



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL

MARIA DE FÁTIMA COSTA E SILVA

O FILHO DE MIL HOMENS EM DESASSOSSEGO:
LEVEZA, POLIFONIA E ALTERIDADE NA OBRA DE VALTER HUGO MÃE

Maceió
2021

MARIA DE FÁTIMA COSTA E SILVA

O FILHO DE MIL HOMENS EM DESASSOSSEGO:
LEVEZA, POLIFONIA E ALTERIDADE NA OBRA DE VALTER HUGO MÃE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura: Poéticas, Cultura e Memória.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros.

Maceió
2021

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586f Silva, Maria de Fátima Costa e.
O Filho de mil homens em desassossego : leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe / Maria de Fátima Costa e Silva. – 2021.
99 f.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.
Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 95-99.

1. Romance português contemporâneo. 2. Leveza (Literatura). 3. Polifonia. 4. Pessoa, Fernando, 1888-1935. Livro do desassossego. 5. Mãe, Valter Hugo. I. Título.

CDU: 821.134.3 (673)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA DE FÁTIMA COSTA E SILVA

Título do trabalho: “O FILHO DE MIL HOMENS EM DESASSOSSEGO: LEVEZA, POLIFONIA E ALTERIDADE NA OBRA DE VALTER HUGO MÃE”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (Orientadora – PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (UNB)

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Maceió, 04 de novembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todos os anseios e milagres que só nós sabemos.

À Alessandra, mainha, por uma vida que conjuga luta.

Ao Guilherme, pelo companheirismo e pela alegria das horas disfarçada no seu sorriso.

À Ana Clara Medeiros, nossa *deusa ex machina*, que me ajudou a desbravar as veredas da literatura de forma dialógica. Mais que uma orientadora, uma amiga.

Ao Augusto Rodrigues e ao Kall Salles, cuja generosidade nos direcionamentos fizeram desta dissertação uma filha da leveza.

Aos amigos que me acompanharam nesses tempos *aca(pan)dêmicos*: Magno, pelos intercâmbios literários; Joel, pelos avisos e memes; Larissa e Jadir, pela parceria nos artigos; Pernoite, pelos links literários e compreensão nos meses de pesquisa e ausência.

Às pessoas que até o presente ano compõem a gestão da escola pública em que eu leciono, pela empatia, quando temos que pesquisar e trabalhar ao mesmo tempo;

Ao PPGLL/UFAL, em todas as pessoas que o compõem — docentes, técnicos e colegas discentes — por acolherem e tornarem possível a realização desta pesquisa;

Ao Mikhail Bakhtin, pelas dores de cabeça que, por intermédio de Paulo Bezerra, reverberaram em polifonia em tudo o que lia e escrevia.

Ao Italo Calvino que já havia me ganhado desde *As cidades invisíveis*, e que aqui me ofertou tudo o que eu precisava para abraçar a literatura do novo milênio.

Ao Valter Hugo Mãe, pelo romance que nos ensina a ter esperança na humanidade;

Ao Saramago e ao Pessoa, pelos desassossegos de todos os mundos.

*Que a arte me aponte uma resposta
mesmo que ela mesma não saiba
e que ninguém a tente complicar
pois é preciso simplicidade para fazê-la florescer
pois metade de mim é plateia
a outra metade é canção.
Que a minha loucura seja perdoada
pois metade de mim é amor
e a outra metade também*

(Metade, Oswaldo Montenegro)

RESUMO

Esta pesquisa centra-se na análise teórica e crítica do romance *O filho de mil homens* (2011), de Valter Hugo Mãe, à luz dos estudos literários voltados para o gênero romanesco e para a prosa contemporânea de Língua Portuguesa. Consideramos o autor como um dos herdeiros éticos e estéticos da geração de escritores lusitanos pós-Revolução de 25 de Abril de 1974 e, portanto, ensejou-se um breve percurso sobre a prosa dos autores dessa geração, a fim de observar e discutir as condições artísticas e históricas que confluíram no desenvolvimento da obra de Mãe. Para a análise meticolosa de nossa obra-*corpus*, acionamos a ideia de leveza, tecida por Italo Calvino como uma das *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988). Ademais, *O filho de mil homens* se constitui como uma prosa polifônica, modelo de uma *invenção do desassossego*, que discute temas da atualidade viva, conforme Ana Clara Medeiros (2017). Para além da fortuna crítica especializada no romance lusitano dos séculos XX e XXI, foi indispensável o acesso aos contributos teóricos de Mikhail Bakhtin (1895-1975) acerca do Dialogismo, da Polifonia e da Cultura Popular, para se pensar a poética de Mãe. Note-se que, em nossa proposta, o conceito de polifonia (bakhtiniano) estabelece relações com o de multiplicidade (calviniano). Ainda, empreendeu-se percurso pelo *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa e seus semi-heterônimos, publicado postumamente, nos anos 1980. O texto pessoano inacabado foi utilizado aqui como aporte teórico para discussão de uma prosa poética, de frenesi linguístico e de *mal-estar* (1930), este último conceito entendido a partir das considerações de Sigmund Freud, teórico relevante nesta dissertação. Discutimos, enfim, as relações de alteridade apresentadas no romance, em diálogo com Roland Barthes e seu *discurso amoroso* (1977), sobre o que as personagens na trama nomeiam de “o amor dos infelizes”.

Palavras-chave: Romance Português Contemporâneo. Leveza. Polifonia. Desassossego. Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT

This research focuses on the theoretical and critical analysis of the novel *O filho de mil homens* (2011), by Valter Hugo Mãe, steered by literary studies focused on the novel genre and contemporary Portuguese language prose. We consider the author as one of the ethical and aesthetic heirs of the generation of Lusitanian writers after the 25th of April 1974 Revolution and, therefore, a brief panorama was carried out on the prose of that generation of authors, to observe and discuss the artistic and historical conditions that came together in the development of Mãe's work. For a meticulous analysis of our *corpus*, we use the idea of lightness, proposed by Italo Calvino as one of the *Six Memos for the Next Millennium* (1988). Furthermore, *O filho de mil Homens* is constituted as a polyphonic prose, a model of an “invention of disquiet”, which discusses current issues, according to Ana Clara Medeiros (2017). Beyond to the critical fortune specialized in the Lusitanian novel of the 20th and 21st century, access to the theoretical contributions of Mikhail Bakhtin (1895-1975) on Dialogism, Polyphony and Popular Culture was essential to think about Mãe's poetics. We emphasize that, in our proposal, the concept of polyphony (Bakhtinian) establishes relationships with the concept of multiplicity (Calvinian). Furthermore, a journey was undertaken through the *Book of the Disquiet*, by Fernando Pessoa and his semi-heteronyms, published posthumously in the 1980s. Pessoa's unfinished text was used here as a theoretical support to think about poetic prose, of linguistic frenzy and malaise (1930), the latter concept understood from the considerations of Sigmund Freud, a relevant theorist in this dissertation. Finally, we discuss the alterity relations presented in the novel, in a dialogue with Roland Barthes and his amorous discourse (1977), about what the characters in the plot call “the love of the unhappy”.

Keywords: Contemporary Portuguese Novel. Lightness. Polyphony. Unrest. Valter Hugo Mãe.

Sumário

O FILHO DAS LETRAS	10
1. ENTRE MÃE E <i>FILHO</i>: HERANÇA E LEVEZA.....	15
1.1 Ecos da Revolução dos Cravos no desenvolvimento do Romance Português Contemporâneo.....	18
1.2 Sobrelevar o peso do mundo pelo literário: a leveza poética d' <i>O filho de mil homens</i> em imagens de multiplicidade	29
2. ENTRE O DESASSOSSEGO E O DIÁLOGO: A POLIFONIA	45
2.1 Considerações bakhtinianas para o romance: <i>o filho de mil</i> gêneros literários	45
2.2 A escrita em desassossego nas páginas de um romance português polifônico	50
3. ENTRE MIM E O OUTRO: A ALTERIDADE.....	78
ENTRE NÓS E A LITERATURA: A PALAVRA	93
REFERÊNCIAS.....	95

O FILHO DAS LETRAS

O filho de mil homens é um rebento das letras concebido por Valter Hugo Mãe (doravante VHM), no ano de 2011. Inserindo-se no mundo literário como um romance português, a obra é sucesso de público e de crítica. O autor nasceu em 1971 e já esbanja uma extensa bibliografia de ficção, sendo mais conhecido por sua prosa. Neste estudo, analisaremos *O filho de mil homens*, posto ser uma obra que abarca a herança estética da prosa lusitana do século XX, que se revela em prosa poética, com elementos de leveza, em romance que nomeamos de polifônico, no esteio da teoria de Mikhail Bakhtin. Sem deixar de lado questões sócio-políticas emergentes, tal livro pensa que quando se sonha, a realidade aprende.

Valter Hugo Lemos nasceu na cidade Henrique de Carvalho, hoje Saurimo, em Angola. Se no irromper da Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, muitos regressaram a Portugal, fato histórico explorado esteticamente no romance *As naus* (1988), de Lobo Antunes, nosso autor e sua família, após esse evento, saíra de Angola para morar na cidade de Lisboa — “subitamente apanhados entre ruídos de tiros e confusões em redor do banco de Portugal” (MÃE, 2004). O escritor foi radicado em solo português, abarcando a herança literária lusitana, que vemos ser recorrente em sua produção artística. Até o presente ano, publicou sete romances: *O nosso reino* (2004); *O remorso de Baltazar Serapião* (2006); *O apocalipse dos trabalhadores* (2008); *A máquina de fazer espanhóis* (2010); *O filho de mil homens* (2011); *A Desumanização* (2013) e *Homens imprudentemente poéticos* (2016). O livro *O remorso de Baltazar Serapião* rendeu ao autor o Prêmio Literário José Saramago em 2007, quando, no discurso de entrega, Saramago intitulou VHM como “tsunami linguístico e revolucionário”. Posteriormente, *A máquina de fazer espanhóis* garantiu-lhe o Prêmio Portugal Telecom (atual Prêmio Oceanos) na categoria de melhor romance.

Na obra que elegemos para estudo, há uma espécie de região alentejana em que conjecturamos três espaços interligados: uma vila de casas no campo, seguida de uma aldeia e um conjunto de casas na praia. Entre esses espaços, vivem: Crisóstomo, o homem de quarenta anos que se sente pela metade por não ter um filho; Isaura, a mulher que fora enjeitada após perder a virgindade; a anã, que não é nomeada na trama, e que dormiu com quase todos os homens da sua aldeia, morrendo após o parto da sua criança; Camilo, o filho da anã; Antonino, o homossexual, e Matilde, sua mãe. Essas personagens protagonizam o espaço-palco da narrativa, cronotopo marcado por discursos opressores, em sua maioria, que incensam a comunidade dos campos, a aldeia e a vila praiana.

Desse modo, partimos da asserção de que *O filho de mil homens* está em desassossego, sob influência de uma “invenção do desassossego”, sugerida por Ana Clara Medeiros (2017), em sua tese de doutorado. A autora discorre sobre a condição de desassossego em prosa, drama e verso a partir de um romance de José Saramago. Assim amparados, entendemos que o quinto livro de VHM é uma obra múltipla e dialógica, em estilo e tema, pois tanto os procedimentos linguísticos quanto a discursividade das personagens ancoram-se no hibridismo de gêneros e no experimentalismo literário gestado por Fernando Pessoa, na primeira metade do século XX, no universo da prosa poética de Língua Portuguesa.

Nesse esteio, podemos, enfim, apresentar os rumos de nossa pesquisa. Ela percorrerá três caminhos que elucidam o estado de desassossego — notável na escrita de Mãe e na construção das suas personagens na obra. Nomeamos todos os capítulos com a inserção do termo *entre*, preposição que nos dá uma ideia de reciprocidade, dois lados que estão coordenados entre si e que, nas nossas palavras, irão resultar nos prismas detidos no presente estudo: leveza, polifonia e alteridade.

Em um primeiro momento, destacamos a escrita da leveza no texto de Mãe, a partir da proposta de Italo Calvino, revelada em *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), ante o peso do existir que acomete cada um dos personagens da trama. Em seguida, analisamos a presença da polifonia, no sentido flagrado por Mikhail Bakhtin, como modo de propor, via narrativa, a abertura dialógica pela qual passam as personagens no curso da narrativa. Entre vozes e consciências, observamos o arranjo de uma prosa poética que advoga contra o monologismo incidente neste Terceiro Milênio. Finalmente, investigamos, no mesmo romance, a relação *eu-outro* e a constituição do discurso amoroso daqueles que se consideram dignos do “amor dos infelizes” (MÃE, 2016c, p. 172).

Destarte, vislumbramos três perspectivas distintas n’*O filho de mil homens*, mas que se complementam. Sendo o romance uma atividade estética concreta (ainda que inacabada), defendemos que esses aspectos dialogam *entre* si para tecer um produto artístico que consideramos responsivo à cena romanesca portuguesa contemporânea e necessário à arena dos estudos literários de Língua Portuguesa. Nossos dizeres vêm imbuídos de apreensão fundamental de Mikhail Bakhtin, pensador da cultura angular neste estudo que discorre sobre alteridades e responsabilidade no romance: “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela são permaneçam inativos. (...) arte e vida desejam facilitar mutuamente sua tarefa” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII-XXXIV).

No nosso primeiro capítulo “Entre Mãe e *filho*: herança e leveza”, faremos uma breve reflexão sobre a expressão “mil homens”, fundamental porque nomeia o título de nossa obra, em diálogo com a personagem Dulce-Mil-Homens (1976), apresentada no Brasil pelo drama pernambucano de Hermilo Borba Filho. Em seguida, iremos nos ater aos ecos da Revolução dos Cravos no desenvolvimento do romance português contemporâneo. Ao considerarmos o autor como herdeiro ético e estético da geração pós-25 de Abril — geração destacada por Eduardo Lourenço — iremos percorrer a poética de VHM, bem como os romances dos principais autores do século XX, à exemplo do lirismo de Almeida Faria, da verborragia irônica de José Saramago e das experimentações barrocas de Lobo Antunes. Da mesma forma que recorreremos ao *Mal-estar na civilização* (1930), de Sigmund Freud, e aos escritos de João Mosca e Eduardo Lourenço para nos inteirarmos da aura de mal-estar e desassossego que permeia a humanidade, os eventos históricos e sua influência sobre a produção literária lusitana do último século. Toda a reflexão levantada nessa primeira parte do capítulo será basilar para entendermos o processo da composição do recurso da leveza na escrita de VHM.

Após o percurso histórico-literário, iremos nos ater à presença da poesia *n’O filho de mil homens*, essa que se revela na narrativa sob o aspecto de leveza, apresentada por Italo Calvino como um dos seis recursos literários que garante valor artístico às obras forjadas e inscritas num universo que “parece condenado ao peso” (CALVINO, 2016, p. 19). Para teorizarmos sobre este recurso no texto de VHM, iremos explicitar as três acepções pelas quais o escritor de *Por que ler clássicos* (1991) define a leveza no texto literário, exemplificando cada uma delas no livro do nosso autor português. Traremos, em diálogo com Calvino, Boris Schnaiderman, importante tradutor e pensador da obra bakhtiniana, acerca do hibridismo entre prosa e poesia. Conhecendo a escrita romanesca de VHM, sabemos que as imagens provenientes do gênero lírico são múltiplas em suas narrativas e não se dão apenas *n’O filho*, portanto, traremos alguns trechos do seu primeiro e último (até hoje) romances publicados, a fim de cotejarmos e refletirmos sobre a incidência da multiplicidade em sua produção artística. Durante todo esse primeiro capítulo aludiremos à crítica especializada de VHM fomentando nossas reflexões acerca da sua poética.

No segundo capítulo, intitulado “Entre o desassossego e o diálogo: a polifonia”, apresentaremos a acepção bakhtiniana das raízes do gênero romanesco. Tomamos por base “O romance como gênero literário” (anteriormente traduzido no Brasil por “Epos e romance”), em razão de ser um texto que contém, de forma concisa e esclarecedora, os principais pressupostos teóricos de Bakhtin em torno do romance enquanto gênero inacabado — viés sob o qual tomaremos a obra. Logo após, nos dirigiremos à prosa infinita de Fernando Pessoa, no *Livro do*

Desassossego, em virtude de ser esse um livro que, mesmo tendo sido escrito anteriormente à geração pós-25 de Abril de 1974 (se Pessoa morreu em 1935), só esteve acessível ao público em meados de 1980. Assim, nesse segundo momento de análise, traremos os fragmentos pessoais como ensejo para a concepção de uma escrita caótica e para o pensamento da polifonia, dado que neles já estavam circunscritos a não-convencionalidade da escrita, as imagens poéticas na prosa e o estado de desassossego refletido na linguagem e no espírito daquele ou daqueles que fala/m. Desse modo, empreitaremos, sob a ótica desassossegada, diálogos com a escrita de Mãe.

Em seguida, mergulharemos nos escritos teóricos de Mikhail Bakhtin, evidenciando no quinto romance de VHM particularidades imbricadas ao conceito de polifonia: monologismo, dialogismo, bivocalidade, posição do autor e personagens. Objetivamos demonstrar que, do discurso tradicional, monológico, autoritário e acabado que primeiramente se verifica no romance, emergem, mesmo que a princípio abafadas, vozes distintas que se unirão e formarão uma família na narrativa, enfim alocada no âmbito da polifonia. Para isso, evocaremos Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), *Estética da Criação Verbal* (1979), os volumes da sua *Teoria do romance* (1975), dentre outros. Da mesma forma, aludiremos a alguns textos do seu principal tradutor no Brasil, Paulo Bezerra que, além de ser um importante tradutor de Dostoiévski — a quem Bakhtin considera o autor da autêntica polifonia — também nos ajudará a compreender com mais nitidez as ideias centrais dos textos bakhtinianos. Ao final, traremos o conceito de *unheimlich*, de Sigmund Freud, no que se refere ao *infamiliar* no texto literário, termo que agregará na apreensão de algumas personagens da narrativa, a exemplo da galinha mágica (gigante) e das imagens grotescas na anã.

Nas últimas páginas, caminharemos para a seção “Entre mim e o outro: a alteridade”. Nesta altura, faremos um ensaio sobre a relação *eu-outro* n’*O filho de mil homens*, amparados pelo que Bakhtin discorre sobre a alteridade, a necessidade absoluta do outro: “a objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu possa ver-me como outro” (BAKHTIN, 2011, p. 29). Para pensar as relações entre alteridade e amor, traremos concomitantemente Roland Barthes e seu *discurso amoroso* (1977), como uma espécie de guia que nos orientará a respeito do que algumas personagens nomeiam de “amor dos infelizes” na prosa de Mãe. Observaremos, em última instância, como a alteridade ensina esta narrativa e reverbera em amor.

Finalmente, “Entre nós e a literatura: a palavra” nosso trabalho interrompe-se, longe de ser concluído, pois os diálogos em torno do quinto romance de Valter Hugo Mãe não se encerram na presente dissertação, tão pouco os prismas vislumbrados portam consigo o carimbo

do acabamento. Apesar de ser uma obra jovem, temos a impressão de que *O filho de mil homens* ainda reverberará entre muitos leitores do novo milênio, tal como a fortuna crítica advinda dessa prosa fomentará amplos diálogos no campo dos estudos literários de língua portuguesa. Será ele já um clássico da literatura? Cedo demais para sabermos. Por hora, fiquemos com a experiência da leitura desse romance, amparados pelas palavras de Italo Calvino, que nos diz: “O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (CALVINO, 2007, p. 13).

1. ENTRE MÃE E *FILHO*: HERANÇA E LEVEZA

Pensava que quando se sonha tão grande a realidade aprende (MÃE, 2016c, p. 21)

Começamos nossa empreitada por um retrospecto. Desde uma perspectiva bakhtiniana de desenvolvimento do gênero romanesco, toda obra contemporânea possui marcas herdadas dos escritores que vieram antes, em dialogismo alicerçado na atualidade viva em tensão com a palavra do passado. Conforme entendimento de Paulo Bezerra acerca do inacabamento, “vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto” (BEZERRA, 2018, p. XII).

Não raro, notamos na escrita de VHM vestígios poéticos de um Fernando Pessoa ou traços narrativos de autores que emergiram após o fervor da Revolução dos Cravos em 1974; bem como, n’*O filho de mil homens* (2011), ouvimos os ecos da sabedoria popular que atravessa o Atlântico e conversa com a prosa e a dramaturgia de um Hermilo Borba Filho, por exemplo, ainda que essa relação não seja consciente, pois sabemos que no grande tempo da cultura lusófona (como de qualquer literatura), “homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (BAKHTIN, 2018, p. 127).

Nesse esteio, falemos do romance primeiramente a partir de seu título. O livro de Valter Hugo Mãe carrega em seu nome a expressão “Mil homens” muito popular nas terras luso-brasileiras. De imediato, nos vêm a lembrança as *mezinhas* populares para tratar febre, má digestão, cólicas, etc. — produzidas com a planta *Aristolochia triangularis*, conhecida em nosso país por Cipó Mil homens ou mesmo por *Milome*, prolífica no Brasil e comercializada em Portugal. O seu nome abarca várias lendas, dentre elas, a de que um curandeiro brasileiro assim a batizou por servir como um contraveneno de picada de jararaca, tendo curado cerca de mil homens; outra vertente popular conta que Carlos Chagas, nome angular da ciência brasileira, usou a planta para curar a contaminação da malária em milhares de operários que trabalhavam numa ferrovia. Fica claro, a partir dessas supostas origens, que a expressão “mil” é metáfora para “muitos”, do mesmo modo que Jorge Luis Borges inferiu sobre *As mil e uma noites*, quando “‘as mil noites’ significam para a imaginação ‘as muitas noites’, tal como ‘quarenta’ costumava significar muitos no século XVII” (BORGES, 2019, p. 42).

A Cipó Mil homens possui uma lista extensa de benefícios medicinais, contudo, o que mais nos interessa aqui é sua contraindicação, a ponte pela qual iremos caminhar até o nosso romance. A Mil homens é uma planta abortiva. Ela é usada para induzir a menstruação e, por

essa propriedade, tornou-se popular para provocar abortos (MONTANARI, 2008). Assim, lembremos da novela póstuma de Hermilo Borba Filho, *Os ambulantes de Deus* (1975;1976) que tem como uma das protagonistas a figura de Dulce-Mil-Homens. A perfumosa Dulce é uma mulher que aparenta trinta anos, mas que não passou dos vinte. É uma prostituta que gosta do que faz e que encena a trama ao lado de mais cinco homens dentro de uma jangada. Ao longo da narrativa, a travessia para a outra margem do rio dura cinco anos, de maneira que nos perdemos em alucinações, memórias e festas, eventos fantásticos que nos ressoa os mitos gregos e as histórias d’*As mil e uma noites*.

Ao final da obra, conta-se como cada um dos náuticos chegou à beira do rio à espera da jangada de Cipoal, o Caronte (barqueiro da morte) na versão pernambucana. Como dissemos, tudo na narrativa pulsa de absurdo, sendo assim, ao ter uma relação sexual com um menino vestido de branco, este possuindo um membro desproporcional para uma criança, Dulce experimentou, na relação, um gozo extremo, chegando a imaginar que ela não era ela mesma, a de antes. Após o coito, de suas pernas jorrou uma hemorragia — sugestiva à planta — e Dulce viu-se à espera de Cipoal e de sua jangada, sugerindo-nos que nossa personagem estava morta ao início da empreitada novelesca: “e o sangue escorria pelas coxas de Dulce-Mil-Homens, de dentro dela saía e procurava outros canais, rubro sangue nos alvos lençóis [...], até que ela se viu na beira do rio à espera da jangada” (BORBA FILHO, 1976, p. 133).

Borba Filho descreve, nas últimas páginas do seu livro, os momentos derradeiros dos protagonistas no barco. O destino de nossa personagem não nos poderia ser mais simbólico: “Dulce-Mil-Homens começou a parir, de quinze em quinze dias, uma criança em tudo semelhante à outra [...] abrindo as pernas, deixando que a criança viesse, a criança vinha, cortava-se-lhe o cordão umbilical que os peixes comiam” (BORBA FILHO, 1976, p. 143-144). Por seis meses, após alimentadas pelo leite materno durante quinze dias, as crianças eram colocadas em cestas e depositadas no rio. Nesse ímpeto, podemos lê-lo como um *rio da memória*, expressão prodigiosa do pensador indígena Ailton Krenak (2015), oportuna para se pensar esta trama de Borba Filho, mas também a narrativa da vila de pescadores de VHM. As águas que conduzem Dulce-Mil-Homens alimentam-se do cordão sanguíneo que liga a gestora à sua prole, da mesma forma que levam para outras margens a herança na vida de inúmeros filhos que se farão um novo povo.

O número quinze, tão enfático nesta fábula pernambucana, faz-se notório na ficção portuguesa. O filho de mil homens do livro de VHM é o menino Camilo, que carrega no meio de seu nome a palavra *mil*, e que nasceu de uma anã que dormiu com os quinze homens de uma aldeia do interior lusitano, seus vizinhos, “como se fossem um novelo de pessoas que se

pertenciam” (MÃE, 2016c, p. 42). Sem saber-se quem era o pai do menino, ele se torna *O filho de mil homens* da obra, uma metáfora nascida de um parto difícil, posto que o corpo de sua mãe por ser pequeno (trata-se de uma anã) teve de abortá-lo, expeli-lo prematuramente. Gestado em parte pela mãe e em parte por uma incubadora, a criança sobreviveu, e foi levada para uma vila litorânea. Enquanto, à maneira do Moisés bíblico, os filhos de Dulce eram envoltos em cestas, Camilo foi embrulhado em lençóis, levado aos cuidados de um idoso sem herdeiro, morador próximo ao mar.

Desse modo, a sabedoria popular referente à planta Cipó Mil homens é bastante oportuna aos primeiros começos de nossa pesquisa. Do seio dessa planta escorre a vida, jorrada pelo sangue de mil mulheres e homens, pelos quais nascem mil filhos. Inclusive este filho-romance, nascido de *mil e um* gêneros literários que já conhecemos e mais outros que ainda não descobrimos. *O filho* enquanto arte é o aborto maduro e autoconsciente de um autor que carrega o sobrenome artístico de Mãe, gestado em parte por ele e em parte pelo vivenciamento do outro que é ser, do outro que é palavra, enformando a vida. O autor biográfico, em nota ao livro, afirma ser “filho de mil homens e mais mil mulheres. Queria muito ser pai de mil homens e mais mil mulheres” (MÃE, 2016c, p. 219).

A exemplo da vida biográfica, extra páginas, marcada por eventos múltiplos de felicidades, metamorfoses e desassossegos, na existência tecida pelas palavras também germina um fenômeno que nomeamos de *invenção do desassossego*, termo formulado por Ana Clara Medeiros (2017) para definir um tipo singular de produção artística: “A literatura [que] acorda os homens — mesmo quando o sentido de ser humano parece apenas dormir” (MEDEIROS, 2017, p. 180). Concebemos a obra de Valter Hugo Mãe como herdeira da palavra múltipla, polifônica, poética, inventiva e livre das amarras tradicionais da escrita; uma palavra aberta, em diálogo proferido ao passado, que se faz latente, carimbado na prosa deste milênio, um palimpsesto vivo e orgânico: uma escrita em desassossego, se “a ideia de uma linguagem do desassossego conjuga-se na multiplicidade” (MEDEIROS, 2017, p. 66).

A aura da pluralidade pessoana nos catapulta para esse novo caminho, essa teoria inacabada e em construção, expressa em prosa literária infinita chamada de *Livro do desassossego*. Da última centena de anos até os próximos milênios, inúmeros verbos serão pronunciados e não há como se saber qual foi o primeiro nem qual será o remanescente, uma vez que “Cada um de nós é uma sociedade inteira, um bairro todo do Mistério” (PESSOA, 2016, p. 67), porque “Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos” (PESSOA, 2016, p. 511).

Assim, na literatura contemporânea, torna-se cada vez mais tênue a hipotética linha divisória que separa a prosa da poesia, hibridismo que, na produção lusófona, certamente remonta ao Pessoa, mas é também sintomático nos autores do século XX, sobretudo naqueles cuja visibilidade deu-se posteriormente à Revolução dos Cravos.

Desse modo, torna-se essencial transitarmos, mesmo que de forma breve, pela prosa portuguesa efervescente do pós-25 de Abril. Acreditamos ser didático aos nossos leitores trazermos a herança ética e estética que caracteriza a obra de Mãe desde os seus primeiros romances até o livro que tomamos por centro deste estudo. Se nos interessa pensar o desenvolvimento da literatura por entre movimentos e gerações de escritores, também nos é intrigante conferir os passos do próprio autor dentro da sua criação. Para tanto, voltemos ao 25 de Abril de 1974, e examinemos literariamente os cravos que ainda perfumam a escrita do novo milênio.

1.1 Ecos da Revolução dos Cravos no desenvolvimento do Romance Português Contemporâneo

O século XX foi marcado por governos totalitaristas em vários países e Portugal não se isentou de tais regimes. Em 1910, os portugueses instituíram a sua República, contudo, vivia-se em penúria generalizada, pois, nas primeiras décadas desse século, a maioria da população portuguesa era pobre, residente no meio rural, em um país agrícola com grandes índices de analfabetismo e marcado por relações débeis com a modernidade. A religião possuía uma forte influência nos comportamentos e fazia parte dos mecanismos de controle social (MOSCA, 2007) naquele território. O contexto político e social favoreceu o golpe de estado e, em 1926, os portugueses se entregam à ditadura do Estado Novo. Antonio Salazar, conhecido como o mago das finanças, surge em Portugal feito um Dom Sebastião.

Cumpramos ressaltar que o sebastianismo é um movimento profético surgido em Portugal em meados do século XVI devido ao desaparecimento do rei Dom Sebastião, em 1578, ao norte da África na Batalha de Alcácer-Quibir. O corpo de D. Sebastião não foi encontrado, alimentando a crença popular de que ele, o rei-mártir, retornaria para salvar Portugal de todos os problemas e implantar o chamado V Império. Tal crença, instituída no seio da cultura lusitana, foi explorada na literatura por grandes nomes das letras portuguesas pelos séculos, a exemplo de Padre António Vieira no período colonial, e de Teixeira de Pascoaes, António Nobre e Fernando Pessoa (dentre tantos outros), já no momento de gestação e desenvolvimento do salazarismo. Eduardo Lourenço, professor e filósofo português que nasceu durante a ditadura do Estado Novo, nos lembra que

[Salazar] se autodefiniu num dia de imodéstia sublimada como “pobre, filho de pobres”. Jamais dirigente algum soubera encontrar uma tão genial fórmula de identificação mítica com uma sensibilidade nacional filha e herdeira de séculos de pobreza verdadeira, cristãmente vivida como regenerante espiritualmente, para cobrir com ela os privilégios exorbitantes e a impunidade mandante da classe a que ele mesmo não pertencia, mas que serviu como capacidade e uma inteligência dignas da melhor aplicação (LOURENÇO, 2016, p. 69).

O político sebastianista foi mais um dentre outros ditadores que aliavam à direita ideológica os interesses econômicos, numa corrida contra a doutrina comunista, que tanto apavorava a Igreja. Nessa conjuntura de patriotismo exacerbado, hipocrisia religiosa e elite privilegiada na primeira metade do século passado, é quase inevitável não trazermos as reflexões que Sigmund Freud tece n’*O mal-estar na civilização* (1930) sobre o contexto europeu em geral. Publicado às vésperas da quebra da bolsa de valores em Nova York, o fardo do mal-estar social lateja nos anseios da humanidade, uma vez que, enquanto a sociedade avança em termos de progresso (técnico, científico, social...), alcançando o que Freud nomeia por vida “civilizada”, o ser humano torna-se mais infeliz, pois o preço da civilização é a perda da felicidade — o estado de culpa, mediante a sublimação dos nossos instintos. Sabemos que alguns traços do progresso cultural, como a tecnologia e o aprimoramento da ciência, trouxeram mais qualidade de vida ao ser humano, da mesma forma que o convívio coletivo possibilitou o desenvolvimento intelectual, seja artístico ou científico. Em contrapartida, se a civilização oportunizou o progresso cultural, também induziu à sublimação dos instintos primitivos, em nome da ordem coletiva, visto que

De fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança (FREUD, 2011, p. 61).

Desse modo, não encontramos a fórmula para o completo estado de felicidade, já que, segundo as considerações de Freud, sempre penderemos a um desassossego irrefutável, seja pelas frustrações dos desejos sublimados no *Id*, seja pela segurança que a vida civilizada promete. Assim, a culpa pela ausência de felicidade permanece em nós como uma aura de mal-estar, uma vez que estamos destinados à eterna insatisfação. À vista disso, não é de se descartar que o ensaio de Freud tenha sido providencial à boa parte sociedade do século XX, assolada pelos tristes eventos econômicos, políticos e atômicos que a marcaram, a ponto de Ana Clara

Medeiros definir tal período como *era do desassossego*: “Tudo isso imerso em certa aura trágica, que se perpetuaria e adensaria nessa era do desassossego, que foi o século XX” (MEDEIROS, 2017, p. 26).

Não queremos com isso apagar o genocídio dos povos indígenas e das populações negras realizado por portugueses, diga-se de passagem, que consternou e abalou profundamente as vidas, os corpos e os destinos nos séculos anteriores, mas apenas nos ater à “era dos extremos” em Portugal, período que tanto fomentou a criação artística nesse país. Durante a ditadura salazarista, os artistas da época desdobravam-se por produzir uma arte camuflada para não ser censurada, tampouco ser pivô de retaliações. Sabemos que após à Revolução houve um certo fervor na escrita literária de uma nova geração no tocante ao experimentalismo da linguagem, tal como o recorrente debruçar-se sobre a história portuguesa numa ânsia em desvelar as narrativas que o Estado Novo encobriu. Contudo, é necessário ter em mente que toda essa efervescência se deve muito aos artistas anteriores ao 25 de Abril que, mesmo sob o peso da ditadura, resistiam no fazer estético politicamente compromissado.

A poeta Sophia de Mello Breyner Andresen traz em “Grades”, terceira parte do seu *Livro Sexto* (1962), poemas que vertem o sentimento patriota sob o peso do Estado Novo juntamente com os eventos colonialistas. A poesia de Andresen é dotada de sonoridade, além disso, a imagem e a presença do mar são intrínsecas à poética da escritora. Sendo Breyner Andresen artista numa época ditatorial, cujo tempo fora de ira, injustiça, mordança e ameaça aos portugueses, em que muitos já não se sentiam pertencentes à pátria, seu eu-poético desabafa: “Perdida por silêncio e por renúncia/Até a voz do mar se torna exílio/E a luz que nos rodeia é como grades” (ANDRESEN, p. 189, 2018). Antonio Salazar também foi imortalizado em versos da escritora, com o apelido de “O velho abutre”, título que nomeia o poema e que faz jus tanto a Salazar quanto aos demais ditadores da época:

O velho abutre é sábio e alisa as suas pernas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas
(ANDRESEN, p. 194, 2018).

De acordo com Eduardo Lourenço (2016), de fato, o 25 de Abril, evento histórico libertário, restituiu ao cidadão português os direitos cívicos comuns às democracias ocidentais, bem como operou uma mudança nas relações de força entre a antiga classe dirigente e possuidora e o povo trabalhador. O povo não encontrou, porém, “ainda naquele ponto de apoio que, sem precisar de ter o odioso perfil de um nacionalismo chauvinista, paranoico e irrealista,

corresponda ao sentimento de natural fruição da autonomia e da dignidade nacionais” (LOURENÇO, 2016, p. 76).

Caminhando para a escrita portuguesa em prosa que responde às contrições políticas e econômicas que desaguaram no 25 de Abril, chegamos a *Levantado do chão* (1980), primeiro livro de destaque de José Saramago. Nesse romance, observamos que, mesmo após o fim da ditadura, as relações com o latifúndio mantêm-se no país: os “bertos”, latifundiários que de geração em geração herdaram a terra, exploram o povo dela despossuído, “Não cuidemos porém que todo o latifúndio está cantando louvores à revolução” (SARAMAGO, p. 354, 2009), não restando outra opção senão a de invadir a mesma terra.

No contexto de produção literária lusitana, a Revolução chegou tarde, como bem explicita Eduardo Lourenço:

A Revolução de Abril para aquelas gerações que, durante décadas, de modos diversos, a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde. Havia sido justamente o seu sonho, a sua miragem, o pensamento de suas hipotéticas ou previsíveis contradições que mobilizava ou servira de linha de fuga ideal a uma parte considerável da produção portuguesa desde os anos 40 aos anos 60 (LOURENÇO, 1994, p. 293).

Os escritores portugueses no cenário salazarista desejavam a Revolução como a sua “Musa” (LOURENÇO, 1994, p. 271), fisingando essa “revolução mítica” (LOURENÇO, 1994, p. 293) como um ensejo a ser conquistado, vácuo histórico em que se forjava uma esperança de “bem-estar” futuro. De tal maneira que, quando se deu o 25 de Abril, houve certo *silêncio* na produção literária nos primeiros anos subsequentes, inclusive por parte dos autores herdeiros do neorrealismo português, de quem se esperavam obras responsivas ao ardor revolucionário. Houve, para os artistas já confirmados antes da Revolução, a exemplo de Fernando Namora, Nuno Bragança, Armando da Silva Carvalho, Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Almeida Faria, um momento de espera, seguido de obras marcadas pela “renovação ao nível da escrita, centradas na apropriação da realidade *enquanto nossa*” (LOURENÇO, 2016, p. 85 [grifo do autor]).

Somente a partir de meados de 1976 e 1977 foram-se insurgindo as obras que constituiriam o cânone dessa nova geração pós-25 de Abril. Para os artistas já confirmados, seria o tempo de tirar da gaveta os escritos que outrora seriam amordaçados pela censura salazarista; tanto para os confirmados quanto para os novos artistas, estava lançada a oportunidade para emergir numa liberdade criadora sem medo, porquanto “o ingresso em um

novo tempo da História Portuguesa não significa, no caso da Literatura, rompimento abrupto e definitivo com as produções literárias passadas” (ROANI, 2004, p. 22-23). “A geração literária da Revolução”, nas palavras do crítico Eduardo Lourenço, pertence ao tempo da história portuguesa aberta, de uma metamorfose na escrita, tendo o *Retrato dum amigo enquanto falo* (1979), de Eduarda Dionísio, como a publicação que marca a transição entre a geração anterior aos Cravos e a geração literária da Revolução. Para o pensador:

A Revolução acelerará apenas a vertiginosa (embora sonâmbula) metamorfose de um povo saindo do casulo provincial e rústico para o ecrã de uma civilização sem fronteiras. A importância do momento revolucionário, após o Vazio imaginante natural dos começos, foi a de descobrir diante de todos – velhos ou novos autores, um espaço, aberto um horizonte efetivamente liberto, com a sua angústia necessária, com seu desafio em termos não codificados como os do jogo conhecido da antiga atmosfera (LOURENÇO, 1994, p. 299).

Diante das considerações do teórico português, vemos que aquele Abril propiciou um novo espaço de produção cultural que permitiu deslocar a imaginação dos horizontes meramente suspensos dos escritores anteriores, para um espaço de perfil simbólico que transcende a vivência do cotidiano, social ou histórico. Dessa nova geração, firmam-se, além dos já citados, autores como Lídia Jorge, de quem destacamos a sua premiada obra *O dia dos Prodígios* (1978); José Saramago, que se torna romancista aclamado já com *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982); e Lobo Antunes, que tem n’*As naus* (1988) uma epopeia moderna de escrita frenética, em que as personagens míticas lusitanas revivem e regressam ao Portugal dos nossos dias.

Trazendo para esta pesquisa a obra de um importante predecessor da geração literária dos anos 1970, Almeida Faria, conferimos destaque à “Tetralogia Lusitana”, que reúne os livros *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), os quais reinventam a história portuguesa marcada pelo contexto do antes e depois da Revolução dos Cravos. Vejamos uma passagem do primeiro romance da Tetralogia, em que temos um exemplo de alta qualidade estética associada à crítica política nacional. Assim se dá o desfecho do penúltimo capítulo do livro:

Deixaremos as mãos e as amadas, agarraremos em bombas e espingardas ao saber que a manhã ia mesmo chegar e que enfim as aves silenciam e de súbito até os cães se calam, os bichos corpulentos e vibráteis de aço dispararão seus tiros-liberdade e só então as armas ficarão sob o vão escuro da escada, o pó voará sobre elas com magnanimidade, os ratos roerão as coronhas e balas, o bolor nascerá nas raízes dos canos e as teias de aranha lhes farão vestidos

singulares; uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco, igual à árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce (FARIA, 2014, p. 218,).

Em 1965, Almeida Faria já profetizava uma Revolução que de fato veio em um mês de abril, porém, diferentemente de tiros-liberdade, foram flores-liberdade que anunciaram o fim do Estado Novo numa quinta-feira de primavera. *A paixão* é um romance poético ou um poema em prosa composto em ritmo livre, sendo o leitor responsável por determinar o seu modo de lê-lo (LOPES, 2012). Tomando-o como um romance, o texto é distribuído em cinquenta capítulos, dispostos em três turnos: manhã, tarde e noite de uma Sexta-Feira Santa, na região alentejana. No primeiro turno do texto, cada capítulo leva o nome de uma personagem. Nos períodos tarde e noite, a nomeação das personagens inexistente, elas se encontram nos demais capítulos, partilhando memórias e lamentos. Neste livro, o tom poético de Almeida Faria sustenta o grito de opressão em meio ao salazarismo, que reverbera na obra por meio de metáforas: “as aves silenciam”, “os cães se calam” etc.

À medida que mergulhamos em tal obra, com o passar das horas deste feriado sacro, o desconforto e a revolta nas vozes das personagens avolumam-se e já não é mais necessário nomear José Carlos ou André, moradores de uma vila pobre no Alentejo, pois constituem, todos, um coro. A essa altura, já encontramos ecos que podem ser ouvidos n’*O filho de mil homens* (2011), obra de VHM que constitui o objeto central de análise desta pesquisa — enquanto um romance poético que também equaciona vozes múltiplas de personagens habitantes de uma vila de pescadores apartada do centro social e econômico português. *A paixão*, portanto, prenuncia a Revolução, enquanto dever histórico assumido por uma prosa que descortina as mazelas da vida portuguesa dos pobres, por intermédio de uma linguagem experimental em termos gráficos, alegórica e lírica, aspectos que vamos encontrar com frequência nas narrativas posteriores ao ano de 1974 (a exemplo do nosso romance de 2011).

Desde o registro gráfico, verificamos fuga ao convencionalismo de uma escrita tradicional. No livro de Faria, meditamos em longos períodos narrativos, sucedidos por vírgulas, pouquíssimos pontos, com exclamações e interrogações quase ausentes. Esses recursos, além de compor uma escrita experimental lusitana, também conferem mais fluidez ao texto literário, com a sensação de sugar ao leitor para um fluxo imersivo. Aspectos gráficos, sintáticos e discursivos que decisivamente irão ecoar na mais aplaudida escrita lusitana do final do século XX, pela pena de José Saramago e António Lobo Antunes, que ademais marcará a escrita de Valter Hugo Mãe já neste Terceiro Milênio.

No primeiro romance de VHM, *O nosso reino* (2004), temos o menino Benjamim narrando suas desventuras em 1974, na sua vila de pescadores ao norte de Portugal. Já nesse primeiro texto, o autor apresenta uma escrita marcada apenas por pontos e vírgulas, diálogos entrecruzados sem travessões e sem regularidades nas sinalizações de quem fala, numa escrita padronizada no uso de letras minúsculas — aspecto que o escritor abandona n’*O filho*. Nas palavras de Maria Angélica Melendi, durante o ano de 1974, “Benjamim lembra, num presente interminável, a ruína de sua casa, arrasada sob o peso das chuvas e das lamas, das culpas e das ganancias” (MELENDI, 2019, p. 11-13). Vejamos o excerto abaixo:

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. (MÃE, 2018b, p. 115).

A Revolução espalha-se de boca em boca entre os portugueses. No texto de Mãe, o 25 de Abril apresenta-se às crianças por meio dos olhos esperançosos da professora Blandina, mas sem flores e canções. Em relação à escrita, após lermos a passagem acima, observamos que n’*O filho*, diferentemente do que lemos n’*O nosso reino*, os períodos sintáticos são curtos, e as interrogações e exclamações continuam suprimidas. Essa supressão também iremos encontrar no mais recente romance do autor, *Homens imprudentemente poéticos* (2017), economia que dá mais fluidez ao texto literário, deixando-o menos carregado graficamente, eliminando a exclamação que já está subtendida pelo verbo “perguntar”. Tal procedimento já se viu executar por José Saramago na sua primeira obra de maior notoriedade, *Levantado do chão* (2009, p. 119): “Manuel Espada perguntou, Que é isso, e o outro respondeu, É a polícia política, não imaginas, um tipo vai para lá [...]”. Considerado por Paulo Bezerra o romance mais polifônico de Saramago, *Levantado do chão* nos transporta à geração do século XX da família Mau-Tempo, representantes da classe pobre rural do Alentejo, trazendo no sobrenome o espelho do mal-estar freudiano, que anteriormente destacamos. João Mau-Tempo carregou nas costas o peso da enxada e da ditadura salazarista, em um “tempo de ladrar juntos e morder certos” (SARAMAGO, 2009, p. 326). Casou-se, teve filhas, foi preso, torturado e solto. Morreu dois anos antes da Revolução acontecer. Assim Saramago registra o marco histórico:

Tanto se apregoou de mudanças e de esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroaram-se os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, diga vermelhos, que agora já se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades e eu quero

trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta (SARAMAGO, 2009, p. 357).

Adelaide, neta de João Mau-Tempo por parte de mãe, presencia a Revolução e gostaria que o avô estivesse vivo. Deixa o nome dos Mau-Tempo para trás, quer ser chamada pelo sobrenome do pai, Espada — marcando o fim da ditadura salazarista. Contudo, tem os olhos azuis do avô, herdeira do mar que ele portava no rosto salubre de uma vida de trabalho e opressão. Saramago volta-se para o passado da mordança, no qual acompanhamos os fatos históricos lusitanos espelhados na vida das personagens que compõem aquela zona rural.

Sobre a temática salazarista também tratou Valter Hugo Mãe, em romance com marcas estéticas que lembram a prosa saramaguiana. Na terceira publicação do escritor, *A máquina de fazer espanhóis* (2010), encontramos história narrada por António Jorge da Silva, um barbeiro de 84 anos que, após o falecimento da sua esposa Laura, vai morar no asilo Lar da Feliz Idade. O narrador relata em *flashbacks* a época da ditadura portuguesa, inferindo no seu discurso as angústias da velhice, a história e a memória. Segundo Leila Raposo (2013), de tal modo os eventos se configuram nos relatos de António Jorge da Silva que, n’*A máquina de fazer espanhóis*, “torna-se possível analisar traços de uma memória que é, a princípio, individual, mas também se mostra coletiva a partir do imbricamento entre a ficção e a historiografia portuguesa” (RAPOSO, 2013, p. 68). Acompanhemos trecho do livro em questão:

e eu começara a um bom tempo a comentar com a laura que nos punham de boca fechada porque o ditador achava que sabia tudo por nós. vai lá, português pequenino, fica sossegado e quieto no teu canto que para pensar estou cá eu, tão sapiente e doutor. e ele pensava que éramos de facto todos inertes e cordeiros, obrigados às manifestações de louvor e proibidos de contestação. o salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia será abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível. porque tinha baptizados filhos e tinha emudecido os meus protestos (MÃE, 2016a, p. 145).

Aproveitamos a incidência da memória trazida pela citação acima para lembrarmos das palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2018), a respeito de Memória, História e Testemunho, levando-se em consideração que António Jorge da Silva revela-se uma testemunha dos horrores sofridos durante o salazarismo, pois ele a viu com os próprios olhos. Concomitantemente, segundo a ampliação que Gagnebin realiza do conceito de testemunha, nós, enquanto leitores do relato do narrador-personagem, também assumimos tal papel. Em razão de testemunha ser todo aquele que não vai embora, que ouve a narração do outro e que aceita que suas palavras levem adiante a história do outro, visto que somente essa transmissão simbólica, “essa tomada

reflexiva do passado pode nos ajudar a não o repetir infinitamente, mas a ousar esboçar a uma história, a inventar o presente” (GAGNEBIM, 2018, p. 57). Na leitura sobre memória apresentada por Gagnebim, portanto, ecoa o narrador de experiências de Walter Benjamin, o que nos permite transitar por conceitos absolutamente operantes para se pensar o romance português contemporâneo — que discute a história lusitana enquanto se lança como testemunho dela.

Em termos de escrita, é interessante notar que, *n’A máquina de fazer espanhóis*, Valter Hugo Mãe mesclou a grafia em minúsculas e maiúsculas circunstancialmente. Embora a maior parte do romance esteja em minúsculas, em determinado capítulo, temos as maiúsculas e os demais acentos gráficos gramaticais normalmente utilizados. Observamos isso nos capítulos d’*A máquina* em que a polícia entra no lar de idosos e na seção que dá nome ao livro. São essas particularidades da obra que, nas palavras de Caetano Veloso (2016), fazem com que o capítulo seja um grito contrastante, visto que o título, impresso em minúsculas na capa do livro, reforça o teor rebelde das letras pequenas. Valter Hugo Mãe “radicaliza o método saramaguiano” (VELOSO, p. 02, 2016) sendo, inclusive, elogiado por José Saramago. A relação literária entre Saramago e Mãe, aliás, merece ser ressaltada em nossa pesquisa:

Então, o meu tsunami. Um livro que subverte. Comecei a ler e a sorrir porque me lembrei de umas quantas ousadias sintáticas, morfológicas e de vários tipos a que me atrevi há mais de vinte anos e que produziram um escândalo, porque não se escreve assim. Pois, então, se de escândalo se trata, temos um outro porque Valter Hugo Mãe levou a expressão escrita da palavra a extremos que eu considerava impensáveis. Acabou, realmente, com a parafernália de sinalética que distrai, ainda que pareça, pelo contrário, conduzi-lo à apropriação de sentido. Essa trabalhada de pontos finais, pontos de interrogação, reticências, travessões, isto, aquilo e aqueloutro não são, no fundo, mais do que sinais de trânsito (SARAMAGO, 2018, p. 12).

VHM permanece sem as maiúsculas até *O apocalipse dos trabalhadores* (2008), seu quarto romance, de modo que n’*O filho*, como já dissemos, o autor cede ao uso das maiúsculas, almejando um experimentalismo narrativo no tocante às intercalações dos diálogos da personagem e do narrador, tecendo a narração em figuras de linguagem que traduzem a poesia do desassossego:

Quando se era novo, o barco assemelhava-se a um ser orgânico fantástico, que se alongava no mar como por coragem perante o impossível. O pescador novo percebia as águas com um medo expectante, e o trabalho, a violência do trabalho, anesthesiava um pouco a espera pelo Adamastor. [...] O Crisóstomo pensou que a sua vida era já uma conquista grande de monstros de toda a espécie (MÃE, 2016c, p. 133).

Constatamos que, no quinto romance, a escrita de VHM abranda-se em comparação ao “frenesi” linguístico dos primeiros romances — que entusiasmou Caetano Veloso e José Saramago. Levando-se em consideração que a presença do “mar” organiza o ritmo do texto em questão, é propícia a mudança de tom na narrativa. Entre vírgulas e pontos, frases curtas e capítulos cujo teor não coincide sequencialmente com o enredo principal, vemos serem mesclados os eventos da ação narrativa que simulam, no resultado artístico como um todo, o movimento das ondas oceânicas, seu ir e vir. O mar, no livro em análise, não apenas é refletido no ritmo do romance, mas sobretudo nas imagens construídas e enquanto sentido filosófico. O oceano, em *Mãe*, conduz à leveza calviniana, que destrincharemos com mais afinco na próxima seção.

Assim como José Saramago, o português António Lobo Antunes, autor da geração de escritores do pós-Abril de 1974, empenhou-se no desvelo da História Portuguesa, fazendo do espaço ficcional uma arena de combates críticos. Se, em Saramago, observamos uma narrativa que se constitui desde a instituição da república lusitana até a Revolução dos Cravos, como vimos em *Levantado do chão*; em *Os cus de Judas* (1979), de Lobo Antunes, contemplamos um enredo ficcional entrelaçado aos movimentos de luta e libertação das colônias que, durante os últimos anos da ditadura, combatiam por suas independências nacionais. Em *As naus* (1988), na mesma linha, acompanhamos o retorno dos colonizadores à pátria livre das amarras do Estado Novo. Nessa epopeia moderna, Antunes evoca figuras canônicas como Luís Vaz de Camões, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Miguel de Cervantes, dentre outros, cujas personagens estão em anacronismo temporal, inferindo, inclusive, na própria voz narrativa que ora está em terceira pessoa, ora em primeira.

Além do debruçar-se sobre os fatos históricos, tanto no autor de *Memorial do Convento* (1982) quanto no d’*As naus* (1988), há o fervilhar da produção ficcional em termos de experimentação da linguagem. Se, sob o jugo da opressão, os escritores à época do salazarismo já produziam uma linguagem que se distanciava de uma escrita tradicional (aos moldes do romance burguês do século XIX), agora, a geração revolucionária não só tinha a liberdade para falar, mas também ansiava por se ater ao texto literário como um laboratório verbal, descortinando novos modos para a narração, usufruindo dos elementos poéticos que, cada vez mais, tornam o gênero romanesco híbrido, pendendo para o poema em prosa ou para uma prosa poética. Uma arquitetura erigida de figuras de construção, som, palavras e pensamentos, sem deixar de fora a metalinguagem de um texto que se constrói e se desconstrói a cada leitura. Vejamos esses aspectos sintetizados em trecho d’*As naus*:

[Pedro Alvares Cabral] Tinha demorado uma semana com a mulata e o miúdo na sala de embarque do aeroporto de Loanda, estendidos no chão, enrolados em mantas, roídos de fome e de vontade de urinar, numa confusão de malas, sacos, crianças, soluços e dores, na esperança de vaga para fugir de Angola e das metralhadoras que todos os dias cantavam nas brandidas por negros de camuflados, bêbados de cálices de after-shave e autoridade (ANTUNES, 2011, p. 09).

Nesse livro, Lobo Antunes mantém um diálogo incessante com as demais obras que circundam a sua ficção, trazendo à narrativa figuras lendárias, à exemplo de Cabral, que encena a trama ao lado de pessoas comuns e situações políticas singulares: conjunto de características que é visível numa escrita hermética que impressiona – e tem chamado a atenção do público leigo e acadêmico desde os primeiros momentos da recepção da obra de Lobo Antunes.

A iniciativa de se debruçar ante a história nacional (e das antigas colônias de exploração), particularidade que caracteriza a primeira geração de escritores emergidos como a democratização de Portugal, é similarmente atribuída a VHM, no sentido de que o autor também se demorará em reflexão sobre a História, mas não apenas a lusitana, como podemos pelos espaços-palcos de outros dois romances seus: *A desumanização* (2013), que se passa na Islândia; *Homens imprudentemente poéticos* (2016), com narrativa situada no Japão. Mãe, enquanto romancista, dedica-se aos problemas que assolam a humanidade no sentido amplo e universalista, trazendo para a prosa literária temas como a violência doméstica, a exploração do trabalho, o machismo, o preconceito, a homofobia — problemáticas que marcam a sociedade em diferentes milênios.

Das “Grades” sufocantes de Sophia de Mello Breyner Andresen, do lirismo de Almeida Faria, da verborragia irônica de José Saramago e das experimentações barrocas de Lobo Antunes, temos a inovação linguística lusitana que vários escritores contemporâneos de língua portuguesa herdaram, a citar Valter Hugo Mãe. Por todo o exposto, consideramos esse prosador como um herdeiro ético-estético da geração pós-Abril de 1974. Mãe lega dos artistas que o precederam um investimento na experimentação da linguagem artística associado à responsividade histórica e à atualidade viva. A escrita é problematizada à medida que se tece, enquanto o próprio romance busca estratégias variadas e criativas para se escrever e se inscrever na tradição literária lusitana.

1.2 Sobrelevar o peso do mundo pelo literário: a leveza poética d'*O filho de mil homens* em imagens de multiplicidade

A leveza constitui uma das especificidades que caracterizam a prosa de Valter Hugo Mãe. Italo Calvino, nas suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), registra que a tal propriedade se juntam a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência como recursos estéticos de valor literário que merecem ser preservados no curso do terceiro milênio. As *Seis propostas* abarcam essas cinco conferências que Calvino havia escrito para apresentar na Universidade de Harvard. Infelizmente, o autor faleceu antes de proferi-las. Do mesmo modo, nunca foi escrita a Consistência, sexta conferência que comporia o referido livro.

Dentre os romances publicados de VHM, consideramos *O filho de mil homens* como um resultado artístico em que se encontra um equilíbrio estético entre a leveza e uma realidade ficcional dotada de peso. Por meio de uma linguagem que se destaca pela poeticidade que não apaga a violência dos acontecimentos narrados, a poesia está presente na descrição dos cenários, no simbolismo do mar e na multiplicidade das linguagens circunscritas pelo autor na voz do narrador e das personagens, visto que é por meio de certo lirismo do narrador que elas assumem consciência autônoma e falam ao mundo (do romance e nosso). O teórico, iniciando suas reflexões, comenta que

[...] esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura narrativa e à linguagem. Nesta conferência, buscarei explicar — tanto para mim quanto para os ouvintes — a razão por que fui levado a considerar a leveza antes um valor que um defeito (CALVINO, 2016, p. 17).

As personagens d'*O filho* fizeram de suas privações uma catapulta para a leveza de que fala nosso teórico. Ela é um atributo reconhecido e torrencial na produção literária do novo milênio, em que se insere a poética de VHM, na medida em que procuramos desvendá-la de acordo com as três acepções listadas. Calvino complementa a sua reflexão afirmando que: “a literatura como função existencial busca a leveza como reação ao peso de viver” (2016, p. 41). Nessa perspectiva, temos as personagens do romance de 2011 como figuras ativas que reagem ao peso e, por isso mesmo, conseguem, pela leveza, viver.

Italo Calvino, amparado em alguns autores específicos da literatura europeia, tais como Ovídio, Eugenio Montale, Boccaccio, Dante, Shakespeare e Edmond Rostand, considera ser possível sobrelevar o peso da vida retirando-se “peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 2016, p. 15). Embora o pensador italiano empreenda um voo por grandes clássicos da cultura universal considerando a atualidade da escrita italiana, certamente chama atenção,

nesta proposta, o uso que faz do romance *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera, que, inclusive, porta a ideia de leveza desde seu título. Como esta dissertação estuda um exemplar romanescos, interessa-nos mais evidenciar que a leveza lograda por VHM assemelha-se, inclusive pelos procedimentos narrativos e estéticos que adota, àquela que Calvino verifica no romance tcheco. Nas *Seis propostas*:

Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim. Foi o que fez Milan Kundera, de maneira luminosa e direta. Seu romance *A insustentável leveza do ser* é, na realidade, uma constatação amarga do Ineludível Peso do Viver (...). O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação (CALVINO, 2016, p. 19).

Todos os exemplos que servem à narrativa de VHM são extraídos da vida contemporânea, marcada, sem dúvida, pelo “ineludível peso do viver”. Destacamos que algumas personagens, d’*O filho*, encontram-se esmagadas sob peso do mundo: Crisóstomo, pescador que sonha em ter um filho; Isaura, mulher considerada sem valor após ser desvirginada pelo noivo com quem não se casou; a anã que, sem ser nomeada, engravida, e a lista dos possíveis pais da criança é imensa — “mil homens”; Camilo, o adolescente filho de “mil homens”, e Antonino, o homossexual rejeitado pela família e pela comunidade. Essas personagens compreendem o peso da solidão, da ausência de afeto, buscando, em intervalos de prosa e poesia, a leveza da felicidade coletiva a despeito da sociedade moralista que as cerca. Escapam à condenação, portanto, em virtude da “vivacidade” e “mobilidade da inteligência” que possibilita, a este grupo, estruturar formas mais justas, plurais e *leves* de relacionamento interpessoal e de organização familiar.

A respeito do hibridismo “prosa poesia” ou “poesia prosa”, Boris Schnaiderman (1982, p. 108) alega que os escritos iniciais de Fiodor Dostoiévski, por exemplo, encontram-se no limiar entre a poesia e a prosa, e que, no desenvolver da obra do escritor russo, continuou tendo sua presença soberana, embora menos flagrante. Mediante análise do texto dostoiévskiano, o teórico elenca recursos da linguagem poética na prosa russa, a exemplo de repetições semelhantes às rimas; expressividade fonética e rítmica; paronomásias, jogos de palavras, aglutinações de sons etc., figuras estilísticas que observaremos n’*O filho*. Segundo o teórico e tradutor:

toda esta problemática da relação prosa/poesia passou a apresentar-se de modo completamente novo, depois de obras como a de Joyce e a prosa de Khlébnikov ou, em nosso meio, *Catatau* de Paulo Leminski. Temos,

modernamente, ora a fusão de prosa e poesia, a explosão de seus limites, ora justamente o contrário, um sublinhamento da relação entre ambas, cada uma com a sua especificidade (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 132).

A partir das palavras de Schnaiderman, observamos no livro de Mãe um discurso carregado de elementos poéticos que se criam no ato da escrita; o hibridismo entre o gênero lírico e o prosaico. Sobre essa nuance, é válido lembrarmos da prosa inacabada de Fernando Pessoa que, escrita entre os anos de 1917 e 1935, bem antes da geração de romancistas do pós-25 de Abril, é imbuída de características que os teóricos modernos atribuem ao gênero poético, como bem explica Perrone-Moisés (2001), e de que falaremos no segundo capítulo do nosso estudo.

Convém salientarmos que ao longo de nossa análise traremos, paralelamente, reflexões em torno da Multiplicidade e da Exatidão, outras das *Seis propostas*. Esta última é entendida como uma linguagem de precisão e, nesta proposta, o pensador italiano menciona Fernando Pessoa (ao lado de Paul Valéry e Jorge Luis Borges). Também a multiplicidade será oportuna, especialmente pelo que ela tem de similar à noção bakhtiniana de polifonia. Inclusive, nesta última proposta escrita, Calvino adverte que Mikhail Bakhtin fundou um *modelo* “dialógico, polifônico ou carnavalesco” que “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (CALVINO, 2016, p. 132). Em certa medida, esta pesquisa também deseja, em meio às contrições da vida acadêmica e pessoal assolada por uma pandemia, flunar pela leveza de VHM, alcançada também graças à exatidão e à multiplicidade efetivadas n’*O filho de mil homens*. Leveza como “algo que se cria no processo de escrever” (CALVINO, 2016, p. 24) para nos ensinar, leitores em desassossego, a viver.

Para exemplificar as formas como a leveza apresenta-se no texto literário, Italo Calvino elenca três acepções distintas para o recurso em questão. De forma didática, observaremos cada uma das acepções, analisando sob esse viés, o romance de Mãe em pauta.

A primeira acepção que o teórico sugere é o “despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumir essa mesma rarefeita consistência” (CALVINO, 2016, p. 30). É significativo que a narrativa seja composta de um léxico que denote leveza, seja nas escolhas dos verbos ou substantivos. No primeiro capítulo de nosso livro somos apresentados a Crisóstomo, o homem que anseia por um filho. VHM oferta, neste capítulo de abertura, descrições que traduzem a região litorânea portuguesa que se faz espaço da narrativa, uma vila pesqueira:

Da porta aberta viam-se a areia da praia e a água livre do mar. A casa assentava numas madeiras fortes que pareciam árvores robustas a nascer e que, ao invés de uma frondosa copa, tinham em conjunto umas paredes intensamente azuis com janelas a mostrar cortinas brancas atrás dos vidros.

Era uma casa frondosa, se a cor pudesse ser vista como uma camuflagem capaz de marulhar semelhante às folhas. Como se a cor fosse, só por si, um alarido igualmente movimentado e ruidoso, como a apelar. Era uma casa que não queria estar sozinha. Por isso, apelava. Parecia que também navegava. Rangiam as madeiras do chão e, sendo toda árvore, podia ser também um barco e partir (MÃE, 2016c, p. 20).

Observemos *a priori* que os substantivos que compõem a descrição têm sua imagem ressignificada ou por outro substantivo: “madeiras fortes que parecem árvores”; ou por um adjetivo: “água livre do mar. [...] frondosa copa”. Para transpor a imagem da casa, o narrador a descreve com elementos que a natureza mesma edifica: a madeira, embora vigorosa e forte, é comparada às árvores. Estas, mesmo robustas, possuem copas carregadas de folhas. Na passagem, há um contrapeso entre a dureza da madeira que a finca ao chão e a leveza das folhas que flutuam ao vento. As portas da casa abrem-se à visão das águas do mar complementada pelo adjetivo “livre”, que irradia também às janelas, outro componente da casa que, assim como a porta, abrem-se ao mundo através de vidros e cortinas brancas. Associadas ao azul da parede, formam uma imagem análoga ao céu cujo horizonte encontra o mar.

É igualmente rica a escolha dos verbos para o excerto acima: assentar, marulhar, apelar, estar e navegar, todos eles terminados em -ar (que lembra mar). A casa não pesava sobre as madeiras, ela assentava. O verbo assentar conota, na descrição acima, a ideia de algo que se deixa estar sobre o outro, eliminando uma associação imediata de algo que se “pesa no outro”, como naturalmente ocorre numa casa construída sobre madeiras. O marulhar das ondas da praia também se desenha nas paredes da casa, que se faz espelho do mar de águas livres. A casa não só possui as cores e a liberdade do mar, mas também se apropria dos movimentos das ondas, do seu infinitivo verbal que se conjuga entre os cômodos da casa. É uma casa que também se personifica, encontrando-se no verbo “estar”, análoga à personagem que nela reside, na maneira de não querer estar só, de não querer abrigar a solidão, e que, portanto, “apelava”, recorria a uma inquietude semelhante às ondas e às folhas das árvores. Morada que, por fim, além de tudo, também abarca o verbo “navegar”, de modo que a tomamos ainda como uma casa à deriva, que faz de Crisóstomo seu navegador em busca de um porto que ampare sua solidão.

A recorrência dos verbos terminados em “ar” e a repetição do conectivo de comparação “como” estabelece uma sonoridade narrativa através do ritmo da fala. Note-se que estamos no campo da prosa, enquanto esta análise é inundada de aspectos (como ritmo e sonoridade) que lembram a leitura de poesia. Tendo em vista que Valter Hugo Mãe, além de romancista e

contista, é poeta, com poemas reunidos no livro *Publicação da imortalidade* (2018), não é surpresa constatarmos a presença de elementos que compõem a lírica nos seus romances. N’*O filho de mil homens*:

[Isaura] Adoçava-se e já não tinha como se prender. Estava sempre magoada e suja. A Isaura falava e ouvia-se mal, sentia-se burra. A Isaura fechava a boca, sujava-se nos bichos, na terra, trabalhava a sujar-se. Cortou o cabelo e ficou feia, mesmo que já não se visse, mesmo que nunca mais quisesse olhar para o espelho. Não comia, não queria mais ser gorda, ser rude, ser do campo. Não queria ser ninguém. Queria diminuir até ser nada (MÃE, 2016c, p. 59).

Na citação acima, as palavras “suja, Isaura, burra” estabelecem uma relação sonora, pois as sílabas de cada uma terminam com as vogais -u e -a, apresentando assonância com as paroxítonas, embora em “Isaura”, no ditongo, enfraqueça-se a semivogal -u. Faz parte do corpo sonoro a incidência de algumas consoantes fricativas do português no mesmo período sintático: /f/, /ʃ/ e /v/ - fechava; /s/ e /v/ - sujava-se; /ʃ/ - bichos. Tanto essas repetições que (estranhamente para a prosa) formam rimas quanto o uso dos verbos no pretérito imperfeito, tal qual a anáfora da ideia de negação, tornam o trecho muito mais que uma descrição ordinária das ações da personagem. O excerto compõe, isso sim, um corpo lírico com nítida seleção do léxico, revelando uma personagem cujas ações e ensejos também existem a serviço da sonoridade do texto.

A sonoridade, por sua vez, agrega no desenhar da poesia, visto que ela se tece em “traços tênues” (CALVINO, 2016, p. 21), que podem ser vislumbrados em figuras de som. O verbo “adoçar” contribui significativamente para que a descrição narrativa conduza à aura de leveza calviniana, dado que o verbo traz ao nosso campo semântico a ideia de algo dócil, brando, de um todo suavizado na imagem de açucarar-se, que vai além do dizer inicial conotando apenas o ato de se embelezar. Ao longo da obra, temos ciência da delicadeza que a personagem Isaura emana e que alguns, *a priori*, podem tomar como fragilidade. Contudo, para aqueles atentos à construção das personagens no axioma do todo romanesco, vemos que a delicadeza de que é composta Isaura assemelha-se àquela das árvores: move-se ao ritmo de folhas leves, porém resiste às tempestades sob um robusto tronco.

Notamos no excerto que a narração, compreendida em frases curtas, estabelece o ritmo do romance. N’*O filho*, como já citamos anteriormente, a premissa poética averiguada nos períodos curtos e entre vírgulas simula o ritmo das ondas do mar, ritmo que se completa na repetição das palavras e nas rimas, dando movimento à estrutura narrativa, cuja asserção é de que o ritmo da obra pode ser característico da leveza, visto que esse movimento sintático nos

desloca de uma narração em períodos estáticos, em que a mobilidade só pode ser percebida nas peripécias do enredo.

A segunda acepção preconizada por Calvino para a leveza diz respeito à “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte alto grau de abstração” (CALVINO, 2016, p. 31). Para exemplificar essa segunda definição, o teórico italiano traz um trecho da novela *A fera na selva* (1903) de Henry James. Na poética do escritor português, o romance que mais abarca essa segunda compreensão de leveza é o *Homens imprudentemente poéticos*, no qual somos levados a uma aldeia de artesãos no Japão. Nesse último livro, VHM eleva a um grau maior do que nas obras anteriores as descrições e situações no enredo que se estabelecem no plano filosófico e psicológico, como no capítulo “A lenda do poço”, no qual a personagem Itaro permanece por dias e noites dentro de um poço ao lado de um bicho que é a personificação do seu medo — capítulo que rende extensa análise psicanalítica. Em tal obra, as reflexões do narrador são alicerçadas no modo como as personagens veem o mundo, sobretudo nos olhos cegos da menina Matsu que, por não ver, é a que mais enxerga a poesia do mundo “Itaro pensava que o rosto da irmã era sem clausura. A cegueira largava-a na imensidão. Uma coisa sem fim. O rosto de Matsu era aberto. O rosto aberto” (MÃE, 2016b, p. 69). A personagem Matsu é uma grande contadora de histórias, à maneira dos narradores tradicionais preconizados por Walter Benjamin. Assim, *Homens imprudentemente poéticos* beira o fantástico, consequência de uma prosa que se faz poética, tecida de metáforas, ambivalências, uma profusão de figuras de linguagem a serviço do discurso – com vistas a safar-lhe do peso.

N’*O filho de mil homens*, em comparação a *Homens Imprudentemente poéticos*, essa segunda acepção é menos incidente, porém existe e contribui para que uma escrita leve germine na narrativa:

Seria perfeito que a luz absorvesse o seu espírito, o seu pensamento, e o ilibasse do corpo. Como seria perfeito se a luz justificasse que deixasse ali o pouco corpo e flutuasse em partículas desunidas pela intensidade amena da temperatura. A Isaura passava os anos, envelhecia, diminuta e diminuindo por dentro também. Apoucava cada esperança até não ter esperança nenhuma. Esquecia progressivamente o que quer que lhe criasse ansiedade. A Isaura, verdadeiramente, morria (MÃE, 2016c, p. 67).

No trecho acima, luz, espírito e pensamento compõem um abstrato homogêneo posto em contraste com a alusão física do corpo. Este, no anseio de evasão da personagem, desabrigaria o seu ser em “partículas desunidas”, imagem que por si só é provida de leveza. O

passar do tempo, para Isaura, era a mansa espera da morte a que já não revidava, dado que por dentro de si já estava acontecendo.

A terceira definição que Italo Calvino estabelece para tal proposta é “uma imagem figurativa de leveza que assuma um valor emblemático” (CALVINO, 2016, p. 32). Nesse sentido, podemos analisar as construções de imagens ou ações narrativas que sejam análogas à linguagem poética no texto literário. O autor de *As cidades invisíveis* (1972) ilustra essa terceira acepção trazendo uma das histórias reunidas no *Decameron* (escrito entre 1348 e 1353), a novela de Guido Cavalcanti, cujas pernas esguias saltam sobre um túmulo de pedras: “Senhores [diz Guido] em vossa casa podeis dizer-me o que vos aprouver”; e, apoiando a mão num daqueles túmulos, que eram bem altos, saltou com grande agilidade sobre ele e passou para a outra parte” (BOCCACCIO, 2013, p. 101). Calvino afirma que

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados (CALVINO, 2016, p. 26).

A leveza presente n’*O filho de mil homens* sobreleva o peso do mundo. Semelhante às escolhas lexicais, à sonoridade e ao ritmo ora destacados, iremo-nos ater agora às imagens construídas no decorrer da narrativa. A primeira imagem que lemos no romance advém da personagem Crisóstomo, cujo nome vem do grego *khrusó* (ouro), mais o grego *stóma* (boca) (CRISÓSTOMO, 2008). Sendo assim, temos, pelo estudo breve do nome que lhe coube, uma personagem que tem a “boca de ouro”, o “eloquente”. No primeiro capítulo da obra, há a descrição do cenário em que reside tal personagem, espaço no qual as coisas são percebidas através de seu olhar (marca de um romance polifônico, em que personagens detêm autonomia de consciência, pensamento e discurso). Visitemos a casa de Crisóstomo:

Tinha a casa, a coleção de conchas e de coisas esquisitas que o mar trazia, algumas desconhecidas como se viessem dos cometas, e tinha os melhores anzóis, as canas de pesca, tinha três bons lençóis de linho que já haviam sido da sua avó, tinha louças com muitos anos que haviam pousado em mesas repletas de gente em tantas conversas. O Crisóstomo tinha até cuidado com o conforto da casa, para que fosse sempre um lugar agradável onde as pessoas quisessem entrar. Mas tão pouca gente entrava (MÃE, 2016c, p. 22-23).

A residência pode ser definida como um baú de tesouros que o mar trazia. Em sua casa moravam os objetos cuspidos pelo mar e os objetos herdados de sua avó. Como vimos outrora

no trecho que descreve a morada, observamos que a sua estrutura espelha a natureza que a cerca: mar, céu, árvores. Já os objetos que a ornamentam reproduzem o que resta à personagem no momento presente de vida: lembranças do seu ofício como pescador e recordações de uma família por-fazer, inacabada, detalhes que aparentemente dão imagem de leveza ao texto. Esses detalhes fazem da casa de Crisóstomo um barco bem cuidado de apenas um tripulante, fator físico que acentua o sentimento de *incompletude* que é o traço que maior caracteriza essa personagem no início do enredo, e que caracteriza o aspecto da multiplicidade no texto.

Ao analisar a inserção da poesia a partir das acepções de Calvino, nos deparamos com a latente evocação ao mar, símbolo intrínseco à totalidade narrativa da obra. Isso se dá porque o mar é aqui entendido como imagem de leveza e não poderia ser diferente nesta publicação.

Entendemos o mar como uma das formas de leveza n’*O filho* que engloba (e não esgota) múltiplos significados. Sabemos que esse símbolo é recorrente na história da escrita portuguesa, a citar: n’*Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, que repete o substantivo 215 vezes ao longo de toda a epopeia (BERNARDES, 2006); no famoso *Sermão de Santo Antônio aos Peixes* (1654), de Padre Antônio Vieira; no “Mar Português”, II parte épica que Fernando Pessoa traz na sua *Mensagem* (1934); na produção poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (1944-1997), n’ *As naus* (1988) de Lobo Antunes, bem como a Península Ibérica desgarrada pelo Atlântico, que se faz *Jangada de Pedra* (1986), na pena de José Saramago. Isso para ficar com alguns exemplos pontuais, mais decisivos.

O mar, por sua característica simultaneamente movente (pelas águas) e estático (pela permanência), revela-se simbólico, ao longo dos exemplos literários lusitanos, da dinâmica da vida. Do *aedo* da *Mensagem*, epopeia deveras lírica dos anos 1930, extraímos síntese da “alma atlântica” (PESSOA, 2010 p. 67) ressoada também na obra de Mãe: “Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,/ Mas nelle é que espelhou o céu” (PESSOA, 2010, p. 66). Oceano — casa de morar perigos iminentes e abismos existenciais, que se transmutam em leveza de imensidão, feito o céu. Lugar, portanto, de medos e incertezas, mas também de vida pulsante, de nascimentos, transformações e batismos. Assim, no romance de VHM, temos a seguinte passagem:

Depois, sentindo-se estranho mas aliviado, ouviu o mar de sempre, o vento muito ameno passando, e reparou outra vez em como o céu estava estrelado e as traineiras saíam. Tinha de seguir para trabalhar. Levantou-se, sacudiu a areia e quase se riu. Se era verdade que se sentia um homem só com metade de tudo, também era verdade que uma parte da sua dor ficara ali, como se de um saco se esvaziasse. A areia haveria de a fazer deslizar até ao mar e o mar

lavaria tudo. Acontecia assim porque, aos quarenta anos, o Crisóstomo assumiu a tristeza para reclamar a esperança (MÃE, 2016c, p. 23).

No transcurso da narrativa, o leitor só irá descobrir o fomentar do desejo de Crisóstomo em ser pai no capítulo dezessete, “Sonho do homem aos quarenta anos”, imaginando que o seu umbigo estava a dilatar-se, acreditando que os filhos são formas de estender o corpo, de dividir-se, de dedicar-se. Para a personagem, as mulheres eram perfeitas, pois constroem os filhos, e essa construção, para ela, acontecia num mar profundo, sendo os filhos seres das águas (definição que não poderia ser mais intrínseca à condição lusitana de uma personagem pescador):

Sonhava que os peixes passavam pelos filhos e os adoravam como deuses, não entendendo que eram apenas gente. Os peixes, como os pais, nunca entenderiam que os filhos eram apenas gente. Pescar deuses, pensava. O Crisóstomo sonhava que deitava a rede e que ao subi-la poderia trazer um filho para dentro da sua barriga. Como se um deus ali aparecesse por eterna generosidade. Imaginava que teria de fazer a rede afundar muito, passar bem para longe das primeiras camadas do mar para chegar depois ao recôndito secreto onde vogavam. E afundava mais e mais as redes, pesando-as com chumbos e dando-lhes corda e mais corda, até que lhe parecesse abraçarem o impossível. Que bom seria se uma rede laçasse ao menos um, apenas um desses nascituros deuses (MÃE, 2016c, p. 199).

Os peixes do sonho de Crisóstomo nos remetem aos peixes de Padre Antônio Vieira, considerado por Fernando Pessoa como imperador da língua portuguesa. Ao trazer a imagem carnalizada (BAKHTIN, 1987) de Santo Antônio pregando não a humanos, mas aos animais aquáticos, o jesuíta subverte o próprio gênero parenético e chama atenção do público, que enfim se torna atento como os peixes ouvintes de Antônio: “Começam a ferver ondas, começam a concorrer peixes, os grandes, os maiores, os pequenos e postos todos por sua ordem com cabeças de fora da água, Antônio pregava, e eles ouviam” (VIEIRA, 2011, p. 431). O texto é uma prosa catequizante, mas absolutamente literária, porque consagra aos peixes um lugar de personagens da prosa, que sai tecida sob vários exemplos bíblicos imbricados à fauna das águas.

Há de ressaltarmos a menção, em tal sermão, ao episódio de Tobias que, sob orientação de um anjo, cura a cegueira de seu pai usando as entranhas de um peixe. A menção ao anjo e ao elemento de cura estabelece uma aura divina a esses seres indomáveis. Destacamos tal aspecto por considerarmos que também Crisóstomo cura-se de seu sofrimento (ser homem pela metade) por graça do mar, pois um filho apareceu-lhe à praia, durante uma preparação para a pescaria. A mulher que complementa sua família igualmente surge, quase que miraculosamente, à beira-mar. Os peixes do exemplo carnalizado do sermão vieiriano

serviram à cura dos desatentos ouvintes católicos do século XVII. O mar d’*O filho de mil homens* traz a transformação da vida de Crisóstomo e dos tantos personagens que o rodeiam. A prosa portuguesa, enfim, de antes ou de agora, parece curar-nos (leitores, ouvintes) do peso da vida, se dialogamos outra vez com Walter Benjamin, agora no pequenino “Conto e cura”: “Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas” (BENJAMIN, 1987, p. 269).

Esses inúmeros seres das águas mencionados por Vieira e retomados, de forma consciente ou inconsciente no “grande tempo” (BAKHTIN, 2011) da literatura lusitana no enredo de Mãe fazem de Crisóstomo um *padre*, um “pescador de filhos” pela palavra, por sua eloquência. O seu filho tão sonhado, o jovem Camilo, é o filho de mil seres humanos, homens e mulheres. Alberto Manguel afirma que “a essa definição, todos nós nos correspondemos” (MANGUEL, 2016, p. 14).

Ainda quanto às imagens oceânicas, agora sob a ótica da mitologia grega, Medeiros *et al* (2021) nos mostram os significados mitológicos. Crisóstomo lembra-nos o deus grego Oceano, filho do Céu e da Terra, que, ao lado de sua esposa Tétis, gerou “três mil Oceânidas de finos tornozelos que dispersas percorrem terra e águas profundas por igual e de todo, crias magníficas entre Deusas” (HESÍODO, 2007, v. 337-370). Por ser um filho cósmico, Oceano é a divindade fértil, sendo suas águas uma nascente de vida, semelhantemente à fertilidade nas águas do sonho de Crisóstomo. Lembremos também de Nereu, um dos Velhos do Mar, que, ao desposar a oceânida Dóris, gerou as cinquenta ninfas marítimas, as nereidas, ninfas dos mares internos, aquelas que recepcionaram a tripulação de Vasco da Gama, no canto da Ilha dos Amores, n’*Os Lusíadas*.

Ao longo do romance, vimos que o homem de quarenta anos não chega a gerar um filho genético, mas um rebento afetivo, o Camilo. E graças ao seu caráter apaziguador, homem cujas palavras são de ouro, aos poucos traz outros membros para a convivência doméstica, a exemplo da Isaura. Todos encontrados na praia, como se os personagens fossem *levemente* arrastados do campo para o litoral, onde o milagre da convivência acontece. Ainda sobre a atuação do mar na literatura portuguesa, Maria do Céu Fialho afirma:

Para um país cujas fronteiras são predominantemente marítimas, situado no extremo ocidental da Europa, confinado por terra, à presença próxima de um só país vizinho, interposto entre nós e a garganta estreita e escarpada que representa as portas para o centro do velho continente europeu, a vastidão do mar se abre-se, desde sempre, como espaço de temores, espaço de evasão e liberdade, ou de invasão e ameaça, de interrogação, mistério, fascínio, rebeldia (FIALHO, 2006, p. 397).

Na obra em estudo, o mar expressa estado transitório, por certo até uma ambivalência entre aquilo que leva e aquilo que traz, seja para o bem ou para o mal. Entretanto, Crisóstomo o vê como imagem de vida e não de morte, como símbolo de transformação: as angústias e aflições, o *mal-estar* que pairava sobre sua incompletude será derramado na areia da praia e levado pela maré. O pescador acredita na felicidade, à revelia do curso civilizatório descortinado por Freud e do ineludível peso do viver apontado por Calvino, e o vazio experimentado pelo protagonista cede lugar à expectativa, enquanto não concretizava a vontade de ser pai.

Ao desviarmos nosso olhar para a personagem de Antonino, por exemplo, vislumbramos outra circunstância das águas. A personagem é um homossexual que não pode admitir sua homossexualidade pelo rechaço e pela violência do meio social que o circunda. Em certa passagem do romance, ele, à espreita, observa os rapazes banhando-se no rio:

[...] a certa confiança de estar bem agachado entre os arbustos permitiu-lhe ver como os corpos dos trabalhadores eram moldados à força de muita virilidade. Eram homens como árvores maciças a abrir as águas em jogos brutos, espaventando tudo com os braços e mergulhando vezes sem conta de rabo para o ar. Ficavam depois boiando como impossivelmente leves, ágeis, inertes de só beleza na superfície da água. O Antonino pôde ver como os homens eram belos na sua rudeza, como pareciam fortes para tudo, com braços largos para abraços esmagadores. E o amor parecia ser tão esmagador e criado pela robustez (MÃE, 2016c, p. 103-104).

Pelos olhos de Antonino, o narrador observa os homens no banho. Seus corpos carregam o peso da virilidade, de madeiras maciças, de músculos esmagadores. Em contrapartida, no mar, esses corpos rudes boiam nas águas, como se fossem jangadas, como se fossem as folhas mais leves de uma grande árvore encorpada. A imagem de leveza calviniana se constitui pelo olhar de Antonino. Para ele, a o amor caracteriza-se com o pesado e o robusto. Calvino (2016) afirma que duas vocações opostas se confrontam na literatura: uma é a linguagem sem peso, com elementos que denotam leveza; “a outra tende a comunicar o peso à linguagem, dando-lhe a espessura, a concreção das coisas dos corpos, das sensações” (CALVINO, 2016, p. 29). Na passagem lida, temos a explanação dessas duas forças que, ao invés de competirem entre si, aliam-se para formar uma imagem carregada de poesia tecida no símile de humanos com árvores, que boiam nas águas feito barcos. O amor deixa de ser abstração e passa a ser concreto e esmagador, em oposição à forma como Matilde, sua mãe, descreve o filho na infância “[..] a crescer, era como uma borboleta, a vir de larva para colorido, sem ter como disfarçar-se, desgraçando tudo. Um bichinho das flores” (MÃE, 2016c, p. 99-100).

Ao ler esta passagem do romance, invadem a memória as palavras de Hesíodo no tocante ao Nascimento de Vênus, imagem que, no renascimento italiano, foi imortalizada por Sandro Botticelli. No episódio mítico grego, Afrodite (Vênus para os romanos) nasceu do sêmen do Céu quando castrado por seu filho Cronos. O sêmen caiu nas águas do mar e misturou-se às ondas formando espumas das quais nasceu a deusa do amor: “O pênis, tão logo cortando-o com o aço/ atirou do continente no undoso mar,/ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se” (HESÍODO, 2007, v. 188-192). Na imagem, temos as duas vocações de peso e leveza, pois, embora a sua textura seja marcada por elementos poéticos, o nascimento do amor foi marcado por um ato de castração, um ato de violência, este que também se repete n’*O filho* quando, a seguir, os homens percebem que Antonino os observava. Então, o romance presentifica uma cena comum travada no mundo para além das páginas do livro, a abordagem invariavelmente violenta para com pessoas homossexuais:

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. 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, 2016c, p. 104).

A passagem descreve a agressão física e verbal a que submetem nossa personagem. Ela não é aceita pelos moradores, muito menos por sua mãe. Matilde acredita que o fato de o filho não ter sido criado por um pai (falecido) é a causa dele ser gay. A homossexualidade, na trama, assume aspecto de peso posto que, no mundo regido pelos valores patriarcais, somente o padrão heteronormativo aceito, estando toda a sociedade condenada à rigidez do modelo afetivo heterossexual. Emerson Silva, em seu estudo sobre a homoafetividade e a formação da família n’*O filho de mil homens*, acerca do preconceito e opressão sofrida por Antonino no espaço romanescos, afirma que:

Essa postura acentua-se ainda mais quando observamos que o espaço do romance não é urbano, mas rural. Isso nos diz muito sobre a intensidade com a qual as personagens são tratadas por não corresponderem ao ideal de uma sociedade cristã. Uma mulher anã que se relacionou com diversos homens, a perda da virgindade antes do casamento, chegar aos quarenta anos sem nunca ter tido um filho e a homossexualidade são questões que estão em desacordo com a totalidade de uma sociedade pretensamente hegemônica e cristã (SILVA, 2016, p. 95-96).

De fato, Antonino parece-nos estar perdido dentro de um cerco muito restrito. Ele se afasta do vilarejo da mãe e vai para o de Isaura em busca de ares novos, de pessoas que não o conheçam, para recomeçar. Contudo, na obra, o discurso opressor da vila da praia é o mesmo das casas do campo e nossa personagem não é aceita sobretudo pelos homens, que precisam usar da violência verbal e física para afirmarem sua virilidade nesse espaço rural, cena que vimos explicitada na agressão que quase levou o filho de Matilde à morte.

Sobre esse aspecto, observamos ainda uma obra posterior de Valter Hugo Mãe. O texto “O menino de água”, presente no livro *Contos de cães e maus lobos* (2018), é uma narrativa que abarca o significado de vida e morte no mar. Nesse conto, temos uma mãe que, após ter seu filho afogado e morto pelas águas salubres, orna a sua casa com vários jarros cheios das águas do mar, porque assim, para ela, é um pouco do seu filho que está em cada um dos jarros. Da mesma maneira, o ato de deixar as águas do mar nos recipientes até que elas evaporem significa o modo de a mãe vingar-se do mar, matando-o aos poucos, dado que, na perspectiva dela, ele matou seu filho, e assim: “Haveria de ver evaporar jarro a jarro, o tamanho de um menino pequeno até ao infinito. Amaria e culparia o mar até ao infinito (MÃE, 2018a, p. 27). Peso e leveza, decisivamente, alternam-se neste jogo dialógico plantado por VHM sob o signo marítimo, como se vê não apenas no romance de 2011, mas também em contos mais recentemente publicados.

Após essas leituras, averiguamos que a imagem do mar como traço da leveza é fundante, múltipla e se faz desassossego na poética de VHM. O oceano não apenas compõe o pano de fundo da fábula. Já falamos que ele circunda todo o romance, dominando a cena espacial da obra; invade o ritmo da escrita da narrativa e dos capítulos do livro; mostra-se fulcral na tradição literária portuguesa, como na filosofia dos mitos gregos. Finalmente, banha o olhar das personagens de nosso romance que precisam da leveza para subverter o peso do seu mundo. Na próxima seção, falaremos mais do desassossego que emerge na obra sob o que Italo Calvino nomeia de Multiplicidade.

Constatamos, portanto, que *O filho de mil homens* contempla as três acepções da leveza calviniana, espraiando-se em situações e imagens dotadas de peso, mas sobrelevadas pela

palavra poética. Por isso mesmo, já estamos diante de uma obra múltipla. Assim, também a multiplicidade proposta pelo escritor italiano pode ser verificada na prosa de VHM, não apenas no livro em pauta, mas ainda nos seus primeiros romances. Tal aspecto, em relação profunda com a leveza, merece alguma demora de nossa parte. Vejamos, por exemplo, *O nosso reino* (2004).

No primeiro romance de VHM, acompanhamos um narrador criança que, pelo fato de ver o mundo como um menino de oito anos, já assina a linguagem com nuances de símile, metáforas, personificações. Não obstante, o vilarejo litorâneo em que se passa a narrativa, em meados da década de setenta, é assolada por um misticismo religioso que enlouquece e condena a todos. O que termina por evidenciar mais peso do que leveza na escrita de Mãe:

e a minha tia cândida saiu à chuva com o José morto nas mãos e o senhor Francisco deitou-se no fundo do muro, de cima para baixo a abrir-se a cabeça para se expor as carnes e cheiros à morte que o viesse buscar feio. [...] a minha tia cândida estava um pouco mais à frente ajoelhada de não conseguir andar e conheceu o cão que lhe veio dizer que estava para morrer, sem filho nem marido estava a morte dela tão preparada que um sopro bastaria para a levar dali no susto. tombada para frente, esmagando o corpo do filho nos braços, que já não era nada (MÃE, 2018b, p. 152-153).

Benjamin, o narrador d'*O nosso reino*, quer ser santo. Porém, na busca pela santidade, não encontrou descanso que o livrasse de uma infância martirizada, tornando-se o “rapaz mais triste do mundo” (MÃE, 2018b, p. 175). Numa das cenas apresentadas, temos o voo literal de Benjamin na narrativa: “que santidade impossível aquela, a de voar entre flores e pássaros até a praça” (2018b, p. 88). Todavia, a leveza do “voar”, o fato de ter flutuado no seu vilarejo diante de todos, não se fez suficiente para sobrelevar o peso do mundo da criança. O peso, nesse livro, está nas costas curvadas das mulheres da aldeia; nos nove cristos crucificados na casa da avó de Benjamin; nos rochedos onde pulam mulheres e crianças suicidas; nas chuvas em que desabam casas; na interpretação de um catolicismo impiedoso; nas palavras de um menino de oito anos cujo encargo é lembrar da ruína de sua família. Porquanto “Benjamim confia a Manuel (e a nós) sua descoberta: a morte é só a junção de memórias acomodadas numa caixa que se fecha” (MELENDI, 2018, p. 13).

Nesse livro, a prosa é puro desassossego. A aura de aflição que permeia Benjamim está estranhada na sua linguagem, e os eventos fantásticos que se sucedem na obra, novamente, pela boca do narrador, destrói qualquer certeza e julgamento que podemos atribuir à trama: “a percudir o silêncio, como um emissor de silêncio, e só aqueles olhos se viam na escuridão, um farol para espíritos” (MÃE, 2018b, p. 17). Para além do estilo, a multiplicidade, enquanto um

conjunto de saberes e visão multifacetada do mundo (CALVINO, 2016, p. 129), propicia a tessitura de um inventário da morte, da laceração do corpo, da tragédia familiar, da condenação.

Da mesma forma, é múltiplo *O remorso de Baltazar Serapião* (2006), segundo romance de VHM. Nele, uma espécie de Idade Média é evocada tendo como protagonista a família “Sarga”. O nome refere-se à vaca de estimação da família. Na trama, por um boato nas redondezas de que os filhos do Afonso Serapião nasceram da vaca, os entes da família debochadamente são chamados pelos conterrâneos de os “sargas”. Baltazar, jovem de dezessete anos, é o narrador do romance em que bruxas e maldições podem ser consideradas marcas de leveza se comparadas à violência e brutalidade a que os homens dessa narrativa submetem os outros, sobretudo as mulheres:

e foi no dia em que o povo se preparava para queimar mulher que o meu pai rebentou braço dentro do ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. Depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe as carnes e sangues esguicharem de morte esmagada. E como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse (MÃE, 2018d, p. 85-86).

Previamente, enfatizamos que a multiplicidade no trecho acima se dá a partir do caráter grotesco, conforme articulado por Mikhail Bakhtin (1987). Tal aspecto está presente no segundo romance de VHM, em que não só há menção à época medieval, às bruxarias, ao feio, ao sujo, mas também se destacam imagens do baixo ventre e cenas grotescas, que não se limitam ao excerto acima, mas avultam em toda a narrativa, visto que além do zoomorfíssimo e do rebaixamento humano ao animal, há a atitude de degradar para regenerar. N’*O remorso* há uma multiplicidade que se faz polifônica, a partir de um narrador em primeira pessoa que atravessa as demais personagens.

Ainda nessa obra, a pouca nuance de beleza existente dá-se, *a priori*, pela delicadeza pueril de Ermensinda que, dominada pela violência do marido, acaba por ter sua beleza dilacerada; e, em seguida, pelo dom artístico da pintura em Aldegundes, irmão mais novo de Baltazar. A poesia que há nesse livro revela-se no esforço de VHM em fazer de sua escrita romanesca ainda mais múltipla, sendo mais versátil e inventiva do que já o fora n’*O nosso reino*. No discurso de entrega ao Prêmio Literário José Saramago, o autor de *Ensaio sobre a cegueira* (1998), confessa que “a sensação que esta obra me dá, além do ímpeto arrasador e ao

mesmo tempo construtor de algum elo, é a de estar a assistir um novo parto da língua portuguesa, um nascimento de si mesma” (SARAMAGO, 2007, p. 11).

Para encerramos (por hora) nossa pauta sobre a multiplicidade, vejamos como se apresenta o recurso n’*O filho de mil homens* no trecho abaixo:

[Isaura] Tomou um pouco de areia na mão e desfez em grãos aquele bocado. Deixava-os cair sobre os pés, apreciando o modo como faziam cócegas pequenas na pele e entravam nas sandálias gastas. Esvaziava, uma e outra vez, a mão. O Crisóstomo não lhe poderia dizer saber sobre ela mais do que o razoável. Tinha vontade de lhe explicar que aquele era o seu lugar da praia e que, por loucura ou tremenda honestidade, falava sozinho com a natureza. Talvez ela também soubesse algo sobre a honestidade. Talvez ele lhe devesse dizer que estava tudo decidido, porque aquela manhã era uma pronúncia do destino. Achava, o Crisóstomo, que seriam felizes para sempre. Ele disse: acredito que vamos os dois ser felizes para sempre. Ela riu-se. A Isaura nem sabia rir (MAE, 2016c, p. 84).

Isaura é os pés cansados e amortecidos numa vida de sandália gasta. Ela tem como único afago os grãos de areia que se perdem na sua pele, que se escondem entre as dobras das sandálias. Crisóstomo, solitário, vê, na mulher que brinca com a areia, a oportunidade de se sentir um homem em dobro, vendo-a como um presente que mesmo não sendo encontrado nas águas do mar, fora achado na areia da praia, umedecida pela maré. O pescador verbalizou que os dois seriam felizes para sempre, e a felicidade proferida suscitou em Isaura o que ela outrora não sabia: sorrir.

Nessa passagem, podemos abstrair a multiplicidade evocada por Calvino observando apenas as três acepções de leveza: na primeira, temos um léxico que denota o singelo: grãos de areia, cócegas pequenas, mão, riso; e ritmo: períodos curtos e repetição de palavras. Na segunda, percebemos uma abstração/raciocínio como em “Talvez ela [a natureza] também soubesse algo sobre a honestidade”. Na terceira acepção, a imagem de Isaura, a “mulher enfeitada e diminuta” (MÃE, 2016c, p. 59), enchendo e esvaziando as mãos de areia, é análoga ao encher-se e esvaziar-se de esperança.

Se a literatura das últimas décadas lega a ambição de fazer-se pluridiscursiva e multifacetada em seus temas e relações, não raro lemos na poética de VHM nuances variadas e distintas de leveza, bem como ouvimos vozes e diversas formas de se pensar, de ver o mundo, enquanto expressão múltipla de sujeitos verbais. Nessa perspectiva, tomamos a escrita da multiplicidade como dialógica e polifônica, a partir da teoria bakhtiniana sobre o romance.

À vista disso, no capítulo que se segue, iremos nos ater à polifonia que emerge do desassossego e do diálogo inacabado na obra do nosso escritor português.

2. ENTRE O DESASSOSSEGO E O DIÁLOGO: A POLIFONIA

Era importante que muita coisa fosse decidida nessa clausura da solidão, para que a natureza de cada um se pronunciasse livremente, sem estigmas (MÃE, 2016c, p. 142).

Entre o desassossego e o diálogo há a polifonia como uma pluralidade de vozes existentes na arena discursiva do gênero romanesco. Cumpre ressaltar, nesta pesquisa, que nos assentamos em uma poética que renova a aristotélica, posto ser construída a partir dos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) e das postulações críticas dos pesquisadores brasileiros Paulo Bezerra (2005; 2019), Augusto Silva Junior (2015; 2019) e Ana Clara Medeiros (2014; 2017), a partir do legado bakhtiniano. Nas palavras do tradutor de Bakhtin e Dostoiévski, o autor de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* “quebrou os paradigmas tradicionais nos estudos e enfoques da história e da teoria do romance” (BEZERRA, 2019, p. 122).

Este conjunto crítico considera tal gênero literário como um produto artístico-cultural moderno que difere dos gêneros gregos antigos tradicionais (a exemplo da epopeia e da tragédia) em princípio e forma, por possuir raízes culturais folclóricas e por estar embebido de uma cosmovisão carnavalesca, aspectos que permitiram o desenvolvimento polifônico do romance. Teremos, neste capítulo, oportunidade de discutir a questão com mais demora e rigor teórico.

Ainda nestaseção, empreenderemos, sob a ótica desassossegada de Fernando Pessoa, diálogos entre a escrita de Mãe e o *Livro do desassossego*, de autoria atribuída ao Pessoa, publicado apenas postumamente, na década de 1980. Caminhemos, então, aos contributos bakhtinianos para a (inacabada) teoria literária ocidental.

2.1 Considerações bakhtinianas para o romance: o filho de mil gêneros literários

O texto “O romance como um gênero literário” (traduzido assim por Paulo Bezerra para o volume III da *Teoria do Romance*, publicado em 2019 pela Editora 34) é muito conhecido nos estudos literários brasileiros pelo título de “Epos e romance”. Escrito por Mikhail Bakhtin em meados de 1941, define que o romance ocidental não possui apenas raízes nos *gêneros elevados* como a epopeia e a retórica, mas também remonta aqueles abarcados pelo sério-cômico, considerados como *gêneros baixos* “de uma potente *cosmovisão carnavalesca*: os diálogos socráticos e as sátiras menipeias” (MEDEIROS, 2017, p. 45).

Para defender sua posição, Bakhtin coteja algumas características intrínsecas à epopeia com algumas especificidades que podemos apreender do gênero romanesco, estando cientes de que em nenhuma dessas especificidades há um carimbo definitivo, em razão de o romance ser um gênero de muitas *ressalvas*, ao passo que, de acordo com Silva Jr *et al.* (2015, p. 243), ele foi “capaz de estabelecer o inacabamento e a crítica, a partir do século XX, um modo de ler atuante”. Diante disso, ainda em diálogo a teoria polifônica de Silva Jr *et al.*, podemos dizer que as “três grandes peculiaridades bakhtinianas, a saber, dialogismo, polifonia e inacabamento, correspondentes ao longo da história literária, enformaram a sua maneira de pensar o literário e o cultural” (2015, p. 230). Salientamos, assim, que Bakhtin, no seu exercício de teórico e crítico, experienciou a polifonia porque “o pensamento de Mikhail Bakhtin está sempre projetando uma renovação, um inacabamento, uma inconclusibilidade, uma polêmica — mesmo que consigo mesmo” (SILVA JR *et al.* 2015, p. 239).

Sabemos que a epopeia é um gênero antigo, concluso, fechado e imutável, cujo passado absoluto encontra-se em nível axiológico temporal hierárquico, dado que, para a cosmovisão épica, o passado é absoluto, de modo que tudo o que se fez “primeiro” e em momento “antecessor” é melhor e superior aos feitos da contemporaneidade. Trata-se da forma artística que convoca o passado para que este se mantenha na forma de lenda nacional sagrada. Constitui, portanto, gênero impenetrável e indiscutível, oposto à experiência pessoal-individual inscrita na dinâmica histórica, à maneira do romance moderno. O épico é realizado por pessoas e para pessoas de um tempo longínquo, que não é um tempo histórico real relacionado com o presente e o futuro, pois ele é inacessível, completo e abarca toda a plenitude dos tempos. Um passado de feitos e apogeuos nacionais; uma espécie de memória heroificada de gerações, distante e da atualidade viva. Devido à distância épica, o gênero ganhou um caráter de conclusibilidade nos seus traços formais, no seu conteúdo, sentido e no seu valor: “o universo épico se constrói na zona da imagem absoluta e distante, fora do campo de um possível contato com a realidade em formação, inacabada e, por isso, reinterpretante e reavaliadora” (BAKHTIN, 2019, p. 84). Mikhail Bakhtin estabelece nítida oposição ao conceito hegeliano de “epopeia burguesa” e lukacsiano de “romance épico”. Ana Clara Medeiros salienta que

À revelia de outros intérpretes do romance — alguns aqui acionados, como Lukács — que veem em Aristóteles o primeiro grande materialista e, em sua Poética, o primeiro tratado estético escrito no Ocidente, Bakhtin privilegia não a épica — gênero nobre e destacado na elaboração aristotélica —, mas os gêneros populares e orais, como a menipeia, os Diálogos platônicos e luciânicos, por postular que estes seriam os embriões da prosa moderna (MEDEIROS, 2014, p. 80).

Prosa moderna em que se situam os romances contemporâneos pautados no nosso cotidiano inacabado, a exemplo *d'O filho de mil homens*, de cuja narrativa salta o imbricamento da prosa com a poesia, bem como a arena dialógica entre personagens. Nesse esteio, segundo Paulo Bezerra (2019), o romance, para o teórico russo, é um modo de ser e permanecer na literatura, tendo como especificidade o heterodiscurso, meio próprio de abranger e representar o mundo e a vida humana em todas as suas manifestações e por meio de todas as vozes.

Considerando a apreensão de Bakhtin a respeito do gênero que estamos estudando, faz-se necessário aludirmos aos diálogos socráticos e à sátira menipeia, formas em que realidade contemporânea e o riso popular são marcantes. Esses dois gêneros populares e orais fazem parte do campo do “sério-cômico” que, como a própria nomenclatura define, traz consigo um arcabouço de ambiguidade — esta que destrona e regenera, a exemplo da “sábria ignorância” de Sócrates no autoelogio: “Sou o mais sábio de todos porque sei que nada sei” (BAKHTIN, 2019, p. 92). O aspecto do riso popular é bastante enfatizado por Bakhtin, sobretudo porque, para o teórico, ao riso compete destruir a distância épica e sua axiologia hierárquica, a qual já mencionamos. O riso avizinha o objeto, familiariza-o e o coloca numa zona de contato grosseiro, em que podemos duvidar, decompor e experimentar. Há um riso que parodia, ironiza e rebaixa. Aqui, o passado épico e o discurso da lenda são substituídos por uma atualidade que pode ser tocada e examinada livremente. Nosso teórico afirma ainda que, nos diálogos socráticos, temos um gênero do tipo memorialístico, todavia, aqui, esse tipo se tece em uma memória pessoal que se restringe aos limites da vida particular, ou seja, a memória de si mesmo e de seu contemporâneo, contrária à memória heroificada que age como atributo de criação na epopeia.

Já na sátira menipeia, o riso e o grosseiro são mais enfáticos. Ela é “dialógica, repleta de paródias e travestimentos, plurilinguística” (BAKHTIN, 2019, p. 94), o que lhe permite revelar a atualidade em formação, logo inacabada. Gênero que está mais próximo do futuro que do passado, buscando nele os suportes axiológicos. Mikhail Bakhtin pontua que

Todos esses gêneros, abrangidos pelo conceito de sério-cômico, são os autênticos precursores do romance; além disso, alguns são gêneros do tipo puramente romanesco, que contém em forma embrionária, e às vezes em forma desenvolvida, os elementos basilares das variedades mais importantes e mais tardias do romance europeu (BAKHTIN, 2019, p. 88).

Uma variedade importante do gênero que estamos estudando é a polifonia, aspecto que iremos explicitar ao longo deste capítulo no romance de VHM. A polifonia descende da

cosmovisão carnavalesca entranhada nos gêneros sério-cômicos, advinda do contexto popular medieval e renascentista. No grande tempo da cultura, revela-se certa transposição do carnaval para a linguagem da literatura (BAKHTIN, 2018). Em diálogo com a teoria bakhtiniana, Italo Calvino afirma:

Eis porque o carnaval interessa ao crítico literário: por essa liberação da palavra, que a torna excêntrica a ponto de ser inoportuna em qualquer outra ocasião que não seja esse tempo excepcional, e pelas aproximações entre o os atributos da realeza e da loucura, do saro e do profano, de arruaça e de morte; aproximações que foram, desde sempre, grandes temas literários (CALVINO, 2009, p. 3208-3495).

A liberação da palavra carnavalizada é aquela apreendida na praça pública medieval, de livre contato familiar, de um “mundo às avessas” cujo aspecto do riso descende do tecido sério-cômico e seu presente inacabado herdado pelo romance. O presente está em continuidade, não sabemos qual foi a primeira palavra do mundo e nem saberemos qual será a última. Aqui, o aspecto acabado é desfeito e cede espaço à inconclusibilidade, pois estamos em desenvolvimento contínuo do mundo. Assim, nosso objeto pode ser destrinchado em multiplicidade, de modo a abranger inúmeras significações que são mutáveis ao longo do tempo, espaço e recepção.

Parece válido, ainda, ressaltar a diferença entre a profecia épica, que se faz em um passado absoluto, a lenda; e a predição romanesca, que diz respeito ao leitor real e fala sobre o futuro com base nos acontecimentos do presente, da nossa experiência (reside aqui um conceito de experiência muito bem explorado pelo pensador Walter Benjamin em seu celebrado ensaio “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, 1994). O intuito da predição romanesca é de influenciar o futuro do autor e do leitor, como uma estimativa de probabilidade, não como um destino inevitável, ao modo das tragédias gregas. Temos uma nova zona de construção das imagens no romance, “uma zona de contato maximamente próximo do objeto de representação com o presente em seu inacabamento e, por conseguinte, com o futuro” (BAKHTIN, 2019, p. 99).

Na maioria dos gêneros abarcados pelo sério-cômico há a representação objetiva e ordinária das pessoas, dos autores e da vida comum contemporânea. Esse aspecto é uma marca crucial herdada pela prosa romanesca, pois propicia a imagem do autor empírico, o “autor primário” (como define Bakhtin, 2019): pode mover-se, enredar-se por espaços de forma livre; assumir sua postura como autor, seja sob os rastros da autobiografia, seja empregando a polêmica na obra. Procedimentos impensáveis nos textos épicos porque a distância absoluta

não permitia. Dessa forma, temos múltiplas relações na diegese, pois estas se encontram nas mesmas dimensões axiológicas-temporais e, em paralelo, “o discurso representativo do autor se encontra no mesmo plano com o discurso representado do herói, em relações dialógicas e híbridas com ele” (BAKHTIN, 2019, p. 95). Se há novas relações e representações para o *aedo* ou narrador, também há configurações a respeito da personagem no sério-cômico, por conseguinte, no romance.

A *Ilíada*, como podemos pressupor após a leitura da crítica bakhtiniana, apresenta-se como um texto concluso e acabado. Dessa maneira, seus heróis também abrangem um aspecto absoluto e inacessível, dado que estão prontos e acabados durante toda a epopeia e conformados consigo mesmos. Além disso, não são pessoas comuns, são, em sua maioria, reis, semideuses, figuras da aristocracia; suas representações no texto épico revigoram a aura da lenda, dos apogeu, do juízo de valor elevado e incontestável. Esses heróis estão petrificados nos seus destinos e não vivem fora dele.

Agora, a partir da ascensão do romance enquanto gênero da modernidade, podemos tocá-lo, mascará-lo e desmascará-lo, deixá-lo livre de qualquer destino irrevogável. Nas considerações de Bakhtin, os heróis dos gêneros elevados estão fadados à morte, enquanto as máscaras populares que revestem os indivíduos dos gêneros populares nunca morrem: eles têm improvisação livre e estão em processo renovador sempre atual. Ademais, na epopeia, os heróis não possuíam iniciativa ideológica, enquanto o herói romanesco “adquire uma iniciativa ideológica e linguística que muda o caráter da sua imagem” (BAKHTIN, 2019, p. 108). É a partir dessa aceção de romance que nós discorreremos a respeito da obra-corpus desta pesquisa.

No capítulo anterior desta dissertação, elegemos Valter Hugo Mãe como um dos herdeiros éticos e estéticos da geração pós-25 de Abril, no âmbito da prosa contemporânea de língua portuguesa, bem como analisamos a leveza calviniana intrínseca à sua escrita n’ *O filho*, percorrendo brevemente alguns de seus outros textos. Não obstante, a herança estética que revela um desvio à escrita romanesca convencional, expressa pela forma híbrida entre prosa e poesia, encontrada em Almeida Faria, José Saramago, Lobo Antunes e Valter Hugo Mãe, por exemplo, correspondem a um procedimento em curso na literatura portuguesa desde antes de 1974. Gestado por Fernando Pessoa entre os anos de 1910 e 1935, o *Livro do Desassossego* é vastamente conhecido por seu caráter fragmentário e inacabado, tanto quanto por sua vinculação textual à poesia. Tal livro, vale destacar, esteve acessível ao público apenas a partir de 1982, mais de quarenta anos após a morte do autor, oito anos depois da Revolução dos Cravos. Consequentemente, os fragmentos pessoanos só obtiveram recepção crítica, ou mesmo ganharam leitores a partir dessa data — justamente quando estão em momento de plena escrita

grandes nomes do romance lusitano contemporâneo, como José Saramago, Lídia Jorge e Lobo Antunes.

Como prelúdio à polifonia ensejada por Mikhail Bakhtin n’*O filho de mil homens*, trazemos a prosa inacabada de Fernando Pessoa, por acreditarmos que a escrita desassossegada, bem como o desassossego enquanto estado do indivíduo e das coletividades formam um terreno frutífero para o desenvolvimento de uma prosa polifônica, poética e, sobretudo, multifacetada, pois, se Italo Calvino nas suas *Seis propostas* (1988) cita os autores Carlo Emilio Gadda e Robert Musil para tratar da multiplicidade, nos é indispensável, enquanto leitores de língua portuguesa, acionarmos Fernando Pessoa e sua prosa heteronímica, fragmentária e inconclusiva para balizar conceitos teóricos no universo do romance lusitano de nosso milênio.

2.2 A escrita em desassossego nas páginas de um romance português polifônico

Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*, fragmentado em pelo menos dois semi-heterônimos¹, Bernardo Soares e Vicente Guedes, discorre sobre a existência, a cidade de Lisboa e o ofício da escrita — que se imiscui à sua impressão de desassossego, pois “este livro é um gemido. Escrito ele já o Só não é o livro mais triste que há em Portugal” (PESSOA, 2016, p. 59). O *Livro* é composto por fragmentos em prosa caótica que, embora demonstre um domínio magistral da gramática clássica, reconfigura a escrita convencional, abarcando o desassossego literário que irradia nos textos dos escritores portugueses do novo milênio. Para Jerónimo Pizarro (2016), a obra está cheia de frases que provocam estranheza, não apenas por causa da concordância gramatical, mas também por sua prosa musical e devaneante. Esse conjunto de textos lega o inacabamento, visto que, a partir da sua primeira publicação, revela-se como uma obra diferente a cada organização. Quase cem anos após o início de sua produção, observamos, na literatura contemporânea de língua portuguesa, germens da prosa pessoana, que nomeamos por “escrita do desassossego” no esteio do que defendem Silva Junior, Medeiros e Neto (2021), partindo da proposição de uma *teoria do desassossego* que “angustia, convoca” e “que revela a mescla entre poesia e prosa em processo permanente incluso de obra e autoria” (SILVA JR et al, 2021, p. 03-04).

¹ Na edição organizada por Jacinto Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz (Editora Ática, 1982), e na de Jerónimo Pizarro (Editora Tinta da China, 2016), consultadas para esta pesquisa, são considerados dois semi-heterônimos: Bernardo Soares e Vicente Guedes; diferentemente da edição organizada por Tereza Rita Lopes com o título de *Livro(s) do desassossego* (Editora Global, 2015), em que além dos já citados, o semi-heterônimo Barão de Teive também foi reconhecido como um dos autores da obra.

Trazendo para o debate novamente as considerações de Sigmund Freud no seu *O mal-estar na civilização*, sabemos que são três as fontes do nosso sofrimento: “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (FREUD, 2011, p. 30). De fato, para o psicanalista, nada podemos fazer em relação à força potente da natureza frente à finitude humana, contudo, a civilização, porque criação nossa, submete-nos à aura de mal-estar e desassossego incutido nos fragmentos pessoais: “Em cada pingo de chuva a minha vida falhada chora na natureza. Há qualquer coisa do meu desassossego no gota a gota, no bâtega a bâtega com que a tristeza do dia se destorna inutilmente por sobre a terra” (PESSOA, 2016, p. 105).

Como averiguamos no capítulo anterior, os dois primeiros romances de VHM possuem marcas realçadas do experimentalismo linguístico do autor, em comparação aos seus demais romances. Composto dois livros da *Tetralogia em Minúsculas*, ambas as narrativas trazem enraizados nos seus discursos em primeira pessoa timbres de diálogos oralizados. Vejamos um trecho d’*O nosso reino*:

fomos afogueados, caminho fora, a mãe sem me perguntar, eu calado a decidir definitivamente que havia de colocar o plano em acção, um plano, qualquer plano, e tinha sete dias, sete dias até o próximo domingo, como sete dias antes de morrer e perder a guerra (MÃE, 2018a, p. 29).

O primeiro romance de Mãe é composto por diálogos dinâmicos porque oralizados, que fluem na obra pelo intercalar de vírgulas, sem as marcações gráficas de quem fala, à exceção, em alguns trechos, do ponto final, aspecto que não é regular. No seu segundo romance, *O remorso de Baltazar Serapião*, temos o recorte: “é perigoso que se ouça coisa que digam, assim que te abdicó de proferires palavra, só palavra de sobrevivência te refiro, resto disso nada. como queiras. como quero. peço perdão” (MÃE, 2018d, p. 125-126). Cadência de períodos sintáticos que lemos similarmente na prosa paronomástica de Pessoa: “Uns têm graça, outros têm só graça, outros ainda não existem” (PESSOA, 2016, p. 268), tal qual em “Era eu criança, e hoje não o sou; o som, porém [...]” (PESSOA, 2016, p. 440). A ausência de marcas gráficas das falas, os períodos curtos e o entremear de vírgulas e pontos nos direcionam para um texto caótico, ainda que legível e fluido, ainda que inquietante. Não nos perdemos no caos sintático de Fernando Pessoa, nem recebemos as narrativas de Valter Hugo Mãe como textos desconexos ou sem coesão. Como bem afirma o autor:

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade pervertida de querer ter um sistema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros (PESSOA, 2016, p. 323).

No tocante à forma de escrever respaldada num desvio à convencionalidade, o *Livro do desassossego*, em fragmento de 1930, alerta: “compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei” (PESSOA, 2016, p. 323). Sentença que, de fato, ressoou na produção artística de diversos escritores portugueses, alguns já citados nessa pesquisa, sobretudo em José Saramago, a partir de *Levantado do chão*, de 1980. O autor, além de ter uma vasta obra romanesca que confirma o desvio ao normativo, em entrevista ao programa Roda Viva (2003) afirma: “A forma canônica como nós escrevemos é uma convenção. É uma pura convenção, não é mais nada do que isso” (SARAMAGO, 2003). Sobre o compasso do texto literário, confessa que “Esse sentido musical do texto, que depois encontra sua tradução direta, se o texto é lido em voz alta, foi o que me levou a dizer que não preciso dos sinais de pontuação para coisa nenhuma” (SARAMAGO, 2003). Sobre o desassossego na obra de Saramago que dialoga com a poética pessoana, temos por referência a pesquisa de Ana Clara Medeiros (2017).

Treze anos depois da conversação de Saramago em um canal brasileiro, Valter Hugo Mãe, em entrevista ao apresentador e escritor brasileiro Jô Soares, a respeito dos acordos ortográficos diz que “a língua não pode ser, enquanto matéria-prima do meu trabalho, uma coisa que o governo decida por mim” (MÃE, 2016d). Concêntrico a essas questões, Fernando Pessoa, transmutado em um (ou alguns) semi-heterônimo(s) que compõe em prosa, confessa:

Talho frases inteiras, perfeitas palavra a palavra, contexturas de dramas narram-se-me construídas no espirito, sinto o movimento métrico e verbal de grandes poemas em todas as palavras e um grande entusiasmo, como um escravo que não vejo, segue-me na penumbra (PESSOA, 2016, p. 540).

A métrica verbal se apresenta no *Livro do Desassossego* e se tece n’*O filho de mil homens*. Nos fragmentos de Pessoa, “presenciamos uma profusão inédita de imagens, que se costuma encontrar mais na poesia do que na prosa” (PIZARRO, 2016, p. 23). Outrora refletimos sobre o limiar entre a prosa e a poesia no gênero romanesco presente nos textos contemporâneos lusitanos, sendo cada vez mais complexo delimitar uma fronteira entre gêneros. Cientes de que o romance é um gênero inacabado, em perene construção, nosso dever enquanto leitores é justamente analisar o imbricamento ético-estético das formas e avaliar suas implicações no produto artístico no seio do grande tempo da literatura.

VHM possui alguns livros de poemas publicados e reunidos atualmente na *Publicação da Imortalidade* (2018). Todavia, à semelhança de José Saramago, o autor é aclamado pela crítica por aquilo que produziu em prosa. Mãe, também em entrevista ao Roda Vida (2014), confessa que “Os meus poemas acabam por ser muito metidos comigo. Muito denunciadores” (MÃE, 2014). Vale acrescentar que nos esforçamos por trazer palavras de romancistas em formas discursivas menos valorizadas no universo acadêmico (como seus depoimentos em revistas de circulação e programas de televisão), justamente para observar a consciência autoral em manifestações variadas e para reproduzir, em certa medida e ressalvadas as limitações do texto dissertativo, a mescla de gêneros e estilos inerente ao romance – matéria artística por nós estudada. Tal movimento tem ainda o intuito de trazer à roda da crítica um conjunto múltiplo e heterogêneo de material de pesquisa. Assim, entendemos que podemos contribuir com o desenvolvimento da chamada crítica literária polifônica, conforme preconizada por Silva Junior e Medeiros (2015).

Retomando a relação dialógica entre prosa e poesia que toca o processo mesmo de escrita, achamos por bem deixar ecoar a palavra de um autor criado e nomeado, Bernardo Soares, do *Livro do desassossego*:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda porém, é de todos, e não é — creio bem — uma sombra ou disfarce da primeira. Vale pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte. Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coações, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fora deles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso (PESSOA, 2016, p. 417).

Como situa Leyla Perrone-Moisés (2001), estudiosa do espólio pessoano, embora Soares trate a poesia quase com desprezo, o escritor (criado) está em verdade questionando a lírica tradicional versificada, buscando não só uma prosa eminentemente prosaica, mas uma nova forma de escrevê-la. A experiência de Soares “revela uma inquietação, um descontentamento com as formas tradicionais da poesia, exatamente aquele que, sob vários nomes, Pessoa praticava concomitantemente” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 228-229). A prosa, para o ajudante de guardar livros, é uma forma livre de se dizer, na qual o ritmo poético

agrega e não estorva; na qual podemos falar sem as leis rígidas concentradas no verso, sem a forma tradicionalmente convencionalizada por escolas e estéticas.

Munidos do aparato pessoano, voltemos à leveza poética de VHM, já bastante destrinchada nesta pesquisa, a fim de cotejá-la com alguns fragmentos do *Desassossego*. As duas espécies de prosa trazem lirismos que se revelam rastros desassossegados na literatura.

“Um grande tédio incerto gorgoleja erradamente fresco ao ouvido, pela cascata, cortiçada abaixo, lá no fundo /estupido/ do jardim” (PESSOA 2016 p. 90) — indica Pessoa/Soares. O tédio, que não deixa o autor no mormaço, antes é latente, adjetivado pela incerteza, cujo verbo é adverbializado pelo erro. Em seguida, sonoramente, temos as oclusivas /g/ e /k/ nas palavras *grande*, *gorgolejar*, *cascata* e *cortiçada*, e o estabelecimento da rima perfeita nas vogais de *ouvido* e *estupido*, encerrando-se num *locus amenos*, o jardim. Já no romance de VHM, observamos uma criança que “Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho” (MÃE, 2016c, p. 24). No primeiro período desse trecho, há um verso cuja metáfora é sonoramente decassílabo. Logo após, tem-se as repetições com o fonema /s/ e aliteraões entre as oclusivas /k/, /p/, /d/, /b/ e /g/. Em ambos os artistas lusitanos, portanto, por esses breves exemplos, nota-se o forte e recorrente emprego das figuras de som dispostas em prosa, formando uma axiomática rima de fonemas em língua portuguesa. Tal procedimento confere caráter lírico às obras, seja em uma prosa de fragmentos como no *Livro*, seja em uma prosa narrativa como n’*O filho*.

Vale avançarmos por outro excerto pessoano:

Perco-me se me encontro, duvido se acho, não tenho se obtive. Como se passeasse, durmo, mas estou desperto. Como se dormisse, acordo, e não me pertença. A vida, afinal, é, em si mesma, uma grande insônia, e há um estremunhamento lúcido em tudo quanto pensamos e fazemos (PESSOA, 2016, p. 428).

O fragmento é composto de paradoxos em que cada um dos curtos períodos sintáticos abarca verbos cujas ações ou estados se contrapõem. O trecho faz jus à ironia marcante em alguns momentos e em algumas Pessoas da poesia do autor lisboeta. Toda a sequência de contrassenso citada pelo escritor surge para definição do que é a vida, em razão de ser ela uma constante entre o estado de insônia e o súbito despertar de lucidez na nossa existência, tradução possível para o desassossego. Alguns fragmentos do *Livro* revelam-nos a poesia que ecoa em polifonia e mal-estar desdobrado literariamente em desassossego. Num excerto de Mãe, temos:

Dizia que as mulheres se abriam pela cabeça e que o diabo lhes metia uma colher pelos ossos adentro a comer os conteúdos. Pensava que as mulheres se

abriam pelas pernas e que o diabo lhes metia uma colher pelos lugares adentro a comer os conteúdos. Ela sentia que uma colher lhe comia os conteúdos e chorava numa revolta que já não lhe dava nem coragem (MÃE, 2016c, p. 74).

O parágrafo é composto por repetições e aglutinações. Diferentemente do texto em primeira pessoa e escrito em períodos curtos no excerto do *Livro do desassossego*, temos uma descrição em terceira pessoa focalizada numa personagem feminina. O parágrafo forma-se pela repetição de três períodos sintáticos separados por pontos finais, em que são ausentes as vírgulas, de modo distinto, então, do fragmento (semi-)heteronímico. Aqui, todos os períodos são iniciados por verbos cujo significados estão em gradação decrescente: dizer, pensar, sentir — visto que geralmente sentimos, pensamos e dizemos. Os dois primeiros verbos possuem elipses, exceto o último que, ao ser antecedido pelo pronome “ela”, reforça que é ela, Carminda, que ali está focalizada e não o Alfredo, persona que se faz presente na mesma cena. A personagem *diz*: “que as mulheres se abriam pela cabeça e que o diabo lhes metia uma colher pelos ossos adentro a comer os conteúdos”, como se estivesse a repetir algo que escutou de outros, tal qual um axioma radicado no seu meio. Depois *pensa* a mesma sentença, trocando os *ossos* por *lugares*, e *cabeça* por *pernas*, em referência direta a sua esterilidade — que julga ser uma maldição. Na última repetição do período, *ela sente*. Esse verbo pode conotar vários significados, dentre eles: intuir, entender, vivenciar, lamentar. Contudo, já não importa o quê ou quem lhe come os conteúdos, mas o fato de que lhe comeram os conteúdos, a capacidade de gerar um filho. Esse período é uma aglutinação do que foi escrito anteriormente e que se estabelece tanto na sintaxe quanto na própria consciência da personagem, tecendo-se em forma e discurso o seu desassossego.

Os textos de Fernando Pessoa e de Valter Hugo Mãe exteriorizam a multiplicidade, aspecto que possibilita intuir a intranquilidade daqueles (tantos, múltiplos) que falam nas suas páginas (sejam personagens, sejam autores criados). É um desassossego que infere na temática, no modo de articulação do narrador, na intromissão das personagens, no seu grau de consciência autônoma (em relação ao narrador e ao autor) e nos procedimentos linguísticos de que os escritores se utilizam. Um modelo rígido de escrita artística não traduz o tumulto de alguém ora insone, ora estremunhado; de alguém cujos dizeres de outros são amalgamados na própria consciência e, sobretudo, o processo inverso disso, quando a consciência do indivíduo se distancia da fala dos outros, passando a ser ouvida em singularidade, como unidade que destoa do discurso único conveniente ou comum naquele meio. Desse último exemplo se farta o *Livro do desassossego*: “Escrevo, triste, no meu quarto inquieto, sozinho como sempre tenho sido,

sozinho como sempre serei. [...] Vejo-me no quarto andar da Rua dos Douradores; sinto-me com sono” (PESSOA, 2016, p. 259).

Nesse esteio, vemos uma expressiva marca do desassossego em Maria (mãe de Isaura), uma das personagens d’*O filho de mil homens*. Durante o enredo, acompanhamos a angústia dessa mulher que, de uma hora para outra, “trágica como comicamente” (MÃE, 2016c, p. 86), começou a falar de modo afrancesado, adquirindo um perceptível sotaque francês: “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” (MÃE, 2016c, p. 45). “Diziam”, na narrativa, que a nova forma de falar de Maria era uma síndrome incomum no mundo, a síndrome do sotaque estrangeiro, “que não tinha cura e, pior, que lhe acentuava o mal humor até a amargura total” (MÃE, 2016c, p. 45). De fato, após tal transmutação linguística, a mulher passou a estar angustiada, pois sentia que as palavras afrancesadas que saíam de sua boca eram como um gosto feio na sua língua. Levando em consideração que a síndrome de fato existe no mundo não-ficcional, mas de forma raríssima, podemos imaginar a pouca ou a total falta de informação acerca do diagnóstico no universo interiorano e modesto da obra. A ignorância acerca das raízes e das causas do mal-estar da mulher associadas ao preconceito em torno do diferente — aspecto recorrente na trama — deixou Maria em desassossego.

Seguindo a personagem, observamos que ela não se acostumou ao sotaque que adquiriu. Ela se resignou cada vez mais a um frenesi, estava inconsolável e usava todos os conhecimentos populares a fim de exterminar os fonemas estrangeiros de sua fala. Maria “entrara nas mezinhas loucas, lavando a boca com perfumes e esterco de todo o tipo, pondo a boca em flores e cus, em ventanias e riachos” (MÃE, 2016c, p. 50). Evidentemente, nenhuma das substâncias que a mãe de Isaura ingeriu surtiram efeito, de modo que a mulher, cada vez que ouvia o seu sotaque, curvava-se à perda da sua sanidade e chorava: “já comi espinho de rosa e cagado de tanto bicho, já bebi água preta das lamas e sangue novo de galo, já esfreguei nas mamas urtigas e na garganta serrim de carvalho. Já enfiei goelas abaixo a vassoura de lavar garrafas” (MÃE, 2016c, p. 50).

É necessário nos atermos à representação desse fenômeno linguístico em Maria. Essa mulher, assim como a maioria dos habitantes do espaço da obra, está imersa no discurso monológico que invade as casas do campo, da aldeia e da vila no romance. Podemos entender esse discurso normativo e excludente como o concluído, autoritário e opressor. Vejamos bem: de fato, espera-se do autor de um romance polifônico um dialogismo intenso, para que seus personagens não se coisifiquem no texto literário e sejam plenivalentes. Porém, vemos na obra de Mãe também aspectos monológicos, sobretudo representados pelas personagens caricatas

que compõem o seu cenário, o que não classifica a obra como monológica, inclusive porque a polifonia comporta a monologia. Bakhtin afirma que podemos encontrar “fragmentos da vida monologicamente formalizados” (2018, p. 78), que se desintegram do plano polifônico em todos os romances de Dostoiévski, este criador da autêntica polifonia, “mas que não determinam, evidentemente, o caráter do todo” (BAKHTIN, 2018, p. 78).

Maria comunga das mesmas opiniões dos seus vizinhos. Além de austera, ela agrega no sofrimento da filha, posto que a criou sob as rédeas do machismo e da subjugação da mulher. Para ela, a filha deveria ser “como uma mercadoria muito paciente à espera do comprador” (MÃE, 2016c, p. 63). Maria significa uma cultura hegemonicamente patriarcal e católica e passa adiante os dogmas que recebeu. Contudo, ao adquirir a síndrome do sotaque, a mulher se distancia do seu meio, adentra uma solidão corrosiva. Ela literalmente não soa mais como seus conterrâneos. Fala como uma estrangeira, era um “sinal de uma pessoa que não pertencia àquele lugar, de alguém que vinha de outra paragem. Era outra pessoa. Outra Maria” (MÃE, 2016c, p. 46). A partir desse sotaque, a voz da mulher passa a soar diferente do coro da vizinhança, não somente pelos fonemas distintos, mas também porque Maria passa a ser encarada pelos conterrâneos como uma louca. Não chegamos a considerar a personagem como autoconsciente, capaz de encorpar o coro polifônico que se tecerá a partir de meados da trama, ao modo das protagonistas da obra, nem mesmo ao modo de Matilde, por exemplo, que também surge contaminada pelo discurso opressor, mas que desenvolve uma transformação de consciência durante o enredo. Porém, constatamos que o desassossego em Maria lhe propicia uma mudança de lugar, sobretudo aos olhos dos habitantes locais. Ela não é mais aceita no monologismo deles, é empurrada para fora do mundo. Um discurso pronto, irrevogável e fechado não tem espaço para a não convencionalidade, para algo que fuja à pretensa normalidade, aspectos que a personagem abarca quando acometida pela síndrome. Todavia, no romance, não chegamos a contemplar uma mudança na consciência de Maria, que fenece sob o monologismo pernicioso da vizinhança.

Dessa maneira, seus vizinhos prontamente espalharam que o mal de Maria era uma doença, um tormento da cabeça, que ela estava louca. As pessoas anunciavam que ela era uma mulher abjeta, que vivia comendo todo o tipo de fezes. Torna-se nítido que o conjunto ofensivo do povo só fez aumentar a amargura da mulher, desejando que morressem todos eles. N’A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1940), obra a que aludiremos novamente em outros momentos, Mikhail Bakhtin explicita que a loucura, no contexto medieval e renascentista, é festiva e parodia o espírito oficial. Em Maria (personagem de um romance ibérico do século XXI), observamos o grotesco de modo

semelhante ao romântico, em virtude da loucura, nessa corrente estética, adquirir os tons sombrios e trágicos de isolamento do indivíduo. Apesar disso, como bem afirma Bakhtin, a loucura é característica de qualquer grotesco, na medida em que ela “permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista do ‘normal’” (BAKHTIN, 1987, p. 35).

Nessa perspectiva, nossa personagem decidiu calar-se e dizer só o essencial: “tornava-se envenenada pela sua voz, a repudiar-se” (MÃE, 2016c, p. 57). A mulher resignou-se ao mal-estar por não poder falar conforme o discurso dos outros. Ao ser dissociada daquelas vozes, Maria preferiu o silêncio. Nesse ponto, temos uma certa autonomia da personagem na obra, em razão de entendermos que optar pelo silêncio, por se calar, é uma escolha, um ato de independência. Maria escolheu o silêncio, este foi seu poder sobre si mesma. Devido a isso,

A voz apodrecera-lhe na boca. Estava afundada goelas abaixo sem nunca mais voltar a ser ouvida. Morrerá. A voz dela morrerá. Longo tempo a Maria se fora sentindo divergir de quem era. [...] A Maria permanecia arrumada na casa, já sem sair e sem sequer ir às janelas ver por raiva, curiosidade ou prazer como ia o dia. Já não se levantava de nada, por vezes não se vestia, comia quase apenas pelos pulmões e mostrava nos olhos que não sabia muito bem quem era, onde estava, com quem estava. Já não importava (MÃE, 2016c, p. 86).

Maria definitivamente deixou de ser quem era, porém não aceitou o que se tornou. O desassossego desencadeado pelo imponderável (a síndrome do sotaque estrangeiro) alterou sua voz, sua vida e o reconhecimento de si. A mulher era outra e, sem reconhecer-se, não se resignava. Antes de falecer, ao lado de sua filha, Maria “Queria dizer que lutara. Não era uma qualquer. Apelava ali à sua dignidade. Merecia uma boa memória” (MÃE, 2016c, p. 127). Entretanto, ela não disse. A voz há muito lhe morrerá, restando à mãe de Isaura a vontade de dizer, de afirmar em Língua Portuguesa (não em uma das línguas mais hegemônicas da Europa, o francês). Essa figura, n’*O filho de mil homens*, é um exemplo de como o desassossego, enquanto condição humana e literária, viabiliza o deslocamento da personagem no enredo da obra; de como a vida dela se desvia para um outro destino redesenhado por um distúrbio linguístico, especialmente pelas escolhas da personagem. Maria se tornou mais sã quando tomada por louca, uma vez que o silêncio foi sua maior ferramenta de autopercepção, autoconsciência e observação do coletivo. Tal personagem, singularíssima pelo modo como fala, evoca o desassossego do *Livro* pessoano, singularíssimo pelo modo como se escreve. Na prosa de Bernardo Soares/Vicente Guedes, o insulamento do indivíduo, a ponto de se chegar ao esfacemento do eu, resulta do seu mal-estar civilizatório reproduzido na Rua dos Douradores.

Afinal, na maioria dos fragmentos do *Livro*, temos por tema “o mal-estar do sujeito que, à força da lucidez e de autoanálise, anula todo e qualquer objeto, inclusive ele mesmo” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 315).

A ruptura com o que se impõe, com o que provoca mal-estar, é muito vibrante no quinto romance de Mãe, pois na sua escrita desassossegada progride a polifonia ensejada por Mikhail Bakhtin, oposta ao monologismo enraizado em determinados falantes, em muitas culturas. Do *Livro do desassossego*, estruturou-se uma espécie de estado de inquietação necessária, de confronto de alteridades, provocando reverberações: em Pessoa, a não-escrita se deve ao sossego; e sossegado, ele não existe, ele não é ele mesmo (PESSOA, 2016). São os desassossegos das personagens que as movem no sentido de tecer polifonicamente os discursos e os atos — seja no drama em gente pessoano, seja na prosa poética de VHM.

A partir dos fragmentos (semi-)heteronímicos, também se estrutura uma linguagem desassossegada, inovação discursiva e artística que oportuniza a multiplicidade de dizeres e se fortalece no romance, gênero em sua essência acolhedor de inúmeros gêneros, e que “ao longo da sua existência, foi tudo até hoje; e amanhã provavelmente será outra coisa” — declaração de José Saramago (2003), importante predecessor de Valter Hugo Mãe. Gênero em mutação perene, compete-nos escutar agora, mais detidamente, as vozes que falam sobre o romance polifônico.

O livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (PPD), escrito em 1929 e reformulado em 1963, é para Paulo Bezerra (2018, p. VII) “uma representação da autêntica revolução da teoria do romance como um gênero específico e produto de uma poética histórica”. Isso porque, nesse livro-tese, Mikhail Bakhtin discorre acerca da polifonia no romance, a partir da poética do escritor russo Fiódor Dostoiévski, considerado pelo crítico como o criador da autêntica polifonia. No livro, conceitos como monologismo, dialogismo, inacabamento, bem como a nova posição do autor e das personagens, em comparação aos gêneros épicos, são destrinchados e funcionam como particularidades de uma poética que se faz como método discursivo aberto. A polifonia na literatura de ficção pode ser caracterizada como uma multiplicidade de vozes e de consciências independentes, imiscíveis e plenivalentes. É um arranjo de vozes que pode vir de todos os universos sociais e econômicos, contemplando diversas idades, gêneros, classes etc. Cada uma dessas vozes abarca uma singularidade, pois cada uma detém consciência própria. Essas vozes encontram-se consonantes e destoantes uma das outras — relações intrínsecas à polifonia — de modo que a orquestração do coro se consuma no processo *dialógico*:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2018, p. 23).

Vimos que no texto “O romance como um gênero literário”, a despeito das narrativas épicas, a romanesca requer a destruição da distância épica, a partir do desenvolvimento da familiarização cômica do mundo e do sujeito, rebaixando o objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Sendo o romance, segundo Bakhtin, ligado aos elementos do presente inacabado, o autor, da mesma forma, também gravita em torno do que ainda não está acabado. Assim, o discurso do autor e o discurso da personagem representada no todo romanesco podem atuar juntos por meio de relações dialógicas. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin encara o termo *diálogo* como uma das formas de interação verbal. A respeito disso, o pensador também argumenta que

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 2012, p. 117).

Assim, entendemos que o diálogo se realiza na linguagem e refere-se a qualquer forma de discurso, fenômenos da interação humana que também podem ser evidenciados em textos literários. As relações dialógicas ocorrem entre interlocutores sob variados e mutáveis contextos. Tomando o romance como um gênero dialógico, observamos nele as relações interdiscursivas e intersubjetivas, as aflições, anseios e tensões das personagens que compõem a obra. Paulo Bezerra esclarece que “o dialogismo é uma visão de mundo, uma filosofia que mostra o individualismo exacerbado como impasse e o culto desse individualismo como tragédia” (2018, p. XXII). O tradutor e crítico complementa que é também a partir do dialogismo que podemos observar no romance “o diálogo entre culturas como essência de literatura, a luta entre tendências e ‘escolas literárias’, entre vozes como pontos de vista sobre o mundo, o homem e a cultura” (BEZERRA, 2018, p. XXII). Nas palavras do autor de *PPD*, “o romance polifônico é inteiramente dialógico” (BAKHTIN, 2018, p. 47), porquanto há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca: “são um fenômeno quase

universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana” (BAKHTIN, 2018, p. 47).

Seguindo para os ensaios bakhtinianos compreendidos *n’A teoria do romance I: a estilística* (2015), concebemos o gênero como um todo verbalizado, que além de ser um fenômeno plurilinguístico é também heterodiscursivo. Percebemos o heterodiscurso por uma narração direta do autor da obra literária; pela estilização das formas de narração oral (Skaz) e de formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários etc.); pelas diferentes formas de discurso literário, mas extra artístico, do autor (juízos, moral etc.); e pelos discursos estilísticos individualizados dos heróis. Essas são unidades basilares que compõem a obra, através das quais os vários discursos introduzem-se no romance. Dessa forma, o heterodiscurso “fecunda as diferenças, divergências e contradições individuais, cria a natureza dialógica ou dialogicidade interna como força geradora da forma romanesca” (BEZERRA, 2015, p. 13), uma vez que, para a teoria bakhtiniana, nessas unidades a diversidade de vozes correlaciona-se.

A expressão heterodiscursiva do romance provoca o que já nomeamos aqui por polifonia: diversas vozes que existem no texto porque existem ou precisam existir no mundo. Como já dissemos, Bakhtin considera Dostoiévski como o autêntico criador dessa pluralidade de vozes. As teses de Bakhtin indicam que nem em François Rabelais, Willian Shakespeare ou Miguel de Cervantes, tão pouco no sério-cômico antigo, havia, de fato, uma autêntica polifonia, em razão desta só poder se realizar no âmbito do romance numa época capitalista, muito embora sobreviverá ao capitalismo (BAKHTIN, 2018). Contudo, nos romances genuinamente polifônicos de Dostoiévski, observamos a linha carnavalizada de que o gênero, como o vemos hoje, provém. A citar, temos os textos rabelaisianos e shakespearianos, que comprovam a tradição em que se assenta a obra dostoiévskiana, aquela repleta da cosmovisão carnavalesca de mundo, que renasce e se renova no autor russo na forma de romance polifônico, como situa Medeiros:

A leitura de *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais* permite depreender que, para Bakhtin, os pilares de formação da literatura polifônica seriam Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Embora o caráter polifônico se instaurasse definitivamente apenas no século XIX, com Dostoiévski, tal forma poética seria tributária daquele dialogismo inicial, daquele inacabamento latente que se verificava nos momentos primevos de fundação da modernidade (MEDEIROS, 2017, p. 49).

Diante disso, é válido ressaltar que, embora tenha Dostoiévski como objeto, Mikhail Bakhtin não limitou o conceito de polifonia ao autor de *Crime e castigo*, evidentemente, se a

literatura está em aberto, sempre pronta a revelar obras que se respondam e traduzam o mundo. Nesse ínterim, trazemos *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, livro que já sabemos ser construído entre o hibridismo da prosa e da poesia, alicerçado numa escrita não convencional e desassossegada. No espaço-palco que envolve a trama, temos algumas residências rurais, bem como uma aldeia e uma vila de pescadores em Portugal, cuja geografia se limita em “campos de cultivo e de pastoreiro [...] a vila e depois a praia” (MÃE, 2016c, p. 67). Acompanhamos a personagem Crisóstomo, que conhecemos como um homem que ansiava por um filho, até que lhe chega o Camilo. Posteriormente, o pescador ansiou por uma companheira: conhece, então, a Isaura. A eles juntam-se Antonino, Matilde e a Minininha, formando-se assim uma família diferente, um grupo composto por homens que não são brutos e moralistas; por mulheres que sofreram pela brutalidade masculina, mas que avançaram para além das malhas opressoras; por crianças órfãs que adotam adultos pelo afeto.

A polifonia emerge na obra de VHM a partir do monologismo impregnado no discurso daqueles que habitam a comunidade romanésca. Afora às personagens que já citamos, bem como a anã, a Rosinha e o médico (que aparece pontualmente no livro), os demais tipos que encenam na obra são figurativos, e sua principal importância na narrativa é a de engrossar o discurso segregador, tradicionalista e fofoqueiro que contamina a aura dos moradores da aldeia e da vila. O monologismo é um conceito criado por Bakhtin, servindo para caracterizar um romance de discurso homófono, tradicional e acabado. Nele, o enunciado é indiscutível, dado que suas palavras e ideias já estão ali fechadas e concluídas. Não há diálogo, portanto, não há heterodiscursividade. Em um texto literário pautado nesse tipo discursivo, o escritor detém o poder de toda a criação e de todas as consciências na obra, ou seja, das vozes. As personagens não são isônomas, elas são coisificadas pela consciência criadora e dominante do autor, categoria, que, juntamente à instância da personagem, abarca funções totalmente distintas em um texto polifônico.

As vozes díspares do discurso monológico n’*O filho* somadas ao tratamento poético que lhes confere o narrador, permitem tomarmos esse romance como uma obra polifônica. A polifonia, aqui, nasce a partir da necessidade de falar, de se distinguir do monólogo preconceituoso que reveste a vizinhança apresentada na narrativa. Nas figuras da anã e do Antonino temos uma forte incidência do discurso fechado dos aldeões e da vila, justamente porque neles as diferenças enquanto sujeitos sociais são mais evidentes. Vejamos um exemplo do monologismo dos campesinos:

Diziam que o Antonino não se podia sentar porque lhe doía o cu. Também faziam a versão cor-de-rosa, na qual os homens 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 nascia 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, 2016c, p. 109-110).

Quando o discurso discriminatório não sai de um diálogo direto das personagens, ele se entranha na narrativa por meio de verbos na terceira pessoa no plural. Isso não se dá apenas porque o narrador da obra está em terceira pessoa, mas também porque o *diziam*, no plural, nos remete a algo arraigado, que conota uma espécie de verdade remota, algo que vem de um passado quase distante, como uma lenda perniciososa que amedronta as pessoas. Lembremos da personagem Maria: os vizinhos diziam que o seu desassossego era uma doença que não tinha cura e que veio da cabeça da mulher, como enfermidade incurável. Lembremos, ainda, de que, durante a síndrome do sotaque em Maria, a vizinhança espalhara todo tipo de sordidez, “foi inventando histórias sempre muito diferentes. Eram histórias fáceis de se espalhar” (MÃE, 2016c, p. 51). Desse modo, a opção do narrador por usar o verbo conjugado no pretérito imperfeito — *diziam* — em referência aos moradores do campo, assume um valor que beira o anedótico, um mito folclórico proveniente do povo, firmado em um axioma social que exclui aqueles que não se enquadram no seu discurso, que elimina o diferente. No monologismo dessa região portuguesa, sintomática de toda a cultura nacional de tradição católica, patriarcal e burguesa, temos a deturpação de tudo o que eles não conhecem. Eles supõem, julgam e repassam o seu dizer, o “diziam”, como verdade absoluta e incontestável. O teor discursivo dos habitantes do campo, aldeia e da vila praiana carrega consigo o peso da intolerância e da homofobia, na medida em que exigem das personagens constituídas fora do seu padrão normativo, uma espécie de limpeza moral, posto que “a trajetória de Antonino representa a face mais cruel da totalidade, ou de como a totalidade age na sociedade em prol da higienização” (SILVA, 2016, p. 68).

Quando o coro dos moradores se vê diante de uma figura diferente, tenta silenciá-la e sobrepor o seu monologismo às vozes identitárias dessas personagens. Em relação à personagem da anã, suas vizinhas invejosas e falsas amigas procuravam enfatizar nela só o que lhe compunha em desgraça na deformidade do seu corpo, insistindo que ela não estava tão bem de saúde como acreditava:

E a anã respondia: sinto-me muito bem, hoje os comprimidos do doutor estão a fazer bom efeito. E as outras insistiam: ai, mas tem de ter cuidado, olhe que pode não estar a sentir e as costinhas abrirem-se como latinhas de atum. E a

anã respondia: isto também não abre assim de qualquer maneira, e hoje estou a sentir-me mesmo bem. E as outras insistiam novamente: ai, coitadinha, isso é para se distrair do azar, mas tenha cuidado para o azar não ser matreiro (MÃE, 2016c, p. 34-35).

Agora lembremos daquele trecho que citamos no primeiro capítulo, em que Isaura sentia-se suja. Aquele excerto recheado de sonoridade, cuja repetição evocava aliterações e assonâncias: “Sentia-se feia, via-se feia. Lavava-se e sentia-se suja, via-se suja. Adoçava-se e já não tinha como se prender. Estava sempre magoada e suja. A Isaura falava e ouvia-se mal, sentia-se burra” (MÃE, 2016c, p. 59). Aqui, temos um discurso voltado para Isaura quando adolescente. A moça fora enjeitada pelo namorado, tornando-se causa do desgosto de seus pais, inclusive da Maria, que, afinal, silenciara para sempre. Isaura é uma das figuras na obra que dissonam do coro hegemônico da aldeia. Rechaçada por não ser mais virgem, a jovem cada vez mais se sentia diminuta, uma ninguém, desgostada consigo mesma, angustiada. O seu desassossego está refletido na linguagem do seu discurso, uma vez que é nítido o frenesi na repetição dos termos, sobretudo o verbo *sentir* e o adjetivo *suja*, que também se faz verbo na sua boca e que marca todo o estado depreciativo em que a inseriram: a imundície. A repetição das ideias n’*O filho* se tece como uma forma daquele que fala para alguém que pode responder; como se a anáfora se manifestasse enquanto um intercâmbio de comunicação entre o autor e as personagens, com suas respectivas concordâncias e desacordos. Para Paulo Bezerra, na construção do universo polifônico,

o discurso da personagem e o discurso sobre a personagem derivam do tratamento dialógico que se assenta numa posição de abertura em face de si mesma e do outro, deixando a este a liberdade suficiente para se manifestar como sujeito articulador do próprio discurso, veículo da sua consciência individual (BEZERRA, 2018, p. XI).

Essa consciência plural da personagem faz com que ela pense e aja de forma autônoma ao discurso fechado que a circunda, e isso se dá também pela posição que o autor e as personagens assumem na obra.

Em *Estética da criação verbal*, temos os conceitos a respeito da imagem do autor e da personagem numa perspectiva bakhtiniana dos estudos romanescos. O teórico explicita que o autor primário é o não criado, a pessoa biográfica real. Enquanto o autor secundário é a imagem gerada pelo primário, ou seja, a imagem criada e criadora na obra. “O autor primário se encarna no *mutismo*” (BAKHTIN, 2011, p. 384), no qual o secundário, já como narrador, dialoga com as personagens que compõem o discurso polifônico no texto literário. Vejamos bem: o autor é

uma peça relevante no todo romance, em virtude de não se apagar na polifonia, atuando como orquestrador das vozes que emergem. Suas ideias, no texto polifônico, são discutíveis, sem espaço para hierarquias e verdades absolutas. Assumindo o posto de narrador autoconsciente, torna-se único, naquele especial produto artístico, e organiza a pluralidade de consciências que fazem da obra um mundo. Em *PPD*, Bakhtin também complementa que

Aqui é oportuno enfatizar mais uma vez o caráter positivamente ativo da nova posição do autor no romance polifônico. [...] A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, no qual é ativa ao extremo. [...] Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos, mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essência delas reside precisamente nessa inconclusibilidade) (BAKHTIN, 2018, p. 77).

Tomando esse último período da fala de Bakhtin em torno da autêntica inconclusibilidade, é válido ressaltar que os capítulos n' *O filho* se dão ao modo dos contos. Tal aspecto, às vezes, pode soar como artifício de conclusibilidade em cada um deles, muito por podermos lê-los de forma irregular/aleatória no livro. Porém, paradoxalmente, há na forma como se estruturam esses capítulos uma certa autonomia, visto que o caráter concluído da obra pode acontecer conforme critério do próprio leitor, que ressignifica e que tem a visão externa da personagem e da obra, na medida em que só o outro pode ter uma visão externa acabada de nós. Porquanto “todo o texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho”, como afirma Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 09), em diálogo com *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino.

Nós vivenciamos os sofrimentos das personagens não como elas, mas como alguém externo a elas, na categoria de um outro que as compenetrou. A atividade estética, para Bakhtin, começa quando damos acabamento a essa compenetração, posto que

Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz do conhecimento tanto ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração (BAKHTIN, 2011, p. 24-25).

A partir disso, podemos falar do *vivenciamento empático*, se o objeto da atividade estética “é a expressão de algum estado interior; sua apreensão estética é um vivenciamento empático desse estado anterior” (BAKHTIN, 2011, p. 56). Na medida em que se experimenta a empatia gerada pelo nosso interior com a obra literária, por exemplo, não o vivenciamos como

algo nosso, mas como uma contemplação do objeto, vivenciando com ele. Dessa forma, o vivenciamento empático só pode se desenvolver em relação às personagens, visto que, nem todo elemento estético e significativo do todo artístico possui vida interior ou é acessível ao vivenciamento empático. Assim, conforme nosso teórico:

O todo estético não se convívência mas é criado de maneira ativa (tanto pelo autor quanto pelo contemplador; neste sentido admite-se dizer que o expectador convívência com a atividade criadora do autor); apenas às personagens é indispensável vivenciar empaticamente, só que aí ainda não se trata de um elemento propriamente estético: só o acabamento é esse elemento (BAKHTIN, 2011, p. 61-62).

Isso posto, é importante enfatizar que a posição do autor e das personagens de Valter Hugo Mãe não se constrói tal qual a de Dostoiévski, pois, como já dissemos, no escritor russo temos uma lídima polifonia romanesca. Nessa perspectiva, vejamos o excerto abaixo focalizado em Crisóstomo, o homem de quase quarenta anos:

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 os cantores (MÃE, 2016c, p. 126).

Crisóstomo, por meio da palavra, tenta ensinar a Camilo uma nova forma de ver as pessoas, sem as amarras do preconceito e da homofobia com que fora educado por Alfredo, o velho que o criou. Quando Camilo descobriu que Isaura já tinha se casado com Antonino, ele disse que ela já não poderia namorar Crisóstomo, que ela “dormiria com um lixo de gente e morreria em muito pouco tempo como uma porcária só para deitar fora” (MÃE, 2016c, p. 121-122). É nítido que esse livro insere debates políticos acerca da tolerância sobre as várias formas de se viver e amar, de encontro à formação da família tradicional e patriarcal, propondo uma nova reconfiguração familiar. Sobre esse viés, temos um número razoável de estudos acadêmicos que destrincham a denúncia político-social nesse livro, alguns citados nesta pesquisa.

Desse modo, o livro de Mãe está carregado de um discurso que irá promover essa ideia social e política, recorrendo ao vivenciamento empático entre as personagens e seus contempladores. No livro *As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico* (2015) — título que carrega muita leveza —, VHM, em entrevista à Carlos Vaz Marques, afirma que tem por

objetivo fazer com que o leitor se compadeça de suas personagens e que elas tenham consciência desse compadecimento, desse vivenciamento empático. Esse aspecto, é importante frisarmos, não se dá de forma panfletária, uma vez que já analisamos alguns componentes estéticos da obra e comprovamos sua validade enquanto inovação discursiva no conjunto artístico.

Assim sendo, observamos no excerto ora destacado uma mescla do pensamento político de Valter Hugo Mãe biográfico, na qualidade de autor secundário, o único autor possível dentro de uma narrativa polifônica. VHM reverbera seu posicionamento crítico em Crisóstomo, que é o veiculador de uma nova concepção social no romance, e que na fábula torna-se o eixo agregador das vozes que destoam do meio. Sobre essa particularidade do autor, nosso teórico russo afirma:

É claro que às vezes o autor põe suas ideias inteiramente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias visando a convencer quanto a sua veracidade a propagá-las, mas aí já não estamos diante de um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem; neste caso, porém, afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas ao conjunto de sua personalidade, no qual ao lado da imagem física externa, das maneiras, das circunstâncias vitais da visão de mundo totalmente determinadas, existe apenas um elemento, ou seja, em vez da fundamentação e da persuasão ocorre o que denominamos encarnação do sentido do ser (BAKHTIN, 2011, p. 08-09).

Se falamos da posição do autor, agora trataremos do lugar da personagem numa obra polifônica. Nesse tipo de romance, as vozes das personagens soam ao lado da palavra do autor, são plenivalentes e se tornam, de certa forma, livres. Toda concepção fechada e acabada dos heróis dos gêneros elevados e antigos, e sua aceitação a um destino inevitável, esfacela-se, dando margem às figuras que possuem vontades e escolhas dentro da narrativa, seres autoconscientes. No excerto abaixo, o jovem Antonino:

sabia disso, que a vizinhança o teria morto com alguma convicção de estar a fazer o que era certo. Com essa certeza, o Antonino abafava como pedra os sentimentos mais delicados, mascarando o desejo, colecionando numa mudez absoluta os braços do senhor do autocarro, os lábios e os dentes brancos do filho da senhora da farmácia, o rabo generoso do padre, bem visto quando tirava os vestidos e punha calças de ganga, os olhos de um adolescente com quem o proibiram de falar, a voz do locutor da rádio no programa de discos pedidos da tarde (MÃE, 2016c, p. 108).

Aqui, a consciência de Antonino invade o discurso do narrador que, pluriconsciente, assim como a personagem, cede-lhe a voz. Tenhamos em vista que todas as personagens principais no romance, exceto Crisóstomo, incidem na ordem disposta do enredo do livro, abafadas pelo monologismo da aldeia. No decorrer da narrativa, sobretudo no dialogismo entre essas personagens, elas vão paulatinamente se distanciando do coro opressor, possibilitando que o narrador apresente suas vozes.

Sabendo que havia uma espécie de tribunal popular na sua vizinhança, e que ela estava crente da verdade que amparava a sua justiça, o homossexual preferiu usar uma máscara, disfarçar tudo o que lhe caracterizava como um sujeito, a fim de sobreviver naquele lugar. Os leitores verificam que isso não convenceu os vizinhos, muito menos diminuiu a homofobia daquela gente, no entanto, foi uma resolução da personagem. Observemos a conversação entre Matilde e seu filho:

Matilde acrescentou: depois de tanta carga de trabalho, depois de tanta manhã e noite, ninguém fica rapaz. Já estás com corpo todo para casar. Estás atrasado. Tens de casar, Antonino, há tantas moças. Escolher uma moça, fazer-lhe filhos e mais nada. A vida depois é isso, dizia ela. Está quase, filho, está quase. Era como se o tempo dos erros estivesse a acabar por definição. Via-se crescido de todo e, crescido, poderia ser como outro homem qualquer. O Antonino, sentando-se com alguma coragem, perguntou: e que faço a estas bágoas, mãe, o que faço. Ela respondeu: que sejam por coisa nenhuma até sentires coisa nenhuma. E todas as bágoas secam (MÃE, 2016c, p. 107).

Matilde é a mãe de Antonino e uma das personagens que consideramos das mais humanas, visto que ela surge na narrativa, à exemplo desse excerto, como uma mãe extremamente preconceituosa, que detesta o filho por ser homossexual e que é envenenada constantemente pelo coro daquele espaço. No entanto, no desenvolver da trama, acompanhamos uma mudança significativa na consciência da personagem. Com o andamento dos acontecimentos narrados, os infortúnios que acometerão seu filho, a presença da morte e o afeto emergido do contato com outras figuras da obra farão com que Matilde dissone do discurso fechado e tributário de uma verdade absoluta. De fato, ela não tem uma mudança extraordinária, “revolucionária” (nos termos de Paulo Bezerra), mas o romance se encerra com uma atitude de recomeço por parte dessa mãe, a escolher ser tolerante e aberta às alteridades, ao outro. Na citação, há o diálogo, mas sem as marcações tradicionais de travessão e dois pontos, entre ela e seu filho, em processo narrativo que tanto cede a voz quanto apresenta as ações e o desenvolvimento das personagens. A respeito dessa modalidade de discurso:

O romancista até pode não fornecer ao seu herói o discurso direto, pode limitar-se a representar apenas as suas ações, mas nessa representação construída pelo autor, se é essencial e adequada, junto com o discurso do autor soará inevitavelmente a palavra do outro, a palavra do próprio herói (BAKHTIN, 2015, p. 128).

Bakhtin está se referindo às construções híbridas no romance, em que estão mescladas duas maneiras discursivas, semânticas e axiológicas, seja por seus traços gramaticais, seja por traços composicionais. Destaque-se, então, mais um trecho da publicação de VHM:

[...] a Matilde percebeu o rosto do filho esfumado no fosco do vidro. Teve a certeza de que era culpada. Devia tê-lo rachado ao meio quando ele chegou aos dezasseis anos. Devia ter-lhe subido um pau pelo cu a pendurá-lo como uma bandeira e depois pegar-lhe fogo. A Matilde lamentou não ter tido coragem para ser como os outros pais com filhos assim. Abriu a porta, deixou-o entrar, e ele aninhou-se no canto da cozinha, chorando. Os homens, que não deviam chorar, não eram aquilo. Ela voltou a fechar a porta, rodou a chave e foi deitar-se. Julgou que talvez morresse naquela tristeza (MÃE, 2016c, p. 114).

Aqui, temos o discurso da Matilde contaminado pelas vozes da vizinhança, reproduzindo, quase com todas as palavras, a axiologia que compõe o coro dos camponeses. Da mesma forma, percebemos um aspecto primordial no dialogismo, o caráter bivocal do discurso, aquele que contém a voz do falante e as vozes dos outros. Assim, o texto literário passa a ter a peculiaridade da bivocalidade, abarcando a pluralidade dos discursos entre os seus falantes, no que podemos denominar de o *grande diálogo*: “no interior desse *grande diálogo* ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo adentra o interior, cada palavra do romance, tornando-o bivocal” (BAKHTIN, 2018, p. 47). N’*O filho de mil homens* (2011) essa mescla tanto procede do dialogismo das personagens entre si quanto do discurso do autor e das personagens. Como exemplo, temos a conversa entre Crisóstomo e Camilo (já citada), em que a palavra do autor pode se entrecruzar com as dos heróis.

Agregando ao entendimento da bivocalidade romanesca:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. [...] O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2018, p. 223).

Crisóstomo possui uma marca forte da bivocalidade, na medida em que se torna o elo entre as demais personagens que engendram a polifonia na obra. O primeiro capítulo do livro inicia-se com esse homem de quarenta anos em desassossego, se sentindo pela metade por não ter um filho. Para remediar a solidão, comprou um boneco, dialogou com o boneco e conferiu-lhe humanidade. Quando encontrou Camilo, adotou-o e sentiu-se um homem completo. Aparentemente, nosso pescador resolve seu *mal-estar* já no primeiro capítulo da narrativa. No entanto, Camilo sugere ao pai que seja um “homem em dobro”, que tenha uma companhia amorosa ao seu lado. Assim, a partir da busca do pescador, temos o entrecruzar das vidas de algumas figuras na trama, que serão contempladas pela posição acolhedora de Crisóstomo, em razão dele carregar em si um discurso social e político que dialoga com a ideia de mundo do próprio autor.

Não obstante, sabemos que a fábula do livro se desenvolve *in media res*, ou seja, ela não coincide com a ordem apresentada no enredo. O desassossego de Crisóstomo incide no capítulo dezessete, “Sonho de um homem aos quarenta anos”, cujo significado abarca uma leitura mitológica grega (como já vimos), bem como traz ao nosso estudo o aspecto da *fissura* como marca dialógica. A fissura acontece quando a palavra do outro cinde a consciência daquele que ouve, uma palavra que reverbera, que contamina: pode ser uma dúvida, uma verdade etc. No caso do nosso pescador, a palavra do outro foi a sua própria imaginação ante a sua idade, o anseio por gerar um filho. Um desejo irrefragável, indiscutível e cada vez mais enraizado na sua consciência, constituindo o seu estado desassossegado. Alicerçado nesse desejo, o homem “Era o pescador de filhos” (MÃE, 2016c, p. 184) e por essa perífrase ficou conhecido na vila. O pescador:

[...] imaginou loucamente o umbigo a dilatar. Imaginou que o umbigo abria muito e que a barriga toda se começara a levantar e a revolver. [...] Achou que talvez dividisse o corpo por ter dentro de si uma vontade múltipla, um desejo de ser mais do que um só. [...] Os filhos, pensava ele, são modos de estender o corpo e aquilo a que se vai chamando alma (MÃE, 2016c, p. 197).

A solidão de Crisóstomo fez-se fissura dialógica na sua consciência, provocando o desassossego que mudaria tanto a vida dele quanto as das demais personagens que a ele se ligam. A voz do pescador não é em nenhum momento abafada pelo monologismo da região, tendo em vista que não passou despercebido à vila, essa nova perspectiva de Crisóstomo. Porém, diante do monologismo do povo, o homem de quarenta anos:

Passava com um sorriso ansioso e nada haveria de o demover. Talvez fosse que o Crisóstomo tivesse lucidamente descortinado o seu destino, talvez fosse que não admitisse sequer dúvidas acerca disso e estivesse a caminho, como por passo agreste, sem hesitar, convicto de que apenas um poderia ser o resultado (MÃE, 2016c, p. 200-201).

O pescador, ao que parece, carrega consigo a resolução de ser feliz, sem que ninguém o possa demover deste intuito. Ele, como acompanhamos no livro de Mãe, abraça e se reúne com os excluídos do campo, aldeia e vila; acolhe um órfão, uma mulher enjeitada. Superando o juízo de valor pautado no monologismo, Crisóstomo evitava retrucar a violência dos vizinhos acerca das pessoas que acolheu. Contrário à ideia de que Antonino, por exemplo, seria uma aberração, um monstro, Crisóstomo acredita que era necessário honestidade e decência para se falar de Antonino, “sem inventar, por delirante preconceito, histórias que emparveciam as pessoas, que emparveciam as conversas e que não dignificavam sequer o tempo gasto” (MÃE, 2016c, p. 134).

Dessa maneira e com seu entusiasmo, o narrador d’*O filho* nos fala que o pescador “mudou o mundo” (MÃE, 2016c, p. 201), ou ao menos o mundo que compreende a vida daquelas personagens oprimidas e rechaçadas na vizinhança — o mundo do romance, tão parecido com o nosso. Não é de se admirar que, quando lemos essas páginas, podemos ter alguma espécie de incômodo com tal personagem, pois pode aparecer fabular a nós leitores, devido a sua bondade e a seu discurso totalmente incontaminável às malhas da opressão que, para retomar Calvino, vão condenando a humanidade inteira ao peso de existir.

Frente a tais reflexões, acreditamos ser oportuno trazer o termo alemão *unheimlich*, que antes fora traduzido ao português por estranho, sinistro, inquietante, mas que recentemente, em leitura de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas, recebe a tradução de *Infamiliar* para o nosso idioma. Esse termo é definido por Sigmund Freud, em ensaio que leva por título justamente “Das unheimliche”, como “o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando, e que todo o infamiliar preenche essa condição” (FREUD, 2019, p. 78). Ou seja, uma familiaridade já esquecida, que, ao provocar uma inquietação, desencadeia, ao mesmo tempo, algo íntimo. Algo que deveria ficar escondido, mas que se manifesta. Freud não tem um conceito estático para esse termo e os exemplos que cita para ajudar a defini-lo não são aplicáveis a todos os modos em que ele se apresenta na literatura de ficção. Todavia, a partir da reflexão que o infamiliar nos propõe, podemos entender o incômodo que a figura de Crisóstomo por vezes ocasiona, sendo ele um homem que intriga, em razão de nos ser semelhante e ao mesmo tempo avesso.

Ao entrarmos na narrativa, assumimos o pacto da descrença e passamos a entender a trama e as escolhas do autor secundário de acordo com o universo ficcional. Porém, o sentimento do infamiliar pode permanecer e isso não compromete a contemplação da atividade estética. Na ideia do infamiliar se encaixam, por exemplo, os fatos que acometeram a morte de Rosinha, que “fazia tudo sem esperar ser mandada. Queria e fazia de tudo” (MÃE, 2016c, p. 138). Ela é outra personagem que desencadeia a polifonia no romance de Mãe. Rosinha mora na casa de Matilde e a ajuda a cuidar da terra. Tem trinta e cinco anos, é solteira e mãe de Emília (a Mininha), uma criança que não conhece o pai. Cultiva um relacionamento incerto com Rodrigues, que supostamente pode ser o pai da menina, mas que não as assume, nem a criança nem a mãe. Aconteceu que um velho chamado Gemúndio procurava uma mulher para cuidá-lo durante a velhice e, em troca, deixaria como herança o pouco de terra e gado que possuía. Ante a insistência de Matilde para que aceitasse o acordo de se casar com o velho, a fim de garantir uma estabilidade para si e para a filha, Rosinha se convence. Com isso, ela também quer se vingar de Rodrigues:

Ela explicara-lhe que seria uma boa lição, para que aprendesse a não mentir a outras mulheres por quem quisesse paixões, fazendo-lhes filhos e prometendo compromissos que depois não cumpria com dignidade. Era para que ele soubesse o valor dela, que havia mais quem a queria, havia quem a queria de verdade e colocava honra nisso, um mérito bonito de se ver (MÃE, 2016c, p. 156).

Embora Rosinha tenha uma perspectiva de mundo bastante similar à da maioria dos habitantes da região, insere-se na categoria de personagem autoconsciente, uma vez que a sua voz e a sua consciência “não são objetos do discurso do autor” (BEZERRA, 2005, p. 195). Um fato extremamente importante para que Rosinha se casasse com Gemúndio foi o velho ter entre seus bichos uma galinha gigante. Alguns disseram se tratar de um avestruz, mas o homem é taxativo ao afirmar que “não é uma avestruz, é assim um bicho grande que me pareceu no galinheiro numa noite de temporal” (MÃE, 2016c, p. 163). Para o almoço de casamento, Rosinha mata a galinha gigante, contra a vontade de Gemúndio que tinha apreço pelo bicho, pois a considerava rara e valiosa, “dava pena matá-lo e dizia até que nem era carne para gente, se vinha de um bicho tão mágico, havia de fazer mal comer aquilo, havia de ser venenoso ou proibido por alguma lei” (MÃE, 2016c, p. 161-162). Rosinha mata a ave gigante com a ajuda da filha:

Fora uma dificuldade grande a de abater o bicho, porque era de uma envergadura de pasmar e só com um machado havia de se conseguir cortar-

lhe o pescoço. Com a miúda a segurar a cabeça ao bicho como podia, o pescoço pousado sobre um toco de madeira no quintal, a Rosinha cavalgava a galinha para apertá-la entre as pernas e assim imobilizá-la. Depois, sempre de machado, desferiu um sem número de golpes até que a miúda se pôs a andar de um lado para o outro entusiasmada com a cabeça solta do animal, como um troféu, uma prova de algum poder superior ou inteligência admirável. Ficaram cobertas de sangue. Restara ali o pescoço tão largo como uma torneira aberta por onde a galinha expelia as últimas dores e a estupefação da morte (MÃE, 2016c, p. 161).

O período mais bizarro da descrição acima é o fato de a criança de sete anos correr eufórica com a cabeça da galinha em mãos como um troféu. Fatalmente, quando a galinha guisada é servida à mesa, e todos os convidados de Rosinha estão ansiosos para comer a carne do animal mágico, excerto, claro, Gemúndio, ocorre que “a Rosinha tombou à mesa, a cara estatelada sobre a enorme galinha desfeita como se lhe entrasse pelas entranhas adentro. Pelos canos do cu. A Rosinha morreu” (MÃE, 2016c, p. 164). A mulher vinha tendo tonturas enquanto preparava a galinha, mas ponderou que seria culpa do vinho. De certo, todos ficaram assustados com a cena, e o Gemúndio, frente àquela desgraça, disse que tal animal, “morto, haveria de amaldiçoar toda a gente” (MÃE, 2016c, p. 164).

Freud alega que o infamiliar pode aparecer associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, à exemplo de espíritos e fantasmas (FREUD, 2019). Depois de enterrada a Rosinha, Gemúndio se prontifica em enterrar todos os restos da galinha e todos os utensílios que foram usados, “porque entendia que havia de ter por ali uma alma ou réstia de espírito e não gostava de pensar que penasse numa zanga” (MÃE, 2016c, p. 175). O senhor enterrou a galinha que, para ele, poderia ser um anjo ou algum ser de superioridade. Teve pesadelos, sonhou com escaravelhos e besouros, “ainda achou ver o fantasma da falecida Rosinha” (MÃE, 2016c, p. 176). Ele ficou aterrorizado, levou flores ao túmulo da galinha e rezou a todos os santos. Conforme Freud:

Na medida em que quase todos nós, nesse ponto, ainda pensamos como os selvagens, não devemos nos admirar que o medo primitivo diante da morte seja, em nós, ainda muito poderoso e esteja pronto para se expressar, assim que algo venha ao seu encontro. Provavelmente, ele conserva ainda o antigo sentido de que o morto se torna um inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo e torná-lo um companheiro de sua nova existência. Poderíamos antes perguntar acerca dessa imutabilidade de nossa posição diante da morte, na qual permanece a condição do recalçamento, que é exigida para que o primitivo possa retornar como algo infamiliar (FREUD, 2019, p. 74).

São infamiliars para o coro da aldeia a figura da anã e de Antonino na obra, uma vez que se atribuem a essas personagens más intenções de caráter supersticiosos, como se fossem

aberrações da natureza, amaldiçoadas por força divina, e que por isso não poderiam se misturar com os outros, serem como os outros. A anã, por exemplo, apenas era bem aceita na aldeia enquanto conselheira e ouvinte das confissões de suas vizinhas; enquanto enfeite da pequena cidade, na condição de “coitada”.

O estranho e infamiliar no romance em questão toca o mágico e, outra vez, o grotesco. A galinha desproporcional lembra os gigantes de François Rabelais, enquanto a anã parece atualizar as figuras carnavalescas e circenses reportadas por Mikhail Bakhtin na praça e nas festas medievais. N’*O filho*, contudo, o grotesco não carrega consigo o riso festivo e regenerador, característico da estética popular medieval e renascentista. Mas ele aparece, e isso nos importa mais, atribuído às imagens e à composição de algumas de suas personagens.

Bakhtin, a partir da obra de François Rabelais, apresenta as imagens cômicas referentes ao princípio material e corporal, como herança da cultura popular, numa concepção estética singular: o realismo grotesco. No realismo medieval, o elemento material e corporal agrega um princípio positivo, cujo traço marcante é o rebaixamento: transferência ao plano material e corporal (terra, corpo) de tudo o que é elevado (espiritual, ideal). No realismo grotesco, as degradações assumem um caráter topográfico: no aspecto cômico, o alto é o céu; o baixo, a terra; terra como princípio de absorção (túmulo, ventre) e ao mesmo tempo de nascimento e ressurreição (o seio materno). No aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto (cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais (BAKHTIN, 1987).

Na época do Renascimento, o princípio material, corporal e seu caráter festivo pode ser averiguado em um romance ibérico notável, fundamental para a tese expressa por Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615). Na obra de Cervantes, o grotesco é característica de um fenômeno em transformação ainda incompleta, de morte e nascimento, de crescimento e evolução, bem como detém o traço da ambivalência: “os dois polos 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 e outra forma” (BAKHTIN, 1987, p. 22). No Renascimento e sobretudo em Rabelais, no seu *Pantagruel e Gargântua*, as imagens grotescas são disformes, ambivalentes e se diferem de um corpo perfeito e acabado.

À vista disso, vejamos como é apresentada a anã, mãe d’*O filho de mil homens*:

Diziam que era uma coitada, a medir uns oitenta centímetros, atrapalhada no andar, os olhos grandes sempre cansados. [...] A anã sentia o tempo nas articulações e sofria o inferno. Tinha os ossos a abrir nas costas, dizia-se. E as pessoas levavam-na ao doutor, que a operava, punha-lhe parafusos dentro da

pele, esticava-lhe as pernas, cortava-lhe as mamas porque lhe cresciam demasiado e quase a tombavam para diante (MÃE, 2016c, p. 29).

A anã, a quem não foi dado um nome próprio (diferentemente de todos os outros personagens da trama), apenas encena o segundo capítulo na obra. Nele, intitulado “O filho de quinze homens”, vemos o auge do monologismo preconceituoso da aldeia, em relação à personagem disforme. Seu corpo foge ao entendimento de um corpo cotidiano comum; ela sente nos ossos a mudança de tempo, vive com dores, mas, simultaneamente, era de “simpatias e gemidos” (MÃE, 2016c, p. 29), sempre solicitada a conversar e a oferecer ouvidos às suas vizinhas.

A mulher assume caráter ambivalente pelos aldeões. As vizinhas acreditavam que a pequena ascendia “a sentimentos tão belos em discursos quase dos livros, bem feitos, inteligentes, falante como poucos. Era uma anã falante, que dizia coisas enternecedoras” (MÃE, 2016c, p. 30). Ao mesmo tempo em que acreditavam que ela não merecia ter um homem, porque “Um homem dentro dela haveria de lhe chegar aos rins, haveria de separar-lhe os pulmões, aquilo dentro dela seria coisa de lhe obstruir a garganta” (MÃE, 2016c, p. 37). Bakhtin afirma que

O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. E em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, agonia [...] (BAKHTIN, 1987, p. 23).

Olhando a anã, devido à sua estatura, todo o seu corpo já nasce inserido no que é baixo, menor. Não obstante, para a surpresa das suas vizinhas, ela apareceu grávida. Ao ser interrogada acerca da paternidade do seu filho, a anã disse que não sabia, posto que “Eram quase todos os homens da aldeia” (MÃE, 2016c, p. 42). Os maridos de suas vizinhas haviam tido relações sexuais com ela entre os caminhos e os campos. Ao estar grávida, a anã foi demonizada por suas vizinhas que, maldosamente, falavam que ela tinha engravidado de um bicho, “algum cão, algum bezerro já grandito, um bicho desconhecido” (MÃE, 2016c, p. 38).

Bakhtin alega que “Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exhibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 23). De fato, a anã morreu assim que o seu filho, Camilo, nasceu. Ela parou de respirar “aberta das costas e desfeita dos órgãos” (MÃE,

2016c, p. 71). A criança nasceu prematura e o resto do tempo da gestação ficou a cargo da incubadora. O corpo *estranho* da mãe não suportou um outro dentro de si por nove meses. Esse episódio ressoa a ficção francesa do século XVI, em que a mãe de Pantagruel, filha do rei dos amaurotes em Utopia, também morreu após o parto do seu filho enorme, que não poderia vir ao mundo sem martirizar a mãe. Para a anã, já seria uma gravidez delicada se seu filho tivesse a sua deficiência; sendo ele uma criança de estatura normal, para a progenitora, ele era mesmo um gigante.

Os restos mortais da anã foram enterrados “como um monte de entulho que se cobre para não cheirar mal” (MÃE, 2016c, p. 44). A vizinhança contou que a anã foi morta por castigo, por força divina, sendo entregue ao diabo. No entanto, o que sabemos é que seu corpo grotesco, disforme, rebaixado, foi entregue à terra, ao chão, à topografia do nível baixo. Embora seu corpo esteja aterrado, Camilo, seu filho, por baixo de todo o pior olhar dos vizinhos, sobreviveu. O velho Alfredo, que vinha da vila da praia, pediu ao médico para cuidar do menino e o médico consentiu, visto que a vida dele naquela aldeia do campo seria um martírio. Apesar do médico ter pedido ao Alfredo que Camilo não fosse biografado, que nunca lhe contassem sua origem para que seu futuro não fosse afetado, ao final do romance, já com Camilo jovem, morando com Crisóstomo e Isaura, ele vai à escola e se depara com um anão. As crianças o descreviam com as marcas do velho discurso ignorante e preconceituoso herdado de seus pais. Entretanto, o filho órfão da anã que, até então, ainda não havia visto um anão “não percebeu sequer tanta coisa que os outros miúdos comentavam. Passou diante do banco e disse: boa tarde. O anão, educado, respondeu: boa tarde. E o Camilo não pensou mais nisso” (MÃE, 2016c, p. 215). O renascimento das relações interpessoais, ou seja, das relações alteritárias, desponta, portanto, como marca deste romance que equaciona com leveza as formas associadas ao grotesco.

O romance termina nos lembrando o seu início. Camilo carrega consigo o caráter regenerador da sua origem. Mesmo sem saber de sua história, defronta-se com ela, na figura de um anão que espelha a sua mãe morta. Ele passa adiante, segue seu rumo, não reproduz o discurso monológico que tentava abafar a voz de sua progenitora enquanto viva. Bakhtin afirma ainda que “No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (BAKHTIN, 1987, p. 44). Assim, é por meio da empatia que entramos em luto pela morte da mulher, mas ao mesmo tempo nos alegramos pela vida saudável de seu filho. Alegria que já fora desenhada no rosto da anã quando, ainda grávida, o médico lhe disse que o bebê não seria “pequenino”. Ela sorriu feliz porque, mesmo sob o risco iminente da morte, sua vida já reverberaria se seu filho vingasse.

Entendemos assim, no esteio da teoria bakhtiniana, que a função do grotesco é liberar os humanos das ideias e visões dominantes sobre o mundo, posto que o grotesco escancara as diferenças veladas, enfrenta a morte porque não a toma como definitiva, espalha-se em corpos que fenecem e nascem ininterruptamente, a fim desencobrir o caráter relativo e ilimitado do existir pessoal, mas, sobretudo, coletivo.

Sabemos que tanto as imagens providas do realismo grotesco medieval e renascentista quanto o riso popular que os organiza, advém da cosmovisão carnavalesca de que já falamos no início desse capítulo, aquela de que procedem os gêneros populares, como os diálogos socráticos e a sátira menipeia. Carnavalização que “desponta como traço coesivo de toda uma tradição e reverbera nas teses revolucionárias que o russo [Bakhtin] imprime no século XX” (MEDEIROS, 2017, p. 28). Assim, a cosmovisão carnavalesca junto à epopeia e à retórica, formaram as raízes basilares do gênero romanesco, em especial, o romance polifônico, o qual vimos exemplificado n’*O filho de mil homens*.

Por todo o exposto, passando por algumas prosas do desassossego e muitas imagens carnavalizadas que requerem espaço e liberdade, retomamos outra vez nossa proposição de que a leveza e a multiplicidade enformam o romance polifônico que é *O filho de mil homens*. No terceiro e derradeiro momento do nosso estudo, caminharemos rumo à alteridade no texto de Valter Hugo Mãe, aspecto basilar para a formação de uma nova família na trama, marcada pelo laço do amor. Se o amor e o outro são categorias imbricadas, sem as quais a vida humana fenece: “Eu experimento uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode realizar interiormente a partir de seu lugar singular *fora* de mim” (BAKHTIN, 2011, p. 47).

3. ENTRE MIM E O OUTRO: A ALTERIDADE

Talvez ainda não fosse o dobro de um homem, mas era já, sem dúvida, muito mais do que um homem inteiro (MÃE, 2016c, p. 128).

Damos continuidade à nossa leitura d'*O filho de mil homens*, recepcionados pela passagem que tomamos por epígrafe do capítulo, em que Crisóstomo se reconhece como um homem completo, ou, mais que isso, um homem em dobro. Neste momento, após termos caminhado pela responsabilidade (também chamada de herança) na literatura portuguesa, como pelas características de leveza, desassossego e polifonia na nossa obra-*corpus*, procederemos a uma investigação da alteridade, enquanto categoria axiológica (conforme premissas de Bakhtin, 2011), no romance que nos ocupa.

No capítulo anterior, quando falamos da posição do autor e da personagem no texto polifônico, trouxemos Mikhail Bakhtin e suas considerações sobre o vivenciamento empático que abrange criador, criação e recepção. Ao lermos o livro de Valter Hugo Mãe, compreendemos que a alteridade, ou seja, a necessidade ética e estética absoluta do outro, torna-se axioma no livro. Por isso mesmo tomamos esta publicação como um romance alteritário, como o são todos os romances polifônicos, ao passo que nos amparamos na máxima de Bernardo Soares, em maio de 1930, de que “Viver é ser outro” (PESSOA, 2016, p. 331).

A alteridade desenha-se na obra desde a primeira imagem que Mãe nos concede:

Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo. Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas. Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía (MÃE, 2016c, p. 19).

Como já dissemos, a narrativa começa *in media res*. De pronto, deparamo-nos com esta figura que “assumiu a tristeza” pela falta de um outro. Temos um homem experiente, com quatro décadas de vida na terra e no mar, com o espírito contrito pela solidão, que reverbera em desassossego: “para dentro” dele “era um sem fim” e nada “lhe servia de felicidade”. Sua solidão afeiçoa-se ao seu passado, nos objetos do seu lar e no seu corpo, fazendo de si alguém

que não chegou a ser, alguém que estacionou, como um fruto que de verde não amadurece, está “de vez”. Somos apresentados ao Crisóstomo, que existindo, é só metade. A existência incompleta, aliás, tem repercutido prodigiosamente na literatura portuguesa desde o princípio do século XX: ser escritor não-completo possibilitou a Fernando Pessoa redigir muitos autores, metades autônomas dele. Por entre pessoas pela metade, vai-se tecendo a palavra poética — máxima que ressona da obra de outro lusitano, 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” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 73).

Na mesma linha, também o desassossego traduzido em mal-estar, na prosa de Mãe, implica em poesia. Há nesse início de romance o aparente primeiro acontecimento de leveza e peso, em razão de visualizarmos um vazio, pela ausência dos pares que compõem as partes do corpo, que se alonga para os objetos (“talheres”), bem como para as “palavras” e para as abstrações, como o ato de “ver-se”. Nesse início, é como se a leveza lutasse para se estabelecer e estivesse numa constância com o peso do mundo, pois a incompletude de Crisóstomo espraia-se feito um incenso, ao seu redor forma uma aura, cujo vazio é preenchido por “ausências e angústias”.

Todavia, nossa personagem possui uma posição autônoma e ativa em todo o romance. Sua jornada é a de encontrar formas de se completar. Sabemos que isso se dá, *a priori*, na busca por um filho, quando Crisóstomo afirma que sendo um pai ele é um homem completo. De acordo com essa perspectiva, Bakhtin nos ensina que

Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física mas na *falsidade* volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 39).

Consideramos que a reflexão bakhtiniana não vem embebida apenas de alteridade, mas também de poesia. O texto de Bakhtin, publicado em *Estética da criação verbal*, rompe os limites da teoria da literatura, porque temos aqui uma filosofia de vida, em que a relação *eu-outro* é crucial para haver diálogo e amor entre pessoas reais. Não podemos ter uma visão definitiva e acabada de nós mesmos, pois necessitamos de uma mirada externa. O movimento ético-estético proposto pelo russo inclui: sairmos de nós e nos compenetrarmos no outro, para assim voltarmos a nós com a transgrediência e o excedente de visão que nos completam.

Crisóstomo via-se sem os duplos do corpo, como se lhe faltasse um olho, uma perna... via-se, enfim, uma metade ao espelho. Nas considerações do nosso teórico, o corpo que nos interessa é justamente aquele situado do lado de fora, o corpo externo do outro. Só na natureza complementar dos corpos pode haver um vivenciamento satisfatório:

o corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas [...]. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à auto-sensação interior e à visão exterior fragmentária (BAKHTIN 2011, p. 47).

A “auto-sensação interior” infeliz e a “visão exterior fragmentária” de Crisóstomo ao espelho parecem explicar, por vias literárias, a postulação filosófica de Bakhtin. Nossa personagem tem ciência dessa necessidade volitivo-emocional definitiva do outro, por isso sofre a falta: “para dentro do homem o homem caía” (MÃE, 2016c, p. 19). Crisóstomo, na sua maneira particular de administrar a ausência cognitiva, ética e estética do corpo do outro, projeta o lugar de ausência no parentesco de um filho. Um que possa, enfim, enformá-lo, diante do espelho e para dentro de si, de modo que também ele, como pai, possa dar acabamento ao próximo.

Para maquiagem a solidão, o pescador adota um boneco como se fosse um rebento. O boneco não é apenas um objeto que toma o assento no sofá, ele também se faz personagem e desponta como símbolo da leveza calviniana. Para disfarçar o desassossego, o homem compra na feira um grande boneco de pano e faz dele sua companhia. Lembramos, por analogia literária evidente, do filho de Geppetto, o boneco mais vivo do mundo, Pinóquio, o brinquedo de madeira que sonha em ser um menino. Diferentemente de Geppetto, pai forjado pelo autor italiano Carlo Collodi, que fez nascer da madeira um boneco, Crisóstomo já encontra o seu acabado e o leva para casa:

A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por o espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito, mas não chorou sequer metade das lágrimas que tinha para chorar. Achando que tudo era ausência, achava também que vivia imerso, como no fundo do mar. Pensava em si como um pescador absurdamente vencido e até a idade lhe parecia maior (MÃE, 2016c, p. 20).

O boneco não bastou para Crisóstomo, pois não dialogava, não retribuía o abraço. Era um corpo de pano que não completava o vazio do seu comprador. O pescador sonhava que “um filho mais demorado poderia enfim descobrir o caminho para sua casa e ocupar o seu lugar no sofá onde o boneco de pano permanecia com um sorriso tão alegre mas indiferente” (MÃE, 2016c, p. 20). Dessa forma, nosso pescador só se sentirá um homem completo, quando adota Camilo como filho, ação que vislumbramos no final desse primeiro capítulo. O menino, que ama seu novo pai, percebe que a felicidade dele poderia ser maior, poderia ser o dobro. Ele sugere ao homem que encontre uma mulher para ser sua companheira. Assim, Isaura, filha de mil desilusões, encontra em Crisóstomo um corpo acolhedor.

Mesmo após trazer o menino para a sua casa e iniciar um namoro com Isaura, o pescador não se desfaz do boneco e o deixa enfeitando o sofá. Ele, até então sem nome, é testemunha do empenho do pai em ser um homem que vive a partir dos outros, que quer viver em família. No capítulo “Os felizes”:

O Crisóstomo sentou-se ao lado do boneco e estendeu a mão para que ela [Isaura] se lhe juntasse também. Ficaram os três alinhados e com expressões de um encantamento tão terno quanto ridículo. Ela perguntou: o boneco tem nome. Ele respondeu: não. Ela disse: que sorte, assim não precisa de ser ninguém. Quem não é ninguém não lhe falta nada. Nem lhe falta o amor, nem espera por nada. O Crisóstomo riu-se e confessou que era uma espécie de filho feliz. O boneco era um filho feliz (MÃE, 2016c, p. 88).

O boneco não fora nomeado e por isso era um ninguém, substantivo que não chegava nem a ser próprio, permanecendo no comum, sem identidade. Ele, uma espécie de “filho feliz”, é o primeiro componente a fazer parte da nova família do pescador. A princípio, comprado para mascarar a solidão, agora passa a ser testemunha da leveza entre aquelas pessoas. Quando, na sala de visitas, estão Crisóstomo, Isaura e Camilo, “o boneco do sorriso de botões vermelhos parecia estar num contentamento mais sereno” (MÃE, 2016c, p. 93), refletindo o estado de espírito das demais personagens que compõem a cena: o homem, agora completo e em dobro; a mulher, não mais enjeitada e diminuta; e o menino, não mais órfão.

Com o desenvolvimento da obra, sabemos que a família de Crisóstomo não se resumiu a essas quatro personagens. Ao cerco do pescador reuniram-se: Antonino, cujo nome remete a “antônimo”, o *contrário*; Matilde, a mãe de Antonino, que traz, na etimologia germânica do seu nome, a *força*, a *batalha*; Emília, chamada por Mininha, criança de sete anos adotada por Matilde; e Gemúndio, o *mundo que geme*, velho solitário que acaba sendo cuidado também por Matilde.

Em prol de unir todas essas figuras, Crisóstomo oferece o boneco à Mininha, tendo este o seu tamanho:

É um boneco, disse ela, como se levasse tempo a entender o óbvio. O Crisóstomo respondeu: é para ti. Tens de adotá-lo, dar-lhe um nome e fazê-lo muito feliz. A Isaura, por oposição radical com o que pensara antes, achava fundamental dar um nome ao boneco e incentivou a cria a fazê-lo. E como vai ser, como se vai chamar. E a cria dizia nomes de gato ou de cão e era um disparate e todos se riam, porque o boneco não era para ser um animal doméstico, era para ser como um amigo, talvez como um filho grande. Tu não queres ter filhos quando cresceres, alguém perguntou. Sim. Quero ter filhos, muitos, para ficarem uns com os outros quando eu morrer. Para não ficarem sozinhos. Ia chamar-se Pintas ou Faísca, talvez Bolinha ou Pedro, mas a cria decidiu por fim que se chamaria Irmão (MÃE, 2016c, p. 185).

O filho feliz deixa de ser um substantivo comum e passa a ser o Irmão, batizado por Emília. Mediante a escolha desses nomes e da trama nas relações, é inevitável não lembrarmos da boneca de pano mais famosa da língua portuguesa, a Emília do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1920), de Monteiro Lobato, que, após tomar uma pílula falante, desembestou a falar. Na narrativa de Valter Hugo Mãe, a Emília de carne e osso também verbaliza e oferta, pela palavra, humanidade e parentesco ao boneco. Após a morte de sua mãe, Mininha ficou aos cuidados de Matilde. Ao ser presenteada com o boneco, este, que já se faz personagem desde o início, não se resume apenas a um brinquedo, a uma peça de pano ou a um amigo feito animal de estimação. O que fora boneco, agora é o Irmão, peça valorosa na família e indispensável à Mininha.

Cumprido evidenciar, nesse embargo, que temos na passagem uma Isaura dotada de leveza, quando considera importante que o boneco tenha um nome, que ele seja alguém: algo que ela mesma, por tanto tempo, não foi. Ele, depois de servir de amparo à solidão e fazer as vezes de filho feliz, passa a ser o elo entre essas duas famílias que se tornaram uma só.

Para Crisóstomo, o que restaria da figura de pano em si era a lembrança de um período de insuportável peso da solidão, de quando o boneco fora seu único confidente de lamúrias. O que, de início, era o retrato incômodo de um homem e de um brinquedo, agora retorna — este estranho familiar — como símbolo do nascimento de um conjunto de pessoas unidas pelo desassossego articulado à leveza.

A família proposta pelo romance de VHM forma-se pelo amor. Um homem cansado da incompletude, enfim toma do existir lições de sabedoria: “farto que estava de ser sozinho, aprendera que a família também se inventava” (MÃE, 2016c p. 184). A partir do caráter agregador e dialógico de Crisóstomo, as personagens desassossegadas e marginalizadas na obra

constituem o coro polifônico. Elas orgulhosamente carregam uma linhagem de mil homens e mil mulheres, que só pedem o mínimo para serem felizes:

[Crisóstomo] Ofereceu-lhe um anel com uma pedra azul muito brilhante. Era uma água-marinha, dissera-lhe o caro vendedor. Uma condensação de todo o mar, como se todo o mar fosse sumariado na eterna intensidade daquela matéria. A Isaura colocou-o no dedo e afundou. Perdeu-se facilmente na profundidade dos sentimentos. Tinha, no entanto, um quase marido entre o anel e o dedo. Tinha um marido entre um e outro pulmão. Conseguia mal respirar. E o Crisóstomo disse: queria muito que não te sentisses sozinha no mundo. Ela levantou-se, pareceu-lhe ter de ir a algum lugar. Ia ver o Antonino. Mostrar-lhe o anel e desejar que o mar se desfizesse em mil bocas de tubarão. O anel reagiu ao sol. Era um caleidoscópio que levava a Isaura na rua igual a uma epifania divina (MÃE, 2016c, p. 134).

O excerto encontra-se no capítulo “Como se caísse de um candeeiro”, momento do livro em que se inicia o encontro e a graça coletiva das personagens. Nessa altura, a leveza desbanca o peso do mundo, excede a violência e o sofrimento, traduzindo-se em felicidade possível de ser alcançada: como se caíssem todos num mar de luz. É por meio de um anel de noivado que Crisóstomo entrega à Isaura o mar inteiro. O mar que circunda seu lar, o mar de dentro de si carregado de fecundidade, o mar dos deuses. Ao colocar o anel, Isaura também navega por esse oceano e experimenta uma espécie de epifania divina. Nesse êxtase, a mulher quer mostrar ao mundo o motivo de estar feliz, quer compartilhar sua alegria com aqueles que são próximos. Assim, Antonino e seus entes também serão parte desse enlevo.

Por conseguinte, é necessário que leiamos *O filho de mil homens* como um livro de atos políticos. Para Emerson Silva (2016, p. 89-90) “a felicidade que se desenha [no livro] é um ato político se a observarmos enquanto uma expressão da possibilidade que circunscreve a união dessas personagens *queer* em um arranjo familiar igualmente estranho”. N’*O filho*, o homem que se sentia pela metade junta-se à mulher que fora rejeitada por não ser virgem, nem casada. Aos dois somam-se tanto o menino órfão filho de quinze homens que renegaram a sua paternidade, quanto o homossexual, este menosprezado pela vizinhança e pela sua mãe. O quinteto feito de pai, mãe, filho, tio e boneco tece um dos inúmeros possíveis modelos de família: “O Crisóstomo voltou ao quarto, desenvergonhou Isaura e disse-lhe que Camilo gostava do Tio Antonino” (MÃE, 2016c, p. 190).

A formação da família alteritária se dá porque o ser humano conserva aquela necessidade absoluta do outro, de que fala Bakhtin. Na impossibilidade de nos enformamos, somente o outro possui o ativismo que nos completa, que nos unifica: Crisóstomo precisou de

um filho; Camilo, de um pai; Isaura, de um companheiro; Antonino, de uma amiga; Mininha, do Irmão, e Gemúndio, de uma companhia.

Matilde somente adquiriu uma nova consciência e se desgarrou do coro opressor da sua região porque foi contaminada pela aura de leveza e amparo proposta pelo nosso pescador. Ao ver que seu filho fora aceito pelos demais, ela começou a repensar suas posições axiológicas frente ao filho, as relações humanas, a tessitura da vida. Ao ver a afeição fraterna de Isaura por Antonino, Matilde afirmou afetuosa: “Ele também é meu” (MÃE, 2016c, p. 211), iniciando-se, a partir disso, uma sincera amizade entre Isaura e a mulher refletida em sororidade. Outro aspecto primordial para a mudança estrutural da personagem Matilde foi o fato de Mininha ficar aos seus cuidados quando a mãe desta morreu, reacendendo na mulher madura o sentimento materno — sentimento também violentado pela estrutura social patriarcalista quando da maternidade de um filho gay.

“O Crisóstomo amava por grandeza” é expressão título de um capítulo do romance. Entendemos que na narrativa quase fabular que envolve o pescador, Isaura, Antonino e tantos outros indivíduos condenados ao peso da opressão, da fofoca, da moralidade ou da solidão, o amor resulta como uma grandeza capaz de fazer a vida mais leve, melhor, nos termos do narrador contaminado pela visão de Crisóstomo: “Tratava as coisas todas como se as coisas todas fossem para melhorar. Era triste que ninguém tivesse percebido isso até então” (MÃE, 2016c p. 173). A repetição de “as coisas todas” lembra o parentesco dessa prosa com a poesia, em movimento artístico que aproxima as pessoas, imersas no mundo prosaico, da felicidade, é triste que isso não se perceba comumente. Para refletirmos com mais demora sobre esse sentimento intrínseco ao ser humano e primordial enquanto temática literária, o amor, aludimos aos *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1977). O teórico francês compõe o livro como uma espécie de dicionário exemplificador do ato de amar, trazendo excertos da literatura de ficção, história, filosofia, psicanálise, além de suas próprias considerações a respeito das variadas formas de os sujeitos amarem.

Caminhamos pelos discursos revelados por Barthes a fim de buscar uma chave de leitura para o que o narrador de VHM expõe como “o amor dos infelizes”. A expressão provoca inquietação e aparece logo no segundo capítulo da obra para se referir às relações afetivas e sexuais travadas com a anã, a mãe d’*O filho*: “não era mulher de reclamar grandes atenções, e por isso não retinha nada de especial. Era como aproveitar o amor possível. O amor dos infelizes” (MÃE, 2016c p. 43). Compete-nos discutir como se articulam o amor, “o amor possível” e “o amor dos infelizes” nessa trama quase fabular que insiste que “as coisas todas” podem melhorar. Enfatizamos algumas explanações barthesianas que se aproximam do

conceito que procuramos: na *angústia*, o apaixonado deixa-se levar pelo medo do abandono e desassossego. Na *ascese*, sentindo-se culpado, toma uma conduta ascética de autopunição com intuito de chamar a atenção do outro. Na *dependência*, sujeita-se ao objeto amado. Na *saída*, procura “soluções enganosas, quaisquer que sejam, que dão ao sujeito apaixonado um repouso passageiro, apesar do seu caráter quase sempre catastrófico; manipulações fantasiosas das saídas possíveis da crise amorosa” (BARTHES, 2018, p. 249), ou seja, soluções enganosas que conferem ao apaixonado uma alternativa possível para o sofrimento.

Analisando os percursos das personagens de VHM e amparados por essas acepções do teórico francês, podemos definir uma configuração desse sentimento. Assim, *o amor dos infelizes* se dá quando o sujeito amoroso deseja irrefutavelmente ser amado. Na ausência da reciprocidade, submete-se a qualquer esmola de afeto e carícia que o objeto amado possa ofertar. Um sentimento que por ser mínimo, uma afeição-anã, não traz felicidade àquele que ama, mas ainda assim é um resquício de afeto, um pouco do outro em mim. A essa acepção corresponde à anã durante toda a sua vida, bem como Isaura, antes de acontecer-lhe o Crisóstomo.

Ao longo deste estudo falamos sobre a anã como a mãe do filho de mil homens, sobre como queriam afogá-la no monologismo da aldeia campesina e sobre o aspecto grotesco carnalizado que a reveste. Nesse ínterim, destacamos que essa personagem vivia pelo amor. Na mente dos moradores do campo, esse sentimento servia apenas para abafar a solidão, para ter alguém ao lado mesmo que de forma brutalizada, impura (no sentido tradicional católico) e ocasional. Já a mãe de Camilo sonhava com um amor integral e guardava em seu quarto uma cama de casal, detalhe que fez com que suas vizinhas ficassem estarecidas, como se a anã fosse uma devassa, louca e ansiasse por algo impróprio para sua condição e estatura. Ao aparecer grávida, ela confessa que a criança:

não era fruto de um amor, apenas da solidão e da pouca resistência. Dizia que havia quem a incomodasse à procura de se meter com ela, e ela, nem sempre querendo, tinha pouca força e deixava que acontecesse como quem despachava um assunto. Despachava assim tantos assuntos, era só mais um, a servir de bocadinho de um certo afeto. Porque um homem tocando-lhe, ainda que de modo egoísta e a pensar em outras mulheres, só pelo toque já engana um bocado o coração, que pensa afetivamente ou guarda afetivamente cada sinal de abraço, cada sinal de beijo (MÃE, 2016c, p. 40-41).

A cama da nossa personagem era um leito de solidão, espaço vazio que nunca fora usado para dormir com alguém. Ela se encontrava com os homens casados da aldeia nos campos, às escondidas, e se permitia experimentar o mínimo, “o amor possível”. A cama de casal vazia é

objeto simbólico do desassossego da anã, provocado por muita solidão e pouca resistência. “Cada sinal de abraço, cada sinal de beijo” importa para essa mulher morta de amor, para esse romance que vive de tecer amores enfim felizes.

Ao ser questionada sobre o desconhecimento da paternidade, ela é categórica: “um desses quinze homens há-de ser o pai da minha criança, é preciso obrigá-los a fazer um teste ou algo assim” (MÃE, 2016c, p. 42). A essa altura da narrativa, ela é excluída e execrada por todos (homens e mulheres) da aldeia, exceto pelo médico, figura passageira na trama, mas essencial à totalidade narrada porque cuida da progenitora e do rebento de mil homens, trazendo o bebê ao mundo, enterrando a mãe defunta e encaminhando a criança aos cuidados de um idoso. Observe-se que a relação carnalizada de nascimento e fenecimento, que mescla recém-nascidos e velhos, é recorrente neste romance.

Cabe salientar a ausência total de sororidade entre as supostas amigas da mãe de Camilo. Sororidade, que entendemos como sentimento de união entre as mulheres com base na identidade de gênero e empatia. VHM oferece, sobretudo nesse capítulo, uma ilustração da falta de amparo que reveste as relações de muitas mulheres, especialmente em contextos marcados pela moral tradicional e pela estrutura social patriarcal mais arraigada, uma vez que mesmo ao saber que seus maridos procuraram a anã, as aldeãs tomaram seus cônjuges, ao que parece, perdendo-os, e demonizaram aquela que sempre esteve disposta à escuta, a ofertar conselhos. As vizinhas reprimiam a sexualidade da anã por sua diferença.

Durante a gestação, toda a devoção da anã foi dedicada para a sua criança. Ao nascer o filho, ela se fendeu e foi enterrada como indigente. Pela boca do narrador, sabemos que ainda houve alguém que deitou flores ao seu túmulo. A partir daí, seus conterrâneos trataram de apagá-la da história, intento sem êxito, posto que o *rio da memória*, a herança da mulher, já germinava em seu filho, porque a morte esteve prenhe da vida.

O chamado “amor dos infelizes” também se exemplifica pelo desassossego da Isaura aos dezesseis anos. Ingênua e empurrada pelos pais ao casamento heterossexual tradicional, ela deixa-se levar pela conversa do noivo e perde sua virgindade com ele, na expectativa de que o ato (absolutamente violento para ela) precipitasse a realização do matrimônio. O que não aconteceu, se o próprio namorado a despreza por ter cedido aos prazeres dele, exclusivamente. Isaura, mesmo ante a rejeição, procurava-o e oferecia o seu corpo, otimista de que ele a tomasse por noiva outra vez. Diante do desgosto dos seus pais e ciente de que o ex-namorado já estava se relacionando com outras (outras Isaúras), a moça começou a afundar-se na clausura:

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. A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher (MÃE, 2016c, p. 48-49).

As personagens nomeiam a vagina por *ferida*, aspecto que se torna símbolo na obra, visto que, é por meio dessa ferida que os homens machucavam e sangravam as mulheres. A metáfora dialoga com *The Pact*, da norte-americana Sharon Olds, poema que epigrafa o romance por nós estudado. Ao trazer uma eu-poética feminina que fala à irmã, Olds escreve nos versos de 8 a 10: *never spoke of the/ woman like a gaping wound/ weeping on the stairs*² (OLDS APUD MÃE, 2016c, p. 16). O pacto de silêncio que se tangencia no texto da poeta americana perpassa os abusos sofridos pelas mulheres, vítimas, quase sempre, de homens *like a stuck/ buffalo, baffled, stunned, dragging/ arrows in his side*³ (OLDS APUD MÃE, 2016c, p.16). Marcada por essa desastrosa primeira experiência amorosa, Isaura na altura dos seus dezoitos anos sente-se:

Enjeitada e diminuta, a Isaura envergonhava-se de ter um dia oferecido tudo ao amor, mesmo sabendo que o amor era longe de bom, mesmo sabendo que era sexo e espera, a Isaura sentia que esperara demasiado e por ilusão, por estupidez. Estava para sempre sozinha, e para sempre era quase uma impossibilidade, por isso pensava que a sua vida se encurtaria para lhe tirar todo e qualquer direito de ser de outro modo, de ser outra (MÃE, 2016c, p. 59).

O amor, para as mulheres que vivenciaram a mesma situação de Isaura, passa a ser, nas palavras do romance, *ensanguentado e difícil*. Inicia-se então o definir da nossa personagem, começando pelo sexo que não mais desejava, depois seguiu para a sensação de estar a cair em solidão. A condição refletiu no seu corpo: pálido, magro, com aspecto doente, e assim ficou até os trinta anos. A essa altura, ela foi pedida em casamento por Antonino, o homossexual sem direito sequer ao “amor dos infelizes”. Mesmo não o amando, aceitou-o, pois teria uma companhia. Esse resquício de comodidade conjugal logo cessou porque Antonino fugiu na madrugada de noite de núpcias. Isaura, a partir dos dezesseis anos, definia o amor “como uma fome bruta e sem prazer” (MÃE, 2016c, p. 57).

Não raro, ao lermos o livro de Barthes nos deparamos com circunstâncias amorosas invariavelmente ligadas ao sofrimento. N’*O mal-estar da civilização*, Freud nos elenca esse

² Em tradução nossa: “nunca falou da/ mulher como uma ferida aberta/ chorando nas escadas”.

³ Em tradução nossa: “como um búfalo preso/ perplexo, atordoado, arrastando/ flechas em seu lado”.

sentimento como uma válvula pela qual os humanos buscam a felicidade, sendo esta a mais satisfatória, já que, mesmo sabedores das adversidades numa vida a dois, bem como conscientes de que há grandes chances de sairmos da relação com o coração partido, nós ignoramos e nos envolvemos novamente, otimistas, objetivando o deleite advindo da relação. O psicanalista agrega que o amor, dentre alguns caminhos a se chegar à felicidade completa, é o que mais nos aproxima da plenitude. Freud se refere ao sentimento tomado como o centro de axiológico das ações humanas, o recíproco, de amar e ser amado: “Essa atitude psíquica é familiar a todos nós” (FREUD, 2011, p. 26). Nesse esteio, está claro que, quando o amor não possui a mesma intensidade de ambos os lados, há margem para a melancolia que nasce a partir do desemparo de não ser amado.

Que o amor dos infelizes está impregnado na anã e em Isaura já sabemos. Cumpre-nos agora indicar como desponta, progressivamente na narrativa, o amor dos felizes. Crisóstomo oferece muitas lições de amor a Camilo, e destacamos o momento quando afirma que “todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo” (MÃE, 2016c, p. 204-205). A mãe defunta, antes de partir, vaticinara: “Os filhos levam dentro famílias inteiras” (MÃE, 2016c, p. 43). Isso porque as vidas flutuam pelos ares dos tempos, no útero de cada mulher, nos braços de cada pai. O “ovo vingado a mil segredos” é Camilo, símbolo da formação familiar contemporânea. Órfão de uma mãe enjeitada, foi renegado por muitos, mas acolhido pela ternura de Crisóstomo e se faz herdeiro, não de bens ou propriedades, mas do modo múltiplo de ler o mundo: capacidade que caracteriza o pescador benevolente.

Dileção que parte do meu corpo interior para o corpo do outro em circunstâncias possíveis também na sociedade histórica e ordinária, porque quando “não posso amar a mim mesmo como amo o próximo, posso apenas transferir para ele todo o conjunto de ações que costumo realizar para mim mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 45). O amor é fruto pleno da relação do eu-outro. O romance de Valter Hugo Mãe não é panfletário, mas combatente na defesa da empatia em favor da estima sem preconceitos de toda ordem, livro que afirma um “amor franciscano [...] em relação a todas as criaturas vivas, e em específico em relação a todos os seres humanos” (MANGUEL, 2016, p. 11-12).

Assim, se anteriormente falamos dos sofrimentos que advém do sentimento amoroso, influenciados pelas leituras dos *fragmentos* de Roland Barthes, agora vejamos a sua concretização enquanto gerador da felicidade. Acompanhemos trecho de conversação entre a personagem gay e a mulher que fora infeliz:

O Antonino disse à Isaura que amasse. Que amasse, pelos dois, o pescador, que dele cuidasse como quem cuidava do importante destino do mundo. O toque de alguém, dizia ele, é o verdadeiro lado de cá da pele. Quem não é tocado não se cobre nunca, anda como nu. De ossos à mostra. E amar uma pessoa é o destino do mundo (MÃE, 2016c, p. 135).

Antonino leva como filosofia de vida os pressupostos bakhtinianos da alteridade. Ele aconselha sua amiga a amar, pois a felicidade cuida “do importante destino do mundo”. Antes de estabelecer uma relação fraterna com Isaura, essa personagem existia numa vida de desassossegos. Um homossexual que não fora aceito pela mãe e era vítima constante da violência física e verbal por parte dos moradores da aldeia, chegando ao ponto de o obrigarem a contrair matrimônio na Igreja Católica com uma mulher. Neste contexto de sofrimento e intimidação, o amor, para Antonino, assumia um peso insuportável por *repercussão*: “uma palavra, uma imagem que repercutem dolorosamente na consciência afetiva do sujeito” (BARTHES, 2018, p. 243).

Trata-se apenas de um homem comum que queria amar a quem quisesse ou tivesse vontade, mas a mãe e o mundo queriam tolher-lhe o desejo, até tolherem a ele inteiro: “Até que diminuísse ao tamanho da cama. Até que diminuísse ao tamanho de peito. Até que diminuísse ao tamanho da vergonha. Até que desaparecesse. Nenhum desejo mais. Mais nada” (MÃE, 2016C, p. 102). O trecho aparece pouco depois da cena de espancamento de Antonino pelos homens supostamente heterossexuais que se banhavam no rio e conta as impressões de Matilde, mãe do homossexual, interceptadas pelo narrador. As palavras, pela repetição do *refrão* “até que diminuísse” descortina o gradativo, mas contínuo esmagamento dos corpos, das identidades, do desejo e do indivíduo nos contextos profundamente monológicos, como a cultura heteronormativa. O esmagamento se perpetua, até que desapareça o amor.

No capítulo “O preço dos pardais”, já a caminho do desfecho do romance, um desconhecido aparece no cercado da casa de Isaura, onde está Antonino, e passa a encará-lo. O homem arrepiava-se e questionava-se se aquele transeunte estaria ali pelas galinhas ou por uma conversa:

Se fosse pelos ovos, pensou o Antonino, então era só ir buscá-los, que até lhos dava. Se fosse por um frango, então era só ir buscá-lo, que até lho dava. Se fosse por uma conversa, então podia dizer, mas talvez o Antonino, estremecido, não conseguisse responder nada. Adoraria, contudo, que fosse por uma conversa. Se fosse por ele, pelas alminhas, podia pegar. Não tinha preço ou tinha o preço de um pardal. Pode comprar-me pelo preço de um pardal, pensou. O estranho homem sorriu (MÃE, 2016c, p. 207-208).

O título deste capítulo dialoga com a canção *The price of a sparrow*, cujo primeiro verso também epigrafa o romance: “You can buy me for the price of a sparrow”⁴ (DEE APUD MÃE, 2016c, p. 15). A intérprete da canção é a artista transgênero norte-americana Baby Dee. O álbum da música data de 2007 e a artista tem hoje 65 anos. Na canção, a eu-lírica em desassossego é pedinte do amor de outrem. Já expressão “preço dos pardais” é bíblica, em referência à passagem no Evangelho de Lucas (12: 06), que nos diz “Não se vendem cinco pardais por dois asses? E, entretanto, nenhum só deles passa despercebido diante de Deus”. Mesmo se colocando em um estado depreciativo, quase sem valor, Antonino, a exemplo da eu-lírica da música, também é suplicante. Em silêncio, Antonino necessita de um amor que não o mate. Ele que, em meados da narrativa, confessou à Isaura que tentou suicídio, mas que falhou por não ter a coragem para consumir o ato. O ínfimo preço dos pardais é legado pela sociedade opressora ao “homem maricas”, à anã e à Isaura desvirginada. Ocorre que os pardais, por baratos que sejam, são sempre leves, mais leves que o ar, e voam. Ao abrir-se ao diálogo com esse homem desconhecido, Antonino sente que amar não significa tão somente mal-estar. Pode ser verbo *antônimo* de tristeza. Afinal: “amar uma pessoa é o destino do mundo” (MÃE, 2016c, p. 135).

Sabemos que a constituição dos sujeitos se dá a partir do outro, preceito que repetimos aqui de forma contínua, uma vez que, as protagonistas do romance só começaram a experimentar o *bem-estar* quando se viram, pela condição extraordinária propiciada pelo diálogo, como “*eu em profundidade com o outro e os outros* (o povo), como encontro do *eu* com o *outro* em nível superior ou na última instância” (BAKHTIN, 2011, p. 349). Um romance, finalmente, que trata das mais singelas relações humanas, faz prosa da ponte que leva o *eu* ao *outro* e se regozija na fatura polifônica final: a possibilidade leve de amar.

Portanto, a família que se forma é alicerçada na alteridade reverberada em respeito. Essa sentença se faz ostensiva n’*O paraíso são os outros* (2014), do nosso autor, cujo título já nos revela a anáfora da obra, a felicidade de ter alguém com quem dialogar e viver. Em nota, o escritor nos revela que o livro nasceu após a publicação de *A desumanização* (2013), em que se reflete sobre a expressão sartreana *o inferno são os outros*. Tanto no texto de 2013 quanto no de 2014, Valter Hugo Mãe nos dá a narração de uma menina afirmando que, nos outros, podemos sim encontrar a nossa felicidade. N’*O paraíso*:

Mães, pais, filhos, outra família e amigos, todas as pessoas são a felicidade de alguém, porque a solidão é uma perda de sentido que faz pouca coisa valer a

⁴ Em tradução nossa: “Você pode me comprar pelo preço de um pardal”.

pena. Na solidão só vale a pena tentar encontrar alguém. O resto é tristeza. A tristeza a gente respeita e deita fora. A tristeza a gente respeita e, na primeira oportunidade, deita fora. É como algo descartável. Precisamos de usar mas não é bom ficar guardada (MÃE, 2018c, p. 117-120).

A tristeza a gente respeita e deita fora, em busca do diálogo com os demais numa afabilidade possível e real. A menina, que mira através dos seus óculos os casais, é categórica ao dizer que eles “são criados por causa do amor” (MÃE, 2018c, p. 51) e que eram gente *desconhecida* antes de se tornarem família, ou seja, corpos externos e distintos que, ao se unirem, passaram a se complementar. Os casais de que fala a criança não se configuram apenas pela tradicional dupla homem e mulher, mas a diversidade de pares existentes, à exemplo de dois homens e duas mulheres.

Dessa forma, vemos nas obras de VHM, sobretudo n’*O filho de mil homens* (2011) e nos dois livros seguintes que acabamos de citar, a celebração dos amores e a preocupação em torno da solidão. O aparente final feliz observado no romance de 2011 transmite a esperança (característica também comum aos desfechos dos romances de José Saramago) de que nos outros podemos ser e viver. Crisóstomo, Isaura e Camilo não se contentaram com a sua união convencional, a eles se juntaram o Antonino e seu namorado, bem como Matilde e sua nova filha adotiva.

Logo, a união alteritária dessas personagens traduz-se em amor, pois estar com o outro, n’*O filho de mil homens*, é questão de sobrevivência. No livro, VHM oferta uma família que foge à convencional, tanto quanto apresenta um modelo societário que não se verga à ascensão do individualismo capitalista (tão vastamente narrado no gênero romanesco desde, pelo menos, o século XVIII). Nessa família, como na arquitetura social ficcionalmente proposta, as pessoas são unidas por dilemas reais, por desassossegos que nos revestem enquanto sujeitos ativos e nos convocam a respostas vitais. Alberto Manguel, em prefácio à obra, afirma que cada um de nós é um reflexo da visão do outro, que existimos no olhar dos nossos contemporâneos. Para o leitor de Borges, “isolada, cada personagem sofreria sua desolação e angústia numa cela silenciosa; ao confrontar-se com as outras, a angústia transforma-se em regozizo e a solidão em afeto (MANGUEL, 2016, p. 12-13).

À vista dessas reflexões, encerramos nossas palavras neste ensaio lembrando que, quando Isaura estava na casa de Crisóstomo, o narrador assim afirmou: “a forma sumida do seu corpo era a matriz inequívoca da falta que existia naquela casa” (MÃE, 2016c, p. 93). Contaminados pela repetição comum à prosa de Mãe, repetimos: a forma sumida do seu corpo era a matriz inequívoca da falta que existia naquela casa. *O filho de mil homens* se apresenta, a

priori, como um romance de tristezas e ausências. Porém, quando nos despedimos da obra, saímos incumbidos de uma tarefa: amar para colaborar no “importante destino do mundo”.

ENTRE NÓS E A LITERATURA: A PALAVRA

Encerramos nossa reflexão sobre *O filho de mil homens* longe de chegarmos a uma conclusão definitiva. Isso porque, como sabemos, os diálogos em torno da obra ainda não foram cessados, tão pouco nossas ponderações teóricas sobre o romance de Valter Hugo Mãe se fazem completas e suficientes para a multiplicidade que esta obra do Terceiro Milênio evoca.

Por hora, podemos afirmar que *O filho de mil homens* é obra em desassossego. Pedimos de empréstimo o adjetivo do livro de Fernando Pessoa, inferindo também no texto de VHM o conceito pessoano, que aparece imiscuído ao mal-estar, flagrado por Freud no século XX, atualíssimo no XXI. O desassossego da obra de 2011 dialoga, no seio da literatura portuguesa, com a produção pessoana fragmentária e pluridiscursiva, mas também com o legado ético e estético dos escritores que presenciaram e narraram o silêncio e o autoritarismo de uma *era dos extremos* (HOBSBAWM, 2008), bem como dos autores que produziram no influxo das transformações políticas, históricas e artísticas provocadas pela Revolução dos Cravos.

Desassossego que engendra, como fatura romanesca, a leveza poética tecida por Italo Calvino em suas *propostas para o próximo milênio*. Esta como um recurso estético patente n' *O filho de mil homens* e inerente à escrita do nosso artista português. A poesia se faz presente nas descrições do espaço, no símbolo do mar e na multiplicidade das linguagens que o autor secundário cede ao narrador e na pluralidade das vozes que contam a saga de “mil seres humanos” (MANGUEL, 2016, p. 14).

Assim, se há multiplicidade, desponta a polifonia. Portanto, flanamos pelos pressupostos teóricos de Bakhtin sobre o gênero romanesco como consequência de um dialogismo desassossegado. Vimos no quinto romance de Mãe personagens que lutam pela sobrevivência das suas vozes e de seus corpos em meio ao monologismo exacerbado do cronotopo em que se situam. Acompanhamos a incidência do discurso opressor no livro, tal como as fissuras que vão surgindo nas consciências das personagens, até propiciarem uma posição ativa e autônoma naquelas personas que, mesmo desconfiadamente, creem que “as coisas todas” podem melhorar na aldeia, na vila, em Portugal e no mundo.

Crisóstomo, de consciência autônoma e por isso mesmo inconformado às metades, por se sentir incompleto, age no romance a fim de dar “à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo”, que permite o despontar de “um novo homem e um novo contexto axiológico” que faça daquele lugar um “mundo humanizado” (BAKHTIN, 2011 p. 177). No palco das ações dialógicas, as demais personagens são agregadas e forma-se uma família afetiva: “pensou [o Camilo] que a família era um organismo todo complexo e variado” (MÃE, 2016c, p. 188). Laço

de pessoas que se uniram pela alteridade, pela necessidade do outro como preceito básico para a constituição de si mesmo. A alteridade resulta no amor suscitado pelas figuras que povoam a narrativa e que já fora exalado em muitas obras literárias, como bem categorizou Roland Barthes. Nessa união alteritária, lembramos da anã, figura na narrativa que compreende o grotesco carnavalizado de Bakhtin, e de suas similaridades com a Dulce-Mil-Homens, de Hermilo Borba Filho, sobre quem discorreremos no início deste estudo.

Da morte carnavalizada que jorra vida, ecoa a impressão de que o existir só se faz com mais mil vidas e aqui, outra vez, compactuamos com o prefácio de Alberto Manguel: “O triunfo não acontece isoladamente. Acontece através do encontro de uma personagem com outra, do enredo que se tece quando uma vida se cruza com outra vida” (MANGUEL, 2016, p. 12).

O gênero literário que estudamos nesta dissertação é rede de linguagens, de saberes, de temas, feito uma enciclopédia aberta em construção, que nos convoca ao dialogismo. Se a última palavra sobre o mundo ainda não foi pronunciada, torna-se exercício exigente inserir um ponto final nesses dizeres em curso, mas sabemos ser necessário, para que também este trabalho agregue no coro polifônico de reflexões sobre a literatura portuguesa, o romance contemporâneo, o amor, as relações alteritárias... Nosso discurso sai composto pela voz desta que escreve, da outra que orienta, daqueles que nos leram no percurso e da biblioteca imortal que fora consultada: família de leitores de Mãe.

Finalmente, verbalizamos que, entre nós e a literatura, haverá sempre a palavra. A palavra que se faz herança e presente, a que está em curso, e a que será indefinidamente proferida. Porque, em assonância com a epígrafe que abre este dissertar suspenso, a literatura é responsiva e floresce em toda a incompletude, pois metade de nós é amor, a outra metade é arte.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. FERRAZ, Eucanaã (org.). São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Unesp, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.
- _____. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **Teoria do romance III: o romance como um gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. –São Paulo: Editora 34, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- _____. **Rua de Mão Única. Obras Escolhidas. 2. Vol.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso Bernardes. O reino de cristal, líquido e manso. Derivas de utopia na épica camonianiana. In: OLIVEIRA, Francisco et al (Orgs.). **Mar Grego-Latino**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 361-372.
- BEZERRA, Paulo. O fechamento de um grande ciclo teórico. Posfácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como um gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2005.
- _____. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. Uma obra à prova do tempo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.
- BÍBLIA. Evangelho de Lucas. In: **Bíblia Sagrada: edição de estudos**. Trad. Centro bíblico de São Paulo. 12. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2020.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron: 10 novelas selecionadas**. Trad. Maurício Santana Dias (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 98-101.

- BORBA FILHO, Hermilo. **Os Ambulantes de Deus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marques Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CALVINO, Italo. Mundo às avessas. In: _____ **Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Edição Kindle.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Posfácio. In: COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Sesi Editora, 2018.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CRISÓSTOMO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2020. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/crisostomo> [consultado em 07-10-2020].
- DIONÍSIO, Eduarda. **Retrato dum amigo enquanto falo**. Lisboa: Quimera, 1988.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARIA, Almeida. **A paixão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FIALHO, Maria do Céu. O mar na poesia portuguesa contemporânea: a escrita de Fíamã Hasse Pais Brandão. In: OLIVEIRA, Francisco et al (Orgs.). **Mar Grego-Latino**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 397-415.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar/ Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia**. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- _____. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KRENAK, Ailton. **Encontros**. CONH, Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- LOPES, Óscar. Prefácio. Ecce homo: uma didáctica do sujeito. In FARIA, Almeida. **A Paixão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 7-19.
- LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. In: _____ **O canto do signo: Existência e Literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. Psicanálise mítica do destino português. In: _____ **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

_____. Repensar Portugal. In: _____ **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

_____. Situação da literatura portuguesa. In: _____ **O canto do signo: Existência e Literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

_____. Autobiografia. In: **Valter Hugo Lemos - The Portuguese editor, singer and plastic artist**. Blog Pessoal. 2004. Disponível em: <http://valterhugomae.com>

_____. **Contos de Cães e maus Lobos**. 2018a.

_____. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

_____. **O filho de mil homens**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016c.

_____. **O nosso reino**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018b.

_____. **O paraíso são os outros**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018c. Edição Kindle.

_____. **O remorso de Baltazar Serapião**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018d.

_____. **Roda Viva com Valter Hugo Mãe**. [Entrevista concedida a] Augusto Nunes. Et al. São Paulo: TV Cultura, 06 de janeiro de 2014. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew&t=3971s>

_____. **Valter Hugo Mãe no Programa do Jô**. [Entrevista concedida a] Jô Soares. São Paulo: Rede Globo, 14 de novembro de 2016d. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVlt8cmK9R8&t=713s>

MANGUEL, Alberto. Prefácio — O filho universal. In: MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MARQUES, Carlos Vaz (Org.). **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico** [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; SILVA, Maria de Fátima Costa e; ALMEIDA, Larissa Tenório Guedes de. Mal-estar e desassossego no *Ensaio sobre a cegueira*: Prosa polifônica entre Pessoa e Saramago. **Revista Diadorim**. Rio de Janeiro, vol. 23, n. 1, p. 452-469, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/39454>

_____. Todos os livros, o Livro do desassossego: cidade, experiência e mal-estar na prosa de Fernando Pessoa. **Revista Portuguese Studies Review**. Dossiê Especial Cidades e Literatura: Narrativas Gêmeas em Construção. Rio de Janeiro, vol 29, n. 1, p. 61-75, 2021.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; PEREIRA, Francisco Jadir Lima; SILVA, Maria de Fátima Costa e. Mitologia grega e narrador de experiências no oceano de Valter Hugo Mãe: uma leitura benjaminiana do romance *O filho de mil homens*. In: OLIVEIRA, Ellen dos Santos (Org.) **Compêndio de letras: teorias, métodos, pesquisas, análises e ensino**. Org. Curitiba: Editora Bagai, 2021, p. 237-248, 2021.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força: História, Tanatografia e Poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis**. 138 f. Dissertação

(Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2014.

_____. **Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego**. 209 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2017.

MELENDI, Maria Angélica. Prefácio. In: MÃE, Valter Hugo. **O nosso reino**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018, p. 11-13.

MONTANARI, Tatiana. O uso popular de plantas como emenagogas e abortivas. **Revista Reprodução & Climatério**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Reprodução Humana, v. 23, n. 4, p. 170-174, 2008.

MOSCA, João. Salazar e a política económica do Estado Novo. **Revista Lusíada**. História. Série 2, nº4. Lisboa: Universidade Lusíada, p. 339-364, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Org. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

_____. **Mensagem**. São Paulo: Editora Abril, 2010.

PIZARRO, Jerónimo. Prefácio. In. **Livro do desassossego**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016, p. 11-29.

RABELAIS, François. **Pantagruel e Gargântua** (Obras completas de Rabelais – 1). Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

RAPOSO, Leila Cunha. **Ficção, História e Memória em romances contemporâneos: Diálogos entre Brasil e Portugal**. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus (BA), 2013.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril — Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 64, set-dez, p. 15-32, 2004.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas completos**. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 15. ed. –Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **Roda Viva com José Saramago**. [Entrevista concedida a] Paulo Markun. Et al. São Paulo: TV Cultura, 13 de outubro de 2003. Programa de TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=2053s

_____. Prefácio — Um tsunami. In: MÃE, Valter Hugo. **O remorso de Baltazar Serapião**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018, p. 11-13.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski Prosa Poesia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; NETO, Marcos Eustáquio de Paula. Manifesto do Desassossego em tempos de pandemia: o livro infinito de Fernando Pessoa a partir da crítica polifônica. Portal de Conferências da UnB. **I Congresso Virtual do Desassossego pela Cátedra Agostinho da Silva**. Brasil, 2021, p. 1-11. Disponível

em:<https://conferencias.unb.br/index.php/desassossego/1desassossego/schedConf/presentations> Acesso em 1 out, 2021.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da Criação Verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n.1, p. 228-245, 2015.

_____. O ano da morte de Lisboa: Pessoa e Saramago em heteronímias tanatográficas. **Revista Convergência Lusíada**. Rio de Janeiro, v. 30, n. 41, p.34-46, 2019.

SILVA, Emerson. S. L. da. **Uma Fotografia que pode Abraçar: Um Retrato Possível da Homoafetividade e da Família em ‘O filho de mil homens’**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife (PE), 2016.

VELOSO, Caetano. Prefácio. In: MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 13-18.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão de Santo Antônio aos peixes. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.