

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

CRISTIANE CORSINI LOURENÇÃO

**A personagem feminina no romance de Valter Hugo Mãe: uma leitura
dialógico-discursiva de *Homens imprudentemente poéticos***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2022

Cristiane Corsini Lourenção

A personagem feminina no romance de Valter Hugo Mãe: uma leitura dialógico-discursiva de *Homens imprudentemente poéticos*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

SÃO PAULO

2022

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento
88887.675960/2022-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES) - 88887.675960/2022-00

*Aos meus amados filhos Gabriel, Giulia e Rafael,
presentes da vida.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos queridos Gabriel, Giulia e Rafael, pelo incentivo para que eu retomasse meus estudos. E à Jessica, filha do coração, por também me encorajar nesse projeto.

À minha orientadora, professora Dra. Elizabeth Cardoso, por me conduzir nesta trajetória com carinho e rigor. Sem sua presença inspiradora e amiga esta pesquisa não seria possível.

À professora Dra. Beth Brait, por iluminar o caminho dos estudos bakhtinianos com seu entusiasmo contagiante e sua generosidade. Agradeço-lhe, além disso, por ter aceitado participar da minha banca e por suas contribuições fundamentais por ocasião do exame de Qualificação.

À professora Dra. Vera Bastazin, pelo incentivo e pela generosidade com que me acolheu desde o início do Mestrado. Agradeço-lhe por ter me apresentado à obra *corpus* desta pesquisa e por sua visão sensível sobre a obra de Valter Hugo Mãe.

À coordenadora do nosso programa e professora Dra. Diana Navas, exemplo e inspiração, pela colaboração fundamental no projeto desta pesquisa.

Ao professor Dr. Ricardo Iannace, por ter aceitado participar da minha banca e por suas considerações generosas e substanciais no exame de Qualificação. Agradeço seu olhar apurado e sensível sobre o texto literário.

À Ana Albertina, por sua alegria e por estar sempre presente e disposta a nos ajudar.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelo compartilhamento de vivências e saberes.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP, por terem me acolhido em seu programa e pelas incontáveis oportunidades de aprendizado.

Aos pesquisadores bakhtinianos da disciplina Seminário de Pesquisa “Análise Dialógica do Discurso: a constituição do princípios fundantes”, ministrada pela profa. Dra. Beth Brait, pelo inestimável aprendizado e por compartilharem seus conhecimentos.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa “Categorias da Narrativa”, liderado pela profa. Dra. Vera Bastazin, pelas oportunidades únicas de reflexão sobre a literatura.

A força do pensamento haverá de criar coisas incríveis, científicas, intuitivas, maravilhosas, profundas, necessárias, movedoras, salvadoras, deslumbrantes ou amigas. Pensar é como fazer. Quem só faz e não pensa só faz uma parte. Para a beleza é imperioso acreditar. Quem não acredita não está preparado para ser melhor do que já é. Até para ver a realidade é importante acreditar. A minha mãe disse que eu virei um sonhador. Para mudar o mundo, sei bem, é preciso sonhar acordado. Apenas os que desistiram guardam o sonho para o tempo de dormir.

(MÃE, 2021, p.31)

LOURENÇÃO, Cristiane Corsini. **A personagem feminina no romance de Valter Hugo Mãe: uma leitura dialógico-discursiva de *Homens imprudentemente poéticos***. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. 108p.

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a singularidade e a potência das personagens femininas no romance *Homens imprudentemente poéticos* (2016), de Valter Hugo Mãe, e os efeitos de sentido e impactos gerados na narrativa a partir da construção dessas personagens. Parte-se da hipótese de que as personagens femininas são fundamentais e frequentemente responsáveis pela condução da trama, sendo assim, busca-se investigar de que modo se dá sua elaboração discursivamente. Como objetivo intenciona-se analisar personagens femininas em romances anteriores do autor e na obra *corpus* desta pesquisa. Para tanto, utilizamos como principal aporte teórico e metodológico os estudos de Bakhtin e o Círculo sobre a personagem, a voz e as relações dialógicas capazes de produzir sentido a partir das tensões dos enunciados. Para estudo da personagem morta na narrativa mas reelaborada pela memória recorre-se a Gagnebin (2018) e Ricouer (2020). O luto e a melancolia têm reflexões embasadas pelo clássico ensaio de Freud (2010). A pesquisa justifica-se principalmente pela abordagem dada à personagem feminina na prosa romanesca de Mãe que, a despeito de sua relevância, ainda é pouco estudada, e por considerar o estudo da linguagem literária sob perspectiva dialógica, forma inédita de enfrentar o *corpus* da pesquisa.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe; *Homens imprudentemente poéticos*; Personagem feminina; Relações dialógicas; Voz.

LOURENÇÃO, Cristiane Corsini. **The female character in Valter Hugo Mãe's novel: a dialogic-discursive reading of *Homens imprudentemente poéticos***. Master's Thesis (Master's in Literature and Literary Criticism) – Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. 108p.

ABSTRACT

This research has as its theme the uniqueness and power of the female characters in the novel *Homens imprudentemente poéticos* (2016), by Valter Hugo Mãe, and the effects of meaning and impacts generated in the narrative from the construction of these characters. It starts from the hypothesis that the female characters are fundamental and often responsible for conducting the plot, therefore, it seeks to investigate how its elaboration takes place discursively. The objective is to analyze the female characters in the author's previous novels and in the *corpus* of this research. For this purpose, we used Bakhtin Circle's studies on the character, the voice, and the dialogic interactions capable of producing meaning from the tensions of the utterances as the main theoretical and methodological contribution. To study the dead character in the narrative but reworked by memory we resort to Gagnebin (2018) and Ricouer (2020). Mourning and melancholy have reflections based on the classic essay by Sigmund Freud (2010). The research is mainly justified by the approach given to the female character in the novel prose of Mãe which, in spite of its relevance, is still little studied, and by considering the study of literary language from a dialogic perspective, an unprecedented way of looking at the research *corpus*.

Keywords: Valter Hugo Mãe; *Homens imprudentemente poéticos*; Female character; Dialogic interactions; Voice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE	22
1.1 As personagens vivas.....	23
O protagonismo feminino em <i>o nosso reino</i>	24
A voz como inscrição de poder em <i>o remorso de baltazar serapião</i>	27
“Mulheres-a-dias”, mulheres todos os dias: <i>o apocalipse dos trabalhadores</i>	32
As heroínas em <i>O filho de mil homens</i>	35
1.2 A potência da personagem ausente.....	39
Laura: <i>a máquina de fazer espanhóis</i>	39
Sigridur: <i>A desumanização</i>	43
Senhora Fuyu: <i>Homens imprudentemente poéticos</i>	49
2. A VOZ DA PERSONAGEM E O DISCURSO	53
2.1 Heterodiscurso e polifonia.....	54
2.2 Excedente de visão, bivocalidade e criação literária	58
2.3 Identidade, alteridade e exotopia.....	65
2.4 Alteridade e discurso alheio.....	71
3. O JARDIM DISCURSIVO DE VALTER HUGO MÃE	78
3.1 O cronotopo e as tensões narrativas: o conflito entre a natureza e o humano.....	78
3.2 As heroínas do “grande diálogo” do romance.....	88
Senhora Fuyu, a mulher abundante.....	90
Senhora Kame, a mãe possível.....	93
A menina Matsu e a metáfora da palavra na criação literária.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos veem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e as altas proas, ainda que sejam de ilusão.

(José Saramago)

Esta pesquisa tem como tema a construção poética das personagens femininas no romance *Homens imprudentemente poéticos* (2016), de Valter Hugo Mãe, sua singularidade e os efeitos de sentido e impactos gerados por essa construção na narrativa. Como problema de pesquisa pretende-se investigar de que modo as personagens femininas do romance atuam como componentes fundamentais no discurso, posto que os efeitos de sentido dependem das tensões inerentes às interações discursivas.

Valter Hugo Mãe, pseudônimo de Valter Hugo Lemos, é um dos nomes de maior destaque da literatura de língua portuguesa contemporânea. Nascido em Angola, em 25 de setembro de 1971, e filho de pais portugueses, foi criado em Portugal, onde vive até hoje. Vencedor de distinções importantes como o Prêmio Literário José Saramago (2007), pelo romance *o remorso de baltazar serapião*, e do Grande Prêmio Portugal Telecom (2012), por *a máquina de fazer espanhóis*, entre outros, o escritor tem suas obras traduzidas para várias línguas.

No início de sua carreira dedicou-se principalmente à poesia, sendo aclamado pelo crítico Nelson de Oliveira como um dos dez poetas mais importantes da contemporaneidade de Portugal e pertencente “à linhagem de poetas voltados para o cenário delirante e selvagem do inconsciente humano” (OLIVEIRA, 2009, p.201). Mas foi com a prosa que o escritor ganhou notoriedade e conquistou um grande público. Após seu primeiro romance, *o nosso reino* (2004), Mãe tem se dedicado prioritariamente a este gênero. Vale destacar, no entanto, que Valter Hugo Mãe é multiartista: é também cantor, apresentador de televisão e tem uma significativa produção em artes visuais, algumas das quais ilustram seus próprios livros.

Desde a infância mostrou-se um menino introspectivo e preocupado com questões complexas, a exemplo da ocasião que, em sua autobiografia¹, descreveu como o dia em que “minha cabeça nasceu”, em referência ao episódio da Revolução dos Cravos, em que esteve, com a família, em meio a um tiroteio. Na ocasião, 25 de abril de 1974, dois acontecimentos o marcaram profundamente: a própria convulsão social de Lisboa naquele momento devido à destituição do regime salazarista e o fato de ter se encontrado com uma criança clara, loira, algo que até então, aos três anos de idade, nunca vira em Angola. Mãe destaca que esses dois fatos tiveram a mesma relevância e impacto para ele. A percepção da diferença marcou sua vida e sua produção literária. Em sua autobiografia, *Contra mim*, publicada em 2020, o autor retomaria este tema: “De certo modo, minha cabeça nasceu a 25 de abril de 1974. O que acontece antes desse dia participa como abstração intuitiva” (MÃE, 2020, p.29).

A consciência do outro define a formação pessoal e a própria escrita do autor. Seu projeto literário, elaborado frequentemente como leitura de possibilidades de alteridade no processo de completude humana, procura dar voz ao outro e, de forma recorrente, à figura do feminino. A mulher se inscreve de modo complexo no projeto literário de Valter Hugo Mãe, ora como elemento ambíguo e controverso, falível e incompleto, ora como possibilidade de completude, de manifestação e concretização da alteridade.

Em *homens imprudentemente poéticos*, romance de 2016 e *corpus* desta pesquisa, Mãe já havia interrompido o projeto de escrever em minúsculas², recurso utilizado nos quatro primeiros romances em prosa. A opção por escrever sem caixa alta e sem sinais de pontuação como interrogação e exclamação evidenciava, na própria forma literária, a intenção autoral de dar voz em igualdade às personagens, reproduzindo, na materialidade do texto, a imagem da equanimidade entre palavras e, por extensão, das ideias e dos seres, ao mesmo tempo em que evocava a fluência do pensamento.

¹ www.valterhugomae.com

² Chamado de “tetralogia das minúsculas” ou “tetralogia das idades”, o projeto iniciou-se com o romance *o nosso reino* (2004), narrado por uma criança. Em seguida, o *remorso de baltazar serapião* (2006), vencedor do Prêmio Literário José Saramago, ilustra a juventude. O terceiro romance, *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), narra a vida adulta de duas empregadas domésticas diaristas, as “mulheres a dias”. Por fim, *a máquina de fazer espanhóis* (2010) traz um retrato da velhice na figura do senhor António Jorge Silva (datas das publicações em Portugal). Nesta dissertação, respeita-se a grafia original nas citações diretas e nos títulos dos romances. No caso das citações indiretas, retoma-se a norma-padrão.

No romance escolhido para *corpus*, o autor, em sua busca por mudar sempre as premissas de um trabalho anterior (conforme afirmou em entrevista concedida ao programa Roda Viva, em 2014), leva a ambientação da narrativa ao Japão. Como destaca Carlos Nogueira:

[...] apesar de se renovar constantemente de texto para texto, a palavra de Valter Hugo Mãe tem marcas muito próprias, na forma e no conteúdo, que a distinguem da dos outros escritores. Há, graças a tudo isso, um ganho de “aura” (Benjamin) enquanto escritor, e há um ganho de liberdade que nos convida a aproximarmo-nos de Valter Hugo Mãe em busca desse tal discurso originário e verdadeiro[...]. (NOGUEIRA, 2016, p.17-18)

A aura no sentido benjaminiano³ evocado por Nogueira marca a escrita do autor português como “assinatura”, reconhecível e irrepetível. Essa singularidade, em perspectiva bakhtiniana⁴, se relaciona com a necessária tomada de posição, na vida e na arte. Nesse sentido, o ato da escrita se inscreve como ético, singular e único. A assinatura do autor, portanto, para além de expressão estética de uma subjetividade, se delineia como posição responsável no ato criativo. Note-se que a posição ética e responsável aqui evocada não se confunde com uma visão da literatura como pedagogizante, ao contrário, reforça o caráter de transgressão do acontecimento artístico que se realiza no ato único da criação.

Inspirado na floresta dos suicidas que fica ao sopé do monte Fuji, no Japão, em *Homens imprudentemente poéticos* o autor português cria uma aldeia e uma floresta fictícias em Quioto, distantes da localização real, e em um tempo passado. Na construção da narrativa, as personagens femininas são especialmente responsáveis pela condução da trama. Os “homens imprudentemente poéticos” são o oleiro Saburo e o artesão de leques Itaro, cujas profissões remetem ao ofício do artista, aquele que está sempre em busca da obra ideal. Nas palavras da personagem Itaro: “é ofensiva a arte, é ofensivo que nunca se baste (MÃE, 2016b,

³A respeito de “aura” para Walter Benjamin, em que o autor discute questões relacionadas à unicidade e à singularidade da obra de arte e os impactos causados pelas técnicas de reprodução, ver o ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (BENJAMIN, 2012).

⁴A questão do ato, como posição ética e responsável do sujeito na vida e na arte, perpassa vários momentos da filosofia de Mikhail Bakhtin e tem seus fundamentos lançados em *Para uma filosofia do ato responsável*. (BAKHTIN, 2020d).

p.171). Ambos vivem em uma aldeia que dá acesso à floresta dos suicidas, onde muitos entram e demarcam o caminho com cordames, que servirão para o retorno em caso de desistência em tirar a própria vida. Saburo e Itaro são vizinhos e se tornam inimigos após Itaro prever a morte da esposa do oleiro. O dom de Itaro mais se assemelha a uma maldição, pois toda vez que provoca a morte de um ser, seja para alimento ou por puro ódio, acaba tendo a premonição de um fato terrível. A rivalidade entre os homens e as experiências de alteridade proporcionadas pelo enredo são o primeiro plano da história. Como nota Sílvia Garcia: “[...] o artesão e o oleiro vão construindo, ao longo da narrativa, uma trajetória marcada de paradoxos nos quais Itaro, com ímpetos de violência e rebeldia, e Saburo, com docilidade e gentileza, vão-se transformando e experimentando um a natureza do outro [...]” (GARCIA, 2019, p.62).

A menina cega Matsu é irmã de Itaro e representa a recriação do mundo pela palavra e evoca a contemplação da arte que mobiliza sentidos além da visão. A metáfora da cegueira remete à escuridão e ao aprisionamento, mas é também o que possibilita a pausa, a contemplação e a lentidão necessárias para a apreensão do mundo. Matsu é quem mais “enxerga”, quem consegue ouvir a melodia e o encanto das palavras. A menina explica: “meus brinquedos são as palavras. Persigo o encantamento de que são capazes.” (MÃE, 2016b, p.146). Matsu metaforiza discursivamente a criação literária.

A senhora Kame é a criada da casa de Itaro e Matsu. Após a morte dos pais dos jovens, a mulher assumiu com devoção o papel de mãe da menina. O passado da criada é incerto e a vizinhança a chamava de “mulher longínqua” (2016b, p.41), aquela que não tinha parentes e tampouco ancestrais a honrar. Para a menina Matsu, no entanto, a senhora Kame passa a ser a “mãe perto”, “de distante tinha só o segredo. O seu afecto era uma das mais gratas presenças da vida”. (2016b, p.42). A senhora Kame, ao longo da narrativa, desempenha seu papel de mãe e protetora também com Itaro, apesar das recusas do rapaz em receber seu carinho.

A terceira presença feminina marcante é a da senhora Fuyu, esposa do oleiro Saburo. Após a profecia de Itaro, que aludia a um destino terrível para a senhora Fuyu, o oleiro passa a plantar flores na orla da montanha, próximo à floresta dos suicidas. O homem, que amava tanto a esposa, acreditava que a beleza das flores pudesse dissuadir a besta terrível que viria

devorar a mulher. Justificava-se: “ando a curar o destino” (2016b p.31). A previsão, entretanto, se realiza. O oleiro, desolado, pendura o quimono da esposa falecida no jardim, como um espantalho, e essa presença o acompanha todos os dias: a esposa “era uma mulher abundante. Restava” (2016b, p.35). O oleiro volta a cuidar do jardim, como a pedir aos mortos que lhe devolvessem a mulher amada. A aporia da ausência que se faz presente se inscreve na constituição da personagem Saburo: é sua devoção pela esposa que determina suas ações.

A análise da estrutura narrativa pode evidenciar a potência das personagens femininas em suas interações discursivas. A autonomia e a autoconsciência⁵ dessas personagens, que evoca a personagem do romance polifônico como estudada por Mikhail Bakhtin (1895-1975), especialmente no romance de Dostoiévski, merece destaque, assim como questões que envolvem e a alteridade dialogicamente constituída no discurso.

O levantamento da fortuna crítica de Valter Hugo Mãe localizou mais de uma centena de trabalhos acadêmicos sobre a produção do autor, em sua maioria artigos, seguidos em volume por dissertações de mestrado (mais de vinte trabalhos) e teses de doutorado (seis trabalhos). Percebeu-se também que o volume de pesquisas sobre a obra do autor cresceu nos últimos anos, fato que coincide com o aumento de seu prestígio entre os leitores.

Dentre as teses, os temas pesquisados incluem a violência contra a mulher, memórias da infância, o espaço físico e social narrativo e as comunidades na tetralogia das idades (ou das minúsculas). Destacamos a tese intitulada “Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres”, de Rafaella Cristina Alves Teotônio, da UFPE, defendida em 2018. Interessa-nos, nesta pesquisa, além dos estudos sobre a alteridade, em que a pesquisadora relaciona os conceitos de exotopia, de Bakhtin, com o de devir, de Deleuze, o capítulo intitulado “As mulheres e o tema do feminino nos romances de Valter Hugo Mãe”, em que a pesquisadora analisa e discute a escrita de Mãe para além de uma “escrita feminina”. Outra tese importante para se refletir sobre as primeiras obras romanescas do escritor português é “Comum e

⁵ Termo fundamental da arquitetura da personagem em perspectiva bakhtiniana, a autoconsciência é elemento constitutivo do herói ou da heroína em permanente tensão dialógica com outros elementos da narrativa. A dinâmica da relação da personagem autoconsciente (ou heroína), especialmente com o autor-criador, é discutida ao longo desta dissertação.

comunidade luminosa na tetralogia das idades, de Valter Hugo Mãe”, de Annie Társis Morais Figueiredo, da UEPB, de 2020. A pesquisadora analisa os quatro romances que compõem a “tetralogia das minúsculas”, investigando o projeto estético-literário de Mãe e elaborando o conceito de “comunidade luminosa”.

No levantamento das dissertações, destacamos trabalhos cujas temáticas mais se relacionam com nossa pesquisa. Sobre *o nosso reino* (2004), citamos “Deus, pátria e família na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de *O nosso reino* de Valter Hugo Mãe”, de Carlos Manuel da Silva Marques, da UAB de Lisboa, defendida em 2009. O pesquisador traz reflexões importantes sobre o papel das mulheres no romance que, em suas palavras, representam uma “sociedade matriarcal”.

Sobre a obra aclamada *o remorso de baltazar serapião* (2006), destacamos “A desumanização em *o remorso de baltazar serapião*: uma análise da violência dos homens contra as mulheres”, de Penélope Eiko Aragaki Salles, de 2018. Salles estuda a relação intrínseca entre desigualdade de gênero e violência contra a mulher.

Não foram localizadas dissertações que assumam como *corpus* apenas *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Como já mencionado, a teses de Figueiredo e de Teotônio abarcam, em suas pesquisas, estudos sobre os quatro primeiros romances, incluindo este. Seleccionamos para nossas reflexões também o artigo “A felicidade das máquinas: o triunfo dos dispositivos e o aniquilamento do outro em *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe” (BASTAZIN; OLIVEIRA, 2020).

Destaca-se, por fim, dentre a chamada “tetralogia das minúsculas”, a *máquina de fazer espanhóis* (2010) como a obra mais estudada. Os principais temas discutidos são a memória, a identidade do povo português, a ambivalência das relações, o tempo, a alteridade, o envelhecimento, o fascismo, o salazarismo, as ditaduras e as formas de resistência. Citamos a dissertação “Tempo e memória na construção narrativa de Valter Hugo Mãe, em ‘a máquina de fazer espanhóis’: uma metáfora da última nau portuguesa”, de Elias dos Reis Louzeiro, da PUC-SP (2018), em que o autor discute as relações entre tempo e memória na constituição poética do protagonista.

A respeito de *O filho de mil homens* (2011), destacamos as dissertações de mestrado a seguir por seus estudos de temas que podem se relacionar à nossa pesquisa em questões como alteridade e constituição familiar: “Percepção de si e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe”, de Ágnes Christiane de Souza, da UFPE, defendida em 2018; e “Eu te amo? A construção do sujeito amoroso em *O filho de mil homens*”, de Cleiton Silva Santos, da Universidade Estadual de Feira de Santana, defendida em 2018. Recentemente, em 2021, Maria de Fátima Costa e Silva, da UFAL, defendeu a dissertação “O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe”. Destacamos esta última pela abordagem teórica que se utiliza de leituras de Bakhtin e que serão exploradas também nesta pesquisa.

Relacionadas ao romance *A desumanização* (2013), as dissertações de mestrado tratam de temas como luto e melancolia, o duplo, o espelhamento e a morte, além do estudo do espaço e do tempo na narrativa ambientada na Islândia. Destacamos a dissertação de Cinthia Zanetta Papaterra Limongi, intitulada “A inscrição do tempo como artifício poético em *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe”, da PUC-SP, defendida em 2020. Na pesquisa, Limongi analisa as múltiplas temporalidades do romance em articulação com a linguagem poética, utilizando como aporte teórico Santo Agostinho, Benedito Nunes e Paul Ricoeur. Interessa-nos a esse respeito a ideia do tempo na narrativa que se articula com o conceito de cronotopo a ser desenvolvido no terceiro capítulo de nossa dissertação.

Ainda sobre *A desumanização*, salientamos o ensaio “Corpos espelhados nas dobras da arte e da vida: *A desumanização*” (2021), em que Beth Brait e Jean Carlos Gonçalves fazem uma leitura das articulações do duplo deste romance à luz dos conceitos de Bakhtin e o Círculo. As manifestações do duplo em *A desumanização* transpõem, na concepção dos autores, a materialidade do texto literário e se desdobram nas adaptações para o teatro dessa obra. Interessa-nos, especialmente, a ideia de um duplo elaborado na/pela linguagem, na relação dialógica entre a presença e a ausência.

Sobre *Homens imprudentemente poéticos* (2016), *corpus* desta pesquisa, destacamos a dissertação de Sílvia Cristina Garcia, da PUC-SP (2019) intitulada “*Homens imprudentemente poéticos*: alteridade e criação literária em Valter Hugo Mãe”. A pesquisadora estuda as interações entre as personagens Saburo e Itaro sob os conceitos de alteridade, de Emmanuel Lévinas, e de outridade, de Octavio Paz. Também destaca o uso das

metáforas no processo de criação artística nas figuras do oleiro e do artesão, especialmente, e da menina Matsu, articulando a análise com os conceitos de belo e grotesco na arte.

No tocante aos artigos acadêmicos, que se apresentam em grande volume, selecionamos alguns que abordam o romance que compõe o *corpus* desta pesquisa: “Valter Hugo Mãe: o colecionador de palavras na representação de *eu* e do *outro* (*Homens imprudentemente poéticos*)” (ARNAULT, 2017); “O Japão de Valter Hugo Mãe” (SILVA ; UMETSU, 2017); “Literatura e Psicanálise: interfaces em diálogo em *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe” (OLIVEIRA; BASTAZIN, 2018); “Imprudência humana tragicamente poética”(BASTAZIN; SOARES FILHO, 2019); “Personagens: entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos” (BASTAZIN, 2020); e “Imprudências poéticas” (OLIVEIRA, 2017).

Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe (2016), organizado por Carlos Nogueira, reúne ensaios sobre a trajetória literária de Mãe, incluindo sua produção em poesia, romance, crônicas e teatro. Ainda que *Homens imprudentemente poéticos* não faça parte dos estudos, os ensaios são importante fonte de consulta e de reflexão sobre a obra do autor.

A partir da breve apresentação de Valter Hugo Mãe e de sua fortuna crítica constatamos sua projeção e importância na literatura de língua portuguesa contemporânea. Na produção literária do autor a figura feminina tem papel de destaque. No prefácio de *O filho de mil homens* (2016), Alberto Manguel lembra que “embora na obra de Mãe a presença feminina seja essencial, elucidativa e necessária, na tradição patriarcal não é assim”. (MANGUEL, 2016c, p.13). Se historicamente o papel feminino tem seu protagonismo relegado a segundo plano, no projeto literário de Valter Hugo Mãe o desejo de dar voz às mulheres se faz presente.

Esse movimento coloca em confronto as ambivalências, tensões e desafios de uma escrita que convoca reflexões sobre o feminino e sobre a própria literatura. Valter Hugo Mãe está sempre a desafiar o leitor nesse sentido. Parece-nos, também, a partir dos levantamentos feitos, que a personagem feminina na obra do autor ainda é pouco estudada, a despeito de sua relevância, e materializa, na poética do seu texto, diversos conflitos da contemporaneidade.

A escolha de *Homens imprudentemente poéticos* para *corpus* desta pesquisa se justifica na medida em que as personagens femininas têm voz, autonomia e inscrevem, com sua potência, seus destinos na narrativa. Interessa-nos estudar a obra na sua imanência, nas suas potencialidades e nos efeitos de sentido. Para tanto, além da contribuição com a fortuna crítica do autor, propomos uma análise literária voltada ao discurso e a seus componentes dialógicos, mantendo em vista a produção de sentido do texto, forma de enfrentar a obra literária escolhida para *corpus* ainda não realizada.

Parte-se da hipótese de que as personagens femininas têm papel fundamental e viabilizam a construção poética da narrativa. Para verificar tal pressuposto, o texto literário será investigado com suporte em leituras dialógico-discursivas embasadas nas teorias de Bakhtin e o Círculo⁶. Desse modo, a leitura do texto entendido como enunciado concreto propõe o estudo dos componentes dialógicos como heterodiscurso, palavra bivocal, apropriações do discurso alheio, além da exotopia e do excedente de visão como elementos constitutivos das relações de identidade e alteridade e da própria criação estética. A partir dessa leitura, pretende-se verificar de que modo se dá a produção do sentido do texto que, por sua vez, coloca em protagonismo a personagem feminina. A autonomia e a autoconsciência das personagens será pensada sob o ponto de vista da polifonia bakhtiniana. As contraposições dialógicas como presença e ausência das personagens mortas será estudada a partir da memória e das inter-relações com identidade. No plano temático, a exemplo de outras obras de Valter Hugo Mãe, o romance escolhido para *corpus* da pesquisa traz reflexões sobre o feminino e sobre a alteridade, neste caso firmada na própria elaboração discursiva.

Como objetivo geral intenciona-se analisar a construção de personagens femininas que têm destaque nas obras em prosa de Valter Hugo Mãe, em especial as do romance que compõe o *corpus* da pesquisa, a fim de refletir sobre os recursos narrativos, discursivos e poéticos que dão singularidade e potência a esses seres de ficção.

⁶ Segundo Faraco (2021, p.13-14), “Círculo de Bakhtin”, como passou a ser chamado, é o grupo de intelectuais russos nascidos por volta da metade da década de 1890 e que, a partir de 1919, se reuniu em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo. Destacam-se, dentre esses intelectuais de formações diversas, Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Volóchinov e Pavel N. Medvedev. Em comum, os membros do Círculo compartilhavam a paixão pela filosofia e pelos estudos da linguagem.

Os objetivos específicos pretendem dar conta de: mapear as personagens femininas que se destacam no romance de Valter Hugo Mãe e analisar suas construções poéticas e impactos gerados nas narrativas; estudar o referencial teórico em diálogo com o corpus da pesquisa; analisar as manifestações dialógicas em suas mais diversas possibilidades, entre elas excedente de visão, exotopia, alteridade constitutiva da linguagem, heterodiscurso, palavra bivocal, cronotopo e polifonia; investigar como essas manifestações reforçam a presença e a importância das personagens femininas na narrativa; analisar o corpus, retomando conceitos do referencial teórico; estudar o componente alteritário da maternidade na personagem senhora Kame; analisar o impacto e a função da presença da personagem ausente na figura da senhora Fuyu; estudar a personagem menina cega Matsuo e a metáfora da palavra na criação literária inscrita nesta personagem.

A fim de discutir e analisar a singularidade e a potência da personagem feminina, a pesquisa pretende utilizar como referencial teorias de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e o Círculo. Desse modo, a partir de uma leitura dialógica, busca-se investigar de que forma as tensões dos enunciados materializadas em texto literário produzem um sentido capaz de reforçar a autonomia, a autoconsciência e a relevância das personagens femininas. Para estudo das personagens que estão mortas na narrativa, pensaremos a memória a partir de Jeanne Marie Gagnebin (2018) e de Paul Ricoeur (2020). O luto e a melancolia terão reflexões embasadas pelo clássico ensaio de Sigmund Freud (2010).

A escolha de uma abordagem teórica e metodológica voltada principalmente a uma leitura dialógica do discurso deve considerar que os preceitos propostos por Bakhtin e o Círculo não se propunham (e não devem se propor) a ser um modelo rígido e fechado, mas a uma forma dialógica de se encarar o objeto de pesquisa. Como enfatiza Beth Brait:

As contribuições bakhtinianas para uma teoria/análise dialógica do discurso⁷, sem configurar uma proposta fechada e linearmente organizada, constituem de fato um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a *postura dialógica* diante do *corpus discursivo*, da metodologia e do pesquisador. A pertinência de uma perspectiva dialógica se dá pela análise das especificidades discursivas constitutivas de situações em que a linguagem e determinadas atividades se interpenetram e se interdefinem, e do compromisso ético do pesquisador com o

⁷ Atualmente denominada Análise Dialógica do Discurso (ADD), seus princípios foram lançados por Bakhtin em “O discurso em Dostoiévski”, em que o autor, pela primeira vez, utilizou-se do termo “Metalinguística” para se referir às relações dialógicas e discursivas da linguagem que transcendem a Linguística. (BAKHTIN, 2018, p.207-234).

objeto, que, dessa perspectiva, é sujeito histórico. (BRAIT, 2020, p.29, grifos da autora)

Em vista disso, a posição do pesquisador inscreve-se como ato ético, no sentido de tomada de consciência de assumir um lugar único, singular e responsável ao lidar com seu objeto.

A dissertação está estruturada em três capítulos, descritos a seguir. No primeiro, pretende-se estudar as principais personagens dos romances anteriores *a Homens imprudentemente poéticos*⁸, além da senhora Fuyu, que pertence à obra escolhida para *corpus*. Para tanto, selecionamos personagens cuja construção poética ilustra sua potência e relevância na narrativa. A partir de um lugar exotópico, de pesquisadora, os romances são revisitados e busca-se identificar características e ecos que podem fornecer elementos para a investigação do *corpus*. Nessa perspectiva, as personagens são divididas entre as presentes ou “vivas” e as ausentes ou “mortas” nas narrativas. Para as primeiras, serão destacadas as elaborações dialógicas que dão voz e singularidade ao feminino. Para as últimas, a aporia da presença-ausência será pensada a partir da rememoração pelas personagens sobreviventes.

O segundo capítulo, voltado a uma abordagem teórica, propõe-se a verificar de que modo as tensões produzidas pelo discurso reforçam a figura do feminino. Tendo em vista as concepções teóricas de Bakhtin e o Círculo, busca-se investigar os efeitos de sentido e as diversas interações dialógicas materializadas no texto literário, a exemplo da bivocalidade discursiva. Além disso, o heterodiscurso e as manifestações do discurso alheio ilustram as tensões produzidas pelos enunciados e evidenciam o protagonismo feminino nas narrativas. O excedente de visão e a exotopia, por sua vez, serão pensados como elementos constitutivos do princípio de alteridade e como recursos fundamentais do ato de criação poética. A autoconsciência da personagem será relacionada ao conceito de polifonia, a partir dos estudos de Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski.

O terceiro e último capítulo visa a empreender a análise do *corpus* em diálogo com as considerações teóricas anteriores. Considerado como fundamental para a análise, o estudo do tempo e do espaço da narrativa será investigado em perspectiva do cronotopo na concepção de Bakhtin. Em sentido específico, a partir da epígrafe do romance, pretende-se

⁸ O romance *As doenças do Brasil*, de Valter Hugo Mãe, lançado em 2021, não faz parte desta pesquisa, já que por ocasião de sua publicação este estudo estava em andamento.

pensar as inscrições do tempo e da natureza no espaço narrativo, destacando-se sua inseparabilidade. A exemplo das tensões dos enunciados, a natureza será contraposta dialogicamente aos conflitos humanos. Nessa perspectiva, a floresta dos suicidas, como centro irradiador de morte e de vida, é o cronotopo fundamental da narrativa. O Japão, por sua vez, como “ventre puro” (MÃE, 2016b, p.126), inscreve-se como metáfora do feminino.

Por fim, ainda no terceiro capítulo, a análise das personagens femininas pretende retomar os traços fundamentais que as constituem como autoconscientes e plenivalentes no discurso, à semelhança da personagem do romance polifônico de Dostoiévski. Para esse fim, retoma-se as questões que situam autor-criador⁹ e personagem em planos equipolentes. Como destaca Bakhtin (2018, p.78), é exigido do autor no romance polifônico uma constante atividade dialógica com a personagem. Se essa atividade diminui, ou seja, se a personagem deixa de ser tensamente provocada no plano discursivo, é certo que ela perderá sua característica de ser plenivalente, objetificando-se.

A senhora Kame, em sua ambivalência marcada pela tensão discursiva e semântica entre “mulher longínqua” e “mãe perto” destaca-se como autoconsciente e manifesta-se em sua alteridade radical representada pela maternidade. A senhora Fuyu, cuja presentificação parece resistir ao acabamento estético da morte, “resta” na narrativa. Sua elaboração poética é transgrediente à morte e se materializa no quimono estendido diariamente no quintal por Saburo. A menina cega Matsu, metáfora da criação literária e da contemplação a que a arte convida, percorre os planos entre a natureza bruta e a frágil condição humana, evocando uma leitura de mundo possível pela palavra.

⁹ Nas traduções utilizadas nesta pesquisa, o termo “autor-criador”, em perspectiva bakhtiniana, refere-se a um elemento estético do todo artístico da obra e não se confunde com “autor-pessoa”. Salvo momentos em que estivermos nos referindo expressamente ao autor-pessoa, utilizamos “autor-criador” ou apenas “autor” para ilustrar esse componente ativo e responsivo do texto literário.

1. A PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE

*Que é necessário sair da ilha para ver a ilha,
que não nos vemos se não nos saímos de nós.*

(José Saramago)

Ao propor a análise das personagens femininas em *Homens imprudentemente poéticos* (2016), *corpus* deste estudo, inevitavelmente somos levados a refletir sobre a construção de outras personagens em obras precedentes do autor. A linguagem literária constrói personagens singulares e que têm sua potência evidenciada nas narrativas a partir de recursos poéticos que colocam em destaque a voz e a figura femininas.

Neste capítulo, não se pretende elaborar um inventário de todas as personagens femininas na obra do autor, mas sim eleger, a partir de critérios como visibilidade, importância na construção da narrativa e das próprias características de personagens que ecoam em outras obras, aquelas que julgamos representativas da inscrição do feminino na prosa romanesca de Mãe.

Ao analisarmos o percurso de criação literária do autor, constatamos a presença e relevância da personagem feminina. Parece-nos que Mãe busca primordialmente dar voz ao outro, e a figura da mulher exerce papel fundamental nesse sentido. Pode-se dizer que em *Homens imprudentemente poéticos* a elaboração dessas personagens atinge um momento de destaque em seu projeto literário. Isso nos leva a procurar estudar a personagem feminina em seu percurso evolutivo ao longo dos romances anteriores, em um processo dialógico em que os enunciados são sempre responsivos a outros, passados, presentes ou mesmo futuros. O destaque que Valter Hugo Mãe dá à personagem feminina se manifesta tanto nas temáticas de seus romances como na própria elaboração poética, como veremos adiante.

As personagens estudadas neste primeiro capítulo são apresentadas por ordem de publicação dos romances em Portugal, a saber: em *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).

As personagens dos romances serão subdivididas em dois grupos. O primeiro é formado por aquelas que estão vivas na ficção, com atuação efetiva nas narrativas. Incluem-se, neste caso, Dona Tina, a mãe de Benjamim e tia Cândida (*o nosso reino*); Ermesinda, a mãe de Baltazar, Teresa Diaba e Gertrudes, a bruxa (*o remorso de baltazar serapião*); Maria da Graça e Quitéria (*o apocalipse dos trabalhadores*); e Isaura, Matilde e a anã (*O filho de mil homens*). Sobre este primeiro grupo, verificaremos como as interações dialógicas presentes nas narrativas dão voz ao feminino e se materializam no próprio texto literário, em desdobramentos que marcam as tensões e as ambivalências entre as personagens e seus discursos, contrapontos que podem ser lidos como articulações das consciências.

O segundo grupo destaca a construção poética de personagens ausentes, as que estão mortas na narrativa, mas que, a despeito de não estarem presentes em praticamente todo o enredo, impactam as personagens vivas por meio da rememoração. A elaboração da memória, que remete à própria criação literária na medida em que encerra a aporia da representação de um presente-ausente, marca as personagens vivas e mesmo define suas ações. Neste grupo, destacamos Laura (*a máquina de fazer espanhóis*); Sigridur (*A desumanização*); e a Senhora Fuyu (*Homens imprudentemente poéticos*). Neste caso, as ambivalências entre morte e vida, ausência e presença, identidade e alteridade, entre outras, são o combustível do dialogismo e de suas manifestações discursivas.

1.1 As personagens vivas

As personagens vivas nas narrativas de *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *O filho de mil homens* têm em comum traços de autoconsciência que permitem-nos pensá-las como protagonistas e heroínas do discurso. Nota-se que pelas tensões produzidas a partir dos enunciados e no embate entre essas consciências, a voz feminina, literalmente ou como metáfora, inscreve-se como poder. A produção de sentido reflete, dessa forma, a singularidade e a potência da personagem feminina.

O protagonismo feminino em *o nosso reino*

Valter Hugo Mãe iniciou sua carreira literária como poeta e o romance *o nosso reino* foi sua primeira incursão oficial na prosa romanesca. O narrador-personagem, o garoto Benjamim, de oito anos, deseja ser santo e testemunha o despedaçar de sua família e do “reino” ao seu redor. O narrador cede voz às personagens femininas, em especial sua mãe, a comadre da mãe, dona Tina, e sua tia Cândida, por quem tem um carinho especial. A narrativa de *o nosso reino* é estruturada a partir de conflitos que se estabelecem entre as personagens, principalmente as femininas, e nos quais questões como religiosidade, crenças, superstições e fantasias são onipresentes. No primeiro romance da chamada “tetralogia das minúsculas”, ou “tetralogia das idades”, a opção por escrever sem caixa alta e sem sinais de pontuação materializa a ideia da equanimidade entre as vozes literárias. A própria fluência do texto, assim representado, remete à velocidade do pensamento. O fluxo dialógico se apresenta tanto na forma quanto nos temas discursivamente apresentados. A personagem feminina, neste processo, se apresenta como plenevalente e autoconsciente de seu destino.

Neste romance, o matriarcado, especialmente representado na figura de dona Tina, exerce papel central, já que pelas mãos poderosas da personagem e por seus delírios vemos o despedaçar do “reino” e a degradação de seu filho, Carlos, a quem tenta desesperadamente salvar. Nas palavras de Carlos Manuel da Silva Marques:

Em o nosso reino prevalece o que se pode chamar uma sociedade matriarcal pela importância conferida à figura da mulher, pois esta é a base da família e detentora de um papel preponderante dentro da sua estrutura. Servem como exemplo a avó de benjamim, a sua tia cândida, dona hortência, dona ermelinda e dona darci. Em quase todas estas mulheres se pode notar a força, a capacidade de liderança e a forma como conjugam à sua volta a gestão doméstica e as relações familiares. [...] (MARQUES, 2009, p. 118)

Essa configuração de personagens que na própria temática da narrativa dá destaque à figura do feminino também pode ser verificada na elaboração discursiva, uma vez que, pelos diálogos e interações entre as personagens, percebe-se a equipolência entre as vozes e os embates entre as consciências.

Dona Tina vai recorrer a toda espécie de artifícios, inclusive à feitiçaria, a fim de salvar seu filho, recém-chegado da guerra de Angola, da degradação mental e física em que

se encontra. Seus esforços se mostrarão inúteis e a morte de Carlos culmina com a afasia da mãe e sua incapacidade até mesmo para morrer.

A mãe de Benjamin, comadre de Tina, chega a oferecer o filho, que era visto como santo pela comunidade, para cura de Carlos: “leve-o, se lhe salvar o filho ou lhe servir de grande coisa nunca vista, fique com ele”. (MÃE, 2019, p.97). A mãe se atém ao trabalho doméstico a fim de esquecer a tristeza, que aumenta a cada dia depois que o marido começa a beber. Paradoxalmente encontra liberdade quando conhece o alheamento, na loucura.

A terceira personagem que podemos indicar como fundamental na constelação feminina de *o nosso reino* é tia Cândida. Muito querida pelo sobrinho, a tia vive um relacionamento às escondidas com o viúvo Francisco, o que a coloca em situação propícia à fofoca: “[...] pergunta à tua tia porque não casou mas vai ao fim do dia à casa do senhor francisco.” (2019, p.56). Mais tarde, após oficializar a união com o viúvo, também vivenciará o despedaçar de seu reino. Em meio à sua tristeza profunda, após perder o bebê recém-nascido, ainda oferece alento a Benjamim e aos irmãos pequenos, abandonados pelo pai e pela loucura da mãe.

Podemos notar que o protagonismo feminino prevalece na elaboração literária na medida em que as personagens femininas assumem o discurso e se impõem como autoconscientes de seus destinos. O excerto a seguir ilustra como a voz e a consciência se transferem do narrador para a personagem da mãe:

para a minha mãe a minha tia era uma pessoa nova e desconhecida. não que o senhor francisco lhe tenha dito, mas era explicito o adultério, o pecado, pensava ela. a irmã em actos sexuais, sem a bênção do casamento, sem a comunhão da igreja, de onde viria aquele mal. e supostamente teriam de casar-se, remediar o que haviam feito para provarem a deus o amor e o respeito pelas carnes um do outro. e não me fale mais em carnes, nem em pecado, senhor francisco, e tenho de tirar o miúdo aqui de dentro, vai para o teu quarto, que isto não é conversa para ti. (2019, p.64-65).

Vale destacar como o discurso indireto livre do narrador vai aos poucos evidenciando as convicções religiosas e morais da mãe e transforma-se, em seguida, na própria fala dela, cedendo-lhe voz em primeira pessoa: “e não me fale mais em carnes, nem em pecado, senhor francisco [...]”. Esse discurso duplamente orientado marca a tensão entre a voz do narrador e a da personagem da mãe, evidenciando o embate entre as consciências. O protagonismo feminino assume o discurso, e a mãe ordena inclusive que o garoto se retire da sala e da

conversa. O recurso da escrita em minúsculas evidencia o fluxo verbal e de pensamentos e reitera o tema do pecado materializado pela seleção do léxico, como “adultério”, “pecado”, “actos sexuais”, “aquele mal” “sem a benção do casamento”, “sem a comunhão da igreja” e opõe esses termos a “casar-se”, “remediar” e “provarem a deus o amor e o respeito pelas carnes”. Novamente, ao final do excerto, há a tensão explícita entre as palavras “carne” e “pecado”, o que enfatiza a visão da mãe de Benjamin sobre a relação de Cândida. Destaca-se que o próprio nome da personagem da tia, que etimologicamente refere-se à pureza e à inocência, materializa a divergência na medida em que se contrapõe à ideia de pecado.

No trecho a seguir, o diálogo entre a mãe e a comadre Tina, em desespero pelo estado crítico de saúde do filho Carlos, ilustra outro momento de embate entre as vozes e as consciências:

ai, comadre, não sei o que digo, que minha vontade é prometer tudo, caminhar de joelhos até à igreja, assear todas as campas do cemitério, até fechar as pernas de vez. não diga isso, tina, tenho aqui o meu pequeno. o meu marido quer levar o meu menino para a cidade, quer pô-lo num hospital, mas o doutor diz que é da cabeça, e que problemas destes não se tratam senão dentro da cabeça, não vale a pena viajar. [...] mas, comadre, ele duvida de tudo, e não sabe se há-de pedir a deus ou ao diabo. comadre tina, não repita isso nunca, agarre o terço, sintá-o, deus existe, comadre tina, deus existe, não o perca, não o perca agora porque se o seu menino duvidar cabe-lhe a si acreditar por ele e merecer por ele a sua salvação. esta noite, a meio da noite, muito escuro lá fora, um silêncio, acordei mais uma vez, e pensei no meu menino, a ouvi-lo soluçar, e não senti deus, não acreditei nele, comadre, fiquei sozinha, pela primeira vez na minha vida, fiquei sozinha [...]. (2019, p. 74-75)

O desespero de dona Tina e sua solidão são imagetivamente elaborados pela sua fala desenfreada que remete ao redemoinho de seus pensamentos em que considera fazer promessas ao mesmo tempo em que confessa estar perdendo a fé. Nota-se, mais uma vez, que o recurso da escrita em minúsculas colabora com esse fluxo desabalado de ideias, evidenciado pela profusão de vírgulas na fala da personagem, expondo o conflito de sua consciência. Ao final do excerto, os termos “esta noite”, “meio da noite”, “muito escuro lá fora”, “silêncio”, “não senti deus” e “fiquei sozinha” reforçam o peso da solidão da mãe de Carlos. A tensão entre as vozes internas dessa personagem se desdobra externamente, levando o conflito para outras camadas da estrutura narrativa, reproduzindo o dilema presente na temática, que narra o despedaçar dos valores religiosos e morais que compõem o “reino”

de Benjamim. Acompanhamos, assim, no diálogo dessas personagens, suas reflexões, ações, escolhas, sofrimentos e decadência rumo à destruição.

As personagens femininas de *o nosso reino* delineiam-se como autoconscientes na medida em que estão em constante confronto com outras consciências, a exemplo da do narrador, e mantêm equipolência no discurso. Cabe notar como as vozes e consciências independentes dão às personagens de *o nosso reino* autonomia para construção (ou destruição) de seus destinos.

A metáfora da ruína pode ser vista, por exemplo, na imagem da casa de Benjamim. Sua queda coincide com a decadência das personagens femininas e evoca os valores morais e religiosos que se decompõem. A casa, além disso, pode ser pensada como configuração simbólica do feminino e do útero, imagem também presente em *A desumanização*, e que se repetirá em *o remorso de baltazar serapião*, que veremos a seguir.

A voz como inscrição de poder em *o remorso de baltazar serapião*

O segundo romance da “tetralogia das minúsculas”, *o remorso de baltazar serapião*, é um marco no projeto literário de Valter Hugo Mãe. Polêmico, violento e extremamente cruel ao retratar a condição feminina, a narrativa foi aclamada por José Saramago, em 2007, com a frase que se tornaria referência para designar a escrita de Mãe: “Um tsunami linguístico, estilístico, semântico, sintático. Um tsunami num sentido não destrutivo mas pelo ímpeto e força” (SARAMAGO, 2018, p.11). As opiniões que felicitam o projeto poético do autor nesta obra, no entanto, não são unânimes, sendo confrontadas especialmente pela crítica feminista, que questiona a reprodução de situações degradantes e violentas a que as mulheres são submetidas ao longo da História. Tatiana Pequeno, em crítica ao romance, destaca que a despeito da importância de levantar questões como a violência histórica contra a mulher, a narrativa:

[...] garante à mulher apenas o espaço mortuário de sua tradição; aniquilamento, silêncio e abjeção. Não resta sobrevivência para o feminino ali, apenas a ritualização de um discurso e de um dispositivo largamente já conhecidos porque legitimadores das impossibilidades ontológicas e corpóreas para as mulheres. (PEQUENO, 2019, p. 204)

As discussões que envolvem a obra literária e sua repercussão na recepção crítica evocam questões atuais e que certamente enriquecem debates sobre literatura e questões de gênero. Feitas essas breves considerações, e considerando a fortuna crítica que já estudou a violência contra a mulher em *o remorso de baltazar serapião*, aqui pretende-se destacar a voz feminina na narrativa em seu estatuto de poder e de resistência e de sua supressão como metáfora de aniquilamento. Nesse sentido, acreditamos que o artifício estético de expor a violência pela voz do agressor potencializa a dissonância das vozes discursivas e evidencia a barbárie. Interessa-nos, portanto, pensar a elaboração desse conflito e seu efeito na produção de sentido do texto.

Observa-se, neste romance, a voz feminina vista sob o ponto de vista de um narrador machista, violento e misógino. Percebemos o quanto Baltazar reproduz o comportamento agressivo do pai, repetindo um ciclo de violência contra as mulheres. Porém, é justamente pela voz do narrador masculino que se pode experimentar, de um ponto de vista estético, a brutalidade e a injustiça a que estão sujeitas as mulheres. A escolha do foco narrativo na pessoa do agressor é capaz de potencializar o sentimento do absurdo, materializado nas tensões entre as vozes narrativas e impactando o leitor ainda mais do que se narrativa fosse contada do ponto de vista da vítima ou de um narrador onisciente.

O enredo de *o remorso de baltazar serapião* se passa na Idade Média e a temática gira em torno da degradação da família dos “sargas”, assim apelidados pela vizinhança em alusão ao nome da vaca da família, mais bem tratada do que as mulheres, e que seria a verdadeira mãe dos filhos, segundo os boatos que se espalhavam. Baltazar Serapião é o narrador-personagem que reproduz o sistema patriarcal e extremadamente violento e opressivo às mulheres. Apaixona-se pela bela Ermesinda, e com ela se casa. Apesar de seu amor, passa a torturá-la física e psicologicamente em razão de ciúmes infundados, desfigurando-a de forma bárbara. Percebe-se, ao longo da narrativa, que a voz de Ermesinda, sempre escassa e fraca, define junto com seu corpo, até atingir a mudez, que coincide com sua dizimação física e morte brutal.

A voz negada à mulher, metáfora de seu subjugo, permeia a constituição das personagens, como se verifica, por exemplo, na primordial condição da mãe:

a minha mãe não discernia senão sobre lidas da casa. estropiada do pé, pouco capaz de ver, ficara inutilizada para as coisas dos senhores [...] a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldegundes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas. uma mulher é um ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com seus erros. (MÃE, 2018, p.25)

O pé “estropiado”, resultado de uma das agressões do marido, simbólica e literalmente mantém a esposa presa ao lar, já que andar passa a ser dificultoso. Espelhando o pai, Baltazar comete a mesma agressão contra Ermesinda, como uma de suas primeiras intenções de “educá-la” no casamento.

Já nas primeiras linhas do romance, o narrador associa a voz feminina ao poder de destruição e ao mal: “a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só diabo e gente a arder tinham destino. A voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude de nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos” (2018, p.19). Nada que o impedisse de se relacionar sexualmente com a Teresa Diaba, personagem assim apelidada por ceder aos impulsos e aceitar ter relações sexuais com todos os homens da região: “não queria nada mais senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher” (2018, p.36).

Nota-se como a característica de ser calada corresponde à imagem prevista para a mulher, ainda que Teresa se pareça, na visão do narrador, com um animal: “a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável” (2018, p.44). Teresa Diaba, com sua vocalização perturbadora e desumana pode ser vista como elemento de transgressão e resistência. Ainda que sua voz não corresponda a um léxico, é coerente com sua atitude livre e libertina.

Em contraponto dialógico, Ermesinda fala muito pouco e, quando o faz, é em tentativa de se defender. Quando é convocada para trabalhar na casa de Dom Afonso, Baltazar é obrigado a permitir, mas não acredita que a esposa não se deixe seduzir pelo poderoso senhor:

ela dizia que entrava para a sala de grande nobreza para uma conversa muito rápida, em que o senhor lhe perguntava pelos queijos, tão apropriada das tarefas logo de início, e depois lhe desejava bom trabalho em simples continuação de instruções já dadas. mais nada. era como perder tempo, parecia, não acontecia mais nada. dizia-

me a *minha bela e calada mulher, olhos não abertos dos pés*, delicadeza à minha mesa e na minha cama, como coisa branca que me impressionava. (2018, p. 56-57, grifos nossos)

Ser “bela e calada” e manter a cabeça baixa (“olhos não abertos dos pés”) eram as virtudes desejadas. Mesmo assim, Baltazar não acredita na fidelidade da esposa, e continua perpetrando atrozessões agressões contra a mulher, deformando-lhe, além do pé, o braço, que passa a ficar “apontado para o ar” (2018, p.84), e arrancando-lhe um olho: “ficarás a ver por sorte ainda, ficarás a ver melhor do que te devia deixar, mas deixo-te o outro para vez que me pareça” (2018, p.122). Baltazar não acredita que Dom Afonso quisesse apenas ter a presença e a voz da jovem:

ela a encolher os ombros e a jurar, não fazemos mais que conversar. dom afonso sente amizade e interesse por coisas que digo, porque vejo belezas nas coisas que lhe digo como melodias, assim se entretém e fascina. coisas como, perguntei. assim como palavras belas tiradas à mudez das coisas que vejo ou acontecem, palavras preparadas na sensibilidade do coração. como palavras dos sonhos mais bonitos. se se gasta em conversas de mulher, que homem menos natural será ele. que me estás a dizer, mulher, que dom afonso se entretém com fragilidades e ilusões femininas. que se basta do que uma ignorante como tu lhe leva. estarás louca de acreditar que tal pretexto que me convencesse. (2018, p.109)

Nota-se como Baltazar se recusa a ouvir os encantos que pudessem ter as palavras de Ermesinda, reproduzindo as ideias do pai de que as mulheres eram perigosas e desde sempre não se deveria dar-lhes ouvidos. Baltazar prefere acreditar em uma traição, em um interesse sexual de Dom Afonso por Ermesinda, mas não na possível beleza das palavras da esposa.

Outro elemento de contraponto, na voz que se apresenta como resistência e transgressão, é a bruxa, assumindo várias feições em diversas personagens, mas principalmente na figura de Gertrudes, a mulher queimada. Essa tensão dialógica entre o silêncio de Ermesinda e a voz que se inscreve como potência, no caso da figura da bruxa, enfatiza o conflito na medida em que é pela ambivalência entre essas duas figuras femininas que se constrói a metáfora da voz como poder. Enquanto a voz negada à Ermesinda marca sua submissão e ruína, a voz da bruxa se impõe como agente de seu destino e dos destinos masculinos.

Gertrudes é condenada à fogueira em acusação de bruxaria e por suspeitas de envenenar os maridos que tivera. Sobrevive, porém, e passa a rondar a casa de Baltazar: “e eu vi, feições desfeitas, como lhe era dada a cara do fogo, a alma do inferno aos nossos olhos

exposta” (2018, p.107). Em sua jornada em que é designado por Dom Afonso para levar o irmão Aldegundes ao el-rei, o narrador decide levar Gertrudes, com a intenção de se desfazer dela pelo caminho. Aldegundes, após o assassinato da mãe pelo pai, desenvolve um talento artístico que encanta primeiro Dom Afonso, em seguida, o próprio rei. O garoto desenha céus em busca de resgatar a imagem da mãe, e o interior da casa dos Sargas passa a ter luz própria, tamanha a beleza das pinturas. Novamente destacamos a metáfora da casa que remete ao feminino: a mãe morta, na tentativa de ser representada artisticamente pelo filho, traz alento e luz aos desafortunados.

Ao longo da jornada, a mulher queimada insiste em falar, a despeito de Serapião a mandar calar-se:

e porque temes assim a voz da mulheres, perguntou-me ela. ao que respondi, por ser verdade que se iludem e procuram a irrealidade como falta de inteligência, e mesmo afronta, perante aquilo que deus nos deu. se deus nos deu a realidade, porque haveríamos de querer o que não existe. [...] é que às mulheres deus dá conhecimento de algo que não dá aos homens, como a concepção e como sentidos intuitivos para saber de acontecimentos antes de lhos dizerem. [...] isso é conversa de bruxa. [...] dizes isso a envio do diabo. cala-te. (2018, p.129)

Enfatiza-se a associação da figura da mulher e seus dons à figura do diabo e à bruxaria. Antes de ser abandonada no caminho, Gertrudes já havia profetizado: “terás prova, amarás as mulheres para aprenderes a valorizá-las, e só depois te conhecerás de verdade” (2018, p.135). Após deixá-la, Baltazar e Aldegundes sentem-se queimar, o que os leva a se consultarem com outra bruxa. O remédio é andarem com a mão dentro de um vaso com água de chuva. Sendo apenas paliativo, já que não podem tirar a mão da água caso contrário se queimam, ao chegarem ao destino, o el-rei oferece uma bruxa poderosa para desfazer o feitiço: para a surpresa dos irmãos, a própria Gertrudes, “vitoriosa e quase sorridente” (2018, p.153). Os Sargas permanecem na maldição de se queimarem, agora em trio com Dagoberto, que conheceram no palácio.

Os três, banidos pelo rei, retornam à casa de Baltazar, humilhados e fracassados. Não podem se distanciar entre si e queimam tudo às cinzas por onde passam. A casa, novamente aqui em metáfora do feminino, também queima aos poucos, e da beleza da arte de Aldegundes não sobra nada. Pela palavra da mulher, em recusa de calar-se, foram amaldiçoados irremediavelmente.

A voz, que se delinea como metáfora de poder, confere à bruxa sua vitória. A potência da palavra fica mais evidente em seu contraponto com a mudez de Ermesinda e inscreve a voz como possibilidade de resistência.

“Mulheres-a-dias”, mulheres todos os dias: *o apocalipse dos trabalhadores*

Em *o apocalipse dos trabalhadores*, terceiro romance da “tetralogia das minúsculas”, as personagens Maria da Graça e Quitéria são trabalhadores diaristas, função que em Portugal recebe o nome de “mulheres-a-dias”. No plano discursivo, essa função remete à própria constituição das personagens, mulheres que no trabalho reificante e repetitivo perdem sua humanidade, às quais poucos dias são reservados o direito de “ser mulher”. Como complemento de renda, também são “mulheres carpideiras”, contratadas para chorar em velórios de desconhecidos. A evocação da morte, presente na narrativa especialmente como prenúncio do destino de Maria da Graça, é metaforizada pelo ato de “carpir”, que a personagem aceita como trabalho dada a sua boa remuneração.

Maria da Graça é casada com Augusto, a quem envenena lentamente com lixívia por não o suportar mais. Ao mesmo tempo, mantém um relacionamento sexual com seu patrão, o senhor Ferreira. Tem sonhos recorrentes em que morre, chega às portas do céu, mas não consegue entrar:

a maria da graça encostava-se o mais que podia às paredes e lá fazia o seu percurso, convicta de que, tendo morrido de tão horrenda sorte, seria digna de todos os perdões e admitida no céu. assim se apresentou, maria da graça, fui empregada de limpeza, sim, mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias. e o são pedro perguntava-lhe, o que é que isso quer dizer. e ela respondia, matou-me o senhor ferreira, que há muito me andava a fazer mal e eu até já o via a acontecer. (MÂE, 2017b, p.18)

São Pedro, no sonho, não valoriza a autodescrição de Maria da Graça: “ó minha senhora, isso agora não tem valor, os mortos são todos iguais, não têm profissão [...] ou parece-lhe que aqui existem quartos para limpar (2017b, p.18). O tom de galhofa do santo, reforçado pela sonoridade e pelo ritmo do excerto, que lembra uma conversa cotidiana, a exemplo, de “ó minha senhora”, ilustra o conflito interno de Maria da Graça e a imagem que a personagem tem de si mesma, já que o sonho é dela, e seu embate com o santo elabora a tensão de sua própria consciência.

Tanto Maria da Graça quanto Quitéria são personagens ambíguas e contraditórias, cada uma a seu modo. A primeira sofre por gostar do velho senhor Ferreira, que não lhe oferece nada além de um salário exíguo e sexo insatisfatório. Quitéria, por sua vez, gosta de rapazes mais jovens e se envolve com o imigrante ucraniano Andriy, que sofre por ter abandonado pai e mãe em seu país em busca de oportunidades melhores em Portugal. Quitéria, fria e embrutecida pela vida, não tem, a princípio, carinho ou amizade pelo rapaz e, no episódio em que ele falha sexualmente, a distância entre os dois fica mais evidente:

o andriy aproximou-se então da cama e desculpou-se com a verdade, eu não estar feliz, meu pai mais doente e minha mãe com maldade em ucrânia. eu pensa nisso sempre e não tem pensar outra coisa. a quitéria não seria dotada das melhores maneiras, como até ela percebia, e questões de dinheiro accionavam em si uma reacção violenta que, para defesa de seu mundinho contido, assustava quem ela julgava pedir-lhe financiamento. e respondeu, não penses que te vou pagar pelos serviços, não sou mulher de pagar por sexo e não entrarias na minha casa se te tivesses apresentado como uma puta. e ele recuou. os olhos vidraram-se, humedeceram levemente e perceberem a distância de anos luz a que estava aquela mulher e o quanto fora ingênuo por lhe ter falado dos seus problemas. (MÂE, 2017b, p.53-54).

Interessante destacar que os mundos de Maria da Graça e Quitéria não são vistos de “fora” pelo narrador onisciente, mas construídos a partir do ponto de vista dessas personagens. Segundo Mikhail Bakhtin, em seus estudos a respeito da obra de Dostoiévski, a personagem, no plano polifônico, está em constante tensão discursiva com o narrador ou com o autor,¹⁰ construindo seu ponto de vista sobre o mundo:

A personagem interessa a Dostoiévski como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2018, p.52, grifos do autor)

As “mulheres-a-dias”, cuja autoconsciência remete à personagem do romance polifônico, constroem, dessa maneira, a si mesmas como mulheres e como sujeitos de suas histórias. Quitéria, ao se apaixonar por Andriy, transcende as funções mecânicas do trabalho e do sustento material, saindo de sua condição reificante para ascender a protagonista de seu

¹⁰A partir do segundo capítulo discutiremos as questões fundamentais da polifonia que envolvem, primordialmente, a posição do autor-criador como elemento estético e seu embate com outras vozes e consciências na narrativa.

destino. Andriy procura Quitéria de modo a lhe oferecer a chance de se desculpar, o que a mulher faz de modo surpreendente até para si mesma. Maria da Graça percebe antes de Quitéria o sentimento:

“tu gostas dele, quitéria. não. disseste que sim. como miúdo. é um miúdo. mas ficaste muito contente por ele te ter vindo procurar. e tu com isso. não te basta ficares viúva. não digas isso. como vais fazer agora. não sei. [...] apetece-me também morrer.” (MÁE, 2017b, p.84)

O ritmo impresso ao diálogo, especialmente marcado pelas minúsculas e pelas respostas curtas de Quitéria: “não”, “como miúdo”, “e tu com isso”, pede velocidade à leitura e faz lembrar uma discussão oral. Ao mesmo tempo, ilustra a entonação¹¹ da personagem, seca, ríspida, que reflete sua personalidade, permanentemente “em guarda”. Ao mencionar a viuvez de Graça, Quitéria refere-se ao padrão da amiga que se suicidara. Maria da Graça, apesar de chamar o falecido de “maldito” também se descobre apaixonada e em sentimentos conflituosos de amor e ódio. Quitéria, por outro lado, aos poucos vai cedendo:

[...] enfraquecia as suas defesas, as guardas levantadas diante do coração. porque a permissividade da quitéria era proporcional ao gosto que lhe dava tê-lo. tê-lo concretamente a ele, não outro qualquer, português, ucraniano, brasileiro. aquele era o homem pelo qual ela, ainda sem muito admitir, ia esperando. (2017b, p.105)

As heroínas de *o apocalipse dos trabalhadores*, à semelhança do herói¹² na concepção bakhtiniana, apresentam-se literariamente em processo de construção e transformação, processo em que o caráter de inacabamento e de resistência de suas consciências esboça suas relações com o mundo, em permanente tensão.

O trabalho executado mecanicamente e em troca de subsistência acaba por objetificar o homem. Bakhtin, todavia, analisa o trabalhador como sujeito, em sua corporeidade e individualidade. Dessa forma, as relações entre as personagens podem movê-las a transpor a

¹¹ A entonação, em perspectiva bakhtiniana, é marca de alteridade constituída de valoração na medida em que traz peculiaridades, emoções, nuances e outros índices característicos do falante. A esse respeito, ver *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2020b).

¹² Herói (ou heroína) em concepção bakhtiniana, como utilizado nesta pesquisa, refere-se à personagem continuamente em tensão dialógica com o autor-criador e com outros elementos da obra e, nesse sentido, nunca é objetificada, ao contrário, delinea-se como autoconsciente. A relação entre autor e herói, como discutida ao longo desta dissertação, é sempre de alteridade e pressupõe a posição do autor que fala “com” a personagem e não “sobre” a personagem.

alienação imposta por um trabalho mecânico. Como observam Vera Bastazin e Humberto de Oliveira:

Aos poucos, as personagens vão se humanizando à revelia do sistema que tenta desumanizá-las e, com isso, também se conscientizam mais do próprio sistema desumanizante. [...] graça, na verdade, inicialmente descrita de maneira simplista, vai se revelando repleta de metafísica e, em sua metafísica, percebe e denuncia toda a engrenagem de um mundo que a violenta sistematicamente. (BASTAZIN; OLIVEIRA, 2020, p.38)

Esse processo, possível graças à autoconsciência da personagem, pode ser verificado em Quitéria e Graça, mas também em Andriy, o trabalhador que, ao desligar-se como máquina, liberta-se da condição objetificada:

num domingo, pela tarde, muito poucos minutos depois de ele entrar e se juntarem na cama, a máquina avariou-se gravemente. rigorosamente, começou a estrebuchar como por falta de combustível, o barulho gutural e intenso, depois de um esticão mais longo e muito breve até ficar imóvel. a quitéria retirou as suas pernas de debaixo da máquina e aproximou o olhar da cabeça. [...] estava desligado. (MÃE, 2017b, p.108)

O ato de “desligar-se” de Andriy marca sua rendição, na “falha que o expunha à quitéria, irremediavelmente vulnerabilizando-se e, sem o formular, confiando nela [...]”. (2017b, p.109). Maria da Graça e Quitéria, a seu modo, também ultrapassam a condição objetificante imposta pelo trabalho, humanizadas pelo sentimento do amor. O trágico destino de Graça, que ao final imita o gesto do velho patrão de tirar a vida, acontece paradoxalmente quando percebe que também era amada pelo senhor Ferreira. Ao descobrir-se herdeira da casa, em desejo deixado em bilhete pelo falecido, Maria da Graça se vê valorizada e desiste inclusive de envenenar o marido. Sentia-se, finalmente, amada.

As heroínas em *O filho de mil homens*

Neste romance, o autor apresenta personagens que, incompletas, buscam no outro a possibilidade de plenitude. Como nota Rafaela Teotônio (2018, p.121): “Nessa história, que mais parece uma fábula pela organização narrativa estruturada, os personagens são representações de sujeitos marginalizados na sociedade”. Teotônio enfatiza como a condição

de marginalidade é traço fundamental das personagens. Assim configurado, o caminho para construção de novas possibilidades de relacionamentos e de identidades a partir do contraponto com o outro é o principal argumento narrativo. À semelhança do herói em concepção bakhtiniana, as personagens delineiam-se como autoconscientes e às mulheres, mais uma vez, Mãe dá voz e autonomia para que (re)construam a seus destinos.

No capítulo “O filho de quinze homens”, o narrador apresenta a história da anã, que vivia em um pequeno vilarejo e que recebia da comunidade, especialmente das mulheres, cuidados e piedade por sua condição. Admiravam-se com os pertences da anã, todos miúdos como ela, e sentiam-se aliviadas somente por pensar que a moça, tão pequena e para sempre criança, não sofreria de amor. Espanto então sentiram quando a anã contou que “esperava por um cavalheiro com um grande coração”. (2016c, p.33). O espanto deu lugar ao desprezo: “Talvez uma mulher não pudesse ser tão pequena”. (2016c, p.34). E mais chocadas ficam as mulheres quando descobrem a cama de casal, “de tamanho convencional”, nova, que a anã tinha em seu quarto.

Quando se revela grávida, a anã passa a ser a “ordinária”. A gravidez haveria de despedaçá-la. O médico, porém, acredita que vai tudo correr bem, que o bebê poderia nascer normal: “Sorriu feliz ao pensar nisso, que o seu filho seria um homem todo inteiro, e foi falar à polícia da vila, motivada por um direito também inteiro”. (2016c, p.41). A anã conta à polícia o nome dos quinze homens com quem se deitara, todos vizinhos, quase toda a população masculina da aldeia, na esperança de identificar o pai. As pessoas passam a lhe desejar mal, que morresse ela e o filho, que aquilo se pagasse.

A anã, porém, “sentia que, se o seu filho vingasse, a vida valeria a pena. Curava-se da tristeza e prosseguia no insondável que os filhos são. Os filhos, dizia, levam dentro famílias inteiras”. (2016c, p.43). De fato, “a anã morreu assim que o menino nasceu. [...] Ao menino chamaram-lhe Camilo”. (2016c, p.44). Camilo, depois adotado por Crisóstomo, cumpre seu destino de levar dentro de si “famílias inteiras”. A anã, apesar de morta e esquecida, aproximou-se de seu desejo de completude.

Nota-se uma paródia a um discurso oficial, em mecanismo de resistência, que nega as forças centralizadoras dos discursos convencionais, por natureza centrípetas e opressivas. A anã se apresenta esteticamente como heroína, em resistência pacífica, exercendo uma força que impede inclusive seu acabamento como personagem na medida em que se mantém em

constante tensão com outras vozes no discurso. Nesse sentido, é capaz de mudar o destino pré-estabelecido e previsto para si. Carlos Alberto Faraco destaca essa visão bakhtiniana do herói em Dostoiévski como figura inacabada:

Em Dostoiévski, a incompletude (o não acabamento) do ser humano no plano da vida se converte – pela primeira vez na história literária (segundo Bakhtin) – na inconclusibilidade estético-formal do herói. A peculiaridade do herói, no melhor Dostoiévski, está no fato de ele manter um núcleo inacabado e irresoluto; de ele resistir ao seu acabamento estético. (FARACO, 2020, p.46).

Essas características podem ser verificadas em outras heroínas de *O filho de mil homens*, como veremos a seguir, a exemplo de Isaura e de Matilde. Isaura é a “mulher enjeitada” pela mãe por ter se permitido deflorar antes de se casar. Como consequência, o noivo também a rejeitou. Passa a sentir-se velha, feia, sozinha, como a diminuir:

Enjeitada e diminuta, a Isaura envergonhava-se de ter 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)

Isaura, porém, encontrará possibilidade de ser outra, e de ser muitas. Com um casamento arranjado com o homossexual Antonino, a família de Isaura pretende remediar a situação. A mãe de Antonino, Matilde, também espera com isso mudar o filho. “Era uma ideia comum, essa de os homens maricas procurarem mulheres enjeitadas para casamentos de aparência.” (2016c, p.63). Na noite de núpcias, porém, Antonino foge. Isaura fica completamente só e um dia decide apenas caminhar pela praia. “A Isaura amava alguém por vir, amava uma abstração de alguém no futuro” (2016c, p.69), à semelhança da mulher anã, que também acreditava existir alguém à sua espera. Naquela manhã, Crisóstomo, o pescador, que era um homem “só metade”, encontra Isaura na praia. Crisóstomo já se considerava feliz naquele momento por ter adotado o menino Camilo:

No dia seguinte, quando acordava para preparar o pequeno-almoço e mandar o rapaz pequeno à escola, o Crisóstomo viu pela janela da cozinha uma mulher sozinha, sentada com exactidão no lugar onde se sentara ele. A falar sem ninguém e para ninguém. Certamente ali só parcial. Uma mulher incompleta. [...] O homem que chegou aos quarenta anos sorriu, e aquele sorriso já não era o mesmo do dia anterior. Já não era como nenhum outro do passado. Era o dobro de um sorriso. (2016c, p.28).

A partir de então, “inventam” uma família. Isaura e Crisóstomo acolhem também Antonino. Matilde, a mãe, amava Antonino, mas seu sofrimento era em dobro por não poder amá-lo às vistas dele e de outros como ele era. Desde a infância do menino, ouvia que era melhor se desfazer dele:

A vizinha insistia: o seu rapaz é maricas para a vida inteira, que ele abana-se como os galhos e tem mais flor do que a amendoeira. Se fosse meu filho, pela vergonha, eu rachava-o a meio e metia-o no buraco dos cães com sarna. A Matilde, com o coração pequeno e a cabeça confusa a encher-se de ódio, achava que se o filho lhe morresse a vida estaria normal, porque ser mãe fora uma ilusão. (2016c, p.97)

Matilde também se culpava pelo que podia ter feito de errado. E lamentava que as crianças crescessem:

As crianças não deviam crescer nunca porque as crianças são perfeitas. A Matilde pensava que o seu menino pequeno era perfeito. Pensava: as crianças não deviam crescer nunca porque as crianças são perfeitas. Que raio acontece depois às crianças, que crescem para ser tudo ao contrário do que os pais lhes disseram e tanto lhes sonharam. (2016c, p.125)

O percurso de Matilde no discurso literário é marcado pela possibilidade de enxergar o outro, princípio fundante da alteridade, e representa a maternidade como uma chance radical nesse sentido. Mas isso também se constrói ao longo da narrativa, já que, mesmo sendo mãe, Matilde tem sentimentos contraditórios sobre Antonino:

A culpa não podia ser sua. Era, quando muito, culpa sua não o ter desfeito. Mas desfazer um filho não dava para qualquer mãe, porque o ódio nunca era completo e o amor estava sempre presente, deturpando as melhores e mais sensatas decisões. Quem não tem filhos cada dia mata cem. (2016c, p.126)

A respeito da constituição estética das personagens heroínas no discurso de *O filho de mil homens* podemos inferir que a consciência dessas personagens está em permanente embate com outras consciências e não simplesmente subordinada à consciência do autor. A personagem, como a própria literatura, se apresenta em seu caráter de possibilidade. Na prosa romanesca de Mãe, a linguagem é frequentemente surpreendida em seu caráter indissociável da vida e, como tal, fundada em uma relação dialógica entre o sujeito, o discurso e suas inter-relações.

A seguir, estudaremos outra categoria de personagens, as ausentes, que, a despeito de serem apenas lembrança, se fazem fundamentais nas narrativas e impactam o próprio destino das personagens presentes. À semelhança da arquitetura da memória, essas personagens encerram a aporia da elaboração do presente-ausente e são construídas esteticamente de modo a deixarem suas marcas. Serão destacadas nessa leitura as inscrições das personagens mortas que repercutem nas sobreviventes, e as manifestações do luto e da melancolia como processos de superação ou de degradação.

1.2 A potência da personagem ausente

O paradoxo de uma ausência que se faz presente é um dos artifícios da construção de personagens como Laura, de *a máquina de fazer espanhóis*, Sigridur, de *A desumanização*, e da senhora Fuyu, de *Homens imprudentemente poéticos*. As três personagens ilustram a construção poética da ausência que tem como pilar a relação permanente com as personagens “vivas”, as que restaram. Em processos dialógicos, as personagens marcam o percurso e o próprio destino das personagens sobreviventes. A partir dos exercícios de transposição do luto e rememoração ativa, as personagens remanescentes podem reconstruir-se como sujeitos de suas histórias.

Laura: a máquina de fazer espanhóis

a máquina de fazer espanhóis é o quarto romance da “tetralogia das minúsculas” ou “das idades”, encerrando o ciclo da escrita em caixa baixa no projeto literário do autor e narrando a velhice. Laura é a esposa do senhor Silva, narrador-personagem. A morte da mulher, no primeiro capítulo da narrativa, provoca uma mudança violenta na vida do idoso, que é enviado pela família para um asilo:

a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi o que fizeram. depois, nessa mesma tarde, levaram o álbum porque acharam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder minha mulher. (MÂE, 2016a, p.37)

O senhor Silva é indelevelmente marcado por essa perda após 48 anos de casamento. Sua revolta e suas atitudes de intransigência no “lar feliz idade” são a materialização de sua dor. A presença de Laura se dá por suas lembranças, e também é fortemente sentida na compleição da personagem do senhor Silva, no amor que o idoso carrega dentro de si e que mantém Laura “viva”:

com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. Pensamos, existe ainda, está dentro de nós, ilusão que criamos para que se torne, todavia mais humilhante a perda e para que nos abata de uma vez por todas com piedade. (2016a, p.35)

No início de sua estadia no “lar da feliz idade”, o senhor Silva, apesar da revolta, fica apenas apático, e é a sensação da presença de Laura que determina seu comportamento:

naqueles primeiros tempos eu não me acalmava com coisa alguma. ficava maligno por dentro a embater contra as paredes do meu cérebro. algo me impedia de reagir, uma qualquer educação, a memória da elegância da laura, o delicado toque da sua mão no meu cabelo como a dizer-me, antónio, tem calma, isto vai resolver-se. (2016a, p.51)

A “memória da elegância de Laura”, memória involuntária, que, na descrição de Jeanne Marie Gagnebin, deixa marcas como um “rastros”, atua na personagem de António e o impede de revoltar-se. Segundo Gagnebin:

Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos. (GAGNEBIN, 2018, p.113)

Poderíamos incluir na categoria desses “primos” citados por Gagnebin (o detetive, o arqueólogo e o psicanalista) também o crítico literário, ou o leitor, já que perceber a influência dos rastros de Laura em António, depende da “leitura” da inscrição da personagem ausente ainda modificando, influenciando e determinando a personagem sobrevivente. Os contrapontos entre vida e morte são, dessa forma, fundamentais para a elaboração dialógica da memória da personagem António.

No decorrer da narrativa, em uma de suas atitudes violentas em que mistura sonho com sua realidade confusa, o senhor Silva, em desespero, quer é falar de seu amor por Laura. Em meio a um pesadelo, dirige-se ao quarto de outra interna, dona Marta. Ao se aproximar da cama da idosa, a mulher acorda e entra em pânico. O senhor Silva tenta explicar-lhe seu motivo, que mesmo para ele parecia confuso: “venho falar-lhe do amor, preciso de lhe falar do amor, da minha mulher, de como fiquei sozinho e me quero ir embora” (MÃE, 2016a, p.55). Mas dona Marta não ouve, geme e continua a se apavorar. Sem saber o que fazer, o senhor Silva faz o pior: “bati-lhe três vezes com a mão através dos cobertores. três pancadas fortes que se amorteceram na espessura das roupas de cama, e que foram suficientes para que ela ficasse imóvel” (2016a, p.56).

Assim, a presença de Laura inscrita na constituição da personagem António ampara até suas atitudes mais grotescas. É por amor a Laura que António, quando jovem, entrega à polícia um rapaz que lutava contra a ditadura salazarista. No início o acolhe e protege, mas quando percebe que pode estar colocando em risco sua família, é pensando em Laura que comete o ato vil da delação. Essa lembrança, revelada ao leitor nas memórias do protagonista, é uma das declarações mais marcantes de António: “e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava minha lura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais” (2016a, p.187). E completa: “fui, como tantos, um porco” (2016a, p.188).

Em visita ao cemitério onde Laura está enterrada, o senhor Silva descreve como a mulher se tornara comum em meio a outros sepultados. Mas ao fazer esse relato acaba, entretanto, singularizando a figura de Laura. Ao leitor são fornecidos mais elementos para a constituição da personagem da esposa:

o lugar onde lura está é igual aos outros. não tem nada de especial e se eu não a conhecesse não conseguiria convencer-me de que ela mereceria melhor. [...] mas foi para mim estranho constatar isso. que a lura sepultada era exatamente igual aos outros que por ali abundavam. perdera a capacidade que tinha de se fazer naturalmente notar numa sala. quando entrava, todos pressentiam a sua presença e procuravam-na. percebiam imediatamente a sua energia fulgurante, uma beleza interior que se extravasava na postura e numa disponibilidade assinalável. (2016a, p.115)

Ao descrever as qualidades que a mulher perdeu, nos dá, paradoxalmente, a conhecer um pouco mais sobre ela, presentificando-a. E depois, torna-se hábito para o idoso destruir

as flores que a filha Elisa coloca, aos sábados, sobre o túmulo da mãe. Com a facilidade de o cemitério estar situado anexo ao asilo, em uma imagem de desesperança e morbidez, o senhor Silva, assim que a filha se retira após a visita, corre ao cemitério para “espezinhar as flores”:

Eu estava sobre o túmulo da Laura como por direito próprio, a desfear as flores para que restassem por todo lado punidas pela beleza que queriam trazer àquela morte. nenhuma beleza havia de se erguer levianamente diante de mim naquele lugar onde devia tanger o corpo da minha mulher. [...] estes não são os vestidos coloridos da minha Laura, não são os seus modelos delicados com os quais se compunha todos os dias para ser uma senhora como nenhuma outra. (2016a, p.202)

Mais uma vez, uma “lembrança involuntária” assombra o protagonista, dessa vez evocada pela imagem das flores no túmulo de Laura. As flores remetem aos vestidos da esposa e essa lembrança é avassaladora justamente por não ser provocada deliberadamente. Gagnebin (2018, p.145-161) ilustra como essas memórias esquecidas podem adquirir vida e frescor especialmente quando afloram do inesperado. A lembrança evocada pela imagem das flores provoca no senhor Silva mal-estar, raiva. Para o idoso, aquilo estaria a profanar a memória de Laura. Ao destruir as flores, de certa forma, António também fornece ao leitor novos elementos para composição da personagem Laura e seu modo de vestir-se. Ao longo da narrativa não encontramos descrições físicas do próprio protagonista, ao passo que de Laura podemos formar uma imagem física, além da psicológica. E, mais importante, podemos perceber como Laura está presente de forma fundamental em toda a narrativa e na própria constituição da personagem de António.

Em sua vivência no “lar da feliz idade, o senhor Silva, em processo de luto, será movido a descobrir novas relações com os colegas do asilo, em exercício de alteridade e ambivalência, que culmina em uma surpreendente percepção de si, possível apenas, e paradoxalmente, por perpassar o outro. Com a separação da vida anterior compartilhada apenas com Laura, António descobre, nos colegas, uma possibilidade desconhecida até então:

[...] precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos. e eu nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade. (MÂE, 2016a, p.243-244)

A rememoração de Laura, dessa forma, caracteriza-se como processo de superação do luto e cultivo de uma memória capaz de transformar também o presente. Nas palavras de Gagnebin:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2018, p.55)

À semelhança de Halla, personagem que estudaremos a seguir, o senhor Silva elabora seu luto em um movimento involuntário e marcado por novas possibilidades de convívio social. A fidelidade que mantém à memória de Laura também pode transformar o seu “resto de vida”, seu tempo presente no “lar da feliz idade”, em exercício de rememoração ativa. Como veremos também na trajetória de Halla, de *A desumanização*, o processo de luto não patológico se relaciona com essa possibilidade de transformação do presente, possível apenas pelo cultivo da memória de seus mortos. Nas palavras do senhor Silva: “havia passado o primeiro ano e a dor era profunda mas talvez começasse a surgir a tal saudade de que ele [o Américo] me falara. aquela saudade benigna que já não quer magoar mas celebrar o passado” (MÃE, 2016a, p.116).

Sigridur: *A desumanização*

Em *A desumanização*, a narrativa que pode ser lida como metonímia da condição humana se passa na Islândia, em uma comunidade tão pequena que não há sequer um pároco para a igreja. Ao levar a ambientação a um espaço tão restrito e específico, Valter Hugo Mãe expõe, de forma contundente, as tradições e contradições culturais também de Portugal, que por sua vez espelham as universais. A imagem do país, grande ilha banhada pelo mar e pelas águas dos fiordes, exerce a função de espelho, e os conflitos da narrativa se desdobram em imagem especular, em articulações do duplo centradas nos personagens gêmeas. A narradora-personagem Halldora, uma menina de onze anos, perde sua irmã gêmea Sigridur. O acontecimento despedaça a família: a mãe enlouquece, o pai, apesar de carinhoso, tem dificuldades em dar apoio à Halla, e a menina vive em abandono, a imaginar o que pensa e

sente “a criança plantada”, expressão usada pela mãe para acreditar que Sigridur nasceria outra vez, como semente na terra: “Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra” (MÃE, 2017a, p.17).

A metáfora do espelho e do duplo percorre a narrativa, e Halla segue incompleta, em busca de Sigridur e de si mesma: “Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (2017a, p.17). Destacamos, nesse sentido, a interação entre Halla e Sigridur, fundamentada e articulada pela rememoração e pela metáfora do espelhamento, e seus desdobramentos na materialidade do duplo no objeto-espelho. Como destacam Brait e Gonçalves:

[...] sendo uma narração em primeira pessoa, como leitores, temos apenas a palavra da narradora-protagonista, mesmo quando ela, no fio da narração, coloca dois pontos e introduz, sem aspas, a fala de outras personagens. A possível unicidade, entretanto, de imediato se apresenta dividida (ou multiplicada?), incorporando uma alteridade marcada semântica e existencialmente por designações como *gêmeas*, *crianças espelho*, *viva e morta* [...]. (BRAIT; GONÇALVES, 2021, p.28, grifos dos autores)

Halla, a criança “menos morta”, aguarda, mas da terra não germina planta alguma nem criança: “A criança plantada não podia voltar, pensava eu com terror” (MÃE, 2017a, p.19), dando-se conta da inexorabilidade da morte. “Começam a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta” (2017a, p.22). Halla, em diálogo com seu duplo, guia os passos nos de Sigridur: o que a irmã faria? O que sentiria? A menina sente-se como a ter duas almas aprisionadas em seu pequeno corpo.

O laço que une as irmãs marca a evolução da personagem-narradora. A presença de Sigridur, além das lembranças, se materializa no próprio corpo de Halla e nas marcas que a gêmea falecida deixou pela casa e pelos caminhos que percorriam juntas. Halla não quer crescer, pede ao pai para “apará-la”, para ficar eternamente criança, como a irmã, e somente assim poder continuar a ser gêmea. Come pouco, na esperança de não crescer. Por isso também guarda a camisola da irmã, que “dorme” ao seu lado. A camisola de Sigridur, assim como o quimono exposto da senhora Fuyu, de *Homens imprudentemente poéticos*, que veremos a seguir, traz, na sua materialidade, a presença da figura morta. Não por acaso, quando a mãe descobre a gravidez de Halla, retira a camisola do quarto: “A minha mãe

recolheu-a. Parecia mandar a minha irmã sair, como quando queria uma conversa apenas comigo” (2017a, p. 74).

Pela palavra, o pai explicava, a beleza pode existir. E “só existe beleza se existir interlocutor” (2017a, p.40). A passagem evoca a consciência do outro, marca de um discurso firmado na alteridade. A beleza que pode existir pela palavra também remete à própria literatura, na medida em que narrar é dar vida, dar corpo a alguma coisa pela materialidade da palavra, em elaboração aporética de um ausente-presente. A palavra, em seu estatuto de metáfora, está no lugar de outra coisa, ausente. A menina Halla insiste com o pai:

Perguntei-lhe se dizermos o nome da Sigridur era manter-lhe a beleza, como manter-lhe a vida. Ele respondeu que sim. Era exatamente isso. Eu tive vontade de dizer o nome da minha irmã em voz alta. Era muito bela a minha irmã. Tinha o nome mais sonante e podíamos evocar dela o mais o mais delicado azul dos olhos e a mais esperta maneira de ser criança. Estava, subitamente, viva. Ainda que as palavras fossem objetos magrinhos, mais magrinhos do que eu. Era como se a minha irmã nos assomasse à boca. Quase inteira. Abríamos a boca e ela estava lá. Estava em todo lado. Uma mentira passageira. Uma mentira, meu pai, É uma mentira. (2017a, p.40)

Halla começa a duvidar do poder das palavras: “as letras das palavras não galopam nem as do fogo bruxuleiam” (2017a, p.42). “Dizer Sigridur não fazia companhia (2017a, p.43). A criança dividida pela metade sente-se cada vez mais sozinha. A mãe, atormentada, vê em Halla somente a filha que perdeu, torna-se incapaz de amar a filha que vive:

Devas morrer, dizia ela ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. Mas tu podes. Tu podes chegar à morte com tanta facilidade. [...] E eu respondia: não me peças para morrer, mãe. Ainda tenho muita vontade de fugir, foi o que me ensinou a Sigridur. Que agora também eu entendo o que é ser longe. (2017a, p.47)

Em seu clássico ensaio, “Luto e melancolia”, de 1915, Freud descreve os processos pelos quais os sujeitos podem passar enquanto se relacionam com a perda de um ente amado. Enquanto o luto é um processo não patológico de tristeza, natural e reativo à perda do objeto amado, a melancolia:

[...] se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 2010, p.172)

Nesse contexto, podemos enxergar Halla em pleno processo de luto, de “elaboração” da perda e do trauma resultantes dessa cisão, que é a morte da irmã gêmea. Como destaca em nota o tradutor de *Luto e melancolia* Paulo César de Souza, “luto”, do alemão, *trauer*, significa tanto “luto” como “tristeza” (2010, p.171). A mãe de Halla, por outro lado, metaforiza a melancolia, em seu processo de rejeição à filha sobrevivente, sua incapacidade de amar e suas investidas de agressão física contra si mesma e contra Halla. Existe, neste caso, uma idealização narcísica do objeto amado e perdido: “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (2010, p.176). A libido, que no processo de luto busca um deslocamento do objeto amado para outro, na melancolia recua para dentro do próprio Eu, que por sua vez se identifica com o objeto perdido, e nele também se perde. “Tal substituição do amor objetual pela identificação é um mecanismo importante nas afecções narcísicas” [...] (2010, p.182).

A respeito dos processos de luta e melancolia, comenta Gagnebin:

Em oposição a essas figuras melancólicas e narcísicas da memória, Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur, cada um no seu contexto específico, defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos. (GAGNEBIN, 2018, p.105)

Podemos inferir que a perda de Sigridur afeta Halla e a mãe de maneiras distintas. Halla mantém a lembrança viva da irmã, inclusive na materialidade da palavra e pela lembrança, mas se apega em viver, prosseguir, ainda que não saiba muito bem por qual caminho. Halla recorda que “ser longe” era desejo de Sigridur:

Quando eu for grande, Halla, não quero ser cozinheira das baleias. Não vou ficar aqui enalhada a fazer doces para que elas se consolem. Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe. Eu respondia: ninguém é longe. As pessoas são sempre perto de alguma coisa e perto delas mesmas. A minha irmã dizia: são. Algumas pessoas são longe. Quando for grande quero ser longe. E eu respondia: eu acho que quero ser professora. (MÃE, 2017a, pp.33-34)

Halla ainda não podia compreender esse “ser longe”, desejo da irmã. Quando brincavam, eram perseguidas pelo Einar, rapaz mais velho, mas que agia como criança: “o meu pai dizia que ele ia ser adulto aos duzentos anos” (2017a, p.32). Sigridur, mais tarde,

quando sabe que vai morrer, pede à irmã que fuja do Einar. Halla, no entanto, em sua solidão posterior e a despeito de considerá-lo feio, se aproxima do rapaz. Essa aproximação é o início do caminho de “ser longe” de Halla:

O Einar tinha um sorriso negro. A boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar. Tinha a boca como um objeto. Um rabo que fosse uma coisa e tivesse lâminas e cortasse. Achei que verdadeiramente me devoraria. Os dentes metálicos, luzindo em água negra, como se fossem moedas gastas de tanto ferrar. Não parava de pensar que estava proibida de fazer futuro com ele. Era como desobedecer à morte. Ordens da morte, do lado de lá da vida. O Einar não podia ser meu namorado. (2017a, p.54)

“Ter duas almas deixava-me assim, a meias de fazer uma coisa e outra” (2017a, p.55), pensava Halla. E, desobedecendo a morte, engravida de Einar: “Sonho que ser longe é estar mais perto de ti. Desculpa, mana, o Einar, por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra. Desculpa” (2017a, p.68). Esse “ser longe”, que a irmã morta queria ser e que Halla, à sua maneira, também busca, inscreve nas meninas a consciência de si mesmas a partir do outro, processo em que o duplo possibilita ver a si mesmo.

Para espanto e horror de todos, a barriga da menina começa a crescer. Aos doze anos. Ela mantém segredo sobre a paternidade. A mãe chega a pensar que a menina fora molestada pelo próprio pai, o que Halla desmente. A mãe, em seus delírios, começa a imaginar que do parto renasceria Sigridur. A comunidade quer acreditar em um milagre, em uma concepção “sem pecado”. O bebê, no entanto, morre em meio a um parto complicado. Halla vai embora, para morar na igreja com Einar, levando consigo a camisola de Sigridur, deixando a casa vazia, à imagem de seu ventre e do de sua mãe. A casa limpa e reordenada pelos pais e pela tia queria apagar as filhas: “A casa estava limpa de nós. Mudaram as direções das camas, as comodidades em torno da mesa, as roupas tinham-se em arranjo, com outros remendos e belezas, o telhado estava reforçado” (2017a, p. 129). A tentativa da mãe, com auxílio da tia, de apagar os rastros das meninas, dando nova configuração à casa, acaba por evocar outros sentidos na ausência, como um silêncio que grita por atenção, em sua loquacidade muda.

A casa vazia, metáfora do útero vazio, reforça em sua imagem a perda da mãe, agora, das duas filhas. A marca da ausência, na tentativa de ser apagada, volta-se contra quem tentou apagá-la. A mãe permanece presa ao vazio, e no lugar de cultivar a memória, cultiva a perda.

Halla mantém Sigridur por perto, nas lembranças, nas palavras, nas suas próprias ações e pensamentos. A imagem do duplo ganha materialidade no episódio do espelho que é doado por alguém à igreja:

Tinha vindo de Bildudalur. Era de corpo inteiro. Com tamanho para o corpo inteiro do Einar. Para mim, dava como parede de casa. Era tão alto e límpido que sobrava muito para mostrar o que havia em redor. Um espelho que alguém cedera. Era a mais profunda ilusão. O meu corpo todo ali replicado, como se outra vez fôssemos duas. A mão encostada no vidro fresco e assim nos olhávamos. (MÃE, 2017a, p.140)

E o Einar levou o espelho ao cabeço, onde costumavam brincar as meninas, perto do mar, e depois aos tanques, para alegria de Halla. “Espalharam que eu e o Einar passeáramos um espelho grande, a brincar de ressurreições e outras parvoíces. A minha mãe estava furiosa” (2017a, p.143). Halldora teme uma atitude violenta da mãe em sua visita à igreja. A imagem duplicada pelo espelho, no entanto, acaba por desconcertá-la:

Segurou-me com firmeza e entrou comigo no quarto onde eu e o Einar dormíamos. Ali estava o espelho, imediatamente à porta. Aproximou-se, vendo-se. Eu para trás. Atrás dela e ela a desviar-se lentamente, como a perceber alguém que estivesse mais longe. Percebia a Sigridur lá mais adiante. A minha mãe de olhos molhados, a fixar o espelho numa tristeza atónita e profunda. Eu sei, mãe, o que pode ser esse assombro. Eu sei o que pode doer. E ela chegou-me ao espelho, juntou-me muito junta ao vidro, toda eu sentindo aquele frio, e a minha cara pousou na da Sigridur, e ela veio muito perto, as suas lágrimas a caírem na minha testa, sobre as mãos que levei ao pescoço, ao peito, até lhe sentir o beijo. (2017a, p.143)

Halla, por fim, ao partir da comunidade, espelha o desejo de Sigridur de “ser longe”. Sua decisão replica (ou duplica) o gesto ainda que involuntário da irmã. Somente assim poderia ser completa. Ou buscar ser.

Senhora Fuyu: *Homens imprudentemente poéticos*

A personagem ausente de *Homens imprudentemente poéticos*, senhora Fuyu, se revela presente e, assim como Laura e Sigridur, marca, com sua construção poética, a personagem do marido, um dos homens imprudentemente poéticos do título, o oleiro Saburo. À semelhança do senhor Silva, Saburo também é guiado por seu amor pela esposa e suas atitudes são a própria materialidade desse amor.

Ao receber do vizinho Itaro notícia da premonição da morte da mulher, o oleiro passa a cuidar das flores que compõem a orla da montanha que avizinha sua casa. Pensa, assim, ser capaz de “curar o destino”: a beleza das flores poderia demover a fúria do animal que viria morder sua esposa. De maneira similar, a narrativa opõe dialogicamente o impassível fado da natureza e o drama humano. Convida-nos a partilhar com Saburo seu desejo de mudar o destino. Até seria possível confiar, como ele, na sua empreitada.

A personagem da senhora Fuyu, assim como Laura, de *a máquina de fazer espanhóis*, tem sua elaboração poética alicerçada na ausência que não se deixa esquecer, que está presente em toda a narrativa e que determina a própria constituição da personagem de Saburo. Quem é o oleiro, e o que determina seu percurso como personagem? Podemos supor que se não fosse pela senhora Fuyu provavelmente ele não cometeria nenhuma “imprudência poética”.

A materialidade das lembranças que se apresentam, por exemplo, no espelho de *A desumanização*, assim como na camisola de Sigridur que Halldora guarda, além das flores que o senhor Silva “espezinha” por profanarem a lembrança de Laura, em *a máquina de fazer espanhóis*, ecoam em *Homens imprudentemente poéticos*, no quimono da falecida senhora Fuyu. A peça que o oleiro estende todos os dias no seu quintal traz a presença da esposa para junto de si.

O diálogo que Valter Hugo Mãe elabora em seu projeto literário eleva a figura do feminino a um papel de destaque. As referências a personagens que permanecem presentes e influenciando a narrativa, mesmo após a morte, têm a materialidade representada pela palavra e por esses objetos: o espelho, a camisola, as flores e o quimono. As personagens citadas, a despeito de serem muito diferentes e de estarem inseridas em situações distintas, apresentam traços em comum que o leitor de Mãe, com seu repertório de leitura, também pode identificar.

Como ecos entre os romances, essas personagens femininas se fazem presentes e essenciais nas narrativas.

Os objetos que evocam o duplo entre vida e morte e ausência e presença são fundamentais na constituição dialógica desses romances. O quimono da senhora Fuyu representa a morte, mas também a vida e a sua possível compleição:

A menina Matsu lhe dizia que o quimono da senhora Fuyu era tumular. Devia ser pensado como santuário inteiro de uma pessoa querida. Era um túmulo de vento, talvez perfeito. Ainda que se assemelhasse a brincar com os pássaros, era sagrado para o imaterial da senhora Fuyu. O espírito, aparentado e certamente em visita, ali soprava também. (MÃE, 2016b, p.61)

Saburo, mesmo após a morte da esposa, continua a cuidar das flores. Poderia esperar para sempre, dessa maneira, o seu retorno. Sua atitude inspirava compaixão na comunidade:

E as pessoas gostavam de Saburo. Era triste que sua candura fosse errada. O menino envelhecido, a combater ainda o animal que baixaria a encosta para lhe morder a mulher. O oleiro habituara-se a ser ternura. Considerava que a natureza haveria de premiar os que usavam a sua própria semente para melhorar o mundo. Porque cada pé de flor vinha de uma receita que a natureza lhe colocara nas mãos. Era apenas um tarefeiro. Um dedicado tarefeiro de magia natural. (2016b, p.84)

A candura de Saburo, ao longo da narrativa, dá lugar à mágoa e ao rancor. Itaro passa a ser seu inimigo mortal, já que foi este quem anunciou a morte da senhora Fuyu. O desejo de que o artesão morra dá lugar, por sua vez, a um desejo de matá-lo. O oleiro se sente doente:

O amor, na perda, era tentacular. Uma criatura a expandir, gorda, gorda, gorda. Até tudo em volta ser esse amor sem mais correspondência, sem companhia, sem cura. Que humilhante a solidão do amante. O oleiro disse assim: que humilhante o coração que sobra. O amor deixado sozinho é uma condição doente. Os amigos deviam pensar em Saburo como um homem doente. (2016b, p.115)

Interessante destacar como o oleiro, à semelhança do senhor Silva, de *a máquina de fazer espanhóis*, também vê humilhação no amor de quem sobrevive. A humilhação pode ser lida como a vergonha no processo de luto a que se refere Paul Ricoeur:

A ele [o “reconhecimento de nós mesmos”] pertence a vergonha diante de outrem que o melancólico ignora, tão ocupado ele está consigo mesmo. Autoestima e vergonha seriam assim componentes conjuntos do luto. [...] Se na melancolia as queixas são acusações, o luto carrega também a marca desse inquietante

parentesco, com a condição de certa moderação, que seria própria do luto, moderação que limita tanto a acusação quanto a autorrecriação sob a qual essa se dissimula. (RICOEUR, 2020, p. 87)

Saburo, homem envergonhado, pensava em vingança, apesar de seus vizinhos imaginarem que ele sequer conheceria o “conceito de matar”. Se preparar para a vingança era, no entanto, para o oleiro, como se enfeitar, à semelhança do trabalho de enfeitar de flores o redor da montanha. Se preparar para matar também é inscrição poética de seu amor:

Saburo, de sabre e de vingança à espera, era um homem enfeitado. Continuava com delicadezas e cuidados. Um menino. Pensava. Os meninos, por impulso, erravam muito. Mas até um erro poderia ser encantado. Quase esboçava um sorriso, quando, lentamente, adormecia. Se respondesse, diria: sorrio porque lembro da minha mulher. E diria: porque me havei de vingar. (MÃE, 2016b, p.117)

E, quando, em confronto mortal, os dois vizinhos se põem em luta, é a “presença” da senhora Fuyu que impede que o pior aconteça. Por entre o canavial, Saburo caça Itaro em seu rancor desumano:

Os homens correram e nem sempre sabiam um do outro. Itaro escondia-se, aninhado num esconso depois de uma pedra, depois de um abrigo abandonado. E Saburo outra vez farejava, a jurar abri-lo em dois por lhe haver morto a mulher. Era o que dizia. Que o artesão lhe matara a mulher. Coisa irreal. Voltaram a correr, Itaro gritando que o vizinho estava louco, assassino, haveria de lhe rachar a cabeça, haveria de lhe devorar as tripas. Demónio. E o oleiro robustecia-se e estava muito diferente de um velho. Era outro animal diferente de um velho. (2016b, p164-165)

Em seu ódio e no intento de matar Itaro, Saburo perde sua humanidade. No excerto acima, é interessante destacar o uso das expressões que ilustram a animalização do oleiro: “farejava”, “haveria de lhe devorar as tripas”, “robustecia-se” e, “era outro animal diferente de um velho”. A senhora Kame, criada de Itaro, em desespero, intercede de modo a dissuadi-los da fúria animalesca:

[...] Largou a vassoura e deparou-se com o quimono ao dependuro e ocorreu-lhe buscar a mais comprida vara que houvesse. A senhora Kame ergueu o quimono muito acima das casas. Ficou um quimono alto, subido numa vara longa que a criada empenhava como se navegasse a fundura do céu. Desatou a correr para o canavial a bradar tão peculiar bandeira de uma tão triste guerra. [...] Entre o interminável canavial, o oleiro e o artesão se caçavam em fúria. E súbito, aquela senhora Fuyu apareceu elevada observando o intenso ódio com os seus preciosos olhos espirituais. Itaro hesitou. Saburo deitou-se por terra à vergonha do amor. O sabre imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha. (2016b, p.165)

O “aparecimento” da senhora Fuyu resgata o marido da desumanização. O quimono, à imagem da bandeira branca que finda uma guerra, transcende seu significado no impacto que gera no oleiro, que sente vergonha de seu comportamento. Mais uma vez, retomando Ricoeur, podemos relacionar a vergonha com o processo de luto por que passa Saburo.

O artifício poético da singularidade das personagens ausentes na obra de Valter Hugo Mãe se traduz em um efeito de sentido mais amplo e potente do que se essas personagens fossem presentes, vivas. O recurso do paradoxo e da tensão entre vida e morte faz, de fato, com que a influência dessas mulheres nas narrativas seja mais impactante.

A partir da apresentação de algumas personagens dos romances de Valter Hugo Mãe pretendemos destacar como o protagonismo dado à personagem feminina na obra do autor se realiza desde seus primeiros romances. Evidencia-se a elaboração estética das personagens como inconclusas e ambíguas, em plena evolução nas narrativas. A ambivalência discursiva, materializada pelas elaborações do duplo, especialmente no contraponto entre vida e morte e pelas interações entre as consciências das personagens, é marca dos romances. No segundo capítulo, evidenciaremos como as relações dialógicas podem impactar diretamente a produção de sentido do texto.

2. A VOZ DA PERSONAGEM E O DISCURSO

Quanto a mim, em tudo ouço vozes e relações dialógicas entre elas.

(Mikhail Bakhtin)

Após leitura e apresentação de algumas personagens femininas com o objetivo de destacar sua importância no romance de Valter Hugo Mãe, procuraremos, neste capítulo, investigar de que maneira se dá, no discurso, a elaboração poética dessas personagens.

Verifica-se, na prosa romanesca de Mãe, a linguagem literária amiúde surpreendida em seu caráter dialógico, na multiplicidade de vozes que repercutem em outras vozes, em outros discursos. Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2005), o dialogismo, na concepção bakhtiniana, se dá entre os interlocutores de um discurso e entre os próprios discursos. No plano do diálogo entre interlocutores, a interação funda a própria linguagem. O sentido dessa linguagem ou desse texto depende também da relação entre os sujeitos da comunicação, e a intersubjetividade antecede a própria subjetividade, evocando a alteridade dessas relações. Bakhtin analisa o enunciado como um “tecido de muitas vozes”. Assim sendo:

[...] [para Bakhtin] a linguagem é, por constituição, dialógica e a língua não é ideologicamente neutra e sim complexa, pois, a partir do uso e dos traços dos discursos que nela se imprimem, instalam-se na língua choques e contradições. Em outros termos, para Bakhtin, no signo confrontam-se índices de valor contraditório. Assim caracterizada, a língua é dialógica e complexa, pois nela se imprimem historicamente e pelo uso as relações dialógicas dos discursos. (BARROS, 2005, p.33)

A linguagem¹³ sendo constitutivamente dialógica vai sempre pressupor um interlocutor, ainda que não exposto no discurso, ao mesmo tempo em que incorpora discursos anteriores e se realiza como ato único, ético e irrepetível. A imagem do “Jano

¹³ Vale destacar que língua e linguagem derivam de um único termo em russo: *iazik*. O tradutor Paulo Bezerra, no glossário de *Teoria do romance I: a estilística*, comenta sobre a opção traduzir o termo para “língua” quando se trata de sistema geral de comunicação de um povo e para “linguagem” quando ocorre emprego individualizado ou literário, já que em russo não existe a palavra “linguagem” (BEZERRA 2020c, p.247-248).

bifronte” (BAKHTIN, p.43, 2020d) ilustra esse ato em sua dupla orientação. Como enfatiza Brait, o pensamento bakhtiniano, em seu caráter filosófico, estético e linguístico:

[...] se oferece como a busca da compreensão das formas de produção de sentidos, apontando para uma ética/estética da linguagem, a qual engloba vários conceitos centrais, inovadores, estabelecendo relação entre linguagem, sujeito, vida, responsabilidade. Dentre eles, e funcionando como grande guarda-chuva, destaca-se *dialogismo*, maneira filosófico-antropológica de encarar a linguagem e o ser humano. [...] Dialogismo não se confunde, portanto, com diálogo como estrutura de comunicação face a face. Há dialogismo em qualquer acontecimento que envolva sujeitos em interação discursiva. (BRAIT, 2012, p.87, grifo da autora)

As relações dialógicas, portanto, são o ponto de partida para o estudo da linguagem literária e das tensões que produzem o sentido do texto.

2.1 Heterodiscurso e polifonia

De forma dialógica também opera o texto literário de Mãe que, à lembrança das personagens estudadas por Bakhtin no romance de Dostoiévski (1821-1881), constrói personagens plenivalentes e autoconscientes. Para Bakhtin, Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia no romance (BAKHTIN, 2018, p.39). A polifonia, entendida como equipolência entre a multiplicidade de vozes narrativas, pressupõe formas variadas de dialogismo, já que para o filósofo russo, “o romance polifônico é inteiramente dialógico” (2018, p.47). Como nota Brait:

[a] tese [de Bakhtin] implica a ideia de que Dostoiévski criou um novo tipo de romance, um gênero romanesco denominado romance polifônico, o qual não se subordina a nenhum esquema histórico-literário existente: todos os elementos de sua estrutura são determinados pela tarefa de *construir um mundo polifônico e um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor do romance*. (BRAIT, 2018, p.55, grifos da autora)

Essa posição do autor determina fundamentalmente a autonomia e a autoconsciência da personagem no plano discursivo, visto que o autor não define a personagem mas, ao contrário, convoca-a a reagir dialogicamente e a se posicionar como plenivalente ao longo da narrativa. A construção da personagem no romance polifônico de Dostoiévski tem características determinantes (BAKHTIN, 2018, p.45-46), especialmente na seleção da

palavra, rica em significado e como que independente do autor, e que reflete a posição da personagem e seu ponto de vista sobre o mundo. Essa seleção da palavra, também entendida como entonação, é característica importante na constituição da consciência da personagem.

O romance de estreia do escritor português, *o nosso reino*, elabora um tecido em que se vislumbram vozes e consciências, sem que sejamos impedidos de perceber o “todo” do efeito polifônico. Nota-se, na tensão e no embate entre as vozes do narrador-personagem, de sua mãe, de sua tia e de dona Tina, palavras ricas em significado. No trecho a seguir, podemos flagrar no discurso do narrador a apropriação do discurso do outro¹⁴, importante componente dialógico da narrativa:

a minha avó fazia cozido à portuguesa, disso me lembrava bem. como do bacalhau no natal, cheio de batatas e hortaliças. era bojudá, toda metida a trabalhar, mas não suava. a minha tia dizia que ela trabalhava sem se sujar, *as pessoas porcas é que se sujavam*. eu sabia que isso era um preconceito agressivo, ou um exagero como era de hábito da tia cândida, mas tendia a pensar que a minha avó não suava porque era rica. não muito rica, mas rica, como nós nunca haveríamos de ser após a sua morte. e foi a comer, rica e limpa, que tombou. (MÂE, 2019, p.31, grifos nossos)

Percebe-se, no excerto acima, muito mais do que a descrição da avó e do episódio de sua morte. Trata-se, na inserção de “minha tia dizia que ela trabalhava sem se sujar, as pessoas porcas é que se sujavam”, o discurso alheio introduzido na linguagem do outro de forma aberta, porém de certa maneira dissimulado e difuso, na medida em que, apesar de citado, não refrata a opinião do narrador. Podemos notar as visões do menino narrador e a de sua tia a respeito do autocuidado da avó. Se para Benjamim a avó parecia uma pessoa rica por ser cuidadosa, para a tia se sujar era simplesmente coisa de “pessoas porcas”. Nessa mesma elaboração, no todo polifônico em que se entrevê a imagem da avó, também se nota a equipolência e a autonomia entre as vozes de Benjamim e de tia Cândida.

Já no excerto a seguir, que relata a volta de Carlos da guerra, o discurso do outro está presente para além do discurso direto ou indireto:

¹⁴ Os termos “discurso alheio”, “discurso do outro” ou “discurso de outrem” permeiam o pensamento de Bakhtin e o Círculo e são elementos constitutivos fundamentais do funcionamento da linguagem. Nas traduções utilizadas nesta pesquisa observa-se, com mais frequência, “discurso do outro” nos textos assinados por M. Bakhtin, e “discurso alheio” nos textos assinados por V. Volóchinov.

quando o carlos chegou a dona tina trouxe-o à noitinha a visitar-nos. comadre, veja o meu filho que veio da guerra. quase veio para o meu funeral. a minha mãe estava muito feliz com a notícia, era madrinha do carlos e tinha ficado com ele vezes sem conta, no tempo em que o compadre ia para longe trabalhar e ficava a casa da mercearia sozinha de homens crescidos. na sala estivemos todos em redor de umas fotografias gastas que ele trouxera da guerra, eram imagens da galhofa entre os militares, imagens divertidas como se a guerra fosse divertida. [...] *em angola tudo podia acontecer, porque os lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem o chão numa correria tresloucada para chegarem às nuvens [...].* (2019, p.53-54, grifos nossos)

Os trechos em destaque, em itálico, inserem um discurso do outro não demarcado formalmente, compondo uma estilização paródica a respeito da imagem de Angola vista pelos portugueses da narrativa. Destaca-se, nesse sentido, a imagem do país elaborada a partir de termos que reforçam seu aspecto insólito: “em angola tudo podia acontecer”, “lugares ermos”, “esquecidos”, “onde as pessoas podiam nascer ao contrário”, “vir de velhas para novas”, “podiam os leões nascer das árvores” etc. Esse discurso do outro, sem uma voz definida, corrobora o ponto de vista preconceituoso, generalizado, sobre o país. Mais uma vez a polifonia está presente no excerto, no coro das vozes narrativas que se mantêm plenivalentes e imiscíveis, a saber, a mãe de Benjamim, que de tão feliz se lembra das vezes em que ficou cuidando de Carlos; a da mãe de Carlos, que se vitimiza sobre a demora do filho, que mais um pouco a encontraria morta; a do narrador, que questiona como pode a guerra ser divertida como nas fotos; e a de um pensamento que parece comum a todos, o aspecto místico de Angola.

Às manifestações do discurso do outro que se anunciam na diversidade de vozes sociais nos enunciados, Bakhtin nomeou de heterodiscurso¹⁵. Segundo o filósofo russo:

O heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) *é o discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma *palavra bivocal especial*. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. [...] A palavra bivocal é sempre interiormente dialogada. (BAKHTIN, 2020c, p.113, grifos do autor)

¹⁵ Do russo, *raznoréchie*, também é traduzido como “heteroglossia” ou “plurilinguismo”. Optamos pela tradução de Paulo Bezerra como “heterodiscurso”, conforme utilizado em *Teoria do romance I: a estilística*. Verificar prefácio em que Paulo Bezerra comenta essa opção de tradução nas páginas 11-12.

O autor, para Bakhtin, aquele que reflete e refrata sua intenção¹⁶ na obra literária, é o “autor-criador”, diferenciando-se do “autor-pessoa”. Dessa forma, o autor-criador, enquanto criação estética, insere-se no jogo dialógico e discursivo do romance. Na passagem a seguir, podemos notar a palavra bivocal, interiormente dialogada, que exprime a voz da tia Cândida e a do narrador. Neste trecho, a tia decide confrontar o viúvo Francisco com quem mantém uma relação clandestina:

a minha tia cândida, por seu lado, desceu casa abaixo, caminho à casa do senhor francisco e deu-lhe um prazo, que se fodiam as putas sem compromisso, às senhoras de bem dava-se amor, coisa que não se regateava, não se pagava, nem se pedia de volta. [...] mas o que eu sabia era daquela aflição amorosa, de um amor difícil entre pessoas mais velhas numa vila encerrada em preconceito. (MÃE, 2019, p.60-61)

Nota-se a recriação das palavras da tia na entonação furiosa, expressa pelos termos “deu-lhe um prazo, que se fodiam as putas sem compromisso, às senhoras de bem dava-se amor”, vocabulário que notadamente não é o de uma criança. O heterodiscurso, como componente dialógico das tensões entre as vozes sociais, insere no discurso a decisão (voz) da tia em assumir o relacionamento e a compaixão (voz) do sobrinho pela sua situação. Como destaca Véronique Dahlet, “[...] o sentido da voz em Bakhtin é mais de ordem metafórica, porque não se trata concretamente de emissão vocal sonora, mas da memória semântico-social depositada na palavra (DAHLET, 2005, p.250, grifo da autora). A palavra bivocal, dialogicamente constituída, refrata a intenção do autor-criador ao mesmo tempo em que este dá autonomia para as personagens se expressarem e se constituírem no plano discursivo. Instaure-se novamente a polifonia. Nesse sentido, destaca-se a independência das consciências das personagens, que as situa em um plano equipolente às consciências do autor e do narrador.

¹⁶ O termo “intenção”, em perspectiva bakhtiniana, pressupõe “direcionalidade para um objeto”. Dessa forma, não contém valor de desejo ou vontade. (cf. FARACO, 2021, p.50)

2.2 Excedente de visão, bivocalidade e criação literária

No segundo romance de Mãe, *o remorso de Baltazar Serapião*, destacamos o jogo dialógico entre autor-criador, narrador e personagens para a produção do sentido do texto. Como é narrado em primeira pessoa, por Baltazar Serapião, é pela refração da narração do autor que percebemos o “plano intencional” da obra, que pressupõe uma leitura além da polêmica aberta. Por refração, pensemos nas “estratificações que sofrem as intenções do autor em diversos ambientes do enredo de uma obra e nos diversos planos do discurso poético” (BEZERRA, 2020c, p.249). Isso significa, a nosso ver, que a leitura da obra sob um ponto de vista da voz feminina como metáfora de poder e de resistência depende da percepção da intenção do autor-criador na elaboração do efeito estético de um narrador em primeira pessoa que presumivelmente teria influência definitiva sobre as outras vozes da narrativa. O que ocorre em *o remorso de Baltazar Serapião* é o oposto: o absurdo da violência de Baltazar, materializado nas tensões entre as vozes e narrado por ele mesmo, coloca em evidência a própria resistência do feminino. Sobre a refração de um ponto de vista do autor-criador na obra literária (em que analisava, por exemplo, Dostoiévski, Leskov, entre outros), comenta Bakhtin:

O autor realiza a si mesmo e ao seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e em sua linguagem (que, num ou outro grau são discurso e linguagem objetais, mostradas), mas também no objeto da narração, no ponto de vista diferente do ponto de vista do narrador. Por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetal, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. A esse horizonte do autor com tudo o que é narrado também se integra o próprio narrador com sua palavra. Adivinhamos os acentos do autor situados tanto no objeto da narração quanto na própria narração e na imagem do narrador que se revela no processo da narração. Não perceber esse segundo plano intencional e acidental do autor implica não compreender a obra. (BAKHTIN, 2020c, p.98-99)

Vejamos, pois, esse acento e essa intencionalidade em *o remorso de Baltazar Serapião*. A linguagem de Baltazar e seu discurso denotam o machismo que o narrador reproduz a partir do exemplo de seu pai. Pela narração, conhecemos a personagem feminina e sua condição de inferioridade do ponto de vista do narrador. Nesse sentido, podemos inferir que a degradação que sofre a mulher é o próprio objeto da narrativa. Portanto, o autor refrata a intenção de exprimir a condição feminina na voz do narrador, e este, por sua vez, expõe

essa condição de outro ponto de vista, ou seja, de seu ponto de vista de agressor. Note-se, aqui, dois planos: o plano do narrador, em seu “horizonte expressivo semântico-objetal” e o plano do autor, “que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração”. O caráter bivocal desse discurso, interiormente dialogado, evidencia a produção do sentido a partir da tensão entre as vozes.

Observe-se, no fragmento a seguir, o discurso de Baltazar impregnado pelo legado machista do pai:

o curandeiro, eu notei, sabia que ao meu pai aproveitava muito a tortice de minha mãe. com o pé em modos de pouco andar, ela haveria de estar sempre por ali, e mais que a fúria do meu pai pudesse acontecer um dia, à minha mãe não lhe valeria corrida alguma. haveria de estar parada por natureza, à mercê da sabedoria do marido. E mais nada se intrometeria entre administração tão correcta de um casamento. (MÃE, 2018, p.40)

Destaca-se a marcação recorrente dos pronomes possessivos de primeira pessoa como em “meu pai”, “minha mãe”, traço estilístico da fala da personagem de Baltazar¹⁷, e que neste excerto reforça a introjeção do pensamento machista. O ponto de vista do narrador ratifica a atitude do pai, que vê na violência contra a mãe uma estratégia para a “administração tão correcta de um casamento”. A palavra bivocal contém, aqui, pelo menos duas vozes: a de Baltazar e a de seu pai. Pode-se pensar que contém ainda a voz do curandeiro e uma voz social menos definida mas que também faz coro ao tratamento que deve receber o feminino. O autor “fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração”, expondo o absurdo da violência. Sobre a bivocalidade do romance, comenta Bakhtin:

[...] a bivocalidade [na prosa romanesca] não haure suas energias, sua ambiguidade dialogada das divergências individuais, dos mal-entendidos e contradições (embora trágicas e profundamente embasadas nos destinos individuais): no romance essa bivocalidade tem suas raízes profundamente fincadas no essencial heterodiscurso sociolinguístico e na diversidade de linguagens. É verdade que também no romance o heterodiscurso é, no fundo, sempre personificado, encarnado nas imagens individuais de pessoas com divergências e contradições individualizadas. (BAKHTIN, 2020c, p.114-115)

¹⁷ O pronome possessivo “minha” aparece 249 vezes no romance. Baltazar refere-se à esposa, quase sempre, como “minha emesinda”, termo que aparece setenta vezes. O pronome possessivo “meu” é usado 218 vezes, referindo-se principalmente a “meu pai”, “meu irmão” e também a “meu amigo”, “meu amor” etc. Este traço estilístico da fala da personagem de Baltazar certamente reforça seu caráter possessivo.

Tal personificação do heterodiscurso é flagrada nas contradições das personagens, em especial as de Baltazar, e em seu embate com as vozes femininas. Na elaboração do narrador-personagem, encerra-se a incongruência do sentimento de amor e adoração pela esposa, que não obstante o tornam incapaz de confiar nela, desfigurando-a pela monstruosidade da violência. Em seus “votos”, ao pedir a mão de Ermesinda, Baltazar a vê como divindade:

sem condição nem honrarias que me levassem ali refinado ou melhorado, o que faria senão deixar que o meu amor se notasse, há tanto fulgurado para o interior de mim e intenso para sair à brancura do seu ser. e lho disse assim, depender de mim será só digna sua pessoa, posta sobre meus braços como anjo que o céu me empresta, e deus terá sobre nós um gosto de ver e ouvir que inventará beleza a partir de nós para retribuir aos outros. casai comigo formosa, tanto quanto meus olhos algum dia poderiam ver. (MÃE, 2018, p.41)

Recurso importante em *o remorso de baltazar serapião*, a sonoridade, neste excerto, enfatiza o momento romântico, notadamente nas rimas (refinado/melhorado/fulgurado; assim/mim) e nas repetições (interior de mim/depender de mim). O sentimento de adoração, entretanto, não impede as agressões de Baltazar, que mesmo após desfigurar Ermesinda por ciúmes e desconfianças, ainda a considera bela:

[...] mais que me estragues nem viver poderei, e assim tão medonha me tenho que nem reconheço minha antiga vantagem. a minha ermesinda já tinha pé torto virado para dentro, braço que não baixava com mão apontada para céu, outro braço flácido e sem mão a partir do pulso, mais olho esquerdo nenhum, só direito. era como estava, mas nada verdade que vantagem sua se apagasse, estava de curvas mantida, pele macia, o cabelo longo e claro, lábios cheios. por cada noite em diante, de saudade dela, cada instante que fosse me lembrava do seu corpo tal como estava, e só bela me parecia. (2018, p.168-169)

Pelo disparate da fala da personagem Baltazar suas contradições são reveladas e se materializam no discurso. Nem mesmo seu amor o impede de cometer as atrocidades e o narrador-personagem se delinea ao leitor em sua estupidez desconcertante. A opção estética em produzir uma narrativa do ponto de vista do agressor reforça ainda mais o absurdo da situação de Ermesinda e podemos dizer que o efeito de sentido alcançado é mais contundente, na medida em que nos sentimos, também, impotentes. O heterodiscurso como expediente para expor tais contradições é fundamental na elaboração desse sentido, que se apresenta além da temática e além das réplicas entre as personagens, delineando-se como metáfora do conflito, na estratificação da linguagem e nas tensões discursivas. Bakhtin utiliza uma

imagem poética para falar das contradições presentes nos heterodiscursos da prosa romanesca:

[...] as contradições dos indivíduos são apenas *cristas erguidas das ondas* do elemento do heterodiscurso social, do elemento que joga com elas e imperiosamente as torna contraditórias, impregna as suas consciências e as suas palavras de sua essencial heterodiscursividade criativa e histórica. Por isso, a dialogicidade interior do discurso bivocal da prosa literária *nunca pode ser esgotada em termos temáticos* (como não pode ser tematicamente esgotada a energia metafórica da linguagem), *não pode ser inteiramente transformada em um diálogo direto do enredo ou problemático que atualize por inteiro a potência dialógica radicada no heterodiscurso linguístico*. A dialogicidade interior do discurso autêntico-prosaico, que medra de forma orgânica da linguagem estratificada e integrante do heterodiscurso, não pode ser dramatizada de modo substantivo e dramaticamente concluída (autenticamente concluída); inteira, ela não cabe no âmbito do diálogo direto, no âmbito da conversa entre pessoas, em hipótese nenhuma pode ser dividida em réplicas nitidamente delimitadas. Essa bivocalidade prosaica é pré-formada na própria língua (como autêntica metáfora, como mito), na língua como fenômeno social em formação histórica, socialmente estratificada e desintegrada nessa formação. (BAKHTIN, 2020c, p.115-116, grifos nossos)

A longa citação se justifica na medida em que ilustra o caráter vivo da linguagem e enfatiza poeticamente seu aspecto orgânico. Ademais, auxilia-nos a pensar o conflito além da temática e materializado na própria linguagem. A metáfora das cristas erguidas das ondas de um mar em movimento, em massa que se move em turbilhão, remete às vozes do heterodiscurso. As contradições e tensões aparentes desse discurso são a superfície, apenas as cristas. Em seu interior, o heterodiscurso, assim como a grande massa do oceano, abriga camadas e camadas de vozes sociais, não visíveis, não aparentes, mas que compõem a grande metáfora da violência e do embate entre as vozes. A intenção autoral de elaborar esteticamente o absurdo da violência em *o remorso de baltazar serapião* se concretiza na materialidade do heterodiscurso. Observe-se, ainda, que o romance apresenta mínima gradação polifônica, na medida em que há poucos momentos de equipolência entre as vozes narrativas, que se apresentam na maior parte do texto subordinadas à voz do narrador. Não obstante, o heterodiscurso é uma estratégia fundamental para a elaboração poética da narrativa em busca do efeito de sentido do conflito e do absurdo. É também pela tensão exposta pela bivocalidade da palavra que percebemos a voz feminina como resistência¹⁸. Se o conceito de polifonia pensado por Bakhtin pressupõe uma equipolência entre as vozes

¹⁸ Sobre a elaboração da metáfora da voz feminina como resistência, ver, no primeiro capítulo, as vozes das personagens femininas em *o remorso de baltazar serapião*.

narrativas, a dissonância, termo também emprestado da música, pode ilustrar, imagetivamente, a narrativa de *o remorso de baltazar serapião*.

As manifestações do heterodiscurso são importante componente das narrativas romanescas de Mãe. No terceiro romance do autor, *o apocalipse dos trabalhadores*, também observamos o discurso do outro, na linguagem do outro, materializado na palavra bivocal. As consciências do autor e da personagem estão em constante embate, em zonas de tensão e conflito. Para Bakhtin (2020a, p.10), autor: “[...] é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”. A relação dialógica entre autor-criador e personagem pressupõe que essas partes respondam entre si, uma para a outra e para o todo da obra. O excedente de visão permite ao autor ver o que a personagem não pode ver em si mesma e, desse modo, orquestrar as vozes do romance. Se pensarmos novamente nas “mulheres a dias” de *o apocalipse dos trabalhadores*, podemos notar as vozes de Maria da Graça e de Quitéria, heroínas desse discurso, como personagens autoconscientes:

[maria da graça] achava-se uma mulher igual às outras, pelo que qualquer coisa que fazia haveria de ser entendida como razoável à luz da cruel forma de vida que lhe estava destinada. talvez aquelas gotas de lixívia fossem o seu modo de não fugir do agosto. deixá-lo ainda consigo, mas anulando-o em parte. tornando-o metade do homem que ele podia ser, se com metade do homem que ele era a maria da graça já se cansava e frustrava sem retorno. a quitéria alertava-a, isso assim, dia a dia dá um litro facilmente, e a mim parece-me que um homem que beba um litro de lixívia vai desta para outra com muita certeza. podiam sorrir, as duas tão cúmplices quanto inconscientemente criminosas. retiravam daí um divertimento leviano, feito da matéria mais contínua e difícil da vida. (MÃE,2017b, p.26)

Destaca-se a angústia da autoconsciência da personagem capturada pelo narrador e materializada em “achava-se uma mulher igual às outras” e “haveria de ser entendida como razoável”. Na recriação das palavras da personagem, percebe-se sua entonação própria e singular ou, em outras palavras, seu ponto de vista sobre si mesma e sobre o mundo, que busca justificar sua ação. Maria da Graça tenta ver na atitude de envenenar o marido algo razoável, considerando a vida que leva e seu destino. Nota-se a voz do narrador onisciente e ciente desse raciocínio, quase que infantil da personagem, ao mesmo tempo em que expõe a contradição do discurso de Maria da Graça: “talvez aquelas gotas de lixívia fossem o seu modo de não fugir do agosto”. A dialogicidade interior desse discurso bivocal expõe a ambiguidade da personagem além do sentido semântico, ou seja, na própria materialização

do enunciado, nas vozes do narrador e da personagem, constituindo zonas de tensão. Assim, tornar o marido “metade do homem que ele podia ser”, reduzindo-o a quase nada, é ideia capturada pelo excedente de visão do autor-criador. Quitéria “alertava-a”, mas esse alertar era mais uma diversão pueril das mulheres. Percebe-se que apesar “cúmplices”, na visão do narrador, eram também ingênuas do crime. A consciência da consciência, ou seja, a consciência do autor, refratada no narrador, também enxerga a ingenuidade das mulheres, o que só é possível, mais uma vez, pelo excedente de visão.

Assim como a personagem dostoiévskiana, Maria da Graça e Quitéria são figuras ambíguas e ambivalentes¹⁹. Seu caráter de resistência a um acabamento estético é possível no tratamento do autor-criador, na medida em que o próprio ato de criação é uma materialização de alteridade, no jogo dialógico e linguístico que dá voz ao outro. Esse jogo pressupõe a visão “de fora” do autor, assim como sua consciência dessa visão como componente capaz de produzir sentido, de completar o outro. A respeito da visão exotópica do autor, Tzvetan Todorov comenta, no prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal*:

A posição inicial [de Bakhtin] consiste em dizer que uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor: é o que Bakhtin chama a “exotopia” desse último. A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. Relação assimétrica de exterioridade e de superioridade, que é uma condição indispensável à criação artística: esta exige a presença de elementos “transgredientes”, como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessários à sua constituição como um todo. (TODOROV, 2020a p.XIX)

Como observa Todorov nesse mesmo prefácio, Bakhtin vai identificar posteriormente em Dostoiévski um “abalo” dessa posição do autor sobre a personagem, em um movimento que nega o absoluto e que coloca ambos, autor e personagem, em posições singulares e em planos semelhantes. Esses planos nunca serão estáveis, já que as relações são constantemente postas em confronto e conflito, tanto as sociais como as da linguagem, em movimentos dialógicos, sempre de um “eu” que pressupõe um “outro”. O autor-criador, na criação poética

¹⁹ Pode-se citar, a título de ilustração, Raskólnikov, de *Crime e castigo*. Bakhtin (2018) analisa o conflito interno da personagem (p.84-86), repleto de palavras bivocais e de vozes em discussão (com entonações típicas de sua mãe, de sua irmã e do próprio protagonista, entre outras), expondo a angústia da consciência do jovem.

do texto literário, realiza a alteridade na elaboração das personagens e a metáfora da exotopia se delinea como visão de mundo.

Veamos, no excerto a seguir, outra manifestação heterodiscursiva e os desdobramentos das consciências das personagens de Mãe:

uma vez por outra, a quitéria assistia a funerais contratada por uns cangalheiros que, assim, juntavam um grupo de carpideiras para compor os cortejos de quem não deixava ninguém. ganhava uns cinquenta euros a fazê-lo e custava-lhe muito menos do que esfregar chãos e passar roupa a ferro. voltava cheia de histórias, de tanto ver o cadáver e comentar com padre e sacristão sobre quem era o finado. a maria da graça explicava-lhe, o pior é que ouça aquilo nos meus pesadelos, e depois acordo assustada e já não posso ouvir uma ponta de violino, ou outra coisa qualquer, porque me começam aquelas melodias a tocar sozinhas e fico com a cabeça cheia como se o funeral fosse todo na minha cabeça. (MÃE, 2017b, p.30)

No artifício da palavra bivocal, novamente o discurso do outro, na linguagem do outro, é incorporado ao do narrador. Quitéria vê na função de carpideira apenas uma oportunidade de ganhar um dinheiro extra e ainda se interessa em ouvir as histórias sobre aqueles mortos que não deixaram ninguém: “ganhava uns cinquenta euros a fazê-lo e custava-lhe muito menos do que esfregar chãos e passar roupas a ferro”, ou seja, via no carpir um trabalho, uma função. Maria da Graça, por outro lado, sente-se perturbada com as questões que envolvem a morte, como a prever seu destino iminente. O narrador, ao fazer contraponto e expor as tensões dialógicas das visões das mulheres sobre o mesmo tema, deixa-nos a perscrutar suas vozes. Nesse plano, as consciências das personagens são plenas e imiscíveis. Podemos ouvir as mulheres, cada uma em sua singularidade, e também podemos ouvir o tema polifônico da morte, permeando as consciências e orquestrando o discurso.

Percebemos Maria da Graça e Quitéria como personagens conscientes e dotadas de desejo e vontade, diretriz que ao mesmo tempo em que determina e move suas ações, também instaura seu caráter de resistência a um acabamento estético, na posição de confronto com o plano intencional do autor. Destacamos novamente a intenção estética do autor como refração no narrador e nas personagens, desse modo tendo sempre em mente a diferenciação entre autor e narrador no plano discursivo.

O apocalipse dos trabalhadores é umas das narrativas com mais gradações polifônicas dentre os romances analisados. Podemos relacionar seus temas principais, quais sejam, morte, amor, trabalho e feminilidade com o plano da linguagem que, ao fazer uso dos processos

dialógicos, como a palavra bivocal, inscreve nas personagens as formas mais claras de polifonia, como a plenivalência e a equipolência das vozes e das consciências. Como maestro dessa sinfonia polifônica, o autor-criador organiza o discurso, aproxima-se ou afasta-se no processo de reger as vozes, ora dando total autonomia às personagens, ora deixando-nos entrever o que só é possível de ser visto pelo seu excedente de visão.

2.3 Identidade, alteridade e exotopia²⁰

A possibilidade de ver de fora e ver o outro remete claramente a um princípio de alteridade. Eu só posso me perceber pelo outro que, por sua vez, precisa de mim para ver seu todo. Esse princípio notável da vida e das relações sociais, Bakhtin identificou na linguagem literária, no excedente de visão que opera como espelhamentos entre o autor e suas personagens. Vejamos como o filósofo russo ilustra esse dinamismo:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar—a cabeça, o rosto, e sua expressão--, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa. (BAKHTIN, 2020a, p.21)

Tornar-se uma única pessoa soa utópico e, de fato, não é esse o sentido que propõe Bakhtin. Podemos pensar que a busca, sim, é possível, e essa busca do olhar, que espia e perscruta o outro, na “devida posição”, pode diminuir a diferença entre os horizontes. Esse deslocamento, diário e pressuposto nas relações da vida cotidiana, pede uma atenção e um olhar diligente ao outro. A metáfora da exotopia na criação literária, da mesma forma, pede esse afastamento de si por parte do autor, em busca da alteridade que se realiza pela materialidade do discurso do outro.

²⁰ O termo “exotopia” por vezes também é traduzido por “distância”. Preferimos “exotopia” pela carga semântica mais enfática para ilustrar o olhar a partir de uma posição extralocalizada.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, lembremos, Laura representava a única possibilidade de alteridade para o Senhor Silva. No início do romance, a perda da esposa equivale à própria perda da identidade do narrador-personagem. Como componente dialógico, a intersubjetividade precede, como já citado, a própria subjetividade. O senhor Silva perde, além da esposa, sua referência para perceber a si mesmo:

sentei-me procurando distanciar-me. perder-me por dentro da cabeça a ver se a realidade virava outra coisa. não ali, não com aquele homem nem com aquela chuva prestes a levar-me o carro. a lura rir-se-ia de mim, sem dúvida. do modo como eu me deixava perder sem ela ao pé. precisas de uma mãe, dizia-me. eu queria pouco saber se aos oitenta e quatro anos via a minha própria mulher como a mãe necessária para uma sobrevivência equilibrada. era certo que me atrapalhavam todas as coisas que enfrentava sozinho. já há tanto estávamos no tempo da reforma, tão habituados a depender um do outro para os gastos dos dias, a alegria dos dias, e a gestão ainda de uma certa nostalgia dos filhos. ela não gostava muito que eu o pensasse, e menos ainda que o dissesse, mas era-me claro que já não mandávamos nos filhos, crescidos e independentes, fazendo isso com que parte dos nossos papéis ficassem vazios. era como morrer para determinadas coisas. (MÃE, 2016a, p.31)

A cena descreve os momentos que antecedem o anúncio da morte de Laura. António narra seu desejo de retomar a vida que tinha sob certo controle, ainda que admitisse as dificuldades da idade. Percebe-se, nesse desejo, a compleição da vida do casal, o bom humor de Laura e como dependiam um do outro. A questão da paternidade já não fazia parte da rotina do casal, parecendo apenas uma lembrança saudosa e que ao mesmo tempo esvaziava a possibilidade de alteridade da relação entre pais e filhos. Os idosos, nesse ponto da vida, tinham apenas um ao outro como vínculo possível para manutenção de uma identidade. Identidade essa, que, como mostra António, em seu discurso, dependia totalmente de Laura.

O princípio da exotopia como visão de mundo, transportado para a literatura, permite à personagem “ver” a si mesma pelo outro. Segundo Cristovão Tezza:

[podemos definir exotopia] como o fato de que só um outro nos pode dar acabamento assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde está, tem sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo em que vivemos—e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar. [...]Pelo princípio da *exotopia*, eu só posso imaginar-me, por inteiro, sob o olhar do outro; pelo princípio dialógico, que, em certo sentido, decorre da *exotopia*, a minha palavra está inexoravelmente contaminada pelo olhar de fora, do outro, que lhe dá sentido e acabamento. (TEZZA, 2005, p.211, grifos do autor)

O senhor Silva, de *a máquina de fazer espanhóis*, perde, com a morte de Laura, seu contraponto dialógico, sua antiga maneira de completar “seu olhar”. O horizonte de sua visão de mundo, não mais compartilhado, estreita-se. Note-se como o próprio espaço físico que o circunda diminui, simbólica e literalmente, ao chegar ao asilo:

o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício. pus-me a olhar para o chão, com ar de entregue. [...] disseram que era bom que me dessem uns minutos para sentir o quarto, ganhar corpo naquele espaço, ir à janela e perceber que a vista não é grande mas existe um jardim, uma pequena praça e, como era verão a começar. (MÂE, 2016a, p.38)

O quarto como metáfora de cela tem a imagem reforçada, de fato, pelas grades. Percebe-se que a primeira atitude do idoso é “olhar para o chão”, confirmando o estreitamento de seu horizonte e sua resistência em olhar para fora ou adiante. Parado está, pode-se dizer, em um espaço e em um tempo.

No primeiro capítulo vimos como a presença-ausência de Laura permeia a narrativa e como essa elaboração da memória determina o percurso do narrador-personagem. António, obrigado a viver uma nova vida no asilo, será compelido a conhecer outras formas de alteridade. O senhor Silva tinha como profissão ser barbeiro. No decorrer da narrativa descobrimos que era um leitor entusiasmado e o encontro com o “Esteves da Tabacaria” é um dos episódios que mais lhe trazem alegria.

Como leitor de Fernando Pessoa, ao ser apresentado à personagem Esteves, que seria a verdadeira inspiração do poeta português em “Tabacaria”, o senhor Silva dissolve as fronteiras entre leitura e escritura, ficção e realidade. A personagem de Esteves se delinea como metáfora da literatura como matéria viva: “era exactamente como ler a tabacaria parte dois, ou frequentar a tabacaria e estarmos oitenta anos antes a confraternizar com os génios numa das histórias mais históricas da nação” (2016a, p.110).

Em um exercício de alteridade, a partir de uma visão exotópica, o senhor Silva, de leitor, transforma-se em escritor, quando passa a compor cartas a dona Marta, interna do lar que, abandonada pelo marido, esperava pelo correio todos os dias em vão. António escreve-lhe cartas de amor, simulando ser o marido da idosa:

a carta dizia apenas que o amor era infinito e que alguma coisa o impedira de mandar notícias durante um tempo. três anos, que ela confusa já não saberia quanto tempo era esse. mas os obstáculos estavam ultrapassados e dona marta passaria a

receber cartas de amor todas as semanas. [...] e depois, escondia-se no pátio, muito ao pé das flores mais coloridas, a ler as palavras açucaradas que eu treinava por horas para lhe mandar. para matar o meu coração, aquela mulher lia sobre o amor tudo aquilo que eu devia ter esquecido. (2016a, p.126)

As cartas que modificam profundamente a vida de dona Marta se inscrevem também como momento importante no percurso do narrador-personagem: uma nova possibilidade de ver o outro, na medida em que o idoso se volta para o que está fora de si. O exercício de escrever cartas, treinadas e refletidas, enseja a rememoração de Laura, prática que também pode assisti-lo na recuperação de sua identidade, em um ativismo²¹ capaz de mover seu olhar para o outro.

Pela “compreensão simpática”, na vida e na atividade artística, o sujeito pode completar-se pelo outro. Trata-se de um movimento possível pela “distância” de que fala Bakhtin: “o outro indivíduo está fora e diante de mim não só externa como internamente. Empregando um oxímoro, podemos falar de distância [...] interior e defrontação interior do outro” (2020a, p.93). Destaca-se que essa compreensão simpática, segundo Bakhtin (2020a, p.94), não é uma representação, mas uma valorização. Nesse sentido, transcende um sentimento de empatia em uma concepção prosaica, já que o sofrimento do outro, ainda que por mim vivenciado, nunca será igual ao que este outro sente. Repensando o senhor Silva escrevendo as cartas para dona Marta, há uma distância de si que defronta o interior da idosa, um ativismo, de caráter excedente. Trata-se de uma posição arquitetônica que visa a uma elaboração de um todo fundamentado no princípio dialógico da alteridade. Esse movimento, de fato, vai mostrar ao idoso uma possibilidade que ele até então não imaginava. Em seu contato com outros utentes poderá recuperar parte de uma identidade perdida com a morte de Laura.

No romance *A desumanização*, a elaboração poética da personagem Halla é fundamentalmente alicerçada no seu duplo, Sigridur, a irmã gêmea morta. O tema da morte permeia a narrativa e está presente no plano discursivo, já que a ausência da irmã é marcada como lacuna a ser perscrutada pela personagem sobrevivente. Percebe-se que Halla, com a

²¹ Termo importante na arquitetura do pensamento bakhtiniano, do russo *aktívnost*, “ativismo” diferencia-se de “atividade” por pressupor “participação ativa em alguma coisa, atividade enérgica, intensidade do desempenho, identifica o agente da *aktívnost* como sujeito detentor da iniciativa da ação”. (ver nota de Paulo Bezerra, p.22, em *Estética da criação verbal*).

morte da irmã gêmea, perde também sua identidade, que até então dependia de um contraponto com Sigridur. Podemos inferir que a “desumanização” do título refere-se justamente a essa perda de si e, por extensão, humanizar-se sempre depende de uma relação com um outro.

É de um plano exotópico que Halla poderá reelaborar sua identidade. A morte, assim como o nascimento, são eventos que não constituem domínio do sujeito, ou seja, só podem ser vistos de fora, por um outro. Em vista disso, tanto a forma espacial como a forma temporal da personagem só podem ser apreendidas por um excedente de visão (BAKHTIN, 2020a, p.95). Halla, no seu duplo Sigridur, pode vivenciar o acabamento estético só possível pela visão externa espacial e temporal da morte. Se o princípio e o fim de uma vida não pertencem a um campo acessível a um sujeito ou a uma personagem, esse campo só pode ser vislumbrado no outro. A morte, em seu acabamento estético possível pelo excedente de visão, é sentida no próprio corpo da irmã:

Deitava-me na cama, imaginava a terra no corpo, a água, os passos das ovelhas, nenhuma luz. Muito frio. Estava muito frio. Não me podia mexer. Os mortos não se encolhiam, não se aconchegavam melhor, ficavam tal como os tivessem deixado. E eu sabia que devia ter acautelado isso. Devia ter visto se levava uma agasalho, se estava puxado até o pescoço, se lhe puseram almofadas ou haveria aquilo de ser apenas um tecido nas tábuas duras. Depois, ganhava certeza de que a minha irmã fora deitada à terra como um resto qualquer. (MÃE, 2017a, p.17-18)

Halla pode supor e até sentir o que a irmã sente mas não pode ocupar efetivamente o lugar de Sigridur nem o seu tempo. A constatação de que a “criança plantada” não germinaria de novo é aterradora e faz Halla ter consciência da morte e de sua solidão: “[...] a morte é um exagero. Leva demasiado. Deixa muito pouco” (2017a, p.22). Este “muito pouco”, o vazio que representa a ausência de Halla, também é lacuna a ser explorada. No campo discursivo, essa busca pode se concretizar pela exotopia.

Nesse sentido, a perda do outro pode ser vivenciada e esteticamente concluída no texto literário, já que a visão exotópica permite ver no outro o que não posso ver em mim mesmo, ou seja, seu nascimento e sua morte, e o seu horizonte entre esses dois termos. A personagem Halla percebe a diferença em seu próprio corpo, que cresce e se transforma a caminho de um corpo de mulher, não mais espelho da irmã criança. A alteridade se perfaz

em outras relações, especialmente com o namorado Einar, relação que Halla vê como desobediência à morte²².

A consciência da personagem, de seu corpo e de sua vida além da irmã morta também se delineiam na própria linguagem literária como metáfora de uma ausência–presença: mesmo os silêncios e as lacunas podem ser eloquentes. O outro, constituído na linguagem, é também pela linguagem presentificado, mesmo após a morte. A lembrança da irmã passa a ser elaborada e cultivada em seu acabamento estético, como um todo desvinculado de um duplo, o que pressupõe a autoconsciência além do espelhamento. Para a personagem Halla, outros contrapontos de alteridade podem e devem ser considerados. A menina ouve do pai:

O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido, ou a sua expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Parece como uma coisa qualquer. (2017a, p.24)

A humanidade de que fala o pai pressupõe a relação dialógica com o outro, marca do percurso da personagem Halla. Como nota Brait (2012, p.91, destaque da autora): “[...] o conceito de *outro*, em Bakhtin, e nos demais membros do Círculo, foi constituído a partir de reflexões sobre a linguagem como condição humana constitutiva”. Nesse sentido, a alteridade bakhtiniana é pensada discursivamente e não como componente psicológico. Percebe-se essa elaboração tanto na temática de *A desumanização* quanto na própria materialidade do texto, que lida com as tensões entre os sujeitos expressas nos enunciados concretos. Segundo Bakhtin:

De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é dado no mundo exterior a mim como elemento, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcá-lo todo com o tato. (BAKHTIN, 2020a, p.34)

Essa elaboração constitui-se espacial e temporalmente. A experimentação da alteridade como acontecimento ético e estético, na vida e na arte, presume, como vimos, um

²² A respeito desse sentimento de desobediência em relação à morte, ver, no primeiro capítulo, a relação entre Halla e Einar.

olhar de fora, exotópico. A personagem Halla, como ser plenivalente e autoconsciente, constituído esteticamente na linguagem literária, aos poucos se desdobra além da imagem da criança-espelho. Essa possível manifestação de alteridade deve englobar a noção de que o duplo também é um outro e não apenas um reflexo em sentido meramente especular, assim como a percepção de si, pelo olhar do outro, pode dar acabamento ao sujeito.

A vida da personagem, percebida e auto reconhecida como categoria de outro, permite a elaboração discursiva da alteridade e do próprio grande tema da narrativa: a humanização. Assim, Halla passa a cultivar Sigridur como memória, consciente de que segue viva em oposição à morte:

Deixei de ir à criança plantada. Mesmo nos dias mais aliviados, quando o caminho estava definido, o gelo abrindo ao pouco sol, eu abdicava de ali subir. Valia de muito pouco intensificar ainda o amor pela Sigridur. Não acontecia nada à revelia de deus, por mais que o afeto de alguém o merecesse. Não acontecia nada à revelia da morte, a silente figura do mundo, participante muda, cretina, criminosa jogadora. Competia-me, compreendia muito bem, a vida. Ainda que a vida fosse uma manifestação muito ténue, quase de má vontade. (MÃE, 2017a, p.116)

Deixar de visitar o túmulo a irmã, pode-se dizer, marca a cisão entre vida e morte, entre palavra e silêncio, entre o antes e o depois e o tempo por vir. Contrapontos dialógicos e limiares, que remetem a outros duplos presentes na narrativa. Retomando a ideia da ambientação na Islândia como metonímia e espelhamento da condição da própria humanidade, podemos pensar o país em sua imagem de contiguidade com a natureza e com a vida em amplo sentido.

A partida de Halla da pequena comunidade também ilustra seu momento de separação de uma vida anterior ou, em sentido mais abrangente, da própria infância. A narrativa deixa em suspensão o porvir, inscrevendo a vida como possibilidade,

2.4 Alteridade e discurso alheio

A relação dialógica entre identidade e alteridade, na sua concretização pelo discurso, assim como acontece na vida, é importante objeto de estudos de Bakhtin e do Círculo. A

alteridade contém sempre um discurso alheio, ainda que não citado, não explícito. Segundo Valentin Volóchinov:

Na comunicação dialógica viva, não costumamos citar as palavras do interlocutor às quais estamos respondendo. A nossa resposta repete as palavras do interlocutor apenas em casos específicos e excepcionais: para confirmar nossa compreensão correta, para chamar a atenção de nosso interlocutor sobre as afirmações etc. (VOLÓCHINOV, 2021, p. 253)

Portanto, toda fala sempre está impregnada por um discurso alheio, do qual me apropriio. Volóchinov destaca que “‘o discurso alheio’ é *o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado*, mas ao mesmo tempo é também *o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado*”. (2021, p.249, grifos do autor). Assim, o enunciado e o discurso falam também sobre si mesmos e sobre e com um outro ou outrem.

No romance *O filho de mil homens*, desde o título, pode-se refletir sobre a herança que cada personagem carrega no plano da vida e no plano do literário. A ideia de um “filho de mil homens” remete a um legado transmitido, incorporado e levado adiante. Como ilustração desse movimento, o menino Camilo, “o filho de quinze homens²³”, leva dentro de si “famílias inteiras”. O romance, não por acaso, é dedicado, singelamente, “às crianças” (MÃE, 2016c, p.17). A opção pelo foco narrativo em terceira pessoa também reafirma uma dinâmica entre o discurso autoral e o discurso alheio, que culmina em uma apagamento entre essas fronteiras, que se delineiam como limiares, e caracteriza um estilo de transmissão do discurso alheio que Volóchinov chama de “pictórico”: “ele tende a apagar os contornos nítidos e exteriores da palavra alheia” (VOLÓCHINOV, 2021, p.258). Dentro desse discurso pictórico, há um tipo específico que marca a dominância do discurso alheio sobre o discurso autoral. Sobre essa configuração, presente, por exemplo, em Dostoiévski, comenta Volóchinov:

[...] a dominância discursiva é transferida para o discurso alheio, o qual torna-se mais forte e ativo do que o contexto autoral emoldurante e é como se começasse a dissolvê-lo. O contexto autoral perde a maior objetividade, que lhe é particular, em comparação com o discurso alheio. O contexto autoral passa a ser percebido e a tomar consciência de si como se fosse um “discurso alheio” e igualmente subjetivo. [...] A posição do narrador é oscilante e, na maioria dos casos, *ele fala com a linguagem dos personagens representados*. (2021, p.259, grifos nossos)

²³ Ver a esse respeito, no primeiro capítulo, a trajetória da heroína anã, mãe de Camilo.

Em *O filho de mil homens*, podemos flagrar o narrador que “fala com a linguagem dos personagens”. Nessa narração, não há autoridade expressa do narrador ou de um autor: a própria narração se delinea como discurso alheio. No capítulo “O homem que era só metade”, nos é apresentado Crisóstomo, “um homem que chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho” (MÃE, 2016c, p.19). A forma como a personagem vê a si mesma é compartilhada com o narrador, que passa a ser um discurso alheio nesse “quadro” (para usarmos uma palavra que remete ao sentido pictórico):

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. (2016c, p.19)

O reflexo do espelho, que deveria duplicar, divide pela metade. A solidão da personagem é imagética e carregada de “ausências e silêncios”. Essa imagem que Crisóstomo tem de si é elaborada pelo narrador que fala “com a linguagem da personagem” de uma “posição oscilante”. Essa posição elabora, no jogo discursivo, uma transferência entre as alteridades do narrador e da personagem.

Nas personagens femininas, essas formas de transmissão do discurso alheio produzem um efeito de sentido que reforça seu caráter autoconsciente. No namoro de Isaura ainda menina, por exemplo, vislumbramos sua consciência esteticamente reproduzida pelo narrador que, novamente, aqui, fala com a linguagem da personagem:

A Isaura voltava a casa, jurava que não se haviam beijado, o que fora verdade durante uns quantos anos, e fazia a sua parte na preparação do jantar. Dava pequenos saltos, porque às vezes, estava ansiosa de mais, mas logo se continha, não fosse a Maria decidir acabar com tudo, batendo-lhe, invejando-lhe a idade ou invejando-lhe a oportunidade da felicidade. [...] O rapaz pedia-lhe vezes sem conta a proximidade do rosto, um beijo, a visão dos seios, a mão na ferida. Dizia ferida. (2016c, p.47)

A ansiedade de Isaura, empolgada pelo namoro, assim como a inveja da mãe, são sentimentos refratados pelo narrador, cuja voz discursiva se interpõe, dialoga e se assemelha com a da personagem. Conhecemos, pelo narrador, o discurso alheio introduzido em múltiplos planos: a voz de Isaura, a de sua mãe, Maria, e a do namorado. A presença de um discurso indireto, como em “A Isaura voltava a casa. Jurava que não se haviam beijado”,

enfraquece as fronteiras do discurso alheio. Em outro trecho, percebemos a dissolução das fronteiras entre os discursos da personagem e do narrador:

A Isaura afundava-se no calor e deixava-se assim afundada como imersa numa fantasia de onde não queria sair. Se lhe ralhassem por ser irresponsável, abandonando os bichos, as hortaliças e mais os orégãos, era o que diria, que o sol a sequestrara dentro da sua temperatura. Estava dentro da temperatura boa da luz. Era um pouco como morrer. Tão magra e desabituada a sossegar, a Isaura entrara como um átomo ínfimo na invisibilidade do ar. Translúcida. (MÆ, 2016c, p.83)

O momento de êxtase idílico é descrito de maneira pictórica, com sensações sinestésicas de luz e calor do sol, convidando a personagem ao abandono da vida cotidiana. Destaca-se a utilização dos termos que sugerem certo torpor, como “calor”, “sol”, “temperatura”, “luz” e “translúcida”. A consciência de Isaura é compartilhada com a do narrador. O discurso indireto em “era o que diria, que o sol a sequestrara dentro da sua temperatura” sugere a sensação do calor de Isaura envolvendo as duas consciências, que culmina com uma voz indefinida em “Era um pouco como morrer”. O discurso alheio domina o discurso do narrador. Construção semelhante podemos verificar no excerto a seguir:

A Matilde, depois, pousou no vazio da mesa a faca grande, que seguia sempre gritando para que o matasse. Não fez mais nada. De faca na mão, levantada ao pescoço do filho, havia sido apenas um modo de escutar a promessa que lhe fizera, essa promessa de nunca mais lhe dar um desgosto. A Matilde já não acreditou. Estava como morta e disposta a matar. Era só isso. Uma mulher morta disposta a matar também. Estava para lá da desilusão. Era cada vez menos a mãe dele. Sentia-se condenada e não abençoada. A maternidade abençoava. Aquilo não. (2016c, p.105)

O sentimento de profunda desilusão de Matilde por seu filho Antonino predomina no excerto, e a voz e a consciência da personagem assumem o discurso. “Uma mulher morta disposta a matar também” pode ser lido como a voz do narrador impregnada pelo discurso alheio.

Em *Homens imprudentemente poéticos*, as relações entre identidade e alteridade e as elaborações dialógicas são determinantes para a arquitetônica da autoconsciência das personagens. Interessa-nos, a partir disso, estudar a constituição e a singularidade das personagens femininas: a menina cega Matsu, a criada senhora Kame e a esposa falecida do oleiro, a senhora Fuyu.

A menina cega Matsu tem sua elaboração poética constituída no oxímoro da cegueira que lhe permite ver mais: “A cegueira aumentava as ideias da menina Matsu” (MÃE, 2016b, p.36). Matsu também se delineia como metáfora da palavra da criação literária:

De algum modo, as palavras eram as flores que Matsu plantava, por semelhança ao que o vizinho Saburo fazia. Pudesse Itaro percorrer as palavras da irmã e resultar num homem apaziguado, incapaz de se violentar, incapaz de escolher matar, incapaz de fugir. (2016b, p.38)

As palavras eram como flores plantadas à semelhança do que fazia Saburo, em desejo de afastar a morte de sua esposa. As palavras de Matsu poderiam ter o efeito que desejava o oleiro, o de afastar a morte e de apaziguar os corações. No excerto acima, podemos verificar o narrador em posição oscilante, o que elabora uma alternância entre as alteridades, sua e da personagem. A linguagem do narrador é a linguagem da menina, com o acento e a entonação que Matsu utiliza, como em “as palavras eram as flores que Matsu plantava”. Semelhante construção verifica-se a seguir:

A menina, habitante sobretudo dos sonhos, disse: havíamos de ter um jardim seco. Um de pedras que fizesse o ondulado do mar. Tão bem alinhado que fosse um desenho perfeito por onde poderíamos percorrer os dedos. A criada perguntou: seco. A cega respondeu: teríamos sempre lágrimas para o molhar. E sorriu. (2016b, p.38)

“A menina, habitante sobretudo dos sonhos” expõe o narrador e seu ponto de vista sobre a personagem. O narrador fala com a linguagem da personagem e o discurso alheio aparece em destaque na fala da menina, que por sua vez se projeta como autoconsciente. A entonação característica da personagem, que recria o mundo a partir da palavra, é notadamente poética na elaboração da imagem de um jardim seco que seria regado por lágrimas. Dessa forma, vislumbramos a consciência da personagem a partir de sua visão particular de mundo.

A última palavra da personagem sobre si é dada por ela mesma, ela se constitui em termos valorativos no discurso. Importa, nesse caso, “o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2018, p.52) e não o que ela é no mundo. Essa constituição se perfaz em outras personagens, como, por exemplo, a senhora Kame. Após a

morte dos pais de Itaro, a criada permaneceu na casa por amor à menina Matsu. Seu ímpeto de partir, aos poucos, foi arrefecendo:

Estou no enterrado desta casa, dizia ela. Para explicar que ser quem era já pressupunha mais raiz do que troncos a servir de alicerces. Já tinha tanta pertença quanto a pedra despontando entre as madeiras do chão. Era dali. Iria a lugar nenhum porque nunca se levaria por completo. Nunca iria. (MÃE, 2016b, p.40-41)

No excerto, após o narrador citar o discurso direto: “Estou no enterrado desta casa, dizia ela”, a imagem de “pertença” que lembra a pedra entre as madeiras do chão da casa constrói visualmente o sentimento da criada e sua percepção de si. A autoconsciência da personagem e seu enraizamento são elaborados imageticamente de modo a desenhar o mundo da criada e o modo como ela se vê nesse mundo. O campo de visão da personagem, portanto, é a própria consciência de si e do mundo e de seu lugar no mundo.

A terceira personagem feminina, senhora Fuyu, é representada pela memória de seu marido Saburo. Como vimos no primeiro capítulo, essa composição de uma ausência-presença determina a própria constituição da personagem do oleiro. Saburo, lembremos, passa a cuidar das flores na orla da montanha com esperança de mudar o destino da profecia de Itaro que anunciava a morte da mulher por um animal faminto:

Por todo o tamanho que pudesse, haveria de fazer da floresta um jardim sensível que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza. (2016b, p.31)

A imagem das flores deveria ser “lição de ternura” a mudar o mundo, na esperança de Saburo. O oleiro, à semelhança do senhor Silva, de *a máquina de fazer espanhóis*, tinha na esposa seu contraponto de alteridade, e protegê-la passa a ser seu maior propósito:

Nunca o dissera à senhora Fuyu, que sentira por intuição um gesto de amor em cada pé de flor. O oleiro haveria de a proteger até da tristeza de conhecer que ameaça pendia sobre a sua cabeça. Queria que ela fosse tão propensa ao sorriso quanto o pudesse ser. Haviam avelhado sem filhos. A pequena comunidade tinha-lhes compaixão e notava bem que se deixassem nos amores igual a serem crianças a vida inteira. (2016b, p.31)

Proteger a esposa pode ser lido também como preservação de sua identidade. A identidade construída pelo casal, sem filhos, se dá pela alteridade. O outro, constituído na linguagem, é também pela linguagem presentificado, mesmo após a morte. Retomaremos essas questões no capítulo seguinte, em que esperamos identificar os elementos composicionais do discurso literário que possibilitam às personagens se apresentarem como seres autoconscientes e plenivalentes.

3. O JARDIM DISCURSIVO DE VALTER HUGO MÃE

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação.

(Mikhail Bakhtin)

Em *Homens imprudentemente poéticos*, as tensões dialógicas entre as personagens espelham o conflito permanente entre a frágil condição humana e a soberania da natureza. A configuração do tempo e do espaço, cuja materialidade emana da floresta dos suicidas, é o fio condutor da narrativa. A floresta dos suicidas, corporificada, encerra a tensão permanente entre vida e morte. As personagens femininas, por sua vez, se constituem como autoconscientes e se destacam como protagonistas no embate entre as vozes narrativas.

Vale salientar que é justamente o conflito entre as vozes que mantém as personagens, em destaque as femininas, permanentemente tensionadas no plano discursivo. Dessa forma, a equipolência entre as consciências é possível na medida em que a personagem mantém a atividade dialógica com o autor-criador, sem objetificar-se. Nesse sentido, a senhora Fuyu, apesar de morta, “resta” na narrativa, impedindo sua apreensão estética como um “todo acabado”. A senhora Kame, em sua ambivalência entre “mulher longínqua” e “mãe perto”, mantém-se plena no discurso e sua personagem pode ser relacionada à imagem do Japão como “ventre puro”. A menina Matsu, que transita entre os planos da natureza e do drama humano, elabora, à semelhança do ato da criação literária, a leitura possível do mundo pela palavra.

3.1 O cronotopo e as tensões narrativas: o conflito entre a natureza e o humano

Chieko descobriu as violetas que floresciam no velho tronco de carvalho. “Floriram também este ano.” Com estas palavras foi ao encontro da doce Primavera.

(Yasunari Kawabata, *Kyoto*)

Com a epígrafe²⁴ acima, Valter Hugo Mãe abre-nos as portas de *Homens imprudentemente poéticos*. A primeira imagem evocada é certamente a das flores, que cumprem seu destino em cada estação, à revelia do desinteresse que se possa ter por elas. Chieko, a personagem central de *Kyoto* (2019), de Yasunari Kawabata (1899-1972), à semelhança da menina Matsu, vê a beleza que passa despercebida pela maioria:

Além dela, ninguém mais olhava para as singelas flores naquele pleno dia de primavera, em que resplandecia a vida na natureza. Do interior da loja provinham os rumores dos empregados que se preparavam para almoçar. Para Chieko também chegava a hora de se aprontar para sair. Um compromisso a aguardava: apreciar as cerejeiras. (KAWABATA, 2019, p.18)

A narrativa de *Kyoto*, de fato, convoca à contemplação, e as personagens fazem do ativismo de olhar as flores um exercício de tradição. Note-se que utilizamos aqui a palavra ativismo em detrimento de atividade, evocando o sentido bakhtiniano, que pressupõe participação ativa, envolvimento e energia direcionada. Não por acaso, em japonês, há um termo específico que designa o evento contemplativo de apreciar as flores: o *hanami*²⁵. O tempo do romance é o das quatro estações de um ano, e o percurso da personagem Chieko, que inclui descobrir uma irmã gêmea de quem sequer sabia da existência, se inscreve nesse tempo, o tempo da natureza.

O contraponto mais importante se dá entre a harmonia dos eventos naturais e o conflito das relações humanas. A inseparabilidade do tempo e do espaço na elaboração literária remete à ideia de cronotopo estudada por Bakhtin, e a epígrafe de *Homens imprudentemente poéticos*, por sua vez, pode ser incorporada ao que o filósofo russo chama de “grande tempo” da literatura. Voltaremos a isto.

Como observa Brait (2019, p.260) a respeito do recurso dos paratextos: “Esses segmentos textuais muitas vezes são ignorados pelo leitor, que nem os vê, no afã de chegar diretamente ao texto principal, ou pelo editor, que os acha abundantes, explicativos demais, desnecessários”. Concordamos com a pesquisadora no sentido de que tais elementos

²⁴ Outros elementos paratextuais, além da epígrafe, como ilustrações e dedicatória do romance, foram abordados por Sílvia Garcia em sua dissertação intitulada “*Homens imprudentemente poéticos*: alteridade e criação literária em Valter Hugo Mãe” (GARCIA, 2019). Para nosso estudo, atemo-nos a refletir sobre a epígrafe e a interação dialógica com o romance de Mãe.

²⁵ Como destaca a tradutora de *Kyoto*, Meiko Shimon, em nota à página 75 (KAWABATA, 2019).

forneem pistas ou chaves de leitura para se pensar o texto, visto que são marcas intencionais deixadas pelo autor. Continua Brait (2019, p.253): “Trata-se de um diálogo velado, que qualifica o leitor como capaz de, antecipadamente, compreender importantes faces que motivam e sustentam o discurso que ele terá pela frente”. Nesse sentido, a pesquisadora enfatiza que, em perspectiva dialógica, os paratextos são constitutivos do enunciado concreto. Elegemos a epígrafe a fim de propor uma reflexão que por si pressupõe relações dialógicas e de sentido entre os textos e que funciona à semelhança de um discurso bivocal, interiormente dialogado, na medida em que mantém em tensão discursiva autor-criador, objeto e leitor.

O pai de Chieko, Takichiro, comerciante de quimonos, é um homem em crise, que se isola em um mosteiro em busca de inspiração para sua frustração artística. A personagem lembra, certamente, os “homens imprudentemente poéticos”: Saburo, o oleiro, e Itaro, o artesão de leques. Este último em especial, para quem a arte pode se tornar insuportável: “é ofensiva a arte. É ofensivo que nunca se baste. Para descobrir sentidos ou imitar divindade, é ofensiva.” (MÃE, 2016b, p.171). A epígrafe de *Homens imprudentemente poéticos* convoca a uma leitura de mundo contemplativa, de observação da natureza em seu tempo cíclico, com suas marcações materiais, em tensão dialógica com os conflitos intangíveis da humanidade, nos quais também se inscreve a arte. O texto literário, por extensão, está impregnado da palavra de outrem. Nesse sentido, a leitura pede o deslocamento do olhar, para que se veja além da temática ou da polêmica aberta do discurso e além de um tempo estanque. Segundo Bakhtin:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo*. (BAKHTIN, 2019, p.79, grifos do autor)

Convite feito à “festa de renovação”, ao adentrarmos *Homens imprudentemente poéticos* podemos ter em mente este diálogo entre tempos e contextos do “grande tempo”. A

escolha da ambientação do romance de Mãe, não por acaso imprime um sentido singular à obra. A floresta dos suicidas, que existe e fica ao sopé do Monte Fuji, no Japão, é transportada a centenas de quilômetros, para Quioto, renovada em sentido, em tempo e em história, já que passa a ser (re)criação literária. O deslocamento da floresta real para a ficção evoca uma visão diferente da morte. Apesar de tema recorrente nas narrativas de Mãe, a morte assume novos sentidos em *Homens imprudentemente poéticos*, como veremos adiante, também de renovação, e a proximidade da floresta dos suicidas faz com que a questão seja onipresente na narrativa, pairando como sombra sobre as personagens. A floresta, personificada, tem corpo e função no enredo. Em outras palavras, é elemento perene da natureza em contraposição ao fugaz drama humano. Nesse sentido, pode-se entender o trabalho de Saburo de plantar flores na tentativa de mudar o destino previsto pelo vizinho para sua esposa como uma imprudência poética, em seu caráter utópico:

O oleiro começara a cuidar de flores na orla da montanha havia muito. Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras arvores, um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser. Acusado de se esperar por belezas de que a natureza prescindira, Saburo trabalhava à vista da sua esposa, a senhora Fuyu, que sempre se oferecia para ajudar sem que ele aceitasse. O jardim na floresta era uma renda colorida na franja subindo a montanha. No pé da montanha, junto ao caminho, abria a planície, onde imediato se punham as casas e se lavravam os campos. Viviam diante do sagrado labirinto selvagem, a imensa elevação que os sobrevoava espiando, atenta certamente às iniquidades comuns e à pobreza dos homens. (MÃE, 2016b, p.30)

O “sagrado labirinto selvagem”, em sua personificação, olha atento a iniquidade e a pobreza dos homens. Como personagem, a montanha observa e julga, ao mesmo tempo em que prescinde das belezas plantadas e das esperanças do oleiro. A imagem do jardim, construída de forma sinestésica, com as cores das flores e o aroma de seus perfumes que culminam em um “alarido”, convoca, inclusive, a audição do leitor, e exorta a exuberância da natureza, indiferente ao drama da personagem. O espaço, assim como o tempo da narrativa, passam a ser assimilados como uma totalidade, à similitude do cronotopo de que fala Bakhtin. Segundo o pensador russo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o

espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2021, p.12)

Como destaca Bakhtin, “na literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (2021, p.12). O tempo ganha corpo e se inscreve, por exemplo, na extensão do jardim cultivado por Saburo e nas marcas de seu trabalho:

A extensão tremenda do jardim, dentro por ali acima das árvores, cansava o oleiro, que se dividia entre os afazeres do costume e a obstinada intenção de progredir montanha inteira à medida das suas forças. Nem seria no tempo de três vidas que conseguiria ter apenas flores na gigante obra selvagem. (MÃE, 2016b, p.31)

Como enfatiza o filósofo russo, o conceito de cronotopo aplicado à literatura pressupõe a “inseparabilidade do espaço e do tempo”. Note-se que “esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)” (Bakhtin, 2021, p.11). Nessa concepção, o tempo passa a ser a “quarta dimensão do espaço” (2021, p.11). Ao se pensar tal arquitetura, parece-nos eloquente a imagem do jardim que se alastra ao sopé da montanha: é marca do tempo inscrita no espaço mas também é o espaço que se delineia em decorrência do tempo. O trabalho do oleiro, exaustivo, é tempo convertido em materialidade: o jardim de flores.

Bakhtin destaca a importância do tempo “visível” na elaboração cronotópica (2020a, p.240) Nessa perspectiva, não se pode abstrair uma paisagem ou uma região como autossuficientes, já que a atividade humana imprime suas marcas no espaço. O tempo torna-se visível quando apreendido em sua materialidade graças à intervenção humana e sua atividade histórica. Muito além de um todo acabado, imóvel e conclusivo, essa capacidade de visão nota o tempo da formação e do desenvolvimento do cronotopo, inscrito na dimensão espacial. O tempo visível, nessa perspectiva, também é apreendido como orgânico, ou seja, o tempo cotidiano, mensurável pelo dia e pela noite, pelas estações do ano, pelas colheitas, pelo trabalho ou pelo tempo da vida humana individual. Insere-se, nessa perspectiva, o trabalho do oleiro Saburo.

O conflito entre natureza e homem, em embate contínuo e elaborado dialogicamente como zonas de tensão no discurso, vincula-se à noção de angústia que pode provocar a arte, no sentido também evocado pela personagem Itaro, para quem a arte nunca se basta. Saburo, em sua obra, metaforiza a angústia do inatingível e do intangível da arte:

Se mantivesse o jardim por cem passos de fundo e quase duzentos de comprido, continuaria a ver a admiração de quem por ali ia, embora os aldeões comentassem a difícil aceitação de uma reprimenda daquelas feita à natureza. O oleiro reprimia a natureza. Grotesca e sábia das suas próprias fealdades e belezas, obrigar a floresta à gentileza de uma jardim era ofensivo. (MÃE, 2016b, p.32)

A floresta como personagem, “grotesca e sábia das suas próprias fealdades e belezas”, poderia tomar como ofensa a atitude do oleiro. Saburo, em trabalho de tentar mudar o destino, inspirava a compaixão dos vizinhos: “Consolavam-se então, talvez igualmente ofendendo a floresta, talvez igualmente na mira da fúria de cada deus” (2016b, p.32).

A ambientação da narrativa na pequena aldeia espelha, assim como a literatura, o universal e a condição de conflito própria da humanidade. As personagens de *Homens imprudentemente poéticos* são introduzidas em capítulos, a princípio aparentemente independentes, para se constituírem, aos poucos, partes indissociáveis do enredo, como partes de um corpo. Esse movimento, orgânico, que possibilita leituras alternativas, salteadas ou de ir e vir, evoca, mais uma vez, o tempo como condutor do cronotopo literário. Nesse caso, a quarta dimensão do espaço, ou seja, o tempo da leitura, reelabora o texto poético em sua corporificação. Segundo Bakhtin, “o cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica” (BAKHTIN, 2021, p.12). O cronotopo, refeito no momento de cada leitura, insere nessa imagem arquitetônica o passado do homem e da humanidade, o presente e as possibilidades do futuro, “questões do grande tempo”.

À semelhança da narrativa de *Kyoto*, de Kawabata, Valter Hugo Mãe elabora *Homens imprudentemente poéticos* a partir de um tempo orgânico, da natureza, e em constante movimento. Se em *Kyoto* o tempo das quatro estações é o condutor do cronotopo, no romance de Mãe as quatro partes em que se divide a narrativa caminham da natureza bruta, como em “A origem do sol”, para um movimento cada vez mais íntimo rumo ao conflito individual, a saber, “O Homem interior a todos os homens”, “A fúria de cada deus” e, por fim, “A síndrome de Itaro”. Ainda na primeira parte, a apresentação da menina Matsu está fortemente alicerçada na sua relação com a natureza e com o tempo:

Para Matsu as montanhas podiam fazer promontórios que se suspendessem sobre as aldeias. Braços de pedra que se levantavam entre as nuvens e sombreavam as aldeias. Explicavam-lhe que os cumes demoravam estações inteiras, podiam caminhar primaveras completas para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem,

porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar. (MÃE, 2016b, p.36)

A altura da montanha pode ser medida pelo tempo que se demoraria para chegar ao seu topo, caminhando. Diferentemente da personagem Chieko, de *Kyoto*, Matsu, por não enxergar, compõe sua imagem do mundo a partir do pensamento e da palavra: “Quanto mede a árvore, perguntava ela. E Itaro respondia: vinte corpos teus” (2016b, p.37). A contemplação, para Matsu, se dá por outros sentidos:

Depois que o irmão saía, a jovem cega descia as madeiras da casa e caminhava nas imediações. Ia a lado nenhum. Ficava pela terra em volta, quase nada além da casa. Mas gostava de se pôr ao sol ameno, escutando o mexido do quimono da senhora Fuyu um pouco adiante. (2016b, p.38)

A sensação tátil do sol ameno e mesmo a audição do som do quimono estendido ao vento compõem o ativismo da personagem no exercício contemplativo e em sua integração ao ambiente. A imagem, para Matsu, está em constante formação e reflete sua capacidade ler o mundo. Pode-se inferir que a menina é capaz de assimilar e de recriar o espaço sem vê-lo. Nota-se também sua capacidade de “ler os indícios do curso do tempo” (BAKHTIN, 2020a, p.225), sejam eles marcas da natureza ou intervenções do homem. Nesse sentido, Matsu aprecia o sol como elemento natural e o som do quimono da vizinha morta, que evoca a presença da gentil senhora Fuyu como também materializa a imensa tristeza e solidão do oleiro.

A menina, “habitante sobretudo dos sonhos”, elabora o mundo pela palavra: “A criada Kame gritava: musumé²⁶, onde estás tu. E a jovem Matsu respondia: no teu coração. A criada voltava a gritar: e mais onde. Matsu respondia: ao sol. Estou aqui encostada ao sol” (MÃE, 2016b, p.39). Note-se que o cronotopo pressupõe uma visão de mundo e se materializa como marca da ação humana, definindo-se, em perspectiva bakhtiniana, como conceito antropocêntrico (BEZERRA, 2021, p.257). Em vista disso, a materialidade do cronotopo envolve o tempo histórico, notadamente talhado no percurso pela interferência do homem no espaço e pela relação particular do homem com esse espaço. Saliente-se que o cronotopo da personagem Matsu se delineia como uma possibilidade paradoxal, já que a visão, condição

²⁶ Filha, em japonês.

primordial para a percepção da unidade tempo no espaço, é substituída por outros sentidos e a elaboração da imagem somente pode ocorrer pela palavra.

A escolha do Japão para ambientação da narrativa, nessa perspectiva, também evoca a questão do “grande tempo”. A compreensão da cultura e das tradições de um povo pede uma posição exotópica do leitor para a percepção do país como “outro”. Essa posição extralocalizada certamente é mais perceptível em se tratando de um leitor ocidentalizado, pouco familiarizado com as tradições orientais. Mas não apenas, já que a criação literária em seu sentido amplo também exige do leitor a “cocriação”, que se efetiva na leitura do texto, inserida nessa “grande temporalidade”.

Dessa maneira, como nota Marília Amorim (2020, p.106), os conceitos de cronotopo e de exotopia, “longe de se substituírem, complementam-se”. Se a exotopia trata de uma questão individualizada a respeito da criação artística, que pressupõe posição ética e estética do criador, da personagem ou do leitor, o cronotopo envolve questões coletivas e históricas que, como vimos, deixam marcas do tempo no espaço, marcas visíveis da atividade humana.

O cronotopo do Japão, como “ventre puro” (MÃE, 2016b, p.126), insere-se como metáfora do feminino. A terra, fértil e selvagem, acolhe e desafia. A obra do jardim de Saburo reflete sua condição humana, falível, perante a natureza:

Uma obra gigante do Japão era absoluta demasia para a ternura de um só homem. Saburo atarantava-se mas seria sempre mínimo entre tanta exuberância, um bocado de vida que o Japão poderia legitimamente ignorar. O oleiro e sua esposa, com tanto sonho e tanto empenho, eram um bocado de vida que o Japão haveria de ignorar. (2016b, p.31-32)

A senhora Kame, à semelhança do Japão personificado, engendra a figura materna da narrativa. Como mulher de quem não se conhecia o passado, a criada era chamada de “mulher longínqua” e se adaptou à vida na casa de Saburo e Matsu após a morte dos pais dos jovens:

Por ter chegado àquelas pessoas avulsa e sem passado, a senhora Kame era um bicho domesticado. [...] Andava sem rituais por seus mortos, cumpria as preces sem os devidos santuários, sem estar na terra deles, atentando em como a morte lhes acontecia honradamente. A criada carpia as preces como uma pessoa longínqua. Viam-na assim. Uma mulher longínqua. (2016b, p.41)

O amor pela menina fez com que a senhora Kame desistisse de partir. “Matsu queria saber tudo acerca da criada, que crescera a amar como uma mãe a mais. Uma mãe de sorte” (2016b, p.41). A senhora Kame, no entanto, insistia que nada havia para contar. Sua missão se concentrava em um tempo presente, e seu passado permaneceria em segredo. Sua consciência, nesse sentido, permanece inacessível, às personagens, ao narrador e ao leitor:

Tendo a criada servido a taça da cega e levado até ela a sua mão, Matsu respondeu: obrigada, mãe perto. E disse: é o contrário de uma qualquer mulher longínqua. A criada comoveu-se imediatamente e se tornou para o fogo, a fazer de conta que ainda aquecia alguma coisa que importava mexer. Por haver feito isso, falhou de reparar que também Itaro se afogou nos olhos. Metido num silêncio que, afinal, apenas a cega conseguiu entender na perfeição. Matsu sorriu. Havia plantado palavras no seu discursivo jardim. A fera seria incapaz de o atravessar ignorando a beleza. Por isso, a fera acalmou. (2016b, p.43)

A tensão dialógica e semântica entre “mulher longínqua” e “mãe perto” elabora a personagem da criada, em sua marcante ambiguidade e em constante tensão no discurso. Para Matsu, a senhora Kame é a mãe possível e completa em sua abnegação. “Mãe perto” é possibilidade de alteridade para a mulher sem passado e sem parentes, possibilitando à criada (re)construir uma identidade perdida. É do plano exotópico da menina cega que se pode conhecer se não o passado, pelo menos a gentileza e o carinho da mulher. Destaque-se, no entanto, que o acabamento estético da personagem senhora Kame escapa ao narrador, assim como à personagem da menina Matsu.

As palavras de Matsu, mais uma vez, assemelham-se ao jardim de Saburo, em seu poder de modificar quem o contempla:

Os suicidas atavam os cordames às primeiras árvores e adentravam a intuitiva floresta. A sapiência do caos haveria de os elucidar na mais profunda e decisiva meditação. Aqueles que queriam morrer chegavam como pessoas a mudar de interior. Carregando pequenos pertences e agasalhos, aparecendo na curva do caminho impressionados com as flores de Saburo. Dizia-se que alguns suicidas se demoviam da morte só por contemplarem tal jardim. Era por provar. Mas pensava-se que à beleza das flores nem só os bichos se amansavam como também as pessoas se diminuam das tristezas. Estava provado. (2016b, p.50)

A floresta dos suicidas, como centro irradiador de morte e de vida, é o cronotopo fundamental da narrativa. Para além de um aspecto místico ou transcendental, a ideia de

cronotopo para Bakhtin considera a realidade factual.²⁷ Assim, o caráter das inscrições do tempo no espaço são fundamentais para a assimilação do conceito. A floresta, nessa perspectiva, revela o tempo e o poder do tempo. Esse poder, com sua marca visível no cronotopo, elabora o próprio sentido do espaço.

Os suicidas pendurados em forcas nas árvores assemelham-se a “frutos anómalos²⁸”. “Enormes frutos que os corvos paulatinamente debicavam e por onde as serpentes desciam” (2016b, p.51). A configuração do espaço, com a presença da morte nos corpos pendurados também poderia apontar para um convite à vida, na imagem dos cordames que possibilitavam um retorno: “Os suicidas atavam os cordames às primeiras árvores e adentravam a intuitiva floresta. A sapiência do caos haveria de os elucidar na mais profunda e decisiva meditação” (2016b, p.50). Os cordames, além do vestígio material, denunciam as vidas dos que por ali passaram em diversos tempos, os que voltaram ou não:

Quando acontecia de se convencerem da vida, tomavam as suas coisas e os seus lixos e percorriam o mato pelo cordame novamente, até à árvore na encosta que lhes oferecia o esconderijo das casas. Ressurgiam, sorriam às flores de Saburo, e volviam para a infinidade do Japão com nova esperança. (2016b, p.51)

Os que voltavam traziam, no corpo, as marcas do tempo na floresta: “O oleiro prestava atenção a isso, ao quanto a vontade de viver lhes era meio alimento, porque os via num fio de carne. Estreitos e estragados. Sem idade para passarem por velhos, eram outra coisa” (2016b, p.51). Assim, o cronotopo como categoria de conteúdo-forma constrói a imagem da floresta que, saturada pelas marcas visíveis do tempo, produz seu sentido de centro irradiador das forças conflituosas da narrativa e a expõe a permanente tensão entre vida e morte. Por conseguinte, o tempo produz o sentido e o ambiente participa dos acontecimentos. Os acontecimentos, por sua vez, estão necessariamente localizados em um

²⁷ Como enfatiza Bakhtin, em nota à página 12 de *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. O filósofo russo destaca que leva em consideração as percepções de Kant em *Crítica da razão pura* a respeito do tempo e do espaço, mas deixa claro que sua elaboração do cronotopo prefere distanciar-se de uma ideia “transcendental”.

²⁸ Nesta denominação, a narrativa evoca a canção “*Strange Fruits*”, de Billie Holiday (1915-1959). Considerada um grito antirracista, a música conta a morte dos negros sulistas estadunidenses, assassinados e pendurados em árvores. A tensão discursiva provocada pela imagem da árvore que em lugar de dar frutos traz a morte em seus galhos foi repensada esteticamente por outros artistas, como o brasileiro Nuno Ramos, e analisada por Florencia Garramuño em *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea (GARRAMUÑO, 2014).

espaço concreto, único, e a floresta dos suicidas inscreve-se como “cronotopo autêntico”. O seu centro, segundo os suicidas que regressavam, abrigava cerejeiras permanentemente em flor, como em estado de suspensão temporal:

Contavam alguns que ao centro da floresta havia uma extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua. As árvores eufóricas, diziam assim. Podia ser uma ilusão, coisa da fome e da sede, coisa do cansaço e do medo, coisa de andar perto da morte e conseguir voltar. Os aldeões pressupunham que um dos rostos da morte seria a extensa terra das cerejeiras em flor. (MÃE, 2016b, p.51-52)

As cerejeiras que “apenas sabiam estar em flor” desconhecem o tempo das estações e a época designada para florir. Estão fora do domínio temporal e simbolicamente representam o limiar entre vida e morte, origem e fim. Os que regressavam podiam confirmar:

Diziam: Saburo san, obrigado. Morriam ou viviam, eram cordiais. Diziam: mil cerejeiras. Eram mil cerejeiras. Ele respondia: sem chuva. Apenas sol como se de ali nunca se ausentasse o sol. A sua origem. Afirmava: o Japão é generoso. Os suicidas comoviam-se. Agradeciam aos deuses o tempo. Ainda terem tempo. Tornavam-se impressionantes construtores. (2016b, p.53)

O maior presente que podiam receber, afinal, era mais tempo. A metáfora do Japão como “grande ventre” concede a vida, em personificação do feminino. A terra acolhe, abarca mas também desafia.

3.2 As heroínas do “grande diálogo” do romance

A fim de refletir sobre a personagem no romance é indispensável que se retome a questão da necessária posição do autor na atividade estética, ou seja, a posição exotópica que permite ao autor-criador, a partir de seu excedente de visão, fornecer o possível acabamento estético do outro, da personagem ou do herói. Segundo Bakhtin (2020a, p.175, destaque do autor): “em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente”.

Cabe ao autor enformar a personagem, no sentido de proporcionar a ela o acabamento estético, o que não significa um aprisionamento, pelo contrário, é o que lhe dá possibilidade de, como ser autoconsciente, manifestar-se independentemente da vontade do autor. Nesse sentido consiste a verossimilhança da personagem na visão bakhtiniana: na possibilidade de, como leitores, de nosso plano exotópico de cocriadores, podermos “sentir” a personagem como uma outra consciência. Para ser convincente do ponto de vista artístico, a personagem deve delinear-se como resistente a uma conclusão estética, fixa e acabada. Nota-se que a relação entre autor e personagem engendra e possibilita o acontecimento estético.

Essa visão do autor, que Bakhtin identificou como elemento fundamental no romance polifônico de Dostoiévski, possibilita a independência das personagens no plano discursivo. Segundo Paulo Bezerra:

Em Dostoiévski, cujo universo é plural, a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance. (BEZERRA, 2018, p. X).

Em *Homens imprudentemente poéticos*, nota-se a representação das consciências das personagens em sua pluralidade. Ainda que nosso objetivo não seja classificar o romance como polifônico, certamente as características das personagens de Mãe possuem, em menor ou maior escala, importantes gradações nesse sentido. Destaca-se, nessa perspectiva, a elaboração das personagens que não podem ser reduzidas a um ponto de vista autoral, que possuem traços inacessíveis ao próprio autor, e que se revelam, aos poucos, no grande diálogo do romance. Uma condição deve ser ressaltada: no romance polifônico, a posição do autor, ainda que tenha como característica fundamental dar voz à personagem, não pode prescindir de sua regência. O autor, não obstante atue em posição isonômica em relação às personagens, será sempre o maestro do grande coro de vozes narrativas. Nessa sinfonia, pensaremos, agora, a respeito das personagens femininas fundamentais na narrativa de *Homens imprudentemente poéticos*.

Senhora Fuyu, a mulher abundante

Como destacamos no primeiro capítulo, a personagem da senhora Fuyu, a despeito de estar ausente na quase totalidade do romance, se faz presente pela rememoração de Saburo. A personagem, mantendo inacessíveis ao narrador traços importantes de sua vida, delinea-se como autoconsciente e infinita em possibilidades. A imagem que, enquanto leitores, temos da mulher depende do acesso à consciência de Saburo. O narrador, dessa forma, assume o papel de consciência de uma consciência:

Ajardinava calado, delicado como sempre, sem confessar que pedia aos mortos que lhe mandassem a mulher. Apenas sabia fazer isso, pedir que lhe devolvessem a irrepetível senhora Fuyu. Em cada gesto, continha essa súplica simples e sincera. (MÆ, 2016b, p.35)

O gesto de amor define Saburo e, além disso, revela-se novamente a questão do contraponto de alteridade perdida. Para o oleiro, a esposa falecida é mulher “irrepetível” e, dessa forma, não pode ser substituída. A lacuna dificulta, como vimos no primeiro capítulo, a elaboração do luto, e a principal metáfora da perda da esposa refere-se à perda da identidade. Resiliente, quando observava os suicidas que regressavam da floresta, famintos e magros, o oleiro esperava que um dia voltasse a mulher:

Como talvez a sua senhora Fuyu pudesse voltar um dia. Ainda que magra, depois de velha, outra coisa, cansada, ele sabia que ela chegaria entusiasmada, absolutamente convencida de querer viver. E isso metade a sustentaria. E ele a amaria igualmente. Sem hesitar nem se conter. Saburo espiava o regresso dos suicidas inconcessavelmente à espera de ver a senhora Fuyu baixando a montanha, sorrindo a pedir um pouco de arroz e água fresca. Sorrindo, como sempre. (2016b, p.51)

Por ocasião da morte da senhora Fuyu, Saburo “nunca entenderia como poderia haver acontecido de o animal estar dentro de casa” (2016b, p.33). O vizinho Itaro, em premonição, o havia alertado sobre um “animal” que lhe mataria a mulher, mas Saburo não podia imaginar que ele estaria dentro de casa. Neste caso, “dentro de casa” pode indicar metaforicamente o próprio corpo da mulher. O animal, por sua vez, como “bichos que vinham do próprio sangue” (2016b, p.35) poderia ser doença súbita ou mesmo suicídio, esta última hipótese especialmente respaldada pelo fato de que Saburo esperava a mulher voltar pelo mesmo caminho dos suicidas dissidentes.

Uma possibilidade de acabamento estético da personagem de um plano exotópico, como vimos no segundo capítulo, é realizável pela visão da morte do outro. Para a personagem Saburo, a morte da esposa pertence a um horizonte de tempo, definido, mas o evento em si permanece um mistério, para ele e para o leitor. Nas palavras de Bakhtin (2020a, p.99): “Todo acabamento é um *deus ex machina* para a série vital orientada de dentro para a significação de sentidos”. A senhora Fuyu “escapa” a esse sentido. Como se Saburo não tivesse a memória do evento da sua morte e, nesse sentido, não pudesse dar-lhe acabamento.

O certo é que a senhora Fuyu era mulher “abundante”, e “restava”. Prova material disso era o quimono hasteado todos os dias no quintal pelo oleiro:

Os vizinhos entristeceram-se, mas entendiam que muito na cabeça do oleiro era de menino. O seu amor imaturo prosseguia. A morte era muito pouco para terminar um sentimento tão grande. Algumas pessoas assustavam-se pela veste movida lentamente ao ar. Com o passar do tempo, ganhavam também ternura e lembravam a senhora Fuyu pela graça da sua cordialidade. A terra do oleiro parecia observada para sempre pela mulher. Era uma mulher abundante. Restava. (MÃE, 2016b, p.35)

A mulher restava na presença do quimono e nas atitudes do oleiro: “Nunca se ouvira falar de um amor que ressuscitasse. Mas as melhores lendas contam de heróis que nunca desistiam. Saburo era assim. Recusava desistir” (2016b, p.35). Se somente “a memória da vida finda do outro [...] possui a chave de ouro do acabamento estético do indivíduo” (BAKHTIN, 2020a, p.98), Saburo parece não ter a memória da morte da mulher. Em seu ativismo de hastear e recolher, todos os dias, o quimono do quintal, Saburo nega a morte da senhora Fuyu ao mesmo tempo em que mantém a esperança em seu retorno:

Acalmava-se em tempo lento. O quimono da sua senhora a bulir e ele tantas vezes se sentava reparando em cada ínfimo gesto. Mimava-se a contemplar a aparência louca de que a sua esposa ainda estava presente. Pensavam todos que o oleiro aguardava que a veste se expressasse sem equívocos, comunicante e plena de consciência de um amor que se abreviara. Como se o pudesse beijar ou simplesmente escutar. (MÃE, 2016b, p.48)

Essa perspectiva de resistência de Saburo acaba por tornar a personagem da senhora Fuyu também resistente, nesse caso, ao acabamento estético possível determinado pelo horizonte entre nascimento e morte, vistos de fora, pelo outro. Para Bakhtin (2020a p.98), no ativismo que prossegue após a morte do outro os elementos estéticos prevalecem sobre os

éticos e os práticos. O futuro está fora desse horizonte que é o todo da vida daquele que morreu, e resta a memória a quem sobrevive. Saburo, entretanto, parece permanecer em um tempo anterior ao da morte, ainda em ativismo contemplativo, ético e prático:

Uma vez, estranhamente, Saburo entrou a lâmina [do sabre] no vão do quimono. Parecia matar ali de dentro algum intruso, como uma ideia intrusa, porque se via nada. O tecido limpo escorria absorto na sua matéria inconsciente, sem ninguém. Mas ele garantia que nada se alojaria ali, a usurpar o lugar preparado para o regresso da sua mulher. (MÃE, 2016b, p.49)

Saburo espanta qualquer ideia intrusa que pudesse tirar-lhe a ilusão. A senhora Fuyu resta como imagem e resta no discurso. Sua presença é transgrediente à morte. A heroína possibilita que Saburo seja herói, e como tal, autoconsciente de seus atos. O espírito do oleiro, inocente, quase infantil, vai aos poucos se modificando, impregnado de ódio pelo vizinho Itaro:

Algun amigo poderia ir animá-lo. Dizer-lhe que se motivavam à vida tantas pessoas com seu jardim. Os suicidas que imediatamente desistiam, muitas vezes em vébias perante a surpresa de um extenso bordado de pétalas alegres. O ofício onírico do oleiro era indutor de humanidade. (2016b, p.84-85)

A imagem das flores, entretanto, não comove Itaro, que destrói o jardim: “[...] matou todas as flores no exacto momento em que a primavera ia começar. [...] Aos aldeões, o oleiro declarou: quero mostrar o amor, lamento que só vejam a morte” (2016b, p.86).

Durante uma tempestade, o quimono hasteado se solta e voa para o canavial. Itaro o “sequestra” em segredo, para desespero de Saburo:

Comentava-se que a senhora Fuyu partira definitivamente. Havia um pesar de novo nos rostos de quem queria Saburo. Visitavam-no com pequenas oferendas, agrados que lhe punham amizade. O oleiro carpia e declarava a gratidão possível. Mas o oleiro também se enraivecia. (2016b, p.93)

A segunda partida ou a partida definitiva da mulher marca a mudança no comportamento de Saburo. O coração puro torna-se raivoso. No primeiro capítulo descrevemos o clímax do embate mortal entre Saburo e Itaro. Lembremos, novamente, que aparição da senhora Fuyu, hasteada em bandeira pela senhora Kame, interrompe a batalha e faz com que o oleiro se envergonhe do que se tornou.

Senhora Kame, a mãe possível

A personagem da senhora Kame, a “mãe perto” de Matsu, inscreve-se como possibilidade singular de alteridade. Como vimos, a criada é uma mulher de quem não se conhece o passado. Sua ambivalência é reforçada pelas contraposições dialógicas como mulher longínqua e mãe perto; passado misterioso e presente conhecido de todos; mulher sem rituais com seus mortos e extremamente dedicada à Matsu e mesmo a Itaro.

Em percepção dialógica, a personagem nunca é totalmente “explicada” pelo autor, reservando para si o mistério de sua consciência. Para que a personagem se realize no plano discursivo como autoconsciente é necessária uma posição do autor, que afirme a autonomia e a liberdade do herói (no caso da senhora Kame, da heroína). Este ponto é fundamental na elaboração da personagem heroína como autoconsciente: “o autor não fala *do* herói, mas *com* o herói” (BAKHTIN, 2018, p.72, grifos do autor). Ainda que o romance seja narrado em terceira pessoa, a posição do autor, que fala “com” o herói, delinea um discurso em segunda pessoa: o autor não fala de um herói ausente, mas com um presente. Além disso, o tempo da ação da personagem é o tempo do agora, que se realiza na narrativa, vivo e inacabado. Tal arquitetônica prescinde de uma estabilidade na relação autor-herói, ao contrário, realiza-se em permanente tensão no discurso.

Desde a primeira visão premonitória de Itaro, de que teria uma irmã cega, a criada partilhava da dor em seu próprio corpo, como um frio:

Dessa primeira já vez a senhora Kame se manifestara. Sem saber o que lhe dava, explicara que era um frio a distribuir-se pelos ossos. Nos meus ossos é a noite de inverno. Dizia e esfregava os cotovelos a fazer o calor possível. Enquanto Itaro pasmava para o interior de si mesmo, os seus pais admitiam que a criada fora percorrida por um espírito solto. (MÃE, 2016b, p.26)

Neste diálogo, em que se ouvem as vozes de Itaro, da criada e dos pais, a metáfora da noite e da cegueira de Matsu já se anuncia: “Nos meus ossos é a noite de inverno”. É na personagem da criada que a escuridão se faz presente em frio. Se Itaro volta-se para si mesmo enquanto os pais imaginam um espírito no corpo da senhora Kame, é a personagem da criada que é tocada pelo presente da narrativa, que reage em tensão explícita no enunciado.

De acordo com Bakhtin (2018, p.74), o herói não pode ser “inventado” pelo autor, seja ele herói dostoiévskiano, romântico, clássico ou outro. Por outro lado, sua composição sempre deve obedecer a uma lógica, interna, no plano artístico-literário, e nesse sentido a personagem é revelada na interação com autor, sendo por ele constantemente provocada e convocada a se manifestar.

A autoconsciência da personagem senhora Kame, nesse sentido, não é predeterminada. Sua constituição, que migra de mulher longínqua para a alteridade máxima que é seu papel de mãe se dá no discurso, e não lhe é imposta. Essa travessia acontece a partir de provocações que surgem e tensionam o caminho da personagem, com as quais se defronta, interage e responde.

Quando Itaro decide vender a irmã a um comerciante, a criada é atingida em dor profunda. A mulher concorda que seria o melhor a fazer, dada a situação de miséria em que viviam, mas não pode evitar a tristeza:

A criada caiu sobre as pernas e chorou. Estava proposta a partida da sua musumé. Era pelo juízo e pela fome. Algo que tinha de ser, fazia parte da resiliência, da forma mais cônica dos afectos. Mas caiu sobre as pernas e chorou porque a sensatez nunca impedia a dor. (MÃE, 2016b, p.68)

Destaque-se, no excerto acima, o artifício de um discurso alheio pictórico, à semelhança do que vimos no segundo capítulo: a voz do narrador é contaminada pela voz (dor) da personagem. A posição desse narrador é oscilante e incorpora a linguagem e a entonação da personagem, como em “a partida da sua musumé” e em “chorou porque a sensatez nunca impedia a dor”. Esse discurso que tende a apagar as fronteiras entre o discurso citado e o discurso do narrador elabora uma imagem potente: a dor inominável que é a dor da mãe que perde um filho. O vazio é materializado no discurso da personagem: “Em casa, a senhora Kame dizia: musumé, onde estás. E ela mesma respondia: no meu coração. E voltava a perguntar: e onde mais. E outra vez respondia: apenas no meu coração” (2016b, p.73). A ausência da menina ocupa a casa:

A ausência de Matsu era uma intrusão. A casa estava assaltada pela falta que uma tão pequena menina fazia. Deitaram-se depois. Sem dormir. Encaravam a plena escuridão da noite e sabiam que nenhum objecto ocuparia o verdadeiro mundo de Matsu. Quando fechavam os olhos, o extenso mundo de Matsu se abria. Quando se punha o sol, o extenso mundo de Matsu se abria. Era como uma armadilha que

havam falhado de prever. As noites chegariam sempre como uma armadilha deitada sobre eles. (2016b, p.74)

Não haviam previsto a escuridão em que se tornaria suas vidas. A metáfora da cegueira da menina, como um mundo à parte, invade como noite insone a vida da criada e de Itaro. A criada preenche a ausência com o amor: “De algum modo, o afecto que a senhora Kame lhe guardava impedia-a de verdadeiramente ficar sem ninguém. Dizia para si mesma: amar é uma proibição de estar só. Ainda que ausente, a menina era companhia impossível de se perder” (2016b, p.82). E, nesse ponto, a criada se assemelhava a Saburo: estaria sempre a esperar que a menina descesse a encosta e ressurgisse.

Segundo Bakhtin (2018, p.78), é exigido do autor no romance polifônico uma constante atividade dialógica com a personagem. Se essa atividade diminui, ou seja, se a personagem deixa de ser tensamente provocada no plano discursivo, é certo que ela perderá sua característica de ser plenevalente, objetificando-se. “E essa atividade, que aprofunda o pensamento alheio, só é possível à base de um tratamento dialógico da consciência do outro, do ponto de vista do outro” (2018, p.78). Caracteriza-se, dessa forma, o “grande diálogo” em que autor e personagem participam em posição equipolente.

O autor não reserva para si a conclusão estética da personagem, ao contrário, introduz no campo de visão dela o que ele e as outras personagens veem, não deixando reservado para si nenhum segredo ou detalhe que a personagem não possa ver. Assim, a senhora Kame, em seu estatuto de genuína heroína no discurso, é confrontada com o “todo” da narrativa.

Quando a aldeia procura Matsu, Itaro participa da farsa, assim como Saburo, que já conhecia a verdade: “[...] vendeste a tua irmã, porco. Eu sei que vendeste a tua irmã” (MÃE, 2016b, p.93). “A senhora Kame subia a encosta e, assustada com todas as coisas, se sentava um pouco. Fazia-o para imitar que a procurava. De verdade regressava em prantos” (2016b, p.96). Se procurar a menina era fingimento, as lágrimas da mulher eram verdadeiras, como dor de mãe, dividida entre a ambivalência de mentir sobre o destino de Matsu e de sofrer por sua ausência.

Após Itaro permanecer no poço, o “ventre puro do Japão”, por sete sóis e sete luas por ordem do monge, o artesão de leques tem o espírito apaziguado. O episódio é narrado no capítulo mais extenso do romance, “A lenda do poço”, construído como metáfora do

enfrentamento do medo.²⁹ Itaro passa a compor seus leques como obras de arte, a ponto de se apaixonar por suas criações e recusar-se a vendê-las, ainda que isso significasse a perda de seu sustento. Encontra, por outro lado, a paz que lhe parecia impossível:

Itaro se levantava do cesto onde juntava os inexplicáveis leques e, grato, dizia: mãe perto. A senhora Kame extasiava-se de uma inusitada felicidade. Ao centro de toda aquela provação, a mulher sentira-se, afinal, justificada. Fora a primeira vez que o ríspido homem a reconheceria. A primeira vez que se expressara como alguém dotado de incontido afecto. Ele, de todo modo, dizia-o mais por precisar dela do que por saber amar. Abrigo. Lembrava-se. Ficar sob o rosto da mãe como sob abrigo. E repetiu: mãe perto. O contrário dessa mulher longínqua, sem a pertença de ninguém. A senhora Kame ponderou em como a felicidade podia comparecer em tão terrível destino. Como se fizesse parte da tristeza. Uma coisa da tristeza também. (2016b, p.161)

A senhora Kame, figura metafórica do abrigo que oferece o ventre materno, é também metonímia do ventre puro do grande Japão. Constitui-se, na linguagem, como heroína autoconsciente e plenivalente. Note-se que nessa elaboração o autor representa a ideia da personagem como outro, não simplesmente a reproduz. As consciências da personagem e do autor não se fundem, ao contrário, mantêm a equipolência no discurso.

A menina Matsu e a metáfora da palavra na criação literária

Se o “grande diálogo” de *Homens imprudentemente poéticos* opera constantemente a tensão dialógica entre a natureza e a condição frágil da existência humana, a personagem da menina cega Matsu percorre esses dois planos evocando uma leitura de mundo pela palavra, em metáfora da própria criação literária: “Ela sabia apenas da beleza das palavras porque era com elas que se explicava o mundo” (2016b, p.150).

Matsu convoca o “grande diálogo” e também o “grande tempo” da literatura e inscreve-se como leitora do mundo e como sua (co)criadora. Segundo Volóchinov (2021, p.204), não há vivência fora do signo: “Não é a vivência que organiza a expressão, mas, ao

²⁹ A respeito do capítulo “A lenda do poço”, ver artigo de Humberto Moacir de Oliveira e Vera Bastazin intitulado “Literatura e Psicanálise – Interfaces em diálogo em *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe”, em que os autores analisam especificamente este episódio da narrativa à luz da psicanálise e da crítica literária (OLIVEIRA; BASTAZIN, 2019).

contrário, a expressão organiza a vivência, dando-lhe sua forma e definindo a sua direção”. A palavra, nesse sentido, dá forma e sentido ao mundo.

Matsu, lembremos, foi a primeira visão de Itaro. O artesão, ao matar um peixe para alimento, teve a premonição de que teria uma irmã e de que a menina nasceria cega. Como destaca Bastazin:

[...] o nascimento da irmã não só confere credibilidade a sua premonição, como fecunda a dor de tudo que está por vir. Matsu é a criança cega que cresce ao lado do irmão e aprende a tirar da natureza todo um conhecimento sensório que coloca cor na escuridão de seus olhos e música em seus ouvidos. (BASTAZIN, 2020, p.392)

As visões de Itaro continuavam a acontecer sempre que matava um bicho qualquer, o que o rapaz passa a fazer por ódio ou por medo. A menina, ao nascer, é vista como vergonha pelos pais, que tentam afogá-la em um riacho. Itaro intercede e salva a irmã, ainda bebê:

Nesse instante, Itaro entendeu que banhar a criança daquele jeito era para matar. Teria sido o seu ímpeto de menino que padeceu de uma piedade incontrolável. A irmã sem serventia era um começo, pressentiu que ainda faltava saber de o quê. Poderia alar de magia como as borboletas faziam às larvas. Todos os bebês eram larvares, seres por inventar asas. (MÃE, 2016b, 45)

Matsu, como ser larvar, era possibilidade. Pode-se pensar que era como palavra, também larva a espera de fazer sentido. O irmão acreditou no provável: “Por segredo, Itaro era segundo pai de Matsu. Dera-lhe a vida por resto de candura” (2016b, p.47). Matsu podia explicar o mundo sem vê-lo:

Os olhos de Matsu nunca haveriam de amadurecer. Estariam para sempre vazios de imagens, vazios de luz. Contudo, por oposto, ela mesma era um lugar de muita coisa. Chegava a afirmar que sabia o que seria a luz por colocar a mão nas madeiras que aqueciam ao sol. Dizia: é uma espécie de olhar sobre nós. No entanto, incapaz de ver por dentro. Por isso, quando é intensa, aquece pela frustração de lhe ser impossível entrar nas pessoas. Entra por temperatura. Explicava assim, como se quisesse fazer crer que ver era coisa pouca de que a felicidade poderia abdicar. (2016b, p.46-47)

A cegueira era como ser para sempre criança. E assim era protegida pela senhora Kame e por Itaro. Ao jantar, ouviam suas histórias por afeto, mas acabavam se encantando com suas palavras: “A felicidade poderia ser aquilo. Matsu, por incapacidade de se conter,

dizia isso mesmo: a felicidade está na atenção a um detalhe. Como se o resto se ausentasse para admitir a força de um instante perfeito” (2016b, p.56).

Ao comerciante que se interessou por Matsu, Itaro questionou de que serviria uma cega. O homem garantiu que um rosto enclausurado poderia ser boa companhia:

Dizia rosto enclausurado para explicar que a cegueira era uma forma de prisão. Um modo de estar dentro. A menina Matsu estava dentro de si mesma. Nunca poderia ausentar-se da sua essencial clausura. Gosto que seja assim. Se a formosura lhe acontecer, eu gosto que seja assim. E Itaro respondeu: acontece. (2016b, p.67)

O irmão, entretanto, julgava o rosto de Matsu sem clausura: “A cegueira largava-a na imensidão. Uma coisa sem fim. O rosto de Matsu era aberto. O rosto aberto” (2016b, p.69). Com as palavras Matsu compõe seu mundo. Quando é entregue ao comerciante, no meio da floresta, é com a palavra que Matsu tenta se proteger:

Itaro, irmão. Dizia o nome de Itaro para servir de abrigo. Um nome que a protegesse por definição. Como se estendesse o seu jardim discursivo usando apenas o vocábulo mais incondicional e sagrado. E o desconhecido homem lhe respondeu: menina Matsu, bom dia. Então Itaro se afastou sem palavra. Entregara a irmã tão segura quanto possível. (2016b, p.73)

Dizer o nome do irmão era como construir um abrigo. Interessante destacar o poder da palavra evocada, que visualmente poderia construir um abrigo. Itaro, porém, se mantém em silêncio. A palavra de Matsu não encontra resposta nem proteção. Volóchinov (2021, p.205) comenta que “a palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”. E se não encontra um interlocutor, a palavra perde-se, não pode ter vida. Além disso, é pela palavra que a personagem pode dar forma a si mesma, desde que haja o ponto de vista dialógico do outro. A palavra sem resposta de Matsu marca seu momento de maior solidão, quando não encontra réplica. No silêncio, o comerciante assume o papel de novo interlocutor, ocupando o espaço desse vazio.

O destino da personagem Matsu permanece mistério até a terceira parte do romance, “A fúria de cada deus”. Composta por três capítulos, essa parte é totalmente dedicada à menina cega:

O homem sentou-se. Enquanto explicava seu cansaço e se queixava de algumas corridas e muitos perigos, perscrutava o rosto da menina, como lhe parecia puro, uma queda de sol que se pusesse aos ombros de alguém. Era a própria luz por ironia que vivia na escuridão. Matsu aguardava. Pensava no que veria Itaro, se ainda os

veria. Talvez ainda irrompesse do silêncio e a resgatasse para um regresso absoluto à mesma miséria querida de sempre. (MÃE, 2016b, p.145)

Nota-se a recorrência de duplos como luz e escuridão e palavra e silêncio na composição da personagem de Matsu, que evocam sua ambivalência entre seu mundo interno e o exterior e entre ser menina e tornar-se mulher. O desconhecido explicou-lhe que seguiriam até o lago Biwa onde os peixes sabiam falar:

Algumas pessoas contavam conversas inteiras com peixes antigos que se amigaram dos pescadores e haviam aprendido a cultura mais rigorosa do Japão. A menina Matsu sorriu. De algum modo, o desconhecido lhe inventara uma fantasia simpática, como se tivesse chegado com um brinquedo para a conquistar. Ela disse: os meus brinquedos são as palavras. Persigo o encantamento de que são capazes. (2016b, p.146)

Matsu aprende a apreciar as palavras do desconhecido: “Havia uma melodia nas suas frases, podia ser que as quisesse pôr bonitas, se era verdade que aquilo de ouvir era o que mais a menina via” (2016b, p.146). A sua caminhada, neste primeiro dia, é a travessia para uma nova vida a caminho de tornar-se mulher:

Cansava-se à medida de quem saía de uma vida para outra, arrancada de todas as raízes. Pensava na senhora Kame como garantia que nunca sairia da aldeia porque era dali igual à pedra que fazia o chão. A cega imaginava agora que era uma pedra completa e absurdamente levantada, toda inteira arrancada do chão e posta a caminho de outro longínquo lugar. Pensou, uma mulher longínqua. (2016b, p.147-148)

Como a senhora Kame, Matsu seria também mulher longínqua. O capítulo “A lenda da cega do lago Biwa” conta a história da menina que se sentou à beira das águas e, de tanto chorar, dia após dia, subiu as águas do lago e as adoçou, trazendo fertilidade às terras, alimento para as aldeias e novas plantas e flores. A menina falava com os peixes, que lhe respondiam. A palavra poderia traduzir qualquer beleza:

Quando se fez a cerimônia de casamento, por estarem junto às águas, escutavam as pessoas vozes rasteiras que se alegravam. A lenda ficava contando que no casamento da cega os peixes celebravam incansáveis. Outras pessoas afirmavam que, por ser a menina cuidadora de palavras, o próprio mundo lhe falava para lhe traduzir a beleza de cada instante. Como se a pequenasse o escuro. Diziam assim, que no dia do seu casamento junto do lago Biwa a cega a pequenara o escuro. O sol estava fresco mas intenso. Nem as sombras se faziam. Os lados de todas as coisas eram emanações de claridade. (2016b, p.151)

A menina Matsu, metáfora da criação poética, poderia com a palavra traduzir o mundo e suas belezas, como a plantar flores em seu jardim discursivo. Pela palavra poderia diminuir a escuridão da cegueira. A personagem, em sua capacidade de simbolizar o mundo, alude ao grande poder da literatura de seguir dizendo o indizível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolher falar sobre a personagem feminina em *Homens imprudentemente poéticos* levou-nos, nesta pesquisa, a adentrar o universo de Valter Hugo Mãe em busca de compreender os recursos utilizados pelo autor para elaborar personagens singulares e potentes. Uma das características marcantes do processo criativo do autor é a de dar voz às personagens, sem objetificá-las, o que as mantém plenivalentes no discurso. Dito de outra forma, o que nos intrigou, desde o início das reflexões, foi o caráter autoconsciente da personagem feminina firmado na alteridade discursiva.

O conceito de autoconsciência, embasado nas reflexões de Bakhtin e o Círculo, pressupõe uma interação dialógica constante entre o autor-criador e a personagem. Partindo dessa percepção, o estudo da linguagem literária considerou a natureza viva da palavra, que carrega sentidos anteriores e produz novos. Interessou-nos, além disso, pensar as relações entre presença e ausência, concretamente manifestadas nas personagens mortas na narrativa mas que exercem papel fundamental e atuam como elemento de tensão entre vida e morte.

A posição do autor-criador na visão bakhtiniana, diferenciando-se de autor-pessoa, engendra e possibilita o acontecimento artístico. Ainda que possa trazer em si traços do autor “real”, o autor-criador é elemento estético e axiológico, é quem possibilita o ato criativo, e só pode “existir” na linguagem. A alteridade constitutiva da linguagem, realizada na interação entre as consciências do autor e da personagem, é o princípio do ato criativo. Nessa relação, a personagem tem voz, no diálogo e metaforicamente.

Nos romances de Mãe que compõem “a tetralogia das minúsculas”, a forma composicional certamente colabora com o fluxo da leitura ao mesmo tempo em que exige mais atenção do leitor. Se não há indicadores da fala das personagens, que se apresentam separadas apenas por ponto final, já que sinais como interrogação e exclamação não fazem parte do projeto literário do autor, por outro lado o exercício de distinguir o falante acaba por se tornar mais natural à medida em que se avança na leitura. Este recurso certamente colabora com a percepção da equipolência entre as vozes narrativas, tão caro à arquitetônica da personagem autoconsciente. Note-se que mesmo nos romances posteriores, em que o autor retoma as maiúsculas, a ausência dos indicadores de fala e de interrogações ou exclamações

assegura a sensação de embate entre as vozes e mantém as consciências em plano de equanimidade.

Ainda que o nosso objetivo não tenha sido o de classificar os romances como polifônicos, a questão da equipolência entre as vozes narrativas na relação com o autor-criador se manifesta em maior ou menor grau na prosa romanesca de Mãe, o que nos permite afirmar que o fenômeno pode ocorrer em momentos diversos e em gradações variadas. De modo frequente, inclusive, a polifonia evidencia o protagonismo da personagem feminina no romance do autor português. Em *o nosso reino*, por exemplo, as refrações das intenções do autor-criador nas várias camadas da narrativa relacionam os valores morais e religiosos da comunidade que se deterioram aos poucos com a própria degradação das personagens. Na materialidade da palavra bivocal, sempre internamente dialogizada, percebemos a arena em que se debatem as personagens, em confronto com outras consciências e com a consciência do autor-criador. Dona Tina, a mãe de Benjamim e tia Cândida compõem a constelação feminina que organiza e protagoniza a narrativa.

De modo similar, em *o apocalipse dos trabalhadores*, Maria da Graça e Quitéria são consciências plenas, percepção evidenciada pela própria elaboração do texto que, na tensão entre as vozes narrativas, deixa-nos perceber a angústia da autoconsciência dessas personagens, marcada por entonações singulares. Destaca-se como a relação dialógica do autor-criador, em permanente tensão com narrador e personagens, mantém a dinâmica da resistência a um acabamento estético, já que a última palavra sobre si mesma é dada pela personagem, ainda que o autor detenha um excedente de visão sobre o acontecimento artístico. Características semelhantes verificam-se em Halla, de *A desumanização*, na relação alteritária com seu duplo Sigridur e com outras personagens da narrativa, que reflete a condição humana de incompletude. Tal condição, inclusive, faz eco em outros romances e em outras personagens, a exemplo de *O filho de mil homens*, na figura das heroínas Isaura, Matilde e a anã, personagens cuja autoconsciência é elaborada a partir de interações com o autor-criador, com marcas explícitas de alteridade em suas entonações.

A presença-ausência como componente dialógico das relações de identidade e alteridade, além de Sigridur, também é articulada em Laura, de *a máquina de fazer espanhóis*, e na senhora Fuyu, de *Homens imprudentemente poéticos*, na complexidade da personagem que resiste pela memória do outro. A composição dessas personagens por si engendra a

ambivalência entre vida e morte na medida em que a eloquência da ausência e do silêncio pode desestabilizar as personagens sobreviventes e o próprio enredo.

Em *o remorso de baltazar serapião*, a percepção da posição do autor-criador que medra o conflito entre as vozes narrativas é fundamental para que se perceba a metáfora da voz feminina como elemento de resistência. A leitura, nesse caso, nota as tensões além da polêmica aberta, ou além das “cristas das ondas”, e reflete sobre as camadas das vozes sociais em embate no heterodiscurso. O autor, maestro que cede voz ao narrador-agressor, enfatiza o absurdo da violência e inscreve a voz feminina como metáfora de poder, o que justifica a voz da mulher ser elemento tão temido pelas personagens masculinas.

As ambivalências discursivas dos romances culminam, em *Homens imprudentemente poéticos*, na figura do cronotopo de limiar materializado na floresta dos suicidas. A floresta, que detém os elementos de vida e morte, inscreve-se como metáfora do conflito e do drama humano. Se “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2021, p.236), o autor, de uma posição exotópica, pode recriar o mundo em um espaço-tempo artístico. Nesse mundo, as personagens de *Homens imprudentemente poéticos*, senhora Fuyu, senhora Kame e menina Matsu são heroínas do romance e se inscrevem como possibilidade.

A falecida senhora Fuyu é presentificada na imagem do quimono, pela memória de Saburo e pela palavra, e assim resiste. Evidencia-se que sua presença se dá pelo ativismo de rememoração empreendido pelo marido, mas além disso e sobretudo, pela linguagem, na elaboração da consciência do oleiro que permite-nos conhecer seu amor pela esposa. A senhora Kame, personagem que realiza a alteridade possível na maternidade, concentra em sua compleição as ambivalências do “grande diálogo” do romance. A menina Matsu, que percorre os campos da natureza e do conflito humano, metaforiza a literatura em seu poder de (re)criar o mundo. Matsu é ser larvar, assim como a palavra, prene de possibilidade.

A análise do texto literário, em perspectiva dialógica, auxiliou-nos, nesta pesquisa, a compreender a singularidade da personagem feminina, constituída e vivenciada na linguagem e em permanente tensão com outros elementos da obra. Convoca-se, assim, novas pesquisas, e propõe-se um caminho de reflexão que, assim como a própria literatura, por natureza não pode ter fechamento, e que a cada releitura acena com novas alternativas e novos diálogos, como convite permanente à festa de renovação.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. *In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave.* 2 ed. São Paulo: Contexto, 2020. p.95-114.

ARNAUT, Ana Paula. Valter Hugo Mãe: o colecionador de palavras na representação do eu e do outro (*Homens imprudentemente poéticos*). *Gláuks-Revista de Letras e Artes*, v. 17, n. 2, 2017. p. 26-35.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. *In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020a. p.3-192.

BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. *In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020a. p. 225-258.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável.* Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Albert Faraco. 3 ed. São Paulo: Pedro & João editores, 2020d.

BAKHTIN, Mikhail. Por uma metodologia das ciências humanas. *In: BAKHTIN, Mikhail. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019. P.57-79.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020b.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020c.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo. Editora 34, 2021

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do Discurso. *In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.* 2 ed. Campinas: Unicamp, 2005. p.25-35.

BASTAZIN, Vera. Personagens: entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos. *In: REIS, Carlos (org.). Dinâmicas da personagem: Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020. p.387-403.

BASTAZIN, Vera; OLIVEIRA, Humberto Moacir de. A felicidade das máquinas: o triunfo dos dispositivos e o aniquilamento do outro em *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe. *Revista Olho d'água*, v. 12, n. 1, 2020. p.27-43.

BASTAZIN, Vera; SOARES FILHO, Antonio Coutinho. Imprudência humana tragicamente poética. *Revista Letras Escreve*, v. 9, n. 1, 2020. p.167-176.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.179-212.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020c. p.243-249.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. p.V-XXII.

BEZERRA, Paulo. Posfácio: Uma teoria antropológica da literatura. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2021. p.249-264.

BRAIT, Beth. Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 46, n. 4, 2012. p.85-97.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2020. p.9-31.

BRAIT, Beth. Discursos de resistência: do paratexto ao texto. Ou vice-versa?. *Alpha: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 63, n. 2, 2019. p.246-263.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2018. p.45-72.

BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos. Corpos espelhados nas dobras da arte e da vida: *A desumanização*. In: BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos (orgs.). *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021. p.15-56.

DA SILVA, Ana Claudia; UMETSU, Rafaella Kazue Gitirana. O Japão de Valter Hugo Mãe. *Revista Cerrados*, n. 44, ano 26, 2017. p.159-172.

DAHLET, Véronique. A entonação do dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2 ed. Campinas: Unicamp, 2005. p.249-263.

DE OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Imprudências poéticas. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 34, 2017. p.54-65.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2020. p.37-60.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2021.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Obras completas, vol.12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.170-194.

FIGUEIREDO, Annie Társis Morais. Comum e comunidade luminosa na tetralogia das idades, de Valter Hugo Mãe. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, Paraíba, 2020, 192p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

GARCIA, Sílvia Cristina. *Homens imprudentemente poéticos: alteridade e criação literária em Valter Hugo Mãe*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019, 121p.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a especificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KAWABATA, Yasunari. *Kyoto*. Trad. Meiko Shimon. 5 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LIMONGI, Cinthia Zanetta Papaterra. A inscrição do tempo como artifício poético em *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020, 85p.

LOUZEIRO, Elias dos Reis. Tempo e memória na construção narrativa de Valter Hugo Mãe, em “*a máquina de fazer espanhóis*”: uma metáfora da última nau portuguesa. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018, 96p.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. 2 ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2017a.

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

MÃE, Valter Hugo. *As mais belas coisas do mundo*. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2021.

- MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2020.
- MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2016b.
- MÃE, Valter Hugo. *o apocalipse dos trabalhadores*. 2 ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2017b.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2 ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2016c.
- MÃE, Valter Hugo. *o nosso reino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2019.
- MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. 2ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018.
- MANGUEL, Alberto. Prefácio: O filho universal. In: MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2 ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2016c. p.11-14.
- MARQUES, Carlos Manuel da Silva. “Deus, Pátria, Família” na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de *o nosso reino* de valter hugo mãe. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares), Universidade Aberta, Lisboa, 2009. 140p.
- NOGUEIRA, Carlos. Introdução. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016. P.11-21.
- OLIVEIRA, Humberto Moacir de; BASTAZIN, Vera. Literatura e psicanálise—interfaces em diálogo em *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe. *Revista Em Tese*. v.24, n.1,2019. p.337-351.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Axis Mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PEQUENO, Tatiana. "A carne tão azarada" das mulheres em *o remorso de baltazar serapião* pela crítica feminista: tradição, deslocamento, misoginia. *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. v.10.2, 2019. p.192-206.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et al.). Campinas: Unicamp, 2020.
- SALLES, Penélope Eiko Aragaki. A desumanização em *o remorso de baltazar serapião*: uma análise da violência dos homens contra as mulheres. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, 128p.
- SANTOS, Cleiton Silva. Eu te amo? A construção do sujeito amoroso em *O filho de mil homens*". Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2018, 112p.

SARAMAGO, José. Prefácio: Um tsunami. In: MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018. p.11-13

SILVA, Maria de Fátima Costa e. O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2021, 99p.

SOUZA, Ágnes Christiane de. Percepção de si e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2018, 80p.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2018, 216p.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2 ed. Campinas: Unicamp, 2005.p.209-217.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal*. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020a. p. XIX-XXXII.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

Entrevista concedida ao *Programa Roda Viva*, em 06/01/2014. Disponível em: <https://youtu.be/6i67t4CZRew>. Acesso em 02/11/2021.