma agitação cultural que no romance de Mãe é descrita como um momento

de contato com a cultura do *outro*, o colonizado. O preconceito contra a cultura dos países africanos, principalmente Angola, é descrito nas visões dos personagens portugueses sobre os costumes dos imigrantes africanos, bem como as visões trazidas pelos que lutaram na Guerra civil² contra a independência de Angola, como Carlos, irmão de Manuel, o melhor amigo do protagonista Benjamim. Nesse sentido, a questão da identidade negra, e também africana, pela visão do europeu, o português, é um tema que percorre a trama em meio a outras discussões como o machismo e a intolerância religiosa.

Em *o nosso reino*, como em outros romances de Valter Hugo Mãe, o tema do feminino, o *outro-mulher*, é um também um dos temas recorrentes. As mulheres são maioria nos romances de Mãe e podem ser encontradas principalmente em romances como *o apocalipse dos trabalhadores*, que tem como protagonistas duas empregadas domésticas, mulheres-a-dias, como se diz em Portugal. Maria da Graça e Quitéria são duas mulheres que trabalham exaustivamente, ora como domésticas, ora como carpideiras, e que suportam um cotidiano de exploração pelo trabalho, como também de exploração de seus corpos, como é o caso de Maria da Graça que mantém um relacionamento abusivo com o patrão, o Senhor Ferreira. A personagem Maria da Graça sonha com o amor do homem que lhe abusa durante a sua rotina de trabalho. Em meio ao amor/ódio ao patrão, o Senhor Ferreira, a narrativa constrói uma personagem imbuída de esperança e pessimismo. Maria da Graça, assim como os outros personagens da trama, são seres complexos, perdidos em um mundo que não lhes permite o amor. A relação entre o Senhor Ferreira e Maria da Graça é uma relação ambígua, que descreve a distância entre classes sociais distintas, mas que também, de forma irônica, expõe as angústias e os traumas de uma sociedade de ordem patriarcal.

Em meio aos sonhos de Maria da Graça, que busca entrar no céu, contrariando a vontade de São Pedro, o leitor fica indeciso quanto a apoiar a saga do reconhecimento da paixão da personagem pelo Senhor Ferreira. Mas as personagens de *o apocalipse dos*

² Conflito entre as Forças armadas portuguesas e os movimentos de libertação de Angola que queriam a independência do país africano. No período entre 1961 e 1974 inicia-se um processo de descolonização das províncias ultramarinas portuguesas que desencadeiam guerras que foram designadas pelos portugueses de *Guerra colonial* e *Guerra do ultramar*, e pelos africanos de *Guerra de Libertação*. Neste contexto, Portugal vivia sob o governo de Marcelo Caetano que buscava defender, assim como seu antecessor Antonio de Oliveira Salazar, as suas províncias como parte do território nacional, enquanto os africanos lutavam pela libertação de anos de colonização e políticas imperialistas. Angola e os demais países africanos que formavam as províncias ultramarinas tinham o apoio internacional, tendo os conflitos cessados após a Revolução dos Cravos em 1974 e a retirada das forças armadas portuguesas das antigas colônias.

trabalhadores não são seres de compreensão rasa, as vidas dessas personagens trazem questionamentos à situação das mulheres em meio a uma cultura machista. Nos sete romances de Mãe, as mulheres têm um destaque especial, são mães, filhas, trabalhadoras, são subversivas, resignadas, assumem várias formas e condições que exprimem a diversidade de pontos de vistas sobre o feminino. Tal é a resignação chocante das personagens de *o remorso de baltazar serapião*, que também de maneira irônica, pela voz de um narrador masculino machista, expõe, pela alegoria da Idade Média, a violência dos homens sobre as mulheres. Violência também observada na relação familiar dos pais de Benjamim, em *o nosso reino*, assim como as visões machistas sobre a personagem Isaura em *O filho de mil homens*, narrativa que se passa em um espaço interiorano. O feminino também é o tema de *A desumanização*, a partir do *eu-mulher* cindido, duplicado, nas figuras das irmãs gêmeas Halla e Sigridur no espaço mítico da Islândia.

Mas não é apenas o feminino que é posto em devir pela escrita de Valter Hugo Mãe, a questão dos imigrantes é apresentada pelas histórias dos personagens vindos do Leste Europeu em *o apocalipse dos trabalhadores*, principalmente na figura do ucraniano Andriy. Enquanto em *a máquina de fazer espanhóis*, os velhos, personagens singulares nas tramas do autor português, ganham uma narrativa própria para tratar sobre a questão da velhice. Já os homossexuais encontram na representação do personagem Antonino, o “homem maricas” de *O filho de mil homens*, a discussão sobre a diferença sexual e de gênero.

Como observado, em todos os seus romances, Valter Hugo Mãe empreende uma busca por pensar *o outro*, expondo uma experiência de alteridade a sua escrita. Essa preferência por apresentar personagens que são representações de sujeitos marginalizados na sociedade faz do autor um exemplo para o que o crítico de arte Hal Foster (2014) observou como uma tendência da arte das últimas décadas. Para Foster (2014), em seu ensaio *O artista como etnógrafo*, a produção artística, principalmente da esquerda, das últimas décadas, perseguiu uma ideia de alteridade, na tentativa de dialogar com as discussões propostas pelas Ciências Humanas quanto à questão do sujeito e do outro, bem como a assunção de um modo político de fazer arte. Esse paradigma identificado por Foster assume a mesma perspectiva da discussão proposta em anos anteriores por Walter Benjamim em seu ensaio *O autor como produtor*. Para o crítico de arte, tais paradigmas confluem no mesmo ponto: o lugar do artista em meio à transformação política da sociedade.

De acordo com Foster (2014), a *alterização* (*othering*) tornou-se o paradigma da arte das últimas décadas, preocupada em representar os lugares dos sujeitos que estão à margem

na sociedade. Compreende-se então que o momento histórico destaca uma profusão de debates políticos em todas as esferas sociais sobre a antiga relação entre o sujeito e o *outro cultural*. Trata-se de pensar sobre *quem se fala, quem fala e de que lugar fala* àqueles que se propõem a construir o *outro cultural*. Pois, como elaborou a pesquisadora Regina Dalcastagné (2002, p.35), “um dos sentidos de ‘representar’ é, exatamente, falar em nome do outro” e que este “falar de alguém” ou “por alguém” é sempre um ato político”. No campo literário, essas questões continuam a provocar polêmicas e em alguns sentidos limitam a condição do autor enquanto produtor empenhado na transformação da sociedade. Desse modo, quando se pensa em literatura, pensa-se também em produção de imagens, saberes e perspectivas. Nesse sentido o que se defende é que essa produção seja a expressão de diversos grupos sociais e de diversas esferas artísticas, pois, se a literatura é uma forma de representação social capaz de nos humanizar, como compreendeu Antônio Candido (2004), deve atingir a todos e todas como um direito. Assim como deve falar sobre todos e todas, fazer ouvir todos e todas, fazer falar todos e todas.

Pensando nisto, a ascensão de estudos sobre a produção e representação de grupos excluídos na literatura procura revelar a posição do escritor na contemporaneidade. Teria, hoje, o escritor, a capacidade de representar com legitimidade os grupos que não fazem parte do seu lugar? E mesmo que a resposta seja não, qual a importância em discutir o lugar/posição do escritor? E mais, qual o papel do escritor frente à urgência em fazer surgirem as vozes antes silenciadas? Pensando nessas questões, já que a atividade literária, como já refletido, é uma atividade de imaginar-se como outro para comunicar a outros, o peso que revela a escrita literária na disseminação de imagens e estereótipos força a discussão sobre uma estratégia de representação que vise à diversidade de perspectivas dos *outros* representados. Além da compreensão do espaço do escritor como espaço de poder, de relações de poder que podem tanto excluir, como incluir. Trata-se de buscar com isso desconstruir visões deturpadas e engendrar novas formas de representação que compactuem com a tarefa da escrita

Nesta perspectiva, as obras de Valter Hugo Mãe são representativas para essa discussão, pois sendo um autor em destaque no cenário literário contemporâneo e por empenhar em seu exercício como escritor uma preferência em representar sujeitos marginalizados, ilustram o momento atual da produção literária perante as discussões propostas pelos Estudos Literários em convergência com os Estudos Culturais. Por ser um escritor que busca expandir o espaço de sua escrita, mas também por trazer à cena sujeitos invisibilizados, Valter Hugo Mãe compartilha com a urgência em fazer ouvir ou em fazer ver

aqueles antes excluídos. E, assim, suas obras servem como mote para a discussão acerca do jogo de relações do campo literário ou das estratégias discursivas utilizadas na narrativa literária que apontam *quem fala, para quem e por quem se fala*.

Pensar estas questões no âmbito literário atual proporciona trazer novas formas de compreensão acerca da apreciação estética e da apropriação dos bens “incompreensíveis” e a sua expansão para aqueles que nem sequer possuem os bens “compreensíveis”. Pois, na esteira do pensamento de Michel Foucault (2002, p. 20), a função do autor na sociedade não está ligada somente a uma individualidade, mas pode “dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir ocupar”. Portanto, concordando com as palavras de Heloísa Buarque de Holanda (2018), que essas questões sobre representação, representatividade e legitimidade possam dissolver “velhas equações corporativas em novas maneiras de fazer política”.

Desse modo, essa tese procura discutir, utilizando como mote seis romances do escritor Valter Hugo Mãe, a relação da literatura com a alteridade. Nesse sentido, busca-se refletir, a partir de teorias que pensam a escrita literária como uma experiência de alteridade, sobre a literatura de Valter Hugo Mãe em diálogo com os temas que suscitam as representações dos sujeitos marginalizados em suas obras. É na dialética proposta por teorias como a *exotopia* de Mikhail Bakhtin (2011) e o *devir* de Gilles Deleuze (1997), bem como outras teorias que discutem a relação de alteridade entre autor e obras literárias, como a questão do engajamento proposto por Jean-Paul Sartre, (1993) em *Que é a literatura?*, que se questiona acerca do tema da representação do *outro* na literatura.

Para tanto, a tese foi dividida pensando no *leitmotiv* identificado nos romances de Valter Hugo Mãe, a preferência pelas representações de sujeitos marginalizados. Assim, buscou-se um mapeamento dos temas e sujeitos tratados nos romances do autor português de acordo com o *leitmotiv* descrito. O primeiro capítulo, intitulado *Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres* refere-se ao autor e o seu projeto literário. Para isso, este capítulo foi dividido em três eixos de discussões: *a)* alteridade; *b)* estilo: a configuração estética de suas obras como um apontamento do seu projeto literário e *c)* engajamento literário e a relação do autor com o seu contexto histórico, no caso, a relação entre a literatura de Valter Hugo Mãe e Portugal. Esses três pontos são discriminados em três tópicos respectivamente: 1.1. *A escrita como devir*; 1.2. *Metamorfoses do outro: do realismo à poesia, do grotesco ao belo*; 1.3. *Portugal e o desejo do outro: os devires-outro na escrita de Valter Hugo Mãe*.

Nos demais capítulos que se constituem como análises e mapas de leituras dos romances citados, buscou-se tratar propriamente das representações dos sujeitos marginalizados nas obras de Valter Hugo Mãe, ou seja, os *outros*. Ancorada ao conceito de devir, a estrutura da tese alude à relação *eu-outro*: o *eu* como autor e o *outro* como personagem (no caso, representação do sujeito minoritário, o *outro cultural*), considerando que essa relação pode ser cambiante, na medida em que as obras literárias constroem diálogos entre vida-obra-contexto social. Assim, percebendo a diversidade de temas e a utilização de estilos e linguagens distintas nos romances do autor português, (o que torna a unidade da sua obra problemática) propus uma divisão das análises em quatro eixos que comportam os tópicos referentes aos *outros*: o segundo capítulo intitula-se como *Devir-Gênero*, pois as questões de gênero são recorrentes nas narrativas dos romances, principalmente ao que se refere ao feminino e à condição das *mulheres*, sendo o *outro-homossexual* um sujeito minoritário também analisado neste eixo. O terceiro capítulo refere-se ao *Devir-Estrangeiro: imigrantes e sujeitos pós-coloniais*; o quarto capítulo ao *Devir-Idade: a criança como o outro e os velhos*.

Nessa perspectiva, essa tese busca um diálogo entre os romances analisados, as questões propostas por essas obras e que se referem aos personagens marginalizados, o projeto literário que se identifica sobre a escrita de Valter Hugo Mãe e as suas falas, colhidas em entrevistas diversas³ e as teorias que visam discutir, principalmente, sobre a literatura como experiência de alteridade.

³ Como também uma entrevista realizada por mim em 2017 e que se encontra em anexo no texto desta tese.

1.1 VALTER HUGO MÃE: FILHO DE MIL HOMENS E MIL MULHERES

1.1.1 A escrita como devir

A minha forma de escrita tem muito a ver com essa aspiração de um entendimento de quem é o outro.

Valter Hugo Mãe (2016a)

“O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal⁴” (MÃE, 2014, p.15), diz um dos personagens de Valter Hugo Mãe na iminência em definir a humanidade. O conceito de humanidade para o escritor português parece estar bastante claro em seus romances e em suas entrevistas, e como mostra a citação, relaciona-se com o conceito de alteridade. A humanidade e a arte sempre caminharam juntas e não é por acaso que *A desumanização* (2014), romance em que Mãe discorre principalmente sobre a importância do outro, seja uma obra que recorre ao metaliterário. Humanidade, arte e alteridade transbordam como temas desse romance que possui uma poeticidade grotesca e bela:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro. (MÃE, 2014, p. 27).

O tratado da concretude da beleza e, portanto, da arte, pela alteridade, nesse trecho de *A desumanização* (2014), pode fazer eco às palavras de Mikhail Bakhtin (2011, p. 45): “O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro”. Assim, o conceito de *exotopia*, desenvolvido por Bakhtin (2011) principalmente em *Estética da Criação Verbal*, relaciona-se essencialmente com o direcionamento desta análise acerca dos romances de Valter Hugo Mãe.

⁴ A construção de Valter Hugo Mãe é uma inversão da célebre frase do filósofo francês Jean Paul Sartre: “O inferno são os outros”.

Para Bakhtin (2011), a *exotopia* caracteriza-se como um movimento do olhar na criação literária. Em seus estudos, o teórico russo propôs-se pensar a relação do autor com a personagem na mesma dimensão *eu-tu*. Ao criar um personagem, movido de sua experiência singular diante do mundo, o autor busca, a partir da alteridade, revesti-lo de “carne” externa. Para isso, precisa extrair de sua experiência enquanto pessoa, de seu olhar para o outro, o sentido que resulta no acabamento de sua criação estética. Em outras palavras, a *exotopia* é uma experiência de olhar para fora de si. Compreender, identificar-se com o outro e produzir na conexão entre o lugar que ocupa o sujeito e o lugar que ocupa o outro, um espaço de sentido excedente. Esse processo parte da contemplação:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 2011, p.21).

Ou seja, para Bakhtin (2011), ocupamos lugares situados e possuímos visões localizadas, mas nossos corpos, quando contemplados por outros mostram imagens inacessíveis a nós mesmos. É nesse sentido que a alteridade traduz-se como uma experiência própria ao humano. Todo sujeito necessita de outro para construir a sua identidade. A compreensão sobre o que somos passa pela compreensão que outros possuem de nós. O conceito de identidade, explorado nas palavras de Eric Landowski (2002), remete a esse processo:

O que dá forma a minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro, atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou como será o caso aqui – da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída. (LANDOWSKI, 2002, p.4).

Somos seres sociais e vivemos em relação, isto é óbvio, mas o que se pode compreender relacionando esses autores é que a construção da identidade, que pode significar a constituição do sujeito, a construção de um *eu*, passa, primordialmente, pela criação de uma imagem de si que é definida a partir da relação *eu-tu*, *eu-outro*. Logo, a *exotopia* produz-se

pela alteridade, pelo que “sobra” da conexão entre esses olhares situados e singulares que produzem visões diferentes umas das outras. Trata-se de um movimento não só do olhar, mas da consciência, que se produz pela ligação entre a visão do sujeito contemplador, no caso, o autor, e o retorno da visão do outro contemplado. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 23):

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento.

Esse excedente de visão equivale ao sentido produzido pela experiência da alteridade. No caso, a literatura de Valter Hugo Mãe mostra-se como objeto capaz de aludir a uma relação de devir entre autor e personagens, visando representar mundos diferentes do lugar que ocupa quem os escreve.

Quando se pensa em como os autores produzem suas obras, a ideia de alteridade parece ser óbvia. É claro que escrever sobre *outros* requer a experiência de contemplar, de imaginar-se como outro, examinar seu modo de vida, seus costumes, seus pensamentos, seus sentimentos. Assim foi feita toda literatura, assim como outras artes. Mas a questão que se discute, quando falo em experiência de alteridade, está na possibilidade de pensar o que se produz a partir dessa experiência, seus excedentes de visão: Quais são as perspectivas produzidas? Quais modos de ver orientam essas perspectivas? Que outros são produzidos e por quais sujeitos? Durante muito tempo, a Crítica Literária deixou de lado essas questões que, com a ascensão dos Estudos Culturais e até um tanto antes, voltaram com força total à ordem do dia. Trata-se do direito ao questionamento acerca das diversas perspectivas que possuem a capacidade de fundar espaços, estereótipos, maneiras de ser, em uma hierarquia de privilegiados e marginais.

Compreender como se manifesta a visão do autor na arte literária é uma maneira de promover um encontro entre os que escrevem e os que leem, sem desconsiderar que a única maneira em que esse encontro torna-se verdadeiro é pela obra literária. É nesse sentido que o conceito de *exotopia* opera, nas relações que fazem o campo literário: o autor, capaz de criar imagens de pessoas e produzir sentidos que são lidos por sujeitos que se identificam justamente porque a arte dá concretude (acabamento nas palavras de Bakhtin) às experiências de alteridade fora do livro. O trabalho do crítico é também um exercício pautado pela alteridade. Nesse sentido, o conceito de *exotopia* parece-me ter uma estreita relação com o conceito de *devir* desenvolvido por Gilles Deleuze (1997). Nas palavras do autor francês,

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molécula, até num devir imperceptível. (DELEUZE, 1997, p.11).

Para Deleuze (1997), como para Bakhtin, o escritor necessita sair de si para escrever, tornar-se outra pessoa que não ele mesmo. O que não significa que esse processo de devir, que para Deleuze só pode realizar-se pela via minoritária, corresponda à imitação ou à assimilação, mas estar em contato, estabelecer o que ele chama de *zona de vizinhança*: “os devires não são fenômenos de imitação nem de assimilação, mas de evolução paralela, dupla captura, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE apud ZOURABICHVLLI, 2004, p.24). É possível perceber semelhança entre o discurso de Deleuze e o de Bakhtin. Quando o autor francês fala de “dupla captura, núpcias entre dois reinos”, equivale à formulação do teórico russo:

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao máximo essa diferença de horizontes, para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2011, p.21).

Essa fusão só seria possível com as “núpcias entre dois reinos”. Ou seja, o devir e a *exotopia* tratam ambos de uma “dupla captura”, a relação entre dois mundos diferentes que ganham acabamento na escrita. Todavia, para Deleuze, o devir só pode realizar-se se o outro não for dominante. Por isso o *devir-mulher*, *devir-animal* e *vegetal*. Mesmo a mulher em devir, opera em um *devir-mulher*, pois o que está em jogo não é uma relação dicotômica, mas a assunção de um lugar que foge à dominação, um lugar contra-hegemônico:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. (DELEUZE, 1997, p.11)

Ou seja, quando uma mulher opera um *devir-mulher*, ela busca uma identidade não-presumida pelo *Homem*, foge a qualquer formalização. Nesse sentido, os conceitos de *exotopia* e devir são diferentes, pois Bakhtin não trata especificamente de uma relação contra hegemônica, mesmo que busque uma forma de ativismo na relação de empatia do autor. Porém, ambos assumem o caráter de alteridade da escrita como uma maneira de acesso a mundos distintos.

É acessando outros mundos, distintos do seu, que o autor pode entrar em contato com outras culturas, modos de ser, identidades, e tem a oportunidade de vivenciar acontecimentos que não viveu ou de relacioná-los aos acontecimentos de sua própria vida para que outros, que o leem, possam identificar-se e conhecer outros mundos como em uma aprendizagem. A escrita de Valter Hugo Mãe parece percorrer esse caminho que é reiterado por suas falas em entrevistas, mas principalmente configurado por suas obras e pela preferência em representar sujeitos marginalizados. Diz Mãe (2008) em entrevista, sobre a composição de *o apocalipse dos trabalhadores*: “os meus livros, quando os começo, nunca são autobiográficos, mas no fim são completamente. São experiências importantes de aprendizagem do outro. Depois de escrever isto eu fui, de facto, uma mulher-a-dias”. O autor fala da junção entre suas próprias experiências e a tentativa de vivenciar a experiência do outro para poder criar um personagem. É a partir dessa relação que ele pratica a *exotopia*: tornar-se outro ao construir um personagem que é o resultado de uma experiência de devir que ganha concretude pelo seu excedente de visão.

Nas palavras de Bakhtin (2011), essa experiência de devir só é possível a partir do que ele chama de *vivenciamento empático*, que é uma busca por vivenciar os sentimentos, dores, alegrias do outro, como se fosse o outro. A ideia parece ser impossível, afinal ninguém pode roubar o corpo de outra pessoa e viver como ela, mas o que Bakhtin defende é que esse vivenciamento do mundo interior do outro seja possível quando se é compreendida a sua vivência axiológicamente.

O outro indivíduo está fora e diante de mim não só externa mas também internamente. Empregando um oxímoro, podemos falar de distância (*vnienakhodímst*) interior e defrontação interior do outro. Todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito semântico, ainda que nada disso se manifeste em nada exterior, se enuncie, se reflita em seu rosto, na expressão do seu olhar, mas seja apenas adivinhado, captado por mim (do contexto da vida) – são por mim encontrados *fora de* meu próprio mundo interior (mesmo que de certo modo eu experimente esses vivenciamentos, axiológicamente eles não me dizem respeito, não me são impostos como meus), fora de meu *eu-para-mim*; eles são *para mim na existência*, são momentos de existência axiológica do outro. (BAKHTIN, 2011, p. 93).

Compreender esse limite é entender que o olhar do sujeito para outro sempre levará consigo um modo, uma ação, provenientes do lugar que ocupa. E por essa experiência axiológica, pode-se perceber a posição ideológica que quer ocupar o autor diante dos mundos que representa. Nesse sentido, observo que a escrita de Valter Hugo Mãe tem a necessidade de discutir as relações estabelecidas entre os sujeitos diante da diferença. Sendo o eixo central

das suas obras a alteridade, a preferência pelos sujeitos marginalizados como personagens, identificada aqui como um *leitmotiv* da sua prosa, é ideal para a discussão dos elementos suscitados por esse tema. Afinal, quando se fala em alteridade, fala-se também em identidade e diferença, individualidade e coletividade, sujeito e instituições sociais, estigmas e preconceitos. Assim, escolher como personagens os sujeitos que são considerados como minoritários é uma boa estratégia para debater a alteridade em sua essência: a relação *eu-outro*; ou o *eu* e os que são chamados de *outros*, os que foram colocados pela História como *outros*. Aqueles que em seus cotidianos podem representar melhor a alteridade, nos direcionamentos negativos que a palavra pode tomar, nas relações de opressão, desigualdade, ou em seu lado positivo, a empatia, a igualdade.

É, justamente, pelos dois lados da palavra alteridade que a escrita de Valter Hugo Mãe segue, defendendo, nos sentidos de suas obras, uma ética que vê na alteridade uma maneira de chegarmos a uma humanidade efetiva: “O sentido da vida para mim é o outro. Não existo enquanto ser absoluto. Existo para os outros. Só vale a pena se, efetivamente, nós formos uma espécie de corrente, alguém que participa em uma entidade maior, em um coletivo” (MÃE, 2014). Nesse sentido, a escrita de Valter Hugo Mãe busca refletir sobre a importância do outro, a convivência, as relações de igualdade e opressão, as relações de hierarquia entre sujeitos e instituições sociais. Assim, as estratégias utilizadas pelo autor para desenvolver o tema da alteridade são múltiplas, sendo as chaves para a compreensão dos motes de sua escrita e para a interpretação acerca das representações dos sujeitos marginalizados em suas obras. Nos sete romances publicados até agora, pode-se encontrar, em sua maioria, personagens mulheres. Em alguns a presença feminina é forte e o tema do feminino é um ponto central, como em *O remorso de Baltazar Serapião* e *o apocalipse dos trabalhadores*, por exemplo. Em outros, mesmo que o tema central não seja a questão da mulher, as mulheres são maioria enquanto personagens - o que pode ser relacionado ao pseudônimo utilizado pelo autor -, como em *o nosso reino* ou em *O filho de mil homens*. Entretanto, Valter Hugo Mãe não se propõe apenas a discutir a condição das mulheres, mas a debater a condição de vários sujeitos que, como o autor definiu em uma entrevista, “precisam de existência” (MÃE, 2011).

Assim, nos romances do autor português, as condições de sujeitos marginalizados podem ser utilizadas como ponto de partida para a reflexão acerca de diversas outras questões. Em *o apocalipse dos trabalhadores*, por exemplo, as vidas de duas empregadas domésticas, mulheres-a-dias como se diz em Portugal, relaciona-se com as vidas de imigrantes do leste europeu em um romance que busca discutir sobre exploração, amor, trabalho, bem como a

condição de mulheres duplamente marginalizadas, pela profissão de domésticas e por serem mulheres, e a de imigrantes que chegam a Portugal fugindo da crise econômica ou à procura de oportunidades de emprego. A Europa contemporânea é representada nesse romance, principalmente o Portugal contemporâneo, como um lugar em que se cruzam diversas nacionalidades e onde a desigualdade social é cada vez mais gritante. A alteridade é, então, um tema chave nessa obra, pois é a partir do encontro entre esses personagens, marginalizados pelas vidas desgastantes de trabalho, pela história de vida massacrada pela guerra, como é o caso do imigrante ucraniano Andriy, ou pelo gênero, como as protagonistas Maria da Graça e Quitéria, que a trama discorre sobre a possibilidade e impossibilidade do amor em um mundo cada vez mais hostil e desigual. A questão da hierarquia entre as classes sociais representada principalmente na relação entre Maria da Graça e seu patrão o Senhor Ferreira, bem como o tema, atual, da imigração na Europa, mostra que esse romance tem por intuito, especialmente, representar as vidas de pessoas que estão à margem, tendo como foco a exploração da força de trabalho.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, por exemplo, as condições de idosos em um asilo é o ponto de partida para voltar ao passado e refletir sobre a memória da ditadura. O fascismo, o remorso, e as memórias do tempo em que Portugal vivia sob o governo de Salazar misturam-se à condição da velhice, no diálogo entre passado e presente das falas e lembranças de personagens como o Senhor Silva, protagonista, que perde a esposa Laura e é mandado para um lar de idosos. Lá, passa a rememorar o passado e percebe que foi conivente com a repressão do regime ditatorial, o que torna os seus dias no asilo cada vez mais conflituosos. O romance também questiona acerca de um sentimento de saudosismo presente nos portugueses e a assustadora volta de valores fascistas na Europa.

Da questão da velhice que é mote para discutir a memória de Portugal, a prosa de Valter Hugo Mãe volta-se para um mundo interiorano que não compreende o modo de ser do homossexual Antonino, que sofre o preconceito da comunidade onde mora, assim como a rejeição da mãe, Matilde. Em *O filho de mil homens*, a homossexualidade é um dos temas do romance que traz uma discussão sobre a diferença. Mas, distinto de outros romances do autor, possui um tom otimista que defende o apaziguamento das diferenças e a transformação do preconceito pelo afeto. Assim, temos nesse romance uma história que começa com um homem de quarenta anos que sonha em ter um filho, o que a torna singular, pois, na sociedade ocidental é pouco difundido o discurso de que homens sonham com a paternidade; a história de uma mãe que morre ao dar a luz a uma criança de quem não se sabe quem é o pai; a história

de Camilo, filho da anã, adotado por Crisóstomo, o homem de quarenta anos; e a história de Isaura, que é abandonada pelo noivo depois de perder a virgindade. Juntos, esses personagens encontram a si mesmos e na medida em que o afeto torna-se a força maior entre eles, formam uma família diferente das tradicionais. Toda a trama de *O filho de mil homens* é construída pelas histórias de seres marginais, como a anã, a quem só conhecemos pela condição física, Antonino, o “maricas”, e Isaura, a “mulher rejeitada”. Os epítetos que definem cada personagem dão a ideia do que o livro propõe: discutir acerca das subjetividades de seres “diferentes” em um mundo que rejeita a diferença.

Mas se *O filho de mil homens* tem por intuito ser otimista, mesmo com imagens cruéis sobre a violência simbólica e física sofrida por sujeitos como Antonino, *o remorso de baltazar serapião* é uma alegoria medieval do machismo e da opressão às mulheres. Nesse romance, os homens são capazes de cometer violências atrozes para manter a dominação sobre a voz e o corpo das mulheres. Tal é a violência sofrida por Ermesinda nas mãos de Baltazar. O machismo também é discutido no primeiro romance de Valter Hugo Mãe, *o nosso reino*, nas relações conjugais de algumas personagens, como a mãe do protagonista Benjamim, assim como da sua tia, Cândida, por manter relações com um homem viúvo. Mas o tema central dessa história é a infância, o olhar de uma criança diante de um Portugal provinciano, em guerra com suas colônias, como a Guerra Colonial em Angola, que é representada pela visão imaginativa de Benjamim.

Em *o nosso reino*, a África e especificamente, Angola, é observada pelas visões dos personagens que na narrativa criam uma espécie de preconceção sobre os costumes do continente africano e sobre os negros, representando o ambiente de preconceito e ignorância instalado em Portugal com a independência das colônias e a imigração de africanos no país, assim como o retorno de portugueses que tinham ido morar nas colônias.

Muitos são os temas tratados nos romances de Valter Hugo Mãe, que utiliza como mote as condições de sujeitos marginalizados. Mas em seus romances recentes, *A desumanização* e *Homens imprudentemente poéticos*, a alteridade emerge como um tema que se personifica nas paisagens de países como a Islândia e o Japão. Em *A desumanização*, que fala da história de dor de uma menina de onze anos, Halla, que perde a irmã gêmea Sigridur, a Islândia é construída como país mítico, rodeado de montanhas e fiordes assombrosos. Um lugar em que a solidão, representada pela morte da gêmea Sigridur, possibilita discutir sobre a inaptidão do humano em estar sozinho.

Em *A desumanização*, a infância, como em *o nosso reino*, também está como uma maneira de observar o mundo de maneira singular. Todas as hierarquias sociais, sentimentos e enfrentamentos são encarados por Halla com sofrimento. Trata-se de uma prosa poética sobre a dor do amadurecimento. Um romance que busca na marginalidade da infância e do feminino, o questionamento sobre a solidão, a alteridade, a morte, o humano. Questionamentos que também se desenvolvem em *Homens imprudentemente poéticos* na consciência de Matsu, a menina cega, e no enfrentamento de ódio entre o artesão Itaro e o oleiro Saburo. Nesses dois romances, a alteridade torna-se mais que um tema, mas um personagem incorporado à construção mitológica dos países, que por suas geografias traduzem uma tentativa do autor em expressar o isolamento do ser e a impossibilidade de comunicação da humanidade. Japão e Islândia são ilhas e, Portugal, que tem como único país a lhe rodear a Espanha, acaba por ser como uma ilha também. Diz Mãe em entrevista:

Creio que em todos os meus livros fui trabalhando um certo conceito de solidão e de impossibilidade de comunicação, como se a comunicação ou o entendimento absoluto fosse utópico, impraticável. E a ilha, como espaço físico, tem uma simbologia que corresponde muito a esta questão que eu procuro trabalhar. Sei que eu não vou solucionar o isolamento de uma ilha, porque isso seria atacar a sua definição, mas, ao mesmo tempo, é uma analogia que faço com o sujeito em si mesmo. O que quero sondar com a minha obra, é exatamente a ideia acerca das ilhas, que cada um de nós acaba por ser, por definição, isolado. (MÃE, 2016a).

A intenção em ilustrar essa incapacidade de comunicação que o autor diz ser própria do humano soa contraditória para um escritor que tem como tema comum em suas obras a alteridade. Mas o que Mãe parece buscar, e é possível compreender isso em suas obras, é o entendimento de uma completude que só o outro pode dar. Para isso, assumir a importância do outro, identificar-se com o outro, ocupar mesmo que parcialmente o lugar do outro, é um modo de atingir uma comunicação mais plena. E isso é visível na busca que o autor português faz por examinar culturas diferentes da sua, como a cultura islandesa ou japonesa, na opção por tornar sua escrita talvez mais universal, ou na assunção de um modo de *ser português*, capaz de voltar seu rosto sempre para destinos distantes do seu. Se o entendimento absoluto é uma utopia, não é possível saber, mas é fato que a literatura de Valter Hugo Mãe persegue essa pergunta em busca de alguma resposta. Resposta que talvez o leitor encontre nos excedentes de visão produzidos por suas obras que permitem trazer ao relevo do texto vozes distintas de mundos que possuem pontos de vista distantes uns dos outros. O caráter da sua escrita é dialógico, no sentido proposto por Bakhtin (2010), pois é capaz de expor na tessitura do texto a relação entre duas consciências distintas.

Para Bakhtin (2011, p.20), o discurso literário é bivocal, pois “um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem”. Dessa forma, o discurso literário é um arranjo de diversas linguagens que se comunicam, vozes distintas que dialogam, contrapõem-se e refratam-se e são organizadas pelas intenções do autor. A escrita de Valter Hugo Mãe busca colocar em diálogo, nunca em confronto, diferentes pontos de vista que produzem excedentes de visão. Tal ideia pode ser melhor compreendida observando a maneira como o autor arquiteta as diferentes narrativas de seus romances, articulando as vozes dos narradores e dos personagens como sobrepostas.

Em *O filho de mil homens*, por exemplo, o narrador assume uma fala social que representa a voz daquele lugar onde os personagens vivem. Tem-se, então, uma história sobre o preconceito em que o narrador, como em uma fábula, conta de maneira a eximir-se do julgamento, colocando o espaço representado como de frente a um espelho. O narrador é a voz daquela comunidade e utiliza-se de seus discursos de preconceito para contar sobre as vidas dos personagens, como um *griot*⁵ que conta a seu povo a história colhida das bocas desse povo. E para tanto, descreve aquelas vidas da mesma maneira que a comunidade a descreve:

A vizinhança dizia, mesmo sem certezas, que era um homem com histórias horríveis, encontrado nos ermos a falar com estranhos, com outros homens, que tinha sido visto a subir as calças ao pé das águas onde os trabalhadores nadavam. Sabiam todos que havia crescido errado, diferente dos outros rapazes, diferente das pessoas” (MÃE, 2011, p.53)

Dessa maneira, tem-se nesse romance um diálogo, disposto, principalmente, entre o narrador que representa uma fala social, com o discurso do personagem Crisóstomo que, mesmo interceptado pela voz do narrador heterodiegético, emerge como a representação de um ponto de vista contrário à visão da comunidade.

O Crisóstomo dizia que talvez para os campos as pessoas fossem mais atrasadas, porque ali ao pé da água já se via de tudo e os maricas não tinham novidade nem ofereciam alguma ameaça. Os maricas eram como gente mais colorida a alegrar os passeios. O povo podia rir-se mas não queria fazer grande caso. Só era necessário isso, não lhes fazer caso. (MÃE, 2011, p. 167).

⁵ Palavra de origem africana e que remete aos contadores de histórias orais de tribos africanas. Pessoas, geralmente mais velhas, que são como portadoras da sabedoria e da memória de um povo. O *griot* é aquele que passa para os mais jovens a história, costumes e memórias de seu povo.

Assim, o leitor tem diante de si duas visões de mundo díspares, a visão de uma comunidade que rejeita a diferença, uma visão preconceituosa diante da sexualidade de Antonino, e a visão redentora e otimista de Crisóstomo que caracteriza a possibilidade de transformação desse espaço pela aprendizagem do afeto. Nessa perspectiva, a narrativa constrói-se como um arranjo plural de consciências que transbordam no sentido da trama o excedente de visão do autor ao colocar em contato, no texto, concepções de mundo distantes.

Em outro romance, *o remorso de baltazar serapião*, que se utiliza de um narrador masculino machista, o diálogo que se estabelece é entre a voz dominante masculina, em suas entonações repressoras e violentas, e as vozes, tanto de mulheres submissas e subjugadas, quanto de mulheres que subvertem a ordem de opressão do espaço medieval em que a narrativa se situa. Essa diversidade de vozes busca expressar um excedente de visão que tem por intuito a reflexão acerca da opressão das mulheres pelos homens na sociedade. É possível citar outras estratégias narrativas que configuram a bivocalidade da escrita de Valter Hugo Mãe, - que se faz particularmente pelo *devenir*, o tornar-se outro, assumindo o corpo de sujeitos ou principalmente a visão de mundo de indivíduos diferentes de si - como em *A desumanização*, na voz de Halla, que incorpora uma infância/adolescência feminina, ou no olhar de um menino, Benjamim, em *o nosso reino* - ambos personagens que parecem ser transposições da infância do próprio autor, pelos fatos biográficos possíveis de identificar⁶ - , ou a de um velho, como o Senhor Silva em *a máquina de fazer espanhóis*.

O desdobramento de vozes no texto de Valter Hugo Mãe, que assume devires outros e possibilita o acesso do leitor a mundos distintos, é a expressão de um ativismo dialógico. Essa forma de arquitetar as narrativas pensando em uma sobreposição de pontos de vista, em que geralmente se contrapõe uma visão dominante a uma visão “menor”, relaciona-se à ideia de *polifonia*⁷ ou *plurilinguismo*⁸ proposta por Mikhail Bakhtin, mas também, e mais

⁶ Assim como a personagem Halla, em *A desumanização*, o autor Valter Hugo Mãe teve um irmão gêmeo morto, Casimiro, quando recém-nascido, como conta em diversas entrevistas. Quanto ao personagem Benjamim, de *o nosso reino*, o autor já contou sobre a cura de uma doença que tinha quando criança que o transformou para a vizinhança onde morava em uma espécie de santo, da mesma forma que o personagem deste romance. Mãe também assumiu que a narrativa de *a máquina de fazer espanhóis* referia-se à tentativa de criar uma terceira idade para o pai, que morreu com pouco mais de quarenta anos.

⁷ Polifonia é um termo utilizado por Bakhtin (2010) para conceituar os romances do autor russo Fiódor Dostoievski em seu estudo *Problemas da poética de Dostoievski*. O termo refere-se a um distanciamento máximo entre autor e personagens no romance, concretizando um diálogo em que as vozes são plenas.

precisamente, à ideia concebida por Deleuze e Guattari (2003) de uma *literatura menor*. Não quero associar a escrita de Valter Hugo Mãe a esse conceito, mesmo que ele seja pertinente para pensar como as vozes minoritárias emergem nos romances do autor português, pois acredito que Mãe segue outro caminho. No entanto, para situar essa discussão, tentarei explicar o conceito de literatura menor. Para Deleuze e Guattari (2003), que buscaram na literatura de Franz Kafka a concepção de literatura menor, trata-se da intervenção na língua dominante, considerada maior, não por quantidade, mas por caracterizar a ordem, de uma língua menor, que produz um mundo à margem, distante da norma:

Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da “representação”, ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma. (GODINHO apud DELEUZE e GUATTARI, 2003, p.15).

A literatura menor é um conceito que diz respeito a uma literatura que agencia um espaço dentro de uma literatura majoritária ou uma língua majoritária. Poderia ser interpretada como uma literatura da margem, uma literatura produzida por mulheres, por exemplo, perante o cânone, geralmente formado por autores homens, brancos e heterossexuais. Mas não somente isso, a literatura menor caracteriza uma literatura que se expressa de acordo com três pontos: *desterritorialização da língua*, como as literaturas africanas em língua portuguesa, que subvertem o português como língua oficial, língua do colonizador; o *valor coletivo*, as questões e os temas são sempre de direcionamento político, inclusive o individual e o familiar; e *agenciamento coletivo da enunciação*, quando as obras possuem um apontamento revolucionário, buscam mudar a ordem estabelecida. Mas o que busco afirmar é que a literatura de Valter Hugo Mãe tem um interesse mais complexo. Penso que, diante de um tempo em que as vozes minoritárias buscam falar por si, o autor, que, aparentemente não se encaixa em nenhuma minoria⁹, prefere particularmente a opção por representar os sujeitos

⁸ Para Bakhtin (2010, p.88), o romance comporta múltiplas linguagens, “é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais”. Os romances de Valter Hugo Mãe operam desse modo, pois expõem no texto diversas vozes sociais.

⁹ Sobre isto, Valter Hugo Mãe disse, em entrevista concedida a mim: “E eu sempre fui minoria. Sou um quarentão solteiro, ouço Brahms, leio Proust, entendo porque Courbet pintou aquela origem do mundo, sou incapaz, por imperativo de consciência, de jogar lixo no chão, não compactuo com partidos políticos, sigo, sobretudo, pessoas de verdade, sonho acordado todos os dias, ainda tenho amigos, desligo muito a televisão, estive em Israel ostentando a pomba da paz palestina. Sou, sim, a mais pequena das minorias, uma chamada:

marginalizados, discutir a opressão. Ou seja, o autor busca criar uma voz contra a opressão, em detrimento de fazer ouvir as vozes oprimidas.

Esse é um tema um tanto complexo e esquivo, pois estamos falando de obras literárias, artísticas, que não tem como responsabilidade ser um tratado político ou um panfleto, mesmo que uma obra literária por si mesma seja política, no sentido de ser uma representação social, intrinsecamente ligada ao mundo. Desse modo, o que se observa na escrita de Valter Hugo Mãe é um interesse que, juntando os elementos encontrados em suas obras, é de intenção política. Pode-se falar então de desterritorialização da língua maior por uma língua menor? Lembremos que o autor nasceu em Angola, mas não assume uma identidade angolana. Dentro do que se entende como cânone, Valter Hugo Mãe é um autor canônico. E é justamente sobre esse cânone que a sua escrita opera, pois traz à tona temas que diferem do seu lugar social e do seu lugar no campo literário. Trata-se de um entendimento da literatura, exatamente como alteridade, *exotopia*. É por isso que prefiro compreender a escrita de Valter Hugo Mãe distante do rótulo de *literatura menor*, e quero buscar compreender a sua escrita justamente em seu aspecto de alteridade, pois esse me parece ser o ponto mais importante nesta discussão: a preferência em falar sobre sujeitos minoritários sem estar propriamente ocupando uma posição social minoritária.

Sobre este ponto, atualmente, o percurso comum de uma crítica que se ancora aos Estudos Culturais diz respeito a dois posicionamentos: revisão do cânone ou visibilização da margem. Acredito que minha análise está mais próxima do direcionamento da Crítica Feminista, que se ocupa em alguns momentos em desconstruir os textos produzidos por homens. Todavia, não tenho apenas interesse em analisar a questão das mulheres nas obras de Valter Hugo Mãe, mas também a de outros sujeitos tidos como minorias. Busco desconstruir certas visões sobre as minorias expostas em seus romances, mas principalmente analisar como elas são representadas, com que intenções e direcionamentos o autor português utiliza-se de imagens cristalizadas e oferece também novas imagens de certos sujeitos marginalizados. Trata-se de uma crítica que tem um sentido e direcionamento claro diante de seu objeto: a discussão e a análise acerca das relações entre o autor, as obras, os sujeitos representados, e as suas possíveis intenções e direcionamentos políticos e ideológicos.

Dessa forma, as estratégias narrativas utilizadas por Mãe em suas obras assemelham-se a uma compreensão da literatura, em sua relação com a realidade, próxima a que Wolfgang

Valter Hugo Mãe. A mais extrema minoria é o indivíduo. Sou eu mesmo o padrão para aquilo em que acredito”. A resposta completa está no anexo desta tese.

Iser (1997) discorre no ensaio *A ficcionalização: dimensão antropológica das ficções literárias*, que defende uma estrutura de duplo significado da ficção. Para Iser (1997, p.43), a literatura e a mentira operam de formas similares: “en ambos se sobrepasa algo, que podemos concretar como sigue: la mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa el mundo real que incorpora”. Assim, a literatura, em sua relação com a realidade, constrói-se como uma duplicação:

En las ficciones literarias los mundos que existen se ven sobrepasados y, aunque todavía son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder el aire de familiaridad. De ahí que tanto la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y las someten a una remodelación imprevisible¹⁰ (ISER, 1997, p.44).

Nessa concepção a literatura sobrepõe-se à realidade, mas a mantém presente como se fossem dois mundos coexistindo, duas realidades comunicando-se. Para o autor alemão, a dualidade da literatura corresponde ao aspecto duplo da realidade e examina que a ficção não possui apenas uma estrutura de duplo significado funcionando pela linguagem, mas também é um modo de refletir uma configuração antropológica. Em sociedade, as pessoas vivem incorporando diversos papéis, disfarces, máscaras, e as obras literárias apenas possibilitam a criação de outros mundos e formas de ser que parecem, muitas vezes, impossíveis, ou recriam em narrativas os papéis sociais que as pessoas encenam. Por isso, a necessidade da ficcionalização como forma de expansão do ser, poder torna-se outro, estar “ao lado de si mesmo”:

Pero como *doppelgänger* de sí mismos, los seres humanos son cuando menos mudables, y van desplazándose por entre sus papeles los cuales, a su vez, se suplantán y modifican unos a otros. Los papeles no son disfarces como los que realizan fines pragmáticos; son recursos que permiten al ser representar un papel distinto de suyo propio. Evidentemente el papel individual de cada uno estará determinado por la situación social, pero a pesar de que ésta condiciona la forma, no condiciona el status humano de *doppelgänger*. Imprime su sello en la disociación, pero ni la constriñe, ni la

¹⁰ “Nas ficções literárias os mundos que existem se encontram justapostos, embora sejam individualmente reconhecíveis, sua disposição contextual os faz perder o ar de familiaridade. Daí que tanto a mentira incorpora a verdade e o propósito pelo qual a verdade deve continuar oculta. As ficções literárias incorporam uma realidade identificável, e as submetem a uma remodelação imprevisível” (Tradução minha).

elimina, provocando com ello el despliegue de a dualidad humana em una multiplicidad de papeles. (ISER, 1997, p. 55).¹¹

Iser (1997) constata que a ficcionalização também possui uma estrutura de *doppelgänger*¹², que reflete a condição do humano em sociedade. Nessa perspectiva, a literatura proporciona formas de ampliar nossas experiências, nossos modos de ser, assim como mostra também nossas limitações. Pelas obras literárias temos a ilusão de viver outra vida, sair de nós mesmos e alcançar mundos que nos pareciam impossíveis. Assim, a reflexão de Iser (1997) sobre o estatuto da ficção dialoga com o conceito de *exotopia* de Bakhtin (2011) e a ideia de *devenir* de Deleuze, pois estabelece que a ficcionalização opera uma experiência de alteridade:

Si el yo íntimo de la persona es el punto de encuentro de sus multiples papeles, las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Pero este propósito uno tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones. (ISER, 1997, p.57)¹³

Nesse sentido, as obras literárias permitem que as pessoas alcancem outros modos de ser, outros papéis, que dialogam com o que são, com os múltiplos papéis que ocupam e com suas limitações. Isto é uma experiência de alteridade, de *devenir*, que atinge pela *exotopia* uma duplicação do ser e do mundo. Tal é a estratégia que Valter Hugo Mãe põe em prática em seus romances, buscando aludir a uma espécie de realismo que concebe as obras a partir das realidades que busca representar. Para isso, ele opera também na linguagem uma forma de

¹¹ “Mas como *doppelgänger* de si mesmos, os seres humanos são, pelo menos, mutáveis, e vão se movendo pelos seus papéis com os quais, por sua vez, suplantam e modificam uns aos outros. Os papéis não são disfarces utilizados para realizarem fins pragmáticos; são recursos que os permitem representar um papel diferente de si próprio. Evidentemente, o papel individual de cada um estará determinado por sua situação social, mas apesar dessa condicionar a forma, não condiciona o *status* humano de *doppelgänger*. Imprime sua marca na dissociação, mas não reduz, nem elimina, provocando a implantação da dualidade humana em seus múltiplos papéis” (Tradução minha).

¹² O tema do duplo desenvolveu-se na literatura do século XIX, principalmente na literatura inglesa. O Romantismo Alemão trouxe o termo *Doppelgänger*, cunhado por Jean Paul Richter em 1876, que significa *duplo* ou *segundo eu*, ou literalmente, *aquele que caminha ao lado*.

¹³ “Se o eu interior da pessoa é o ponto de encontro de seus múltiplos papéis, as ficções literárias mostram aos seres humanos como isso os fazem ser e como entendem quem são. Mas para este propósito, é necessário sair de si mesmo, de maneira que seja possível exceder suas próprias limitações” (Tradução minha).

duplicação, que pode ser melhor compreendida pela maneira como elabora as narrativas de seus romances justapondo as vozes de narradores e personagens.

A concepção de realismo, que identifiquei na escrita de Valter Hugo Mãe, e que será discutida no próximo tópico deste capítulo, tem como intenção, trazer o mundo representado ao leitor, de forma que ele crie o seu próprio excedente de visão, justapondo as vozes e visões que constroem as realidades apresentadas nas obras. É uma estratégia de duplicação, aos moldes de Iser (1997). Uma maneira de compreender o mundo como um universo que articula opostos, um espaço de diferenças, como compreende Landowski (2002), de relações subjacentes. Porém, nas narrativas de Valter Hugo Mãe, essas diferenças são os pontos de partida para a busca de uma solução, mesmo que ela não se realize, ou não se realize de maneira positiva. Mas uma solução que tem na busca, a experiência possível diante da impossibilidade de comunicação entre mundos, visões e seres tão distintos. São os excedentes desses encontros que são importantes para a produção de uma aprendizagem, de alguma mudança, alguma reflexão contra a opressão e a desigualdade. Esses excedentes são capazes de criar uma voz significativa contra a opressão, a partir do diálogo entre as vozes de personagens minoritários e de narradores que podem representar a maioria hegemônica ou vice-versa.

1.1.2 Metamorfoses do outro: do realismo à poesia, do grotesco ao belo

Em ensaio sobre os romances de Valter Hugo Mãe, o crítico Luís Mourão (2016, p.317) definiu seu estilo como “um retorno ao real elevado ao conhecimento poético”. É comum a crítica definir o estilo do autor português enfatizando a sua estética crua, de uma aproximação intensa com o real, mas enveredando por uma linguagem poética. Não é à toa, pois, Valter Hugo Mãe começa na literatura como poeta, estreando na prosa com o romance *o nosso reino*. Depois de ganhar o prêmio José Saramago com *o remorso de baltazar serapião*, que o definiu como um “tsunami literário”, Mãe segue um percurso de sucesso, assumindo a prosa em detrimento à poesia, a qual se configura como parte de seu estilo e não mais como um gênero a que o autor se detém. Foi também na ocasião do prêmio José Saramago que Mãe recebeu deste a crítica: “às vezes tive a impressão de assistir a um novo parto da língua portuguesa”.

Como Miguel Real (2016) observou, a estética da escrita de Mãe não tem o cientificismo kafkiano de Gonçalo M. Tavares e, mesmo flertando constantemente com a obra

de Saramago, não tem o seu acento histórico. No entanto, Mãe parece percorrer o mesmo caminho naturalista de António Lobo Antunes, com uma linguagem despidorada que se utiliza de palavras chulas e assume o corpo como expressão, mas diferente deste, a poeticidade, que nos seus últimos romances aflora como uma delicadeza apurada, alia-se a um estudo perspicaz acerca da natureza da oralidade, a qual se reconhece uma possível influência de Guimarães Rosa.

Dentre tantas influências apontadas pela crítica, o naturalismo parece ser o estilo que mais é observado na escrita de Valter Hugo Mãe. Miguel Real, por exemplo, (2016, p. 319) apontou que sua escrita seria *neonaturalista* pelo “relevo dado a aspectos físicos e fisiológicos normais ou patológicos do corpo humano das personagens, caracterizando o homem menos pelos seus aspectos espirituais ou mentais e mais pela predominância dos impulsos do corpo, como a qualquer outro animal social”. Esse parece ser o viés seguido mais fortemente nas primeiras obras do autor, entretanto, não acredito que Mãe apele para uma concepção de corpo como instintiva do ser humano, mas o corpo como elemento da natureza, entendida em sua obra como inteligência, capaz de apaziguar o aspecto destruidor e violento da cultura, principalmente a cultura enquanto criação dos homens. Em entrevista concedida a mim em 2017, Mãe fala sobre este aspecto da natureza em sua obra:

A natureza para mim é tudo quanto se torne opaco, antes do humano, depois do humano. Tudo quanto se coloque como adversário ou contraditório é ainda a liberdade que temos dificuldade em aceitar à natureza. Queremos reduzi-la à ordem, mas a sua ordem não se descodificará por completo nunca. Estaremos para sempre diante dela como crianças mimadas pedindo explicação e conforto. (MÃE, 2017).

Nesse sentido, o corpo em suas obras apresenta-se como elemento de uma natureza inteligente, que aceita tudo aquilo que existe, em detrimento a uma cultura que tudo aparta. O corpo é a forma em que são apresentadas nossas paixões mais odiosas e mais sublimes, tal é o que se observa em obras como *O filho de mil homens* e *A desumanização*, capazes de trazer ao texto harmonicamente a violência de nossos desafetos e preconceitos, bem como a beleza de nossos sentimentos, sejam eles de dor ou alegria. Tal afirmação pode muito bem ser compreendida com o seguinte trecho:

Gostava que pudesse aparar o meu corpo também. Ficar eternamente criança por vontade, nem que desse muito trabalho. Ser sempre assim, igual ao que fora a minha irmã. O único modo de continuarmos gêmeas. Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai. Peço-te. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. Bate-lhe, assusta-o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã.

Vou passar a andar encolhida, dormir apertada, comer menos. Vou sonhar tudo o mesmo ou sonhar menos. Querer o mesmo a vida inteira ou querer menos. Querer o que queria ela. Se os bichos na terra não a deixam ser maior, se é verdade que a levam por inteiro, que fique ao menos eu, pelas duas, a ser igual para não morrermos. No mínimo, devíamos ter enterrado muitas flores com ela. Que florisser. Porque não pode ver senão bichos e terra suja. Não colhemos flores, fomos muito egoístas. Havia tantas na charneca. Algumas cheiravam bem. (MÃE, 2014, p. 11-12).

Nesse fragmento, retirado de *A desumanização*, a dor da personagem Halla pela morte da irmã gêmea Sigridur é narrada com uma poeticidade apurada, elaborada em tons escuros, sombrios, que criam uma narrativa grotesca, mas intensamente bela. O corpo nessa obra é um elemento importante que ganha contornos vegetais ao plasmar a paisagem assombrosa da Islândia. Nesse trecho, pode-se perceber ao mesmo tempo a intensidade poética com que as obras de Valter Hugo Mãe são pintadas, além de entender como o corpo é utilizado enquanto forma, capaz de assumir as cores e aparências dos sentimentos. Assim, o corpo não é algo apartado da alma, dos sentimentos, do psicológico, fonte de instintos, de carnalidade negativa, mas é parte, integra o nosso conteúdo, a plasticidade que assume o abstrato que temos por dentro. É assim que o corpo de Halla e dos outros personagens de *A desumanização* são narrados em analogia vegetal, como uma planta, um ser vivo da natureza, capaz de germinar ou de perecer, de ser cortado como um bonsai ou de florir. A metáfora é clara - e é intensificada e ilustrada de maneira precisa pela voz de uma criança em vias de amadurecer para a adolescência - Halla implora ao pai que apare a dor que sente em seu corpo, como a interrupção de energia de uma planta ao ser podada.

Dessa forma, uma compreensão mais alegórica e, portanto, poética do corpo é melhor observada em romances como *A desumanização*, o que torna a recepção naturalista da crítica menos perceptível, concentrando-se em romances de configuração mais realista, como *o remorso de baltazar serapião*. Mas mesmo nos seus primeiros romances, que se ancoram a uma experiência com a linguagem que busca encontrar uma percepção da oralidade como constitutiva da realidade, há ainda uma tinta poética que transpassa o tom violento e cru, capaz de imprimir uma marca a uma escrita que se transforma a cada obra. Assim, a assertiva de Mourão (2016), citada no início deste texto, quanto a um retorno do real ancorado a um conhecimento poético, parece ser a mais apropriada ao conjunto estilístico da obra de Valter Hugo Mãe.

Nesse sentido, pensando no contexto da discussão tratada nesta tese, aborda-se o estilo da escrita de Mãe como uma maneira de acessar a compreensão do seu projeto literário. Nessa perspectiva, a ponte para compreender a alteridade, tendo como plano tratar as condições de

sujeitos marginalizados é assumir uma linguagem que se configura como uma espécie de realismo. Chamo de realismo na falta de uma melhor palavra para definir a estética de sua obra, mas compreendendo que o termo implica um extenso leque de possibilidades que se alinham também às definições propostas por outros intérpretes, como a do *neonaturalismo* defendida por Real (2016). Mesmo assim, o termo realismo, em sua amplitude e ambiguidade semântica, parece-me ser um termo apropriado que, em diálogo com outros termos que citarei ao longo deste tópico, sintetizam a ideia que busco defender. Mourão (2016) já indicara esta aproximação quando entendeu sua escrita como *pós-neorrealista*, debruçada sobre as vidas de sujeitos “humilhados e ofendidos” e instalada em espaços urbanos, mas provincianos. Para tanto, acredito que sua escrita, como discutido rapidamente no primeiro tópico deste capítulo, busca mostrar o mundo como em um espelho. Retomo a metáfora do espelho, bastante conspurcada na Teoria literária, como modo de ilustrar minha ideia, mas enfatizando que a imagem do espelho que busco como ilustração da espécie de realismo empreendida na estética das obras de Valter Hugo Mãe é diferente da concepção de literatura como reflexo do mundo. Busco um espelho côncavo, em que a manipulação do real operada pelas formas que constituem a sua estética expõem o mundo representado em contornos extremos, poéticos, demasiados, absurdos e caricatos, onde a visão do leitor é fundamental para sua interpretação.

No interesse em representar as condições de sujeitos marginalizados, Mãe apela por uma maneira de representação que expõe visões de mundo díspares, colocando em diálogo as perspectivas subalternas e hegemônicas. Assim, o que é importante no projeto literário que identifiquei na escrita de Valter Hugo Mãe não é assumir simplesmente as vozes dos subalternos, mas assumir uma voz contra a opressão. Nesse sentido, o real é um elemento importante que corre no texto como uma maneira de trazer ao leitor um apelo, tal qual fala Sartre (1993), mas não didaticamente, ou simploriamente, como faria um tratado político, mas revelando-se à medida que a leitura de suas obras suscita os excedentes de visão. Tem-se na escrita de Valter Hugo Mãe um mundo que se apresenta, que se coloca à frente de si mesmo a partir da recepção do leitor. É por isso que sua escrita pode assumir tanto os contornos violentos de um narrador machista, como o olhar de uma criança maravilhada, até a narração oralizante de um narrador heterodiegético que reproduz uma fala social.

Como um espelho côncavo, as suas obras refletem pontos de vista, modos de ver que se modificam na medida da mudança de direção dos olhos de quem o lê. Nessa perspectiva, não se pode pensar que a presença do autor se esvai do texto, como quis o projeto realista no século XIX. A escrita de Mãe opera em outro modo de realismo, não aquele que apenas

reproduz a fachada, como criticou Adorno (2003), nem o que busca uma totalidade do real, mas o que opta pela ênfase das diferenças do nosso mundo, mostrando a diversidade de perspectivas que compõem a realidade, o que também pode construir-se enquanto fantasia. Dessa forma, a concepção de realismo proposta por Carlos Reis (1981, p.146) parece dialogar suficientemente com o que observo:

Há realismo em Homero, Camões, Shakespeare, Goethe e Ibsen, como em Marcel Proust. [...] O realismo existe onde o real é devassado, onde o homem compreende melhor a vida e o caminho do seu devir. Há mais realidade nos fantásticos caprichos de Goya ou nos monstros de Jerónimo Bosch do que nos retratos académicos. E a obra realista mais profunda e de mais alto nível até hoje é o Quixote, ao mesmo tempo a de mais larga e mirabolante imaginação. O real de que aqui se fala é o humano, é o que consiste na representação e análise da vida do homem no seu complexo social e psicológico.

Posto assim, o realismo que opera na escrita de Valter Hugo Mãe tem um objetivo aparente: não quer recriar o mundo, nem a possibilidade de um mundo, mas quer que o mundo se enxergue, em seus defeitos e qualidades, para que assim, em sua leitura, possa criar suas próprias possibilidades. Como Mãe disse em entrevista, aproximando-se de Sartre (1993) em sua escrita enquanto apelo, é preciso que algo sobre. E o que sobra refere-se à subjetividade, seja do leitor, enquanto produtor de sentido, seja do autor, enquanto visão de mundo que se atravessa nos espaços vazios do texto. A poeticidade encontrada nas obras de Mãe parece ser a característica que torna essa subjetividade mais evidente. É como uma redenção a uma busca incessante do real. Diz o autor:

Creio que a maneira como concebo a vida é perto da fealdade e do grotesco. E por isso talvez o ofício de viver seja dotar de beleza aquilo que me parece terrível. O estar vivo, ou ser cidadão, já é um modo de aspirar a algum tipo de beleza, como se procurasse alguma redenção no meio da tristeza instalada. (MÃE, 2016c).

Um real que pode revelar-se enquanto ampliação, microscópico, cru, como o que se vê em *o remorso de baltazar serapião*, ou que pode ganhar contornos maravilhosos e fantásticos, assumindo crenças e tradições como em *o nosso reino* ou até mesmo na configuração mítica da Islândia em *A desumanização*. Mesmo assim, em todas as suas obras, o real nunca se assume enquanto prosaico, por mais que as histórias possam ser cotidianas, vividas por sujeitos comuns em pequenas cidades, como em *o apocalipse dos trabalhadores*, mas um real que assume contornos míticos, fantásticos e poéticos. De uma poesia, muitas vezes, conveniente ao cotidiano exaustivo de vidas proletárias, que é capaz de envolver enquanto

signo a totalidade dessas vidas e dar, portanto, uma dimensão mais realista ao sentimento contido em suas condições:

o andriy sorriu. e os pais, estranhamente, emudeceram para sempre, ficando o filho sozinho no país das flores, forçando o coração a ganhar foles, deitar fumo, substituir o sangue por óleo, verter para os outros órgãos como dentro de um motor, tendo radiador, ventoinhas, estruturas inoxidáveis no caminho do esqueleto, propulsores, tubos comunicantes, roldanas, anilhas e parafusos, mecanismos dentados como a ferrarem-se impiedosamente uns nos outros para sempre, visores perfeitos para o futuro coberto de ouro, já muito mais fácil de existir. (MÃE, 2013, 83-84)

No trecho de *o apocalipse dos trabalhadores*, por exemplo, tem-se a metáfora do homem transformado em máquina. Metáfora comum à arte vê-se neste romance a assunção de um modo de ser maquínico, em que os trabalhadores, Andriy, o imigrante ucraniano que vai a Portugal em busca de trabalho e as empregadas domésticas Quitéria e Maria da Graça, tornam-se, pela angústia tremenda de viverem para o trabalho, máquinas, impedidos de alcançar o amor enquanto afeto possível. Nesse sentido, a metáfora da máquina elabora-se poeticamente, trazendo à história a subjetividade dos personagens, os sentimentos que reprimem perante o cotidiano massivo de suas rotinas exaustivas de trabalho. A poesia nesse romance que pode ser definido como realista, traduz-se na metáfora do *corpo-máquina*, sendo o ponto de fuga de uma linguagem ancorada ao real, mas que o exacerba por enfatizar o sentimento de petrificação dos personagens diante de suas condições limite: um estrangeiro que busca trabalhar ininterruptamente como modo de não sentir a dor da saudade em um país que lhe acolhe friamente e que o quer como máquina; acreditando ser máquina, sem as amarguras do ser humano, Andriy impele-se na vontade de enriquecer. Esse é apenas um exemplo de como os limites entre poesia e realismo na prosa de Valter Hugo Mãe são tênues e inquietantes. A poesia buscando ora atenuar o real, ora enfatizar os seus contornos.

Dessa forma, o corpo torna-se o espaço para transformações múltiplas que plasmam o real e o reconstroem em formas que assumem a constituição alegórica de cada obra. São metamorfoses que ilustram metáforas maquínicas, como observado em *o apocalipse dos trabalhadores*, animais, como em *o remorso de baltazar serapião* e *O filho de mil homens*, e vegetais, como em *A desumanização*. Trata-se de uma transposição, como sugere o termo metáfora, de um significado a outro ao incorporar o espaço externo às personagens, o ambiente da trama ao mundo interior delas. Nessa perspectiva, a narrativa de *A desumanização* é um exemplo de transposição do ambiente, o espaço geográfico da Islândia ao corpo físico e psicológico dos personagens:

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra. [...]E eu acreditei candidamente que, de verdade, a plantaram para que germinasse de novo. Poderia ser que brotasse dali uma rara árvore para o nosso canto abandonado nos fiordes. Poderia ser que desse flor. Que desse fruto. [...] Achei que minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. (MÃE, 2014, p.9).

A partir dos símbolos míticos que constrói com o espaço do país islandês, no que se refere principalmente ao espaço geográfico desse lugar, Valter Hugo Mãe cria uma obra que fala, dentre muitas coisas, sobre a relação da cultura e a natureza, o humano e o animal. A linguagem utilizada por Mãe dialoga com a natureza. Os fiordes e o espaço misterioso e solitário da Islândia comunicam-se com as dores dos personagens. Todos são como os fiordes, fragmentados por traumas e imersos em suas naturezas ora selvagens, ora civilizadas. As metáforas, que plasmam as superfícies da natureza à natureza dos personagens, revelam uma poeticidade capaz de embelezar a dor e transfigurar a fronteira entre o humano e sua animalidade. Em uma narrativa que possui imagens de forte plasticidade poética, em diálogo metalinguístico e metaliterário, a história narra a vida de Halla, que ao mesmo tempo em que sofre pela perda da irmã, passa pelo período de transformação de seu corpo, a puberdade, a descoberta da sexualidade, do amor e da sua condição enquanto mulher. É pelo acontecimento da morte da gêmea que a narrativa torna possível a leitura da morte de um outro *eu*, a metáfora do duplo. A história trataria, então, sobre o desvencilhamento de um *eu*, o *eu* da infância, mais próximo à natureza, justificando a materialização dos corpos dos personagens em metamorfoses vegetais, pelo *eu* adulto, mais próximo à cultura.

Em outro viés, elaborando uma metáfora animal, a comparação entre o animal e o humano é o ponto de partida para a compreensão do romance *o remorso de baltazar serapião*. A transposição do ambiente ao corpo dos personagens é bastante perceptível. Por constituir-se como uma prosa em que o medieval ancora-se enquanto alegoria, os personagens assumem a violência e o aspecto sujo da Idade Média. Assim, ao ambientar o romance nesse espaço medieval, buscando um aspecto psicológico do humano em que o instintivo e o fisiológico sobrepõem-se a qualquer outra coisa, os personagens incorporam feições e ações animais. Essa aparência animal é compreendida pela junção das ações violentas e destituídas de moral dos personagens, principalmente dos homens sobre as mulheres, e as analogias com animais que são feitas ao longo do texto, como observado nesse fragmento:

a teresa diaba é que vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde

se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganir de prazer. não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, servia assim como melhoria de uma vez que tivéssemos de fazer com a mão. (MÃE, 2010, p.27-28).

A analogia entre o humano e o animal é utilizada como rebaixamento do humano e como irônica percepção do limite entre o humano e sua animalidade. Em um mundo em que os animais parecem mais humanos, como a vaca *Sarga* que na narrativa é reconhecida como mãe dos *Serapião* e que percorre toda a história como catalizadora dos sentimentos e capaz de prever o destino dos personagens, os homens são seres bestiais por serem guiados pelos instintos e pela violência de seus corpos.

Essas fusões entre o humano, o animal, o maquínico e também o vegetal remetem ao conceito de Grotesco. A categoria estética do grotesco tem origem na arte do século XV, mas sua definição reverbera e atualiza-se até o nosso século como expressão de uma arte transgressora que se opôs ao “bom gosto” da concepção clássica e corresponde a um “retorno do real” na arte dos séculos XX e XXI. A definição do termo grotesco é diversa, sendo a palavra originada do italiano e remetendo ao substantivo gruta, sugerindo, portanto, a algo que vem de baixo, obscuro, escondido, terreno, como pode também remeter a asco, noturno, abissal. A etimologia da palavra convém à ocasião das escavações nas termas de Tito em Roma, no século XV, em que foram encontradas esculturas com temas oníricos e seres metamorfoseados. O conceito pode ser definido em dois sentidos, primeiramente, a expressão de uma arte transgressora, oposta ao “bom gosto” e à ordem do mundo, no que diz respeito à oposição a uma forma canônica de arte e uma visão canônica do mundo. Assim, apropriou-se a arte do século XVI com o Maneirismo, o Romantismo no século XIX, a arte moderna com o Surrealismo e a arte contemporânea com o que Hal Foster (2014) denominou “retorno do real”. Em um segundo sentido, é uma arte promotora do riso, como a cultura popular da Idade média que tem Rabelais como grande expoente.

Nesses dois sentidos, o grotesco, na pintura e também na literatura, liga-se ao que é considerado feio, baixo, terrível e estranho, como também se relaciona à dualidade humana e à dualidade do mundo. A corporeidade em conflito com a alma, a cultura e a natureza, Deus e o Diabo, o humano e o animal, o real e o fantástico, religião e metafísica, visível e oculto, são alguns dos cruzamentos que podemos encontrar na arte de estética grottesca. Nas palavras de Wolfgang Kayser (2003, p.161-162) “As plasmações do grotesco constituem a contradição

mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e qualquer sistemática do pensar”. Enquanto na concepção de Mikhail Bakhtin (2010, p.21-22), em referência ao conceito de carnavalização e a evocação de uma cultura popular no contexto da Idade média,

a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança - o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

Na manifestação dessa transformação ou contradição, a estética grotesca promove o encontro cósmico entre o humano e o que está ao seu redor, caracterizando uma hibridização ou metamorfose entre o humano e o animal ou entre humanos e objetos, vegetais ou seres inanimados, como observa Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 27) acerca das pinturas de Bosch, Pieter Bruegel e Giuseppe Arcimboldo:

No labirinto narrativo dessas cenas pintadas – cuja característica mais inquietante talvez seja a reversibilidade entre o humano e o animal – os outros mundos sugeridos não são apenas virtuais ou “compossíveis”, como no barroco, mas reais em sua alteridade inquietante. Esta desafia o conceito a existir, imagem a sustentar sua pretensa univocidade de sentido. E o desafio se expressa no disparate, na hibridização desordenada, na metamorfose *in actu*, na forma que se abre sem convenções para o outro, o estranho.

Em relação aos romances de Valter Hugo Mãe, essa metamorfose, transmutação do humano ao animal, do humano ao maquínico, do humano ao vegetal, provoca um efeito estético ao conectar o sujeito ao ambiente, enfatizando a mensagem alegórica de cada obra. Nesse sentido, essa transformação da matéria humana na metáfora grotesca reflete um estado de devir, de alteridade, conectando-se com o conceito de Deleuze (2003) ao explorar a escrita em seu *devir-animal*, *devir-vegetal* e *devir-máquina*. Assim, ao expor os personagens em analogias animais, maquínicas ou vegetais, Mãe propõe utilizar o corpo como espaço atrelado ao ambiente, ao redor, mas também como forma, carne externa que reveste o mundo interior de cada ser. É dessa imagem externa do personagem, conectada ao espaço da narrativa, provocando um efeito alegórico, que se encontra a *exotopia* da escrita de Valter Hugo Mãe, elaborada em tons grotescos, às vezes fantásticos, mas principalmente em intensa relação com o real. Dessa forma, pode-se conceber o real na escrita do autor português em ligação com a estética grotesca que também pode fazer parte do extenso leque semântico do termo realismo. Mesmo elaborando formas metamorfoseadas que podem romper com a

realidade e proporcionar um encontro com o fantástico, o onírico e o oculto, o grotesco também funciona como desvelamento do real, ao exagerar a vida cotidiana, dilacerando a cultura do belo e extraindo da realidade a aversão, o horror e o estranho. É o que se pode compreender na arte contemporânea e na sua ligação objetiva com o real e é o que Victor Hugo (2004, p. 36) analisou no século XIX como efeito do grotesco.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia, inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo, quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporeidade.

Nessa perspectiva, a escrita de Valter Hugo Mãe liga-se à categoria estética do grotesco por trazer ao relevo do texto o real em seu aspecto lacinante. É em função do efeito do real que o realismo da escrita de Valter Hugo Mãe opera. Tem-se o real exposto em confluência com a presença corpórea do humano que se estende ao ambiente, ao espaço, a natureza. Assim, as alegorias maquínicas, vegetais e animais ilustram as realidades apresentadas, causando um efeito do real que é intenso e afetivo. Como o *punctum* de Barthes (1984), o real encontrado nas obras de Mãe proporciona uma relação afetiva entre o texto e o leitor. Tem-se um realismo que se configura, muitas vezes como ampliação ou exacerbação do real, de maneira chocante ou caricaturada, como as imagens dos homens em *o remorso de baltazar serapião*. Sobre esse ponto, Valter Hugo Mãe alude em entrevista:

[...] na ficção, tenho essa necessidade de tornar as coisas garridas. Até um pouco extremas, no sentido de criar uma demasia. As coisas pendem para um certo exagero. Como se utilizasse a caricatura. Vou acentuando, traços, elementos. (MÃE, 2016d)

Essa acentuação ilustra o real em contornos que parecem ser absurdos, mas que demonstram pela crueza das imagens a percepção da natureza extrema do humano. Desse modo, o leitor sente-se atraído e impactado pelo real ali posto, mesmo que ele pareça chocante ou absurdo, às vezes caricato. Por essa característica, esse realismo tem conexão com o baixo e negativo da estética grotesca, em sua radiografia do real, assim como em sua metamorfose monstruosa e escatológica. Pensando na definição dada por Mourão (2016), quando percebe a escrita de Mãe como “retorno do real”, alio essa compreensão à conceituação de Hal Foster (2014), no que se refere ao quadro da arte contemporânea, a um retorno do real na estética das últimas décadas e ao que Schollhamer (2012) entende como *realismo afetivo*. Essa tendência, revigorada contemporaneamente na literatura e nas artes, busca representar a realidade de

forma extrema, crua e agressiva, utilizando o grotesco como forma de linguagem, manifestando um realismo capaz de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas. Na concepção do historiador de arte Hal Foster (2014), a arte nesse momento busca um “retorno ao real”, mas o real enquanto significação, em detrimento a uma ideia fechada de realidade que tem como consequência uma crise no conceito de representação. Tal momento, em específico na literatura contemporânea, surge como uma maneira de representar o real buscando uma intervenção mais direta na realidade do leitor. Tem-se como exemplo, obras de autores como Luiz Ruffato ou Paulo Lins, no que se refere à literatura, enquanto nas artes plásticas, tem-se a arte abjeta, e até mesmo o Surrealismo.

Para Hal Foster (2014), que empreende em seu livro *O retorno do real*, uma análise sobre o estado da arte das últimas décadas, o real surge nesse momento como um elemento que deve ser desconstruído pela arte, mas que também, em meio à turbulência da ascensão da cultura de massa e dos meios de comunicação, torna a arte problemática. Com a emergência do capitalismo, a arte vê-se colocada como mais um produto para consumo, tendo que utilizar novas estratégias para obter sentidos e interferir enquanto significado na sociedade. Para isso, a arte busca nos signos da cultura de massa e do espetáculo, uma maneira de impactar. É assim que o abjeto, ou as imagens do corpo em confluência com a pornografia e o jornalismo, tomam dimensões singulares capazes de produzir performances e percepções contundentes. Em diálogo com Lacan, Foster (2014) observa a assunção de um *realismo traumático* que busca expor as feridas da cultura ocidental sem um componente que amenize essa exposição. Para Foster (2014, p.128-129), nessa arte, o real rompe o anteparo, que é o elemento capaz de servir de biombo, venda que protege o olhar sobre o real: “É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem”. Ou seja, o real rompe a camada entre o sujeito e a imagem e toca o sujeito. Por isso, a alusão à ideia de *punctum* de Roland Barthes em *A câmara clara*, quando observa o ponto em que a foto atinge o olhar do sujeito como uma flecha que o transpassa. Nesse sentido, essa arte revela uma estética de choque que busca no real um meio mais do que um componente da representação. O real torna-se, portanto, um aliado para a percepção de uma arte afetiva que ao expô-lo, em seu contorno cru, busca produzir o choque. Tem-se a ferida aberta, exposta, o trauma sem algo que o envolva, diante do sujeito: “o retorno de um encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto um significante...” (FOSTER, 2014, p.132). Mesmo assim, esse real pode se traduzir como um “engano do olhar” como algo ilusório revestido de “realidade”.

Desse modo, as obras de Valter Hugo Mãe jogam tanto com essa exposição traumática do real como com a ilusão do real. Tal é a conexão absurda que a violência desmedida dos homens sobre as mulheres em *o remorso de baltazar serapião* encontra nas imagens da cultura machista do presente. Assim como a visão negativa e violenta de alguns personagens de *O filho de mil homens* sobre a homossexualidade. Esse real também pode assumir contornos fantásticos como os elementos que desmembram o real e o tornam místico, como nas histórias de crenças e fé dos personagens de *o nosso reino*, que lembram o realismo mágico da Literatura hispano-americana.

Logo, o real encontrado nas obras de Valter Hugo Mãe, - , principalmente em seus primeiros romances que se preocupam com uma linguagem próxima do oral e, portanto, da realidade fora do livro (o que justifica as palavras postas em minúsculas), - é um real que busca nas metáforas ou na poesia, o choque, o encontro afetivo com a realidade. Assim, não há a busca por uma pacificação do olhar, nem há uma visão negativa do real. Dialogando com Foster (2014, p. 136):

É como se a arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu *desejo pulsátil*, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido.

Desse modo, em um mundo em que as imagens de horror e violência são cada vez mais banais, a arte produz-se como um atestado cruel. Assim, os romances de Mãe proporcionam uma possibilidade de apelo, pela via da arte, contra a opressão. Para representar as vidas de seres *ex-cêntricos*, o realismo da escrita de Mãe explora uma percepção afetiva, capaz de atingir de forma mais impactante o leitor, pois toca em temas reprimidos pelo *status quo*, como a crítica ao machismo da cultura ocidental, a homossexualidade, o retorno do fascismo ou a questão dos imigrantes na Europa. Para isso, a utilização do grotesco como linguagem é pertinente, pois o grotesco, por ser uma categoria estética subversiva, alude a uma outra versão da realidade. Como interpreta McElroy, o grotesco:

is not a genre or mode of representation, still less an artistic theory or school, but rather a spontaneous intuition of the world, a version of reality, a way of responding to experience. It is the synthesis of animalism, magic, and play in the intuition of the world as monstrous, as capable of efficacy or aggression

in magic, fantastic ways.¹⁴ (MCELROY, 1989, apud MATEUS, 2016, p.328).

Como já dito, o grotesco da escrita de Valter Hugo Mãe assume contornos múltiplos e pode encontrar significado tanto no grotesco que explora o corpo, o escatológico e a analogia animal ao rebaixamento e degradação do humano, como a uma versão do grotesco próxima à visão carnavalesca de Mikhail Bakhtin (2010) acerca da cultura da Idade Média. Têm-se interpretações díspares sobre a categoria do grotesco, pois se para Bakhtin (2010), o rebaixamento do humano ao animal, ou a ênfase em sua forma corpórea, principalmente nas partes baixas, explora uma atitude de degradar para regenerar, para trazer para cima o que é considerado baixo, feio, estranho, pobre - imbuindo com isso um ato subversivo contra o bom gosto e a moral hegemônica -, para Victor Hugo, o grotesco é como uma pausa para que o belo retorne, e é visto como negativo.

Nesse sentido, a exploração do grotesco na escrita de Valter Hugo Mãe suscita vários significados que estão de acordo com ambos os lados dessas interpretações. No que se refere às imagens do corpo, Mãe explora a sua ligação intrínseca à natureza, a uma humanidade não apartada pela cultura, o que torna o corpo a plasticidade de formas humanas vis ou sublimes. O corpo como meio de manifestação de vícios e virtudes que se expõem em imagens que, em detrimento a uma visão negativa, um tanto moralista do Naturalismo, demonstram o humano como construção imperfeita da relação entre cultura e natureza. Quanto a esse ponto, o tema do humano nas obras de Mãe traduz a complexidade das relações contemporâneas, onde o corpo é um espaço de significação, expressão da máquina em que o ser está inserido. Ao explorar esse corpo em seu aspecto violento, instintivo ou mecânico, como em *o remorso de baltazar serapião* e *o apocalipse dos trabalhadores*, Mãe analisa a condição humana em sua degradação:

Uma natureza ambivalente metamórfica e dinâmica que se, por um lado se configura como um espaço de regresso a uma unidade primordial entre terra, bichos e homens, por outro lado, não deixa de constituir uma força maligna, ominosa que vigia todos os seus gestos. (MATEUS, 2016, p.329).

¹⁴ “Não é um gênero ou modo de representação, menos ainda uma teoria ou escola artística, mas uma intuição espontânea do mundo, uma versão da realidade, uma maneira de responder à experiência. É a síntese do animalismo, da magia e do jogo na interpretação do mundo como monstruoso, capaz de benefício ou agressão, de maneira mágica e fantástica” (tradução minha).

Mas também absorve sua beleza, o corpo como redenção do humano, como natureza que brota contra a face repressora da cultura. Afirmção que pode ser traduzida na cena de *O filho de mil homens*, em que Antonino, assombrado por sua natureza tida como imperfeita, deixa escapar-se do que lhe reprime, do que impõem à expressão da sua sexualidade:

Era-lhe incompreensível o que acabara de fazer. Estava estupefato com o seu gesto, assustado, os olhos abertos numa vergonha sozinha, íntima, uma vergonha de si mesmo. Metera o dedo. Como se o dedo fosse algo que não podia ser, autonomizando-se, servindo de amor. Um dedo a fazer do amor de outrem. A servir de amor. Cauteloso, carinhoso, lascivo. Pensou que estava louco e zangou-se consigo mesmo repugnado e recusando aceitar ser assim, repetir tal vergonha. Uma bágoa rosto abaixo laminou-lhe a pele a ferver. A febre parou-lhe o pensamento. A vergonha parou-lhe o pensamento. O que sabia do amor parou-lhe o pensamento. (MÃE, 2011, p.91).

Por esse caminho o corpo é exaltação. Espaço que redime o humano de sua construção cultural. Natureza que ascende, transborda, regenera. Nesse fragmento, é pelo baixo corporal que se dá essa regeneração, pela via anal, pelo feio, o sujo. Tal é a concepção do grotesco de Bakhtin (2010), um grotesco subversivo, contra a moral hegemônica. Tais são as imagens dos cus acesos dos personagens de *o nosso reino*, na visão maravilhosa da infância. Não é à toa, os cus acesos que o personagem Benjamim vê são dos personagens baixos, menores, subversivos, os *ex-cêntricos*:

mas queria era a minha tia cândida, que medo se ela fosse uma perda tão grande assim. [...] por isso veio, acordada com a minha mãe a sentar-se à minha beira, e foi no momento em que se ergueu um pouco para escorrer as pernas que a vi de costas e se acendeu no lugar do seu cu um ponto vermelho, uma luz como a que se tinha acendido no cu do homem mais triste do mundo. sim, como a que imaginara no cu do senhor luís, o monstro. era ali, fiquei a saber, o ponto fétido e fraco do ser humano. (MÃE, 2012, p.57-58)

O ponto fétido e fraco do ser humano, na acepção do realismo grotesco de Bakhtin (2010), refere-se à imagem ambivalente do baixo corporal,

E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre começo. (BAKHTIN, 2010, p.19).

Nesse sentido, Mãe eleva o que é baixo, feio, sujo ao de cima, regenerando-o. Assim, quando mostra os personagens subversivos, *ex-cêntricos*, ele os eleva de forma grotesca pelo

cu, os cus iluminados em analogia perfeita ao grotesco carnavalesco da concepção bakhtiniana. Logo, a afirmação de Isabel Cristina Mateus (2016, p.352) sobre o grotesco na obra de Valter Hugo Mãe resume de forma concisa a minha compreensão:

O grotesco é assim uma forma de desconstruir crenças e mitos, modelos de organização racional ou científica, ideologias, mecanismos de poder instituídos pelas estruturas religiosas ou sociais; mas é acima de tudo uma poderosíssima forma de interrogar os nossos medos e monstros mais íntimos, o lugar por excelência de interrogação do humano, das condições do limiar do humano num mundo em que a relação original com a *physis* se transformou em relação de poder e a relação com o corpo um interdito social ou moral.

É sobre essa força contra hegemônica, que impele à ordem estabelecida a fuga, a contradição, a subversão, de que falam os romances de Valter Hugo Mãe e que encontram na estética grotesca a linguagem necessária para sua expressão. Desse modo, o grotesco que se encrava no realismo das obras de Mãe manifesta-se tanto negativamente, em seu aspecto destruidor, degradante, como em seu aspecto positivo, ou ambíguo, como quer Bakhtin (2010), capaz de suscitar a regeneração. É a partir dessa característica, do grotesco enquanto carnavalesco, contraventor, que a escrita de Mãe ancora-se de forma mais contundente, mesmo que o desvirtuando, pois, ao assumir a sua preferência em representar a periferia, a *ex-cêntridade*, o autor alude ao povo, à ralé. Na concepção bakhtiana, aqueles que utilizavam o carnaval como momento libertador, satírico, de subversão da ordem hegemônica para expressar a sua força e resistência:

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. [...] As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo “econômico” particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico. (BAKHTIN, 2010, p. 17).

Dessa forma, dentre as conceituações propostas ao estilo do autor português neste tópico, entre o realismo afetivo e o realismo grotesco, que se utilizam da categoria do grotesco ora como modulação do efeito do real, ora como subversão do real, a estética da escrita de Valter Hugo Mãe imprime um realismo capaz de agenciar o horror e a beleza como pontos extremos do humano.

1.1.3 Portugal e o desejo do outro: os devires-outros da escrita de Valter Hugo Mãe

O rosto com que fita é Portugal.

Fernando Pessoa

O verso que fecha o primeiro poema do célebre livro de Fernando Pessoa, *Mensagem*, diz: “o rosto com que fita é Portugal”.¹⁵ Situado à beira do Oceano Atlântico, o país europeu sempre esteve geograficamente disposto a lançar-se ao mar. De lá, aos pés do oceano, fez o “mar português” e fitou um Império. Tantos séculos depois, o país Lusitano não ousa mais imaginar Impérios, mas sustenta o imaginário de reminiscências míticas do tempo dos descobrimentos. E desse tempo, talvez, o que realmente tenha ficado foi a vontade intrínseca à sua literatura de desbravar outros mundos, dessa vez sem lágrimas, sem bandeiras e religiões. O rosto que fita outros mundos é português. O rosto mais expressivo da atual Literatura Portuguesa chama-se Valter Hugo Mãe, de batismo Valter Hugo Lemos, nascido em Saurimo, Angola, quando esta era colônia de Portugal. A própria biografia do autor marca a sua história em intensa relação com o país. Nascido durante o período da Guerra Colonial em Angola, momento em que muitos portugueses exilados nas colônias buscavam o regresso à pátria com a abertura política em 1974¹⁶, Mãe só volta a Angola depois de adulto, para conhecer o país que adotou tantos portugueses e onde tantos portugueses, assim como ele, nasceram. Essa fratura identitária torna a nacionalidade de Valter Hugo Mãe confusa, fazendo com que muitos jornalistas e críticos refiram-se a ele, muitas vezes, como autor angolano ou como autor português nascido em Angola. É certo que esta questão não causa polémica, mas resulta sempre em muitos motes para perguntas em entrevistas. Entretanto, é em Portugal, exatamente em Vila do Conde, que o autor diz cravar sua identidade. E é desse lugar, que seus olhos fixam o oceano e buscam fitar outros mundos além do português.

¹⁵ Em *Mensagem*, Fernando Pessoa observa o formato da delimitação geográfica da península ibérica e percebe que a forma do seu país, Portugal, assemelha-se a uma cabeça que mira o oceano Atlântico. Na expressão poética de Pessoa que neste livro reflete sobre a identidade portuguesa, o país Lusitano seria, então, o “rosto” da Europa.

¹⁶ Com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, Portugal liberta-se de uma ditadura que durava cerca de quarenta anos. Estabelecem-se nesse período as liberdades democráticas que foram cerceadas principalmente pelo governo de António de Oliveira Salazar.

Do desejo de conhecer outros mundos e rostos nasce a literatura de Valter Hugo Mãe que se atrela a um sentimento de alteridade que pode ser observado também na cultura portuguesa. Em *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Miguel Real (2017) reflete sobre o *desejo do Outro* como uma característica intrínseca à cultura portuguesa: “Dos franciscanos nasceu em nós o sentimento dominante de generosidade, o motor ético que força o português a pensar no outro” (REAL, 2017, p.82). Desse sentimento de empatia, o *desejo do Outro*, segundo Real, converte-se também em “abertura ao outro” e “conversão do outro”:

Assim, uma possível figuração da cultura portuguesa definir-se-ia por uma espécie de vazio do próprio, apenas satisfeito ou preenchido pelo desejo do que lhe está fora [...]. Segundo esta perspectiva, teríamos como corpo vital da cultura portuguesa um desejo do Outro expresso não neutralmente (por via de tratados, acordos, diplomacia), mas por via de uma ânsia de purificação e regeneração do Outro, da sua conversão missionária, o que António José Saraiva designa por “espírito ou mito de Cruzada” da cultura portuguesa, que, em diversos períodos da história de Portugal, sobretudo em momentos extremos da sua existência, se identificou mais com a salvação de si através da conversão do outro (mouro, índio, africano, chinês, malaio...judeu) do que com a abertura plasmática ao outro. (REAL, 2017, p.180-181).

Este traço, fundamental para pensar a cultura portuguesa, segundo a ótica de Miguel Real, também é assinalado por outros teóricos, como Boaventura de Souza Santos (1993) que pensa Portugal como uma “cultura de fronteira” definida pela procura de um *Outro*:

A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós haja um vazio, um *no man's land*, mas porque de alguma maneira o vazio está do nosso lado. Isto é: somos, e no nosso trajecto histórico-cultural muitas vezes fomos, o outro: fomos o índio, fomos o selvagem, fomos os povos que íamos descobrindo no Oriente. (SANTOS, 1993, apud REAL, 2017, p. 180).

Enquanto Real (2017) entende esse *desejo do outro* relacionado à missão da colonização, compreendendo como uma necessidade de converter o *Outro*, como bem promulgava as missões jesuíticas, Santos (1993) pensa a cultura portuguesa na chave da subalternidade: no lugar de conversão do *Outro*, a conversão de *si* no *Outro*. Esta elaboração não é propriamente diferente, pois examina, assim como Real (2017), a cultura portuguesa como imbuída de um vazio de si que busca no *outro* o preenchimento, seja na conversão do *outro* vista como forma de salvação de si ou a própria conversão *no outro*. É Santos (1993) que também elabora a ideia sobre Portugal como um país semiperiférico:

Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. (SANTOS, 1993, p.152).

Posto isso, ambos os autores compreendem uma dificuldade identitária de Portugal em meio a sua geografia no continente europeu e a sua relação com a história das colônias ultramarinas, o que faz com que sua imagem de colonizador seja construída sobre incongruências que ressaltam a sua subalternidade perante o resto da Europa. Nesse sentido, a cultura portuguesa é pensada entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, constituindo dois modos de se ver/entender a identidade portuguesa que se misturam nas visões sobre o país. Mais próximo do que pensa Santos, Eduardo Lourenço (2016) analisou de forma mais contundente esse aspecto, refletindo como a cultura portuguesa construiu-se em uma alteridade onde a colonização fazia com que os portugueses se sentissem grandes, mas longe de si mesmos:

Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. (LOURENÇO, 2016, p.28).

A colonização, como também foi para muitos outros impérios, construía um ideal de grandeza que se escorava na nominação do colonizado como *Outro*: o espelho que retornava para o Império a imagem do centro. Porém, para Portugal, esta ficção do Império não tinha consistência, no que corresponde às relações do país com os outros impérios europeus, e apenas matinha sua força longe, nas colônias. Nessa mesma perspectiva, Margarida Calafate Ribeiro (2004), observa como essa ambiguidade da identidade portuguesa, entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, construía Portugal como uma “terra de fronteira”. Ribeiro (2004) observa que a dialética colonial elaborada por Portugal era um modo de “imaginar-se como centro”, fortalecendo uma imagem de grandeza perante a Europa:

Parece-me assim ser possível adiantar que as imagens de centro, construídas por Portugal, vêm rodeadas de fantasmas de periferia e que, de forma

simétrica, as imagens de periferia estão frequentemente imbuídas de fantasias de centro. Assim, e para além das imagens de centro e periferia apontadas por Sousa Santos como resultado da nossa condição semiperiférica, insinuo aqui a existência de um complexo de imagens que irei definir como imagens de “império como imaginação do centro”, e que refletem a condição pouco assumida, mas ansiosamente sentida por vários políticos e intelectuais, ora de Portugal como centro precário do império, ora mesmo como periferia imperial que, através do império, foi podendo imaginar-se como centro. (RIBEIRO, 2004, p.6).

Para Ribeiro (2004), as imagens de Portugal refletem essa dinâmica que buscava na colonização uma forma de se posicionar como o centro, o rosto da Europa. Nesse sentido, essa ambiguidade identitária de Portugal analisada por muitos intelectuais aponta como a alteridade, *o desejo do outro*, tornou-se o mote central para a reflexão sobre a identidade e a cultura portuguesa. Desse modo, a literatura produzida neste país também assumiu este aspecto como traço característico, como se vê na obra máxima da Literatura Portuguesa *Os Lusíadas* que representou de forma pertinente o destino ambivalente português “onde a terra se acaba e o mar começa”. A obra de Fernando Pessoa também pode ser analisada dentro deste viés, em sua poesia heteronímica construída com os tantos possíveis outros que o *Eu-Pessoa* pudesse criar para preencher a si e a própria ideia de poesia.

É nesse ponto que a literatura de Valter Hugo Mãe, em sua excursão à procura do *Outro*, ilustra também o *desejo do outro* como traço fundamental da identidade portuguesa, corroborando a ideia de *devir* em sua obra. Os romances do autor português não deixam de encarar o seu modo enraizado, pertencente à cultura portuguesa, enlaçando uma conexão complexa com o *Outro*. O *Outro*, como mencionado, é um fator pertinente na cultura portuguesa e encontra nos devires da obra de Mãe uma concretização a partir da exposição da realidade de Portugal, bem como do exercício de alteridade empregado na escrita do escritor. Sua bio/grafia, no sentido que Maingueneau (2001) entende como relação entre a vida e a obra de quem escreve, transpassa esse sentido intrínseco à identidade de Portugal. Desse modo, a estrutura dessa tese ilustra esses *Outros* que foram buscados pela escrita de Valter Hugo Mãe. Assim, percebe-se que a conexão com os fatos biográficos do autor ao *desejo do outro*, a alteridade, como traço principal da cultura portuguesa, é elaborada em suas obras como uma maneira de pensar não só a sua pátria, Portugal, principalmente o contemporâneo, mas também como um modo de refletir sobre as questões perseguidas pela história (cultural e literária) do país lusitano. Tem-se, tanto a conexão biográfica com os fatos históricos de Portugal, como a questão dos retornados em *o nosso reino* e a ditadura salazarista em *a máquina de fazer espanhóis* que se liga à idealização de uma terceira idade para o pai de

Valter Hugo Mãe, como a discussão sobre o mito da emigração na perseguição do autor por ilustrar outras culturas como Islândia e Japão em *A desumanização* e *Homens imprudentemente poéticos*. Dessa forma, isso também pode refletir a preferência do autor por representar as mulheres em suas obras como uma ligação à sua história em uma família de maioria feminina ou a tentativa de entender este outro subjugado, subalternizado, como também é o homossexual em *o filho de mil homens*, e como também é o próprio sujeito português em um país periférico.

1.1.3.1 Inventar um povo que falta

Pensando a literatura de Valter Hugo Mãe, em ligação à ideia acerca do *desejo do outro*, percebe-se que a forma como se posiciona o autor na Literatura Portuguesa Contemporânea, em meio à discussão sobre as representações de sujeitos minoritários, é singular. Não só por sua preferência em representar uma Europa periférica, como observa López-Vega (2016), como pelo modo de lançar-se em projetos que se aproximam das tendências do romance português contemporâneo. Tanto para Ellen W. Sapega (1990), quanto para Simone Pereira Schimdt (2000) e Miguel Real (2012), o romance português que se desenvolve ao longo das décadas após a abertura política nos anos de 1970, é um romance que procura trazer para o texto os elementos antes excluídos no período de censura da ditadura. Para esses autores, o romance português contemporâneo busca a construção de um novo sujeito nacional, dado identificado na emergência da escrita de mulheres, mas também na procura por representar as condições de sujeitos antes ocultos na cena literária. Sobre esse debate, não é fácil e nem seria fundamental neste trabalho estabelecer um mapa preciso das produções que tratam sobre o tema da subalternidade e de como os sujeitos marginalizados são representados na Literatura Portuguesa Contemporânea.

Sabe-se, contudo, que a Literatura Portuguesa, bem antes da abertura política, sempre foi uma literatura interessada em tratar questões sociais, o que desemboca, logicamente, em um interesse sobre as condições de sujeitos marginalizados, como é possível observar no percurso do Neo-Realismo, que marca, o início de um interesse maior dessa literatura sobre as questões dos camponeses e das pessoas de classes menos favorecidas. Foi também pelas produções de escritoras que as questões de sujeitos como as mulheres ganharam relevo no cânone literário português, pelas mãos de autoras como Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge.

Mesmo assim, alguns grupos sociais ainda possuem pouca expressão, tanto no debate da crítica como nas produções literárias - a exemplo, a discussão sobre a homossexualidade e outras sexualidades subalternas. Embora se constate essa pouca visibilidade, existem os estudos de críticos como Eduardo Pitta (2003), que tratou de visibilizar personagens homossexuais, temáticas homoeróticas e homoafetivas na literatura produzida em Portugal que foram desprezadas pela crítica literária corrente. É expressiva também, em se tratando de representação de sujeitos minoritários, a reconstrução da experiência pós-colonial pela ótica dos sujeitos que viveram e sofreram as amarguras da guerra nas colônias, como nas obras de António Lobo Antunes. Chegando aos anos 2000, a experiência pós-colonial ainda parece ser um tema recorrente, mas que se figura em uma *pós-memória*, principalmente da experiência de filhos de uma geração de portugueses retornados das colônias, como se percebe em *o nosso reino*, romance de Valter Hugo Mãe, *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012) e *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2015).

Nesse sentido, a escrita de Valter Hugo Mãe alia-se à tendência de trazer ao texto a experiência de sujeitos periféricos, como é possível observar no modo como segue a corrente de representação da condição dos retornados, assim como a experiência das mulheres e dos imigrantes. Assim, a escrita de Mãe percorre tanto o momento de uma geração que busca pela literatura uma revisão, a partir dos fatos históricos, do sentimento nacional, o *ser português*, ou do ser europeu (tema tratado em *a máquina de fazer espanhóis*, e que também é explorado por Gonçalo M. Tavares), quanto à busca por discutir a condição das mulheres, em uma perspectiva global ou local, à situação de forte apelo atual que é a dos imigrantes na Europa. Diferente de outros escritores portugueses da atualidade, que não possuem em suas obras a mesma diversidade de personagens e temas, Mãe consegue discutir em seus livros não só a questão do sujeito português em meio à crise identitária e econômica do país, como as condições físicas e existenciais de homossexuais, mulheres, imigrantes, negros, deficientes, trabalhadores e idosos. Como Martín López-Vega observa:

A Europa de Valter Hugo Mãe é a Europa das longas conversas nas cozinhas, das paisagens ameaçadoras embora não gigantescas, das ruazinhas de aldeia sem nome, filha da sua própria decadência, e que não teme o fim porque sente que já vive nele e porque, deixada de lado pelo progresso, pela inesgotável marcha hegeliana, não tem futuro, mas apenas passado. A Europa subterrânea cujo fio se encontra não nos livros de história, mas nos museus etnográficos: é uma Europa de camponeses que não se pergunta que coisa seja a Europa. De facto, Portugal não faz parte dessa Europa de Hegel e Steiner. (LÓPES-VEGA, 2016, p.366).

De fato, a Europa que Valter Hugo Mãe representa em suas obras é uma Europa periférica, de homens e mulheres que a vivem cotidianamente, longe dos grandes centros urbanos, das grandes ideias de civilização. É a Europa de pormenores em que se encaixam as experiências conflituosas do progresso, a imigração, o renascimento do fascismo, o saudosismo do passado. Uma Europa decadente que se encrava nos pequenos espaços rurais e nos valores ultrapassados das aldeias. Um lugar de trabalhadores, onde o trabalho é o grande valor a ser perseguido. Nesse sentido, os temas dos seus romances igualam-se aos primeiros romances de José Saramago, como *Levantado do chão* (1980) e *Claraboia* (2011)¹⁷, na preferência por retratar as vidas de trabalhadores e mulheres de classes proletárias, mas difere dos grandes temas históricos, revisitados nas histórias kafkianas de contemporâneos seus como Gonçalo M. Tavares. Uma escrita que segue a própria geração, mas que se influencia pela tradição de um tempo revolucionário, principalmente quando busca trazer à tona temas que ficaram silenciados por uma cultura conservadora, como é o caso da questão homossexual que, como afirmou Carlos Nogueira (2016, p.251), sobre *O filho de mil homens*, “é único em toda literatura portuguesa”. Sobre esse ponto, como observou Nogueira (2016), o modo como Valter Hugo Mãe trata o tema da homossexualidade difere de outras representações, de maioria tímida, sobre os sujeitos homossexuais na Literatura Portuguesa. Para o pesquisador, Mãe conseguiu como nenhum outro autor português expor “a anatomia da homossexualidade”, a partir da história de Antonino, “o homem maricas”, em *o filho de mil homens*.

Desse modo, a escrita de Valter Hugo Mãe mostra-se atenta aos temas que estão na ordem do dia, a partir da preferência explícita por representar as vidas que estão à margem. Assim, como já dito, a escrita de Mãe opera um *devir minoritário*, pois busca na experiência “menor”, a fuga de um espaço “maior” que é autoritário e repressor. É por isso que a sua escrita apela para as minúsculas, pois elas podem representar o próprio sujeito minoritário ou

¹⁷ *Claraboia* foi escrito em 1953, com o pseudônimo de Honorato. O romance teria sido entregue a uma editora que só tornou a entrar em contato com o escritor português em idos dos anos de 1980, avisando-o que o manuscrito havia sido encontrado e lhe ofertando a proposta de publicação, quando Saramago já era então reconhecido como um grande escritor. Porém, o autor recusou o convite, deixando a cargo de seus herdeiros o destino do romance que só poderia ser publicado após a sua morte. Em 2011, a publicação do que teria sido o segundo romance do autor causa uma certa estranheza aos seus leitores acostumados com a fórmula dos romances que o consagraram.

ser a expressão da menorização desse sujeito, já que essa estratégia sugere também uma maneira de transpor para a escrita a concretude da oralidade¹⁸.

É pelas brechas das experiências maiores, a Europa das grandes civilizações, o grande berço do pensamento ocidental, que se esconde a experiência aterradora do fascismo, do machismo, da homofobia e da xenofobia. Experiências que só são possíveis de serem observadas e analisadas pela via minoritária, a partir do olhar para os modos de vidas que estão à margem, excluídos, apagados, silenciados, varridos para debaixo do tapete das grandes cidades e das potências mundiais. É por isso que a escrita de Mãe prefere a periferia, os espaços rurais, as aldeias ou as cidades que estão a meio caminho da metrópole, como a Bragança de *o apocalipse dos trabalhadores*, ou as periferias que ganharam visibilidade, como a Islândia de *A desumanização*, ou as ilhas, isoladas do pensamento ocidental em algum espaço remoto em um tempo histórico do Japão, como em *Homens imprudentemente poéticos*.

Mas que minoria é essa que povoa os espaços dos romances de Valter Hugo Mãe? Que periferia é essa? Que margem? Têm-se as condições e experiências de mulheres, homossexuais, deficientes, imigrantes, negros, idosos e crianças identificadas nos romances do autor português, mas é possível colocar todos esses sujeitos na mesma margem? Entender suas vidas na mesma definição de minoria? Para Muniz Sodré (2005), a minoria caracteriza-se não como uma ideia de quantidade, mas de qualidade, em relação à democracia:

Esta palavra tem como ponto de partida um sentido de inferioridade quantitativa, é o contrário de maioria. Trata-se de noção importantíssima para a clássica democracia representativa. Na democracia, diz-se, predomina a vontade da maioria. É verdade, mas é um argumento quantitativo. Qualitativamente, democracia é um regime de minorias, porque só no processo democrático a minoria pode se fazer ouvir. Minoria é, aqui, uma voz qualitativa. (SODRÉ, 2005, p. 11)

Ao compreender o conceito de minoria como voz qualitativa, Sodré remete a Kant e aos conceitos de maioridade (*Mündigkeit*), possibilidade de falar, e menoridade, impossibilidade de falar, (*Unmündigkeit*). Menor seria, portanto, àquele que não tem acesso à fala plena.

¹⁸ Como já dito em nota que abre esta tese, Valter Hugo Mãe escrevia apenas em minúsculas, até mesmo seu nome era grafado desta forma. Muito discutido o uso das minúsculas em seus primeiros romances, acredito que o autor buscava nesta estratégia trazer ao texto o modo como utilizamos a língua oralmente. Nesse sentido, em relação à discussão sobre o realismo (no tópico anterior), as minúsculas operam um modo de aproximar a realidade de sua representação no texto literário.

Ora, a noção contemporânea de minoria - isto que aqui se constitui em questão - refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social. Por isso, são considerados minorias os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, os ambientalistas, os antineoliberalistas, etc. (SODRÉ, 2005, p.11)

Para relacionar a Deleuze e Guattari (2002) e à noção de *devir minoritário*, a minoria caracteriza-se pela vontade de transformação. Por isso o devir, fugir de uma maioria, resistir a um padrão. Têm-se, então, dois conceitos de minoria que estão atrelados: a minoria como impossibilidade de voz ativa e a minoria como potência de um devir, *devir minoritário*, impulso de transformação. Ainda para Sodré (2005, p.12), que conecta tais concepções, a minoria é “uma recusa de consentimento, é uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias.” Essa última citação é uma consistente definição para as condições de homossexuais, mulheres, negros e imigrantes, estes últimos definidos como marginais não por um estado de identidade *in statu nascendu*, como define Sodré ao compor as características das minorias, mas por serem colocados à margem como cidadãos em sociedades que não os reconhecem plenamente como pertencentes às suas nações. Compreende-se que o termo minoria tem uma relação estreita com a noção de identidade. Seja no que corresponde à identidade nacional ou identidade sexual, de gênero ou racial. Identifica-se como minoria aqueles que não pertencem às supremacias identitárias, à hegemonia branca, masculina, heterossexual, ou à hegemonia de um povo perante outros povos ou de uma classe social em relação a outras classes sociais. Mas é uma noção de quantificação ilusória, baseada na maioria que detém o poder, a fala, e não a maioria, a multidão que é constituída de diversidade, de minorias.

Minoria também pode ser definida pelo *estigma* (GOFFMAN, 2004), pela diferença enquanto subversão da norma. Aí estão também os deficientes físicos, mas mais uma vez, os homossexuais, e em outros tempos (ainda presentes), os negros. Nessa perspectiva tem-se um problema, como definir os idosos e as crianças em relação ao conceito de minoria? A velhice seria um estigma ou um estado posto à margem? Obviamente, a categoria dos idosos não está na mesma concepção de marginalidade dos homossexuais ou das mulheres, mas também corresponde a uma classe que sofre opressão. O que sugere mais uma concepção para minoria: aqueles que sofrem opressão. Quanto às crianças, considero a sua marginalidade, no sentido proposto tanto pelo já citado Sodré, quanto por Philippe Ariés (1973), mas também pela própria representação das crianças nas obras de Valter Hugo Mãe: as crianças são

sujeitos sem voz e sem legitimidade e, portanto, menores diante dos adultos, invisíveis civicamente.

Subalternidade seria, então, um termo mais apropriado e que abarcaria tanto as minorias raciais, sexuais e de gênero, quanto às de classe social e categoria etária, como pode ser compreendida na elaboração de Regina Dalcastagnè (2002, p.33-34): “Todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério”. A princípio, o que se pode concluir é que todos os sujeitos identificados como minoritários, subalternos, excluídos e marginalizados – e aqui utilizo todos os termos, pois acredito que eles se relacionam e dão a dimensão da marginalidade que quero tratar – conectam-se a uma ideia de marginalidade, a que se configura como a condição de estar à margem perante as hegemonias e de sofrerem opressão. Pois é justamente o tema da opressão que se relaciona ao eixo central dos romances de Valter Hugo Mãe: a alteridade. Nesse sentido, a preferência do autor português em criar personagens que são representações de sujeitos minoritários, bem como os assuntos que rodeiam as condições desses sujeitos, alia-se à discussão do tema da alteridade, que na produção do autor português, encontra-se tanto enquanto conteúdo, quanto em exercício literário. Desse modo é importante analisar se a representação da margem nas obras de Valter Hugo Mãe engendra novas perspectivas sobre o subalterno, questão que irei discutir nos capítulos destinados às análises. De todo modo, o que parece ecoar com essa discussão é a definição de um escritor engajado, questão que se associa à compreensão sobre as intenções do seu projeto literário.

Desse modo, parto da definição de Deleuze sobre a função do escritor para poder descrever como a escrita de Valter Hugo Mãe filia-se a algumas ideias sobre engajamento: “Escrever por esse povo que falta (“por” significa em “intenção de” e não “em lugar de”)” (DELEUZE, 1997, p.16). A frase emitida por Deleuze (1997), no ensaio *A literatura e a vida*, provoca uma reflexão sobre representação e representatividade. Para Deleuze, o ato de escrever é um exercício revolucionário, pois se relaciona a uma experiência de devir. O escritor é um homem político, “um homem máquina”, como diz em *Kafka: Para uma literatura menor* (2003). Uma peça que agencia, dentre as diversas máquinas que compõem o sistema social, uma potência, um fluxo, um devir. Para o pensamento de Deleuze, o escritor deve escrever por uma coletividade, buscando encontrar um meio de transpor os espaços hegemônicos, majoritários, dominantes. A escrita deve ser a criação de um devir que escapa à dominação, que foge das forças opressoras, que cria novas formas de expressão e resistência.

Por isso, escrever não é somente falar das próprias lembranças e vivências, é escapar a qualquer forma de individualização, é tornar-se outro, é acessar outros. E mesmo que se escreva sobre as próprias lembranças, que elas estejam ancoradas à experiência de um povo, uma comunidade, um grupo social. Mesmo que o escritor não faça parte desse povo, ele deve tornar visível a experiência daqueles que só encontram expressão através dele: “a literatura como enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores” (DELEUZE e GUATARI, 2003, p.15).

Em outro sentido, no livro *Que é a literatura?* (1993), importante à discussão sobre o exercício da escrita, Jean-Paul Sartre buscou responder sobre “Por que escrever?”. A longa resposta a essa pergunta é capaz de suscitar algumas respostas acerca das intenções do projeto literário de Valter Hugo Mãe. Para Sartre, o exercício da escrita é em si de engajamento, e o escritor, sendo parte do mundo que visa comunicar, quer queira ou não, é engajado: “A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 1993, p.21). Escrever, para Sartre, é uma ação por desvendamento. O escritor, ao expor, nomear, descrever, “desvenda” o mundo para o leitor. Tal mundo, desvendado, não pode ser mais o mesmo.

O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana. O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo deus. (SARTRE, 1993, p.21).

Pela consciência de sua função social, o escritor não pode safar-se da atividade engajada que escolheu, compartilhando com o leitor da responsabilidade perante o desvendamento do mundo. Mas essa responsabilidade só existe pela liberdade que também compartilham, a liberdade do escritor, enquanto sujeito que desvenda, e do leitor, enquanto sujeito que cria a partir desse desvendamento. Nesse sentido, para Sartre (1993), o escritor será sempre engajado, pois escolheu entrar no “universo da linguagem”, onde cada palavra ou frase formada remete ao *estar no mundo*, a uma ação e, mesmo que prefira o silêncio, ainda estará relacionando-se com as palavras:

Esse silêncio é um momento de linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. Portanto, se um escritor decidiu calar-se diante de determinado aspecto do mundo, ou como diz locução corrente, particularmente expressiva, decidiu deixar passar em silêncio, é legítimo propor-lhe uma terceira questão: Por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que desejar mudar isso e não aquilo? (SARTRE, 1993, p.22).

Percebe-se, a propósito da reflexão de Sartre que, para presumir se uma literatura ou um escritor é engajado, é necessário pensar sobre o termo responsabilidade. Para Sartre, a responsabilidade é algo intrínseco à função do escritor que escolhe a escrita como modo de agir perante o mundo. Mas agir, como bem formulou no trecho exposto acima, não condiz necessariamente em lutar contra algo que esteja indo mal no mundo. O escritor também pode ousar mudar, assim como também pode manter o que lhe interessar. O engajamento da escrita é determinado pela posição que ocupa o escritor na sociedade. Escreve-se para manter uma classe social ou para contestá-la. Nesse sentido, escrever é uma atividade situada, exercida a partir de determinada posição social e que por isso, carrega consigo uma visão de mundo situada que não consegue ser neutra nem inocente. Como reflete Benoît Denis (2002, p. 36): “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha”.

Essa reflexão sobre a atividade da escrita, impulsionada pela concepção de engajamento de Sartre, conecta-se à discussão proposta por Donna Haraway (1995) em ensaio intitulado *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. A autora problematiza o aspecto monolítico do modo de ver ocidental que amparado ao mito do Ciclope idealizou e concretizou, em parte pela Ciência, uma visão única e descorporificada. O mito da neutralidade, perpetuado por uma “visão de conquistador”, que não está em lugar algum, mas acima de todos, como um Deus, reverberou nas estratégias do capitalismo e do colonialismo, na tentativa de criar uma visão universal, apartada de qualquer singularidade. Para Haraway (1995), a sociedade ocidental criou tecnologias de visão que produzem modos de ver os sujeitos e seus corpos de maneira que o sujeito dominante, o homem branco e heterossexual se posicionasse como a classe não-marcada, definindo sua posição como padrão. A autora defende, em detrimento a essa visão única e descorporificada que se quer total e, portanto, totalitária, a assunção de perspectivas parciais e responsáveis:

Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. (HARAWAY, 1995, p.18).

A crítica realizada por Haraway (1995) defende uma posição contrária a qualquer saber que se assuma como neutro, não localizado. Para a autora, em acordo com a concepção de escrita como atividade engajada, toda ótica é localizável, situada em determinada posição e, nesse sentido, responsável. Voltando à discussão empreendida neste texto, assumir o lugar do outro, o seu ponto de vista, mesmo que parcialmente, compreender o seu lugar, ver e tentar representá-lo requer também a responsabilidade perante esse movimento. Como Haraway (1995) observa,

Não é possível colocar-se em qualquer perspectiva sem ser responsável por esse movimento. A visão é sempre uma questão de poder ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos? (HARAWAY, 1995, p.25).

Nesse sentido, entende-se que escrever implica em ver o mundo de determinado lugar. O lugar que assume o escritor pode ser engajado em contestar a hegemonia ou em manter a ordem social estabelecida. Assim, entende-se que, ao assumir um projeto que busca representar sujeitos minoritários, Valter Hugo Mãe opta por encontrar uma brecha na maioria, escapar de uma visão monolítica e engajar-se na contestação de uma ordem hegemônica. Isso se mostra não só pela preferência em representar uma coletividade periférica, mas pela posição, o tom, perante a importância de uma função social ao exercício da literatura. É possível observar o engajamento também em suas falas, como nessa entrevista: “Meus livros estão sempre insistindo nessa coragem de acreditar e na valentia de agir. Falar, fazer. Não tanto contra alguém, mas a favor de alguém” (MÃE, 2017).

Em outra entrevista, Mãe defende a importância de uma literatura que interfira:

A leitura é toda ela uma forma de conhecimento, e por isso, como tal, eu não quero investir em algo que seja iminente burro ou que não seja nada. Que não sobre, para mim um livro tem que sobrar, tem que interferir, sugerir. Não significa que imediatamente, perante determinadas ideias, o leitor precise concordar com o autor. Mas a questão fica posta e, eventualmente, depois de lermos determinados livros, ainda que em desacordo com o autor, talvez sejamos capazes de tomar uma decisão mais rápida. (MÃE, 2016b).

Nesse sentido, a fala de Mãe é bastante ilustrativa para o que reflete Denis (2002) sobre o termo. Para Denis, dentre as diversas questões que apontam o engajamento de um escritor, a relação entre vida e obra, a força biográfica do autor e o que escreve, são capazes de traduzir uma literatura engajada:

Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação. (DENIS, 2002, p.46)

É pensando nisso que evoco as falas de Valter Hugo Mãe, não as vendo como a verdade da sua obra, buscando imprimir uma espécie de crítica biográfica, mas fazendo um diálogo entre o que aponta a sua figura, enquanto escritor e homem público, as leituras de suas obras e as intenções que localizo como constituintes do seu projeto literário. Dessa forma, ao situar a escrita de Valter Hugo Mãe à sua aparição pública, é possível perceber como suas obras dialogam com os temas que o autor busca também tratar enquanto figura pública. Mãe já declarou a sua preferência em representar os sujeitos marginalizados, bem como a alteridade parece ser um tema forte em suas entrevistas, não só porque as obras suscitam esse tema, mas também porque o próprio autor recorre a esse assunto. Na entrevista que fiz, quando lhe pergunto se ele considera-se um escritor engajado, Mãe responde: “Num certo sentido, e pelo que tenho vindo a dizer, sim. Só me justifico por uma ética, e acredito até que todos os autores têm uma ética, ainda que possam estar convencidos de que não. Sim, o meu trabalho é importado com o mundo, é importado com as pessoas” (MÃE, 2017).

Como já dito, Valter Hugo Mãe assume tendências diversas em seus projetos, que seguem muitas vezes o percurso do romance português contemporâneo, mas também assumem pontes com tendências de outros períodos históricos da Literatura Portuguesa: em uma moldura que resgata o naturalismo, como observou Miguel Real (2016), ou na definição que aponta Mourão (2016), designando sua obra como pós-neorrealista:

Embora urbanos, os seus cenários dizem uma província muito pouco pós-moderna, habitada por figuras que pertencem a essa vasta mole humana que outrora diríamos de humilhados e ofendidos, mas que hoje, por um entendimento perverso do individualismo autorrealizador e da glorificação da luta dos mercados, se olham a si mesmas como perdedoras irremediáveis. Talvez pudéssemos, a este propósito, falar de pós-neorrealismo: uma representação física e psicologicamente pertinente de alguma vida de trabalho não-qualificado sem um horizonte político emancipatório que sequer imaginariamente o resgate (MOURÃO, 2016, p.312).

Parece que há um desejo de elaborar uma literatura que aborde as questões contemporâneas. Nesse viés, a questão dos marginalizados sugere um diálogo intenso com as discussões que estão na ordem do dia: a ascensão do feminismo e, por isso, as condições das mulheres; as minorias, em muitos aspectos e formas; a violência, o fascismo; a xenofobia e a imigração; o lugar do amor em meio ao ódio crescente e a desigualdade social. Nessa

perspectiva, Mãe, novamente ilustra o perfil de um escritor engajado, como aborda Denis (2002, p.52):

Com efeito, a obra de um escritor engajado realça sempre um pouco a poligrafia e é, desde então, múltiplo e explosivo, respondendo de diversas maneiras às urgências do momento, elas também diversas e variadas.

Ser homem do seu tempo, disse Machado de Assis ao elaborar uma ideia do ser escritor. Talvez, Valter Hugo Mãe busque alcançar, à definição de Machado, as respostas para as perguntas do seu tempo. Um tempo ambíguo e cruel, em que os “humilhados” buscam levantar do chão, na luta contra serem máquinas ou animais adestrados de um sistema corrupto e massificador. E o escritor, enquanto máquina, encontra na sua visão uma forma de falar na intenção daqueles que se levantam contra esse sistema.

De todo modo, a questão da posição do escritor em meio à discussão sobre representação também esbarra no tema da representatividade, compreendendo que a crítica ao lugar de fala é um assunto recorrente na contemporaneidade. Questão às vezes incômoda para arte que parte da alteridade para criar, a preocupação com a representação de grupos minoritários na literatura não é desnecessária, ainda mais em tempos em que as vozes silenciadas historicamente buscam encontrar suas próprias brechas, criar suas próprias representações. Trata-se, então, de um problema que percorre as discussões dos estudos literários contemporâneos e que encontra no pensamento de Gilles Deleuze, muitas vezes, um apoio, em outras um engodo. É o que discute Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, livro primordial aos Estudos Pós-coloniais. A pergunta que dá título ao livro resume a discussão proposta por Spivak (2010) no intuito de problematizar o pensamento de intelectuais, dentre eles Deleuze e Michel Foucault, que se propõem a tratar da subalternidade.

No livro, a autora lança um intenso debate sobre o termo representação, buscando concluir que a fala do subalterno é sempre intermediada por outrem. Trata-se de pensar que, se o subalterno não pode reivindicar seu lugar de fala, ele não pode ser ouvido. Sua voz é geralmente obliterada, pois os espaços que dizem permitir sua fala não a legitimam. Spivak critica, principalmente, o campo intelectual e as teorias que buscam reivindicar a voz dos subalternos, mas acabam por afirmar o lugar de “outros” que eles ocupam, perante os sujeitos que falam por eles. Além de reduzirem as experiências de sujeitos minoritários a uma categoria homogênea de subalternidade. Nesse sentido, Spivak propõe perguntar: quem fala pelos subalternos? É possível que o subalterno fale se ele não tem espaço para isso?

No campo literário, a discussão entre representação e representatividade vem tornando-se mais forte, na medida em que os grupos sociais marginalizados emergem. Porém, sendo um campo ainda elitista, as vozes subalternas nem sempre encontram espaços de expressão, ou, não são legitimadas, pois, as vozes que orquestram o coro desses espaços garantem as regras que os fazem funcionar, reservando às vozes que não seguem as regras dos grupos dominantes os espaços das margens. É o caso de nomes como o de Maria Carolina de Jesus, que não encontra no meio literário o aval que garanta a sua legitimidade enquanto escritora no quadro da Literatura Brasileira. Por ter sido uma escritora negra e pobre, com uma escrita que expunha as marcas de uma educação defasada, a autora não ganhou o mesmo prestígio no meio literário brasileiro que obtiveram os seus livros em publicações pelo mundo. Mesmo assim, escritores e escritoras que são jogados para as margens, por não se encaixarem nos padrões regidos pelo cânone ou pelas academias de Letras, encontram brechas, espaços e pontos de fuga para que suas vozes sejam ouvidas, e continuam a produzir literatura e a reivindicarem seus lugares na cena literária. Assim, percebe-se que, contemporaneamente, essas vozes têm se tornado mais visíveis, mesmo que dentro de espaços outros, ainda marginais. O que não se configura como negativo, pois para esses escritores e escritoras, o próprio lugar de onde falam garante a resistência. É como se houvesse um movimento de rejeição aos lugares pré-estabelecidos, legitimados pela hegemonia, como a academia, o cânone, os jornais literários. Essas vozes encontram espaços outros e criam suas próprias organizações, ressignificando práticas simbólicas como os saraus, surgindo nos meandros da cidade, nas praças e ruas, ocupando o espaço público com uma literatura que, muitas vezes, rejeita a escrita, a norma culta, e encontra na oralidade a expressão da essência literária. Mas essas vozes também são capazes de perfurar os espaços das maiorias, dos cânones, das academias, das editoras, garantindo o devir minoritário nas rodas majoritárias. E mesmo que vez ou outra, graças a algum estudo acadêmico, essas vozes exponham a força de representação das vivências de povos menores, elas ocupam lugares que parecem ocultos, obliterados. É tanto que, quando buscamos na história de literaturas como a brasileira e a portuguesa personagens ou temas de grupos marginalizados, como os homossexuais, por exemplo, tem-se a impressão de que esses sujeitos e os temas que rodeiam suas vidas não foram suficientemente representados. Mas o que acontece é que esses sujeitos e grupos foram silenciados ou esquecidos, suas histórias foram invisibilizadas ou não ganharam o destaque na cena literária, principalmente por abordarem temas e histórias de sujeitos marginalizados. É por isso que há em curso, um movimento de redescoberta de produções literárias ocultadas

por um cânone literário que ainda se mostra predominantemente masculino, branco e heterossexual, que legitima suas produções pela mídia e por prêmios consagrados.

Todavia, o que se pode perceber atualmente é que os grupos sociais tidos como minoritários conseguiram impor suas histórias, mesmo que pelas brechas, de uma forma tão contundente que foram capazes de trazê-las ao *establishment*, tornando visíveis suas vidas de modo que as suas representações se tornassem tendências (ou fossem vistas como tendências). Isso é perceptível quando se vê hoje o interesse de autores de grupos majoritários por representar as vidas de sujeitos minoritários. Ironicamente, são esses autores que acabam por legitimar os lugares sociais de grupos que, por serem marginalizados, nunca tiveram um espaço suficiente na cena literária. Em matéria recente no jornal *O globo*, por exemplo, o crítico literário Bolívar Torres escreveu sobre uma tendência que parece acontecer na Literatura Brasileira Contemporânea. Em texto intitulado *Livros com protagonistas gays apontam para naturalização do tema*, o crítico aponta uma tendência entre os romancistas brasileiros em representar o tema da homossexualidade. O que poderia ser considerado como uma boa intenção do crítico, ao expor o que ele chama de “tendência”, traduz-se, na verdade, como desconhecimento, pois, personagens *gays* sempre existiram na Literatura Brasileira, como é possível observar desde *O bom crioulo* de Adolfo Caminha, às histórias de Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles, às obras de Caio Fernando Abreu.

Porém, Torres limita-se a citar escritores heterossexuais escrevendo sobre personagens homossexuais - e isso fica bem claro no texto, pois o crítico faz questão de ressaltar a “diferença” sexual entre os autores e seus personagens -, o que faz o tema da homossexualidade ganhar destaque, fato que não acontece (não aconteceu) com muitos autores homossexuais que escreveram sobre suas vivências. O que se torna claro nesse fato é que para transpor a barreira da invisibilidade, os temas e preocupações de grupos marginalizados precisam chegar às bocas de sujeitos majoritários. Para críticos como Bolívar Torres, somente o cânone masculino, branco e heterossexual, que se construiu por séculos como “universal”, é capaz de legitimar os lugares de fala de sujeitos tidos como minoritários.

É esse o ponto que o livro de Spivak (2010, p.164) busca questionar, ao criticar posições que parecem benevolentes, mas que escondem novas formas de arranjo para a dominação. Para tanto, a autora revê a teoria proposta por Deleuze (o devir minoritário) e critica o que ela aponta como “perigo de se apropriar do outro por assimilação”. É possível relacionar a leitura que Spivak faz da teoria deleuzeana à leitura do artigo do crítico Bolívar Torres, ao compreender que existe uma busca contemporânea por representação que

desemboca em uma crise de representatividade. A apropriação do lugar de fala do sujeito minoritário pelo sujeito majoritário pode traduzir-se como jogo de poder, pois, para Spivak, somente o subalterno pode falar por si, o que não acontece, pois sua fala ainda é desautorizada pela fala dominante ou intermediada por ela. Tem-se, então, um problema difícil de solucionar, pois, para a literatura e a arte, falar do *outro*, ou pelo *outro*, consiste em sua própria natureza. Foi, muitas vezes, pela voz e ótica de autores não considerados *ex-cêntricos* (HUTCHEON, 1991) que foi possível pela via literária o conhecimento acerca de modos de vida tidos como marginais.

Entretanto, o problema maior desta discussão não se encontra somente em torno da questão da representatividade, mas está no perigo das visões e imagens sobre o subalterno que a experiência de representação do *outro* pode trazer, como bem observou Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, na produção do imperialismo a partir da Literatura Inglesa no século XIX. Esta também é uma discussão base tanto para os Estudos culturais quanto para a Crítica Feminista e a Pós-colonial. Mas o que se deve compreender, e estudos como o de Said mostram isso, é que a literatura, assim como outras artes, não deve ser vista como campo isolado da cultura e sociedade, mas como produtora de cultura e sociedade, e que ela, como outras formas de representação social, aponta para os perfis, preocupações e problemas das diversas esferas sociais e de grupos sociais distintos. Trata-se de entender a literatura também como um campo de poder, um espaço que mantém e desestabiliza hierarquias e imagens sociais, que produz e destrói perspectivas. Nesse sentido, a leitura de Spivak sobre o conceito de devir minoritário de Deleuze é uma leitura pertinente, porém, não é absoluta. Se Spivak entende o devir minoritário como assimilação do outro, apropriação, também é possível compreendê-lo, e aqui faço esse esforço, como um agenciamento revolucionário do escritor enquanto produtor literário.

Como já foi exposto, o devir não é assimilação, mas “dupla captura”. Ou seja, o escritor trabalha com duas posições que exprimem lugares e saberes sociais diferentes: o seu saber localizado, enquanto escritor, e o saber localizado do outro. Este outro, para Deleuze, sempre minoritário. É por isso que faço a aproximação do conceito de devir minoritário ao de *exotopia* de Bakhtin. Tanto Deleuze quanto Bakhtin entendem que a escrita deve ser construída a partir de uma experiência de alteridade, porém ambos sabem que essa experiência não pode ser total, ou seja, ambos têm consciência de que tomar o lugar do outro é impossível. Vejamos isso em Bakhtin (2011, p.22): “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da

contemplação artística ocupa na existência”. A experiência da *exotopia* de que fala Bakhtin (2011) tem a ver, como já dito, com uma experiência de alteridade que é inerente à condição do ser. A *exotopia* caracteriza-se como uma visão de fora, como um ato de contemplação que se dá na tentativa de vivenciar o lugar do outro. O ser só existe enquanto relação entre o *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*. Para Bakhtin (2011), fora dessa relação somos inacabados, é por isso que a experiência estética é fundamental para que possamos completar a nós mesmos.

Em outras palavras, a *exotopia* é a prática que conduz a contemplação. Para Bakhtin (2011), só podemos vivenciar o que somos dentro de nós mesmos e precisamos do outro para que possamos concluir a imagem que temos de nós mesmos. A ideia parece complexa, mas é simples. Tudo que sentimos, que expressamos, que somos, só existe para nós dentro de nós, o que o autor russo chama de *mundo interior*. Porém, a constituição do nosso ser dá-se diante da junção do nosso mundo interior com a nossa imagem exterior, que só é acessível a partir do outro. Isso é simples se pensarmos que o que sabemos de nós mesmos é, em parte, a partir do que outros nos disseram. Nessa perspectiva, quando se opera a *exotopia* tem-se uma tentativa de vivenciamento desse mundo interior que só é acessível ao *eu* que o vive. Uma forma de acessar esse mundo interior do outro é pela imagem externa que esse outro nos dá:

Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento de seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa. E mesmo que ele pudesse ver todos esses elementos, por exemplo, diante de um espelho, não disporia de um enfoque volitivo-emocional apropriado a esses elementos, estes que não lhe ocupariam na consciência o lugar que ocupam na consciência do contemplador. (BAKHTIN, 2011, p.24)

Por isso, só é possível vivenciar o outro fora dele. O que torna essa experiência parcial. A partir do que vejo exteriormente, é que posso entender como o outro vive interiormente. Porém, isso só será possível tendo em vista o lugar que ocupo. Nesse sentido, a *exotopia* constrói-se como a atividade de duas consciências, de dois saberes localizados, de duas perspectivas compartilhadas: a imagem interior que o outro me dá pela sua exterioridade e a imagem que dou ao outro da mesma forma. De maneira mais clara, a literatura “cria imagens perfeitamente específicas de pessoas, nas quais o *eu* e o *outro* se combinam através de uma imagem singular; o *eu* na forma do *outro* ou o *outro* na forma do *eu*” (BAKHTIN, 2010, p. 330).

Em relação ao devir minoritário, Deleuze (1997, p.12) defende que o escritor deve encontrar uma *zona de vizinhança*, “o devir está sempre “entre” ou no “meio””. Compreende-se com esta afirmação que o escritor deve encontrar um desvio, uma fuga da maioria, de qualquer forma de dominação. O que não significa que o escritor deve vir somente de grupos majoritários. A posição do escritor é em si singular e, portanto, privilegiada, como aponta Spivak (2010): se o subalterno encontra a fala, ele já não é mais subalterno. Portanto, o devir é uma fuga, é a resistência diante de qualquer totalidade, formalização. Busca perfurar o majoritário, escapar dele. Por isso é inacabado, disforme, imperfeito, pois não é imitação, assimilação do outro, mas o seu cúmplice, sua sombra, capaz de ganhar sentido somente pela relação que estabelece entre autor-obra-leitor. Por esse viés, o pensamento de Deleuze ancora-se ao de Jean Paul Sartre, ao defender a escrita como engajamento: “Toda obra literária é apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 1993, p.39). Assim, Spivak e Deleuze parecem encontrar uma conciliação, pois para Spivak, se o intelectual não pode falar pelo subalterno, deve ao menos escrever contra a subalternidade. Tal não seria isso a mesma coisa que escrever em “intenção de” esse povo que falta, lembrando das palavras de Deleuze (1997).

Nessa perspectiva, minha intenção é analisar, a partir dos romances de Valter Hugo Mãe, como o tema da representação de sujeitos minoritários desdobra-se na literatura em meio às questões que sugerem a contemporaneidade. Desse modo, nas análises que seguem, busco um diálogo entre o escritor, enquanto ser, biográfico, social, de visão localizada, e enquanto figura atuante, engajada, com uma função social estabelecida. Assim, é importante perceber como a biografia desse escritor, nascido em Angola, e seu enraizamento em uma cultura semiperiférica, Portugal, interfere na escolha e preferência dos temas e personagens de seus romances. O que torna sua escrita imbricada ao *desejo do outro* e conseqüentemente preocupada com a visibilidade de histórias que narram as condições de sujeitos marginalizados.

2 DE VIR-GÊNERO

Dos mapas de leitura propostos para pensar uma unidade entre os romances de Valter Hugo Mãe, o debate sobre gênero é um dos eixos temáticos mais fortes na sua produção literária. Convém, então, pensar que as estratégias narrativas utilizadas por Valter Hugo Mãe para representar as mulheres e o tema do feminino, os homossexuais e o tema da homossexualidade em seus romances adotam singularidades capazes de proporcionar construções e sentidos diferentes à maneira como esses sujeitos podem ser interpretados em suas obras. A relação entre o narrador e os personagens é uma dessas estratégias, vide a configuração da narrativa, a partir da ótica machista em *o remorso de baltazar serapião* ou a utilização de um narrador que assume a fala social em *O filho de mil homens*. Tais formas de estruturar as narrativas possibilitam a interpretação da relação entre os sujeitos e as instituições sociais, do discurso dominante da sociedade e das subjetividades individuais, das imagens criadas pela fala social dominante acerca dos sujeitos minoritários, do conflito entre o ser e o parecer, entre o que se é e o que se deve ser/ o que é imposto enquanto papel social.

Nesse sentido, a problemática acerca da representação das mulheres, por exemplo - e esta discussão também serve para pensar a representação dos homossexuais nas obras do autor português Valter Hugo Mãe, considerando o seu lugar de fala enquanto homem e escritor, - esbarra em outras problemáticas que foram pautas tanto do Feminismo e dos demais debates sobre gênero, bem como da Crítica Feminista na Teoria Literária. Durante muito tempo, a Crítica Feminista propôs pensar a importância da escrita de mulheres na literatura, e em determinado momento quis que essa escrita tivesse uma identidade capaz de dar um rosto a uma luta que se travava também, e em grande medida, no campo literário. Mas essa tentativa, assim como outras, pôs em cheque várias posições políticas que o próprio Feminismo, não só o literário, gostaria de tomar. O problema da identidade, da assunção de uma escrita essencialmente feminina ou essencialmente homossexual é algo que ainda não foi completamente resolvido ou superado, pois contemporaneamente, a discussão sobre as maneiras de fazer política e o embate das vozes minoritárias, antes silenciadas, que reclamam seus espaços sociais têm como termos principais *o lugar de fala* e a *autoridade*. É possível compreender que nunca se foi tão importante falar, colocar-se, assumir-se enquanto sujeito. E, para os sujeitos excluídos, assumir a própria condição é um ato que vai muito além do orgulho.

Talvez na literatura, na forma em que se pode presenciar o seu papel atual na sociedade, a escrita feminina e a escrita homossexual tenham se desvinculado do problema da identidade. Não se vê mais na crítica uma especulação sobre as formas possíveis de uma literatura feminina, por exemplo. O debate parece ter-se deslocado para outra questão que demonstra que tal tema não está de fato superado: a escrita masculina parece estar “vigiada”. Essa vigília nada mais é do que o produto de um debate político que busca problematizar as perspectivas dominantes. Esse debate parece ser incompreensível para a literatura e a arte, estâncias do devir, mas não é novo, visto que a Crítica feminista surgiu revisando historicamente as imagens do feminino que a cultura androcêntrica produziu. Trata-se de uma continuidade que, diferente de antes, não parece apenas problematizar a perspectiva masculina, mas também desautorizá-la, em certo sentido.

Pensando nisto, ter-se-ia a escrita de Valter Hugo Mãe desvinculado das vozes masculinas cristalizadas que produziram imagens do feminino? A questão é bem mais complexa e, citando Nelly Richard (2002), que propõe uma *feminização da escrita*, onde os homens que escrevem contra a hegemonia também estão escrevendo “no feminino”, quais são as imagens e questões sobre as mulheres que a escrita de Valter Hugo Mãe traz à cena? Seria possível autorizar a escrita de Valter Hugo Mãe a falar sobre as mulheres ou só as escritoras são capazes de falar com autoridade sobre as mulheres?

O conceito de representação é algo que abrange diversas áreas. Tanto na política quanto na literatura, representar é um termo múltiplo que pode tanto ser relativo à atuação, como de um ator no teatro, quanto à designação de alguém que falará por outro, em termos jurídicos. Nas teorias sobre gênero, assim como na Teoria Literária, representação é um termo que pode ter significados similares. O gênero, por exemplo, pode ser considerado uma ficção, ou seja, uma representação. Nas palavras de Tereza de Lauretis (1994, p.208): “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”. Sabe-se que o conceito de gênero, enquanto construção social, ficção e, portanto, representação, é um dos pontos chave das Teorias de Gênero e pode manter relação com a ideia que a própria literatura tem de sua relação com o real, como é possível perceber nas palavras de Luiz Costa Lima (1980, p. 23) acerca do termo mimesis: “o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana”. Nesse sentido, representação é um termo compreendido de forma similar, tanto pelas Teorias de Gênero quanto pela Teoria Literária, pois ambas recorrem a uma

compreensão da relação social com o real e com os discursos que constroem esse real, dão significado ao real.

Nessa perspectiva, o gênero é uma representação das diversas sexualidades, das diversas formas de relacionar-se e significar o corpo e o sexo, assim como a literatura é uma representação dos diversos modos, situações, fatos, maneiras de estar no mundo dos sujeitos. Desse modo, é possível atentar-se ao fato de que, tanto no debate de gênero quanto no literário, a questão da representação é um problema. Assim como não há simetria entre a literatura e o real, não há simetria entre sexo e gênero. Portanto, todas as visões produzidas pela literatura, sejam elas masculinas ou femininas, produzidas por homens ou mulheres, são problemáticas, pois não há simetria entre o literário e o real. Não há também uma única forma do real, assim como não há apenas uma forma do masculino ou do feminino. Pensando nisto, não faz sentido reivindicar a autoridade da fala, do lugar de fala nas obras literárias. Porém, há algo além da dimensão do real na literatura, que é a compreensão do literário enquanto campo de poder, onde as vozes masculinas são as que possuem maior visibilidade e que, historicamente, engendraram as diferenças sexuais, a partir das imagens do feminino que produziram ao longo da história. Assim, reivindicar a voz e a autoridade do lugar de fala faz sentido, mas é um recurso que não pode ater-se somente ao *ethos* de quem escreve. A atividade literária corresponde, principalmente, a um devir. Portanto, é a partir de uma perspectiva dialógica que examina a escrita como devir e como tensão entre o sujeito e a criação de imagens do *outro* que as obras do autor Valter Hugo Mãe serão analisadas na tentativa de compreender como as mulheres e os homossexuais são representados. Busca-se também perceber como as narrativas reproduzem ou produzem novas tensões e imagens do/entre o masculino e o feminino, bem como problematizam esse binarismo.

2.1 AS MULHERES E O TEMA DO FEMININO NOS ROMANCES DE VALTER HUGO MÃE

*Ser mulher, explicavam, era como ter o trabalho todo do que respeita à
humanidade.*

Fala da personagem Halla em *A desumanização*

Um homem a escrever sobre as mulheres. É nítido o predomínio do tema do feminino e a presença das personagens mulheres na literatura de Valter Hugo Mãe. Dentre os escritores homens Mãe é, provavelmente, o que mais escreve sobre as mulheres contemporaneamente.

Mas essa preferência pelo tema do feminino em suas obras possibilitaria a compreensão de que o autor tem a intenção de dar voz às mulheres em sua literatura? Para buscar uma possível resposta a essa pergunta é preciso que seja problematizado o modo como as mulheres são representadas em suas obras, como o tema do feminino é abordado e com que intenção as personagens mulheres emergem na sua escrita.

No debate contemporâneo da Crítica Literária, o choque entre representação e lugar de fala produz diversos questionamentos sobre as perspectivas que os autores empregam em suas obras. O tema do feminino é frequentemente discutido e a Crítica Feminista toma, em muitos momentos, como ponto de partida, a revisão das imagens femininas produzidas pelo cânone literário, conseqüentemente, produzido por homens. Nesse sentido, a discussão deste tópico visa compreender como as mulheres são representadas nas obras de Valter Hugo Mãe e qual seria sua intenção, considerando a relação entre lugar de fala e representação, em representar as mulheres em suas obras. Para iniciar a discussão, busco situar a escrita deste autor a partir do que propõe a pesquisadora Nelly Richard (2002), identificando como feminina toda literatura que transgride a escrita hegemônica, portanto, masculina, observando, a partir da análise dos romances, se a escrita de Valter Hugo Mãe encaixa-se nessa perspectiva.

Nelly Richard (2002, p.132), em seu livro *Intervenções Críticas*, discute sobre um tema já bastante debatido pela Crítica Literária: “a escrita tem sexo?”. Ao procurar desenvolver essa questão, Richard expõe o percurso da Crítica Feminista ao conceituar e problematizar a escrita de autoria feminina ou a literatura de mulheres. A autora, que em detrimento de uma concepção representacional, “naturalista”, como cita¹⁹, prefere uma compreensão anti-essencialista da literatura em relação ao debate de gênero, acredita que se opera na escrita uma conexão entre forças masculinas e femininas: “O masculino e o feminino são forças relacionais que interagem como partes de um sistema de identidade e de poder, que as conjuga tensionalmente”. Tal afirmação problematiza a ideia de uma escrita essencialmente marcada pela vivência de gênero de seu produtor. O que Richard expõe com essa discussão

¹⁹ “Algumas críticas literárias feministas querem rastrear tais caracterizações no nível expressivo, buscando um “estilo” do feminino, ou então no nível temático, querendo encontrar um argumento literário centrado em certas “imagens da mulher” que, de maneira geral, sugere uma identificação compartilhada entre personagem e narradora. Aquela crítica literária que pretende descobrir as caracterizações linear com “a mulher”, costuma se basear em uma concepção representacional da literatura, segundo a qual o texto é chamado a expressar, de maneira realista, o conteúdo experiencial das situações de vida, que retrataria, a “autenticidade” da condição-mulher, ou então, na chave feminista, o valor positivo-afirmativo da conscientização antipatriarcal” (RICHARD, 2002, p.130).

aponta para outros temas tratados, tanto pela Crítica Literária, quanto pelas diversas Teorias de gênero, a exemplo, a relação de simetria entre sexo e gênero, corpo e identidade.

Para a autora, o debate sobre a existência de marcas na escrita que a definam como masculina ou feminina pressupõe diversos problemas, como a suposição de uma identidade feminina, fixa e imutável, capaz de ser reconhecida em uma literatura produzida por mulheres. É fato que, em determinado momento histórico, o reconhecimento de uma produção literária feminina compactuou com a visibilidade de escritoras e suas produções, mas, em outro sentido, cristalizou imagens e concepções sobre o que seria uma literatura “feminina”. Para tanto, a autora acredita que é preciso situar a pergunta em outra perspectiva:

Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma *feminização da escrita*: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/ contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. (RICHARD, 2002, p.133).

Richard (2002) busca, então, entender que, dentro de um sistema em que o majoritário e dominante é o masculino, a escrita compreendida como feminina seria aquela que transgredir a escrita hegemônica. Seria então possível falar que a escrita do autor Valter Hugo Mãe é feminina, no sentido proposto por Richard? Retomando o que a autora diz, a escrita de Valter Hugo Mãe transgrediria a norma de uma escrita hegemônica, de molde masculinista e patriarcal? Tal pergunta responderia a outra, exposta no começo deste texto, Valter Hugo Mãe dá voz às mulheres em suas obras? Responder a estas questões não reduz essa discussão ao debate apenas sobre voz e legitimidade, mas à compreensão das estratégias utilizadas pelo autor para representar as mulheres e o tema do feminino em suas obras.

Nos seis romances publicados por Valter Hugo Mãe, a presença do tema do feminino e das mulheres auxilia na possibilidade em discutir temas que ultrapassam as questões de gênero, mesmo que o tema gênero pareça ser importante na obra do autor. Em seu primeiro romance, *o nosso reino*, (2012), a questão do feminino não é o tema central, mas aparece nas relações dos personagens, pois, ao tratar de assuntos como família, religião e tradição procurando problematizá-los, as personagens mulheres surgem como peças exemplares para a ilustração dos motes e desenvolvimento dos fios narrativos. As palavras do personagem senhor Francisco, em determinado momento da narrativa de *o nosso reino* (2012), apontam para a ilustração do tema do feminino no primeiro romance de Mãe:

que os homens fazem a vida mas as mulheres fazem os dias, é o que lhe digo. que os homens inventam as coisas, fabricam as coisas e trabalham, mas as mulheres preparam as refeições, as roupas, as camas, cuidam dos filhos, guardam dinheiro, gerem a casa que é como quem gere um pequeno mundo, os homens gerem o mundo, que é como quem gere a vida.(MÃE, 2002, p.56).

Entrelaçado a outros temas, o tema do feminino e as personagens mulheres aparecem nos universos das obras de Valter Hugo Mãe em relação à ideia de realismo que evocam. Geralmente, o autor busca representar mulheres simples, de classes menos abastadas ou de espaços interioranos e rurais, em conflito, principalmente, com os valores da sociedade, predominantemente patriarcal e machista, como a sociedade portuguesa (mesmo que as obras não remontem a algum espaço geográfico real ou não se localizem em Portugal) e suas próprias subjetividades. Em *o nosso reino* (2012), os valores da sociedade portuguesa, durante o final da ditadura de Salazar, são discutidos a partir das relações de personagens que vivem em uma pequena vila, onde a religião e a fé são elementos que regem o cotidiano. A família, em específico as famílias dos garotos Benjamim e Manuel, é o núcleo que ilustra as formas como os personagens da narrativa relacionam-se com a igreja, a fé e as tradições. É a partir da família, principalmente a do personagem principal Benjamim, que o fio narrativo tece o enredo do romance onde as personagens mulheres são muitas e vivem em acordo ou desacordo com os costumes patriarcais, a exemplo da personagem Cândida, tia de Benjamim, que vive com o Senhor Francisco um romance considerado pecaminoso pela irmã:

para a minha mãe a minha tia era uma pessoa nova e desconhecida. não que o senhor francisco lhe tenha dito, mas era explícito o adultério, o pecado, pensava ela. a irmã em atos sexuais, sem a benção do casamento, sem a comunhão da igreja, de onde viria aquele mal. e supostamente teriam de casar-se, remediar o que haviam feito para provarem a deus o amor e o respeito pelas carnes um do outro. (MÃE, 2012, p.56).

Em *o nosso reino* (2012), a personagem tia cândida - que por viver um relacionamento sem oficialidade com o Senhor Francisco é vista com maus olhos pela família e a vila - é diferente de outras personagens mais conservadoras que buscam na fé e nos dogmas da igreja os valores para suas vidas, a exemplo da mãe de Benjamim ou a Dona Tina, mãe de Manuel. A relação das mulheres com a manutenção da fé cristã é um tema interessante que pode ser observado nesse romance. No ambiente da família de Benjamim, são as mulheres que conduzem os outros personagens a comungarem dos valores e ensinamentos religiosos. Como é o caso das personagens mais velhas, a Dona Tina que divide a sua fé entre o catolicismo e o espiritismo e a avó de Benjamim, matriarca que enche a casa de crucifixos, submetendo aos

membros da família a ritualística católica: “o problema era sempre o corredor, quem ia da cozinha aos quartos corria-o de ponta a ponta, e fazer o sinal da cruz com vénia três vezes, e quantas em pressa, não facilitava nada o trabalho (MÃE, 2012, p.33)”. O espaço da narrativa é povoado por essa mística católica a qual faz a religião exercer sobre os personagens uma grande influência. Além dos personagens serem pessoas ligadas à fé e à espiritualidade, a casa de Benjamim é o retrato de um lar que cultua os dogmas e rituais religiosos, mantidos, principalmente, pelas mulheres.

Por toda essa presença religiosa, as personagens que não conseguem submeter-se a todos os valores da Igreja acabam sendo tidas como culpadas, como é o caso de Tia Cândida e Dona Ermelinda, tanto por acreditarem estar cometendo pecado ou pelo embate entre suas condições como mulheres e os costumes machistas, também reiterados pela Igreja. É o caso de Tia Cândida, que vive uma relação amorosa mal compreendida pela irmã com o Senhor Francisco, e também o de Dona Ermelinda, empregada da família que mantém relações sexuais com o avô de Benjamim. Essa culpa, desencadeada pelo comportamento desviante dessas personagens, abala a sua fé e suas condutas cristãs. Mas é a forma como os outros as enxergam perante esses “defeitos”, sempre os relacionando com os valores cristãos, que revela como as mulheres, mesmo se tornando responsáveis pela transmissão dos dogmas religiosos, são subjugadas por eles. A história de Tia Cândida, de solteirona discreta à pecadora pelo relacionamento sem oficialidade com o Senhor Francisco, é uma das muitas vidas observadas por benjamim: “a minha tia cândida, por seu lado, desceu casa abaixo, rua abaixo, caminho à casa do senhor francisco e deu-lhe um prazo, que se fodiam as putas sem compromisso, às senhoras de bem dava-se amor, coisa que não se regateava, não se pagava, nem se pedia de volta (MÃE, 2012, p.52)”.

Sendo o tema central do romance, a religião é um elemento que encontra na vida das mulheres um intenso desenvolvimento, o que torna a discussão proposta pelo autor nessa obra, acerca da fé e dos costumes religiosos em uma pequena cidade durante o período do Estado Novo, mais concreta e palpável. Tem-se, assim, uma tríade de elementos, constituídos por três instituições sociais, a Família, a Igreja e a Pátria, em que a mulher possui um papel importante, tanto de manutenção, dos dogmas da Igreja aos valores da família e da pátria (que durante o Estado Novo pregava a importância da família, como diz o lema “Deus, Pátria, Família e Trabalho” utilizado por Salazar), quanto de reprodução desses mesmos valores. Nesse sentido, a presença das mulheres em *o nosso reino* (2012) é necessária para a discussão proposta pelo autor e para a representação de determinado período histórico. É a partir das

personagens mulheres que é possível perceber, além da manutenção dos valores religiosos, a maneira como as mulheres relacionavam-se com os dogmas e com os padrões de comportamento reiterados, principalmente, pela Igreja e pelo Estado.

Em artigo intitulado *O Salazarismo e as mulheres*, os autores, Anne Cova e António Costa Pinto (1997), atestam a dimensão da relação das mulheres com o regime ditatorial do governo de Salazar:

O Salazarismo permaneceu profundamente enraizado na ideia de que as mulheres se situam ao lado da natureza e os homens, implicitamente, do lado da cultura. Desta forma, manteve-se fiel as imagens inalteravelmente repetidas, com um intervalo de quarenta anos, pela Igreja Católica, nas encíclicas *Rerum Novarum* (1891) e *Quadragesimo anno* (1931), em que a natureza predispôs as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem seus filhos e de se consagrarem às tarefas domésticas. (COVA e PINTO, 1997, p.72).

Nesse período histórico de Portugal, como contam também os autores, o papel das mulheres voltava-se para a manutenção dos valores pregados pela Igreja e pela Pátria no seio familiar. As mulheres eram coagidas a seguirem determinados padrões que auxiliavam na empreitada nacionalista e foram peças importantes no jogo político, justamente por sua influência no âmbito privado, que sustentava o público. Em uma época em que as primeiras manifestações feministas vinham à tona, a ascensão das mulheres era ignorada pelo governo das ditaduras fascistas ou utilizada como força política. Assim, as mulheres viam seus direitos, como o direito ao voto, serem frequentemente transformados em moeda política ou propaganda pelo poder. No governo de inclinação fascista de Salazar, as mulheres tinham lugares bem fixos, nunca podendo desvincular-se da esfera doméstica, onde teriam que desempenhar a sua “verdadeira” função:

o que importava para o Salazarismo era, acima de tudo, a família, cuja defesa o Estado deve garantir. A “família é a fonte da conservação e do desenvolvimento da raça” e “o fundamento de toda a ordem política”. É a família que assegura o bom funcionamento da sociedade e a sua “regeneração”. (COVA e PINTO, 1997, p.73).

Nesse sentido, a presença das personagens mulheres na narrativa de *o nosso reino* (2012) busca reiterar os temas que o romance evoca, ancorado ao contexto histórico que representa. Assim, as mulheres são representadas no âmbito familiar, principalmente na família de Benjamim, na qual se pode observar a mãe de Benjamim, a avó, a Tia Cândida e a empregada Dona Ermelinda, ou na família de Manuel, como Dona Tina, sua mãe. Outras personagens mulheres também povoam o romance, como Dona Hortênsia, Dona Darci, e a

professora Blandina, mas é principalmente no espaço doméstico, familiar, que a trama se desenvolve, a partir das relações que compõem esse espaço ou que gravitam em torno dele, como a Igreja e a Escola. A relação entre esses espaços ilustra a ligação entre eles e como as mulheres são importantes na comunicação entre as instituições que fazem a ponte com o Estado: da família para Igreja, da família para a escola, da escola para o Estado. É interessante observar a maneira como Valter Hugo Mãe arquiteta a narrativa pensando justamente nessa conexão, onde as mulheres mantêm um importante papel e onde também é possível ver desenhadas as subjetividades dessas mulheres que precisam submeter-se a tais papéis impostos pela sociedade. Nessa perspectiva, vale salientar que as personagens mais domésticas não possuem nome, como a mãe de Benjamim ou a sua avó, apenas designadas pelos seus postos familiares. Esta estratégia do autor parece enfatizar justamente as suas condições, destituídas de individualidade, apenas mantenedoras de suas posições como mãe e avó no núcleo familiar. Também é possível observar essa mesma relação entre a família, a Igreja e a Pátria no período da ditadura de Salazar em *A máquina de fazer espanhóis* (2011). Mesmo que nesse romance as mulheres não tenham uma grande presença como em outras obras de Valter Hugo Mãe, suas aparições são pontualmente observadas principalmente nas relações familiares, como é o caso de Laura que, mesmo existindo somente como lembrança na narrativa, é descrita como exemplo de mãe e esposa perfeita. A adoração do Senhor Silva à figura da esposa falecida que apenas conhecemos pela sua ótica recria o ideal de mulher mantenedora do lar e dos valores da família, como cultuava a propaganda salazarista:

preferiria, tenho a certeza, que nunca nos arriscássemos a nada. era o modo que tinha de fazer a sua parte pelo mundo. não bulir com coisa alguma. não arranjar nem querer confusões. por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá de casa. haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. eu, apaixonado, enternecia-me com ela e deixava-me ficar porque também lhe reconhecia prudência, uma sabedoria que vinha da família, de colocar a família no centro das coisas. eu deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparências, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhado a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciássemos. (MÃE, 2011, p.133)

O fato de essa personagem só existir enquanto lembrança do marido, faz da descrição de Laura uma interessante ilustração do ideal feminino pregado durante o Estado Novo. Mas é com a rememoração acerca do tempo em que viviam “prudentes e legais” que o senhor Silva reconhece a mentira que envolvia aquele ideal de família. Nos dois romances citados,

compreende-se algo que será possível observar em outros romances de Valter Hugo Mãe: representar as mulheres é uma estratégia importante para a construção de narrativas que busquem discutir a relação sujeito e instituição social. Assim, as mulheres parecem ser os sujeitos mais apropriados para ilustrar o funcionamento da sociedade diante das estruturas opressivas que as constroem, pois são elas, que em suas condições de marginalidade travam conflitos ou mantêm essas estruturas. Contrariando a fala do personagem Francisco de *o nosso reino*, as mulheres fazem o mundo e não somente os dias, não é por acaso que a política de ditadores como Salazar viu nas mulheres importantes aliadas para a manutenção dos seus valores, pois ao gerirem os dias, nas rotinas da casa e da família, ou mesmo em outros espaços, as mulheres conseguem fazer a conexão, tão pertinente ao poder, entre os espaços público e privado. Contudo, ao descobrirem o poder que têm ao “gerir os dias”, as mulheres começaram a gerir também a revolução. E foi a partir daí que se tornaram subversivas aos olhos de uma sociedade patriarcal. Essa história é antiga e foi contada de diversas formas, mas a perspectiva que vence, e mesmo constantemente derrotada pelos esforços de desconstrução do Feminismo, continua a ser a perspectiva masculina. Eis que a questão que parece ecoar é se a perspectiva masculina, mesmo no século XXI, sobre as histórias de vidas das mulheres, é ainda a mesma que a de décadas passadas, aquela ainda encerrada na superioridade masculina e na colonização dos corpos femininos.

Entender as mulheres a partir da ótica masculina sempre foi o *modus operandi* da sociedade, e a literatura não se exime disso. É por isso que uma vertente da Crítica Feminista faz-se pela análise dos textos canônicos, que são, em sua maioria, produzidos por homens. Entretanto, analisar o modo como as mulheres são representadas a partir da perspectiva masculina possibilita a compreensão, contemporaneamente, das tensões que permeiam os gêneros diante dos debates estabelecidos atualmente tanto pela Crítica Literária como pelas diversas Teorias de Gênero, além de entender como essas questões tocam o real, impactam-no ou como o real toca os mundos possíveis da literatura. Em outras palavras, como o debate sobre gênero estabelecido contemporaneamente pela sociedade interfere na produção das obras literárias, principalmente aquelas produzidas pelos sujeitos hegemônicos. Em relação ao que vem sendo discutido nesta tese, como os sujeitos que escrevem podem inscrever na tessitura das obras literárias as tensões das vidas subalternas, mesmo que não sejam subalternos? Examinar as esferas hegemônicas é ainda construir estratégias de analisar, para, se for preciso, combater as visões dominantes sobre a subalternidade e assim discutir os modos de ver e os impactos dessas perspectivas na sociedade. Pois, como refletiu Spivak

(1994, p.199): “A história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia. Refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história”.

Rever essas estruturas ou examinar como elas produzem atualmente as histórias de vidas dos sujeitos subalternos, principalmente pela via de expressão da literatura, é importante para a elaboração de novas formas de pensar ou produzir história e cultura. Pelo seu caráter de devir (DELEUZE, 1997), a literatura pode ser o espaço de observação mais apropriado para compreender as tensões entre os gêneros. Assim, é notória a contramão que percorrem as narrativas do autor Valter Hugo Mãe, mas teriam essas narrativas, em sua já declarada representação de vidas subalternas, a capacidade de engendrar perspectivas sobre estes sujeitos, diferentes daquelas já construídas pela univocidade hegemônica?

Em seu segundo romance, *o remorso de baltazar serapião* (2010), Valter Hugo Mãe traz o tema da opressão feminina escancarado. É a partir de um narrador autodiegético, que assume um tom machista, em um espaço medieval onde as mulheres são objetificadas e violentadas pelos homens, que é possível perceber o tema do feminino pela primeira vez encenado explicitamente em sua obra. Baltazar, da família dos Serapião, mais conhecidos como os Sargas, apelido dado por causa da vaca Sarga que criam, almeja se casar com Ermesinda, mas o casamento, enfim consumado, é destituído pela violência com que ele trata a esposa. Acossados em um ambiente de miséria, os Sargas gastam suas vidas trabalhando como servos de Dom Afonso, nobre e possuidor das riquezas e também das mulheres que deseja. Assim que Ermesinda começa a trabalhar na casa de Dom Afonso, Baltazar desconfia que o nobre a explora sexualmente, assim como faz com Brunilde, sua irmã. Exaltado de ciúmes e acometido pelas ideias machistas que foram ensinadas aos homens de sua família, e por não poder vingar-se do próprio Dom Afonso, senhor de seu pai, Baltazar começa a espancar Ermesinda, culpando-a pelo suposto abuso do patrão. O ciclo de violência e opressão é então desenhado na narrativa de *o remorso de baltazar serapião*: os mais ricos exploram os mais pobres, enquanto os homens exploram as mulheres que estariam abaixo até mesmo dos animais, como mostra um dos trechos do romance: “a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude de nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos” (MÃE, 2010, p.11).

Porém, o tema central da obra não se faz somente em torno do desenho do ciclo de opressão entre os sujeitos e suas classes sociais, é o tratamento violento e machista dado às mulheres que denuncia a forma como a sociedade oprime as mulheres fora do romance. Ao

assumir o tom machista, em um narrador que conta com naturalidade o modo como as mulheres são objetificadas, a trama de Valter Hugo Mãe conduz o leitor ao choque, ao encontro doloroso com o real. É pela perspectiva masculina, de um machismo que beira ao absurdo pelo excesso de violência, mas similar a tantas manchetes de jornais atuais, que o narrador de *o remorso de baltazar serapião* guia a narrativa pela ótica da hegemonia, o que torna a trama peculiar e revela o cinismo no comportamento do personagem principal, que vê sua mulher Ermesinda, violentada brutalmente, e pela última vez, pelos companheiros de fuga, quando decidem afastar-se dos abusos de Dom Afonso. A partir disso, surge o remorso, o remorso de Baltazar Serapião, que emerge ironicamente como sugestão pelo título da obra, uma alusão ao comportamento cínico de uma sociedade que reprime as mulheres e culpam-nas pelos costumes que os homens são incapazes de transformar.

sim, poderia sentir remorso pela competência tão apurada usada na educação da minha mulher. por essa sensatez de não deixar que se perdesse sem retorno. poderia sentir remorso naquele instante, perante a minha ermesinda tão diferente, que muito mais descansada estaria do corpo se eu me houvesse desleixado nos bons trabalhos de ser seu marido. aceitei o seu silêncio e compreendi que seria melhor assim. dizia o meu pai, a voz das mulheres só sabe ignorâncias e erros, cada coisa de que se lembrem nem vale a pena que a digam. mais completas estariam, de verdade, se deus as trouxesse ao mundo mudas. Só para entenderem o que fazer na preparação da comida e debaixo de um homem e nada mais. (MÃE, 2010, p.190).

A ironia do título encontra na ironia da narrativa, escrita na primeira pessoa pelo autor português, - em tempos em que a primeira pessoa confunde-se com a pessoa do autor da obra, vide as autoficções ou outras narrativas autobiográficas, - um jogo em que o cinismo do narrador protagonista, ao contar com naturalidade sobre o seu comportamento machista, escora-se no real do presente de uma sociedade ainda patriarcal. O mundo revelado nesse jogo, entre o presente e o universo medieval da trama, é um mundo em que os costumes machistas e a violência às mulheres são tratados com naturalidade. Assumir a voz masculina, a ótica masculina, a primeira pessoa, é uma estratégia que parece revelar a intenção do autor em não se distanciar do *ethos* masculino, assumindo o seu lugar de fala, mesmo que o autor não seja machista e denuncie com essa obra a violência contra as mulheres.

Ao construir a narrativa, Mãe poderia ter utilizado a perspectiva da mulher, mas as personagens femininas quase não falam no romance, com exceção de outras personagens que em determinado momento ganham voz, Ermesinda, por exemplo, é uma personagem

praticamente muda, o que ressalta sua condição de submissão ao marido Baltazar²⁰. Essa construção da narrativa busca enfatizar a condição de inferioridade das mulheres que no romance é denunciada. Ao utilizar a perspectiva masculina para contar uma história de opressão e violência contra as mulheres, Mãe desloca a narrativa para uma conexão direta com o mundo contemporâneo, em um jogo de ironia, pela assunção da voz do opressor, capaz de causar um impacto mais profundo sobre o tema tratado: “caí em cima dela como rachando-lhe a espinha ao meio. Parecia mesmo que se abria em dois, partida entre mamas, uma para cada esquerda e direita do outro lado das costas, eu muito bruto, uma pedra atirada sobre si para sua absoluta agonia” (MÃE, 2010, p.51).

Em outro romance, *O filho de mil homens* (2011), o autor utiliza a mesma estratégia: a de propor um diálogo entre o discurso do opressor e a representação do oprimido. Dessa vez, é o narrador heterodiegético que assume uma fala social, que, nessa trama, refere-se à sociedade de ordem heteronormativa. O narrador reproduz a fala da comunidade e é a partir dele que o leitor é capaz de conhecer os personagens da trama, a partir da ótica dessa comunidade. A perspectiva social torna as histórias desses personagens conflitos entre como a sociedade os enxerga e como eles próprios acreditam ser, um embate entre estigma e subjetividade, pelas condições minoritárias que são identificadas nesses sujeitos. As diversas vozes da comunidade sintetizadas pela voz do narrador em *O filho de mil homens* (2011), - a voz da vizinhança, do povo, do “todos ali diziam”, da vizinha abelhuda, etc, - tentam criar figuras estranhas, estigmatizadas pelos seus modos de ser: Isaura é a mulher deflorada e abandonada, Antonino é o homem maricas, a anã é a anã, pois pela história que o narrador conta, não é possível saber seu nome.

A coitada da anã, como diziam, punha-se toda nas biqueiras da alma e à altura de dizer às pessoas amigas que a vida ainda haveria de ser melhor e que melhor era que começassem a animar-se desde já pela expectativa da bonança. Iam as outras para casa reconfortadas com a capacidade de a vizinha se sobrepor ao corpinho que tinha e ascender a sentimentos tão belos em discursos quase dos livros, bem feitos, inteligentes, falante como poucos. Era uma anã falante, que dizia coisas enternecedoras. As pessoas chegavam a pensar nela como nos duendes das fantasias, como se houvesse de fazer magias ou coisas nunca vistas. (MÃE, 2010, p.21-22).

Tais figuras parecem ser descritas pelo narrador como seres sem subjetividade, perdidos entre as próprias escolhas e as escolhas “normais”. Mas é no decorrer da narrativa que esses personagens tomam forma, mesmo que a partir da voz desse narrador que assume a

²⁰ Tratarei sobre essa questão no próximo tópico: *o remorso de baltazar serapião* e o silêncio das mulheres.

fala social, recriando suas histórias pelos sentimentos que são expostos pelos outros personagens.

2.1.1 A natureza das mulheres

Nos romances de Valter Hugo Mãe a condição das mulheres é problematizada em sua relação com a sociedade. O autor trata não somente sobre a violência física e simbólica vivida pelas mulheres, como é possível perceber em *o remorso de baltazar serapião*, mas como a sociedade constrói o que se entende por “ser mulher”. Nesse sentido, as representações das mulheres no romance *O filho de mil homens* mostram como a construção do discurso social sobre gênero e sexualidade dá-se também pela organização familiar, que na trama é representada pela relação entre Isaura e Maria, sua mãe, que empreende a filha um modo de viver o gênero pela ótica da ordem patriarcal.

Desse modo, a discussão proposta por Sherry B. Ortner (1979) no artigo *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* é interessante para a análise sobre a narrativa de *O filho de mil homens*, pois revela como a subjugação das mulheres pelos homens é uma estratégia de restringir as mulheres ao espaço do lar, doméstico, interpretado como o espaço natural das mulheres, além de fazê-las mediadoras e continuadoras de uma cultura patriarcal pela configuração da família, principalmente pela figura da mãe. O artigo de Ortner (1979) discute sobre as relações entre homens e mulheres com a ideia de conversão da natureza para a cultura. No discurso patriarcal dominante, as mulheres são significadas em uma relação intrínseca com a natureza, enquanto os homens são significados como os seres que fazem a cultura:

Especificamente minha tese é que a mulher está sendo identificada com – ou se se desejar, parecer ser símbolo de – alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria. Agora parece que há uma única coisa que corresponde aquela descrição e é a “natureza” no sentido mais generalizado. Cada cultura, ou, genericamente “cultura” está engajada no processo de gerar e sustentar sistemas de formas de significado (símbolos, artefatos e etc.) por meio dos quais a humanidade transcende os atributos da existência natural, ligando-as a seus propósitos, controlando-os de acordo com seus interesses. Podemos assim amplamente equacionar a cultura com a noção de consciência humana (isto é, sistemas de pensamento e tecnologia), por meio das quais a humanidade procurar garantir o controle sobre a natureza. (ORTNER, 1979, p.100).

O argumento da autora aproxima-se do pensamento de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, pois compreende que os fatos biológicos “facilitaram” o processo de interpretação (dos homens) sobre o corpo e o comportamento das mulheres, colocando-as como mais próximas da natureza na dicotomia *natureza x cultura*. Nessa perspectiva, as mulheres foram interpretadas como inferiores pela aproximação com a natureza, já que a cultura, no modo de pensamento falocêntrico, denomina-se como transcendência da natureza: “Uma vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará “natural” subordiná-las, para não dizer oprimi-las” (ORTNER, 1979, p.102). Desse modo, os fatores biológicos que perpassam o corpo da mulher foram interpretados e serviram para legitimar um modo cultural que compreende o feminino como inferior:

Portanto, como eu tenho sugerido, se o homem, em toda parte, é (inconscientemente) associado com a cultura e a mulher parece mais próxima da natureza, a razão para estas associações não é difícil de compreender, basta considerar as implicações do contraste fisiológico entre o homem e a mulher. (ORTNER, 1979, p.105).

Ortner analisa como o poder de gerar, a lactação e a menstruação foram associados a uma aproximação da natureza, legitimando ideias como a restrição das mulheres ao espaço doméstico para cuidar dos filhos ou uma visão da mulher como mais animalizada do que o homem. No entanto, Ortner também observa que além das interpretações sobre as mulheres que a aproximam de uma “natureza inferior” também há significações que a colocam como mediadora entre a natureza e a cultura, bem como, muitas vezes, interpretam as mulheres de forma ambígua.

Resumindo, o postulado que encarou a mulher como mais próxima da natureza de que o homem tem inúmeras implicações para uma análise posterior e pode ser interpretado de vários modos. Se é considerado simplesmente como uma posição intermediária na escala da cultura para a natureza, então, ainda é visto como inferior à cultura e portanto implica na hipótese pan-cultural de que a mulher é inferior ao homem na ordem das coisas. Se é interpretado como um elemento mediador na relação cultura/natureza, então pode ser considerado em parte uma tendência cultural não apenas para desvalorizar a mulher, mas para circunscrever e restringir suas funções desde que a cultura mantenha o controle sobre seus mecanismos pragmáticos e simbólicos de conversão da natureza em cultura. E se é entendido com um status ambíguo entre cultura e natureza, pode ajudar a considerar o fato que em ideologias e simbolizações culturais específicas a mulher pode ocasionalmente ser associada com a cultura e em qualquer ocasião, muitas vezes designada como significado polarizado e contraditório dentro de um único sistema simbólico. (ORTNER, 1979, p.117-118)

Relacionando a teoria de Ortner a análise de *O filho de mil homens*, é possível perceber como nessa narrativa a diferença sexual é discutida em seus pormenores. A relação de Isaura com a família é crucial para o debate de gênero proposto pelo romance, que se fortalece também pela história do homossexual Antonino. É a partir do núcleo familiar que é possível compreender como uma cultura patriarcal produz raízes capazes de nortear a vida de sujeitos como as mulheres:

A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher. Talvez, com sorte, pudesse ser um pouco feliz antes de morrer. Mas apenas um pouco e com muita sorte. A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas. Porque facilmente um erro estragara tudo. O amor, dizia ela, estraga-se. O amor estraga-se. E tu não queiras ser uma ordinária. (Mãe, 2011, p.40)

Em *O Filho de Mil Homens*, a personagem Isaura é constantemente atropelada em sua subjetividade pela educação imposta pelos pais, que acreditam que a moça deve manter-se virgem até o casamento. No trecho, a mãe de Isaura, Maria, aconselha a filha a não cometer um erro. O erro estaria em uma conduta de Isaura fora do que era esperado pela família, ou seja, que não tivesse relações sexuais com o noivo antes do casamento. Ao aconselhar a filha, Maria alerta-a que somente as mulheres que se mantêm espertas é que merecem a sorte do amor. O que significa que Isaura deve continuar submissa ao noivo da mesma maneira que a seus pais. Sem entender muito bem o que isso significa, Isaura acaba por ceder à pressão do noivo e perde sua virgindade antes do casamento.

Acabou por perder a virgindade num fim de tarde de verão, o calor bruto a obrigar que andassem com menos roupas e o rapaz com as calças a caírem-lhe pelo rabo. Ele tomou-a beijando-a, e ela já achava suficiente abuso, como se o beijo já a condenasse à morte. Por causa da mãe, por causa do pai. Mas ele fazia-a sentir o elevado das suas calças, ali no centro de tudo e, vestidos, encaixavam-se de algum modo, como peças uma da outra, casadas pela natureza, a romper a barreira difícil dos medos, das ordens. A Isaura lembrava-se a mãe dizer: é bem-mandada, a minha rapariga é bem-mandada, faz uma boa esposa. E o rapaz mandava. A Isaura assim obedecia, mas talvez obedecesse sobretudo a uma necessidade própria. A mãe, ao final, não lhe explicara ou talvez não entendesse tudo. (MÃE, 2011, p. 42-43).

O noivo abandona-a e Isaura é logo considerada desonrada pela família e pela vizinhança. Nesse trecho, é possível perceber a ênfase na frase “por causa da mãe, por causa do pai” que denota que a condição feminina está sendo representada tanto no âmbito familiar quanto em um prisma maior, proporcionando ao leitor pensar como se estrutura uma cultura patriarcal. Isaura é uma personagem que se encontra desorientada entre a educação imposta

pelos pais e o modo como a sociedade julga seus atos. A sua subjetividade é demolida pela construção de uma ideia de mulher que é frequentemente reiterada pela sua família e cobrada pela comunidade. Nesta representação, é revelada a figura da mãe como aquela que exerce uma função de continuadora da cultura patriarcal, reiterando a interpretação de Ortner (1979) sobre a significação da mulher como próxima da natureza e, portanto, designada ao trabalho “inferior” de manutenção da organização familiar:

Na medida em que a mulher é universalmente o agente principal no início da socialização, e é encarada atualmente como a corporificação das funções dos grupos domésticos, ela tenderá a ficar sujeita às mais duras restrições e limitações que circundam aquela unidade. Sua posição intermediária (culturalmente definida) entre a natureza e a cultura, tendo aqui o significado de sua mediação (isto é, o desempenho de funções de conversões), contribuiria não somente para seu status inferior mas para uma maior restrição sobre suas atividades. (ORTNER, 1979, p. 115).

Desse modo, a narrativa de *O filho de mil homens* busca interpretar como a sociedade constrói os padrões de gênero e sexualidade. É pela figura da mãe que a trama desenvolve um olhar para o modo como a família é organizada como um modelo que contribui para a continuidade de uma ordem patriarcal. A mãe desempenha esta função doméstica de educar os filhos de acordo com esta ordem. E sendo Isaura, mulher, é a mãe, Maria, que reproduz à filha o padrão de gênero estabelecido. Nas palavras de Ortner, esta função atribuída às mulheres é um modo de restringi-las ao espaço doméstico, utilizando-as como mantenedoras desse lugar:

Este conservadorismo e tradicionalismo do pensamento feminino engendrado pela sociedade é outro – talvez o pior, certamente o mais pífido – modo de restrição social e estaria claramente ligado a sua função tradicional de geradora de membros bem socializados do grupo. (ORTNER, 1979, p.116).

Nesse sentido, a personagem Maria encarna esta mãe mantenedora da ordem, o que na representação da trama, em contraponto com o pai de Isaura, que nem sequer tem nome na narrativa e sempre se coloca em silêncio perante sua educação, reflete como a figura da mãe tem essa função principal de educar, no modo da ordem dominante, os filhos e, principalmente, as filhas, já que a identificação de gênero remete a essa continuidade da ordem patriarcal.

Nessa representação da condição feminina em *O filho de mil homens*, a personagem Isaura, a mulher enfeitada, representa a própria ideia da situação das mulheres em uma cultura de ordem patriarcal. Para isso, o desenvolvimento de sua história apresenta alguns pontos que

podem ser considerados comuns nas representações de mulheres, como a questão da virgindade, a idealização do amor e a relação com o próprio corpo:

Tinha medo da pilha de coisas metidas na sua honra, como coisas sobre outras ali guardadas que não devia entornar. Pensava em frutos, porque lhe falavam dos frutos do amor e da frescura primaveril das raparigas. Como fertilidade e abundância. Frutos de rapariga. Imaginava uma maçã em cima de uma pera que estava em cima de uma laranja grande que assentava numa melancia enorme. Imaginava-se um corpo todo em equilíbrio. Deitava-se e pensava assim que, enquanto se conservasse direita para o compromisso eterno com o rapaz, o seu corpo estava perfeito. Era preciso que não o estragasse. Era preciso que não estragasse o amor. (MÃE, 2011, p.40-41).

Quando o narrador conta sobre o pensamento de Isaura sobre o próprio corpo é de um modo pueril, denotando uma ingenuidade da personagem como característica de um modo feminino-adolescente de perceber o corpo, em diálogo com o que se espera desse corpo. Nesse trecho, em sua analogia com flores e frutos percebe-se também uma referência à imagem cristã da mulher, o fruto prometido do ventre feminino, a valorização da virgindade, o corpo sagrado feito para procriar. Esta perspectiva do narrador está entrelaçada ao realismo presente nas obras de Valter Hugo Mãe. No caso, esse narrador, que representa a fala social comum, reproduz o pensamento da personagem em um tom sutilmente irônico, denotando a desorientação de Isaura perante a compreensão de si mesma em relação a sua educação. Em outro trecho da trama, esse diálogo do narrador com as referências do senso comum sobre as mulheres cria essa áurea fantasiosa sobre a representação do feminino em uma cultura patriarcal:

À noite, outra vez deitada em silêncio, a Isaura pensava sempre que o caminho para a liberdade estava no casamento e no meio das pernas. Pensava que, quando pudesse abrir as pernas, o seu rapaz a amaria por muito tempo e a faria feliz. Pensava que por dentro das pernas um anzol se prenderia ao pênis do rapaz. Um anzol imaginário que justificaria a fidelidade e a companhia para a vida inteira. Ser feliz era igual a ter a companhia dele e o sexo. Sobre o sexo ela não sabia mas imaginava muito. O rapaz dizia-lhe: se não me deres a ferida, não vou querer casar contigo. A Isaura morria de medo. Doía-lhe a ferida de tanto esperar. Só precisava de ser merecedora e esperta. Ele também lhe dava a entender isso. Pedia-lhe que não fosse burra ou parva. Para ser melhor, tinha de aceitar. (MÃE, 2011, p. 42).

O desconhecimento de Isaura sobre o próprio corpo, tanto como desejoso e não só como desejável, revela essa visão falocêntrica sobre as mulheres que a definiram como propriedade dos homens.

Isaura vê na possibilidade do casamento a liberdade, não só porque sua família a educa neste preceito, mas também porque acredita que com o casamento viria também o amor, que seria um modo de ser feliz e fugir da tristeza que era sua relação com os pais. A crença no amor também faz parte desta idealização que Isaura persegue, imbuída dessa concepção sobre *o ser mulher*. O amor, na idealização que representa esta visão patriarcal, é o sentimento capaz de fazer as mulheres felizes. Para Isaura, ainda sem compreender a diferença tão marcada entre os gêneros, era o sentimento que idealizava diante do que a família a fez crer sobre o casamento. Desse modo, sua concepção de liberdade e felicidade estava atrelada à sorte de ter um marido, fato que ela mesma colocava em dúvida quando olhava para a relação dos pais. Crença que ela mesma pôs a prova quando o rapaz que estava prometido para ser seu marido abandona-a depois de deflorá-la:

Afinal, o amor era ensanguentado e difícil. Ficara no chão, suja pelas porcarias que as rodas das carroças traziam, e doíam-lhe agora as costas e mais os arranhões nas coxas. Tinha pequenas mordeduras no rabo, talvez fossem espinhos mínimos que lhe picavam a pele, coçava-se. A limpar-se tão mal, olhava para si mesma quase sem acreditar que o amor parecesse aos olhos aquela desgraça. (MÃE, 2011, p.43).

Após a decepção e rejeição, Isaura torna-se uma mulher seca e triste. Depois, ao reencontrar o amor em Crisóstomo, o leitor tem a percepção de que na trama a ideia sobre a crença no amor como felicidade é ainda perseguida por Isaura, como se o autor não fugisse da concepção anterior, sobre o amor como uma idealização patriarcal, e Isaura só pudesse ser feliz casando-se. Mas os fatos que decorrem ao encontro de Isaura e Crisóstomo, o pescador solitário, sugerem também uma leitura diferente: Isaura não conhecia o amor, mas uma ideia de amor vinculada à propriedade do seu corpo por um homem. Ao conhecer Crisóstomo, a possibilidade de sentir-se sujeito, parte atuante em uma relação, a faz perceber que a felicidade não estava no casamento em si, mas na liberdade de se permitir viver o seu desejo:

E a Isaura, longe de casa, era agora outra mulher. Respirava. Ela respirava. Tirou a camisa de dormir. Teve coragem de se despir e de fazer tudo ao contrário do que estava à espera. Queria estar já num futuro qualquer, no qual se pudesse entregar toda, sem reservas. (MÃE, 2011, p.128)

Isaura passa por várias fases que retratam esses temas, fazendo de sua representação um aglomerado de questões sobre o feminino. Na trama, isto se dá, principalmente, pelo discurso, o discurso social embutido na família e na comunidade, questão reiterada pela forma como o narrador apresenta-se, mas o tema da construção social dos padrões de gênero e sexualidade também é observado na narrativa pela analogia com a natureza, que se institui

como paralelo para a organização social da vida dos homens e das mulheres. A natureza aparece na história como um dos elementos que levam à discussão sobre o discurso social sobre gênero e sexualidade. Assim, o elemento da natureza na narrativa desenvolve-se por duas vias distintas: a natureza corresponde a tudo que é inferior e, por isso, animalizado, o que sugere o discurso sobre o fato biológico como legitimação da ordem social; e a natureza como subversão dessa ordem, o desejo, uma inteligência capaz de burlar a ordem social.

Nesse sentido, os padrões de gênero, no que correspondem *ao que é ser mulher*, mas também *ao que é ser homem*, estabelecem com a natureza, que é enfatizada pelo espaço rural da história, essa ponte entre o humano enquanto ser repleto de desejo e subversão e o humano enquanto ser social, que tem que seguir padrões de comportamento estabelecidos:

Mas ele fazia-a sentir o elevado das suas calças, ali no centro de tudo e, vestidos, encaixavam-se de algum modo, como peças uma da outra, casadas pela natureza, a romper a barreira difícil dos medos, das ordens. A Isaura lembrava-se de a mãe dizer: é bem mandada, a minha rapariga é bem mandada, faz uma boa esposa. E o rapaz mandava. A Isaura assim obedecia, mas talvez obedecesse sobretudo a uma necessidade própria. A mãe, afinal, não lhe explicara ou talvez não entendesse tudo. (MÃE, 2011, p.43).

Para esse humano enquanto ser social, o gênero mostra-se como uma “prisão”. Têm-se, então, dois modos de entender o gênero significado no/pelo corpo como “prisão”: o gênero feminino, imbuído da significação masculina do “ser mulher”, é para Isaura, que nasce nesse corpo significado de mulher, uma ordem, uma condenação, da qual não pode ou não é permitida superar: “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar.”(MÃE, 2011, p.40).

Para Antonino, o gênero masculino, o qual seu corpo subverte por não ser másculo o suficiente, é o que deve perseguir, se quiser ser aceito na sociedade. Nesse debate, é a natureza que se revela como liberdade para as prisões sociais que os acometem. Em *O filho de mil homens*, os personagens vivem às voltas dessa compreensão cultural do que seria natural, que os confronta a entender as coisas que os cercam. Nesse sentido, os personagens tidos como “diferentes” são os que estão mais próximos da natureza, mesmo que em sua ambiguidade: a visão animalesca de Antonino ou a visão redutora do corpo feminino em Isaura. Eles não sabem de si e precisam encontrar o que são na medida em que percebem que o que são é o único modo de ser: “ser o que se pode é a felicidade” (MÃE, 2011, p. 77). A proximidade com a natureza primitiva que propõe a ambientação da trama, o espaço rural, de costumes rudes, o mar e a imensidão de sua simbologia, dialoga com as dores desses seres

“aberrantes”, tratados como animais que devem ser domesticados pelos Homens. Desse modo, a presença da natureza não está em contraponto com a cultura, a natureza é ao mesmo tempo a subversão e o apaziguamento, o caos e a ordem: “Amar era feito para ser uma demasia e uma maravilha. E a natureza nunca seria burra. A natureza, estava claro, entendia e fazia tudo. Sabia tudo” (MÃE, 2011, p.16).

2.1.2 Misoginia ou realismo: o feminino como mal e o feminino ideal

Quanto à representação do feminino pela história de Isaura, tem-se um modo de percepção muito próximo ao que se estabeleceu pelo discurso da misoginia, já que a narrativa tem a intenção de reproduzir a fala social machista e heterocentrada, propondo uma crítica à sociedade dessa ordem. Desse modo, se nos atentamos a como o feminino é representado em outras narrativas de Valter Hugo Mãe, é possível perceber um diálogo na recorrência das imagens das personagens mulheres. Em *O filho de mil homens*, a representação de Isaura constrói uma leitura do feminino como sofrimento:

A Isaura talvez pudesse deixar de se sentir estúpida e culpada se o rapaz viesse dizer-lhe que fora bom, que gostara e que gostava dela, gostava do seu nome, como se isso legitimasse a condenação de se nascer com uma ferida no meio das pernas, uma ferida que, ia aprendendo agora, servia para que padecesse. (MÃE, 2011, p.45).

A mesma leitura sobre o feminino é observada em *A desumanização*: “Todos me falavam de passar a ser mulher e sobre o que isso significava de perigo e condenação” (MÃE, 2014, p.17). Trata-se de dois romances que têm na figura do feminino, representado pelas personagens Isaura e Halla, uma discussão sobre a condição da mulher. Se analisarmos este fato e a maneira como essas representações são construídas na totalidade dessas narrativas, temos a exposição do tema social das mulheres, mas é possível também realizarmos leituras distintas para o mesmo ponto. É certo que o modo como as mulheres são representadas nos romances de Valter Hugo Mãe aponta para a compreensão da condição feminina como sofrimento, maldição ou condenação. Diferente da narrativa de *A desumanização*, em que a voz é feminina - a história é contada pela percepção de Halla-, em *O filho de mil homens* é o narrador heterodiegético que conduz o ponto de vista da trama. Mesmo assim, ambas diegeses percebem este *ser mulher* como sofrimento. Em *A desumanização*, por exemplo, as diferenças entre homens e mulheres são temas que percorrem a narrativa e mostram a perspectiva da personagem Halla em diálogo com a visão masculina do personagem Einar:

E ele perguntava: como sentes, conta-me como sentes que é a altura. E eu respondia: fico enjoada, não quero comer, e há assim uma impressão de que o sangue, por aqui, anda grosso por veias estreitas. Sinto o sangue a passar. Mesmo quando não vem para fora do corpo, tenho a impressão de que está a molhar-me, a sujar-me a pele. Dói muito. Dói-me a cabeça. E molho-me. Se lhe toco, fico pior. Limpo-me o dia inteiro, para não cheirar mal e não correr o risco de me escorrer pernas abaixo. Até os carneiros ficam nervosos. Os animais percebem que estou no tempo das flores. Odeiam-me. Ele disse que os rapazes não tinham nada daquilo. As partes dos homens eram para fora, mais dadas à limpeza e à honestidade. Eram muito honestas, dizia. Viam-se bem e não enganavam quanto a tamanhos e outras medidas e sabores. As partes dos homens eram estáveis. De confiança. Como se fossem mais inteligentes. (MÃE, 2014, p. 48).

A perspectiva de Halla sobre a menstruação é a mesma que configura o corpo da mulher como sujo. Em diálogo com Einar, que compreende o corpo masculino como mais limpo, a representação ancora-se à ideia misógina sobre o corpo das mulheres:

Se um rapaz entrasse dentro de mim, deixava-me filhos. Sairiam filhos de mim. Como de um saco onde estivessem guardados. Pasmava à espreita das minhas pernas nuas. O cimo das pernas aberto como se estivesse estragado. Podre. Tinha apodrecido igual à minha irmã morta. Pingava e magoava. Cheirava mal. O sangue estava esquisito. Eu disse: a menstruação é o sangue que entristece. (MÃE, 2014, p.18).

Nas duas narrativas, Valter Hugo Mãe utiliza-se dos signos da misoginia para retratar a condição das mulheres. Mas enquanto em *O filho de mil homens* este modo de representação é interpretável como uma crítica à sociedade patriarcal, em *A desumanização* ela revela a intenção do autor em retratar o percurso difícil e complexo da adolescência feminina. De todo modo, tem-se claro nessas duas representações a intenção de apresentar a condição das mulheres, em todas as suas angústias, considerando a sociedade de hegemonia masculina. Contudo, em *A desumanização*, o autor parece sentir-se mais confiante ao imbuir de significado negativo a percepção sobre o feminino, talvez porque a ótica da narrativa recaia para a voz de Halla, uma mulher. Nesse sentido, é controversa a representação da mulher nesta trama, visto que é a própria voz feminina que lança a perspectiva negativa.

Em *A desumanização* (2014), o tema do feminino parece ser ocultado pela forte densidade poética da linguagem do romance, mas está cristalizado no conflito principal da personagem Halla, que depois de perder a irmã gêmea Sigridur vê-se obrigada a amadurecer precocemente. O romance que se utiliza do símbolo do duplo, o *doppelgänger*, é uma narrativa que discute sobre a dualidade humana, a desumanização da dor e a crueldade devastadora que a morte pode causar. Nesse sentido, Halla que sofre com a morte de sua irmã-gêmea, encontra-se sozinha e desamparada pelos pais que sofrem com a perda da filha.

A personagem gêmea de Halla, Sigridur, é, ao mesmo tempo, verdade e abstração na narrativa, podendo ser compreendida como o duplo de Halla, seu outro lado. No desenvolvimento da narrativa, Halla vai crescendo e descobrindo o seu próprio corpo, a sua sexualidade, o amor e a hipocrisia das relações adultas. Nesse crescimento, a imagem de Sigridur fica cada vez mais distante, como um *eu* infantil perdido. No percurso do amadurecimento de Halla, uma menina de treze anos, o crescimento do seu corpo acompanha a imagem da natureza da Islândia, espaço onde a história se situa e que, na narrativa, é concebido como mítico e selvagem, capaz de atravessar todos os personagens. A consciência de Halla acerca do seu crescimento vem associada à dor da perda da infância.

Julgava que havia portas e escadas para dentro do meu corpo, por onde os rapazes entrariam. E uma sala onde estariam deitados, os filhos, em camas limpas para que os rapazes pudessem entrar e escolher como seus. Pensei que a ideia de os rapazes entrarem nas raparigas era invasora, estranha, muito animal. Imaginar o corpo como uma casa arrumada tornava mais fácil o controlo do medo, para perspectivar a educação espiritual da matéria. O cuidado. Para que não doesse. Sabia, desde aquele instante, que não poderia ser assim. O corpo das raparigas não tinha tamanho para ser confortável. Os rapazes eram sempre maiores e embrutecidos, para caberem numa rapariga teriam de entrar em partes, com dor, semelhante à morte que usava desfazer tudo. Imaginava que, se o corpo das mulheres fosse igual a uma casa, talvez houvesse uma janela por onde os filhos espreitassem à espera. Se levantasse as camisolas, expondo a pele à luz, talvez houvesse maneira de verem os fiordes. (MÃE, 2014, p.18).

Assim, a dor que Halla tem que suportar ao longo da narrativa pela morte da irmã pode ser compreendida como a dor que a personagem tem que enfrentar com a passagem da infância para a puberdade, a compreensão do inevitável *tornar-se mulher*, e todas as dificuldades que essa transformação pode causar. As imagens compostas em *A desumanização* sobre a perda da virgindade de Halla ou sobre a concepção do próprio corpo são semelhantes às imagens compostas para o mesmo tema sobre a personagem Isaura em *O filho de mil homens*:

No meio das pernas, e apenas naquele lugar pequeno e desajeitado por onde humilhanamente urinava, estava tudo. Não havia segredo para lá daquilo. Seriam quinze centímetros de fundura. O resto do corpo tinha uso pelo lado da pele. Pelo lado de fora. Caí extenuada no chão e ele disse: vou casar contigo quando fores grande. Senti-me suja. Deitara sangue. Não sabia se havia gostado. Achava que afinal não gostara. A intuição dizia-me que devia ter sido melhor. Devia sentir-me melhor. (MÃE, 2014, p.49).

Afinal, o amor era ensanguentado e difícil. Ficara no chão, suja pelas porcarias que as rodas das carroças traziam, e doíam-lhe agora as costas e mais os arranhões nas coxas. Tinha pequenas mordeduras no rabo, talvez

fosse espinhos mínimos que lhe picavam a pele, coçava-se. [...] O rapaz tinha desaparecido rapidamente do barracão. Ia feliz de alguma coisa que não acudia à rapariga. Ia diferente da rapariga, como se fossem diferentes e não se pertencessem em nada. A Isaura pensava que lhe competia sofrer sozinha e que, afinal, estava sozinha. Pensava na hipótese de ser assim mesmo a natureza das coisas, a natureza do amor, e disse baixinho, encostada à parede e mal segura: pensava que o amor era bom. O amor fazia com que um e outro ficassem diferentes. Não conseguia entender tal coisa. (MÃE, 2011, p. 43)

As duas representações recaem para a interpretação sobre *o ser mulher* como sofrimento e a diferença com os homens. Em *o apocalipse dos trabalhadores*, as representações das mulheres, as empregadas domésticas Maria da Graça e Quitéria, também demonstram este ser mulher como sofrimento e condenação:

o senhor ferreira não devia, ainda ontem aconteceu, e depois tenho pesadelos à noite, interrompia ela. pois eu sonho belissimamente, respondia-lhe ele. ela ajeitava-se nos seus braços e esperava que talvez fossem apenas uns beijos, um abraço mais demorado que servisse para o acalmar e já voltariam cada um ao seu trabalho. e que porcaria malvada sonha você, perguntou-lhe. ora, que fico por aí a penar, porque estas coisas não se esperam de uma mulher. para um homem, achava, as coisas estavam feitas de modo diferente. os empregos são melhores, as liberdades maiores, e até a consciência distinguia uns de outras. para as mulheres, uma devassidão era já um perigo de grande luxo. (MÃE, 2013, p.12).

Tem-se, portanto, nos romances de Valter Hugo Mãe, a perspectiva do feminino como dor: condenação em *o apocalipse dos trabalhadores*, maldição e castigo em *o remorso de baltazar serapião*²¹, sofrimento em *O filho de mil homens* e *A desumanização*. Mesmo propondo uma crítica à visão patriarcal, a compreensão masculina vaza nas linhas dos romances, reiterando o modo negativo de enxergar o feminino. Porém, se compreendemos que a vivência das mulheres em um mundo hegemonicamente masculino é sofrível, as representações das mulheres nos romances de Mãe não fazem senão apontar para a condição real do feminino em uma sociedade falocêntrica. Desse modo e, considerando a concepção do realismo que evoco neste trabalho, as representações das mulheres em suas obras tocam em uma questão que já foi discutida pela Crítica Feminista. É Toril Moi (1988), em *Teoria literária feminista*, que observa este modo de compreender as representações das mulheres na escrita masculina, ao discutir sobre um conjunto de críticas dos anos 1970, denominado

²¹ “daquele corpo belo, mas condenado que carregavam”; “era verdade que às raparigas lhes davam maleitas por hábito, sem mais, para se castigarem de inferioridade” (MÃE, 2010, p.19)

Images of women que buscava analisar as imagens das mulheres em romances escritos por homens:

En este caso, el deseo de realismo choca con otro deseo: el de la representación de papeles femeninos ejemplares en la literatura. La lectora feminista de este período no sólo quiere ver sus propias experiencias reflejadas en la novela, sino que se esfuerza por identificarse con personajes femeninos fuertes, impresionantes. (MOI, 1988, p. 59).²²

Moi (1988) lembra que nem todas as mulheres são “fortes e impressionantes”, assim como nem todas são débeis ou bobas, observando a diversidade de mulheres que existem na realidade. Desse modo, a crítica de Moi consiste em observar que a literatura que se quer como realista ou que demanda tratar de questões sociais, não pode “pintar” uma imagem feminina que seja incoerente com as condições das mulheres em um mundo patriarcal, na busca por uma visão “positiva” que nem sempre se aproxima do real. Em se tratando disto, as imagens do feminino que encontramos nos romances de Valter Hugo Mãe apontam para esta compreensão da vivência complexa das mulheres em uma sociedade patriarcal, mesmo que o discurso escolhido demande um certo enfoque comum da visão masculina, o que não é incoerente se observarmos do ponto de vista de um saber localizado, masculino, de fato. Tal questão atravessa o modo como a leitura desses romances são compreendidos em torno deste tom ambíguo. Considerando isto, a crítica de Paula Queiroz Dutra (2015) sobre *o apocalipse dos trabalhadores* revela um modo de compreender o romance que procura uma representação positiva, observando que,

A personagem Maria da Graça é claramente uma construção masculina, pois reproduz um estereótipo de mulher submissa, que não reage em momento algum aos assédios sexuais com que se depara em seu ambiente de trabalho, e ainda se impressiona com o discurso pomposo e intelectual do seu patrão, uma imagem que só valoriza a dominação masculina. (DUTRA, 2015, p.115).

A defesa desta autora consiste em perceber que a construção da personagem Maria da Graça, a empregada doméstica de *apocalipse dos trabalhadores*, é uma construção masculina capaz de criar uma imagem sobre a mulher/empregada doméstica negativa, reiterando o machismo presente na realidade fora do livro. Em *o apocalipse dos trabalhadores* (2013), as

²² “Neste caso, o desejo de realismo choca-se com outro desejo: o da representação de papéis femininos exemplares na literatura. A leitora feminista deste período não apenas quer ver suas próprias experiências refletidas no romance, como se esforça para identificar-se com personagens femininas fortes e impressionantes” (tradução minha).

relações de gênero estão entrelaçadas às diferenças de classe social. Mais uma vez, as mulheres são os sujeitos mais ilustrativos para a descrição dessas relações e, nesse romance, são as empregadas Maria da Graça e Quitéria, as personagens principais. Ambas são empregadas domésticas, mulheres-a-dias, expressão usada para designar a profissão doméstica em Portugal, que aponta, inclusive, o machismo dessa sociedade: “mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias” (MÃE, 2013, p.10).

Quitéria e Maria da Graça são mulheres bastante diferentes. Enquanto Maria da Graça alimenta a espera de um pedido de casamento que poderia surgir como compensação pela rotina de exploração na casa do Senhor Ferreira, que abusa do seu corpo durante sua jornada de trabalho, Quitéria não se interessa em manter nenhum relacionamento amoroso com os homens com quem têm relações sexuais, o que muda depois da chegada do ucraniano Andriy, por quem se apaixona. Essas mulheres, em suas rotinas desgastantes de trabalho, comportam-se maquinalmente em suas vidas afetivas. Maria da Graça conforma-se com a sua rotina de exploração. Em casa com a jornada dupla de esposa; e no trabalho, na casa do Senhor Ferreira, que lhe abusa sexualmente, e por quem sofre, na recusa e na aceitação de ter se apaixonado, acreditando nesse amor utilitário que o Senhor Ferreira poderia lhe oferecer, confundindo amor com exploração:

sentindo-se ser morta, a maria da graça sabia não estar a morrer, mas garantia-se de que o aviso estava feito e, de olhos abertos na escuridão, o suor no rosto por tão grande susto, decidia mais uma vez depositar-se nos braços do maldito, o seu amado futuro assassino, não sorria, começava a chorar por acreditar que o amor era sempre igual à morte. (MÃE, 2012, p.53).

Em parte, acredito que a análise de Dutra (2015) não seja equivocada, mesmo que demonstre alguns problemas de compreensão sobre o real na literatura. Concordo que a personagem Maria da Graça é uma criação ligada a uma visão masculina, mesmo entendendo que não seria impossível uma escritora ter concebido uma personagem parecida, vide tantos romances escritos por mulheres que apenas mantém a visão masculina sobre o feminino. Nesse sentido, deveríamos nos perguntar qual visão sobre a mulher que não é influenciada pela visão masculina hegemônica. Talvez, a representação que Dutra (2015) deseje seja a mais próxima de uma mulher que não seja submissa, mas a própria autora, em seu artigo, traz informações sobre a situação das mulheres empregadas domésticas que demonstram que o que acomete à personagem de Valter Hugo Mãe não está distante da realidade. A análise de Dutra (2015) ancora-se a uma percepção otimista sobre a condição das mulheres que despreza

a realidade, como pontuou Moi (1988, p.59) acerca de *Images of women*: “Las críticas pertenecientes al movimiento “Images of women” degradan la literatura que ellas encuentran carente de “autenticidad” y de “experiência real”, de acuerdo com sus próprios critérios de lo que es “real””²³.

Considero que as representações das mulheres nos romances de Valter Hugo Mãe, principalmente em *o apocalipse dos trabalhadores*, sejam problemáticas quando pensamos no que é recorrente tanto na literatura, quanto em outras artes, sobre o feminino: a visão negativa e a reiteração de traços estereotipados. Entretanto, em minha leitura, a construção ambígua de Maria da Graça reflete a ideia da totalidade do romance: homens e mulheres que se tornam máquinas de trabalho, explorados pela rotina desgastante da vida regida pelo capitalismo. Nesse sentido, cada personagem reflete este jogo de poder, principalmente entre classes sociais, sendo estas atravessadas por questões de gênero. Ou seja, uma representação da hierarquia social onde os subalternos são os que mais sofrem.

A ambiguidade de Maria da Graça demonstra o modo como o narrador constrói essa personagem observando sua exploração na interseção entre sua classe social e o gênero. Diferente do personagem Andriy, - que em sua representação vemos marcada a metáfora da máquina como forma de simbolizar o trabalho escravizado dos imigrantes em Portugal, - para Maria de Graça, como também para Quitéria, em outro sentido, a metáfora que é utilizada refere-se ao aspecto utilitário, o modo como as sociedades capitalistas observam o trabalho das empregadas domésticas:

a terra dos trabalhadores, pensou maria da graça, deus talvez nem saiba onde isso fica, se isso fica assim metido entre a terra dos outros homens e das outras coisas. pousava a vassoura no chão, acumulava o pó num canto, via-o amontoar-se como uma obra a crescer. quanto mais pó, mais trabalho à mostra. depois o detergente para o chão, depois as ceras, depois deixar secar e rezar para que ninguém por ali passasse antes de estar seco, ou ficariam marcadas as patorras do burro que destruiriam o brio do trabalho das mulheres-a-dias. talvez pela injustiça deus devesse aparecer numa altura como essas e não só limpar de novo, e com a mesma impecável qualidade, como dotar as mulheres de uma força mais incansável, uma energia feliz que não se esgotasse e pudesse contentar os patrões para que lhes pagassem sem hesitação o dobro das misérias que lhes pagavam. (MÃE, 2013, p.106)

²³ “As críticas pertencentes ao movimento *Images of women* rotulam a literatura que encontram como carente de “autenticidade” e de “experiência real”, de acordo com seus próprios critérios sobre o que é o “real”” (tradução minha).

Ao construir Maria da Graça, Valter Hugo Mãe transpõe o espaço que ocupa a empregada doméstica na casa dos patrões para o corpo da própria personagem. Ela é utilitária, assim como é o seu trabalho e, assim como Andriy é um *corpo-máquina*, Maria da Graça é um *corpo-utilitário*: “Não me interessa o amor, isso é coisa de gente desocupada que não tem o que fazer” (MÃE, 2013, p.29), diz a personagem. Para as representações desses personagens trabalhadores em uma narrativa onde a exploração do trabalho é o tema principal, o exercício que esses personagens efetuam transformam e condicionam seus modos de ser. *Corpos-trabalho* que não sabem ser de outra forma senão: trabalho e exploração, máquina e utilidade.

As histórias dos personagens de *o apocalipse dos trabalhadores* (2013) cruzam-se a partir de dois elementos: o amor e o trabalho. Nesse sentido, a ideia do amor como pagamento, amor como utilitário, é a representação de vidas que desgastadas em suas rotinas massacrantes de trabalho, não acreditam, não se interessam, ou como Maria da Graça, acham que não merecem a condição de liberdade que o amor poderia dar.

depois, a quitéria ria-se. estamos fodidas, dizia. estamos todas fodidas com estes homens. a maria da graça perdia o olhar, pensava que, se ao menos o maldito se apaixonasse por ela, poderia sair dali, ser usada como ele quisesse para os entusiasmos que lhe davam no meio das pernas, mas viraria uma senhora, rodeada de coisas cheias de história e pompa humana, coisas a lembrarem museus e livros e inteligências de todo o mundo. ela haveria de ficar ali, muito burra, mas esperta o suficiente para não estragar tudo. ficaria obediente, como até então, a gerir as investidas do maldito e a sobreviver à custa de menos ovos e sopa e mais carne fresca, peixes bem escolhidos, temperos cuidados e complicados que haveria de copiar de receitas estrangeiras e tudo. (MÃE, 2013, p.20).

Se maria da graça conforma-se ou ilude-se com o mínimo de afeto extraído da sua relação com o Senhor Ferreira, Quitéria recusa-se a aceitar o amor que Andriy sente por ela. Ambas parecem destituídas de suas subjetividades, tanto pela exploração que o trabalho força em seus corpos, tanto por suas condições enquanto mulheres. Nesse sentido, dentre as vidas proletárias representadas nesse romance que se passa na cidade de Bragança, em Portugal, as mulheres sofrem uma dupla opressão que é ilustrada de forma mais explícita na condição das empregadas domésticas, sendo o trabalho doméstico, como a expressão mulher-a-dias sugere, um trabalho simbólico ao tema da opressão feminina.

chegava a casa a cheirar a suor de vergonha. metia-se a banho muito brevemente, para se sentir menos culpada de amar outro homem, e começava a cozinhar. não tardava a entrar o augusto e ele haveria de querer tudo sobre a mesa, convencido até de que o seu cansaço era sempre maior e mais digno de ser respeitado do que o dela. com dezassete anos de casamento e aquela atitude piorando, já a maria da graça o encarava como um traste do qual não

tinha como se livrar. punha-lhe os ovos à frente, o arroz, a sopa a esfriar, e atirava-se para a sua cadeira ouvindo-o lamentar de andar por sem ter o que fazer. (MÃE, 2013, p. 14-15)

Na representação desse jogo de poder entre trabalhadores e patrões, homens e mulheres, a reflexão final da trama é sobre uma humanidade imprestável. Alguns conseguem encontrar alguma redenção, seja no amor ou na arte (como Andriy e o Senhor Ferreira). Maria da Graça queria muito encontrar no amor a liberdade, mas o amor que sentia pelo Senhor Ferreira era uma prisão, pois seu sentimento era uma ilusão, uma maneira de libertar-se do cotidiano sem sonho e fantasia em que vivia. Como a Macabéa de Clarice Lispector, Maria da Graça só é capaz de encontrar a morte, a única forma de redenção. E, talvez nisto esteja a fatalidade da sua representação: a consciência de que a única perspectiva é a morte.

Por expor essa imagem negativa, que infelizmente é verossímil, se observamos a realidade que nos circunda, é importante compreender se estas representações das mulheres são de todo problemáticas, visto que tem por finalidade visibilizar a condição difícil de muitas mulheres em uma sociedade misógina. Parto do princípio de que as representações das mulheres nas obras de Valter Hugo Mãe são capazes de suscitar diferentes posicionamentos. Considerando a experiência da recepção sobre seus romances, como já evocada na leitura de Dutra (2015), percebo que essas representações tanto comportam a possibilidade de visibilização sobre os problemas sociais que existem nas vivências de mulheres, causando o estranhamento, no sentido literário desse termo, assumindo a interferência positiva na realidade social, como podem reiterar uma visão machista se optarmos por perceber a via comum de representações desses sujeitos.

Parto do pressuposto discutido por Ella Shohat e Robert Stam (2006) quando problematizam as representações de minorias no cinema:

Um político corrupto branco não é visto como a “vergonha da raça”, e escândalos financeiros não são vistos como consequências do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna, na lógica da hermenêutica da dominação, imbuída de significado alegórico como parte do que Michael Rogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos. (SHOHAT e STAM, 2006, p.269).

Nesse sentido, a questão está em buscar compreender que não há uma diversidade quando se trata de representações de minorias. Logicamente, a diversidade de imagens de mulheres na literatura é muito maior do que foi há anos atrás, mas quando olhamos para as mulheres empregadas domésticas percebemos que a representação de Maria de Graça recorre ao lugar-comum. Assim, como discute Shohat e Stam (2006) sobre representações de

minorias, o lugar-comum da personagem maria da graça sugere o “fardo da representação” dessa classe pelo excesso de imagens semelhantes produzidas sobre as empregadas domésticas. Quanto a isto, podemos observar o modo como o autor enfatiza a condição de inferioridade destas personagens, principalmente inferioridade intelectual:

sabia que a arte é incapaz de exageros. a arte é incapaz de exageros. entende o que lhe digo, maria da graça, perguntava. ela encolhia um pouco os ombros e não sabia o que dizer, tudo lhe parecia demasiado empolado para que fosse válido para a sua vida tão simples. pensava que estava ali apenas para fazer o seu dinheiro e era de coisas de comer e vestir que precisava. aquelas teorias apaixonadas não lhe pareciam nada de pôr na sopa. (MÃE, 2013, p.12).

Obviamente, uma das questões tratadas pelo romance é a relação entre classes sociais, mas a reiteração do traço da inferioridade intelectual da empregada doméstica perante a erudição do patrão reverbera o lugar-comum do estereótipo. Talvez, por esse motivo, Mãe tenha optado pelo contraponto desta personagem com Quitéria, que diferente de Maria da Graça, é uma mulher sexualmente livre e independente, mesmo que mantenha o traço da ignorância.

a quitéria gostava dos rapazes mais novos e costumava procura-los até sem grande cuidado. fazia-lhes sexo oral como quem estivesse com sede e não houvesse água no mundo. que queres, dizia, é para o que me dá. e não me importa, que isto são uns dias e umas noites estamos mortas sem mais nada nem mais homem. a maria da graça não fazia grande caso do que a outra dizia, e não queria imaginar quantidades nenhuma para os rapazes indo e vindo da casa da amiga. agora são só moços do leste, que também a têm pequena mas são grandes e bonitos, continuava a outra. havias de experimentar e deixar-te dessas culpas, que o augusto é um estafermo dos grandes, não merece nem os ovos que as galinhas lhe deitam, e todo o esforço que fizeres para o encornares será mais esforço do que merece que alguém faça por ele. (MÃE, 2013, p.21)

Deste modo, o peso da representação da personagem submissa é acalmado pelo contraponto com a personagem *não-submissa*, levando o leitor ao estranhamento sobre o comportamento de Maria de Graça em sua relação com o Senhor Ferreira. O modo como o narrador, em seu tom afetivo, parece endossar e enfatizar o aspecto odioso do amor de Maria da Graça pelo patrão também leva o leitor a uma reflexão sobre a situação de abuso:

a maria da graça queria negar a si mesma o fato de se ter apaixonado por ele. mas era-lhe difícil manter tal ideia na cabeça. pensava que o odiava, mas pensava-o obsessivamente como quem não conseguia pensar em mais nada, aliás, muito mais grave, como quem não queria pensar em mais nada. era velho, sim, muito mais velho, e não primava pela simpatia e menos ainda

pela correção. se ela estava casada e ele tão bem sabedor disso, ele não seria mais do que um oportunista, aproveitando-se da sua condição humilde de empregada para se pôr nela e acentuar a sua ignorância falando-lhe das maravilhas do mundo. a maria da graça sabia bem que era homem com soberba e nenhum escrúpulo, sempre pronto para a submeter aos seus caprichos e ultrapassar largamente o que lhe competiria exigir enquanto patrão. para sobreviver à violência da situação, concentrava-se no dinheiro que ganhava e julgava a vida como difícil e para ela o difícil era suportável até um ponto de exagero assinalável. (MÃE, p.2013, p.13)

A situação do sonho em que Maria da graça conversa com São Pedro, cena que abre a narrativa e aparece também em seu desenvolvimento, também possibilita este estranhamento do leitor, como se o autor quisesse abrir pontos de reflexão em meio às cenas:

a maria da graça insistia, mas morri sem vontade, foi o velho, por mim estava a ganhar a vida, que não sou mulher de fugir a nada. o porteiro do céu encarava-a de perto, calando a sua gargalhada e espiando atentamente os olhos da mulher, e que terás feito tu para mereceres isso, perguntava-lhe, como podes esperar o perdão se ficaste ao pé do teu predador quando podias ter fugido. (MÃE, 2013, p.10).

Pelos sonhos de Maria da Graça é possível que o leitor encontre um contraponto a história de amor da personagem pelo patrão que se torna ambígua por se revelar ao mesmo tempo romântica e odiosa: “não contes a ninguém, dizia ela ao cão. só eles sabiam exatamente como teria sido usada pelo senhor ferreira, e só eles haveriam de entender aquele estúpido amor” (MÃE, 2013, p.143).

A ambiguidade sobre a personagem Maria da Graça e sua relação amorosa com o patrão Senhor Ferreira se mostra como uma indecisão sobre como desenvolver a história destes dois personagens que a principio é construída como uma alegoria sobre as relações entre classes sociais. O narrador, afetivo, endossa a própria dúvida da personagem perante o afeto que sente pelo Senhor Ferreira, mas ao mesmo tempo, este mesmo narrador reitera a exploração presente nesta relação. Em minha interpretação, acredito que o autor tenha enfatizado a condição humana dos personagens, todos falíveis de atitudes boas e ruins: a própria Maria da Graça que, exausta, em seu cotidiano com o marido coloca gotas de lixívia em sua sopa; o Senhor Ferreira que ao se suicidar espalha dinheiro em vários pontos da casa como uma surpresa à Maria da Graça. Tem-se nestas representações uma intenção de revelar o humano em sua complexidade, afirmando o realismo que discuto no primeiro capítulo, mesmo que esta intenção beire a um colapso nas representações de questões delicadas socialmente: como a representação da violência doméstica e a exploração das empregadas domésticas.

Parece-me, sobretudo, que em sua construção da personagem Maria da Graça, que tem sua história mais desenvolvida que outros personagens da trama, Valter Hugo Mãe busque na alegoria dos contos de fadas o mote para refletir sobre a condição das mulheres. A ênfase no “morrer de amor”, tão característico a acepção do amor romântico, encontra nesta personagem uma concretização dolorosa. A alegoria do amor de conto de fadas, o amor como redenção, o amor romântico é virado do avesso na história da personagem Maria da Graça, que poderia ser interpretada como uma gata borralheira sem sorte. Maria da Graça, a personagem que diz que não tem tempo para o amor, em seus sonhos, o persegue incessantemente, mesmo que todos digam que o que viveu com o Senhor Ferreira estivesse longe disso:

que praça a da morte, pensava, e mais encantadora seria por usar a voz dos pássaros, em vez da rouquidão cansada das almas penadas. e ela já sabia que não penaria ali nunca mais, não penaria vida, esfregando o coração no chão, limpando cada nódoa que, mesmo depois de tirada, continuaria escurecendo o seu interior. ela não ficaria mais tempo na praça, não ela, uma mulher que fazia o seu próprio juízo e queria morrer de amor. (MÃE, 2013, p.184).

Com a recusa de São Pedro, que não quer permitir sua morte, Maria da Graça se suicida, em sua fatal busca por “morrer de amor”:

e ela pensou, ah, são pedro, são tantos os caminhos para o lado de lá dos sonhos. e assim tombou no chão, confusa entre roupas e sangue, profundamente perfeita e sabedora desde sempre do motivo da sua desgraça. já era desgraça nenhuma. o tempo haveria de continuar o seu ofício e desculpar toda e qualquer ansiedade. sim, fora só ansiedade. porque o amor não cabia quieto no espaço tão pequeno que era o corpo de uma mulher. (MÃE, 2013, p.185).

Nesta perspectiva, nos romances do autor Valter Hugo Mãe, o tema do feminino desenvolve-se em diversos eixos, tanto na representação das mulheres na esfera familiar, doméstica, no âmbito privado, ou nos espaços que gravitam em torno dele - o que equivale à discussão em torno da manutenção e transmissão dos valores e costumes religiosos pelas mulheres -, quanto no espaço público, as mulheres e a relação com o trabalho, principalmente. Mas é a partir de vidas comuns, ancoradas à esfera doméstica, o que se relaciona com a totalidade de personagens nas obras do autor que tem por preferência espaços interioranos e temas do cotidiano, que as personagens mulheres são construídas. São mães, donas de casa, esposas, filhas, mulheres que geralmente mantém uma relação íntima com as rotinas domésticas, os conflitos e pormenores do espaço familiar. Características de uma escrita que poderiam conectar-se fortemente com a biografia do autor, proporcionando uma justificativa à

preferência por representar a figura da mãe, por exemplo, possível de ser encontrada em quase todos os seus romances²⁴.

Mas o que se pode analisar como eixo principal e norteador do tema do feminino nas obras de Valter Hugo Mãe é a tentativa de representar e problematizar a construção do feminino pela ótica hegemônica, masculina e patriarcal, a perspectiva dominante na sociedade. Esta observação relaciona-se com o tema da alteridade, principalmente ao que corresponde à relação do sujeito com a sociedade, em específico do sujeito com as instituições sociais. As mulheres, portanto, são representadas nos romances do autor português em situações de conflito (ou de relação, pois algumas não confrontam) com os costumes predominantes na sociedade, costumes machistas, revelados nas situações de opressão e violência ou em conflitos com a sexualidade ou o próprio corpo, às situações entre mãe e filha.

Essas narrativas parecem desenhar um mapa sobre o feminino, o feminino enquanto relação da mulher para si mesma e a mulher para o outro. O embate entre a construção do feminino pelo homem e a(s) subjetividade(s) feminina(s), a experiência da mulher enquanto sujeito em uma sociedade androcêntrica.

2.2 O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO E O SILÊNCIO DAS MULHERES

Em seu segundo romance, *o remorso de baltazar serapião*, publicado em 2006, Valter Hugo Mãe explora o tema da opressão contra as mulheres. Assumindo a perspectiva masculina, a partir da voz do narrador personagem Baltazar, a trama desenvolve-se em um ambiente medieval, onde os homens destituem das mulheres o direito à fala e a liberdade pela via da violência e objetificação. O tom machista do narrador Baltazar descreve a ótica violenta e patriarcal dos homens da trama.

Em livro paradigmático, *O subalterno pode falar?*, Gayatri Spivak coloca em questão a possibilidade de voz dos subalternos, sobretudo, em relação ao campo intelectual. O foco da discussão atenta, principalmente, à condição da mulher enquanto sujeito subalterno. Spivak (2010) alerta para o fato de que os homens continuam falando sobre as mulheres e que elas

²⁴ Na entrevista que realizei com Valter Hugo Mãe, o autor fala sobre a preferência pela representação das mulheres em suas obras: “Se não bastar minha mãe e minhas duas irmãs, mais velhas do que eu e maternais em muitos sentidos, fica a pulsão racional para a justiça. O lugar histórico das mulheres é humilhante, é preciso inaugurar uma geração que termine isso”.

continuam silenciadas, pois suas vozes ainda não podem ser ouvidas se a perspectiva masculina é ainda a dominante. A problemática que se estabelece está principalmente no perigo da assimilação, da construção do sujeito feminino pela ótica masculina. Enquanto os sujeitos subalternos não podem falar e aqueles que falam por eles não criam possibilidades desses sujeitos serem ouvidos, o subalterno continuará sem voz. Assim, o debate que Spivak propõe em seu texto faz-se em torno da questão da representação e da representatividade dos grupos minoritários.

Aliado ao contexto dessa pesquisa, o pensamento de Spivak pode se relacionar com a ideia observada na narrativa de *o remorso de Baltazar serapião*. A princípio, o que pode ser observado nesse romance é a assunção da perspectiva masculina enquanto foco narrativo. Perspectiva masculina e machista, a voz e o tom da narração de Baltazar é capaz de chocar o leitor pela naturalidade com que conta sobre a violência e subjugação das mulheres. Ao preferir a autodiegese de um personagem masculino, Valter Hugo Mãe constrói a trama do romance em torno da visão machista e patriarcal, na busca por debater o tema da opressão feminina. É pela voz, enquanto instrumento de representação e representatividade, que o romance de Valter Hugo Mãe elabora uma crítica ao discurso de ordem patriarcal na sociedade, problematizando a visão masculina e as imagens do feminino criadas por essa visão. É possível observar esta intenção nas primeiras palavras da narrativa:

a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só diabo e gente a arder tinham destino. a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude de nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos (MÃE, 2010, p.11).

A voz das mulheres é considerada perigosa e burra, ideia reiterada durante toda a trama pelos personagens, principalmente pelo pai de Baltazar, que o aconselha a nunca ouvi-las e mantê-las sempre caladas: “uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos tributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com seus erros” (MÃE, 2010, p.17). Silenciar as mulheres é uma forma de subjugar-las e, na narrativa, faz parte do modo como o feminino é concebido pelos homens. Consideradas seres inferiores, cheias de “maleitas”, as mulheres são tratadas como servas, criadas para manutenção do gozo e dos afazeres da vida cotidiana masculina:

semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade, à fraqueza. um corpo que as obrigava, sem falta, a uma maleita reiterada, como um inimigo habitando dentro delas, era o pior que se podia esperar, um empecilho de toda a perfeição, e tão belas se deixavam quanto doloridas e acoçadas. por isso eram instáveis, temperamentais, aflitas de coisas secretas e imaginárias,

a prepararem vidas só delas sem sentido à lógica. tinham artefatos e maneiras de parecer gente sem quererem perder tudo que deviam perder. eram, como sabíamos tão bem, perigosas. (MÃE, 2010, p. 19).

Ambientado em um espaço que remete ao tempo histórico da Idade Média, o romance descreve, pelo olhar de Baltazar, uma visão do feminino que condiz com o modo como as mulheres eram compreendidas nessa época. Uma visão ambígua em que o repugnante, misterioso, perigoso e encantador traduzem a misoginia de uma cultura patriarcal, que na narrativa é representada também pela autoridade das figuras de Dom Afonso, o senhor feudal, e do pai de Baltazar, também chamado Afonso, chefe da família dos Sargas, como são chamados, apelido dado em homenagem a vaca Sarga (que criam). O perigo da voz das mulheres é o primeiro alerta dado a Baltazar, que jovem, aos dezessete anos, reproduz o ensinamento do pai sobre o tratamento dado às mulheres, e sonha poder ter uma esposa para quem possa educar com o que aprendeu. Diante do “perigo” das mulheres, os homens as subjagam e as silenciam de várias formas, como Baltazar que atormentado de ciúmes de Ermesinda espanca seu corpo até torná-la uma criatura grotesca. O romance recria o imaginário medieval, principalmente ao que diz respeito à misoginia, ideologia que se intensificou durante esse período, e à tentativa de naturalização do domínio masculino sobre o feminino que era reiterado, sobretudo, pelo Cristianismo, já que este compreendia o corpo da mulher como corrompido:

Vimos assim que, entre os Padres da Igreja nos primeiros séculos do cristianismo, a carne se torna sexualizada como especificamente feminina, e o sexo feminino é estetizado de um modo, e até um ponto, como nunca tinha sido na tradição anterior. Ao mesmo tempo, o domínio da estética é teologizado, com o resultado de que tudo que pertence ao domínio do feminino ou da estética é desvalorizado dentro de uma perspectiva ontológica segundo a qual somente aquilo concebido como existindo para além da carne, e portanto rotulado de masculino, é que pode reivindicar uma Existência completa. (BLOCH, 1995, p.64).

Considerando esta relação com a Idade Média, que entende o feminino como desvalorizado, a narrativa de *o remorso de baltazar serapião* é construída na aversão dos homens pelas mulheres, que justifica a violência e a tentativa de silenciá-las. É pela figuração da Idade Medieval, considerada por Georges Duby (2001) como “Idade dos homens”²⁵, que o

²⁵“O contexto em que o medievo estava imerso influenciou em grande parte os discursos da Igreja e dos intelectuais cristãos sobre o papel de cada um dos sexos e a construção dos gêneros. Assim, o próprio Cristianismo e os discursos dele provenientes foram influenciados por um contexto cultural e social muito mais amplo. Pode-se dizer, então, que os discursos religiosos construídos e amplamente difundidos durante a Idade

significado da narrativa ganha maior concretude, na busca por elucidar um período simbólico à opressão feminina. Ao longo da narrativa é possível observar o medo do feminino: “as mulheres eram muito perigosas, alimentavam os homens e podiam fazê-los comer pó que os matasse. enviavam muito, apoderadas de si mesmas para se vingarem de não terem razão” (MÃE, 2010, p.18). Esse medo, conectado à misoginia medieval, que associava a subversão de algumas mulheres à bruxaria, ao diabólico - o que na narrativa também se ilustra com a presença de Gertrudes, a mulher queimada, personagem que remete à ideia de bruxa, e de Tereza Diaba, a prostituta, - compõe a alegoria que caracteriza a crítica à cultura patriarcal, ainda predominante no presente. Assim, ao preferir o foco narrativo de um personagem masculino, Valter Hugo Mãe dialoga com a época passada, a Idade Média, o que se harmoniza com a linguagem de um arcaico forjado, próximo às novelas de cavalaria, e que justifica a ausência, quase total, de voz das personagens femininas no romance.

Sabe-se que o que se conhece sobre o período medieval, dentre documentos históricos, religiosos e pela arte, foi construído em sua integralidade pelos homens que, sobretudo, na Idade Média, suplantaram, em grande medida, as vozes femininas. Assumindo, portanto, o *ethos* masculino, Mãe corrobora o tom machista do personagem-narrador e da época que tenta representar, assim como elabora também a crítica a essa mesma visão, como uma *autocrítica*, se for possível pensar, mais uma vez pela esteira de Spivak (2010), do domínio da voz masculina em detrimento da feminina. Se não é possível falar pela mulher, não sendo mulher, como defende Spivak, é preciso que se criem meios para que se denuncie a opressão feminina. Ao criar a narrativa de *o remorso de baltazar serapião*, Mãe poderia ter optado pela perspectiva feminina, mas ao utilizar a perspectiva masculina e, ainda, machista, ele compõe a estratégia de sentido da obra que busca a partir das descrições grotescas de violência contra mulher, e do naturalismo chocante do narrador, instituir a crítica pela ironia de um realismo absurdo e cruel da opressão sofrida pelas mulheres e do apagamento e silenciamento do feminino na sociedade. Estratégia que Pereira (2016) também observa:

Como substantivação técnico-narrativa dessa subalternidade deverá ser lida a opção que, em *o remorso de baltazar serapião*, se verifica pela autodiegese: a instanciação masculina do relato, polarizado em baltazar, sinaliza, no plano do enunciado, a usurpação da voz feminina e o monopólio da Lei do Pai, prerrogativa que o protagonista exerce por via patrilinear (PEREIRA, 2016, p.133).

Média apresentam-se como a justificação de uma ordem social que havia sido estabelecida há muito tempo antes” (PIRES, 2016, p.129).

A Idade Média instaura-se na narrativa de *o remorso de baltazar serapião* mais como alegoria do que como contexto histórico. Tem-se na linguagem forjada do romance a impressão de estar lendo crônicas medievais, como as de Fernão Lopes, por exemplo. Mas o empreendimento da linguagem, ora aparentemente arcaica e erudita, ora escatológica e sem pudor, é, na verdade, um ponto de apoio que situa, assim como as figuras que remetem à mitologia medieval (o senhor feudal, a bruxa, a prostituta, o castelo e a viagem que fazem Baltazar e Aldegundes até o reino de Dom Dinis), a relação que o autor propõe com a Idade Média, principalmente em seu sentido simbólico. Em entrevista, Valter Hugo Mãe discorre sobre essa intenção de instaurar o espaço medieval de *o remorso de baltazar serapião* como alegoria que ilustra o presente:

É meu interesse aludir a uma Idade Média, sobretudo mental. Os paralelismos podem ser todos — a ilusão contínua, o sonho perante quase o conto de fadas, o aliciante e inebriante do amor, a superstição, o preconceito. Infelizmente, continuamos a ser muito medievais e a tecnologia toda não impediu e não impedirá nunca que sejamos animais e que determinados instintos violentos venham ao de cima. Esta narrativa é uma ostentação consciente do horror de sermos ainda humanos de baixa categoria. Necessitamos urgentemente nos redimir do fato de provirmos dos animais, do fato de sermos, afinal, animais. (MÃE, 2011c)

A fala do autor também remete à utilização do elemento grotesco no romance que dá concretude à áurea medieval, elaborando um texto próximo a Rabelais, e à forma como se imagina a Idade Média em seu imaginário negativo, de “lenda negra”. A analogia zoomórfica que encontra no rebaixamento do humano a sua zona de contato com o animal é o modo como Mãe incorpora o grotesco na narrativa, utilizando-se de comparações animais ou hiperbolizando o comportamento masculino na medida em que o transforma em uma caricatura animal: “e quantas técnicas poderiam ocorrer-me para que uma moça apreciasse o meu desejo, mijando nas ruas e tossindo alto para que não se despercebessem da minha presença” (MÃE, 2010, p.21). Quanto às mulheres, a comparação com os animais é frequente: “cacarejando palavrões e rindo, felizes por arredadas dos homens...” (MÃE, 2010, p.17), “preparava-se para ser leiteira. as mulheres quando se tornavam leiteiras podiam aceder a maior discernimento e os trabalhos a que destinavam deviam ser aproveitados de imediato” (MÃE, 2010, p.18). A comparação com a vaca, principalmente a vaca que dá nome à família, a Sarga, não é displicente: “dizia-me que cascos tinha eu, o dos sargas, que afinal era o que diziam todos, que éramos gado como a vaca com quem nos familiarizávamos” (MÃE, 2010, p.28).

No primeiro capítulo do romance, tem-se a dimensão da importância da vaca Sarga para família dos Serapião. Capaz de nomear a família, em uma clara alusão a animalidade dos costumes daquele clã, a Sarga é mais que um bicho de estimação, é como uma das mulheres da família, porém melhor tratada do que elas: “era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse” (MÃE, 2010, p.29). Nesse sentido, tem-se uma relação interessante entre a vaca Sarga e o feminino na narrativa, principalmente ao que diz respeito à questão da voz e do silenciamento das mulheres. A vaca Sarga, mesmo tratada de forma mais afetiva pelos homens da família Serapião em comparação às mulheres, estabelece uma conexão de sentido entre elas. Ela é uma vaca e não um boi e está no feminino, seu corpo também é invadido, sem consentimento, como quando Aldegundes é pego pelo irmão Baltazar em “brincadeiras” com o animal: “haveria de ser em perigo que o aldegundes se deixaria com ela em brincadeiras, com uma vaca pela mão em companhia” (MÃE, 2010, p.12); além do boato que corre pela comunidade de que o Senhor Afonso, pai dos Sargas, teria tido os filhos com a vaca e não com a esposa: “por isso, esqueciam-se quase sempre de que ele, o meu pai, se chamava afonso, e só lhe chamavam sarga, o da sarga, como ele e ela, como um casal. à minha mãe chegavam a dizer que fora à vaca que ele fizera os filhos, e ela revoltava-se” (MÃE, 2010, p.13). Em relação à voz, a narrativa sinaliza na mudez da Sarga a mudez das mulheres:

a sarga calou-se de sossego e sono, especada na noite como uma coisa que só parecesse ser ela sem o ser, era como um objeto, sem voz nem movimento, disposto para o tempo da noite sem serventia nem mais nada. e nós adormecemos também, espantados com a obediência ao meu pai, discernido superiormente sobre todas as coisas da nossa vida. (MÃE, 2010, p.15).

Outra relação estabelecida entre a vaca Sarga e as personagens mulheres do romance é percebida quando Ermesinda se casa com Baltazar e vai morar na casa dos Sargas, ocupando o espaço que antes era da vaca: “e era como dizia o aldegundes, revoltado com a expulsão da sarga, haviam de ser vocês, os dois, a peidar e a cagar o suficiente para aquecer a casa à noite se isso compete por natureza ao gado que se tem” (MÃE, 2010, p.42). Mas diferente da Sarga, Ermesinda é tratada com violência por Baltazar, que não confia no seu silêncio e muito menos nas poucas palavras que pronuncia:

na manhã seguinte, compôs-se e endireitou-se de verticalidade conforme pôde. difícil na estabilidade, porca de lágrimas e espolinhada no chão a noite inteira, dirigiu-me a palavra e disse, dom afonso pretende ensinar-me coisas de rapariga nobre, tem por mim um amor de pai, nunca me tocou com um

dedo. eu, baltazar serapião, mais sarga do que nunca, idiota, chorei. ficou-lhe o pé para dentro, ao invés do de minha mãe que lhe tinha ficado para fora, ficou-lhe para dentro e até um pouco para trás, e doía-lhe muito, e o meu pai viu-a e disse, eis o teu corno meu filho, se não o tivesse feito o povo esqueceria, assim vais ter os cornos à mostra a vida toda. não percebera, e falava a experiência, e se calhar dizia-me que devia tê-la matado para enterrar como cornadura inteira, longe das vistas da gente. (MÃE, 2010, p.54)

Já a Sarga é tida como um animal especial, místico, o que também a faz igualar-se ao poder sobrenatural, a feitiçaria atribuída às mulheres naquele espaço, como à Gertrudes, a mulher queimada. Posta essa relação metafórica entre a vaca Sarga e as mulheres no romance, tem-se o rebaixamento do feminino ao animal pelas comparações grotescas que afirmam a inferioridade das mulheres perante a visão masculina. A personagem Teresa Diaba, que circula na narrativa como uma prostituta, uma mulher que inicia sexualmente os homens e está sempre disponível para o sexo, é a personagem mais rebaixada, tendo seu corpo e comportamento sempre descrito de forma grotesca na narrativa:

a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganhar de prazer. não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, servia assim como melhoria de uma vez que tivéssemos de fazer com a mão. (MÃE, 2010, p.27-28).

Teresa Diaba é uma personagem que praticamente não fala, tendo suas características, aos olhos de Baltazar, sempre reduzidas aos orifícios do seu corpo e ao seu suposto interesse obsessivo por sexo. A forma grotesca como Baltazar a descreve, comparando-a com uma cadela no cio e objetificando-a como um corpo do qual pode se aliviar, torna-a a personagem mais rebaixada da trama, principalmente por ser uma mulher que possui um comportamento autônomo, subversivo em relação à submissão que os homens procuram nas mulheres. Nesse sentido, o grotesco é utilizado como ponto de conexão entre o animal e o humano, sendo o animal a categoria inferior, assim como as mulheres são vistas como inferiores aos homens. Ao descrever de forma grotesca esses seres, principalmente as mulheres, pela visão do personagem Baltazar, Valter Hugo Mãe não busca a mesma intenção com que é entendido o rebaixamento na visão do grotesco festivo e carnavalesco da Idade Média teorizado por Mikhail Bakhtin (2010). O grotesco é utilizado aqui, mesmo tendo a narrativa uma ancoragem

histórica à era medieval, como próximo ao grotesco do Romantismo, um grotesco negativo, que rebaixa o humano à condição animal como maneira de vê-lo em seu modo degradante e decadente. O que parece haver na narrativa é a utilização do grotesco como elemento que busca antes de tudo um efeito depreciativo, capaz de enfatizar a ideia de “ostentação consciente do horror de sermos ainda humanos de baixa categoria” (MÃE, 2011c), como disse o autor sobre a obra em entrevista.

Pensando nisto, no efeito do grotesco, pode-se ampliar esta compreensão à ideia proposta por Hal Foster (2013) quanto às características de uma arte contemporânea que emerge como um “retorno do real” e que se utiliza do grotesco, principalmente do abjeto, na medida em que busca alcançar pelo desvelamento do real o choque traumático. Nesse sentido, o grotesco em sua perspectiva moderna assemelha-se ao grotesco da cultura da Idade Média pelo seu aspecto de contracultura, que subverte a cultura hegemônica, o bom gosto, e traz o que está abaixo, o feio, o sujo, o mau gosto, para cima. Diferente do grotesco analisado por Bakhtin (2010), que busca, elevando as coisas “baixas”, o renascimento e a ressurreição, o grotesco em sua perspectiva moderna, como elemento de um realismo traumático, nos termos de Foster (2013), traz as coisas “baixas”, abjetas e, portanto, reprimidas, em uma espécie de movimento de retorno traumático do real:

É como se retirasse a venda dos olhos e a realidade aparecesse sob uma outra luz tão clara quanto a do belo, porém apontando para outra direção, com todos os contornos bem delineados do que seja o mundo, numa percepção não estagnada e sim esgarçada, posto que enredada no particular, na singularidade da vida humana, no pormenor negligenciado e suprimido pelo efeito de universalização do belo. (SILVA, 2013, p.142).

O real reprimido retorna de forma impactante pela via do grotesco em seu aspecto sujo e feio. E o real que retorna na narrativa de *o remorso de baltazar serapião* corresponde à violência sofrida pelas mulheres em uma cultura de ordem patriarcal. Deslocada a Idade Média como alegoria, em contornos grotescos, a forma violenta com que os homens tratam as mulheres no ambiente do romance causa um impacto desconcertante por sua intensa relação com a realidade fora do livro. Mesmo em suas imagens que parecem absurdas, como a violência sofrida pela mãe de Baltazar e por Ermesinda, a conexão com o real, que mantém pela estética do grotesco um modo de invadir a “cena” literária, é capaz de jogar tanto com a naturalização da violência (no mundo dentro e fora do romance) quanto com a consciência do absurdo dessa mesma violência. Isso se dá pela perspectiva autodiegética do narrador, que conta com convicção e naturalidade a violência que comete, assim como pela forma que os

corpos das mulheres são violentados, tornando-se criaturas monstruosas e deformadas, mas ainda falíveis de sofrer novas agressões:

foi como lhe procurei pé que viesse à mão e lho torci, e gritei, que puta em minha casa era coisa de rastejar, e ao invés de lhe conseguir estragar novo pé, virei-lhe braço que agarrei e aproveitei de o escolher. se lhe arranquei uns cabelos, nada se notaria na manhã seguinte. posta na vertical em tremelicos, era o braço direito que não lhe descia a metade para baixo. para qualquer coisa que pegasse haveria de se agachar muito, ou trazer com a outra mão àquela, quase ao nível da cara. foi como ficou, nada desfeada, apenas mais confusa no arrumo do corpo, a minha pobre mulher mal educada e não preparada para o casamento. o anjo mais belo que já vira, por sorte tão incrível, minha esposa, amor meu. (MÃE, 2010, p.65).

A naturalidade com que Baltazar conta a agressão que comete a Ermesinda, em sua convicção por estar educando-a, é enfatizada também pelo comportamento da personagem na narrativa. Mesmo com todas as agressões, Ermesinda, em seu comportamento passivo, é uma esposa submissa e apaixonada. Sua voz só pode ser ouvida quando em resposta a Baltazar que mesmo deformando-a pelas violências de suas surras, ainda a vê como bela e cândida, o que estabelece uma ironia: Ermesinda é o arquétipo de mulher submissa, educada para cuidar do marido e da casa, a figura bela e calada idealizada por uma cultura machista que assim como em vários tratados de educação feminina dos séculos passados (e como a ideia de educação de Baltazar) vive apenas em função do homem a quem pertence. Mas, mesmo correspondendo a esse “ideal feminino” almejado pelo masculino, Ermesinda é tida como culpada por supostamente manter relações sexuais com Dom Afonso, na desconfiança de Baltazar.

A história de Ermesinda pode remeter a outras personagens da literatura, mas a figura de Capitu, do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, é a primeira a quem é possível conectar, principalmente pela relação de ciúmes de Bentinho, próxima a de Baltazar. Mesmo de histórias diferentes, com espaços e enredos diferentes, tanto Ermesinda quanto Capitu são personagens conhecidas a partir da perspectiva de um narrador masculino, além de ambas instaurarem no leitor a mesma dúvida: teriam traído seus companheiros? Em ambos os romances essa questão é acessória (mesmo que em *Dom Casmurro* seja ainda capaz de mover muitas interpretações), visto que a ideia proposta pelos autores parece ser a mesma: a denúncia do machismo²⁶. Pela voz de Ermesinda, intermediada pela narração de Baltazar, a

²⁶ Silvano Santiago (2000, p.46), em seu ensaio *A retórica da verossimilhança*, tenta desmistificar a ideia mais comum sobre o romance de Machado de Assis e acredita que o autor, na estratégia narrativa de *Dom Casmurro*, busca, a partir da tentativa de ilusão do narrador, “desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica – hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre

acusação de adultério não é verídica, mas mesmo que ela fale, em resposta a ele, como em alguns momentos da narrativa, em defesa de si e de Dom Afonso, Baltazar é incapaz de ouvi-la. E a sua voz não é, portanto, importante:

mas nada da boca da ermesinda me confirmava, nem os olhos que lhe deitava às partes da natureza, abertas em bom sol, me diziam o que ali poderia ter entrado. e mesmo ao toque dos dedos nada parecia diferenciar os seus dias das nossas noites. e era como me enlouquecia, nada saber e saber apenas o que me queria confirmar dos bons intentos de dom afonso. ela dizia que entrava para a sala de grande nobreza para uma conversa muito rápida, em que o senhor lhe perguntava pelos queijos, tão apropriada das tarefas logo de início, e depois lhe desejava bom trabalho em simples continuação de instruções já dadas. mais nada. era como perder tempo, parecia, não acontecia mais nada. dizia-me a minha bela e calada mulher, olhos não abertos dos pés, delicadeza à minha mesa e na minha cama, como coisa branca que me impressionava. (MÃE, 2010, p.46).

É sobre a voz e o silenciamento das mulheres pela imposição de uma cultura de ordem patriarcal que o romance de Valter Hugo Mãe alude, principalmente, em relação à forma violenta que essa cultura utiliza para silenciar e subjugar as mulheres. O que está em foco é o *habitus viril* (BOURDIEU, 2002) dessa cultura, ilustrado pela relação abusiva de Baltazar com Ermesinda. A violência que Baltazar impõe sobre o corpo de Ermesinda é uma forma de afirmar o seu poder, enquanto homem, sobre ela. Ou seja, é uma prova de virilidade que precisa ser empreendida para que o domínio masculino continue sendo exercido. Por isso a perspectiva autodiegética da narrativa parece ser tão pertinente. Mesmo que Ermesinda fale, esforçando-se para se defender, como mostra o trecho acima, Baltazar não quer ouvi-la, e aos poucos as agressões que ele comete vão transformando a sua voz cada vez mais inaudível.

No romance de Valter Hugo Mãe, o tema da voz e do silêncio é constante. Baltazar aprende com seu pai, tanto a temer quanto a não dar ouvidos à voz das mulheres. Sua mãe, por exemplo, é impedida pelo pai de baltazar de falar com os filhos, pois “lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas”(MÃE, 2010, p.17). Reproduzindo a educação machista herdada do pai, Baltazar busca uma mulher calada e submissa a quem possa “educar” da mesma forma que seu pai o fez com sua mãe: “e como dedicaria meus dias a enchê-los da minha imagem, para que viesse a sua condição de mulher apenas da minha condição de homem” (MÃE, 2010, p.25). A consequência física da violência do pai sobre a mãe de Baltazar, descrita por ele,

enraizados na cultura brasileira”. Assim, a ideia debatida por Santiago em seu ensaio tem por intenção desvendar a narrativa do romance machadiano e denunciar o moralismo presente nas interpretações da perspectiva de Bentinho acerca de Capitu. Roberto Schwarz (1997) também atenta para esta interpretação em *Duas meninas*.

sinaliza o que acontecerá A Ermesinda: “o meu pai sossegava e recolhia-se à cama, onde a minha mãe já se recolhera, a pedido de autorização, aliviada do peso do corpo em cima do pé torto, coçando longamente as pernas da comichão que lhe dava, atenta para acordar bem cedo na manhã seguinte” (MÃE, 2010, p.15). Do mesmo modo que o pai entorta o pé da esposa, mãe de Baltazar:

e a minha mãe como pediria que não fosse bruto com ela. era porque lhe entortara o pé meu pai, descabido com ela num tempo em que eu era muito novo, e assim a ensinou de modos para sempre, tomada de respeitos por ele para o resto da vida, não quisesse que ele lhe entortasse também o outro. e eu acho que ela se escudava como vítima de quando em vez para que nos apiedássemos da sua condição de fêmea, mas eu nunca lhe admitiria que me chamasse a atenção para os tratos tão cedo dados a ermesinda, era porque algo me escapava ao entendimento, e desgraçada da mulher que saísse do entendimento do marido. por isso tudo devia estar bem explícito no seu espírito coarctado, mesmo mulher, determinadas coisas haveriam de ser passíveis de se manterem no seu espírito, coisas inclusive nada complicadas, como pretender ter segredos para mim e não me encornar nunca. e se lhe dei o primeiro corretivo de mão na cara não foi porque não a amasse, e disse-lho, existe amor entre nós, assim te aceitei por decisão de meu pai que quer o melhor para mim, mas deus quis que eu fosse este homem e tu a minha mulher, com tal está nas minhas mãos completar tudo o que no teu feitio está incompleto, e deverás respeitar-me para que sejas respeitada. (MÃE, 2010, p.47-48),

Baltazar entortará o pé de Ermesinda, na tentativa de reproduzir a educação machista do pai: “tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos” (MÃE, 2010, p.53).

As agressões que Baltazar e o pai empreendem sobre os corpos das mulheres encenam de forma crua o modo como o machismo, pela via da violência, na tentativa de exercer o domínio sobre o feminino, destitui da mulher a sua existência enquanto sujeito. Na narrativa, a destituição da categoria de sujeito da mulher faz-se pela desintegração de sua condição física, assim como pela interdição do seu direito a voz. A relação de semelhança entre o casamento de Baltazar e do pai é uma figuração da Lei do Pai, a autoridade máxima, símbolo de uma cultura patrilinear: “e o meu pai, ele próprio, enfiou por ali dentro a mão e gritou, deixa ver se tens ovo. e fê-lo como às galinhas. e voltou a fazê-lo. e a minha mãe contorceu-se e calou-se”. (MÃE, 2010, p. 49).

De volta à questão do silêncio, compreende-se que a reprodução da violência pelos homens é uma forma de silenciamento das mulheres, como acontece com a mãe de Baltazar, impedida de direcionar palavra aos filhos, e com Ermesinda, que mesmo falando que não trai baltazar, é espancada por ele. O drama de Ermesinda intensifica-se justamente por sua

submissão e silêncio. Diferentemente da personagem de Machado de Assis, Capitu, que se mostra uma mulher emancipada, ela é incapaz de ir contra as ordens de Baltazar e seu percurso na narrativa se faz pela mudez. Desde a sua primeira relação sexual com Baltazar até o momento final da narrativa em que é violentada até a morte por Dagoberto e Aldegundes, Ermesinda é incapaz de dirigir uma palavra contra as agressões que sofre: “gemia à noite segundo o prazer, bocejava ao acordar segundo o sono, e nada mais era som de sua boca, arredada das palavras por medo grande de morrer” (MÃE, 2010, p.54). A figura muda de Ermesinda parte da perspectiva de Baltazar sobre ela, o que enfatiza a leitura do comportamento submisso da personagem. Não se pode conhecer Ermesinda senão pela voz de Baltazar que a constrói como a “mais belas das raparigas que existiam”(p.22), mas correspondendo “perfeita à estupidez que se espera numa mulher” (p.44). Depois de muitas agressões de Baltazar, a mudez de Ermesinda torna-se total, o que simboliza a violência da cultura machista e patriarcal que se faz pela via da agressão física e simbólica. Pode-se, portanto, entender que, diante da violência que sofre, Ermesinda, que a princípio, mesmo de forma submissa, consegue expor sua voz, tendo seu comportamento silencioso apenas enfatizado pela autodiegese do narrador, logo, é destituída de qualquer possibilidade de fala: “dá-me uma palavra só, uma palavra que te comprometa comigo e com a educação que te devo dar. e só te quero dar amor, ermesinda. e ela nada, calada de mudez tal que foi o dagoberto quem disse, a essa tiraste o dom da fala. é uma mulher sem voz”. (MÃE, 2010, p.189).

Entretanto, é pela voz das mulheres, as poucas que têm um comportamento desviante da submissão na narrativa, que o percurso do personagem Baltazar se transforma. Com as diversas agressões dadas a Ermesinda, bem como a agressão do pai que culmina com a morte da mãe dos Sargas, o comportamento de Baltazar e dos Sargas começa a tornar-se intolerável. Nem mesmo o ambiente medieval e misógino da comunidade consegue tolerar os costumes violentos e animalescos dos homens da família que são acusados de serem filhos da vaca Sarga:

e erámos nós quem se acusava, os sargas, a merda dos sargas, a cruzarem-se com bichos hora toda. ouvíamo-los dizer, agora que os filhos estão crescidos mais bicharada hão de produzir. e, como se dão aos prazeres, se raparigas há que deles desfrutam sem medo de uma gravidez desnatural, coisa virá que lhes rebente barriga toda como à mãe que lhes morreu. era como falavam nós, copulando com os bichos e já bichos para bater os cascos da terra fora, rejeitados de amizades e olhares de frente (MÃE, 2010, p.83).

A violência desmedida dos Sargas começa a ser punida por Dom Afonso, mas a descoberta do talento para pintura de Aldegundes, irmão de Baltazar, torna apaziguada a relação dos Sargas com a família para quem servem. Dona Catarina, esposa de Dom Afonso, fica impressionada com o trabalho de Aldegundes e convida-o para que trabalhe em sua casa. As pinturas de Aldegundes atraem a atenção de todos, até mesmo do El-rei Dom Dinis que o convida para ir ao seu palácio. A viagem que os dois fazem até o palácio de El-rei culmina em desfortúnio. Ao viajarem de carroça em busca do palácio, Baltazar e Aldegundes prometem levar Gertrudes, a mulher queimada que estava rondando a casa deles. A figura de Gertrudes, a mulher queimada, é um dos ícones que reiteram a alegoria da Idade Média:

na conversa com brunilde vinha também recado de coisa medonha. juntos os homens da terra haveriam de levar à praça, em alarido e confusão, mulher que se portara mal de tanto tempo que nada a salvaria por comando da dignidade de deus. era mulher velha e matreira, enfiada em casa, sozinha de maridos, postos em terra cedo de mais, consumidos por pó que lhes cozinhava para os abater. era mulher de tanto delírio interior como por fora tinha o ar frio das víboras, olhos fixos a queimar almas, e nada do que dizia queria dizer o que se ouvia, impregnando tudo e todos de mau-olhado para os definhar em seu favor. era mulher de maldades conhecidas e provadas, mas ainda assim só à revelia do padre a levariam à praça para lhe pôr fogo nas ventas, a ver se lhe coincidiam as chamas com o seu lugar no inferno. (MÃE, 2010, p. 74).

O imaginário das bruxas da Idade Média é posto na narrativa pela imagem da personagem Gertrudes, mulher subversiva que é queimada pelos homens que a condenam por comportar-se de forma indevida durante muito tempo. Mas ela reaparece, depois de ser queimada, na casa dos Sargas, para visitar a vaca Sarga e é encontrada por Baltazar.

e saí, bufando peito aberto, maneando corpo à procura infalível do que ali estivesse e estava, perto da sarga sem lhe tocar, quieta, a mulher queimada, monstro de falsa saída do ventre de minha mãe, monstro nosso, como diziam. e eu vi, feições desfeitas, como lhe era dada a cara do fogo, a alma do inferno aos nossos olhos exposta. e disse, ao que vens, ser do inferno. apieda-te de mim, rapaz, sou uma pobre velha, tantas dores me dá o corpo, tanta confusão e maleita, não me rogues mais praga que ainda estar viva me basta tanto. (MÃE, 2010, p.95).

Gertrudes é uma das poucas mulheres da narrativa que consegue falar e ser ouvida, mesmo maltratada pelos Sargas, que recebem a culpa por tal aparição. Assim, na tentativa de fazer sumir Gertrudes da vila, Baltazar e Aldegundes prometem levá-la com eles para um outro lugar no caminho da viagem que fazem ao palácio de El-rei, mas por tentarem abandoná-la em determinado ponto, são amaldiçoados pela bruxa. No caminho, Baltazar

mantém conversa com Gertrudes. Indo contra a recomendação de não ouvir as mulheres, escuta a voz subversiva da mulher queimada, a quem desaprova:

se mo perguntas to direi, mais marido tivesse mais o enterrava. e isso porquê. porque me deram todos dores de mau grado, coisa de me terem desrespeito e ódio, postos em mim como bichos a toda a hora. e tu com isso mulher, homem de verdade consome-se de carnes, é normal. nada normal para mim que recuso ser de homem, nada quero que homem algum me toque. e porque te casaste. sempre fui casada por pais ou homens que me mandassem, mulher solteira é má de vida e fica sem trabalho nem amizade. pois mulher minha apanha tanto quanto deve, até que se ensine de tudo o que lhe digo. (MÃE, 2010, p.110).

É pela voz de Gertrudes, mulher subversiva, que Baltazar cai em desgraça, o que elabora na narrativa a ironia diante do discurso misógino. O diálogo entre Baltazar e Gertrudes é uma estratégia narrativa capaz de possibilitar ao leitor uma outra perspectiva sobre a violência praticada pelos homens na história. Até então, a perspectiva masculina do narrador constrói uma visão naturalizada do machismo, é a voz do homem que fala, uma voz patriarcal em detrimento das vozes das mulheres, que mesmo sendo muitas, não são ouvidas, pois mesmo falando, pela construção da ótica do narrador masculino, não podem dizer nada contra a cultura que as oprime. É pela voz das mulheres “subversivas” da trama, diferentemente das vozes silenciadas e submissas de Ermesinda e da mãe de Baltazar, que a narrativa se transforma, proporcionando ao leitor o outro lado, a visão feminina, a visão do oprimido. Assim, o tema da violência e subjugação das mulheres torna-se mais explícito, pois se tem uma dialética entre as vozes de Ermesinda e da mãe de Baltazar, vozes submissas e silenciadas, e as vozes das personagens subversivas, como Gertrudes, e também, em grande medida, a de Dona Catarina. Mesmo que todas sejam construídas pela ótica do narrador masculino, por quem conta a história, as vozes femininas submissas, como as de Ermesinda e da mãe de Baltazar, são vozes silenciadas, principalmente pela violência. Tem-se, no diálogo entre Gertrudes e Baltazar, a perspectiva de uma mulher que foi subjugada, mas que resistiu pela via da subversão. A voz de Gertrudes, em seu intenso diálogo com o imaginário das bruxas da Idade Média, é a voz que consegue fazer com que Baltazar seja punido, ou seja, a punição da cultura patriarcal. Tal realização faz-se também pela via da ironia: é pela voz temida que o medo se torna concreto, o perigo das mulheres. Mas só se pode compreender isso pela autodiegese masculina, que constrói a história em relação com a misoginia, transferindo a culpa das desgraças da família dos Sargas às mulheres: “fora enganado para sempre pela voz das mulheres” (MÃE, 2010, p.145).

Assim, o remorso de que fala o título do romance, e que o leitor somente pode pensar sobre nas últimas páginas do livro, só faz sentido dentro do contexto da visão patriarcal. Quando Ermesinda surge, magicamente trazida pela vaca Sarga, no lugar na mata em que se instalaram Dagoberto, Aldegundes e Baltazar, depois de um pedido feito por Baltazar à vaca, o narrador personagem demonstra sentir remorso pela violência que cometeu à esposa, mas em nenhum momento ele sente-se responsável, justificando as agressões pela tentativa de educar Ermesinda:

sim, poderia sentir remorso pela competência tão apurada usada na educação da minha mulher. por essa sensatez de não deixar que se perdesse sem retorno. poderia sentir remorso por essa bondade de, a cada momento, a ir buscar à razão, a fazer ver as coisas mais corretas da criação, para ajudar a encontrar o seu lugar mais humano. poderia sentir remorso naquele instante, perante a minha ermesinda tão diferente, que muito mais descansada estaria do corpo se eu me houvesse desleixado nos bons trabalhos de ser seu marido. aceitei o seu silêncio e compreendi que seria melhor assim. dizia o meu pai, a voz das mulheres só sabe ignorâncias e erros, cada coisa de que se lembrem nem vale a pena que a digam. mais completas estariam, de verdade, se deus as trouxesse ao mundo mudas. só para entenderem o que fazer na preparação da comida e debaixo de um homem e nada mais. (MÃE, 2010, p.190).

Baltazar transfere a responsabilidade, tanto da violência que cometeu a Ermesinda, quanto da desgraça que acomete a sua família, às mulheres. O sentimento de remorso de Baltazar ilustra o cinismo de uma cultura que transfere a culpa às mulheres por ser incapaz de reparar os danos de sua tradição misógina. Mas, ao final da trama, é também pelo remorso, que o humano, em sua condição limite, é capaz de redimir-se, mesmo que tarde demais. Nesse sentido, o olhar final de Baltazar para a vaca Sarga sinaliza a relação do humano com o animal que é proposta no romance: “depois ergui-me, aqueci, tive a percepção fatal de que o meu corpo não suportaria nem o caminho até ao pé da sarga. na escuridão contínua, a sarga talvez tentasse chegar a mim também” (MÃE, 2010, p.194).

Na contestação de “sermos ainda humanos de baixa categoria”, como contou Valter Hugo Mãe acerca da sua intenção quanto à escrita de *o remorso de baltazar serapião*, a relação do humano com o animal faz-se na narrativa pela analogia zoomórfica constante. É possível observar também que essa analogia se realiza de acordo com a distinção de gênero dos personagens, já que a trama se propõe a questionar a dominação masculina sobre o feminino. Percebe-se, então, que os personagens se figuram como arquétipos que representam a estrutura binária dos gêneros na cultura de ordem patriarcal. Atentando para uma configuração dos personagens, é possível observar uma relação de herança e de semelhança

entre as personagens femininas, no caso, a mãe de Baltazar, Ermesinda e Brunilde e entre os personagens masculinos, o pai de Baltazar, Baltazar e Aldegundes.

A relação familiar entre esses personagens é óbvia, mas observando os fatos da narrativa, percebe-se que tanto a mãe dos Sargas, quanto Ermesinda e Brunilde acabam por sofrer das mesmas situações. Essas três mulheres morrem vítimas da violência dos homens. A violência sofrida pela mãe dos Sargas, o modo com o pai de Baltazar violenta o corpo da esposa é o mesmo modo que Baltazar violenta o corpo de Ermesinda. Da mesma forma, tanto a mãe dos Sargas quanto Brunilde engravidam e têm seus filhos retirados à força pelo pai dos Sargas. A relação entre esses personagens demonstra como a narrativa parece ser desenhada a partir desses arquétipos que ilustram o binarismo dos gêneros e as concepções do masculino e feminino. Por esse viés, o que se compreende na trama é que o feminino, pela perspectiva masculina, é compreendido como sujo, perigoso, burro, ignorante e objetificado, enquanto o masculino é tido como sexual, inteligente, forte e viril. Tem-se então a arquitetura da diferença elaborada pela narrativa na distinção das identidades masculinas e femininas que se fazem também pela analogia zoomórfica a partir das figuras do boi e da vaca, como é possível observar na comparação dos homens da família dos Sargas com bois que é frequentemente citada na história: “os sargas, nascidos de pai e vaca” (MÃE, 2010, p.106).

O grotesco, portanto, serve para hiperbolizar essa construção binária dos gêneros e provoca a redução do humano ao animal em seu efeito degradante. Em *o remorso de baltazar serapião*, o limite do humano é o sexo e a sobrevivência, situação que torna as mulheres cada vez mais objetificadas e violentadas pelos homens, como mostram as cenas finais do romance, em que os três homens, Baltazar, Aldegundes e Dagoberto, isolados na floresta apenas com uma mulher, a Ermesinda, e com a vaca, a Sarga, deixam aflorar seus instintos bestiais até que a violência seja o limite final. Assim, nesse universo em que o poder do masculino é capaz de tudo para manter seu domínio sobre a voz das mulheres, somente a vaca Sarga, o animal, em sua consciência esplêndida, é capaz de resistir.

2.3 ANTONINO, O HOMEM MARICAS: A IDENTIDADE HOMOSSEXUAL EM O FILHO DE MIL HOMENS

Falavam dele efetivamente como de um ser aberrante com algum mistério e muito terror.

Fala do narrador em *O filho de mil homens*

Em *Problemas de gênero*, Judith Butler pergunta: “em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o *status* auto-idêntico da pessoa?” (BUTLER, 2010, p.38). A problemática que supõe esta pergunta propõe entender como o gênero constrói a identidade do sujeito, não sendo possível significar as pessoas sem a marca de gênero. Em *O filho de mil homens*, a diferença constrói os personagens. É ela que marca as representações dos sujeitos minoritários a partir de uma estratégia narrativa que revela uma fala social, em que o narrador heterodiegético parece colher do ambiente em que se passa a história os discursos sobre esses sujeitos, designando suas identidades. Na narrativa, os sujeitos que não são evocados pelo narrador por epítetos, por se constituírem como indivíduos que estão de acordo com a ordem normativa, designam os sujeitos fora dessa ordem com epítetos relativos à diferença que os marcam. Desse modo, o personagem Antonino é tido como o “homem maricas”:

Muitos anos passados, apareceu por ali um homem maricas que vinha ver a Isaura de longe, a dizer-lhe bom dia e a sorrir. Era um homem dos que não gostavam de raparigas e precisavam de fazer de conta. Aparecia pelo campo grande e queria meter conversa com ela que, magra e muito muda, o enxotava entre os bichos sem querer conversa. A vizinhança dizia, mesmo sem certezas, que era um homem com histórias horríveis, encontrado nos ermos a falar com estranhos, com outros homens, que tinha sido visto a subir as calças ao pé das águas onde os trabalhadores nadavam. Sabiam todos que havia crescido errado, diferente dos outros rapazes, diferente das pessoas. (MÃE, 2011, p.53)

Em *O filho de mil homens*, o narrador tenta contar a história a partir do discurso social, tentando abster-se dos julgamentos e das informações lançadas sobre os personagens. Trata-se de uma estratégia narrativa que busca reconstruir um ambiente onde as diversas vozes constroem as imagens, sempre preconceituosas dos sujeitos. A maneira de contar do narrador, como se tivesse escutado a história e quisesse transmiti-la, reforça a característica fabular da trama, próxima a uma história oral. O narrador parece sempre colocar as palavras nas bocas dos outros. Assim, nesse trecho, ao falar de Antonino, o narrador reproduz a voz da “vizinha”, além de cunhar o personagem Antonino como “o homem maricas”, da mesma forma que

cunha outros personagens no decorrer da narrativa, enfatizando suas condições marginais e a forma como são vistos pela comunidade. Ou seja, como um *griot*, o narrador utiliza-se do discurso proferido pela comunidade representada na narrativa para narrar as histórias dos personagens, construindo imagens e afetos semelhantes à vida fora do livro. É a partir da reprodução desses discursos que o narrador consegue reconstruir, a partir das imagens dadas desses sujeitos, a maneira como a sociedade demarca e reprime os corpos.

Butler (2010), ao compreender que “não existe um “eu” fora da linguagem”, (SALIH, 2013, p.91) entende que o gênero é uma construção discursiva e reflete sobre como a sociedade opera, a partir da linguagem, na construção da identidade de gênero dos sujeitos. Na esteira de Michel Foucault (2010), que concebe o discurso como “grandes grupos de enunciados” que controlam a forma como os sujeitos percebem, falam e apreendem os momentos históricos específicos, a autora discute sobre a construção da heterossexualidade compulsória,

(...) a ordem dominante pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais. Butler declara que as identidades de gênero que não se conformam ao sistema da “heterossexualidade compulsória e naturalizada” mostram como as normas de gênero são socialmente instituídas e mantidas. (SALIH, 2013, p.71)

Ao trazer à cena literária personagens que retomam mundos possíveis, Valter Hugo Mãe concebe uma narrativa onde aquele que conta, o narrador, conta a partir dos discursos que “ouve”, sendo estes, discursos de exclusão. Pela história, o leitor só pode conhecer Antonino pelas imagens que a comunidade cria sobre ele, assim como os outros personagens minoritários. A construção desses personagens é dada justamente pelo discurso que se tem sobre eles. Assim, Antonino é considerado como um ser diferente e repugnante por não seguir as normas dominantes naquela sociedade. Desse modo, a identidade homossexual de Antonino é elaborada pelo discurso que se tem sobre a homossexualidade. Neste sentido, a subjetividade de Antonino perde-se, pois ele só pode ser observado a partir do que os outros criam sobre a sua sexualidade. Ou seja, o fato de ser compreendido como homossexual marca a sua identidade, de modo que ele não consegue existir fora dela.

Diziam que o Antonino não se podia sentar porque lhe doía o cu. Também faziam a versão cor-de-rosa, não qual os homem maricas, por serem delicados, se adoçavam durante horas e enfeitavam com as penas dos pavões e depois respiravam só o perfume das flores para soltarem gases bem cheirosos. Diziam que lhes nasciam veludo nas nádegas e tinham uma tabuleta a dizer pode entrar, como se fossem tão abertos que dentro do cu fizessem um salão de baile. (MÃE, 2011, p.99).

O modo como a comunidade representada no romance compreende a homossexualidade, em suas imagens bizarras e preconceituosas, é o modo como compreendem Antonino, estigmatizando-o como o “homem maricas”. Assim, a narrativa constrói-se a partir da relação de alteridade entre o olhar dos sujeitos que correspondem à norma sobre os corpos dos sujeitos que a subvertem. A ilustração dessa problemática social pela narrativa alia-se a compreensão de Irving Goffman (1975, p.11) sobre o *Estigma*. Para ele “a sociedade estabelece os meios para categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias”. Dessa forma, a principal questão tratada pelo romance *O filho de mil homens* diz respeito à produção da diferença. Neste sentido, o enfoque em uma narrativa que se aproxima da fábula desenha a maneira como a sociedade, a partir da linguagem, produz os sujeitos, recordando o pensamento de Foucault (2010) sobre a conexão entre poder e conhecimento. Os sujeitos marcados pela diferença são produzidos, representados na narrativa a partir das imagens dadas por outros personagens. A primeira interpretação que o leitor pode ter sobre esses personagens “diferentes” vem dessa relação desigual que revela também o poder de um grupo social sobre outro. Ou seja, os personagens “normais” são aqueles que designam os “anormais”, aqueles que não correspondem à norma estabelecida.

Ambientado em um universo rural, o romance conta a história de sujeitos que por suas condições se unem em prol de seus afetos. Crisóstomo, pescador solitário, encontra Camilo, menino órfão, se fazendo então pai e filho. Isaura, rejeitada pelo noivo, encontra em Antonino, homossexual discriminado pela mãe e pela comunidade, uma amizade, assim como encontra em Crisóstomo um marido. As histórias de rejeição e de solidão são transformadas pelo encontro dos personagens e pela pretensa lição que o livro revela ao leitor, já anunciada em suas primeiras páginas: “Acreditou que o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família” (MÃE, 2011, p.11-12). Nessa história, que mais parece uma fábula pela organização narrativa estruturada, os personagens são representações de sujeitos marginalizados na sociedade. Tais personagens configuram-se como tipos encontrados fora do livro: a mulher, Isaura, rejeitada por ter mantido relações sexuais antes do casamento, tida como “solteirona” e “desonrada”, sofre com a visão patriarcal da comunidade e da própria família que acredita que somente um casamento poderá salvá-la; Antonino, homossexual, é tido como “diferente” e “repugnante” por sua condição sexual. Além desses personagens, os outros, em condições talvez tão marginais quanto essas, são descritos pelo narrador em um tom que endossa o preconceito do ambiente da história. A

forma de narrar articulada na trama de *O filho de mil homens* parece brincar com esse ponto, principalmente quando se utiliza de epítetos para tratar dos personagens: “O homem que chegara aos quarenta anos”, “a anã”, “a mãe da mulher enjeitada”, “o homem maricas”. Assim, ao tratar os personagens como tipos, seres falíveis de apelidos, a articulação da trama de Mãe acentua a marginalidade desses personagens.

A ideia do preconceito é representada pelo modo como esses sujeitos são tratados no universo do romance. Valter Hugo Mãe elabora uma espécie de radiografia do preconceito na sociedade. Para isso, a articulação da narrativa e o modo como o autor edifica as representações de sujeitos tidos como minoritários buscam dar ao leitor, de maneira didática, o sentimento de “ser diferente”. Esse didatismo é exposto, principalmente, na aproximação da narrativa do romance com a estrutura fabular. Mas os aspectos de construção dos personagens também aludem a essa intenção pedagógica de expor o moralismo de uma sociedade de ordem heteronormativa e patriarcal. Priorizando uma descrição afetiva em detrimento a uma descrição física, o autor ressalta o caráter psicológico dos personagens, tentando criar uma atmosfera existencial à trama. Tal atmosfera enfatiza a condição dos personagens e as suas angústias. Porém, alguns personagens são tratados de maneira diferenciada, a exemplo da anã, Isaura e Antonino. Enquanto o narrador não dá informação nenhuma sobre o aspecto físico de Crisóstomo, sabe-se apenas de sua grandeza e solidão, Isaura, a anã e Antonino são construídos a partir de seus aspectos físicos, mesmo que emoldurados em uma forma afetiva. Tal diferenciação aponta para a tentativa do autor, a partir da narração, em reforçar o estigma desses personagens em seus meios e isso se relaciona também com os epítetos utilizados. A anã, por exemplo, é conhecida apenas pelo seu apelido, é como uma personagem secundária, e o nome dado a ela realça a sua marginalidade. Ela é um sujeito que sofre preconceito por sua condição física, sendo reconhecida apenas por ela.

Pouco mais de oitenta centímetros que nem assomavam acima dos muros mais baixos dos caminhos. Era assim como um ser mais rasteiro a passar sem que se visse, sem que alterasse as vistas, sem que fosse gente. Nem é gente, pensavam as pessoas. É uma pessoa pequenina, como uma criança que envelhece e não deixa de o ser. Fica sempre criança e perde a mãe. Precisa que cuidem de si. Não é gente como a gente. E a anã, sem ouvir tanto do que diziam ou saber tanto do que pensavam sobre si dizia uma e outra vez que esperava ainda por um homem com maneiras delicadas que quisesse ficar consigo. Achava que havia um homem para amar cada mulher. As outras, quase um metro acima de si, não sabiam se uma mulher podia ser tão pequena. (MÃE, 2011, p. 25)

Já as características físicas de Isaura refletem sua condição amargurada de rejeição: “Tão magra e desabituada a sossegar, a Isaura entrara como um átomo ínfimo na invisibilidade do ar. Translúcida” (MÃE, 2011, p.75). O narrador reitera o adjetivo “magra” no decorrer da trama, reforçando a sua amargura e tristeza, enquanto Antonino é descrito como um ser diferente e repugnante, noutras delicado e frágil, características que conectam-se à sua identidade homossexual: “A Isaura confundia-o com as flores. Via-o delicado e pensava que ele era frágil e imprestável como as flores” (MÃE, 2011, p. 53).

Essa diferenciação é proposital, fazendo com que o narrador, mesmo tentando abster-se, reforce o discurso preconceituoso do ambiente conservador e patriarcal da história. Assim, mesmo que também cunhado por um epíteto, Crisóstomo é apenas o “homem de quarenta anos” e não é reconhecido por outra identidade, pois é homem e está dentro da hegemonia, não fornecendo outra imagem que o represente. Enquanto a anã, Antonino ou Isaura são estigmatizados por suas condições como deficiente, homossexual e mulher: “Os maricas eram como uns porcos, e as mulheres umas ordinárias. A humanidade fazia-se assim: De bem ficavam os homens, por serem estáveis e normais. Todos iguais” (MÃE, 2011, p. 119). O autor utiliza os estereótipos que são construídos pelas vozes de outros personagens para reforçar os estigmas que marcam socialmente esses sujeitos.

Essa ilustração corrobora a discussão proposta por Stuart Hall (2016) em *Cultura e Representação* sobre a produção da diferença e a criação do estereótipo. Para Hall, o estereótipo é produzido pela repetição de imagens e discursos sobre sujeitos que estão à margem das normas estabelecidas pela hegemonia. Ou seja, a estereotipagem é uma estratégia utilizada para marcar a diferença dos sujeitos marginalizados. Elaborando uma distinção entre tipo social e estereótipo, Hall define a estereotipagem:

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (insiders) e “forasteiros” (outsiders), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. (HALL, 2016, p. 192).

Hall discute principalmente como a estereotipagem funciona na cultura, observando como as imagens dos sujeitos minoritários são construídas por representações que reforçam a “diferença” e produzem identidades, geralmente, negativas. Em *O filho de mil homens*, a partir da narração, Valter Hugo Mãe busca tornar visível a produção de estereótipos sobre os

sujeitos “diferentes” a partir das falas dos personagens “normais”, mas também se utiliza dessa linguagem estereotipada para defini-los, dando o efeito de reforço do estigma que os marcam. É possível observar esta configuração com alguns trechos do romance:

Falavam dele efetivamente como de um ser aberrante com algum mistério e muito terror. Era como acreditar no lobisomem, nos vampiros ou num morto-vivo. Contavam piadas como se do cu de um maricas nascessem feras metidas tripas adentro a fazer ninho. Riam-se como se por ali, como por bocas dentadas, o cu dos maricas triturasse as cadeiras onde se sentava. Diziam que comia esterco porque o mau gosto o fazia apreciar espeluncas e fossas. O Antonino, no anedotário ridículo da vizinhança, era fecal, putrefacto, morto. (MÃE, 2011, p.98-99)

A descrição sobre Antonino é impiedosa. O narrador enfatiza o modo como os outros, “os normais”, o percebiam, imagens que constroem o estereótipo sobre o sujeito homossexual. É interessante perceber como o narrador que antes parecia sumir diante da narração retorna para trazer à descrição, em tom picaresco, um ponto de realidade. O narrador afirma a sensação que provavelmente o leitor terá ao ler as impressões sobre a homossexualidade e assume o ridículo dessas imagens. O caráter burlesco, folclórico das analogias que a vizinhança, pela boca do narrador, fazem de Antonino e da homossexualidade ressalta como o sujeito homossexual é compreendido em uma sociedade de ordem heteronormativa. O que parece apenas literatura ancora-se à realidade por ser fielmente chocante. Ao assumir como ridículas as analogias feitas sobre Antonino, o narrador imprime o efeito de choque na narrativa.

[...]o velho Alfredo assim lho repetiu: os maricas, de tanto insistirem, ainda não-de ensinar a humanidade a nascer pelo cu. Era um conceito difícil e malcriado para uma criança, mas significava um pouco o que diz o ditado da água mole na pedra dura, que de tanto investir há-de furar. Os maricas, de tanto o quererem, não-de fazer do cu um lugar todo ao contrário. Ao Camilo importava saber se as pessoas que daí nasciam seriam normais. O velho Alfredo, a aterrorizar o pequeno, dizia-lhe que se calhar nasciam sem cabeça ou com olhos de pepino ou teriam braços moles sem ossos e buracos na pele. (2011, p. 107-108).

Esse tom burlesco da narrativa que mostra imagens estereotipadas e absurdas da homossexualidade revela não apenas o ridículo do imaginário social acerca dos sujeitos homossexuais, mas também encontra nessas imagens o modo como as visões hegemônicas associam a diferença ao negativo. No caso, os homossexuais são comparados com monstros ou formas abjetas. Essas comparações correspondem a uma forma de reduzir o sujeito, mas também ligam essas imagens a um aspecto folclórico, fantasioso. De acordo com Hall (2016),

a produção dos estereótipos é configurada de diversas maneiras pela cultura, marcando a diferença dos sujeitos tidos como “anormais” dos “normais”. Desse modo, a criação do sujeito “diferente” procura reduzi-lo e objetificá-lo, produzindo um sujeito negativo e monstruoso, assim como cria imagens que em sua fantasia marcam a sua diferença.

O ponto importante é que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – *encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado*. (2016, p.200).

Pensando nisto, percebe-se pelas imagens absurdas e abjetas acerca da homossexualidade construídas pela narrativa de *O filho de mil homens* que o modo como os personagens “normais” falam sobre Antonino sinaliza a sua rejeição. Os aspectos que a narração põe em destaque ampliam a dimensão da rejeição do sujeito homossexual, utilizando-se das analogias absurdas e abjetas, em que as descrições reduzem o personagem, comparando-o a bichos e monstros. A fantasia, o folclore, a lenda do sujeito homossexual, monstruoso, perverso e abjeto é criada, apresentando a aversão de uma comunidade que entende a homossexualidade de Antonino como uma doença. Esse aspecto se acentua também pela relação entre Antonino e sua mãe, Matilde. Quando Matilde resgata Antonino logo depois dele ter sido espancado, percebe-se o nojo da mãe perante o corpo homossexual do filho:

O Antonino deitou-se à cama, porque a Matilde não teve coragem de o levar ao hospital, e comeu sopa e cuspiu sangue. A mãe, em protesto, fechou-lhe o quarto como a um cão e fê-lo sentir o asco que a acometia entregando-lhe as refeições à distância, não dizendo mais nada. Pousava a bandeja com o prato e a água na camilha e saía. Não olhava para ele. Escusava-se a olhar. Tinha-lhe deixado pomadas e comprimidos. Quando era preciso algo mais, ele batia à porta e ela permitia que fosse à casa de banho. Acontecia ter de esperar, enquanto ele tratava dos campos e dos animais. Depois, ela recolhia as toalhas com luvas e imergia-as em água e lixívia por horas. Ia metê-las ao tanque com muito sabão para se esquecerem de ter encostado na pele do Antonino. De todo o modo, ela nunca as usaria. Seriam dele, para ele, enquanto sobrevivesse. (MÃE, 2011, p.90).

O sentimento de asco da mãe pelo corpo do filho ressalta a rejeição sofrida pelo sujeito homossexual. As imagens grotescas e asquerosas que elaboram as descrições de Antonino dão à narrativa a dimensão desumana do preconceito. O corpo é o elemento utilizado para que o efeito da violência, tanto simbólica, quanto física contra Antonino tenha

ênfase. A exploração da imagem do corpo, principalmente do “cu” de Antonino, revela como a estrutura da produção da diferença está ligada ao *fetichismo*.

Voltando a Stuart Hall (2016) e sua concepção acerca do estereótipo, o autor percebe como o fetichismo é um dos componentes da estereotipagem, produzindo sujeitos marcados pela diferença: “Esta substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo – é o efeito de uma prática representacional muito importante, o *fetichismo*” (HALL, 2016, p. 205). O “Outro” é marcado em sua diferença a partir da redução do seu “todo” a um aspecto físico, a uma “parte” sua. No caso da representação de Antonino, as imagens estereotipadas que os outros personagens trazem dele referem-se, principalmente, ao cu. Mas o cu está não só como uma *parte* de Antonino, mas como uma parte do sujeito homossexual, e, portanto, torna-se o *todo* de Antonino e também o símbolo da sua homossexualidade desprezada. Em outro romance de Valter Hugo Mãe é possível perceber essa mesma ideia do fetichismo no estereótipo do sujeito homossexual. Em *o nosso reino*, o personagem Carlos fala para o protagonista Benjamim sobre os “homens maricas”:

sabias que no estrangeiro há homens que se dizem mulheres. nem querem saber de terem uma pila, dizem que é como se fosse falsa. e depois fazem amor pelo cu porque não tem racha. enfiam coisas pelo cu, percebes. o senhor francisco esteve muito tempo sozinho a fazer coisas de menina como lavar roupa e cozinhar, é maricas, sabes, maricas é querer meter coisas no cu. (MÃE, 2012, p.61)

Quanto a esta redução do corpo homossexual masculino que faz com que o cu, a partir da elaboração da estereotipagem, seja o símbolo da homossexualidade, percebe-se que associar o homossexual ao ânus é também uma maneira de depreciá-lo, expô-lo a uma identidade degradada. Nesse sentido, a estética grotesca que Valter Hugo Mãe geralmente utiliza em suas narrativas como forma de ampliar aspectos da realidade ao exagero e proporcionar um efeito de choque é o viés mais adequado para direcionar o leitor à experiência da degradação humana. Tem-se o rebaixamento do humano a partir da redução do corpo às partes baixas, no caso, o cu, explorando a sua imagem de degradação. Frente ao riso patético do grotesco que encobre a realidade, há o abismo do horror que se apresenta.

O corpo na narrativa de *O filho de mil homens* transforma-se então no elemento capaz de apresentar o estigma dos personagens minoritários. É a corporalidade visível que se alia à marcação da diferença e que ilustra essa diferença como a justificativa para a sua rejeição. Como afirmou Paul B. Preciado (2014, p.31), “a arquitetura do corpo é política”. O corpo é o espaço material para a produção da identidade estigmatizada. O estigma é a marca visível

deste corpo, mas também é a marca imposta a este corpo. Por isso, há o enfoque no corpo de Antonino, em sua maneira delicada, “diferente dos outros rapazes”. Uma atribuição da sexualidade à imagem do corpo, assim como a atribuição no corpo do efeito de rejeição dos “normais”:

A outra perguntava: e não lhe dá nojo, a lavar-lhe as roupas e as louças. Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele. A Matilde dizia que sim, que lhe dava nojo, mas também achava que ainda era só uma delicadeza, não era sexual. Talvez nunca viesse a ser sexual. Mate-o, como se faz aos escaravelhos que nos assustam. São um nojo quando se põem aí a voar na primavera. A vizinha insistia: o seu rapaz é maricas para a vida inteira, que ele abana-se como os galhos e tem mais flor do que a amendoeira. (MÃE, 2011, p. 87).

A reiteração da imagem da diferença marcada no/pelo corpo pressupõe que assim como o gênero o corpo também é construído discursivamente. Essa ilustração da narrativa ancora-se ao conceito de gênero discutido por Butler (2010). Para a autora, o gênero assim como o corpo são significados, produzidos, construídos no interior dos discursos de um regime de poder.

Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na (s) marca (s) do gênero e por meio delas? (BUTLER, 2010, p.27)

Dessa forma é possível compreender como o elemento do corpo surge na narrativa como principal foco do narrador na descrição dos personagens, mas também sugere a ligação entre gênero e identidade. A identidade homossexual é construída a partir desse discurso social que elabora uma ideia normativa dos gêneros. Butler aponta que o gênero, por ser construído discursivamente, é também relacional:

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um “fator” ou “dimensão” da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma “marca” de diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto. Algumas teóricas feministas assumem ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. (BUTLER, 2010, p.28).

Ou seja, o gênero se constrói em um conjunto de relações que regulam as diferenças em um regime de gênero em que a heterossexualidade é concebida como matriz. Nesse

sentido, como Butler elabora, os gêneros inteligíveis, aqueles que correspondem à coerência da simetria sexo-gênero-prática sexual e desejo, em outras palavras, a heteronormatividade, marcam os que são “incoerentes” a esta simetria como o “Outro”.

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2010, p.38)

O personagem Antonino é apresentado a partir das imagens que mostram a sua diferença perante os outros homens. A sua identidade, enquanto pessoa é atrelada à sua “incoerência de gênero”. Desse modo, não sabemos quem é Antonino senão pela marca da sua diferença. Sua identidade é construída nesta relação de alteridade que se traduz como uma relação de oposição, normal/anormal, onde a performance de gênero sobressai a qualquer outra característica. Ele é o sujeito homossexual, o homem maricas.

Como Butler formulou:

Seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero (BUTLER, 2010, p. 37).

Ao expor a rejeição do personagem Antonino por seu estigma homossexual, Valter Hugo Mãe buscou retratar em etapas a experiência do sujeito homossexual. Para isso, vemos que o percurso de Antonino percorre alguns pontos fundamentais para a compreensão desta experiência. Nesse sentido, há no romance uma evolução desse personagem, configurando-se como em um romance de formação. Mesmo que a narrativa não seja somente sobre Antonino, há um percurso cronológico sobre esse personagem que remonta sua vida enquanto infância e adolescência para a vida adulta, assim como também elabora uma trajetória do seu reconhecimento de si. Essa trajetória é a mais importante, pois elenca os fatos representativos para a experiência do sujeito homossexual em uma sociedade de ordem heteronormativa. Assim, as etapas observadas nesta construção refletem a situação de preconceito, a relação mãe e filho, a descoberta de si, a aceitação da comunidade e o final feliz. As últimas etapas, a aceitação da comunidade e o final feliz remetem ao significado geral da trama, que como explícito em suas primeiras páginas, busca ser uma narrativa de cunho didático e moral sobre a importância do afeto.

Desse modo, a construção do personagem homossexual em *O filho de mil homens* por Valter Hugo Mãe destoa de outras representações acerca do sujeito homossexual na Literatura Portuguesa. Como afirmou Nogueira (2016) e também Silvestre (2016), a experiência representada na figura de Antonino marca um registro sobre o sujeito homossexual que é singular na cena literária portuguesa. Como também é singular a evolução do personagem homossexual que a princípio sofre com a rejeição e preconceito, mas ao final da trama encontra a aceitação e a felicidade, sendo uma representação sobre o sujeito homossexual diferente, principalmente pelo final feliz, pois geralmente esses personagens não encontram a felicidade ou são representadas em pinturas negativas, secundárias ou encobertas de silêncio e ambiguidade. Dentre os personagens marcantes na Literatura Portuguesa que se referem a sujeitos com performances de gênero marginais, tem-se a figura melancólica do travesti Carlos na narrativa de António Lobo Antunes, *o que farei quando tudo arde?* (2008), romance que apresenta uma família em ruínas pela miséria, a condição marginal do pai e da mãe, o travesti Carlos e a prostituta Judith, e o vício do filho Paulo. Quanto à caracterização de sujeitos homossexuais na prosa portuguesa, as narrativas geralmente são envoltas pelo não-dito e a negatividade, como apontou Eduardo Pitta (2003), analisando obras nas quais muitas representações de sujeitos homossexuais emergem na configuração de personagens secundários ou descritos negativamente pelo narrador, salvo algumas obras, como os romances do escritor Al Berto, que talvez tenha sido um dos poucos escritores portugueses a representar a homossexualidade de maneira objetiva e peculiar, mais próxima a uma denominação *queer*.

O mapeamento que Pitta impele à Literatura Portuguesa vai desde a poesia de desejo interdito de Fernando Pessoa, à narrativa de dimensão homoerótica *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, às obras de Jorge de Sena, que para Pitta, trouxe várias questões do universo homossexual a partir de um ponto de vista heterossexual. Entretanto, nas representações da homossexualidade na ficção portuguesa, dentre o secundarismo ou subjetividade de algumas representações, a caracterização do personagem Antonino em *O filho de mil homens* traz à Literatura Portuguesa o conhecimento íntimo e ideológico da experiência do sujeito homossexual masculino de modo ainda não explorado na prosa lusitana.

Desse modo, o que é percebido na narrativa de Valter Hugo Mãe é a tentativa de elaborar uma representação próxima à experiência do homossexual na realidade (mesmo que o final feliz destoe do que acontece muitas vezes na vida real). Assim, as etapas que

caracterizam a evolução do personagem Antonino são significativas para entender os temas que perpassam a questão da condição do sujeito homossexual. O preconceito, do qual tratei mais profundamente até agora, é um ponto forte na trama e alia-se a representação da ideia de estereótipo e produção da diferença. O tema do preconceito é expresso na narrativa de forma crua e configura o efeito intenso pela crueza da descrição das imagens de homofobia, mas também proporciona ao leitor a empatia perante o personagem Antonino:

A vizinha, mais fácil a dizer as coisas, contava-lhe que pelas redondezas os poucos casos daqueles tinham sido tratados em modos. Uns racharam os filhos ao meio, outros mandaram-nos embora espancados e sem ordens para voltar, e um homem até subiu pelo cu acima do filho uma vara grossa e pô-lo ao dependuro para todos verem. Era uma bandeira. E quem via tinha-lhe tanto horror quanto desprezo. (MÃE, 2011, p.87).

Novamente, a imagem do cu retorna como símbolo. No trecho acima vemos a representação da homofobia de forma crua e intensa, proporcionando a caracterização do horror da violência sofrida pelos sujeitos homossexuais em uma sociedade que busca punir os sujeitos que performam um gênero “incoerente”. No próximo trecho o autor busca também representar a legitimação da violência homofóbica pelo Estado:

Os polícias nem queriam saber. Se um maricas desaparecesse, eles faziam umas perguntas tolas e iam-se embora sem resistência. Era tão habitual que o povo tivesse juízo para essas decisões antigas, não importava que a lei quisesse outra coisa, porque todas as pessoas sabiam o que estava certo desde há muitos mil anos. (MÃE, 2011, p.87)

Nesse fragmento é possível observar como o narrador começa a entoar uma opinião, mesmo que tímida, sobre o que conta. Inicia-se na narrativa uma intromissão afetiva do narrador que contava os fatos tentando abster-se, mas na medida em que os personagens vão ganhando mais destaque, busca criar um efeito de empatia no leitor. Na narração sobre a relação entre a mãe Matilde e o filho Antonino, o narrador busca contar essa história de modo a criar no leitor uma espécie de compaixão pela mãe que rejeita o filho. A cena que revela o sentimento da personagem Matilde perante o filho homossexual mistura delicadeza e complexidade:

A Matilde, talvez por criar viúva o seu único filho, enojava-se do mesmo jeito mas agia diferente. Não teria coragem para desfazer um filho, o único filho, que tanto trabalho e sonho lhe dera. Se, pelo menos, o pudesse mandar embora, mesmo que não tivesse mais familiares, nem muito para onde ir. Ficariam sozinhos um do outro. A Matilde queria acreditar que, mandado embora, o filho poderia resolver o problema, como se longe dali ele não florisse, não gesticulasse, não subisse um tom nas sílabas mais bonitas das

palavras quando falava a rir, talvez longe dali não fosse maricas. Talvez porque ela também tivesse culpa. Era culpada duas vezes, uma de o ter feito assim, outra de não encontrar solução. Respondia à vizinha que o Antonino era só um miúdo, e nem gostaria de rapazes porque ainda sequer tinha idade para gostar de raparigas. Era só um criança mais enfezado nos modos e com poucas conversas. (MÃE, 2011, p.88).

A exposição do sentimento da mãe amplia o caráter desumano do preconceito. Diante da sugestão da vizinha que diz para que ela mate o filho, o afeto, mesmo que ocupando espaço com o nojo, prevalece. Matilde se sente culpada por pôr no mundo um filho homossexual. Esse trecho faz parte da etapa da relação mãe e filho na experiência da condição homossexual. Antonino, rejeitado pela comunidade, não encontra nem mesmo na mãe um apoio. A própria mãe se sente indecisa quanto ao que deve sentir: de um lado o afeto pelo filho que a faz converter a culpa de Antonino para si; de outro a rejeição e o nojo que compartilha com a comunidade perante a homossexualidade. Isto confere a narrativa a exposição dos afetos a que são acometidos os personagens e lhes dão a complexidade do humano. Não há de um lado “os normais” como os maus, nem há “os anormais” como bons. Há pessoas, complexas, que buscam agir diante de seus afetos e crenças. Essa caracterização aponta para a ideia de uma transformação possível dessa realidade, uma aprendizagem pelo afeto. Matilde, ao mesmo tempo em que tem ódio do filho, não consegue rejeitá-lo. Por expor esse sentimento de dualidade de Matilde, Valter Hugo Mãe consegue fazer com que esse personagem demonstre a sua humanidade e dá pista para a transformação que ocorrerá mais adiante. Entretanto, nesse momento, o autor busca trazer à trajetória de Antonino, imagens sobre o preconceito:

Quando o rapaz chegou aos dezessete anos, vieram dizer à Matilde que o tinham espancado perto do riacho. Ela que fosse vê-lo depressa porque o miúdo estava caído no chão a gemer de dores. E o que foi, perguntava ela. Responderam-lhe: estava de calças arreadas a ver os homens que tomavam banho. O seu filho, dona Matilde, é aleijado por trás. Quando Matilde chegou a ele, algumas pessoas cercavam-no como a um bicho que se vê agonizar até à morte. Ela percebeu que o cercavam curiosas, a ver se de um rapaz assim exalava uma alma ou uma sombra negra que o bafo do diabo sorvesse. Abutres, pensou ela, por estarem à espera que um cachopo de nada morra. Ela ainda queria convencer-se de que ele seria um cachopo de nada e que aquilo, se ele só pensava em asneiras, era porque lhe faltava crescer para homem. Enxotou-os abrindo caminho até ao Antonino e tomou-o sozinha nos braços. Não falou nem girou com ninguém. Levava o corpo do filho com quem limpava por obrigação o vomitado do chão. (MÃE, 2011, p.89-90).

Antonino é espancado por homens que dizem tê-lo visto observá-los próximo ao riacho. Essa cena é simbólica e expõe não só o preconceito sofrido pelo personagem, mas denota a experiência que muitos sujeitos que subvertem a norma de gênero vivem em uma

sociedade heterocentrada. Depois de conhecermos Antonino pelas imagens preconceituosas dos outros personagens, o próximo percurso de sua trajetória continua pelo viés do preconceito. Até então, só supomos que Antonino seja um sujeito homossexual pela ótica social que significa as marcas de gênero “incoerentes” do seu corpo. Não há na trama até então nenhuma cena que mostre o personagem vivendo sua sexualidade. Antes de se compreender enquanto homossexual, Antonino já é marcado pelo estigma por não corresponder ao modo como é entendida a masculinidade naquele universo. A cena em que é espancado pelos homens que o veem próximo ao riacho mostra a diferença de Antonino perante os homens de gênero “coerente” e descreve a interdição do desejo homossexual:

Não foi verdade que tivesse baixado as calças. Não estava a tocar-se. Quando um dos homens o apanhou, ele estava apenas agachado a dar uns passos para longe, a ver como sair dali do mesmo discreto modo como chegara. Mas parecia um bandido a roubar sorrateiramente quando deu uns passos em jeito de saída. Que diabo haveria de ter roubado, se levava os bolsos vazios. Parecia um bandido e, por azar, era o moço maricas, filho da Matilde, de que já muita gente começava a falar. O homem deitou-lhe a mão e esticou-o à sua frente. Entre as pernas do rapaz preponderava o seu pensamento. O homem apertou-o assim mesmo. A mão entre as pernas do rapaz como se fosse de espremer-lhe o pênis até o fazer rebentar. O Antonino gritou de dor. Quando os outros se aperceberam do rapaz maricas tombado de joelhos, vieram da água como estavam e não se cobriram. Expuseram-se como machos normais, com o direito absoluto, retirando ao rapaz qualquer desculpa ou dignidade. (MÃE, 2011, p.93)

Essa cena também busca restituir a experiência absurda da homofobia e é uma ilustração que descreve a ligação entre norma e violência. Conexão que Pierre Bourdieu (2002) observou no comportamento violento dos homens como uma estratégia para manter o *status* de dominador. Para Bourdieu, a violência é utilizada pelos homens para manter o *habitus viril* da masculinidade:

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada *diante dos outros* -, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens” (BOURDIEU, 2002, p.33).

Percebe-se que há uma ligação entre violência e manutenção da ordem. Butler (2010) também aponta para esta questão quando reflete que o regime de gênero utiliza-se de métodos coercitivos. Mas há também uma leitura diferente sobre a punição da diferença no interior da norma. É o que elabora Guy Hocquenghem (2009, p. 21) ao discutir que no medo da homossexualidade esconde-se um desejo latente: “Lo que causa el problema no es el deseo

homossexual sino el miedo a la homosexualidad”²⁷. Para Hocquenghem, o medo da homossexualidade esconde o desejo homossexual. A repressão torna-se paranoia e a homossexualidade é perseguida:

La constitución de la homosexualidad como categoría separada va a la par con su represión. De ahí que nos extrañemos al descubrir que la represión anti-homossexual es en sí una expresión desviada del deseo homossexual. La actitud de lo que se ha convenido en llamar “la sociedad” es, desde este punto de vista, paranoica: sufre de un delirio de interpretación que le lleva a captar en todas partes indicios de una conspiración homossexual contra su buen funcionamiento. (HOCQUENGHEM, 2009, p.27).²⁸

Para ilustrar esta compreensão de Hocquenghem (2009), voltemos à cena do espancamento de Antonino:

O primeiro homem jurou que ele estava de calças arreadas a tocar-se. Dizia: estava a comer-se de nós, a pensar em nós. Passou por todos a sensação estranha de o Antonino lhes tocar sexualmente. Num instante, todos sentiram na imaginação o que seria um cachopo daqueles sobre os seus corpos. Quando o primeiro o esbofeteou, já um segundo lhe levava o pé ao peito. Pela raiva, tanto lhe pediam explicações como o esganavam. E ele foi ficando pelo chão, reagindo menos, rastejando, julgando que à beleza dos homens correspondia a fúria, a bestial crueldade. (MÃE, 2011, p.93).

A violência responde à rejeição da possibilidade de desejo homossexual. É a forma que os homens, como mostra o trecho do romance, encontram para expurgar o desejo e manter a pureza da masculinidade. Por essas representações Valter Hugo Mãe empreende uma tentativa de compreender a homofobia e põe desnudo o moralismo dessa sociedade. Além de pensar o preconceito como um dos elementos da condição existencial do sujeito homossexual, trazendo assim também uma reflexão sobre a diferença e a violência de gênero, a narrativa de *O filho de mil homens* também propõe pensar sobre outro elemento que emerge desta condição social, o fato biológico como determinante social, natureza *versus* cultura. Essa discussão tem conexão com a etapa do descobrimento de si do personagem Antonino. Antonino é um sujeito marcado pelo estigma da homossexualidade, mas ainda não havia

²⁷ “O que causa o problema não é o desejo homossexual, mas o medo da homossexualidade” (Tradução minha).

²⁸ “A construção da homossexualidade como categoria separada segue em par com sua repressão. Estranhamos ao descobrir que a repressão anti-homossexual é em si uma expressão desviada do desejo homossexual. A atitude do que se convencionou chamar de “a sociedade” é, deste ponto de vista, paranoica: sofre de um delírio de interpretação que leva a ver em todas as partes indícios de uma conspiração homossexual contra seu bom funcionamento” (tradução minha).

experimentado em sua sexualidade o desejo homossexual que lhe era interdito antes mesmo de se concretizar. Ele é impedido de viver livremente o seu ser, pois a construção desse personagem revela que até então Antonino só é compreendido como homossexual pelos outros, pois para ele sabia somente que havia “nascido diferente dos outros homens”. Quando o desejo enfim se estabelece com persistência, Antonino busca vivê-lo em respeito a si próprio. O trecho do romance em que Antonino se masturba dá a proporção da naturalidade com que o desejo emerge para Antonino em meio à rejeição:

Procurando-se, o Antonino sentara se na cama a meio da noite a transpirar. Era-lhe incompreensível o que acabara de fazer. Estava estupefacto com o seu gesto, assustado, os olhos abertos numa vergonha sozinha, íntima, uma vergonha de si mesmo. Metera o dedo. Como se o dedo fosse algo que não podia ser, autonomizando-se, servindo de amor. Um dedo a fazer do amor de outrem. A servir de amor. Cauteloso, carinhoso, lascivo. Pensou que estava louco e zangou-se consigo mesmo repugnado e recusando aceitar ser assim, repetir tal vergonha. Uma bágoa rosto abaixo laminou-lhe a pele a ferver. A febre parou-lhe o pensamento. A vergonha parou-lhe o pensamento. O que sabia do amor parou-lhe o pensamento. Não sabia nada sobre o amor. (MÃE, 2011, p. 91).

Este é o primeiro momento da narrativa em que Antonino começa a se reconhecer. Pelo desejo flui a existência ainda interdita do personagem. Pelo conhecimento do corpo que Antonino procura a si mesmo, procura o desejo que interdita por conta da rejeição social e que ainda nem sequer havia se concretizado. Desse ponto em diante, o leitor passa a conhecer melhor Antonino, seu desejo homossexual é descrito de maneira que o próprio personagem percebe e não pela construção social que o concebe como abjeto: “Lembrava-se do corpo dos homens e achava que talvez fosse necessário que o seu próprio corpo reagisse honestamente a tal memória. Pensara, por um instante, que havia algo dentro de si que o esperava, como alguém dentro de si que o esperava” (MÃE, 2011, p.91). Mesmo compreendendo a sua natureza, dentro de si havia também o desejo interdito:

Não queria ter nada adiado. Queria ser o que podia, aquilo que lhe era permitido. O resto que estivesse dentro de si precisava de morrer. Pensou nos homens e convenceu-se de que eram animais perigosos que nunca poderia, ou deveria, amar. No dia seguinte, lavando-se, recusou o amor como quem escolhia a sanidade. Haveria de, renunciando à sua própria natureza, ser um herói de si mesmo, um herói da sua mãe. Preferia ser sempre um herói infeliz. (MÃE, 2011, p.92).

Ao buscar a si, o desejo interdito ainda era mais forte. O fragmento mostra o percurso social da interdição do desejo homossexual: a mãe que representa a família, os homens que representam a ordem heterossexual e patriarcal. Antonino ainda não podia ser

quem era porque a rejeição que sentia o fazia se sentir culpado. Mas ele sabia que o seu desejo existia e que era natural. Ao expor a angústia do desejo interdito de Antonino o narrador aponta para a discussão sobre a natureza da homossexualidade. Em outros momentos do texto também é possível perceber esta relação entre natureza e ordem social nas muitas analogias com a vida animal e nas tentativas de compreensão da homossexualidade pela ótica de outros personagens, como no pensamento de Isaura sobre Antonino:

Por vezes, os coelhos, enganados ou a fazerem-se de espertos, esfregavam-se macho a macho para se aliviarem. Ela bem o via. Talvez fosse um erro da natureza que se lhes impõe, porque eles nem pensariam o suficiente para decidirem sozinhos. Os coelhos nasciam quase sem cérebro. Ela olhou para o homem e pensou que ele não teria culpa de ser como era. Talvez tivesse pouco cérebro. (MÃE, 2011, p. 55).

Nesse fragmento há uma tentativa de compreensão da homossexualidade por Isaura. Essa parte alude a discussão sobre o fator biológico como determinante para a compreensão da sexualidade. Na etapa de reconhecimento de si de Antonino há paralelo uma discussão sobre a compreensão da homossexualidade. Enquanto Antonino começa a deixar fluir o seu desejo interdito, outras cenas mostram a busca de outros personagens em definir a homossexualidade. É o que se observa na conversa entre Camilo e o avó, o velho Alfredo, que com uma concepção retrógrada ensina ao neto que a homossexualidade é algo negativo:

O velho Alfredo, com tanto amor pelos livros e pelo exercício mental que curaria o colesterol e muito teto de casa com vontade de cair, ensinou ao neto que o amor era todo da família ou dos homens com as mulheres. Como se os maricas não fossem familiares, não fossem nascidos de pai e mãe, não pertencessem a ninguém. Como se fossem talvez encontrados pelo caminho à sorte, igual a algo que se levava para casa a ver o que tinha dentro. O Camilo assim o aprendeu. (MÃE, 2011, p. 108).

Esses acontecimentos paralelos à consciência de si de Antonino indicam uma transformação desta sociedade. Mas essa transformação acontece a partir da intervenção de um personagem: Crisóstomo. O homem que desvia da ideia comum de masculinidade, Crisóstomo, é o sujeito que traz a narrativa uma interpretação diferente da homossexualidade. Enquanto o velho Alfredo representa a visão antiquada, patriarcal e preconceituosa, Crisóstomo é a visão da empatia, a perspectiva de um mundo solidário. Em meio a esses dois homens, o pequeno homem Camilo era a esperança, a quem necessitava de entender a diferença, a quem precisava aprender o afeto:

O Crisóstomo dizia que talvez para os campos as pessoas fossem mais atrasadas, porque ali ao pé da água já se via de tudo e os maricas não tinham

novidade nem ofereciam alguma ameaça. Os maricas eram como gente mais colorida a alegrar os passeios. O povo podia rir-se mas não queria fazer grande caso. Só era necessário isso, não lhes fazer caso. (MÃE, 2011, p. 167)

Ao assumir-se como pai de Camilo, Crisóstomo tenta educar o rapaz para o respeito ao diferente:

A conversa do Crisóstomo com o Camilo punha-se como uma educação tardia para correção do que o velho Alfredo ensinara. Com tanto livro, insistia o pescador, o velho havia de ter enchido a cabeça do miúdo com palermices acerca das pessoas diferentes. Não era nada que os maricas fossem parecidos com as prostitutas ou com os drogados, com os surfistas ou com cantores. Cada um padecia de uma especificidade que carecia de ser pensada de modo distinto. (MÃE, 2011, p.115).

A intervenção de Crisóstomo no ambiente conservador da trama representa a possibilidade de transformação dessa comunidade que aponta para a mudança na realidade fora do livro. Transformação que se dá pela empatia, a aprendizagem do afeto e a educação, como é observado na relação de Crisóstomo com Camilo. Assim, Crisóstomo é o personagem capaz de representar essa possibilidade, pois, ao casar-se com Isaura, acolhe também Antonino, formando com Camilo uma família. Logo, os outros personagens também começam a se acolherem, construindo um grande núcleo em que laços sanguíneos não são fundamentais. Ao contar sobre essa transformação, o narrador não muda essencialmente seu discurso: continua a reproduzir a voz daquela comunidade, mas, agora, mostra uma comunidade que tenta lidar, a partir da sua imperfeição, com a diferença que antes rejeitava. Isso também é visível nas falas de Crisóstomo, que mesmo representando um ideal de respeito e empatia, mostra-se como um personagem verossímil ao ambiente rural e atrasado que o cerca:

O Crisóstomo nunca queria mal algum ao Antonino, sabia dele agora, magoava-se, mas recebia a vida como ela era e fazia o que podia. Não pensava em mais nada. Os maricas, acreditava ele, estavam doentes de algo incurável. O importante era que não passassem dos limites. (MÃE, 2011, p. 110-111).

Mesmo aceitando e defendendo Antonino, Crisóstomo ainda entende a homossexualidade como algo estranho, mesmo não a condenando como fazem os outros personagens. Essa configuração da narrativa é interessante e aponta para a ideia de possibilidade de transformação do mundo. O narrador mostra esses personagens em seus conflitos de crenças e afetos, mas os mostra em sua realidade, e quando estes se transformam,

não mudam de forma mágica, como se a aceitação do diferente em uma sociedade de tradições machistas fosse algo simples. Para que a verossimilhança desse mundo construído em tons rurais, interioranos e patriarcais fosse consistente, foi preciso que o autor, a partir da narração, promovesse a mudança de forma que a conexão com o real fosse compatível com o tipo de sociedade que representa. Assim, ao mesmo tempo que Antonino começa a se reconhecer, a comunidade inicia sua aprendizagem e o acolhe. Pois, o mais importante para esta narrativa não é a representação de uma transformação de padrões de uma sociedade de forma instantânea e inverossímil, mas a ideia de que somente com a tentativa de aceitação da sociedade, o sujeito homossexual pode compreender a si mesmo sem sofrimento. Nesse sentido, é representativo que a mudança surja pela voz de um homem (heterossexual e cisgênero), Crisóstomo:

O Crisóstomo explicava que o amor era uma atitude. Uma predisposição natural para se ser a favor de outrem. É isso o amor. Uma predisposição natural para se favorecer alguém. Ser, sem sequer se pensar, por outra pessoa. Isso dava também para as variações estranhas do amor. (MÃE, 2011, p.111).

Nessa etapa de aceitação da comunidade, Antonino vai encontrando a si, a medida que também reencontra o amor da mãe Matilde e o afeto de Isaura e Camilo. O romance torna-se claro enquanto a sua moral: precisava a aceitação e o respeito dos outros para que Antonino pudesse viver a sua sexualidade. Assim, o amor aparece para Antonino já nas últimas páginas da narrativa, e vem diferente, como uma quebra na ideia de homossexualidade debatida pelo livro e construída pela visão social dos outros personagens:

Veio um desconhecido e olhou para o Antonino. Esticado, e a parecer comprador, olhou para o Antonino. O Antonino arrepiou-se. Estava com cheiro dos bezerros e mais o cheiros das galinhas de meter-lhes o dedo no cu, e elas andavam sempre por ali a deitar ovos enquanto ele arremessava umas couves ao chão para debicarem. [...] O Antonino esfregou os dedos na roupa suja e ficou tão nervoso que apenas reparou em como um homem podia ser um assunto tão intenso. A Isaura, descendo a correr as escadas, disse: vou à casa da praia. Até logo. Foi certamente para que ficassem sozinhos. O Antonino não conseguia respirar. (MÃE, 2011, 191-192).

O homem que flerta com Antonino não é um sujeito homossexual com trejeitos próximos ao que se entende como feminilidade, e nesse contexto o final é surpreendente, pois aponta para a diversidade de modos de ser homossexual, quebrando com a visão estereotipada que busca enquadrar os sujeitos homossexuais em uma identidade homossexual única:

A cria, atabalhoada com aquilo e com ser criança, observou o Antonino e o desconhecido e sentiu que, não se conhecendo antes, eram já amigos. Eram como amigos e achou se se conheceriam para sempre, como se não pudessem voltar a desconhecer-se ou não quisessem nunca mais deixar de se ver. A Matilde achou muito masculino que o desconhecido não chorasse. Achou muito masculino que não tivesse medo de pegar num morto. Achou que estava com o Antonino, pensou que não havia mais nada a achar e muito menos a fazer. A Matilde perguntou: como se chama. (MÃE, 2011, p.194).

Até então a motivação de Valter Hugo Mãe ao construir o personagem homossexual em uma proximidade com o estereótipo tinha como intenção compreender a dificuldade de aceitação da diferença, além de perceber a produção da diferença pela via do estereótipo e descrever as estratégias violentas que a sociedade busca para manter a ordem e a pureza. Mas essa lógica parece se intensificar quando percebemos que para além da representação de um sujeito homossexual mais próximo do estereótipo e outro que quebra o estereótipo, além da representação de um homem heterossexual que também quebra com o senso comum de masculinidade, o ponto de vista da narrativa continua sendo o social. É Matilde quem percebe a “masculinidade” do desconhecido por quem Antonino se apaixona. É a própria sociedade que continua a pensar e a reagir do mesmo modo, mesmo com a aprendizagem da aceitação do diferente, pois a mudança está na vontade de aceitação do diferente e não somente na mudança dos padrões sociais. Nesse sentido, a narrativa de *o filho de mil homens* mostra a sua verossimilhança com a realidade fora do livro e reitera a sua moral: o amor é uma atitude.

3 DEVIR-ESTRANGEIRO

Este capítulo trata de sujeitos e temas incorporados aos personagens e tramas de romances de Valter Hugo Mãe que ilustram e propõem discutir sobre a identidade portuguesa, a partir de histórias que representam a contemporaneidade de Portugal. O *Outro-imigrante* personifica na figura do ucraniano andriy, em *o apocalipse dos trabalhadores*, a situação contemporânea de Portugal em meio à crescente imigração de pessoas do leste europeu. Em *o nosso reino*, o *Outro-colonial* resgata o passado colonial português, procurando discutir o olhar sobre a África, tema que quase se perde nas leituras sobre este romance, mas que é um componente forte de significação desta narrativa. As representações do sujeito imigrante e do sujeito pós-colonial expõem a identidade ambígua do português, fraturado em seu sentimento sobre o passado de esplendor e o presente semiperiférico perante *o Outro estrangeiro*.

3.1 O OUTRO-IMIGRANTE: ANDRIY, O IMIGRANTE UCRANIANO EM O APOCALIPSE DOS TRABALHADORES

A felicidade das máquinas, para não sentir senão através do alcance constante de cada meta, sempre tão definida e cumprida quanto seria de esperar de si.

Narrador de *o apocalipse dos trabalhadores*

No começo dos anos 2000, houve uma migração massiva de pessoas do Leste Europeu para Portugal. A entrada de imigrantes provenientes da Ucrânia foi intensa e paralela à demanda de mão-de-obra na construção civil. Muitos imigrantes ucranianos chegaram a Portugal com o auxílio de agências de viagens, que viram na facilidade de ingresso no país lusitano um bom negócio e os incentivaram a migrarem em busca de melhores condições de vida e maiores oportunidades de trabalho²⁹. Sem ter ligações históricas entre os dois países, hoje, o número de imigrantes ucranianos em Portugal é tão grande quanto o de imigrantes brasileiros. Esse fato ancora-se à história do personagem Andriy, o imigrante ucraniano em *o apocalipse dos trabalhadores*. Vindo de Korosten, o personagem desse romance parte para o “país das flores”, como chama Portugal, em busca de trabalho e dinheiro, deixando a mãe,

²⁹ BAGANHA, MARQUES e GÓIS (2009)

Ekaterina, a cuidar do pai, Sasha, que padece de uma enfermidade psicológica. Em Bragança, ele trabalha exaustivamente em busca de dinheiro para mandar à família, mas também na tentativa de aliviar a saudade e a tristeza pela distância dos pais e de sua terra natal. Nessa procura por adaptar-se ao modo de vida português e à nova língua que tem que aprender para sobreviver no país estrangeiro, Andriy conhece Quitéria, uma mulher-a-dias, e os dois começam uma relação que a princípio é mantida pelo sexo, mas que desemboca no amor, à medida que os dois, em suas rotinas exaustivas de trabalho, compreendem que necessitam um do outro.

É a partir da relação com Quitéria que a construção do personagem Andriy torna-se mais densa. Neste elo, é possível observar a ilustração do sujeito imigrante, pois é principalmente pelo diálogo quase mudo com Quitéria, pela impossibilidade de fala de Andriy, que o narrador constrói a subjetividade desse personagem. Nesta relação de alteridade, em que o personagem Andriy ora é o outro, ora o eu, vê-se o olhar acerca do sujeito imigrante, assim como o olhar sobre a cultura portuguesa. Desse modo, Valter Hugo Mãe constrói um rosto para o sujeito imigrante criando para sua migração uma história de subjetividade:

o andriy encostou-se um pouco à parede azul, junto à janela. através da cortina via quase nada do que lá fora se passava, recebia apenas a luz, como se ali pudesse mudar de pele, ser outro. e a quitéria dizia-lhe que ele, de pele tão clara, podia ser um albino num país como portugal. (MÃE, 2013, p.43)

A cena traduz a sensação de apaziguamento que a chegada a Portugal traz a Andriy, assim como mostra a marca da diferença entre os dois personagens. Depois de deixar o sofrimento que vivia com a família, naquele país, Andriy pode sonhar com a possibilidade de ser outro, “mudar de pele”, alcançar a felicidade. Nesse primeiro momento percebe-se que a construção do personagem imigrante explora uma ideia sobre a migração que vai além do senso comum. Quem migra parte em busca de algo melhor em uma terra estrangeira. Andriy parte em busca de melhores condições de emprego, de obter um bom salário para sustentar a família, mas também quer se distanciar da realidade sofrível que vivia por conta da doença do pai. Este sentimento de fuga ilustrado pela sua história de vida é a primeira relação que o leitor fará entre a personalidade de Andriy e a sua imigração. Assim, Valter Hugo Mãe, ao contar a história desse sujeito imigrante, busca um enfoque na subjetividade, aliando-se à

compreensão sobre a situação de migração que Sandro Mezzadra (2011) discute com o conceito de “direito de fuga”:

Se a fuga surge quase sempre como categoria antipolítica, ela evoca também outras conotações, como a aventura, a partida à descoberta, a fome de viver. Encontra-se sempre associada aos conceitos de movimento e de inquietação. Tem constituído um dos instrumentos básicos de recusa da banalidade e da rotina da vida quotidiana e das suas sufocantes restrições. A fuga tem sido assim uma via privilegiada para aceder à subjetividade, um caminho para a liberdade e independência. (MEZZADRA, 2011, p.315).

Na narrativa, arquitetada em cenas transpostas que remetem ao passado e ao presente dos personagens, como num flashback cinematográfico, o drama da família de Andriy na Ucrânia é a primeira imagem dada ao leitor, antes das cenas do personagem em Portugal:

precisava de criar melhores condições de vida, fugir à miséria da ucrânia, mas fora-se embora sobretudo pela sua própria sanidade, sonhando ser um jovem minimamente normal, ocupado com a sobrevivência a partir de uma fome menos louca, uma fome física e nunca mental. o andriy dizia-lhe, aqui vamos ter sempre uma fome mental, somos um país esfaimado dentro da cabeça. a grande fome ucraniana não acabou. eu quero comer. eu quero comer. (MÃE, 2013, p. 79-80)

É uma fome que rege a partida de Andriy, uma fome de viver que marca a sua subjetividade e o impele a procurar exaustivamente trabalho no “país das flores”. Pelo relato da fome mental e física de Andriy, o leitor passa a conhecer um pouco da sua história de partida e entender o seu “direito a fuga”. História que se mistura ao contexto histórico e social da Ucrânia e que ganha, no encontro de Andriy com Quitéria, a aproximação entre dois países que, contemporaneamente ligados pela situação de migração, pareciam não ter nada em comum. Assim como Andriy e Quitéria, que impossibilitados de uma comunicação mais fluída parecem não ter nada em comum, as histórias desses dois países dialogam a partir das perspectivas e afetos desses dois personagens:

o que esperava encontrar era um qualquer modo de ganhar dinheiro, convicto de que acabaria nas obras, como todos os outros, a cansar-se e apressar-se consoante a impiedosa direção de um português maldispuesto. mas, de café em café, a primeira oportunidade apareceu-lhe logo ali, naquela noite, como o sonho de vir para Portugal. Lhe teria dito, que em tal país haveria muito emprego, coisas de braços, porque os portugueses já não se queriam matar a fazer nada. (MÃE, 2013, p.55)

Para Andriy, os portugueses não querem rotinas esgotantes de trabalho. O trabalho braçal das construções civis fica por conta dos imigrantes ucranianos, fato que condiz com a

realidade do país que viu na imigração um meio de encontrar mão de obra barata. A perspectiva de Andriy sobre a imigração em Portugal dialoga com as perspectivas de outros personagens. Assim, é construído na narrativa um diálogo entre o modo como os imigrantes, no caso Andriy e os outros personagens do leste, veem a imigração e também veem o país lusitano, e o modo como os portugueses veem os imigrantes e a cultura de outro país, no caso, a Ucrânia. Pode-se perceber pela fala do personagem Augusto o olhar do português diante do outro imigrante, que dialoga com a fala de Andriy sobre o intenso fluxo de imigrantes do leste europeu a Portugal no começo do século XXI:

Fui ver as obras, dizia, estão cada vez mais cheias de homens do leste, desesperados e dispostos a carregar com os camiões aos ombros para sobreviverem. os do leste, continuava ele, são uns resistentes que nos hão de lixar a vida a todos, porque são mais espertos, mais fortes e estão desesperados. (MÃE, 2013, p.15).

A exposição desses temas na narrativa busca a compreensão da identidade portuguesa na contemporaneidade a partir da história dos sujeitos imigrantes e de suas relações de alteridade com os nativos. A abordagem sobre uma possível falta de interesse dos portugueses pelo trabalho braçal, menor, das construções e fábricas, ancora-se ao fato histórico da imigração de sujeitos do leste e é uma crítica à exploração da força de trabalho dos imigrantes no país lusitano, tema que também é discutido por Eduardo Lourenço (2016) em seu ensaio sobre a identidade portuguesa, *O labirinto da saudade*:

Não trabalhar foi sempre, em Portugal, sinal de nobreza e quando, como na Europa futuramente protestante, o trabalho se converte por sua vez em sinal de eleição, nós descobrimos colectivamente a maneira de refinar uma herança ancestral transferindo *para o preto* essa penosa obrigação. É mesmo essa autêntica essência dos *Descobrimientos*, o resto, embora imenso, são adjacências. Hoje, com o suspeito “ilitchismo” a servir de farol progressista, esta colectiva fuga ao trabalho tem ares de profecia à *rebours*, serve de conforto aos herdeiros da fabulosa exploração do suor do próximo que tão lírica e contemplativa disposição lusa supunha e supôs e, sob outras formas, continua a supor. (LOURENÇO, 2016, p. 157).

O diálogo entre as duas visões, a do imigrante e a do nativo, revela mais do que impressões distintas sobre culturas, mas a ambiguidade das relações entre sujeitos e culturas periféricas. Ucrânia e Portugal são países que estão na periferia da Europa e veem-se de forma ambígua quanto ao seu passado e presente. Não é por acaso que Valter Hugo Mãe escolhe esses dois países para refletir a contemporaneidade, não somente pela situação migratória que liga estas duas culturas no presente, mas também porque ambos posicionam-se como periféricos no continente europeu. Desse modo, a partir das cenas e diálogos entre os

personagens, é possível observar como a forma pela qual essas duas culturas se veem refletem suas identidades. Nesse sentido é preciso perguntar: como é ser imigrante, portanto, marginal e periférico, em um país periférico como Portugal? O modo como os personagens nativos compreendem o personagem imigrante, Andriy, revela a ambiguidade desta relação. Há tanto um desprezo quanto um desconhecimento que marcam a função do imigrante em um país como Portugal, ou seja, a de trabalhador braçal, como um elogio à diferença. Um país, como Portugal, que se vê entre uma fratura dos sentimentos de orgulho e inferioridade, percebe o outro, no caso, o imigrante do leste europeu, entre esses dois sentimentos. É possível localizar esta ideia no texto.

Quando Andriy chega a Portugal, a ênfase dada pela narração refere-se principalmente à sua beleza física. A sua relação com Quitéria também é marcada por esse interesse em sua beleza, como se o corpo de Andriy, homem do leste, fosse diferente e mais bonito do que os corpos dos homens portugueses:

a quitéria não sentia qualquer paixão pelo andriy, não sentiria nada senão desejo, e a beleza dele, no esplendor dos seus vinte e três anos, era ofuscante para as necessidades sexuais que com ele satisfazia. era isso. era apenas isso, um homem jovem, forte, ávido, profundamente belo, que ela recebia para, com todos esses atributos, se deixar enlouquecer de prazer. (MÃE, 2013, p.49).

O personagem Andriy é construído como homem forte e belo. A mesma ênfase nos corpos fortes e belos é dada aos outros personagens do leste: “larga-me o andriy, mulher, mas aos outros cinco marmanjos dá-lhes forte, que hão de ser bonitos e espertos o suficiente para te tirarem a estupidez do corpo” (MÃE, 2013, p.106). É no elogio à beleza dos homens do leste, diferentes dos homens portugueses, com seus corpos esculpidos pelo intenso trabalho, que é possível perceber o olhar encantado pelo outro, assim como a objetificação desses corpos. Nesta relação ambígua, em que as mulheres olham encantadas para os homens do leste, em comparação com os homens portugueses, há também a objetificação das mulheres portuguesas pelos homens do leste que as descrevem como “gordas” e “fáceis”. Nesta relação, os homens imigrantes do leste redimem-se da sua marginalização naquela sociedade, do sentimento de inferioridade por serem meros trabalhadores braçais, construindo-se como homens mais fortes e bonitos que os portugueses, capazes de satisfazer sexualmente as mulheres portuguesas:

o mikhalkov surpreendeu-se, sorriu e reparou no agitado das mãos da mulher. um rubor na pele que lhe exalava ar, poros todos, como a sofrer. o mikhalkov pousou o que trazia na mão, entrou na casa de banho e tomou-a

sem licenças. ela disse-lhe, por favor, por favor. ele não teve dúvidas de que lhe implorava que a tivesse. era uma gorda portuguesa, como as outras, raça em que se especializara e da qual extraía realmente motivo para sobreviver em Portugal. o sexo científico, pensava a Maria da Graça. feito de muito intelecto para levar ambos os parceiros ao limite do prazer. dizia à Quitéria, é um doutor, devia estar numa universidade a fazer às raparigas o que os rapazes todos pudessem aprender. a outra ria-se e dizia-lhe, estás há tanto tempo metida com a velhice que já nem te ocorre como se é feliz na juventude. o Augusto, que não era um velho, nunca fazia amor daquela maneira. nos últimos anos doía-lhe sempre a barriga, e mesmo antes era mais preguiçoso. gostava de ficar quieto à espera que ela desse as voltas todas. o Mikhailov tinha patas de urso, sem esforço o corpo roliço dela punha-se todo a jeito do que ele magicava. (MÃE, 2013, p.111-112).

Assim, ambos sujeitos minoritários e de lugares periféricos, olham-se de formas objetificadas ou minorizadas, mesmo que em uma estranha moldura de encantamento. A objetificação e minorização do outro, este que ao mesmo tempo encanta e é detestável, é a forma com que ambos, sujeitos marginalizados, de lugares marginalizados, redimem-se de suas marginalizações. O imigrante do leste em Portugal é ao mesmo tempo aquele que deve trabalhar nos serviços que os portugueses menosprezam, como também é o homem forte e belo capaz de satisfazer sexualmente as mulheres portuguesas:

e o Mikhailov contava-lhe tudo sobre as mulheres portuguesas e o Andriy sorria, como sempre, já tão desimportado com tudo isso. discutiam a facilidade das gordas portuguesas, atacadas de pequenez e redondas formas, e como haveriam elas de não sucumbir aos homens do leste, aperfeiçoados ainda pelo trabalho duro que, nos primeiros anos, lhes conferia a definição dos músculos e lhes morenava os rostos. o Andriy já havia pensado que o melhor de ter entrado em Portugal estaria nessa transgressão fácil das alianças nacionais, para se colocar acima das convenções sociais que, para ele, não precisariam de significar nada. era dizer que as mulheres lhe apareciam como iguais, sem vínculos a outros homens, apenas estariam diante dele como um corpo a usar. com o tempo, nos dois anos que já levava de Portugal, agudizaram-se as faltas de tudo quanto deixara na Ucrânia e ganharam relevo os rostos das pessoas portuguesas. já não seriam todos tão semelhantes, vinte centímetros abaixo do seu queixo. alguns começavam a fazer sentido como universos de luz, independentemente da pele mais escura, o cabelo preto, os olhos quase tristes e tão latinos. (MÃE, 2013, p.47-48).

O narrador de *o apocalipse dos trabalhadores* joga com esse olhar inferiorizado dos portugueses sobre si mesmos e o transfere para a compreensão dos imigrantes do leste, principalmente a visão de Andriy sobre os portugueses, assim como o encantamento das mulheres portuguesas pelos homens do leste. Portugal, que vê a si mesmo tanto pelo prisma do esplendor do passado quanto pelo sentimento de inferioridade pela posição do presente, compreende este outro, de outra cultura, em encantamento e menosprezo, do mesmo modo

que elaborou Boaventura de Sousa Santos (1999) sobre o aspecto da ambiguidade na identidade portuguesa:

O fato de Portugal ter sido, durante muitos séculos, simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa é o elemento estruturante básico da nossa existência coletiva [...]. Talvez resida aqui o “mistério” da coexistência no “homem português” do complexo de inferioridade perante os estrangeirados ao lado de uma hipertrofia mítica gerando megalomanias e quimeras (SANTOS, 1999, p. 59-60).

Para contar a história de Andriy, o *outro imigrante*, Valter Hugo Mãe busca, a partir de signos da cultura portuguesa e da história da Ucrânia, produzir um diálogo entre o olhar do estrangeiro e o olhar sobre o estrangeiro, intensificando a discussão sobre migração como uma experiência intensa de alteridade. Nesse sentido, os signos históricos da cultura ucraniana chocam-se com as experiências de Andriy no país lusitano. É esse diálogo que marca também a experiência de imigração de Andriy como uma busca de felicidade. Enquanto a fome é o elemento simbólico para a partida do personagem e remete também ao período em que muitas pessoas morreram de fome na Ucrânia, em Portugal Andriy tem sua primeira oportunidade de trabalho em uma pizzaria. Essa oposição simboliza que a sua fome começa a ser saciada, “no seu primeiro dia de trabalho em Portugal, o andriy aprendeu a fazer pizzas”(MÃE, 2013, p.81). A fome em contraponto com a fartura, a comida como um elemento importante na cultura portuguesa à fome que se refere ao *holodomor*, episódio da história ucraniana conhecido como “Grande fome da Ucrânia”. Genocídio, para alguns historiadores, o *holodomor* foi a consequência da restrição de alimentos ocasionada pelo governo soviético liderado por Stálin, causando milhares de mortes por inanição nos anos de 1932 e 1933 na Ucrânia:

sete milhões de ucranianos morreram à fome nos anos trinta e dois e trinta e três do século vinte, e a ekaterina sentava-se à mesa como aterrorizada com a falta da sopa por um dia que fosse. para si, a fome era algo que observava de perto, como se estivesse à espera de uma distração sua para a abater. a grande fome ucraniana sentava-se todos os dias à mesa da ekaterina e do sasha, que ficavam a gerir sopas, mesmo as mais fartas, com o compromisso de quem, mais tarde ou mais cedo, não teria o que comer. era o século vinte todo em cima das suas cabeças. os sete milhões de mortos à fome, os sete milhões de mortos na segunda guerra mundial, e os mortos mais os afetados pela catástrofe de chernobil. (MÃE, 2013, p.65).

Outras oposições no diálogo entre as duas culturas também marcam a relação de alteridade a partir da experiência da imigração. Enquanto a Ucrânia é pintada em sua frieza e

tristeza, Portugal é o país cheio de sol em que a revolução foi feita com flores, como é possível perceber no diálogo dos pais de Andriy:

e achas que Portugal é um país bonito, sasha, perguntou a mulher. claro que sim, é lindo. sabes, são lindos todos os países com um povo delicado, e em Portugal, amor, fizeram uma revolução com flores. tens certeza. absoluta. puseram flores nas armas e conquistaram a liberdade. a ekaterina fechou os olhos por uns instantes, e mesmo tão rente a loucura do sasha acreditou num Portugal justo, onde o seu filho estaria bem, fazendo amigos, trabalhando para um futuro belo, tão belo o filho, tão sofrido, tão bom rapaz. (MÃE, 2013, p.80-81).

Portugal é visto pelos personagens ucranianos como um país solar, simbolizando a esperança que esses personagens buscam na experiência de imigração. A interpretação de Sasha sobre a Revolução dos Cravos, que data a história da independência de Portugal do regime ditatorial do governo de Salazar, é oposta ao que conta sobre a história da Ucrânia: “tu achas mesmo que é possível fazer uma revolução com flores, sasha, e a nossa que foi tão. Não quero falar sobre isso agora. Nada foi nosso, apenas a fome e a vitimização” (MÃE, 2013, p.82).

O encontro entre Andriy e Quitéria é significativo para entender essa alteridade. Quitéria e Andriy representam além de sujeitos minoritários, como a mulher-empregada doméstica e o imigrante, os países Ucrânia e Portugal. Nesse diálogo, tem-se exposta a situação de dois países periféricos que se conectam pela história de migração. É na diferença entre esses dois personagens que se olham, e nesse movimento do olhar encontram traços culturais, que conhecemos a história, a cultura e a problemática contemporânea de dois países distintos. Países, como já dito, pintados em tons diferentes, a Ucrânia fria, pálida e inteligente como Andriy; Portugal, quente, solar e ignorante como Quitéria. Mas essas características não são dadas apenas pela voz do narrador, são expressões dos olhares dos próprios personagens que em situações de alteridade buscam encontrar nas diferenças culturais o significado para a impossibilidade ou dificuldade de suas relações afetivas, como mostram os diálogos entre Andriy e Quitéria, assim como os olhares que trocam procurando o entendimento um do outro:

Isto é que está a ser um inverno dos frios, comentava ela. imagino que para ti não seja demais mas, para nós, é terrível. e a casa dela não tinha aquecimento, pelo que o corpo nu dele parecia esfriar mais ainda o quarto, como se a pele descoberta fosse indutora de todo o frio da casa e prejudicasse gravemente a beleza de ali estar aquele homem nu. (MÃE, 2013, p.43).

Nesta descrição, a ênfase no frio revela a distância entre Andriy e Quitéria. Ainda desconhecidos um para outro, pela dificuldade de fala de Andriy e pelo julgamento de Quitéria, a diferença cultural, marcada pela imagem de cada país, desloca-se para os corpos dos personagens. Assim, Quitéria percebe Andriy em uma frieza relativa ao clima do seu país de origem. Entretanto, é a partir da relação com Quitéria que Andriy vê-se compelido a falar de si e da história que revela o drama da sua partida: “eu estar não feliz, meu pai mais doente e minha mãe com maldade em ucrânia, eu pensa nisso sempre e não tem pensar outra coisa” (MÃE, 2013, p.43). Mas a incapacidade de comunicação com Quitéria, o único vínculo nativo que mantém, transforma sua sensibilidade em endurecimento. Quitéria julga que a sua confissão é uma maneira de arrancar-lhe dinheiro. Tão endurecida que está pela rotina de exploração no trabalho de mulher-a-dias, não percebe a transformação dos seus sentimentos pelo ucraniano:

e a quitéria enrolava-se num robe barato e calçava uns chinelos garridos e não sabia se o devia impedir de sair tão abruptamente. no imediato, achava que fora necessário colocar-lhe aquele travão, não fosse ele julgar que se serviria da intimidade física com ela para lhe sacar um bem-estar pelo qual lutara a vida inteira. por outro lado, o rosto pesado do jovem rapaz, as poucas palavras e as frases tão dificilmente construídas mostraram-lhe que ele estaria como um peixe fora de água, ali tão reduzido à sobrevivência, apenas um animal a precisar de respirar. (MÃE, 2013, p.44).

É esse primeiro choque com o outro, Quitéria, com quem pensa poder estabelecer uma forma de afeto que o faça suportar a sua realidade, que Andriy começa a sentir-se estrangeiro, distante de Quitéria, assim como do país em que ousou chegar:

e ele recuou. os olhos vidraram-se, umedeceram levemente e perceberam a distância de anos-luz a que estava daquela mulher e o quanto fora ingênuo por lhe ter falado dos seus problemas. começou a vestir-se com acelerada necessidade de se pôr lá fora, sabia, tão ali à mostra, que ainda que fossem duas pessoas de um grande mundo, tinham evoluído como dois bichos diferentes, feitos de cabeças muito distintas e amadurecidas por processos tão díspares que qualquer semelhança entre eles não deveria ser procurada para além do encaixe anatômico que favorecia o sexo, e mais nada. mais nada, dizia-lhe ele, não quer falar mais nada. eu sair agora e desculpa.. (MÃE, 2013, p.43)

Essa distinção acentua-se pelo desencontro com o outro. A partir daí, Andriy percebe sua realidade no país estrangeiro como uma máquina pronta a sustentar a engrenagem de trabalho naquele lugar. É pelo desencontro com Quitéria que Andriy assume ser máquina e elabora uma aprendizagem de endurecimento:

o andriy não estava com vontade de ouvir nada. ficava masculino, calado de chumbo a querer empedernir para secar todos os sentimentos. se pudesse, esquecia-se de ser emotivo, gostava de acreditar que a vida podia existir apenas como para uma máquina de trabalho perfeita, incumbida de uma tarefa muito definida, com erro reduzido e já previsto, e com isso atender ao mais certo objetivo, enviar algum dinheiro para a família na ucrânia, e nem pensar muito nisso e nunca dramatizar a questão. depositar o dinheiro, saber que seria levantado lá tão longe, e mais nada, pensar no ato como um ofício a mais, um item nos seus afazeres, retirar daí a felicidade das máquinas, uma espécie de contínuo funcionamento sem grandes avarias ou interrupções. (MÃE, 2013, p.47).

A maquinização do personagem Andriy remete a exploração da sua força de trabalho. A metáfora da máquina na construção desse personagem percorre a narrativa à medida que a sua trajetória enfatiza o cotidiano exaustivo de trabalho, o desencontro emocional com Quitéria e a falta de notícias sobre a família na Ucrânia. Nessa aprendizagem do endurecimento, da maquinização que supõe uma desumanização do personagem, objetificado pelo trabalho e por sua relação com Quitéria, personagem também desumanizada, Andriy busca reconstruir-se como outro, apagando seus traços de sensibilidade, masculinizando-se, tornando-se inócuo, mecânico:

o mikhalkov estaria em casa em muito pouco tempo, assim como os outros, e ficar para ali a chorar seria deitar por terra a regra mais básica da sobrevivência e progressiva metamorfose para máquina. o que diriam os outros, se o encontrassem ferido de saudade ou tão injusta condição. era melhor que empedernisse verdadeiramente, muito masculino, um corpo bruto, por mais belo e claro que parecesse, preparado para abrir caminho na ferocidade de um país alheio. (MÃE, 2013, p.47).

Sem preocupar-se com os sentimentos que oculta, a saudade e preocupação com a família, o rancor e tristeza pela rejeição de Quitéria, maquinizando-se para suportar as metas que propôs a si para cumprir, como em uma esteira de produção, Andriy procura homogeneizar-se, tornar-se igual aos outros imigrantes que em suas experiências de adaptação ensinam-o a tornar-se máquina:

para se ser uma máquina feliz, sabia-o bem o andriy, havia que manter-se cuidado e, por isso, ele acabara substancialmente com as saídas e as cervejas. o mikhalkov tinha-lhe dito que, no primeiro ano, à custa de não se poder falar, o melhor era beber a cada noite o suficiente para deixar de pensar nisso. não pensas, não falas, não queres falar. e o andriy passou também o seu ano calado à força de beber demasiado e adormecer quente de álcool. é importante perder a lucidez para não existir qualquer necessidade de ser entendido, repetiu o mikhalkov. mas agora passou, já falas, já tens mulheres, não importa beberes tanto. importa beberes menos, muito menos. e o andriy parou, viu-se como um competente administrador das suas penas, pondo-lhes fim, uma a uma, com força de ferro. (MÃE, 2013, p.54-55).

Andriy também é um personagem que é construído a partir da sua impossibilidade de fala. Diferente de outros personagens da trama que falam por si, pois o narrador desloca sua voz para a voz do personagem, como Quitéria, por exemplo, Andriy é sempre intermediado pela voz do narrador, como se o narrador pudesse suprir a sua impossibilidade de expressão na língua que lhe é estrangeira. Na trama, o narrador busca relatar os sentimentos, mas raramente vemos Andriy dizê-los. Essa articulação remete não somente à sua dificuldade de expressar-se em português, mas ao sentimento de emudecimento, que atrelado à sua “maquinização” o constrói como um sujeito sem voz, objetificado:

pensava, o tempo vai compor tudo se ao longo do tempo cada objetivo se cumprir. resultados, pensava, resultados. sorriu. mesmo que os pais tivessem emudecido para sempre, o andriy sorriu. e os pais, estranhamente, emudeceram para sempre, ficando o filho sozinho no país das flores, forçando o coração a ganhar foles, deitar fumo, substituir o sangue por óleo, verter para os outros órgãos como dentro de um motor, tendo radiador, ventoinhas, estruturas inoxidáveis no caminho do esqueleto, propulsores, tubos comunicantes, roldanas, anilhas e parafusos, mecanismos dentados como a ferrarem-se impiedosamente uns nos outros e para sempre, visores perfeitos para o futuro coberto de ouro, já muito mais fácil de existir. (MÃE, 2013, p. 83-84).

A metáfora da máquina, da maquinização do outro-imigrante presente na caracterização do personagem Andriy, alia-se a compreensão acerca da imigração abordada pelo teórico Abdelmalek Sayad. Em seu livro *A Imigração ou os paradoxos da alteridade*, Sayad (1998) examina a questão da imigração a partir da condição dos imigrantes argelinos na França. Para Sayad (1998, p.54), “Um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito”, e destaca também que, “Um imigrante só tem razão de ser no modo provisório e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, e lá onde se precisa dele” (MÃE, 2013, p.55). Desumanizado em suas relações afetivas, Andriy só encontra razão de ser no trabalho, este que o endurece e o torna mecânico, concentrado em sua busca pela “felicidade das máquinas”, pela vontade em “ganhar na vida”, em ganhar dinheiro. Em sua delirante procura por trabalho, ele começa a imaginar um futuro de riqueza que na narrativa é simbolizado pela visão do “homem de ouro”. Elemento mágico na trama, a visão do “homem de ouro”, imagem de um objeto que Andriy deixara na Ucrânia, um mealheiro, representa o delírio da busca por “vencer na vida” do personagem, cada vez mais maquinizado pelo desejo de conquistar dinheiro a partir do trabalho ininterrupto:

o homem de ouro vinha pelo andriy, porque ninguém percebia aquilo, porque só o que a sua cabeça inventava. o rapaz olhava para diante e era como um filme projetado em tela, vindo dos seus olhos para as traves tombadas no chão, de onde o homem de ouro ficava a observá-lo, quieto, sem ensejo de conversa, apenas a exposição do brilho intenso da riqueza, da metalização do corpo com o mais nobre dos metais. o rapaz comia o que ele próprio preparara e recuperava uma atitude implacável num segundo. estava a caminho da felicidade, nada o demoveria da felicidade, essa métrica preestabelecida e rigorosa que organizava os seus dias e o levava a cumprir todos os objetivos. (MÃE, 2013, p.83)

Andriy apenas começa a perceber que está tornando-se máquina quando esta avaria. Ao começar a entender-se com Quitéria, ao visualizar um afeto possível de concretização, a aprendizagem da máquina torna-se ineficaz. A máquina quebra. O corpo volta a ser humano, passível de erro, passível de afeto:

a quitéria sentiu que o andriy chegava mais fechado. mesmo que o silêncio fosse um pacto entre eles, o silêncio dele era mais fremente, como tinindo muito atraído pelo nervoso dos músculos, pela intensidade do olhar parado a cada passo. a cada dia, o sexo poderia resultar melhor, mais agreste como elementar e tão animal, mas a quitéria talvez não pudesse já disfarçar o interesse imperioso de se aproximar dele, de o receber de um modo mais completo, como quem quer tudo. num domingo, pela tarde, muito poucos minutos depois de ele entrar e se juntarem na cama, a máquina avariou-se gravemente. rigorosamente, começou a estrebuchar como por falta de combustível, o barulho gutural e intenso, depois um esticão mais longo e muito breve até ficar imóvel. a quitéria retirou as suas pernas de debaixo da máquina e aproximou o olhar da cabeça. levou, ato contínuo, a mão ao rosto do rapaz. estava desligado. os olhos abertos sem expressão, completamente ausentes. o andriy desligara-se numa agonia comovedora. ela beijou-lhe o ombro, aproximou-se como abraçando-o e disse-lhe, eu sei, eu sei, andriy, não tenhas medo de mim, nunca mais tenhas medo de mim. (MÃE, 2013, p.97-98)

A máquina havia se apaixonado. Andriy não tinha mais combustível para perseguir a felicidade mecânica das máquinas. O amor foi uma interrupção. Logo, Andriy e Quitéria reconhecem-se como “outros”, diferentes, mas unidos pelo afeto. O afeto que é capaz de interromper a rotina mecânica do trabalho e ativar a possibilidade de esperança. Andriy sente-se mais confiante para falar, menos perdido em suas metas e planos. Esta mudança é sinalizada também pelo modo como a narração começa a encontrar a “voz” do personagem que passa a “falar” mais na trama, não só pela intermediação do narrador, mas também em seu próprio discurso. Encontrando em Quitéria uma companheira, Andriy começa a tornar-se humano novamente:

ele tinha medo, porque por ela perderia a possibilidade de ser feliz e voltaria à sua condição humana para aceitar que não suportava a ausência de notícias

dos pais ou a fixação mais complexa por um sentimento que, genericamente, se chamaria amor. não foi nessa tarde que falou com a quitéria sobre a loucura que se tornara, e na verdade sempre fora, a sua vida. mas assumiu algo fundamental para os dois. tombado naquela cama, permaneceu horas inerte e sem solução, como abandonado ao cuidado daquele nada. acompanhado, pela primeira vez, numa quebra de tudo. numa falha que o expunha à quitéria, irremediavelmente vulnerabilizando-se e, sem o formular, confiando nela, como dependendo dela, oferecendo-se e aceitando-a também. e ela sossegou a casa como pôde, correndo a impedir quanto o pudesse despertar ou obrigar a uma mudança. era preciso que ele ficasse como num seu lugar. confortável. cuidado. e ela foi pôr-se num cadeirão observando-o pacificamente como a dar-lhe tempo. observando-o como sabia que ele tantas vezes fizera depois do sexo, quando ela ficava extenuada e adormecia. o amor, tão mal explicado, podia ser todo definido assim. por tão improvável que fosse tal modo de o exercer, o amor já era assim, era aquilo, e o andriy não o renegou, tão avariada máquina, permanecendo à mercê daquela mulher e, pela primeira vez na sua vida, a noite inteira. (MÃE, 2013, p.98-99).

Desse modo, Andriy passa a existir mais completamente na narrativa, percebe-se uma expressão do personagem, que na narrativa era conhecida somente pelos seus pensamentos e frases curtas, agora é expressada em discursos mais longos. Era o momento que se assinalava pela entrega dos dois personagens à força do afeto:

o rapaz endurecia os seus modos com ela, coisa que agradava à mulher tanto quanto a assustava. se a tomava muito mais macho, trazendo ao de cima uma virilidade que a potenciava enquanto mulher, também era certo que a enfraquecia, mas não exatamente no aspecto físico, enfraquecia as suas defesas, as guardas levantadas diante do coração. porque a permissividade da quitéria era proporcional ao gosto que lhe dava tê-lo. tê-lo concretamente a ele, não outro qualquer, português, ucraniano, brasileiro. aquele era o homem pelo qual ela, ainda sem muito admitir, ia esperando. o homem que não lhe prometia nada. apenas tão criado a motor quanto irreversível para que se viciassem um no outro, mudamente a conseguirem concordar na tácita vontade de se terem um ao outro. levaria ainda algum tempo até que ambos entendessem o que lhes acontecia. um tempo no qual teriam de recorrer às palavras, mais tarde ou mais cedo necessárias para fazer, na verdade, a fundição das pessoas. (MÃE, 2013, 93-94).

À medida que os dois personagens encontram-se em suas condições marginalizadas, a transformação maquínica do personagem Andriy torna-se falha. Logo, o final feliz dos personagens é anunciado pela metamorfose da metáfora da máquina: “quando se punha na rua podia inserir-se entre os carros como um deles, mas ao centro do peito algo se modificava, muito à revelia do que imaginava. como se a máquina ganhasse guelras, por exemplo, e ele pudesse, querendo, respirar debaixo de água” (MÃE, 2013, p. 94). Quanto a impossibilidade de fala de Andriy, era também pela sua língua materna que ia aos poucos encontrando a si mesmo:

o andriy respondeu, lysenko, mykola lysenko. a quitéria sorriu e ele explicou-lhe que fora um compositor ucraniano. fizeram-se algumas caixas de música com as suas melodias e a ekaterina conservava uma, muito antiga, que lhe ficara como relíquia da felicidade mais remota. ele começou a entoar a melodia numa afinação pouca mas esforçada e tão melancólica. (MÃE, 2013, 162-163).

Ao lembrar de uma composição clássica de seu país, Andriy vai humanizando-se com a memória da sua própria cultura. Assim, tornando-se humano novamente, ele e Quitéria encontram o afeto que foi impossibilitado pelo embrutecimento da exploração de suas condições sociais. A volta de Andriy para a Ucrânia, à procura de notícias dos pais, é também um reencontro consigo mesmo e com sua humanidade. Mas a oportunidade de encontrar os pais é dada por Quitéria, que compra para os dois passagens para a Ucrânia. É pelo encontro, pelo gesto do outro, de Quitéria, que Andriy reencontra-se a si, assim como Quitéria reencontra-se pelo amor. Ambos humanizam-se pela alteridade.

no lado de lá daqueles papéis, o andriy percebeu o resto da vida. abraçou-se àquela mulher numa convulsão tão grata que lhe sentiu amor como apenas aos pais sentira. um outro amor, mas igualmente absoluto e votado à eternidade. dizia-lhe, obrigado, quitéria, muito obrigado. e ela desfazia-se em coração e não imaginara nunca que aquele gesto poderia ser o mais mudador de toda a sua vida. aceitou aquele abraço pelo lado mais interior do amor, rasgando com o passado a costumeira ferocidade. naquele instante, a quitéria acreditou que descobrira o mais inatingível da existência. agarrou-se ao andriy e agradeceu-lhe como pôde pela oportunidade única de se humanizar daquela maneira e percebeu a inteligência mais secreta de todas. esta é a inteligência mais secreta de todas, o amor. (MÃE, 2013, p. 182-183).

É por essa história de fuga que encontramos o *outro-imigrante* representado em sua subjetividade, tornando-se sujeito. Na história de Andriy, encontra-se a figura de um outro social cada vez mais invisível na sociedade. A questão do imigrante, principalmente na Europa, é um tema urgente e contemporâneo. Valter Hugo Mãe consegue, pelo elo formado por esses personagens, minoritários, de países periféricos, discutir temas que estão na ordem do dia. Em um romance que trata principalmente sobre a exploração da força de trabalho, ilustrar o encontro e a união entre sujeitos marginalizados e comunidades que estão na margem (como Portugal e Ucrânia) é simbólico. Pois em nossas sociedades desiguais, quem é periférico compartilha com outros periféricos sua condição social, e somente a partir desta união que é possível emergir alguma resistência.

3.2 O OUTRO-COLONIAL: A ÁFRICA DOS RETORNADOS: VISÕES SOBRE ANGOLA E OS NEGROS EM O NOSSO REINO

deus, que inventou a nossa vila, saberia que sem querer inventou África, e poderia ir lá ver como as coisas eram e ordená-las, ajuda-las a seguir o melhor caminho, como se lhes ensinasse a viver.

Fala do personagem Benjamim em *o nosso reino*

Valter Hugo Mãe, como muitos filhos de portugueses retornados das colônias nos anos 1970, nasceu na então colônia portuguesa, Henrique de Carvalho, hoje Saurimo, em Angola. Entretanto, curiosamente, a África, pouco tematizada em sua prosa, ganha em seu primeiro romance, *o nosso reino*, um espaço em que a memória, ou, nos termos de Beatriz Sarlo, uma “pós-memória” (2007)³⁰, toma conta do ambiente da narrativa. É no primeiro romance de Valter Hugo Mãe que a alteridade é problematizada como construção de olhares que produzem a identidade e a diferença, sendo a memória a chave para o compartilhamento de visões sobre a identidade da nação e dos sujeitos que a fazem. Nesse sentido, dos temas que perpassam o primeiro romance do autor, a questão pós-colonial emerge como um dos motes para a discussão sobre os valores de um país marcado pela desordem de seus investimentos imperialistas.

Em *o nosso reino*, o personagem principal, Benjamim, é um garoto que vive em uma vila onde a religiosidade traça o cotidiano das famílias em seus rituais impregnados de superstição e moralidade. A trama, narrada no passado, mas contada a partir do olhar de um personagem que mistura a visão infantil a uma visão adulta, Benjamim, fala sobre o temor a deus, a espiritualidade construída a partir dos dogmas da igreja, da fé dos crentes e dos costumes morais e patriarcais de uma comunidade, alguma província portuguesa, nos anos finais da ditadura e da guerra colonial em Angola. Valter Hugo Mãe utiliza-se do olhar infantil, inquieto, assombrado e deslumbrado de benjamim para discutir como os costumes religiosos e patriarcais, a fé, o amor, a morte e o sexo são interpretados por uma criança em sua intensa potência imaginativa.

É nesse espaço de temor a deus, de rituais religiosos, de intensidade dos valores patriarcais reiterados pela igreja que o olhar de Benjamim desenha o emaranhado das relações

³⁰ O conceito de *pós-memória*, memória da segunda geração, memória dos filhos, daqueles que não viveram os fatos históricos que contam, ou que eram crianças durante esses fatos, foi primeiramente desenvolvido por Marianne Hirsch em *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997).

entre homens e mulheres, a educação rígida, o período sombrio da ditadura e as visões sobre a guerra, os negros e os costumes africanos. Em *o nosso reino*, a África e especificamente, Angola, é observada pelas visões dos personagens que na narrativa criam uma espécie de preconceção sobre os costumes do continente africano e sobre os negros. Em uma das cenas do romance, o olhar de Benjamim observa as histórias de Carlos, irmão de Manuel, sobre as suas experiências na terra angolana, ao regressar da guerra:

o milagre da dona tina foi abençoado com o regresso do carlos, o irmão do manuel que estava na guerra em angola. regressou com ar de homem, contou-nos muito em segredo que perdera a virgindade, que as pretas é que gostam de foder, vocês haviam de as ver de mamas à mostra. eu não aceitei que o manuel entendesse o que o carlos dizia, achei que era porco e estava sujo na alma, ele sim, viera louco da guerra [...]. (MÃE, 2012, p.43)

Ao voltar da guerra colonial, Carlos conta aos garotos suas experiências e as curiosidades do encontro com os supostos costumes do outro país. Valter Hugo Mãe refaz em tom de oralidade visões pré-concebidas sobre os países africanos nas vozes de seus personagens, reconstruindo um ambiente semelhante ao que Portugal viveu com o término da guerra colonial e a imigração das pessoas que moravam nas colônias:

mas eram as pretas diferentes, contava ele e isso queria eu entender. O que fariam, porque fariam. eu juro que a dona darci me parecia uma senhora normal mas preta, como uma camisola normal, igual a uma camisola branca mas preta. (MÃE, 2012, p.44).

Assim, o olhar lúdico e infantil de Benjamim, em diálogo com um narrador que ao contar parece analisar sua própria infância, desvenda os preconceitos e o devastamento que os países africanos colonizados por Portugal sofreram pela busca da independência. Ao contar sobre a Dona Darci, moçambicana que vive na vila, a curiosidade de Benjamim perante os costumes da senhora, diferentes para ele, demonstra a inocência diante da diferença que os adultos enfatizam. A cor, a etnia e a crença de Dona Darci são elementos curiosos para Benjamim, que a descreve entre os preconceitos das visões dos adultos e a visão ingênua de uma criança:

a dona darci era boa pessoa, como eu juraria. fugiu de moçambique porque uma velha branca e misteriosa lhe rogou uma praga ou elaborou um enguiço, que isso de correr pela beatitude não a convencera, a mim magoava-me que não fosse crente. falava das coisas em áfrica, lá cada um acredita no que quer, não existe guia espiritual tão forte que seja respeitado por todos os países ou mesmo só dentro de um país. mas não era nada verdade que os leões nascessem das árvores e muito menos que se plantassem crianças para que a terra as fizesse crescer como vegetais. não era nada verdade, tudo que

o carlos dizia tinha a estupidez por motivo, era para chamar atenções e ser arrogante com a nossa tão grande imobilidade. (MÃE, 2012, p.72)

Mesmo se destituindo dos preconceitos dos adultos ao enfatizar a sua própria concepção das coisas, Benjamim nem sempre consegue escapar do ambiente em que vive, onde o conservadorismo religioso predomina, mas, ao fazer diálogo com os personagens vindos de outros lugares, a narração de *o nosso reino* refaz e desconstrói imagens, revelando ora a complexidade das relações pós-coloniais, ora o estigma e o preconceito: “a pele, dizia a dona darci, é um pedacinho de tecido que cobre a carne igualmente vermelha de todos nós” (MÃE, 2012, p.73). É com essa estratégia narrativa que Valter Hugo Mãe constrói a alteridade. Entretanto, o olhar do colonizador, representado por Benjamim e os demais personagens portugueses, acaba sobressaindo ao do colonizado, visto que a narrativa é narrada por um português. Mas, ao construir seu personagem principal como uma criança, que possui uma percepção intensa e distinta das coisas, o autor proporciona ao leitor problematizar as visões preconceituosas sobre a África. Tais visões são também apresentadas pelas falas de Carlos, o jovem português que volta da guerra colonial em Angola:

na sala, estivemos todos em redor de umas fotografias gastas que ele trouxera da guerra, eram imagens da galhofa entre os militares, imagens divertidas como se a guerra fosse divertida. em angola os bichos eram tantos que por vezes os soldados estavam a disparar e vinha uma boca dentada que lhes engolia uma perna. era um perigo, porque não eram só os soldados inimigos, era o mato que estava repleto de ameaças. em angola tudo podia acontecer, porque lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. (MÃE, 2012, p.44)

Ao contar sobre a guerra, as lembranças de Carlos são atravessadas por imagens fantásticas, em uma forma de transformar todo o horror da guerra em fantasia. A narração de Carlos ancora-se à imagem estereotipada da África que se mistura com a realidade do período pós-colonial, mas também é uma maneira de narrar a guerra de um modo mais suportável:

eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem do chão numa correria treloucada para chegarem às nuvens, podiam os homens ter filhos, que muitos pretos só tinham pai, muitos só tinham mãe e outros nasciam dos bichos, a maior parte, até há anos, nascia dos macacos, e em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia. (MÃE, 2012, p.44-45)

Desse modo, como observa Forli (2014), a narrativa cria a dialética necessária para compreender como, a partir da criação de um *outro*, o colonizado, em suas imagens

estereotipadas, o colonizador, representado pelo sujeito português, edifica a identidade portuguesa:

Benjamim, com a inocência de sua infância, evidencia, em sua narração, a identidade do colonizador português. Tanto ele quanto Carlos colocam o leitor diante da problemática da ambivalência dessa identidade, que contém a identidade do outro, colonizado pelo colonizador e também a identidade do colonizador enquanto colonizado por outro, nesse caso, a Inglaterra. Assim, a visão apresentada dos povos de países africanos é a do colonizador, um sujeito que se vê numa posição de superioridade em relação a estes e precisa, por isso, “salvar” esses povos da selvageria em que vivem. Essa visão se aproxima da que os viajantes registram após as visitas ao Brasil, que transforma os indígenas num povo “sem fé, sem lei, nem rei”. (FORLI, 2014, p.8)

Ao representar essa dialética, a narrativa de *o nosso reino* debruça-se sobre um momento da História de Portugal em que se intensifica o clima de preconceito desencadeado pelo regresso dos portugueses que foram tentar a sorte na colônia. O próprio personagem Benjamim, em sua intensa potência imaginativa, reflete continuamente sobre Angola e o continente que para ele parece esquecido por Deus:

as histórias de angola espantavam-me. imaginava os campos repletos de crianças plantadas com os cabelos a ondularem o vento. crianças sem escola, sob o sol intenso, a escurecer mais e mais a pele, e eu senti pena delas, a pensar como seriam belas e vulneráveis, e como era cruel que deus não conhecesse toda a sua invenção. mas eu compreendia, fazemos coisas sem saber, e ao fazer a nossa vila deus pode ter feito angola sem saber, por isso a ignorava. talvez o que tínhamos de conseguir era mostrar-lha, mostrar-lha, e eu pensava que, se a dona darci fosse à igreja e falasse sobre moçambique, deus, que inventou a nossa vila, saberia que sem querer inventou África, e poderia ir lá ver como as coisas eram e ordená-las, ajuda-las a seguir o melhor caminho, como se lhes ensinasse a viver. (MÃE, 2012, p.45)

Benjamim, em sua ingenuidade infantil, representa a visão do colonizador que observa o *outro-colonizado* como primitivo, selvagem, necessitado de catequização. A visão da infância de Benjamim reflete a perspectiva do Império, no caso, a sociedade portuguesa e os valores expansionistas que se perpetuavam no século XX com os governos ditatoriais de Salazar e Marcelo Caetano. Tal perspectiva imaginava as colônias portuguesas na África como parte da nação portuguesa, o “Império mítico de Salazar”: “Portugal existia através do seu império e, através dele, imaginava-se centro” (RIBEIRO, 2004, p.13)³¹.

³¹ O mapa cor-de-rosa expunha a pretensão de expansão do Império português na África, em fins do século XIX, sendo o motivo para o Ultimato britânico, corroborando a imaginação do Estado Novo que via as colônias

A África era imaginada como esse *outro* necessitado por Portugal, que em sua cultura marcada pelo passado dos descobrimentos, precisava sempre de *um outro* para dialogar com a sua fantasia de ser grande:

Portugal *descobre* a África, cobre a sua nudez caseira com uma nova pele, que não será apenas imperial, mas imperialista, em pleno auge dos imperialismos de outro gabarito. A tentativa de recriar uma alma “à século XVI” não foi longe: um excesso de lógica nas suas ambições, legítimas mas incômodas, ministraria ao mundo europeu a prova absoluta da nossa absoluta subalternidade. (LOURENÇO, 2016, p.34).

A África então como esse *outro* menor, colonizado, primitivo e selvagem era *o outro* perfeito para a idealização do Império português, que em sua irreabilidade criava para si a autoimagem superior que necessitava para redimir-se de ser a periferia da Europa. Nesse sentido, a ótica de Benjamim sobre o sentimento vivido pelos portugueses ao final da ditadura, com os regressos de compatriotas das colônias ou dos amigos e filhos que foram lutar na guerra colonial, reconstrói essa perspectiva de imaginação sobre a África que revela a subjugação dos costumes africanos perante os portugueses. No entanto, como observou Margarida Calafate Ribeiro (1999), a África era esse lugar do desconhecido, mas que formava a memória de muitos portugueses:

África, para onde os governos enviavam os opositores ao regime ou palidamente os estimulavam a emigrar ou finalmente para onde iam combater, era uma realidade distante ligada a ideias vagas de imperialismo e aventureirismo, que só muito tarde se matizaram com cores de promessa. Dos portugueses lá instalados sabia-se pouco, apesar de quase todos termos uma memória africana, de um avô, um tio, um vizinho que por lá andara e a quem se ligava a aura misteriosa e o comportamento típico do “colonial”. (RIBEIRO, 1999, p.208).

É dessa memória do “lugar desconhecido” que era a África para muitos portugueses que Valter Hugo Mãe constrói a narrativa de *o nosso reino* apoiando-se nas memórias dos que viveram esse lugar e dos que não viveram. Ambas, em intensa imaginação, pois o território africano era o lugar que representava tanto o mistério do desconhecido, quanto à realidade cruel da guerra colonial.

Atormentado pelas imagens que Carlos, recém-regresso da guerra colonial traz para ele, imaginando uma terra onde crianças nascem como plantas ou que leões surgem do nada para matar as pessoas, Benjamim logo percebe a incoerência da fala do irmão do amigo, e isso

portuguesas no continente africano como “províncias portuguesas”. Para o Estado Novo, as colônias deveriam ser mantidas e defendidas, em detrimento às manifestações de independência dos grupos de libertação.

se dá pelo diálogo que estabelece principalmente com Dona Darci, compreendendo que Carlos está na verdade tomado pela loucura que a guerra provoca:

porque mentiste sobre África. em Angola as coisas não são assim, já sei, são mais atrasadas, mas não do avesso como contaste. em Angola fica-se com a cabeça muito magoada. estas noites, noites longas, os bichos enchem minha cama, não imaginas como é. não me movo, mas sinto tudo, sinto-os subirem pelas pernas e os braços, e são leões e cobras, e lançam tiros de metralhadora pelos olhos e sangram da boca como amputados. quando se vai à guerra, nunca de lá se sai. (MÃE, 2012, p. 88).

O período retratado em *o nosso reino* representa o momento em que se acentua a ida para Portugal de muitos africanos durante a descolonização, fazendo crescer também muitos preconceitos. Tal período é retratado a partir das lembranças de um narrador que parece compartilhar com o personagem principal, Benjamim, o olhar sobre uma província. Não se sabe se o narrador é o próprio Benjamim mais velho ou ainda criança, pois a narração no passado provoca uma quebra entre a voz e o foco narrativo. Essa confusão narrativa causa uma estranheza que é reiterada pelos fatos sobrenaturais que acontecem na trama e a visão hiperbolizada, imaginativa, própria de uma criança, provocando uma sensação de passado não distante, presente há pouco passado.

Desse modo, o que se revela nas lembranças apresentadas na narrativa de *o nosso reino* é a representação de uma memória sobre a África influenciada pela subjetividade dos sujeitos que a contam. Nessa perspectiva, esta memória ou pós-memória caracteriza-se como uma memória afetiva, marcada pela experiência colonial. no caso, a dos portugueses que lançam o seu olhar sobre os costumes dos sujeitos africanos e sobre a realidade da guerra em Angola. Sobre esse ponto e atentando-se ao que Sarlo (2007) analisa sobre o conceito de *pós-memória*, o relato de experiências que foram vividas principalmente por outros, os pais, parentes ou amigos, mas que marcaram historicamente uma nação é contado principalmente nesta dinâmica entre a memória e a afetividade: “Simplesmente se terá escolhido chamar pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles” (SARLO, 2007 p.95). Benjamim conta este relato sobre a África que vem da boca e dos olhos de outros que viveram esse lugar, mas também daqueles que como ele apenas a desconhecem, construindo uma memória que parte deste presente pós-colonial e pós-ditadura, mas também do seu passado colonial e imperialista.

Fazendo uma leitura biográfica, as lembranças de Benjamim parecem compartilhar das lembranças do autor, Valter Hugo Mãe, que nasceu em Angola e retornou com os pais para Portugal antes da Revolução dos Cravos. Mas compartilha também da herança de uma

geração de filhos de pais retornados, filhos de pais que viveram o final da ditadura, a crescente migração em Portugal e o induzimento de valores moralistas que tinham na figura de Salazar, com seu lema “Pátria, Deus e Família”, o seu principal disseminador. Valores que atestam o fascismo com a não-aceitação de modos de vida diferentes, crenças diferentes, que no olhar de uma criança acabam revelando-se. A linguagem poética e a escrita no passado apelam para a configuração de uma rememoração, que pode ser a do personagem principal, uma criança relembando fatos de um passado imediato ou um adulto relembando a infância, o que caracteriza na narrativa o diálogo com a vida do autor. Memórias construídas com os cacos de lembranças da infância e as lembranças dos pais, memórias dos filhos, como reflete Margarida Calafate Ribeiro:

A geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África, ou pós-memórias, ou seja, aqueles que não têm memórias próprias destes eventos, mas que cresceram envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas. Memórias, pós-memórias que coincidem com o despertar para a vida, com o descobrir do mundo para além da hipotética casa familiar protegida, com o descobrir da diferença etnicamente marcada, com a diferença social habilmente construída. (RIBEIRO, 2013, p.93).

Essa infância, que por ser imaginada não condiz necessariamente com a infância de Valter Hugo Mãe, que constrói a partir da sua experiência como filho de retornados uma história que tensiona o real e o imaginário, na busca em discutir temas que refletem à nação portuguesa, a representação de um momento histórico vivido por muitos portugueses que apenas o viveram enquanto lembrança de uma infância marcada pela experiência de pais e irmãos. A questão da representação da África e a experiência da guerra colonial ou a história dos retornados é comum na literatura que se desenvolve depois da revolução de 25 de abril. Valter Hugo Mãe compartilha com muitos escritores a experiência de ser filho de retornados e conta essa história pela literatura, como conta também Isabela Figueiredo em *Caderno de memórias coloniais* (2015).

Em *o nosso reino*, essa questão não é o centro da narrativa que construída sob esse olhar infantil analisa um momento histórico a partir de uma penumbra fantástica, apontando a realidade de fins da ditadura em Portugal nos anos 1970, revelando em sua fantasia os desdobramentos de uma cultura intensamente religiosa e em conflito com sua história de conquistas e derrotas. Porém, ao representar esse momento como uma lembrança de uma infância intensa e imaginativa, Mãe aponta também para a pertinência do passado no presente. É esse Portugal, de valores patriarcais e ainda colonialistas que se mostra na marginalidade de

uma província. Talvez esse olhar infantil desvele uma identidade portuguesa que se faz a partir da imaginação, como Lourenço (2016) refletiu sobre o *irrealismo*: um Portugal criança, que se imagina outro, a partir de *outros*.

4 DEVIR-IDADE

No projeto literário proposto por Valter Hugo Mãe reiterado em algumas entrevistas que concedeu, seus primeiros quatro romances, respectivamente, *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis*, compõem uma tetralogia conhecida por *Tetralogia das idades* ou *Tetralogia das minúsculas*. Desse modo e considerando o mapa de leituras proposto nesta tese, o eixo *Devir-idade* propõe analisar, a partir das representações do velho e da criança, como o autor elabora o *outro-criança* e o *outro-velho*, e como essas representações são capazes de tocar em outros temas que também são recorrentes nos romances do autor português, como o feminino e a identidade nacional.

4.1 O OUTRO-VELHO: VELHICE E IDENTIDADE NACIONAL EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS (A ALTERIDADE PELA PÁTRIA)

a velhice, pensei, é o cérebro que alui corpo abaixo, até ficar a atrapalhar o funcionamento dos outros órgãos.

Fala do personagem Sr. Silva em *a máquina de fazer espanhóis*

Em *a máquina de fazer espanhóis*, Valter Hugo Mãe discute sobre a velhice e a identidade nacional. O personagem António Jorge da Silva, o Senhor Silva, é o sujeito velho que narra o drama da velhice e o abandono depois da morte da esposa Laura. Nesse romance, Mãe procura elaborar uma narrativa em que a partir de uma história individual, a do Sr. Silva, é possível examinar a história de Portugal, principalmente, os anos da ditadura do governo de Salazar. A alteridade proposta nesse romance refere-se a esse encontro, entre o sujeito, o velho Sr. Silva, e a pátria. É pela memória que esse encontro é construído. A partir da morte de Laura, o abandono e o trauma da perda engatilham a busca pelo reconhecimento de si do personagem Sr. Silva que desamparado pela família, deixado em um lar de idosos, procura em suas lembranças encontrar o que foi, antes de ver-se destituído de sua história. Nesse mergulho em suas recordações, o Sr. Silva encontra muito mais do que a memória de si, mas a

memória do país, Portugal. É nesse jogo de reconhecimento pela memória que o personagem Sr. Silva vai reconhecendo-se como um outro diferente do que imaginava ser.

A alteridade entre o sujeito e a pátria, no caso a história do Sr. Silva e a história de Portugal, é observada em toda narrativa de *a máquina de fazer espanhóis*. No primeiro capítulo, cujo título é indicativo para os temas que serão discutidos na trama, *o fascismo dos bons homens*, já é possível perceber essa alteridade entre a história individual e a história da nação. A narrativa abre com a morte de Laura, o Sr. Silva está no hospital esperando pela resposta dos médicos e conversa com outro personagem que também se chama Silva, Cristiano Mendes da Silva, o Silva da Europa, como o chama o protagonista. Nessa conversa, o assunto que se desenvolve é sobre a possível bondade de um povo:

somos bons homens. não digo que sejamos assim uns tolos, sem a robusteza necessária, uma certa resistência para as dificuldades, nada disso, somos genuinamente bons homens e ainda conservamos uma ingênua vontade de como tal sermos vistos, honestos e trabalhadores. (MÃE, 2011, p. 11).

A fala do Silva da Europa, que parece ser sobre qualquer povo, vai revelando-se como uma questão sobre Portugal à medida em que ele demonstra seu pensamento sobre “os bons homens”:

não se preocupe, continuou, a conversa é mais para distrair e, se ficar distraído sem reacção, também não lho levo a mal. é o que fez a liberdade, acrescentou. um dia estamos desconfiados de tudo, e no outro somos os mais pacíficos pais de família, tão felizes e iludidos. e podemos pensar qualquer atrocidade saindo à rua como se nada fosse, porque nada é. as ideais, meu amigo, são menos nos nossos dias. não importam. as liberdades também fazem isso, uma não importância do que se pensa, porque parece que já nem é preciso pensar. sabe, é como não termos sequer de pensar na liberdade. é um dado adquirido, como existir oxigênio e usarmos os pulmões. não nos hão de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa, para sempre. (MÃE, 2011, p.11)

As palavras do Silva da Europa apontam para o contexto histórico que o romance apresenta, pós-ditadura, pós-abertura política, situado provavelmente depois do momento em que Portugal entra para a União Europeia, em fins dos anos 1980. O Silva da Europa expõe sua percepção sobre a liberdade considerando-a como banal nos tempos contemporâneos. Além de ser irônico ao referir-se a ideia de que qualquer dificuldade vivida por Portugal fosse resolvida pelo fato de o país ter entrado para a UE. Nesse princípio da narrativa, o leitor também é apresentado a um dos temas mais profundos do romance: o fascismo. A fala do

Silva da Europa é como uma pista do que se sucederá adiante com o Sr. Silva, o bom homem que em sua revisão do passado percebe que compactuou com o regime de exceção do governo de Salazar. Ao discutir sobre esses temas, Valter Hugo Mãe proporciona pensar sobre o caráter do povo português que será personificado na imagem do Sr. Silva. A bondade de que fala o Silva da Europa pode ser entendida como passividade ou acomodação, pelo tom de ironia que emerge na trama. Sobre a passividade do povo português, Valter Hugo Mãe reflete em uma entrevista:

Há uma tendência de acomodação. Os portugueses são tão imediatamente cordiais que conseguem ficar observando respeitosamente uma coisa que é só má para eles. Nós temos uma revolução que foi feita com flores [*a Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, que depôs a ditadura fascista*]. Nenhum povo no mundo fez uma revolução só com flores em que a única pessoa que morreu, morreu de comoção! Isso diz muito da paciência e da capacidade de resistência dos portugueses. Podemos ver isso como uma falta de cidadania. Quando eu digo que, eventualmente, podemos ser um pouco como cidadãos não praticantes, é que quero ver uma certa revolta, uma certa expressividade. Eu escrevo muito em busca da expressividade. (MÃE, 2015).

Eduardo Lourenço (2016) também já assinalara essa passividade dos portugueses que suportaram quarenta anos de um regime opressor:

Num dos momentos de maior transcendência da história nacional, os Portugueses estiveram ausentes de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria “felizes” com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande minoria chamava “fascismo”, mas que era para um povo de longa tradição de passividade cívica apenas “o governo legal” da Nação. (LOURENÇO, 2016, p.56).

É sobre essa “ausência de si” de que trata o romance de Valter Hugo Mãe, o qual personifica o povo português na figura do Sr. Silva, um homem comum que procura em suas memórias encontrar a sua identidade marcada pela identidade nacional. Essa relação entre história individual e história nacional é sinalizada também pelo contexto de produção do romance. Valter Hugo Mãe já revelou em diversas entrevistas que a narrativa de *a máquina de fazer espanhóis* é uma tentativa de criar para o seu pai, que morreu antes de chegar à velhice, a oportunidade de ter vivido a terceira idade. Isto é confirmado pela dedicatória do livro: “Dedicado ao meu pai, que não viveu a terceira idade”. Também é possível perceber este fato confrontando a nota do autor ao final do romance com os personagens da história:

o meu pai sempre disse que morreria de um cancro antes da terceira idade. eu achava que o meu pai era maluco. hoje, acho que o meu pai era maluco e

sabia que morreria de um cancro antes da terceira idade. tenho muito respeito por isso, por mais que me tenha feito sofrer. ainda acreditei que aquilo era para os dois. que eu também morreria mais cedo do que o esperado. lamento muito que o meu pai não esteja a viver a terceira idade, por isso decidi inventar uma terceira idade para nós, malucos os dois. (MÃE, 2011, p.253).

Na narrativa, o leitor é apresentado primeiramente a dois personagens que parecem opostos, mas que possuem o mesmo sobrenome, “Silva”, e que começam a viver, logo depois, uma íntima amizade no asilo. A maneira como é contado este encontro revela a ideia de que os dois “Silvas” representam a tentativa do autor em criar uma terceira idade para si e o para o pai:

o homem interrompeu o silêncio para me explicar que também se chamava silva. cristiano mendes da silva e eu imediatamente pensei em nós dois como a frente e o verso, eu, antónio jorge da silva, e ele, o silva da europa, o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho. (MÃE, 2011, p.12).

Tem-se, então, a ligação entre uma história íntima e a história coletiva que vai se desenvolver nas figuras desses personagens. Nesse sentido, as histórias particulares de indivíduos vão se unir a história de uma nação. São a partir dessas histórias individuais, que começam pela própria motivação do romance – a biografia do autor -, que a estrutura da narrativa vai se desenrolar: pela história de vida do Sr. Silva e dos demais personagens que compõem o Lar da feliz idade, asilo onde o Sr. Silva é deixado.

Para entender esta composição, deve-se compreender a memória como construção. Nos termos de Michael Pollak, “a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p.204). Pollak (1992) compreende esta relação entre o sujeito e sua memória individual com a memória coletiva que é herdada pelos contextos nos quais ele está inserido e que interferem no seu reconhecimento de si:

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (POLLAK, 1992, p. 204).

Isto pode se conectar com o fato que desencadeia as lembranças do Sr. Silva: a morte da esposa Laura. Pelo momento da perda, que constitui também como perda de parte da

memória, já que a memória também se constrói nesta relação com o outro, o retorno às lembranças é uma forma de reconstituir o elemento perdido, assim como retornar à felicidade dos tempos perdidos. Nesse ponto, o segundo capítulo de *a máquina de fazer espanhóis* indica essa desintegração que a morte causa ao excluir uma personagem da vida do Sr. Silva, excluindo também parte de sua história:

com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. pensamos, existe ainda, está dentro de nós, ilusão que criamos para que se torne todavia mais humilhante a perda e para que nos abata de uma vez por todas com piedade. e não é compreensível que assim aconteça. com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder. (MÃE, 2011, p.21).

A morte de Laura é o elemento que dá ao sr. silva o vazio que faz com que suas lembranças busquem reconstituir a imagem da esposa, reconstruindo também uma imagem de si mesmo. Nessa perspectiva, é observável a estreita ligação entre memória e identidade. Com a morte de Laura e o abandono no lar de idosos, o Sr. Silva se vê despedaçado, tem sua identidade destituída por ter perdido os elementos que a compõem:

a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi o que fizeram. depois, nessa mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher. (MÃE, 2011, p.23).

Neste fragmento do capítulo dois é possível perceber como a memória está atrelada à identidade, constituindo-a. Ao ser posto no Lar da feliz idade, o Sr. Silva é deixado com um álbum de fotografias, maneira de reconstruir a imagem perdida de Laura e os momentos compartilhados em uma tentativa de substituir a dor da perda pela lembrança da esposa. Porém, logo depois, o álbum lhe é retirado, pois a lembrança poderia causar sofrimento, revivendo o trauma da morte do ente amado. Nessa situação a memória está posta em duas formas: na rememoração das lembranças e na tentativa de esquecimento. Em ambas, a memória é o que elabora a narrativa de vida, seja pela coleção de lembranças que podem ser registradas em um álbum de fotografias ou pela tentativa de apagamento, na recusa em reviver as imagens dessa narrativa. É pela memória que se tem a reconstrução do passado que é imprescindível para a construção da identidade. Nos termos de Joel Candau,

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade

que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAUI, 2016, p.16).

Nesse sentido, além de ser destituído dos elementos que compunham a sua identidade, o Sr. Silva também é jogado em um asilo, um lugar inócuo, onde não há nada que o faça se identificar, onde não há nenhuma marca do que foi ou de que ele entende ser. Nesse ponto, a narrativa busca refletir também sobre a experiência da velhice, que é compreendida como uma perda da identidade. A descrição do ambiente no momento em que a filha do Sr. Silva o deixa no asilo, revela o vazio em que se encontra o personagem:

senti-a deixar-me ali, correndo para os braços do seu marido e dos meus netos, onde a vida é feita das coisas de sempre. e com cores nas paredes, pensava eu. no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença. sentimo-nos cegos. qualquer mancha ou imperfeição na planura do estuque já é uma exceção que aprendemos a observar e nos ajuda a quebrar o mesmismo abundante em nosso redor. um dia, havemos de esboroar-nos na luz. esta brancura é um estágio para a desintegração final. (MÃE, 2011, p. 25).

No asilo o Sr. Silva se sente mais perto da morte e o seu abandono ressalta a ideia da velhice como uma perda da identidade. Essa conexão está também em outras falas do personagem:

um problema com o ser-se velho é o de julgarem que ainda devemos aprender coisas quando, na verdade, estamos a desaprende-las, e faz todo o sentido que assim seja para que nos afundemos inconscientemente na iminência do desaparecimento. (MÃE, 2011, p.33)

Em outro romance de Valter Hugo Mãe, *O filho de mil homens*, a velhice também é compreendida como um processo de perda de identidade a partir da história da personagem Maria, a mãe da mulher enjeitada, que em seu envelhecimento começa a adquirir um sotaque estrangeiro:

A mãe da mulher enjeitada acordou um dia e falou como se fosse francesa. Não que se tornasse francesa de falar palavras novas, mas de falar a sua língua de sempre com um sotaque esquisito. Diziam que lhe dera a síndrome do sotaque estrangeiro, diziam que não tinha cura e, pior, que lhe acentuava o mau humor até à amargura total. (MÃE, 2011, p. 37).

Por ser um sotaque francês, Mãe ironiza esta relação histórica dos portugueses com a França, país para onde muitos migraram (até mesmo clandestinamente) em busca de melhores

condições de vida. Esse detalhe relaciona-se com a questão nacional discutida também em *a máquina de fazer espanhóis*:

durante muito tempo, Portugal foi um país cujas crianças nasceram em França. tantas, caramba. e eu pensava, já ali por mil novecentos e sessenta e dois, que em França estaríamos a salvo, escapando da fome e do jugo de um trabalho sem retribuição suficiente para um raio de sol por dia. mas os nossos sonhos de França nunca iriam a lado algum. não sabíamos quem nos traficaria em segurança e, honestamente, não tínhamos suborno que se visse e, pior ainda, não havia coragem para entrar matos adentro e a Laura acabara de engravidar novamente. (MÃE, 2011, p. 85)

No período em que Portugal viveu sob o governo do Estado Novo, muitos portugueses fugiram para viver na França, país mais próximo com liberdade já que a Espanha também passava por uma ditadura. A perda de identidade da personagem Maria em *O filho de mil homens* revela não só a velhice como uma desintegração da própria identidade, mas um sentimento comum a muitos portugueses durante a ditadura, a vontade de ser outro, principalmente estrangeiro:

Um sotaque nunca seria uma voz de sono, não seria, menos ainda, um sabor na língua, um sabor feio, um sotaque era uma identidade estrangeira, sinal de uma pessoa que não pertencia àquele lugar, de alguém que vinha de outra paragem. Era outra pessoa. (MÃE, 2011, p.37)

A representação da França como um lugar de costumes mais livres é recorrente nos romances de Valter Hugo Mãe que se ambientam em Portugal. Mesmo que a narrativa de *O filho de mil homens* não tenha um espaço demarcado, sabe-se que se trata de um lugar interiorano como algumas pequenas cidades portuguesas. Em outra obra, *o nosso reino*, que se passa em fins da ditadura e no período posterior, a França também surge como um país de costumes liberais para onde muitos portugueses partiram em busca de liberdade e oportunidades:

os tios de França eram dois, o tio João e o tio Saúl, mais velhos que a minha mãe e que a tia Cândida. estavam na França como se estivessem mortos, exceto quando foi da herança, era a opinião da minha tia. eu raramente me lembrava deles e era verdade que não vieram nem pelos funerais dos meus avós. mas tinha a ver com o vinte e cinco de abril, estavam proibidos de voltar e notava-se quando voltaram. olhavam para as ruas à procura daquilo que se mantinha do seu tempo, mas desviavam-se das coisas e das pessoas a desconfiarem até da sombra. quando voltaram a casa mudou, espalhados pelos quartos vazios com tralhas francesas, pareciam homens de outras bandas, estranhos, garridos, com camisolas amarelas, vermelhas, calças com riscas bizarras, sapatos brancos, meias com bonecos desenhados, óculos de

sol, e outras coisas nunca vistas nos homens de nossa vila. (MÃE, 2012, p.112-113).

Na descrição das roupas dos tios de Benjamim que moravam na França é perceptível o modo como os portugueses interpretavam a cultura francesa como oposta à de Portugal. Esta relação oposta entre França e Portugal marca a compreensão do país lusitano como atrasado, onde os valores patriarcais são fortes, principalmente quando situado historicamente no período da ditadura, onde a política de exceção e censura do Estado Novo fez com que o país regredisse tanto economicamente, quanto ao que corresponde aos costumes e à educação em comparação aos outros países da Europa³².

Posto isso, é pelo sentimento de vazio, de desintegração, que as lembranças do Sr. Silva começam a irromper em uma busca de si pelo passado:

e eu julgava que seria o momento mais insuportável, aquele, sem a Laura para me dizer, este hotel está bem, a casa de banho é limpa e estamos muito perto da praia. o sol faz-te bem, antónio, ficará melhor para enfrentar o inverno. era quase meia-noite, o sol já parara de me humilhar e eu ouvia aquelas palavras e pensava, estou perto da praia, a água aqui é tão fria, mas gostaria de mergulhar, entrar pelo mar adentro como se pela boca de um tubarão que me levasse de um trago de volta aos verões de sempre. porque o tempo me escapara e não o poderia admitir pacificamente. (MÃE, 2011, p.28).

É esse estado de vazio, de perda de identidade em que se encontra o Sr. Silva no Lar da feliz idade que faz com que ele procure nas imagens do seu passado, compartilhado com a esposa Laura, um tempo perdido. Maurice Halbwachs (1990), em *A memória coletiva*, aponta que a memória se apoia nas condições do presente. É assim que surgem as primeiras lembranças do Sr. Silva, apoiadas em seu presente no asilo, imbuídas do seu sentimento de abandono e saudade. É por isso que nesta primeira lembrança ele retorna às situações vividas com a esposa em casas onde se hospedavam. A nova casa em que precisa se hospedar, o Lar da Feliz Idade, remete às casas por onde passou com Laura e as lembranças reforçam o sentimento do desamparo em que se encontra, já que a esposa Laura era uma pessoa que participava ativamente da organização da sua vida, do seu modo de ser e conseqüentemente do que era. Nesses primeiros momentos da narrativa, as questões tratadas no romance buscam nos elementos da memória e da identidade enfatizar o desamparo vivido pelos velhos na sociedade. Tem-se então vários momentos da trama em que o Sr. Silva se questiona sobre a

³² Essa visão sobre a França como lugar liberal, moderno e oposto ao “atraso” português percorre a Literatura Portuguesa desde as obras de Eça de Queirós, escritor que, inclusive, viveu seus últimos dias no país francês.

experiência da velhice que acabara de se tornar real, a partir do momento em que é posto no asilo:

fica-se muito zangado como pessoa. não se criem dúvidas acerca disso. fica-se zangado e deseja-se aos outros pouco bem, e o mal que lhes pode acontecer é-nos indiferente ou, mais sinceramente, até nos reconforta, isso sim, como um abraço de embalo, para que não se ponham por aí a arder como o sol e, sobretudo, não nos falem com uma alegriazinha ingénua, de tempo contato, e nos falam perceber o quanto éramos também ingénuos e nunca nos preparámos para a derrocada de todas as coisas. nunca nos preparámos para a realidade. passamos a ser cidadãos terrivelmente antipáticos, mesmo que façamos uma gestão inteligente desse desprezo que alimentamos crescendo. e só não nos tornamos perigosos porque envelhecer é tornarmo-nos vulneráveis e nada valentes, pelo que enlouquecemos um bocado e somos só como feras muito grandes sem ossos, metidas dentro de sacos de pele imprestáveis que já não servem para nos impor verticalidade nem nas mais pequenas batalhas. (MÃE, 2011, p.22).

As impressões sobre a velhice do Sr. Silva reforçam a crítica do romance ao desamparo vivido pelos velhos na sociedade. A velhice também é representada como o momento brutal da vida em que o corpo torna-se decadente:

a velhice, pensei, é o cérebro que alui corpo abaixo, até ficar a atrapalhar o funcionamento dos outros órgãos. imaginem que o cérebro cai corpo dentro e depois se fixa, mal fixo, ali em cima do coração, escorregando lentamente, até cair para cima dos pulmões, mal fixo, e lentamente cair para onde está o intestino. e pelo caminho, que porcaria de caminho aquele, que ideias, haveria de fazer com que o coração hesitasse na batida e se esquecesse de amar, como faria com que os pulmões aceitassem parar de voar seduzidos pela matéria e o fulgor da terra, e depois o que restaria dos intestinos, pesados como o cérebro em cima, um cérebro aflito, fora de casa, aflito. (MÃE, 2011, p.173).

A descrição grotesca alia-se aos pesadelos do Sr. Silva, que imagina pássaros negros destroçando o seu corpo, e dão uma dimensão assustadora da angústia sentida pelo personagem diante da velhice:

durante os meus pesadelos imaginava-me num dos quartos da ala esquerda a babar sobre os lençóis e a ver dezenas de abutres voarem no céu diante da janela. a máscara de oxigénio tapava-me a boca e eu não podia gritar. queria pedir que fechassem as portadas antes que os pássaros entrassem e me tomassem por morto. subitamente debicavam-me o corpo e eu ia permanecendo vivo e, até não ter corpo nenhum, a consciência não me abandonava. eu agoniava por achar que a morte não dependia do corpo, condenando-me a padecer daquela espera para todo o sempre. o estupor do corpo já desfeito e a morte sem o perceber, sem fazer o que lhe competia por uma crueldade perversa que eu nunca previra. (MÃE, 2011, p.37).

O pesadelo aponta para esta perda de identidade causada pela velhice. A consciência ainda viva assiste a decadência do corpo. Mas na experiência do Sr. Silva, a velhice é atravessada por definições que demonstram diferenças entre as experiências da senilidade para homens e mulheres, o que amplia também o caráter de perda de identidade do personagem. Ao perder a esposa e se sentir desamparado, o Sr. Silva reflete que Laura encarava a velhice de forma mais independente, e que para ele, ela era como uma mãe:

a laura rir-se-ia de mim, sem dúvida. do modo como eu me deixava perder sem ela ao pé. precisas de uma mãe, dizia-me. eu queria pouco saber se aos oitenta e quatro anos via a minha própria mulher como a mãe necessária para uma sobrevivência equilibrada. era certo que me atrapalhavam todas as coisas que enfrentava sozinho. (MÃE, 2011, p.16).

Ao abordar essa diferença de gênero na velhice, o autor também discute como a partir da experiência do envelhecimento são acentuados os papéis sociais dados para homens e mulheres. Questão que demonstra também que a memória individual sofre a interferência do grupo no qual o sujeito se insere, ou seja, da memória coletiva, herdada desse grupo. Nesse sentido, a experiência de homens e mulheres é distinta e mesmo na velhice assume o caráter da diferença de gênero:

ela não gostava muito que eu o pensasse, e menos ainda que o dissesse, mas era-me claro que já não mandávamos nos filhos, crescidos e independentes, fazendo isso que parte dos nossos papéis ficassem vazios. era como morrer para determinadas coisas. restava apenas uma nostalgia, que poderia ser mais doce, se era certo que os nossos filhos estavam vivos e seguiam as suas vidas como era de ser. mas a laura queria acreditar que eles ainda acatavam o que lhes dizia. acreditava que se impressionavam com a sua sabedoria e, respeitosamente, cumpriam cada conselho e chamavam-lhe conselho para não se humilharem com a ideia de se submeterem às ordens da mãe. eu ria-me, uma e outra vez, dizendo que era a mais pura ilusão a de a laura ordenar o que quer que fosse aos nossos miúdos já grandes. (MÃE, 2011, p.16)

Laura é representada dentro do estereótipo feminino da maternidade eterna, enquanto o Sr. Silva é o pai indiferente. Porém, é a velhice, comum aos dois, que é fio condutor dessa história, a fim de discutir temas que atravessam as histórias individuais dos personagens. Nesse sentido, o que reverbera na discussão sobre a velhice a partir das imagens e questões tocadas pelo romance é uma compreensão do sujeito velho como detentor de sabedoria. Definição que é o oposto do que fala o Sr. Silva no fragmento exposto, que atenta para a compreensão social da inutilidade do idoso. Posto isso, tratarei de pensar como se desenvolve essa ideia com a questão da identidade nacional.

Ao buscar refletir sobre a história coletiva, precisamente a identidade nacional, Valter Hugo Mãe procura nas representações de sujeitos idosos reconhecer também a função social do velho. Sobre isso, a narrativa de *a máquina de fazer espanhóis* converge com o que compreende Ecléa Bosi (1994) sobre a necessidade de reconhecimento da importância da experiência dos velhos para a sociedade:

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. (BOSI, 1994, p.63).

É a partir das representações desses sujeitos velhos, nas lembranças individuais, que o romance *a máquina de fazer espanhóis* toca na memória coletiva e social, que no pensamento de Halbwachs (1990) são distintas. A memória social seria o conjunto de lembranças, supostamente comuns a determinados grupos, que foram reconhecidas culturalmente e socialmente, enquanto a memória coletiva é a memória formada pelas lembranças comuns de determinado grupo. Em *a máquina*, é no momento em que o personagem principal, o Sr. Silva, se encontra desamparado no asilo com outros velhos, precisando restituir sua própria história que percebe que o que liga a esses outros indivíduos além da velhice é uma história coletiva, a história de Portugal. Ou seja, as histórias desses velhos formam tanto uma memória coletiva, a memória do grupo, como uma memória social, que compõe a história reconhecida pela nação. Desse modo, o romance parte do abandono do Sr. Silva para a apresentação das narrativas desses outros velhos. Ou seja, lembranças compartilhadas por um grupo de velhos, como também serão as experiências da velhice, e lembranças que compõem a história da nação. Nessas histórias e memórias individuais, o leitor encontra os signos e elementos capazes de ligar essas memórias a memória do povo português. Tem-se a função social do velho, a de lembrar, como o princípio ativo que rege o sentido do romance: é a partir dos velhos, estes a quem não damos importância na nossa sociedade, e das suas lembranças, que o autor vai discutir o tema da identidade portuguesa, compreendendo a importância do sujeito velho como o detentor de sabedoria, guardião das memórias que ajudam a entender o presente.

Essa questão alude também a uma tentativa de compreender a identidade do velho e a condição do sujeito idoso na sociedade. O romance de Valter Hugo Mãe busca nesta experiência de lembrar, restituir a confiança nos sujeitos velhos, ideia que encontra em Walter

Benjamim (2012), em seu ensaio *Experiência e pobreza*, uma legitimação. Para Benjamim, sabia-se que a experiência,

Ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos (BENJAMIM, 2012, p.123).

Nesse ensaio, Benjamim atesta a impossibilidade, em mundo em que a guerra mundial é eminente, de contar, narrar uma experiência da forma como antes se narrava. Benjamim percebe que o mundo está tomado de pobreza, de experiências pobres, pois já não se dá mais a importância ao ato de transmitir experiências, como as pessoas mais velhas faziam. O pensamento de viés romântico de Benjamim (2012) neste ensaio busca prever um mundo em que a produção acelerada do capitalismo (e o que diria hoje ele da sociedade de informação ou do espetáculo?) não deixa sobrar tempo para que as massas possam sentar-se a ouvir histórias e a contá-las. Por esse mesmo caminho, Ecléa Bosi (1994) compreende que se a sociedade, cada vez mais massificada, comprime o velho à inutilidade, para ele, só resta lembrar. Mas nem a isso lhe reserva este direito. Nesse sentido, tanto Bosi quanto Benjamim compartilham da ideia de Valter Hugo Mãe: dos velhos, necessitamos de suas memórias.

4.1.1 A Memória dos bons homens

A máquina de fazer espanhóis busca nas lembranças enunciadas pelo narrador em primeira pessoa, o velho Sr. Silva, compartilhadas com outros velhos que também têm no sobrenome o “silva”, lembrar o momento em que a história de Portugal estagnou. No ideal ideológico do regime salazarista, a censura marcava a *lápiz azul* o que deveria e o que não deveria ser conhecido pelo povo português. E nesse rigor de criar uma identidade portuguesa que assumisse o caráter “glorioso” da experiência colonial, da qual o país foi o último a se libertar, inventar uma máscara honrosa à situação de pobreza que os portugueses passavam. Assim, o futebol, o fado e a religião católica foram os elementos utilizados para construir uma *comunidade imaginada*, nos termos de Anderson (2008), que fizesse do lema de Salazar “Deus, pátria e família” fundamental a obediência do povo português. Não é por acaso que a narrativa abre com uma reflexão sobre *o fascismo dos bons homens*. O Estado Novo utilizou todos os elementos possíveis para legitimar sua honra e construir um ideal de nacionalidade. É

por isso que esse momento histórico é fundamental para entender a identidade portuguesa do modo que a compreendemos contemporaneamente. Nessa perspectiva, no romance de Valter Hugo Mãe, esses elementos encontram-se dispostos nas memórias e situações da trama.

Assim, o primeiro signo português que perpassa a narrativa já é observado na história do Sr. Silva, a Nossa Senhora de Fátima: “depois, ainda nessa mesma tarde, trouxeram uma imagem da nossa senhora de fátima e disseram que, com o tempo, eu haveria de ganhar um credo religioso, aprenderia a rezar e salvaria assim a minha alma (MÃE, 2011, p.23)”. A santa que é símbolo máximo do catolicismo em Portugal, pela história das três crianças que receberam uma aparição da Virgem Maria em um monte próximo a cidade de Fátima nos anos 1930, aparece na narrativa como um objeto que colocam no quarto do Sr. Silva na esperança de que a fé o ampare da dor da perda da esposa. Ela representa, portanto, esse primeiro elemento que constitui a identidade do país lusitano, o catolicismo:

olhei para a figura da nossa senhora de fátima e falei mudo, tenho pena de ti, metida à cabeceira dos tristes nos lugares mais tristes de todos e agora vens assistir-me, eu que nada tenho para te mostrar que valha o empenho de manteres incessantemente esses olhos azuis abertos, essas mãos postas no ar. (MÃE, 2011, p. 25).

A figura da santa Nossa Senhora de Fátima apresenta-se na narrativa de *a máquina de fazer espanhóis* como uma obrigação de fé para o personagem Sr. Silva que recusa orar, relembando também como em sua trajetória de vida o catolicismo esteve fortemente presente. A santa também é um dos elementos do presente que fazem com que o personagem acesse a lembrança do passado, rememorando como o elemento da religiosidade fazia parte do seu cotidiano com a esposa Laura:

nós fizemos tudo pela igreja porque as convenções, à época, eram muito mais rígidas do que aquilo que a frescura da nossa juventude nos permitia almejar. ainda nos marcavam as heranças castradoras de uma educação com idas à missa, mas, sobretudo, uma dificuldade em cortar com o que os outros esperariam da nossa conduta. de todo o modo, a laura descobriu rapidamente aquele gozo universal das noivas, aparecendo de branco e deslumbrante entre folhos e camadas de tecidos como um bolo feliz, dando o braço ao pai e percorrendo o caminho até ao altar no sorriso mais fascinado de todos (MÃE, 2011, p.81)

Percebe-se neste trecho que o traço da cultura portuguesa sobressai no relato da lembrança do casamento do Sr. Silva com Laura. A memória coletiva encontra na memória individual uma passagem, à medida que interfere na vida do sujeito. A ideia da religiosidade como um traço cultural forte da identidade portuguesa emerge na história de vida do

personagem e é dessa forma que a identidade nacional se revela na trama, a partir das lembranças dos velhos. Miguel Real (2016) já apontou sobre essa religiosidade intrínseca à cultura portuguesa, quando afirmou que os portugueses,

vivem a transcendência integrando-a na imanência da história, o destino histórico na realidade concreta. O sagrado penetra na história, como em Camões, no episódio da Ilha dos Amores, como os pensadores milenaristas do Quinto Império e, sobretudo, como o sebastianismo de Pessoa e de *Marânus* de Teixeira de Pascoaes, livro que Unamuno admirava, cujo conceito e sentimento do saudosismo como motor da história de Portugal representa com evidência a intromissão do transcendente no imanente. (REAL, 2016, p.64).

No Lar da Feliz idade, os personagens velhos se encontram e se conectam a partir de uma história em comum, a história do povo português. Halbwachs (1990, p.54) compreende que a memória coletiva “envolve as memórias individuais”, mas ela só atravessa as memórias individuais se interferir na vida dos sujeitos que as elaboram. É por isso que a lembrança da presença religiosa na sociedade portuguesa vem atrelada ao casamento do Sr. Silva com Laura, da mesma forma, outros signos da cultura portuguesa virão atrelados as histórias de vida dos personagens construindo esse jogo de relações entre sujeito e identidade nacional.

Desse modo, as lembranças do Sr. Silva e a dos demais personagens retratam o cotidiano de pessoas comuns que viveram sob o regime do Estado Novo português, principalmente no governo de Salazar. É possível observar isto a partir desse primeiro símbolo que se encontra na narrativa, a imagem da Nossa Senhora de Fátima, que torna acessível às memórias do protagonista que se ligam a memória coletiva e social em relação a forte influência da Igreja em Portugal:

e foi assim que nos casámos. cheios de vivacidade e entrega ao futuro um país que se punha de orgulhos e valentias. quando as crianças daquele tempo estudavam lá lá ri lá lá ela ele eles elas alto altar altura lusitos lusitas viva Salazar viva Salazar, toda a gente achava que se estudava assim por bem, e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem-comportada. assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida, porque éramos todos muito robustos, na verdade, que povo robusto o nosso, a atravessar aquele deserto de liberdade que nunca mais acabava mas que também não saberíamos ainda contestar. (MÃE, 2011, p. 82).

A lembrança do Sr. Silva remete ao cotidiano no Estado Novo sob o governo do ditador Salazar e mostra como a religião católica constituía o *modus operandi* do regime. Em estudo que analisa o sistema de valores do discurso ideológico do Estado Novo, Fernando

Rosas (2001, p.1031) defende a ideia de que o regime “criou um aparelho de inculcação ideológica autoritária, estatista, mergulhado no quotidiano das pessoas (ao nível das famílias, da escola, do trabalho, dos lazeres), com o propósito de criar esse particular «homem novo» do salazarismo”. Nessa perspectiva, o regime salazarista buscava elaborar um discurso ideológico que controlava as instituições públicas a partir da propaganda, a educação nacional e determinações políticas que se assentavam em uma ideia mítica de nação:

Neste contexto, sustenta-se a ideia de que o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador. Ideal que, longe de se limitar a ser proclamado, ou de se restringir à formação do «escol», foi levado autoritariamente ao espaço e às sociabilidades privadas da massa, procurando modificar de raiz, e em extensão, os comportamentos, as atitudes e as condições sociais e mentais da sua gestação (ROSAS, 2001, p. 1032).

Observando o projeto político salazarista, Rosas (2001) elencou alguns mitos ideológicos que construíram o discurso do regime: o *mito palingenético* ou *mito do recomeço*, que se liga a ideia de regeneração da pátria; o *mito do novo nacionalismo*, no qual a Nação se põe acima de todas as coisas; o *mito imperial*, em seu aspecto colonizador e evangelizador; o *mito da ruralidade*, que percebe como virtude o fato de Portugal ser um país rural; o *mito da pobreza honrada*, *mito da aurea mediocritas*, que vê na pobreza do país uma honra; o mito da ordem corporativa que exalta a hierarquia social; o *mito da essência católica da identidade nacional* que entende a religião católica como elemento que constitui a identidade do homem português. É sobre esse último mito, o *mito da essência católica da identidade nacional*, que as lembranças do Sr. Silva acerca da influência da Igreja no cotidiano do Estado Novo remete. Salazar compreendia que seguir a Deus era uma virtude capaz de manter a ordem da pátria e do império e deveria vir atrelada à política do Estado Novo, como observou Rosas (2001, p.1037):

Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro «espírito da Nação», haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de «ambições doentias» e «antinaturais» e satisfeito com a sua honrada modéstia.

Estas deveriam ser as características do povo português na ótica da ditadura salazarista. Estes elementos encontram relações nos símbolos dispostos na narrativa de *a máquina de fazer espanhóis*. A imagem da Nossa Senhora de Fátima que na história do catolicismo português é o ícone totalizador desse espírito anti-marxista representa a influência da Igreja Católica na cultura portuguesa que, desde as missões dos jesuítas, como apontou Miguel Real (2016), e da qual se valeu o regime do Estado Novo, é um traço fortemente incorporado à identidade do povo português. A memória do Sr. Silva reconstrói esse momento histórico em que a união do Estado Novo com a Igreja Católica provocava o apaziguamento das massas perante a pobreza e o estado de exceção que se instalava em Portugal. Essas lembranças que se relacionam à história coletiva, no capítulo *Herdar Portugal*, apontam o momento em que a História invade a vida íntima do personagem e faz com que ele perceba o estorvo daquele sistema:

e aprendi, no dia em que perdemos o nosso primeiro filho, que estávamos sozinhos no mundo. atirados para o fundo de um quarto sem qualquer ajuda. e eu ainda fui pedir ao padre que nos fizesse chegar a um hospital, que fosse rápido, porque as águas tinham rompido e a lura não se mexia. não temos carros neste bairro, dizia-lhe eu, é um bairro pobre, ninguém tem dessas máquinas. mas, como está, não há parteira que lhe pegue. está a sangrar, padre, a lura está a sangrar do nosso filho. e o homem disse umas quantas vezes que tudo estaria na vontade de deus e queria com isso afirmar que correria bem. era para que eu não me preocupasse. e depois foi lá ele com duas velhas e não se pensou em nenhum carro. o nosso filho já estava no colo da lura e ela estava sem sentidos, afastada pela dor de permanecer com os olhos abertos sobre o silêncio mortal do bebé. (MÃE, 2011, p. 83-84).

A lembrança da morte do filho faz com que o Sr. Silva avalie aquele momento histórico. Vivendo com Laura um cotidiano de idas a missa e de obediência a Igreja Católica, como promulgava a ideologia do regime do Estado Novo, o personagem se tornou descrente depois da situação. Mas o que percebeu, em sua análise do passado, é que a ideologia católica do regime fazia com que os portugueses se desviassem dos problemas econômicos que passavam, usando a crença como conforto diante da miséria:

não foi culpa do padre, nem da igreja e nem de deus. foi só o triste acaso de sermos miseráveis num país de miséria que não esperava de nós mais do que o brio e o sacrifício mudo. havíamos sacrificado o nosso primeiro filho, e saído com duas moedas no bolso que pagariam quatro ou cinco sopas e nos deixariam para o resto do mês à deriva da sorte. começaram os outros a benzer-se e a rezar e levaram-me para uma cadeira onde estenderam o crucifixo que tínhamos sobre a cómoda, e esperaram que deus, ou o peter pan, entrasse na minha vida com explicações perfeitas sobre o que sucedera, esperaram que a vida se prezasse ainda, feita de dor e aprendizagem, feita de

dor e esperança, feita de dor e coragem, feita de dor e cidadania, feita de dor e futuro, feita de dor e deus e salazar. (MÃE, 2011, p.84).

O *mito da pobreza honrada* que aponta Rosas (2001) em sua análise da ideologia do regime é facilmente identificável neste trecho do romance e encontra também em outro signo português da narrativa a sua ilustração:

ai as glórias de Salazar, eram tão grandes as pontes e longas as estradas, eram tão bonitas as criancinhas a fazerem desporto e a cantarem letrinhas patrióticas. parecíamos um grande cenário de legos, pobrezinhos mas tão lavadinhos por dentro e por fora, a obedecer. divirtam-se, gentes da minha terra, não é desgraça ser pobre, punha-se a Amália a dizer, e que numa casa portuguesa há pão e vinho e um conforto pobrezinho e fartura de carinho, e ela que ia a frança comprar vestidos onde se vestiam as estrelas de cinema americano e se embonecava de joias e até tinha visto o brasil e a espanha, servia para que a amássemos e fôssemos pensando que estávamos todos tão bem ali metidos, éramos todos tão boas pessoas, tão bons homens, realmente. e eu, de facto, ainda adoro a Amália e ouço-a quase a chorar se for preciso e se tivesse de escolher um só português para entrar no paraíso, talvez quisesse que fosse ela, para eternizar de verdade aquela voz. a maior voz da desgraça e do engano dos portugueses. pena não haver paraíso, já não haver Amália e ter havido e sobrar para aí tanta desgraça e engano. (MÃE, 2011, p.133-134).

Amália Rodrigues, a cantora de fado mais famosa de Portugal, lembra o Sr. Silva, cantava sobre a honra de ser pobre, tal qual a ideologia do regime coadunava. A ironia na observação das próprias lembranças do Sr. Silva demonstra a sua insatisfação com os anos que viveu sob o julgo da ditadura. Insatisfação que ele recorda na medida em que também se sente insatisfeito com o abandono da família. É por esse sujeito minoritário, um velho, que o romance busca contar a história desse período histórico de Portugal. Valter Hugo Mãe escolhe a ótica da margem para restituir esse passado e pensá-lo a partir das lembranças desses personagens que representam pessoas comuns, reconstruindo a História pela experiência daqueles que não a viveram como protagonistas. O sr. silva, um barbeiro, assim como os outros velhos do asilo, fazem parte da mesma camada social e representam este homem comum, passivo e acomodado com as regras do regime autoritário de Salazar. Nesse sentido, a História só toca na história íntima desses personagens em interferências em seus cotidianos, como o momento em que um jovem dissidente ao regime se esconde na barbearia do Sr. Silva. Mas a reflexão sobre o fascismo do Estado Novo só é possível a partir da análise do próprio passado com os olhos do presente, ou seja, pelo ato da memória:

terça-feira, dia cinco de setembro de mil novecentos e sessenta e sete. uns minutos antes de fechar a barbearia, já a luz apagada e o chão varrido, um homem assustado entrou por ali adentro e fitou-me. eu podia ter reagido de

todas as maneiras. podia ter pensado que me assaltaria, que me mataria, que era dos maus. se uns seriam bons, outros teriam de ser maus, era tão linear o pensamento vendido aos portugueses. (MÃE, 2011, p.131).

O Sr. Silva começa a contar a lembrança pela data do acontecimento. Esta conexão entre a memória individual e a memória coletiva só existe pela rememoração. É por isso que datar a lembrança neste trecho refere-se à escolha do autor de deixar explícita a intenção de rever a história portuguesa pela memória individual de um sujeito comum:

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p. 51).

É no asilo, em seu sentimento de vazio e abandono que o Sr. Silva começa a ter um ponto de vista crítico sobre o passado. No princípio da narrativa, na cena do hospital, em diálogo com o Silva da Europa, o Sr. Silva se mostra como um velho indiferente quanto aos aspectos políticos da nação. Agora, destituído de sua identidade pelo abandono no asilo e a morte da esposa, o Sr. Silva encontra pela memória, uma visão crítica sobre o passado, o seu e o da nação, que se ligam pelas situações vividas durante o regime de Salazar:

dentro da minha barbearia, zelando pela sua mas agora também pela minha sorte, ficara o homem em fuga. um homem muito mais jovem do que eu, ao contrário de se ter habituado à ditadura, andava a miná-la como sabia, criando brechas aqui e acolá para que ao menos se soubesse que o povo gangrenava descontente. era o mais terrível de se fazer, porque o que o estado novo menos queria de nós era a resistência. a manifestação de uma ideia diferente como sinal de esforço para sairmos do meio da carneirada. e eu começara há um bom tempo a comentar com a Laura que nos punham de boca fechada porque o ditador achava que sabia tudo por nós. (MÃE, 2011, p.132).

Ao explorar esse passado que se confunde com o passado português, o Sr. Silva percebe-se como um sujeito diferente, com uma identidade marcada pela identidade nacional:

o Salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia seria abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível. porque tinha batizado os filhos e tinha emudecido meus protestos. naquele tempo, quem não fosse batizado não valia de muito na sociedade e haveria de ser rejeitado em inúmeras oportunidades. nós fomos molhar a cabeça dos filhos à igreja para que os deixassem em paz. convictos de que mais tarde poderiam secar essa água da cabeça se quisessem, como afinal fizéramos também. (MÃE, 2011, p.132).

A nação é o outro que ele examina pela alteridade da memória. Pois, como Halbwachs (1990, p.35) formulou: “toda história de nossa vida faz parte da história em geral”. Entretanto, essa memória que elabora uma alteridade entre o sujeito e a nação se constrói no diálogo com outros sujeitos, no caso, os outros velhos do asilo que em suas narrativas de vida trazem mais elementos para compor a memória nacional. Ou seja, a alteridade no romance é elaborada nestas relações entre sujeitos e seus diálogos e sujeitos e suas memórias individuais que contam sobre a memória coletiva. No romance de Valter Hugo Mãe essa dimensão da alteridade pela memória é acentuada nas representações dos personagens que são como personificações dos elementos da identidade portuguesa, como por exemplo, o senhor Esteves:

surpreendeu-me o senhor pereira que, como que se lembrando repentinamente, me perguntou, sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância. e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças. está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei. ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa. e eu respondi, não diga asneiras. tem quase cem anos. ó esteves, ó esteves, anda aqui, chamava o senhor pereira todo animado. o outro estava cheio de energia na discussão em que se metera e não fazia caso. o meu companheiro dizia, é verdade, é ele. vai fazer cem anos, já viu como ainda anda aí de pé. um mito da nossa poesia, é do caraças. (MÃE, 2011, p.50)

O Sr. Esteves é o personagem do poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa. A escolha em utilizar o personagem de um dos maiores escritores portugueses na narrativa de *a máquina de fazer espanhóis* mostra como o autor busca brincar com os símbolos e mitos da cultura portuguesa para contar essa história que não se resume a uma história sobre velhos:

e eu pedi mais uma vez, não me engane, homem, diga-me a verdade, conheceu o fernando pessoa. e ele respondeu, é como lhe digo, senhor silva, conheci, era eu um moço novo longe até de saber que aquele seria o nosso grande poeta. a vida tem destas coisas, quando não esperamos mete-nos numa grande história. bem, ou num grande poema, que também acaba por contar uma história, ou não é. (MÃE, 2011, p.51).

É o Esteves, chamado pelo Sr. Silva de Esteves sem metafísica, em alusão ao poema *Tabacaria*, que acredita que no segundo andar do asilo, onde os velhos que estão debilitados são colocados, há uma máquina que rouba a metafísica dos homens. O Esteves é atormentado pela ideia de que roubarão a sua metafísica, brincadeira que o autor faz com o personagem do poema de Fernando Pessoa. Mas a alusão ao poema figura a ideia de que a morte era o que atormentava o Sr. Esteves.

Se o Sr. Esteves representa um dos mitos da Literatura Portuguesa, corroborando o conjunto de elementos que Valter Hugo Mãe usa para ilustrar a identidade de Portugal, dos quais são extraídos não apenas dos que compuseram a ideia de nação no Estado Novo, mas também os que surgiram depois com a influência desse período, o jogador Teófilo Cubillas representa o futebol como a glória da nação:

Teófilo Cubillas, o peruano sorridente. Isaltino de Jesus pasmou perante o pôster e não queria acreditar. Era o Teófilo Cubillas a sorrir exatamente no mesmo pôster que *O Norte desportivo* oferecera aos portistas devotos nos idos anos setenta do século passado. (MÃE, 2011, p.59).

Teófilo Cubillas é um jogador de futebol peruano que se consagrou nos anos de 1970 como um dos melhores futebolistas do mundo. Cubillas vestiu a camisa do Porto nessa mesma década e se tornou um dos jogadores mais queridos pelos portistas. Em *a máquina*, a imagem do jogador em um pôster no quarto da personagem Dona Leopoldina, representa a paixão dos portugueses pelo futebol, que se tornou mais forte nos anos da ditadura com o apoio do regime de Salazar que se esforçava em manipular as massas pelas glórias do futebol, principalmente pela ascensão dos times Benfica e Porto:

ainda hoje ouço os velhos comentarem que o paizinho fez tudo para que o Benfica personificasse a glória da nação. Era como ter um exército do desporto, uma seleção pois, que fora constituída e adotada por coração depois do erro que fora esperar do Sporting tal coisa. O regime orgulhava-se do plantel com as importações africanas, quando ainda a Europa não percebera vantagem em ir buscar negros para reforço das suas equipas. E todas as pessoas passaram a ser benfiquistas encurralados, o que significava que eram benfiquistas porque a oposição já não era nenhuma e todos queriam adorar campeões, e era ver o entusiasmo do ditador com o futebol dos encarnados. Um futebol do Eusébio, todo nosso, maravilhosa pantera do Carças a correr para o mérito dos portugueses. (MÃE, 2011, p.85).

Em 1962, em pleno regime do Estado Novo, o Benfica ganhou a Copa da Europa de futebol contra o Real Madrid. Considerado o maior título do futebol português, nos anos do regime de Salazar, a vitória do Benfica trouxe à nação a euforia capaz de colaborar com o ambiente de pacificação em que viviam os portugueses, fazendo com que o país fosse projetado internacionalmente a partir da glória do futebol. Fato que para a ideologia do regime corroborava o nacionalismo que promulgava Salazar e manipulava as massas para o pensamento de uma nação gloriosa.

Além dos personagens citados, há outro que totaliza a ideia do título do romance, é o espanhol Enrique de Badajoz, que em sua desorientação mental quer convencer aos outros velhos do seu direito de *ser português*:

ele entrou no lar aos berros, dizia que vinha de badajoz de portugal, sou de badajoz de portugal, tenho direitos. porque, a ser identificado como espanhol por quem lhe punha a mão, irritava-se e reclamava ser tratado com o devido respeito. (MÃE, 2011, p. 153).

O personagem sinaliza essa relação entre Portugal e Espanha, países que já foram um só reino e que por isso são marcados por uma relação que perdura até hoje. Ironicamente, o espanhol que quer ser português, o contrário do desejo de muitos portugueses que imaginaram um só país na península ibérica com o sonho de que Portugal tivesse mais sucesso, vem de Badajoz, cidade espanhola da comunidade autónoma de Estremadura, fronteira com Portugal, onde por muito tempo formou parte do território lusitano durante a ocupação islâmica. As relações entre Portugal e Espanha, marcadas pelos fatos históricos no período de expansão dos impérios, colaborou com um sentimento de não pertencimento dos portugueses tornando-se um traço cultural frequentemente discutido na Literatura Portuguesa, como é perceptível na fala do Sr. Silva:

um indivíduo que queria tanto ser português. um indivíduo que vinha reclamar a nossa cidadania com aquele fervor, recuperando brigas antigas e orgulhando-se de ter nascido em badajoz, a cidade onde os portugueses imaginam espanha. Pudéssemos ser todos assim, convictos, sem orgulhos parvos, apenas a determinação de quem aceita ser daqui e edificar com essa raiz a sua vida. somos um país de cidadãos não praticantes. ainda somos um país de gente que se abstém. (MÃE, 2011, p. 154).

Em contraponto ao ideal nacionalista do regime do Estado novo, a fala do Sr. Silva sobre Portugal revela as questões que perpassam a identidade portuguesa, principalmente quanto a passividade, conformidade e o complexo de inferioridade que brotaram com o trauma da ditadura e a ascensão econômica da vizinha Espanha. Tema do qual falam também muitos pensadores portugueses como Eduardo Lourenço (2016, p.37): “O nacionalismo orgânico do antigo regime favoreceu a objectiva desnacionalização de milhares de portugueses”.

O romance de Valter Hugo Mãe, em uma estratégia irônica, segue pela via contrária, ao criar um personagem espanhol que deseja ser português para revelar o desejo recalcado dos portugueses de serem espanhóis: “e sabem que mais, portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis. é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes. quem, mais do que isso até, não desejou que a espanha nos reconquistasse, desta vez para sempre e para salários melhores” (MÃE, 2011, p.184-185).

4.1.2 A memória da máquina

As memórias contadas pelo velho Sr. Silva em *a máquina de fazer espanhóis* desmantelam a máquina ideológica construída pelo Estado Novo, a partir dos elementos que compuseram e ainda compõem a identidade nacional de Portugal. Nesse percurso da narrativa, duas identidades se encontram: a identidade do sujeito velho, abandonado, decadente, e a identidade da pátria, também abandonada e decadente. A identidade de Portugal que é visitada pelo romance de Valter Hugo Mãe nessa alteridade entre o sujeito marginalizado e a nação é a que foi influenciada pelo ideal nacionalista do Estado Novo e que se encontra em ruínas na contemporaneidade. Sendo Portugal considerado um país periférico, como observou Boaventura Sousa Santos (1999) ou um país suspenso no tempo, como elaborou Miguel Real (2016), percebe-se na literatura produzida neste país, principalmente no período pós-ditadura, que a questão da identidade nacional é um tema bastante explorado.

Nesse sentido, a história dos velhos do asilo da Feliz Idade é a alegoria de um país conformado com sua insignificância, que tenta catar os restos de um passado Imperial ou de um período nacionalista que apenas o fraturou.

É por isso que o remorso é um dos sentimentos que corroem as sensações do protagonista o Sr. Silva quando relembra como o Estado Novo conseguiu fazer com que os portugueses se sentissem conformados diante da miséria e da repressão:

o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão. a maioria silenciosa terá de emergir um dia, dissera-me por outras palavras o estudante comunista. tudo era para que não praticássemos cidadania nenhuma e nos portássemos apenas como engrenagem de uma máquina a passar por cima dos nossos ombros, complexa e grande demais para lhe percebermos início, o fim e o fito de cultivar a soberba de um só homem. (MÃE, 2011, p.175).

Em suas lembranças que se confrontam com a História Nacional, o Sr. Silva assume a culpa por ter compactuado com o regime de Salazar. Em uma dessas lembranças, o Sr. Silva relembra o momento em que por medo entregou à *Pide*³³ o estudante comunista que havia escondido anteriormente em sua barbearia:

³³ Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Polícia política portuguesa que atuou entre 1945 e 1969, responsável pela repressão às manifestações opostas ao regime político vigente.

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, um sábado, os pides entraram na barbearia às onze horas da manhã e levaram o rapaz, que já era um homem nos seus pequenos trinta. levaram-no sem perguntas, sem confusão. rodearam-me sem me tocarem. não me disseram nada, não havia dúvidas nem explicações necessárias. o jovem homem levantou-se como se soubesse que um dia aquilo viria a acontecer. não poderia ter a certeza de que eu o entregara. não poderia ter a certeza de que eu o tivesse feito. a resistência era tão longa, e tantas pontas deixadas de fora, que qualquer coisa, muita coisa, poderia ter servido para o detectarem no meio dos milhões de cidadãos. (MÃE, 2011, 173-174).

O Sr. Silva se sente com remorso por ter pactuado com a repressão.

tudo contribuía para essa cidadania de abstenção enquanto prosseguíssemos sem manifestação. como se humilham as mulheres enquanto homens honorários, nós éramos gente exclusivamente por generosidade do ditador. portei-me como tal. um mendigo de reconhecimento e paz. fui, como tantos, um porco. (MÃE, 2011, p.175).

A revelação da delação do Sr. Silva dialoga com o tema do fascismo que percorre o romance e ganha força com a conexão do personagem com as mortes “acidentais” que acontecem no asilo:

a dona marta a dormir era como um ridículo animal que não atentava na sobrevivência. um animal idiota que descurava a sobrevivência e se expunha frágil aos imaginativos meios que a natureza tem para extrair a vida de alguém. e a natureza deu-lhe por umas vezes com o livro na cabeça. diretamente na cabeça, sem falha, umas pancadas fortes e pesadas que apertavam a cabeça da mulher de encontro à almofada até que, nuns segundos tão breves, voltasse ao mesmo ponto, exatamente ao mesmo ponto, de encontro à parede. mas era diferente porque entretanto ficara de olhos abertos e deixara de respirar. [...] afinal, no feliz idade era estupidamente fácil assassinar alguém. eu não o saberia. não o poderia saber. quando acordei de manhã julgava ter dormido profundamente a noite inteira. assim o julguei por muito tempo. (MÃE, 2016, p.161).

São os assassinatos que comete no asilo da Feliz idade e dos quais esquece, como se os misturasse as suas antigas memórias, que fazem com que o Sr. Silva reconheça a si como um outro muito diferente. Do bom homem que durante a ditadura delatou um jovem dissidente para proteger a família, o Sr. Silva se encontra no asilo a assassinar os velhos como se quisesse trocar a sua alma pelas outras, como em um pacto diabólico, um presságio dos pesadelos em que os abutres comem seu corpo. Logo, pela angustia de suas ações, tão próximas ao fascismo que repudia, a morte já lhe era próxima. E como os outros que eram mandados ao andar de cima, o andar do asilo em que os debilitados eram colocados em máquinas para respirarem, o Sr. Silva também é colocado na máquina do qual supunha ser uma máquina que lhe tirasse o fascismo que lhe corroía:

e que gente sinistra entrou por aqui montando uma incrível máquina sobre mim. era uma máquina para me tirar o fascismo da cabeça. mas eu já o havia tirado antes, explico eu. eu já o tinha feito a frio, sem a ajuda das tecnologias, porque a consciência ainda é dos químicos mais corrosivos, ou dos melhores detergentes, se quiserem. (MÃE, 2016, p.249).

O remorso corrói o Sr. Silva que iludido pelo fascismo durante o Estado Novo queria se redimir dos seus erros:

eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português, com a menoridade que isso tivesse de implicar, porque fui um filho da puta, e merecia ser punido, fiz do meu país um lugar de gente desconfiada, nenhum povo unido. eu precisava que me deixassem morrer inteiro. um monte de peles e carnes derrubadas, mas inteiro, com a vergonha de ter sido conivente e o orgulho de ter percebido tudo. (MÃE, 2016, p.249).

A fala do Sr. Silva exprime esse remorso como a alegoria de um povo que teve sua alma corroída pelo fascismo dos anos da ditadura do Estado Novo. O remorso do Sr. Silva se estende a pátria, assim como suas memórias são marcadas pelas memórias da ditadura. É sobre o remorso e o medo do povo português perante uma provável volta do fascismo³⁴, e a intensa culpa por ter sido passivo durante quase cinquenta anos de uma ditadura que atrasou o país, de que fala o romance *a máquina de fazer espanhóis* e do qual encontra nas palavras de Lourenço (2016) um diálogo:

Num dos momentos de maior transcendência da história nacional, os Portugueses estiveram ausentes de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria “felizes” com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande minoria chamava “fascismo”, mas que era para um povo de longa tradição de passividade cívica apenas “o governo legal” da Nação. (LOURENÇO, 2016, p.56).

Um romance onde a alteridade entre o sujeito e a nação reflete sobre as escolhas de um povo que tolerou a ditadura e que agora colhe as suas marcas na identidade nacional. Parece propositada, portanto, a escolha de homens como protagonistas (no romance de um autor que tem preferência pelas personagens mulheres), procurando mostrar que foram eles que construíram o passado e que continuam a construir o presente, em um *mea culpa* dos valores que pareciam decadentes, mas que tornam a voltar constantemente: valores patriarcais, machistas, ditatoriais. São eles que protagonizam um romance que, a partir da memória (memórias individuais que se conectam com a memória coletiva de um povo, o povo

³⁴ Em 2007, uma votação popular em um programa de televisão intitulado “Grandes Portugueses”, da rede portuguesa RTP, escolheu Salazar como o português do século XX. O fato atesta uma suposta “admiração” dos portugueses pelo antigo ditador.

português), examina o passado, na tentativa de alertar o presente sobre o fascismo que ressurgirá cada vez mais forte a assustar o futuro.

4.2 O OUTRO-CRIANÇA: A INFÂNCIA COMO O OUTRO EM O NOSSO REINO E A DESUMANIZAÇÃO

Porque na vida de uma criança tudo urgia.

Fala do narrador em *o nosso reino*

Para François Lyotard (1997), em *O inumano: considerações sobre o tempo*, a infância é o outro do humano. O outro que precisamos deixar para nascer. Uma etapa da vida que ultrapassamos, mas que persiste em nós como lembrança de algo perdido. A infância possui essa dimensão para além do humano, que nos remete ao outro inumano. Nesse sentido, o humano que Lyotard discute, em contraposição ao inumano, seria a parte de nós transformada pela sociedade e pela cultura, uma cultura cada vez mais dirigida pelo tempo, mas o tempo enquanto *Kronos* e não como *Aión*, o tempo da infância.

Aión é o tempo da experiência, do acontecimento, da intensidade, enquanto *Kronos* é linear, tem começo, meio e fim, pode ser medido, é sequencial. A infância para Lyotard (1997) passa-se no tempo de *Aión*, a dívida para com a infância de que fala este pensador seria a dívida para uma vida aiônica, a infância enquanto experiência de intensidade, em detrimento a uma vida pautada por *kronos*, tecnizada, massificada e mecanizada. Vivemos sem saldar essa dívida, mas com a lembrança desse tempo. Para Lyotard (1997), a literatura e as artes são maneiras de dar depoimentos sobre esse outro do humano, a infância, numa tentativa de quitar a dívida do humano para com ela.

Em *A desumanização e o nosso reino*, a infância é representada em dois momentos: em sua perda, com a passagem para a vida adulta, e em sua lembrança, como modo de resgatá-la na tentativa de saldar a dívida para com ela. Em *A desumanização* é o momento da perda da infância que é apresentada na narrativa a partir da história das irmãs gêmeas Halla e Sigridur, enquanto em *o nosso reino* tem-se a lembrança da infância encenada pela ótica do garoto-santo Benjamim. Nessas duas tramas, Valter Hugo Mãe elabora uma compreensão sobre a infância como *o outro*: do humano, da cultura, do adulto.

Em *o nosso reino*, Mãe se utiliza da representação da infância para tentar compreender o nosso tempo. É a partir do olhar lúdico do garoto Benjamim que é possível questionar

acerca das coisas que criamos no “nosso reino”. Numa lógica maravilhosa, Benjamim assume a intensidade do tempo de *aión* e todas as suas experiências são intensas e peculiares, como são as experiências de todas as crianças. Assim, a narrativa provoca no leitor o efeito de intensidade da experiência de Benjamim perante o seu questionamento sobre a fé, a religião e Deus. Em *A desumanização*, na descrição poética da Islândia, a história da morte de Sigridur, a irmã gêmea de Halla, sugere uma metáfora da morte da infância pela estratégia do duplo, o *doppelgänger*. Nesses dois romances, a infância, nas representações desses personagens crianças, é o momento marginalizado da vida humana e por isso sua representação é melancólica. Nesse sentido, esse tópico busca entender como esses personagens infantis encarnam o questionamento da infância como *o outro*.

4.2.1 A desumanização: a morte da infância

A história de Halla que perde sua irmã gêmea Sigridur e que começa uma aprendizagem de amadurecimento pode levar a interpretação de que essas personagens são como espelhos, duplos de si mesmo. “Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte.” (MÃE, 2014, p.9). Sigridur, a gêmea morta, pode ser interpretada como a parte de si de Halla que morre com o amadurecimento, a infância perdida. É por isso que a morte de Sigridur prossegue no corpo de Halla como se a irmã fosse uma parte sua:

Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas. Assim o expliquei, assustada. Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma. E eu acreditei candidamente que, de verdade, a plantaram para que germinasse de novo. Poderia ser que brotasse dali uma árvore para o nosso canto abandonado nos fiordes Poderia ser que desse flor. Que desse fruto. (MÃE, 2014, p.9).

No começo da narrativa de *A desumanização*, a personagem *Halla*, ainda criança, acredita que a sua irmã fora plantada, como uma semente que pode germinar a qualquer momento. Mas logo que vai crescendo, ela percebe que *Sigridur* não germinará. *Halla* cresce com a dor da morte de sua irmã, fragmentada e duplicada pela morte de sua gêmea. A ausência da irmã a persegue até se tornar adulta, ela é a gêmea viva, a menina com duas almas, e assim também recebe a culpa da morte de *Sigridur* pela mãe. A narrativa percorre o seu crescimento, a descoberta da vida, do sexo, da alegria e do sofrimento. Nesse percurso a

personagem tenta se livrar do seu outro *eu* e procura uma identidade própria, diferente da de sua irmã, que, com sua ausência, se torna presente em muitos momentos de sua vida:

As pessoas já chamavam àquele bocado de chão a criança plantada. Diziam assim. A criança plantada. Também parecia uma chacota porque o tempo passava e não germinava nada, não germinava ninguém. Era um plantio ridículo. Uma coisa consolar a cabeça aflita da família. Não servia para tarefa alguma. E perguntavam-me: é verdade que os gêmeos ficam de duas almas. Como se eu estivesse a sentir-me gorda ou pesada, como se tivesse mudança no corpo ou na luz dos olhos que evidenciasse a obrigação de fazer a minha irmã viver. (MÃE, 2014, p.10)

Halla, após a morte da irmã, permanece ancorada a ela. Por serem gêmeas, as pessoas as chamavam de irmãs mortas, “a mais morta e a menos morta”, e *Halla* se sentia um fantasma. A dor de sua mãe também era mais forte, por encontrar nela a imagem da gêmea morta. Ao incorporar a dor dos outros e o estigma da sua imagem que refletia a imagem da irmã falecida, Halla se sentia parte de Sigridur, como se tivesse perdido metade de si mesma, como se fosse também a própria irmã, como se estivesse metade morta e metade viva:

Só por antecipação eu poderia sentir a terra e a água. Durante um tempo, percebi, a caixa em que a trancaram ia protegê-la, limpa, antes que se misturasse tudo, podre, a desaparecer. Ainda assim, deitava-me com a morte. Chegava a colocar as mãos ao peito como fizeram com a Sigridur, muito hirta, quieta, e imaginava coisas ao invés de adormecer. Imaginar era como morrer. (MÃE, 2014, p.10)

A presença da irmã morta em Halla percorre toda a narrativa, que revela o amadurecimento da personagem e o desvencilhamento de seu outro *eu*, como se Halla e Sigridur fossem a mesma pessoa e Halla tentasse se despedir da gêmea ao longo do seu crescimento:

Eu sabia bem que aceitar a morte da minha irmã era um egoísmo e contradizia muito a família. A vigília dos dias não permitia que a raiva acabasse. Até certo ponto, isso também me reconfortou. Não saberia aceitar a sua morte. Sentia muita revolta. Estava sempre à espera de um sinal. Igual às verdadeiras histórias de fantasmas, como fantasiava o Einar. Confiava muito que ela teria maneira de me falar. Éramos parte do mesmo todo. Haveria de me falar com palavras bem concretas acerca da tristeza ou da felicidade que devíamos nutrir. As irmãs mortas eram quase iguais, de todo o modo. (MÃE, 2014, p.19)

Nessa perspectiva, à medida que Halla cresce ela vai se despedindo do seu lado infantil, como um gêmeo que morre: um *eu* gêmeo, o *eu* da infância. Tem-se a metáfora do duplo como forma de compreender a perda da infância. O significado do duplo pressupõe uma

experiência subjetiva. Uma relação entre o *eu* e o *outro*, na qual o *outro* pode ser também o próprio *eu*, ou o seu reconhecimento. Para Adilson dos Santos (2009), observando o estudo de Juan Bargalló Carraté, que identifica a presença do tema do duplo na estrutura da literatura ocidental como “presença de contrários”, o duplo seria:

uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no outro seu próprio complemento. O desdobramento (a aparição do outro) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do outro para tentar se preencher. (SANTOS, 2009, p.53).

Mas o duplo também pode ser compreendido como a imagem que o indivíduo tem de si mesmo, a fronteira entre o que se é e os papéis representados. O duplo é um olhar de fora para si, como se fosse possível sair de si e se contemplar, configurando uma dualidade ao ser humano. Compreendendo a divisão que permeia o humano entre um papel social e um papel concreto, Wolfgang Iser (1997) corrobora a ideia do *doppelgänger* como um padrão antropológico:

Pero como *doppelgänger* de sí mismos, los seres humanos son cuando menos mudables, y van desplazándose por entre sus papeles los cuales, a su vez, se suplantam y modifican unos a otros. Los papeles no son disfraces com los que realizan fines pragmáticos; son recursos que permiten al ser representar un papel distinto de suyo próprio. Evidentemente el papel individual de cada uno estará determinado por la situación social, pero a pesar de que ésta condiciona la forma, no condiciona el estatus humano de *doppelgänger*. Imprime su sello em la disociación, pero ni la constriñe, ni la elimina, provocando com ello el despliegue de a dualidade humana em una multiplicidad de papeles. (ISER, 1997, p. 55).³⁵

Na narrativa de *A desumanização* é possível perceber essa relação dupla entre a vida de *Halla* e a vida perdida da irmã gêmea.

A minha irmã gostava de doces e eu odiava. Talvez as pessoas se esforçassem por me convencer a comer doces para consolar a alma dela. Talvez pudesse passar a gostar de *snudurs*, se a *Sigrídur* estivesse

³⁵ “Mas como *doppelgänger* de si mesmos, os seres humanos são, pelo menos, mutáveis, e vão se movendo pelos seus papéis com os quais, por sua vez, suplantam e modificam uns aos outros. Os papéis não são disfraces utilizados para realizarem fins pragmáticos; são recursos que os permitem representar um papel diferente de si próprio. Evidentemente, o papel individual de cada um estará determinado por sua situação social, mas apesar dessa condicionar a forma, não condiciona o *status* humano de *doppelgänger*. Imprime sua marca na dissociação, mas não reduz, nem elimina, provocando a implantação da dualidade humana em seus múltiplos papéis” (Tradução minha).

verdadeiramente posta dentro de mim. Quando experimentei, igualmente odiei, e a ausência da minha irmã apenas aumentava. Eu dizia que o açúcar me vinha como sangue à língua. (MÃE, 2014, p.10)

O crescimento de Halla é representado com sofrimento, pois a metáfora do eu-gêmeo da infância não revela somente a experiência difícil do amadurecimento, a passagem para a vida adulta, mas a transformação de Halla de menina para mulher. É sobre o *tornar-se mulher* de que aborda mais propriamente a trama: “Foi nessa altura, com onze anos de idade, que me vieram as flores de sangue. A dormir, enquanto delirava com a boca de deus, era de vento, voadora, infinita, limpa, como se aberta fosse o dia e fechada fosse a noite” (MÃE, 2014, p.17). Nesse sentido, a analogia com a natureza que é incorporada aos personagens, principalmente a Halla, também alude a esse *eu-feminino* que, na narrativa de Valter Hugo Mãe, diferente do *eu-masculino*, está mais próximo à natureza. O autor enlaça à representação da puberdade de Halla a esse significado engravado no senso comum sobre a natureza feminina, distante da cultura e mais próxima do que homem ao que é biológico. Desse modo, é possível compreender o sofrimento na representação da menstruação de Halla como dentro dessa chave: o difícil tornar-se mulher, o sofrimento da troca da infância pela condição sôfrega do *ser mulher*:

Sente-se como uma dor de estômago mais a fundo. Como se o estômago estivesse a descer e a querer sair pernas abaixo. O meu pai perguntou: a morte. E eu respondi: não. As flores das mulheres. O sangue apodrece e cheira mais forte. Corre dentro como um bocado de fogo raivoso, porque me arde. Expliquei assim. Mas o meu pai não conversou mais nada. Teve vergonha. A minha mãe disse que era um pequeno vulcão. São as flores das mulheres. São de Sangue. São de Lume. Magoam. Todos me falavam de passar a ser mulher e sobre o que isso significava de perigo e condenação. (MÃE, 2014, p.17).

No entanto, é possível também interpretar esse *metamorfose vegetal* na obra como uma compreensão da infância como o estado mais selvagem, integrado a natureza, do humano. A passagem da infância à idade adulta de *Halla* é uma passagem de um estado selvagem, mais próximo ao animal, para um estado adulto, de civilização, amadurecimento, na qual a ligação com a natureza, metamorfoseada pela linguagem do romance é o símbolo. No começo da trama, a ligação de *Halla* com a natureza é maior, seu olhar infantil busca na natureza a explicação para o mundo e para as suas dores, nesse momento a presença de *Sigrídur* ainda é forte, é como se *Halla* fosse se descobrindo ao longo da narrativa, procurando a si:

Mas a cuidar dos alguidares eu vi o corpo da minha irmã a perder o fôlego. A cuidar da terra eu vi o corpo da minha irmã a germinar. A mão pequena, o dedo mindinho à minha procura. Uma tentativa de se levantar lenatamente do lugar fundo onde a haviam posto. A olhar a charneca, quieta, o mar adiante, eu esperava uma salvação. A chegada dos heróis. O regresso absurdo da Sigridur. (MÃE, 2014, p.19).

E nessa busca ela vai ficando cada vez mais longe da irmã, como também mais longe da natureza (infância) e mais próxima do humano (vida adulta).

Nunca teria medo de ti, nem mesmo se agora esta pouca terra se abrisse e eu te caísse sobre o corpo desfeito. O teu corpo desfeito nunca me será horrível e nunca me impediria de te abraçar ou de te beijar, porque o teu corpo é o futuro do meu e eu, que não tenho filhos, também preciso do futuro. Tudo quanto te estiver mais perto me deixará sempre feliz. Se ao menos me pudesses vir explicar o que te está mais perto. Porque tenho tanto a impressão de me enganar aqui. (MÃE, 2014, p.51).

No afastamento do *eu* da infância, a puberdade vai brotando em Halla que se apaixona por Einar. É a partir deste afeto que esse afastamento vai se tornando mais forte: “Sonho que ser longe é estar mais perto de ti. Desculpa, mana, o Einar, por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra. Desculpa”. (MÃE, 2014, p.51). Assim, Halla vai se tornando outra, adulta, tornando-se mulher. Logo, seu duplo alcança outro duplo, o da gravidez, e sua dor encontra na vida adulta uma conformação, “quem tem filhos precisa de futuro” (MÃE, 2014, p.16) diz um trecho do livro, *Halla* precisava de sua irmã como um *outro*, mas com seu crescimento ela aprendeu a reconhecer no filho a mesma alteridade: “Naquele instante, grávida, supliquei por mim, De perto ou de longe, que me deixassem todos, deus e a Islândia, a Sigridur e o Einar, os meus pais e as andorinhas zangadas, que me deixassem todos medrar. Precisava urgentemente do futuro”(MÃE, 2014, p.55). A comunicação com a natureza atesta o sentido de amadurecer. Tornar-se adulto é se desvencilhar do *eu* livre e ingênuo da infância, o *eu* selvagem, mas, ao mesmo tempo, é desumanizar-se, endurecer. Somente o sonho é capaz de unir as duas pontas, os dois dedos, da infância à vida adulta:

Contei as nuvens. As que pareciam raposas, cães ou gatos. As que pareciam rostos zangados. As que pareciam coisas de vestir. As que pareciam, simplesmente, montanhas. As almas das montanhas mortas que, por serem grandes, vagavam ainda pelo céu. Pensei que a alma de uma montanha poderia cair e tombar sobre mim e eu, tão pequenita, haveria de morrer esmagada. Ou, se a alma de uma montanha me entrasse no corpo e me fizesse crescer como um gigante, seria magnífico. Pensei que, se a minha alma passasse no ar, não seria vista de tão pequena e, se fosse de ver, teria a forma de duas meninas a dormir, deitadas uma para a outra, as pernas

refletidas, formando um pequeno coração de cabelos loiros e panos brancos, sorrindo. Os dedos mindinhos laçados. Dormíamos com os dedos mindinhos laçados, como se prometêssemos nunca ir embora. (MÃE, 2014, p.53).

A *desumanização*, palavra que dá título ao romance de Valter Hugo Mãe, trata-se da despedida do *eu* da infância, da sua morte, para o percurso da vida adulta. No caso de Halla, o intenso e difícil *tornar-se mulher*.

4.2.2 O nosso reino: lembrança da infância

É com o sentimento de descoberta, espanto e ambiguidade que o leitor adentra no mundo maravilhoso da narrativa de *o nosso reino* sem se perguntar o que é imaginação ou realidade, pois nesse reino, a fantasia se mistura com o real. E é a partir desse tom fantástico, concretizado pela narração do olhar de Benjamim sobre o cotidiano da vila em que vive, que o romance de Mãe provoca a força das experiências e relações humanas. Pois é somente a partir de um olhar infantil, carregado de singularidade, que podemos compreender acerca das coisas que criamos, que nos parecem normais ou foram normatizadas. Assim, o romance se propõe discutir sobre a fé e a repressão contida nos costumes religiosos:

o que eu imaginava tornava-se mais perigoso ainda, porque me diziam que sabia coisas, e que coisas seriam confundia-as eu. zanzava pelo universo da casa à cata das evidências. a tomar conta, a medrar, numa vigilância muito ineficaz mas constante. eu só não encarava o medonho cristo da avó, porque pensava que ele, sim, seria capaz de entrar como um ar, pior do que os fantasmas insatisfeitos que habitavam na vila, a pedirem ajuda aos mais vulneráveis. (MÃE, 2012, p.16-17).

Benjamim, o narrador-personagem, é um garoto que vive numa aldeia no interior de Portugal. A partir de sua cosmovisão, adentramos em um mundo de estranhas criaturas, de tradições religiosas e patriarcais, onde a presença de Deus é algo ao mesmo tempo assustador e consolador. A narrativa em primeira pessoa trata desse olhar infantil, que funda uma mistura entre a realidade e a imaginação, tal qual o leitor não consegue saber, o que faz parte de uma e outra, acerca da presença religiosa no cotidiano de Benjamim, sua família e dos que habitam a aldeia. A visão de Benjamim sobre os rituais católicos, as relações adultas, os cristos pendurados nas paredes da casa dos avós, as aparições e milagres que confundem o leitor sobre Deus e o Diabo, o sexo e o afeto, a ditadura, a bondade e a maldade e outras dualidades que constroem uma prosa sobre a infância:

parei uma tarde em oração, fiquei diante do crucifixo do meu quarto por três horas, repetia vezes sem conta todas as preces que conhecia. a minha mãe, apertada, dizia-me, fica aqui hoje, não vás à escola, e reza, deus vai ajudar-te. e dizia-me, se rezares ao cristo da tua avó não lhe contes tudo, porque depois ele conta-lhe a ela. pude perceber que a minha mãe receava o que eu pudesse saber. impedia-o, escondia-o dentro de mim. eu também acreditava que a minha avó sabia mais do que fazia, mas rezei a medo umas poucas de vezes àquele cristo a ver se lhe obtinhas bons ares e perdões para algo que me fosse mal na alma. (MÃE, 2012, p.23)

Rudolf Otto, filósofo e teólogo alemão, em seu livro *O sagrado*, compreende a experiência divina como uma manifestação de “algo que está fora” do ser humano. Algo além, desconhecido e inefável, que só pode ser apenas descrito, mas não definido pela razão. *O nosso reino* fala sobre esse *numinoso*, que como Otto (2007) reflete, é o sentimento de ser criatura, e que pode gerar tremor ou admiração, fascínio ou medo, algo como o que está descrito no trecho de *o nosso reino*:

aos domingos, quando descíamos para a missa e o caminho até ao centro da vila se enchia de vizinhos, parecíamos todos felizes. parávamos para comprar bolos na mercearia, podíamos ver os amigos da escola vestidos a rigor, como nós, e havia sempre um a parecer ridículo, embelezado com toques quase florais das mães tão zelosas. víamos e ouvíamos muito, atendendo à eucaristia em silêncio, temendo os olhos de deus. aos domingos, através das pequenas dádivas, subíamos ao senhor para nos purificarmos e esperar de vida. E ele estava ali, sentava-se no muro do cemitério e observava as pessoas a entrar. Ficava silencioso, parecendo esperar por que saíssemos no fim, quando vínhamos crentes de que deus nos deixaria chegar até à noite de mais um dia. Só eu o via como um predador, conferindo as almas de cada um, para lhes saber da vida, assegurando-se do seu trabalho, como se as inspecionasse para saber quem seria recolhido a seguir. (MÃE, 2012, p.13).

No trecho do romance, é possível perceber o olhar de Benjamim sobre o cotidiano religioso que vive na aldeia, o temor a Deus, o medo da punição do pecado, a ritualística tediosa da religião. Benjamim também vê uma criatura, a qual ele chama de *O homem mais triste do mundo*, que não é possível ter clareza sobre quem seria, se Deus ou o demônio, um ser entre esses dois, ambíguo, que recolhe as almas dos mortos e que apenas o protagonista vê. Apesar de no trecho o narrador dizer que só ele o via como predador, não fica claro na narrativa se a visão é geral, dando um tom de mistério ao romance. Ao que parece, *o homem mais triste do mundo* é uma espécie de metáfora da morte, do assombro divino, da ambiguidade de Deus. Mas também pode ser interpretado, seguindo a lógica da imaginação infantil, como o coveiro da cidade:

era o homem mais triste do mundo, diziam, incapaz de fazer mal a alguém, apenas metendo dó, com olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo. Mas era impossível não os fitarmos, fascinados por eles como ficávamos, e era com eles que iluminava o caminho à noite, garantiam alguns, quando se embrenhava pelo mato em direção à sua terrível toca secreta ou o que pudesse haver para lá do emaranhado desconhecido de onde vinha e para onde se escondia. Era com os olhos, como lanternas, que competia com os bichos da noite, perplexos com tal ser. (MÃE, 2012, p.11)

Tem-se na narrativa um mistério sobre esse personagem que abre o romance. Ao conectar esse elemento da narrativa ao contexto da trama que data aos anos 1970, em fins da ditadura em Portugal, fato que é corroborado pela ligação entre a história e a biografia do autor³⁶, compreende-se que tal elemento ancora-se a tentativa de descrever o ambiente sombrio da ditadura:

não saíamos para nada, havia medo por toda a vila, o mar subira até à marginal e estavam automóveis revoltos nos sargaços e sabe-se lá quantos homens teriam naufragado à entrada das docas. a minha mãe chorava no interior dos quartos, a guardar os meus irmãos em cobertores como se estivesse frio, e o uivo dos cães do avô, recolhidos na cozinha, entoava pelos corredores a parecer vozes dessa gente aflita. as portas fechavam-se para que se detivessem, mas os animais sabiam, pensava eu, e por isso traziam o aviso. ele passou muito lento por sobre nós, ouvíamo-lo pairar, as vestes fustigadas pelas chuvas e um lamento gutural a sair-lhe da boca, estava como enrolado de ventos em tarefas cansativas. a minha mãe jurou que não o viu, mas eu sabia que era só para que não tivéssemos medo quando ele viesse por nós. (MÃE, 2012, p.12)

O nosso reino é um romance sensível e comovente, capaz de fazer o leitor se perguntar sobre as incongruências entre a bondade e a maldade de Deus, sobre a presença da religião no cotidiano como intermédio entre o divino como experiência mística e o divino como convenção. O divino é descrito na narrativa nesse *entre-lugar* do reino dos homens e do reino de deus, entre as crenças impregnadas de repressão e o místico, milagroso. O olhar infantil de Benjamim é contaminado por essas duas perspectivas, trazendo uma ótica ambígua sobre a crença:

ao padre tínhamos de contar tudo, mas eu pedira a deus que me desonerasse dessa obrigação. expliquei-lhe que não era pecado esconder algo, se pedíssemos primeiro a deus que nos permitisse o segredo. confessava-me assim, já confessei, deus sabe e se ele quisesse muito que o senhor soubesse

³⁶ Como dito anteriormente, Valter Hugo Mãe conta em entrevistas que quando era criança padecia de uma doença de pele. Na busca por livrar-se da doença, fez uma promessa que o curou. O fato fez com que a vizinhança o tratasse como um menino santo. Pessoas iam a sua casa para pedir a benção do seu milagre.

haveria de ter maneira de lho dizer. quando o padre me bateu da primeira vez fiquei perplexo. fiquei uma pedra presa ao chão, os joelhos a tremer como madeira tola a querer ferir o mármore, e calei-me. saí da igreja lento, sem chorar, a acreditar que o homem mais triste do mundo poderia trabalhar com ele e que a morte poderia ser uma coisa encomendada por uma para outra pessoa qualquer. eu morreria naquele dia, pensava eu, que um padre bater numa criança só podia ser trabalho da morte. no muro do cemitério, com o cu protegido pela pedra, estava ele sentado a ver-me passar. eu não haveria de fraquejar, hesitar ou abrandar. ia lento mas sem alteração, sabendo-o ali pelo canto do olho, eu em fuga, cheio de medo. (MÃE, 2012, p.19-20).

Em meio ao cotidiano repressivo em que vivia, onde a religião cristã colaborava com a ideia de temor a Deus, Benjamim sente intensamente seu medo e sua crença é uma mistura dos seus sentimentos e impressões infantis com as convenções dos adultos sobre a fé, Deus e as tradições religiosas. Desse modo, e se considerando diferente, tanto pelos pais, quanto por si mesmo, acreditando ter uma conexão mais próxima de Deus do que os outros, Benjamim interpreta as repressões sofridas pela Igreja, a partir da figura do Padre Hegarty, a quem primeiramente admira, e do pai, como forças diabólicas do *homem mais triste do mundo*, a criatura que recolhe os mortos:

o manuel achava que agora tínhamos de matar o padre, e eu sabia que fazia sentido, que o padre dominava a igreja e, por algum misterioso processo, teria direito a decidir quem vivia e quem morria. até aí, ingênuo eu, convencera-me de que os padres eram seres de bem e era pelo bem que vinham, mas obviamente a morte também os atendia, pois, se lhes competia levar os corpos à terra e encomendá-los a deus, como poderiam estar impunes. o manuel acreditava que matar quem podia matar não poderia ser pecado, e até o homem mais triste do mundo teria de aceitar que um adversário à altura podia transformar-se num amigo. mas as facas da cozinha estavam todas escondidas, não duvidasse a minha mãe de que mataríamos o senhor luís, e não o poderíamos fazer com paus ou com pedras, seria lento, difícil ou impossível. que podiam duas crianças fazer. (MÃE, 2012, p.20).

Com seu amigo Manuel, Benjamim elabora ideias mirabolantes, a partir das suas interpretações sobre Deus e a morte. Depois que o Padre Hegarty o bate, ele e Manuel, que o viam como um anjo, acreditam que devem matá-lo, mas não o fazem e percebem a heresia desta ação:

eu continuava a rezar, a jurar a deus que só o faríamos para livrar o mundo da morte, seríamos por ele até ao fim. púnhamos as mãos no peito e rezávamos nos percursos entre a casa e a escola. a minha mãe era peremptória, matar nem era coisa de pensamento, tudo de mau vinha de uma ideia assim. assim que esquecêssemos tamanha heresia. arrepiámos a pele toda como se nos corresse um cubo de gelo de ponta a ponta. (MÃE, 2012, p.20)

Esta representação intensa da infância permite refletir também como os signos e dogmas criados pela religião se tornam estapafúrdios se os olharmos pelos olhos de uma criança:

por isso me assustava, por ser polêmico, diferente, como um cristo ranhoso, ovelha negra, mau. e, se conservava o poder da onnipresença e podia ler pensamentos, perseguia-me, e sempre que eu queria dizer uma mentira ou fazer uma asneira ele via-me, e não o bom cristo, mas aquele, o mau, o proibido e exclusivo da minha avó. era por viver temendo os olhos de deus, como disse, e ter ali um óculo apontado aos pormenores, criando nitidez nos mais ínfimos defeitos. (MÃE, 2012, 23-24).

Sobre esta intensidade do olhar infantil de Benjamim, percebe-se que o narrador tensiona o real e o imaginário nas ações da trama. O leitor não consegue saber se a voz da narrativa é a de Benjamim, mesmo que o olhar seja infantil, a linguagem poética e a escrita no passado apela para a configuração de uma lembrança, que pode ser a do personagem principal, uma criança relembando fatos de um passado imediato ou um adulto relembando a infância. Para Lígia Leite Chiappini (1995, p.6) “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”. Tal assertiva atesta essa tensão no romance, já que no desenvolvimento dele, coisas extraordinárias acontecem: como a assunção dos poderes milagrosos de Benjamim, que depois de se atirar do topo de uma montanha consegue se salvar e é tido como santo pelos moradores da vila. A narrativa pode ser compreendida então como uma lembrança, uma lembrança da infância:

era um cão de cabeça em chamas, uma fera preta como um puma, zangado com os homens, vindo de um secreto esconderijo na encosta, a cumprir as forças do diabo, diziam. eu achava que um cão preto seria belo de se ver entre a brancura das casas e quantas vezes o imaginei. eu queria que o diabo não existisse, queria que fosse uma palavra para assustar as pessoas, como uma armadilha para crianças ou aviso, mas o cão existia ou fora inventado de propósito. era uma palavra negra, obesa, que caiu das bocas das pessoas, tão madura que ganhou corpo. (MÃE, 2012, p.76).

Em meio ao universo fantástico da narrativa, com suas estranhas criaturas ou os estranhos fenômenos que Benjamim observa, como em o momento em que vê aceso o cu de várias pessoas, é possível também presenciar fatos comuns, coisas do cotidiano de qualquer criança, como o cotidiano na casa dos avós ou a vida na escola:

a professora blandina recebeu-nos com brilho nos olhos, esperou que nos sentássemos e se fizesse silêncio, e explicou, ontem os senhores que dirigiam o país foram mandados embora, agora estão pessoas do povo a trabalhar para ver quem vai dirigi-lo, e o manuel disse, é verdade, o meu pai contou-me

isso à noite. estávamos em abril. eu encolhi os ombros, a germana acreditou que era uma coisa muito importante porque a mãe dela também lho tinha dito. (MÃE, 2012, p.103)

Essa mistura de fatos extraordinários com fatos normais atesta a dimensão lúdica da narrativa, propondo pensar que os fatos extraordinários podem fazer parte da imaginação do protagonista. A narrativa no tempo passado também dá essa dimensão de sonho, de lembrança inventada. Segundo Joel Candau (2011, p. 62-63) “a memória humana funciona, apoiando-se na imaginação”, enquanto sobre a lembrança da infância, explica que a “recordação extrai não apenas a energia que a anima, mas também sua razão de ser, as emoções, as necessidades e os valores”. Poderia então ser possível interpretar a narrativa de *o nosso reino* como uma lembrança acerca da infância, mas da sua intensidade, lembrada numa dimensão fantástica, pois como Candau (2011, p.65) afirma, “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida”.

Em relação a Lyotard (1997) e a dívida para com a infância, a tarefa da escrita é tentar não esquecer-la para poder resistir. Em *o nosso reino*, Valter Hugo Mãe rememora a infância, numa tentativa de não esquecer-la. Numa leitura autobiográfica, tal infância poderia ser a do próprio autor, que viveu também em uma vila no interior de Portugal. Nessa tentativa de lembrar uma infância ou um passado que se ancora no presente, por não saber se é imediato ou distante, o romance responde a complexidade das nossas relações em relação aos valores que ainda são presentes na contemporaneidade. Em meio ao assombro e o medo da morte que perpassa toda a narrativa, deixando implícita a ditadura como pano de fundo, Mãe compreende a permanência dos valores patriarcais e conservadores, corroborados pela religião e pela sociedade. Na inocência e na pureza do olhar de Benjamim, somos como o próprio protagonista a nos perguntar sobre a morte, a vida e sobre o que consideramos pecado:

durante aqueles dias a minha cabeça mudou em relação a muitas coisas. a primeira foi a convicção de que eu seria uma presa próxima para os oficiais da morte. afinal eu estava ali para ficar, porque poderiam ter-me aberto a porta do céu ou do inferno e não o fizeram, era ali que eu ficaria, como uma liberdade que me garantiam. estava livre. a segunda convicção que criei foi a de que o bem, a sua prática, era uma dádiva. só os bons persistiam e ascendiam, que alguns podiam persistir mas descer, porque na vida havia mal a segurar os tolos para que trabalhassem em favor do inferno. por isso os maus se salvam da morte a cada passo, e iam ficando, para competirem conosco, os bons, pelo espaço, pelo único espaço garantido. (MÃE, 2012, p.31).

O *nosso reino* é uma narrativa que fala de costumes comuns, de tradições religiosas, de uma vida interiorana que continua a confrontar-se com a vida urbana. O reino que sugere o título do romance de Valter Hugo Mãe remete ao “reino” da terra, onde os dois mundos, o terreno e o extra-terreno se encontram, o reino dos céus e o reino da terra, seja nas práticas culturais ou mesmo numa ligação espiritual que ultrapassa os limites da tradição. A fé é posta nesse romance como originada desses dois âmbitos, um ligado a religião e os seus dogmas, outro ligado a experiência mística com uma força divina: o reino dos homens e o reino de deus.

No reino dos homens a religião é uma atividade que faz com que as pessoas reproduzam costumes e rituais, muitas vezes, enfadonhos e obrigatórios, utilizando a culpa como vigia e Deus como um olho que vê tudo e pode repreender:

diziam corpo de cristo e sangue de cristo e comia-se e bebia-se, como uma refeição única, impensável. o quanto me impressionava também ajudava a que aquele crucifixo da minha avó me assustasse, tão garrido, com as chagas e as feridas encarnadas de sangue, sempre tão doída aquela expressão, como podia propor a felicidade, garanti-la ou anuncia-la. (MÃE, 2012, p.35).

Enquanto o reino dos céus parecia, aos olhos de uma criança, um lugar de paz e felicidade: “no paraíso todas as dores são anuladas pelo prazer de sentir apenas o que o coração manda, o coração só manda amor” (MÃE, 2012, p.42).

Entre esses dois reinos, a visão infantil, pura e maravilhada se confronta com o anacronismo dos dogmas religiosos e de tradições patriarcais, em que as figuras dos padres são alguns representantes. A igreja é para Benjamim “úmida e fétida”, assim como a escola era um lugar em que não o deixavam pensar. Com a ingenuidade perspicaz das descobertas de Benjamim, *o nosso reino* desvenda preconceitos, como o contra o senhor Luís, empregado de sua casa, e as visões acerca da África em um período em que a guerra colonial em Angola acontecia. Uma fantástica ilustração do Portugal provinciano e católico.

Nesse sentido, as narrativas de *A desumanização* e *o nosso reino* ilustram a infância como *o outro*: do adulto, do humano. Desse modo, é a visão marginalizada da infância que emerge como uma maneira de tratar questões dramáticas, como o amadurecimento, a condição das mulheres, a fé e os dogmas religiosos, como se pela perspectiva da criança fosse possível examinar os pormenores desses temas. Pois, pela visão infantil, o mundo se pinta menos normatizado, sendo, portanto, uma estratégia interessante para representar os temas sociais. Trata-se de entender a infância, como esse *outro* ocultado, perdido, marginalizado de todos nós.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em entrevista com Valter Hugo Mãe perguntei-lhe acerca da elaboração do real em suas narrativas e sua resposta me fez refletir sobre a minha tese:

Não existe modo de viver numa realidade enxuta, espécie de lucidez profunda, absoluta, onde tudo seja concreto e inequívoco. O real é uma tendência, nunca um dado definitivo. Assim, e desde logo para a Literatura, acredito que a única forma de verdade é a permissão de um lado totalmente subjectivo, onde radicam todas as imprecisões que influem em como interpretamos o mundo, inclusive, em como se criam as emoções. A emoção inscreve mais na nossa memória do que o rigor de uma notícia. Não somos animais de rigor. Ele acontece-nos por esporádico talento. Naturalmente, somos sobretudo aproximações, uma generalização de uma convicção, um certo consenso, mas não somos capazes de igualdade. A realidade não é igual para ninguém, tanto quanto ninguém será igual. (MÃE, 2017)

Na totalidade da sua reflexão é possível encontrar alguns caminhos que percorri para escrever o texto que finalizo neste momento. A minha primeira ideia foi utilizar a literatura de Valter Hugo Mãe como um ponto de partida para discutir sobre a posição do escritor na contemporaneidade, em meio aos bombardeios de questões sobre a arte e a literatura que o politicamente correto inscreveu. Tratava-se de discutir até que ponto a literatura pode estar isenta da política, das discussões que a política insere na nossa realidade. O texto desta tese quis, sobretudo, discutir sobre a relação entre o escritor, produtor de um texto, e a representação de sujeitos tidos como subalternos na sociedade. Esta ideia, que agora avalio, perde um pouco no texto para um questionamento mais profundo sobre o projeto literário deste autor. Visava examinar como a literatura pode escapar, em seus pontos de subjetividade, do desejo de pintar um mundo positivo, em que os sujeitos pudessem apaziguar os conflitos do mundo real.

Neste sentido, a discussão sobre o real sempre me foi imprescindível, já que analisar as representações de sujeitos minoritários supõe estar em diálogo com a condição real destes sujeitos. A concepção que desenvolvi sobre as obras deste autor é a de que Valter Hugo Mãe elabora em seus textos uma espécie de realismo, em que a preferência pelo estilo grotesco, como uma das faces do estilo realista (dentre os muitos realismos possíveis), torna a sua interpretação sobre o real mais impactante. Em minha leitura, o real para este autor é o grotesco. Estilo em que se combinam ao mesmo tempo uma interpretação microscópica da realidade, tão próxima ao realismo do século XIX, em que a caricatura e o absurdo são utilizados, e uma subjetividade inerente às formas plásticas: em metáforas vegetais, animais, maquínicas. Quando afirmo isto, busco perceber que o real em seus romances, reiterando a

minha defesa sobre um viés do realismo em seu projeto estético, não está somente em uma preferência em tratar de questões sociais que estão na ordem do dia na contemporaneidade (vide a preferência pelos sujeitos subalternos), mas na medida mesma em que o real se subverte de sua forma concreta e límpida para o seu sentido opaco.

Neste sentido, ao tratarmos de representação, deveríamos levar em conta esta concepção do real na literatura, compreendendo a literatura como um *fora*, como nos propõe Blanchot (2011). Porém, neste “fora”, há tudo que seja possível no que está “dentro” da realidade que nos é apresentada todos os dias e que hoje é cada vez mais absurda, assim como tantas vezes parece ser inverossímil. Penso que, quanto a isto, os romances de Valter Hugo Mãe sabem muito bem articular esta dimensão absurda da nossa realidade.

O real, deste modo, é tanto aquilo que é concreto e visível, quanto o que é opaco e abstrato. Há, talvez, nesta minha afirmação alguma redundância ou nenhuma novidade, vide tantos intelectuais que se propuseram estudar o real na literatura. Mas a minha reflexão parte da busca em compreender como chegamos a este lugar obscuro do texto literário, aquele em que examinamos os pontos de *estranhamento* do texto. Esta palavra, *estranhamento*, que usamos tão comumente na Crítica Literária, é capaz de direcionar o sentido comum a todas as análises que apresentei sobre os romances de Valter Hugo Mãe.

Tendo como objetivo analisar as representações de sujeitos subalternos na obra deste autor, vi-me, muitas vezes, ora defendendo sua escrita de um linchamento típico das leituras sobre imagens da subalternidade, ora querendo linchá-lo. Depois, pude descobrir que a oportunidade da dúvida, mesmo na defesa de uma tese, é sempre a melhor maneira de ler. Minha escrita sempre esteve muito próxima do ensaio, em se perguntar sobre o oposto, o outro lado, todos os lados possíveis sobre um mesmo ponto. Em muitos momentos, vi-me refletindo sobre por qual motivo temos que afirmar algo. São tantas pessoas no mundo contemporâneo afirmando, reiterando, dizendo verdades que imagino que a dúvida é o melhor caminho a seguir. Cada vez mais, pergunto-me sobre quem somos como leitores, em um mundo em que lemos tanto e sabemos bem menos. Quis dar o benefício da dúvida. Quis dar muitos caminhos, mesmo que poucos, buscando encontrar o lugar de conexão entre esses caminhos. Afirmar se esta ou aquela representação é machista ou eurocêntrica nunca me foi importante, mas examinar sobre como esta representação pode reiterar o machismo ou o eurocentrismo ao mesmo tempo em que visibiliza estas questões sempre me foi mais interessante. Deste modo, pude perceber, neste último momento da minha trajetória como estudante de Letras, algo que me foi ensinado há muito tempo: a literatura é

plurissignificativa. Neste sentido, reitero as palavras de Ella Shohat e Robert Stam sobre a importância da recepção:

Em resumo, o texto, a técnica, o discurso e a história se combinam continuamente. A análise das relações entre texto e espectador deve, portanto, explorar as tensões entre esses diferentes níveis, os modos diversos através dos quais eles constroem o espectador, assim como as maneiras através das quais esse último, enquanto sujeito/interlocutor, determina o encontro. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 458).

Shohat e Stam falam do espectador do cinema, mas esse trecho pode ser facilmente direcionado ao leitor de literatura. A recepção do texto literário, o encontro entre a visão do escritor e a visão do leitor, é o que pode determinar a importância da discussão sobre os temas que a obra pode suscitar. Assim, em minhas análises busquei encarar de frente a possibilidade da dúvida, do contrário, a possibilidade de pensar para além da superfície que muitas representações de sujeitos subalternos suscitam. Desse modo, a utilização do conceito de *exotopia* de Bakhtin (2011) proporcionou-me encontrar o objetivo da minha tese. Os elementos analisados nesta tese são a *exotopia* de Valter Hugo Mãe: a refração de um olhar que reflete muitos outros olhares, inclusive, e, principalmente, o meu olhar, enquanto crítica, pesquisadora e enquanto mulher. Assim, propus-me entender que os textos que examinava eram a *exotopia* de um autor, muito mais do que a visão de mundo de um sujeito.

Deste modo, meu objetivo foi ampliar as vozes reprimidas nos romances de Mãe, a partir dos seus ecos e silêncios, percebendo que como autor ele constrói uma estética do marginalizado, onde o *outro* está fraturado pelo olhar do *eu*. É possível perceber isto nas estratégias narrativas dos seus romances, quando o *outro cultural* é, ao mesmo tempo, a *outra pessoa* e o *eu*, biográfico e coletivo. Em *o nosso reino*, por exemplo, o *outro* é também um *eu*, o próprio autor que utiliza da sua biografia para criar a história pela visão da infância, o *outro* do adulto. Em *A desumanização* esta estratégia vai mais longe quando o autor utiliza a morte do irmão Casimiro para criar a história de Halla, uma menina que perde a irmã gêmea, em uma trama que responde ao questionamento sobre o *ser mulher (outro-mulher)*. Para *a máquina de fazer espanhóis* o *eu* é o *outro*, o velho, mas é também parte desse *eu*, biográfico, que imagina a terceira idade do pai na história do Sr. Silva: ao mesmo tempo biográfico e coletivo. Nesta perspectiva, para estas narrativas a utilização da primeira pessoa marca esta relação entre o que é biográfico e o que é coletivo, social, portanto, do *outro*. Porém, nas narrativas em que a terceira pessoa é utilizada temos o distanciamento, onde o *outro* é visto pelo *eu*: coletivo, social e também pessoal, subjetivo (vide os pontos de reflexão que são a

marca dos romances deste autor; além do traço afetivo e endossador de narradores como *o de o apocalipse dos trabalhadores* e de *O filho de mil homens*). A estratégia narrativa de *o remorso de baltazar serapião* é ainda mais interessante, quando pensamos neste *outro* fraturado pelo olhar do *eu*. O narrador deste romance não tem uma relação biográfica com o autor, mas é um narrador masculino, uma voz masculina que é assumida no texto escrito por um homem. Nessa narrativa, as imagens das mulheres são construídas por esse *eu*, ao mesmo tempo pessoal e coletivo.

Contudo, dentre as diversas estratégias narrativas que aponto nas análises sobre os romances de Valter Hugo Mãe, o que me chama atenção e que se relaciona com o que defendo é a ausência, em muitos textos, de interrogações nos discursos dos personagens. Esta ausência pode ser interpretada como uma maneira de dar aos leitores a entonação que falta a estes personagens que, como Maria da Graça, Isaura ou Antonino, parecem não responder à violência das opressões que sofrem. Este recurso, do mesmo modo que sinaliza a inércia e visibiliza a violência da opressão, proporciona ao leitor refletir sobre a própria representação. A falta de pontuação provoca uma empatia maior, o leitor precisa atribuir uma pontuação, uma entonação, uma questão (interpretação sobre os personagens).

Assim, é possível dar ao leitor a possibilidade de transformar o texto, para além do que pensou o autor em seu momento de produção. Este, é claro, é um debate comum para a Estética da recepção, mas é interessante observar na própria criação a possibilidade de abertura que o autor exercita em sua escrita, criando esta viabilidade para o *desvendamento* que fala Sartre (1993).

Neste ponto, portanto, é possível pensar sobre as questões que suscitaram a produção desta tese, examinando que a análise das representações de sujeitos subalternos pode influir em muitas maneiras de olhar o texto, sendo o texto já a concretude de diversas maneiras de olhar os sujeitos. Pensando nisto, tentei fazer leituras que discutissem a *exotopia*, elaborando um modo de dialogar com a minha própria alteridade, com a intenção de pensar em uma transformação. É sobre a relação entre *exotopia* e recepção que abordam também Shohat e Stam:

Cada grupo oferece sua própria exotopia (de acordo com Bakhtin), seu próprio “excesso de visão”, na esperança não apenas de “ver” outros grupos, mas também, através de um ato salutar de estranhamento, de ver como ele próprio é visto. A questão não é abraçar a outra perspectiva completamente, mas pelo menos reconhecê-la, levá-la em conta, estar pronto para ser transformado por ela. (SHOHAT e STAM, 2006, p.474).

As análises dos romances nesta tese examinaram os excessos de visão sobre os subalternos, tendo como intuito estabelecer uma conexão entre o modo como os sujeitos minoritários foram representados e as interpretações que propus pensando, principalmente, em uma maneira de reconhecer a representação como um meio de transformação social. É a partir destas representações que podemos chegar a uma discussão sobre a condição de sujeitos minoritários, mesmo que estas representações sejam somente a *exotopia* de um autor, que não tem a obrigação de corresponder a uma perspectiva positiva ou otimista sobre o subalterno. Para isso, a análise do lugar social do escritor e do sujeito, no caso, em seu enraizamento com a história de Portugal, pôde trazer para a discussão as condições da sua produção, seu espaço social. Visou-se observar o saber localizado de Valter Hugo Mãe como um modo de estabelecer o contato com os saberes que produziu sobre os marginalizados. Nesse sentido, foi possível chegar ao eixo central da discussão desta tese: a alteridade.

A defesa comum na discussão sobre a subalternidade na literatura atualmente busca refletir sobre a importância da visibilidade de histórias em primeira pessoa: a literatura produzida pelos próprios marginalizados. Considero este caminho o principal, entretanto, minha ideia foi seguir à contramão, no intuito de examinar como a diversidade de visões sobre os subalternos pode ser igualmente importante, principalmente se considerarmos que mesmo as visões deturpadas proporcionam modos de ver que apontam para problemas e questões sociais capazes de fazer pensar acerca das condições de sujeitos marginalizados.

Trata-se de entender que o fundamental é a diversidade. Somente a multiplicidade de visões e representações (sobre sujeitos, culturas, povos, temas) pode nos dar a totalidade do mundo que observamos. O que não pressupõe que não possamos problematizar histórias, visões e representações que pareçam ser deturpadas ou que possam sugerir a violência e a opressão. A questão não está na limitação, mas na oportunidade, na visibilidade e na diversidade. Neste viés, a recepção crítica do texto literário é um caminho para pensarmos produtivamente em um modo de fazer política pela literatura:

No lugar de se indagar sobre quem pode falar, deveríamos perguntar sobre a possibilidade de falarmos juntos. Como podemos misturar nossas vozes, seja em coro, em antífona, na forma de perguntas e respostas ou em polifonia? Quais são as modalidades de fala coletiva? Embora seja perigoso imaginar que podemos falar em nome dos outros (ou seja, de certo modo, substituí-los), pode-se falar “ao lado” dos outros para formar alianças. (SHOHAT e STAM, 2006, p.452).

Tais questionamentos ainda estão abertos para respostas, assim como as alianças podem ser conflitivas, às vezes, até mesmo, utópicas. Mas a literatura e a arte podem

subverter o caminho, em seu sentido transformador que não é politicamente palpável, mas é imensamente possível. Trata-se de refletir, a partir da arte sobre o mundo que nos cerca, compreendendo que a importância de uma obra literária não está somente no que ela possa dizer, mas em como a lemos e a vivemos. Nas palavras de Susan Sontag (1987):

Uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte é alguma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo. (SONTAG, 1987, p.10).

Como Sontag (1987) reflete, a arte pode transcender o aspecto pragmático da nossa cultura, cunhada na busca pela verdade, na medida em que nós estabelecemos contato pela experiência estética. Neste sentido, a liberdade que a literatura nos dá para ler é a mesma que devemos seguir para transformar.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. 2003. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ARIÉS, Philippe. *L'enfant e la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1973.
- BAGANHA, Maria Ioannis; MARQUES, José Carlos; GÓIS, Pedro. Novas migrações, novos desafios: a imigração do leste europeu. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Número 69, outubro de 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio a edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BENJAMIM, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin - 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BELCHIOR, Alucinação, 1976.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira, São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Nº20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUTRA, Paula Queiroz. Gênero, Trabalho e Violência em A filha do Coveiro, de Joyce Carol Oates, e o apocalipse dos trabalhadores, de Valter Hugo Mãe. In: *Revista Anuário de Literatura*. V. 20. Nº 1. Florianópolis, 2015.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias pós-coloniais*. Editorial Caminho: Alfragide, 2015.
- FORLI, Cristina Arena. “O Reino de Benjamim por um Olhar Pós-Colonial”. In *Nau Literária*, 10 (2): 208-216, 2014.
- FOSTER, Hall. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2010.
- GOFFMAN, Irving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução Mathias Lambert. Rio de Janeiro. LTC, 1975.

- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. In: *Cadernos Pagu* (5). 1995, p. 07-41.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El Deseo Homosexual*. Traducción Geoffrey Huard de la Marre. Editorial Melusina, S. L, 2009.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. (s.n.t). *Intelectuais X Marginais*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollandia.com.br/intelectuais-x-marginais/>
- HUGO, Victor. *Do grotesco e o sublime*. Trad. bras. Célia Benettini, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias In: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. bras. J. Guinburg, São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: O Feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*, São Paulo: Ática. 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LYOTARD, François. *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Lisboa: Edições Estampa, 1997.

- LÓPEZ-VEJA, Martín. A Europa das periferias nos romances de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos (org.) *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. *O remorso de Baltazar Serapião*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MEZZADRA, Sandro. Direito de fuga. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. (coordenação). *A política dos muitos: povo, classe, multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011.
- MATEUS, Isabel Cristina. Valter Hugo Mãe: a máquina da criação grotesca. In: NOGUEIRA, Carlos (org.) *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- MOURÃO, Luís. Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004-2010). In: NOGUEIRA, Carlos. (org.) *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- NOGUEIRA, Carlos. Homossexualidade, homoerotismo e género em O filho de mil homens. In: NOGUEIRA, Carlos (org.) *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- MOI, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Sexual/Textual Politics: Feminist Literay Theory. Traducción de Amala Bárcena. Madrid: Cátedra: Crítica y Estudios Literarios, 1988.
- ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: *A mulher, a Cultura e a Sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise; Tradução de Cila Ankier e Rachel Goreinstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEREIRA, Paulo Alexandre. O coração das trevas: o medievalismo sujo de o remorso de baltazar serapião. In: NOGUEIRA, Carlos (org.) *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.

- PINTO, António Costa. COVA, Anne. O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. In: *Penélope*, 17. 1997, p.71-94.
- PIRES, João Avellar. Misoginia Medieval: a construção da justificativa da subserviência feminina a partir de Eva e do Pecado original. In: *Faces da História*. v.3, nº1, p.128-142, jan-jun, 2016.
- PITTA, Eduardo. *Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº10, 1992.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: o tempo recuperado*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro. Ediouro, 1995.
- REAL, Miguel. Valter Hugo Mãe: do neonaturalismo ao lirismo. In: NOGUEIRA, Carlos. (org.). *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho S/A, 2012.
- REAL, Miguel. *Traços fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Planeta, 2017.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v.8, n.5, p. 15-45, 2º sem 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. “Os Netos que Salazar Não Teve: Guerra Colonial e Memória de Segunda Geração”. In *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 5 (11): 25-36, 2013.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. A melancolia dos percursos: África na Literatura Portuguesa Pós – 25 de Abril. In: *Africana Studia: Revista Internacional de Estudos Africanos*. Nº 1, Janeiro, 1999.

- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: Arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ROSAS, Fernando. O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Revista Análise Social*. Vol XXXV, 2001.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade*. Porto, Afrontamento, 1993.
- SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**. Recife, Vol. 22, nº1/janeiro, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAPEGA, Ellen W. Aspectos do romance pós-revolucionário português: o papel da memória na construção de um novo sujeito nacional. In: *Luso Brazilian Review*, v.32, n.1, p. 31-40, 1995.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*, São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo; Ática, 1993.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SILVESTRE, Emerson. “Uma fotografia que se pode abraçar”. *Um retrato possível da homoafetividade e da família em o filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2016.
- SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.
- SONTAG, Susan. *Contra Interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

- SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik. Realismo Afetivo: Evocar Realismo Além da Representação. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 39: 129-148, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TORRES, BOLÍVAR. Livros com protagonistas gays apontam para naturalização do tema. (reportagem) In: *O globo*. 16 de novembro de 2016.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Ifch-Unicamp, 2004.

Entrevistas

- MÃE, Valter Hugo. “A literatura tem que ser consciente, não pode ser alienação”. (Entrevista por Juliana Lisboa) In: *Correio do Povo*. Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/dialogos/2016/11/880/valter-hugo-mae-a-literatura-tem-que-ser-consciente-nao-pode-ser-alienacao/> 12 de novembro de 2016a.
- MÃE, Valter Hugo. “Eu fui, de facto, uma mulher-a-dias”. (Entrevista por Isabel Lucas) *Diário de Notícias*. Portugal. Julho de 2008.
- MÃE, Valter Hugo. Os fiordes de todos nós. (Entrevista por Clariana Zanutto e Gustavo Ranieri). *Revista Cultura*. 2014.
- MÃE, Valter Hugo. Valter Hugo Mãe tem novo romance. (Entrevista por Marília Kodric) *Revista Cult*. 164. 2011a.
- MÃE, Valter Hugo. Valter Hugo Mãe: “Há tradição de autores antipáticos”. (Entrevista por Leonardo Ralha) In: *Correio da Manhã*. Novembro de 2016c. Disponível em: <http://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/imprimir/valter-hugo-mae-ha-tradicao-de-autores-antipaticos>

MÃE, Valter Hugo. Valter Hugo Mãe: “Não gostaria de viver em um livro meu”. (Entrevista por Ana Vitória). In: Jornal de Notícias. Portugal. Outubro de 2016d. Disponível em: <http://www.jn.pt/artes/interior/valter-hugo-mae-nao-gostaria-de-viver-um-livro-meu-5418067.html>

MÃE, Valter Hugo. Entrevista com Valter Hugo Mãe, convidado da FLIP 2011. (Entrevista por Guilherme Freitas) In: O globo. Janeiro de 2011c. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/entrevista-com-valter-hugo-mae-convidado-da-flip-2011-358043.html>

MÃE, Valter Hugo. Braskem entrevista Valter Hugo Mãe. 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LKToNLUqk8>

Entrevista ao programa *Câmara clara* em 18 de setembro de 2011b. Disponível em Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=QVNmB9xyt74> e em <http://camaraclara.rtp.pt/>

ANEXO A - ENTREVISTA COM VALTER HUGO MÃE

1. Ao analisar suas obras percebi que você imprime em suas narrativas uma espécie de realismo, um realismo que vai de encontro a uma estética de choque. E isso se dá pela utilização, muitas vezes, de um estilo grotesco, cru, que é amenizado ou intensificado pelo poético, ampliando situações e comportamentos sociais, muitas vezes ao absurdo. Como você entende o real em sua literatura?

Não existe modo de viver numa realidade enxuta, espécie de lucidez profunda, absoluta, onde tudo seja concreto e inequívoco. O real é uma tendência, nunca um dado definitivo. Assim, e desde logo para a Literatura, acredito que a única forma de verdade é a permissão de um lado totalmente subjectivo, onde radicam todas as imprecisões que influem em como interpretamos o mundo, inclusive, em como se criam as emoções. A emoção inscreve mais na nossa memória do que o rigor de uma notícia. Não somos animais de rigor. Ele acontece-nos por esporádico talento. Naturalmente, somos sobretudo, aproximações, uma generalização de uma convicção, um certo consenso, mas não somos capazes de igualdade. A realidade não é igual para ninguém, tanto quanto ninguém será igual.

É muito claro, depois, que vejo a vida a partir de um ponto de desafio quase obscuro. Por definição, viver é obstáculo. Somos garantidos no sofrimento, não na felicidade. Estar vivo é um compromisso com a morte, não um compromisso com a felicidade, ou com a redenção e muito menos com o sublime. Assim, e porque me importa a verdade possível, escrevo para criar consciência sobre a violência contingente e quero estudar a epifania do entendimento, a paz que pode haver numa experiência cujo único compromisso é com a morte. Tudo o mais é sorte ou cultura, não é natural.

2. Em suas obras é possível perceber uma preferência por representar sujeitos tidos como marginalizados na sociedade, como se a questão da opressão ou da diferença fosse um tema recorrente em seus romances. Em uma recente entrevista você falou que o “politicamente correto lixou-nos a todos”. Há muita discussão sobre o lugar de fala dos escritores em relação à representação de sujeitos marginalizados na literatura (mulheres, negros, homossexuais, pobres) no sentido de problematizar construções de visões preconceituosas ou perspectivas monolíticas acerca desses sujeitos. Pensando nessas questões sobre voz e legitimidade, lugar de fala, luta de minorias, qual a importância de um escritor, que aparentemente não se enquadra em alguma minoria, falar por essas minorias ou falar sobre essas minorias?

Importante, acima de tudo, é que um escritor, como qualquer artista, faça o que bem entender. Mais ou menos útil ao mundo, ele deve estar como livre no gesto criador. Depois, eu, pessoalmente, sou muito ligado a causas. Cresci agredido por muitas injustiças. Nasci em Angola, ainda que tenha saído com apenas dois anos de idade, e o racismo foi algo que tanta gente usou para me limitar, mentir, acusar, impedir, proibir; vi minha mãe e minhas irmãs serem preteridas, ofendidas, pelo machismo dominante; cumpri a pobreza, esperei por poder comer, poder vestir; fui, várias vezes, espancado, ameaçado de morte, roubado, por minha fragilidade, minha sensibilidade, meu jeito menos masculino ou calmo; vivo há 36 anos num lugar de pescadores onde política e igreja exploram o obscurantismo de que são capazes, dando esta gente de barato, menorizando gente e lugar.

Estudei Direito, licenci-me, porque queria protestar, queria salvar quem pudesse. Por pura ingenuidade, mas aos 20 anos de idade é urgente ser ingénuo no que respeita a salvar o mundo. Eu não pude fazer tanto. Mas alguns jovens salvaram um pouco, ou muito, do mundo.

Assisto agora a uma radicalização dos activistas. Fruto, sobretudo, das redes sociais, o activista despreparado, ou histérico, vira um polícia de costumes e torna-se um acusador bastante desumano, tantas vezes sentenciando sumariamente por um boato, uma frase retirada do contexto, um equívoco. Fico a pensar que, independentemente da melhor boa vontade dos melhores pensadores e criadores, os dias de hoje vivem uma preocupante escalada dos mecanismos de ódio, onde sucumbem os activistas e os ignorantes, numa massa imensa, eventualmente uma maioria constrangedora, gerando um certo fim da confiança e do respeito.

A Literatura, feliz e infelizmente, impõe muito maior empenho do que um vídeo de quinze segundos. A sociedade empenhada e séria pode estar condenada. O cidadão comum vive com memória de peixe e ódio demoníaco. É assustador, entristecedor, desmotivador.

E eu sempre fui minoria. Sou um quarentão solteiro, ouço Brahms, leio Proust, entendo porque Courbet pintou aquela origem do mundo, sou incapaz, por imperativo de consciência, de jogar lixo no chão, não compactuo com partidos políticos, sigo, sobretudo, pessoas de verdade, sonho acordado todos os dias, ainda tenho amigos, desligo muito a televisão, estive em Israel ostentando a pomba da paz palestina. Sou, sim, a mais pequena das minorias, uma chamada: Valter Hugo Mãe. A mais extrema minoria é o indivíduo. Sou eu mesmo o padrão para aquilo em que acredito. Meus livros estão sempre insistindo nessa coragem de acreditar e na valentia de agir. Falar, fazer. Não tanto contra alguém, mas a favor de alguém.

3. As personagens mulheres são maioria em seus romances. Qual a sua relação com o feminino? Por que a sua preferência em representá-lo?

Se não bastar minha mãe e minhas duas irmãs, mais velhas do que eu e maternais em muitos sentidos, fica a pulsão racional para a justiça. O lugar histórico das mulheres é humilhante, é preciso inaugurar uma geração que termine isso. Tragicamente, essa geração não é a minha. A minha geração é bem uma merda no que respeita aos direitos das mulheres. Uma geração mimada e cheia de moralismos, com promessas de muita evolução, mas quem segue lavando a louça lá em casa são, sobretudo, elas.

Também já não sigo todo o feminismo. No foro dos activistas destruídos pelo ódio estão muitas feministas extremas que se tornam tão horrendas quanto os piores homens. Sou por uma situação sem fúria. Conheço muitos homens mais correctos do que mulheres na gestão dos assuntos de igualdade de género. Toda a generalização aqui é um tiro no pé.

Precisamos impedir toda a discriminação, mas não pode ser gerando ódio. Os meus livros são feitos de mulheres. "o remorso de baltazar serapião" é uma justiça feita à história das mulheres, porque ostenta impiedosamente a sua submissão no regime criminoso dos homens. Não é uma comiseração, é a ostentação da estupidez masculina, da desumanidade de que o homem foi capaz. Mais do que querer orgulhar-me do que escrevo, quero obedecer à necessidade de escrever acreditando em alguma coisa.

4. Você se considera um escritor engajado?

Num certo sentido, e pelo que tenho vindo a dizer, sim. Só me justifico por uma ética, e acredito até que todos os autores têm uma ética, ainda que possam estar convencidos de que não. Sim, o meu trabalho é importado com o mundo, é importado com as pessoas.

5. Suas obras parecem se preocupar com questões contemporâneas, dentre elas, a situação dos imigrantes em *o apocalipse dos trabalhadores*, o retorno do fascismo em *A máquina de fazer espanhóis* e a opressão às mulheres, em *o remorso de baltazar serapião*. Pensando sobre o papel social do escritor em relação também com o seu projeto literário, para você, qual o poder da literatura hoje?

Talvez chegue a menos gente do que chega um vídeo de algum gato miando no *youtube*, mas a quem chega produz um efeito muito mais retumbante. O convívio com um livro, a disciplina de ler, longa e tão por dentro da imaginação e da emoção de cada um, é modo de meditação. Talvez mais gente tenha mudado sua vida por causa de um livro do que

por quase tudo que anda ocupando as suas vidas, como distração sem efeito, inútil passatempo.

6. Há muitos personagens e cenas em seus romances que desconstroem imagens cristalizadas sobre temas e comportamentos, como por exemplo, a construção de um personagem que deseja fortemente ser pai (tem-se em nosso imaginário a ideia de um desejo materno intrínseco às mulheres) ou a ironização de outros comportamentos, como o machismo ou a maneira como o feminino é compreendido na sociedade. O tema gênero é uma preocupação em suas obras?

Julgo que me interessa, sobretudo, a questão da pessoa. As pessoas vão ser mulheres ou homens, um pouco inevitavelmente, mas é o padrão humano que me interessa. O ponto de contacto e a possibilidade de ser livre. Entendido e livre. Os gêneros podem ser uma armadilha. A pessoa demasiado centrada na sua fisiologia pode perder a dimensão fundamental e largamente imaterial do seu ser, ainda que ela possa ser requintada por sua pulsão masculina ou feminina. O que me importa é que ninguém se diminua ao tamanho de um homem ou ao tamanho de uma mulher. Importa-me que todos se aumentem ao tamanho de uma pessoa. A pessoa é uma completude, uma plenitude muito mais admirável.

7. A natureza parece ser um elemento muito forte em suas obras, às vezes na construção dos espaços das narrativas, se transfigurando em personagem, ou como um conceito. Em *A desumanização*, por exemplo, a geografia da Islândia se relaciona com a subjetividade dos personagens. Já em *O filho de mil homens*, você elabora uma ideia de natureza que é como uma força apaziguadora, entendida em um sentido além do biológico, mas como a compreensão da aceitação das coisas como elas são. Em ambos os romances, você compreende a natureza como uma inteligência, em outros, você parece desestabilizar a dicotomia natureza *versus* cultura. Como você percebe a natureza e a sua relação com o que se chama criação humana?

Quero deixar de lado a dúvida divina, a hipótese de haver Deus e ele ter decidido tudo. Parece-me essencial, para que falemos na pessoa emancipada, que cada formulação seja a mais racional possível e que a espiritualidade dominante seja como lastro da natureza. Isto é, o que nos escapa ou apenas se intui, todo o vasto território daquilo que apenas presentimos sem certeza, sem evidência ou garantia, não precisa senão de ser o ainda desconhecido ou o intrincado da natureza. Somos naturais, mas não somos toda a natureza. Gosto de pensar que

o quebra-cabeças da vida se adensa com o conhecimento. Saber mais é saber que se ignora mais. [Queridíssimo Sócrates já morreu, um pouco por nós, há tanto tempo, também devíamos contar o tempo segundo o ano do seu nascimento, para nunca o esquecer.] A natureza para mim é tudo quanto se torne opaco, antes do humano, depois do humano. Tudo quanto se coloque como adversário ou contraditório é ainda a liberdade que temos dificuldade em aceitar à natureza. Queremos reduzi-la à ordem, mas a sua ordem não se descodificará por completo nunca. Estaremos para sempre diante dela como crianças mimadas pedindo explicação e conforto.

Concedida em 13/09/2017 por email às 9:16, horário de Portugal