



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



CLEILTON SILVA SANTOS

***EU TE AMO? A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO AMOROSO EM O FILHO DE MIL
HOMENS, DE VALTER HUGO MÃE***

Feira de Santana/BA
2018

CLEILTON SILVA SANTOS

EU TE AMO? A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO AMOROSO EM *O FILHO DE MIL HOMENS*, DE VALTER HUGO MÃE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – BA, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (Álex Leilla)

Feira de Santana/BA
2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

S234

Santos, Cleilton Silva

Eu te amo? A construção do sujeito amoroso em O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe / Cleilton Silva Santos. – 2018.

112 f. : il.

Orientadora: Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL).

1. *O filho de mil homens* – Valter Hugo Mãe. 2. Literatura portuguesa – Romance. 3. Sujeito. I. Fernandes, Alessandra Leila Borges Gomes, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0-31.09

CLEILTON SILVA SANTOS

EU TE AMO? A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO AMOROSO EM *O FILHO DE MIL HOMENS*, DE VALTER HUGO MÃE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – BA, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (Álex Leilla)

Aprovada em 26 de abril de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr^a Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (Álex Leilla)
Orientadora – Universidade Estadual de Feira de Santana

Prof^o. Dr. Márcio Muniz Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia

Prof.^a. Dr^a Mírian Sumica Carneiro Reis
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

Para Felipe Benevides.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Álex Leilla, pela presença sempre sagaz e generosa e pelo rigor e delicadeza da interlocução.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Progel), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Em especial à Dona Branca, a grande comandante, pelo cafezinho e pelo riso inesquecível nos bastidores do departamento.

Às professoras Alana Freitas El Fahl e Mírian Sumica, pela leitura atenta e pelas indicações apresentadas por ocasião do exame de qualificação e, mais adiante, ao professor Márcio Muniz, pelas contribuições apresentadas na defesa deste trabalho.

À professora Tércia Valverde, pela recepção inicial do projeto desta dissertação.

A Jeane Freitas, sempre tão prestimosa e amiga, e sem a qual este trabalho não teria existido.

A meus pais, Maria das Dores e José, e meus irmãos, Nilton e Cleide, que me dão graça e coragem.

Aos amigos Alfredo, Carla, Daiane, Nael e Vinícius, por serem a “família que me dei”.

A Emmanoel, Danielle, Fagner, Camila, Sidnei, Thiago, Eusébio, Marianna e Raquel, Ana Maria e Maria Elissan, pelo apoio e incentivo.

Ao professor Orlando Freire Junior, pela confiança anterior e pelo “você precisa ler isso, cara!”, com o qual me apresentou a ficção de Álex Leilla e a de tantos outros “fundamentais”.

A Katiúcia e Iranice, pela paciência e gentileza.

A Maria Karina, pela força e pela literatura.

A Thalles, pelos intervalos de alegria.

Aos meus “filhos”, Teresa e Bento, pela companhia e pela palavra que eu invento para eles.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela concessão da bolsa de estudos.

A todos os outros, ausentes, presentes ou futuros, que me fizeram, fazem e farão ser o que eu posso, porque, ainda que não saibam, sou o filho eterno de todos eles, e a isso darei o nome de felicidade.

Era, outra vez em quando, a alegria.

João Guimarães Rosa, **As margens da alegria**

RESUMO

Este trabalho consiste na investigação sobre o processo de ascensão dos personagens do romance **O filho de mil homens** (2013), do escritor português Valter Hugo Mãe, no qual o amor é tomado como forma de negociação da incompletude do sujeito, maneira encontrada para amenizar aquilo que até então impedia a sua felicidade. Assim, dialogando teoricamente com as ideias de Platão ([380 a.C.] 2016), André Comte-Sponville (2015, 2016), Zygmunt Bauman (2003), Alessandra Leilla Borges Gomes Fernandes (2008, 2014), José Miguel Wisnik (2009), Tzvetan Todorov (2013), Alain Badiou (2002), Sabrina Sedlmayer (1995, 2001) e outros referenciais discursivos, verifica-se que o romance segue em sentido variante em relação às representações já consagradas pela ficção e pelas teorias que buscaram compreender o acontecimento amoroso. Com isso, infere-se que Valter Hugo Mãe, ao trabalhar nessa vertente, localizou no amor feliz um operador para a reconstrução das subjetividades que perderam o sentido da completude por ordem diversa (a falta da paternidade, a orfandade, a violência da homofobia, o enfeitamento amoroso etc.), e a partir do qual se refaz o encontro entre o eu e o outro, formando uma família amparada pela positividade das relações inter-humanas.

Palavras-chave: Sujeito; subjetividade; amor; felicidade; ascensão.

ABSTRACT

This work consists of research on the process of ascension of the characters of the novel **O filho de mil homens** (2013), by the portuguese writer Valter Hugo Mãe, in which love is taken as a form of negotiation of the incompleteness of the subject, which hitherto prevented their happiness. Thus, in dialogue with the ideas of Platão ([380 a.C.] 2016), André Comte-Sponville (2015, 2016), Zygmunt Bauman (2003), Alessandra Leilla Borges Gomes Fernandes (2008, 2014), José Miguel Wisnik (2009), Tzvetan Todorov (2013) Alain Badiou (2002), Sabrina Sedlmayer (1995, 2001) and other discursive references, it has verified that the novel follows in a variant sense in relation to the representations already consecrated by the fiction and the theories that sought to understand the amorous event. With this, it is inferred that Valter Hugo Mãe, who works on this aspect, has located in happy love an operator for the reconstruction of the subjectivities that have lost the sense of completeness by different order (the lack of paternity, orphanage, the violence of homophobia, love, etc.), and from which the encounter between the self and the other is re-formed, forming a family supported by the positivity of inter-human relations.

Keywords: Subject; subjectivity; love; happiness; ascension.

SUMÁRIO

PREÂMBULO: O AMOR DOS HOMENS FELIZES	09
1 A PREPARAÇÃO DO FILHO OU O SUJEITO QUE LOGO SOU.....	14
1.1 A constituição do sujeito ou Mas que coisa é homem?	14
1.2 Valter Hugo Mãe, o homem nu ou um tsunami pacífico.....	32
2 O AMOR QUE DEVASTA MAS TAMBÉM CURA.....	45
2.1 Eros e a espada de corte.....	45
2.2 Das intermitências do coração.....	54
3 O AMOR DESENHA UMA CURVA.....	76
3.1 O derradeiro barco para Citera.....	76
3.2 O avesso da queda.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	109

PREÂMBULO: O AMOR DOS HOMENS FELIZES

Não é fácil escrever sobre o amor. Não é difícil escrever sobre o amor. Embora paradoxal, é profundamente relevante pensar na armadilha que esse afeto de expressão tão “batida” nos impõe. Paul Ricouer, ao mesmo tempo em que escapa a ela, anunciava a uma plateia a dificuldade em falar sobre o tema sem cair na exaltação ou nas platitudes emocionais. Com isso, avisa não ter esquecido que a direção que se pode tomar para conciliar esses dois extremos resultará sempre em mediações, desde já, frágeis e provisórias. “Falar do amor é fácil demais ou difícil demais”, assevera. Com certeza Ricouer não foi o único a adiantar a batalha das explicações em torno do sentimento amoroso. Talvez os amantes, dentro do quarto escuro, tenham hesitado diante dessa vontade expressa de “acender o crepúsculo”, desejando, simultaneamente, decifrar e devorar o outro, mas que, sendo ele a ilha flutuante, escapou com a “força de água” que o amor lhe deu. É que, de certa forma, o *vínculo amoroso* sofre pela mesma dispersão do sentimento que o gerou, esta incapacidade de ter nas mãos uma medida para se pôr na balança que ainda não parou de oscilar. No entanto, a “concha vazia” de que falava Drummond no seu poema é visitada por todos os homens e mulheres, diariamente, em livros ou smartphones, nas canções e nos não ditos, nas artes e nos crimes, porque todos eles compartilham entre si da tarefa de nomear o indizível, na “procura medrosa, paciente, de mais e mais amor”.

Nesse sentido, a tentativa de comunicar o amor verbalmente, por escrito ou não, nos mais diversos níveis de acabamento, explica a pilha de terminologias, mitos, impressões do senso comum e de criações artísticas que se aglomeram constantemente em torno da onipotência desse tema. Tentar compreendê-lo é interpretar as suas trocas presentes com as histórias de amor que circulam dentro de quem busca a sua ideia, de quem as leu e as viu em certa distância ou foi por elas gerado, pois mesmo na ausência (absoluta?) de amor, o sujeito evoca uma multidão de sujeitos.

A literatura permite explorar algumas práticas amorosas ao aderir às reflexões herdadas de outros discursos do conhecimento ou negacear essas fontes, apontando para outras rotas, nos casos particulares que ela mesma inventou. Portanto, a narrativa que encena tais relações pode até ser localizada na integração ou na ruptura com certas teorias, mas, sobretudo, confirma o impulso para uma atividade que, na medida em que cria, leva consigo a descendência de histórias coletivas e individuais em torno do amor e, simultaneamente,

provoca “ondas de choque” no leitor, pois ele pode recuar ou, fascinado, se reconhecer ou sonhar com a promessa deixada no mais banal e misterioso dos enunciados quando um personagem diz “eu te amo”, este que surgiu a partir do nada, “sempre do começo”, pois o amor, dirá Zygmunt Bauman (2003, p. 16-18), não suporta a repetição. Os romances, no entanto, “gravam” estas vozes amorosas, eternizando-as. Tal é, ao menos, a atitude expressa no romance **O filho de mil homens**, do português Valter Hugo Mãe, que indica justamente que o lugar de onde desponta esse afeto não condiz nunca com a construção de um sistema, pois há muitas vozes na forma escrita (ou não) do amor e elas reivindicam a autonomia e o tempo presente, porquanto são desprovidas de critérios estáveis.

O filho de mil homens goza dessa multiplicidade, seja pela forma, conectando histórias de amor (e de perdas), seja pelo conteúdo, por meio do agrupamento de modos de amor distintos. Assim, sabendo-o ou não, seus personagens passam a receber como tarefa a pergunta insidiosa sobre aquilo que determinará o seu itinerário presente: eu te amo? Acontece que justamente essa questão (não explicitada no romance), mais do que receber uma resposta estável, eloquente, digamos, suficientemente bem acabada, cria uma situação dramática que constitui, nos gestos, nos rituais do encontro e no andamento da ação, a imediata mudança nascida do pequeno e monossilábico “sim”.

Tudo se passa como se o autor tivesse tocado num aspecto central da vida humana: amar alguém, considerando toda a sua radicalidade, nos leva a admitir a presença do outro como parte fundamental da nossa formação. Assim, o desejo da coexistência não deve ignorar, na prática, que a admissão do objeto (o alvo do amor) pelo “sim” gera transformação, e pode revelar a destruição da subjetividade ou, por outro lado, o estímulo para tramar no seu erguimento um modo singular de ascensão. Valter Hugo Mãe opta pelo segundo expediente sem, todavia, negligenciar o primeiro.

Em **A literatura portuguesa** (2013), Massaud Moisés comenta sobre a posição geográfica de Portugal no mapa da Europa. Pequeno na sua extensão, tem por limite a Galiza ao norte, a Espanha a leste, e o Oceano Atlântico ao sul e a oeste. Nesse contexto territorial, as terras lusitanas se veem empurradas pelo mar, o que, aliado à sua formação étnica e cultural (árabe, germânica, francesa, inglesa etc.), explica a sua procura pelo desconhecido, “o sentimento de busca que só [Portugal] representa e pode representar” (MOISÉS, 2013, p. 17). Esta é certamente a matéria-prima de que é feito o romance de Valter Hugo Mãe, pois estando o autor dentro desse território que se desloca continuamente para o inóspito, leva para a redação o resultado de uma reflexão que não se furta em problematizar e refletir sobre

emprego da alteridade, questionando a “inquietação particular e egocêntrica” da nação portuguesa ou negaceando (que é o caso do seu quinto romance) a via exploratória feita violentamente pelos lusitanos. Além disso, não deixemos de considerar a escolha de Valter Hugo Alves Pimenta de Lemos pelo nome artístico Valter Hugo Mãe, cujo sobrenome se situa no mesmo estreito dessa posição geográfica de que fala Massaud Moisés, haja vista que a maternidade, seja através da produção gestacional ou por meio da prática adotiva, gera dentro de um corpo os corpos de outrem, abalando o conforto de uma suposta unidade. Assim, o nome escolhido pelo autor faz jus ao seu ofício de criar as criaturas, que serão cocriadas adiante pela sua recepção, pois serão os personagens filhos passageiros dos leitores, revelando, também, a cosmovisão do romancista no horizonte da colonização empreendida por Portugal, isto é, da sua atitude em vista da presença do outro.

Este trabalho, intitulado “Eu te amo? A construção do sujeito amoroso em ‘O filho de mil homens’, de Valter Hugo Mãe”, consiste na investigação sobre a virada ascensional dos personagens quando o amor é tomado como forma de negociação da incompletude do sujeito, maneira encontrada para amenizar aquilo que até então impedia a sua felicidade, porque algo lhe faltava. Assim, verifica-se que o romance segue em sentido variante em relação às representações já consagradas pela ficção e pelas teorias que buscaram compreender o acontecimento amoroso. Valter Hugo Mãe, ao trabalhar nessa vertente, localiza no amor feliz um operador para a reconstrução das subjetividades que foram rebaixadas, ou melhor, que perderam o sentido da completude por ordem diversa (a falta da paternidade, a orfandade, a violência da homofobia, o enjeitamento amoroso etc.), e a partir da qual se refaz o encontro entre o eu e o outro, formando uma família amparada pela positividade das relações inter-humanas.

O “Eu te amo?” está dividido em três capítulos e cada um deles será constituído por duas subseções. No primeiro, montaremos, inicialmente, um quadro teórico-conceitual em torno da noção de sujeito ficcional e das ramificações produzidas a partir dele. Para isso, utilizaremos um aparato teórico diversificado, mas sem perder de vista a aproximação com o romance, refletindo sobre o estreitamento da relação entre o enredo e as teorias que buscam explicar o sujeito e a subjetividade. Nessa direção, a segunda subseção tomará a biografia e a escrita de Valter Hugo Mãe como objetos de investigação, e sob a perspectiva da primeira parte desse capítulo, articulará o sujeito como território de sua produção literária. Traçaremos, quando possível, uma breve análise dos sete romances do autor, de modo que se verifique se

há um projeto desenvolvido desde a sua estreia ou se, no entanto, o operador de leitura eleito para este trabalho aparece à parte das demais produções ficcionais do autor português.

O segundo capítulo parte da teorização sobre as representações amorosas articuladas à perspectiva e aos possíveis “cruzamentos” encontrados na análise em vista. Como efeito de organização, dividiremos a discussão em dois tomos: o primeiro fará um recorte no amplo material sobre o amor no Ocidente, partindo da discussão sobre a hegemonia do amor-paixão como uma das formas privilegiadas da literatura ocidental. No segundo, verifica-se a nuance em torno dos relacionamentos da contemporaneidade e dos afetos que têm o amor como matriz da experiência individual e coletiva em torno da felicidade, constituindo, pois, uma variação das outras possibilidades amorosas tidas como negativas, porquanto provocam sofrimento nos amantes, a exemplo do amor romântico (ou amor-paixão).

O terceiro e último capítulo, por fim, busca entender a curva ascensional empreendida pelo sujeito e a maneira como realiza – estando ele em falta consigo mesmo – uma singularização a partir do amor, linha ascendente para a saída ao rebaixamento e à frustração pessoal que lhe constituíram. Assim, tal deslocamento passa a ser balizado pelo efeito narrativo (na forma com que os capítulos são estruturados) e pela conseqüente reconstrução da subjetividade, operação que orbita em torno de um agrupamento familiar como resposta plausível ao desejo de completude.

Cada irmão é diferente.
Sozinho acoplado a outros sozinhos.
A linguagem sobe escadas, do mais moço,
ao mais velho e seu castelo de importância.
A linguagem desce escadas, do mais velho
ao mísero caçula.

São seis ou são seiscentas
distâncias que se cruzam, se dilatam
no gesto, no calar, no pensamento?
Que léguas de um a outro irmão.
Entretanto, o campo aberto,
os mesmos copos,

o mesmo vinhático das camas iguais.
A casa é a mesma. Igual,
vista por olhos diferentes?

São estranhos próximos, atentos
à área de domínio, indevassáveis.
Guardar o seu segredo, sua alma,
seus objetos de toalete. Ninguém ouse
indevida cópia de outra vida.

Ser irmão é ser o quê? Uma presença
a decifrar mais tarde, com saudade?
Com saudade de quê? De uma pueril
vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre?

Carlos Drummond de Andrade, **Irmão, irmãos**

1 A PREPARAÇÃO DO FILHO OU O SUJEITO QUE LOGO SOU

1.1 A constituição do sujeito ou Mas que coisa é homem?

Como ponto de partida, é preciso destacar o título **O filho de mil homens**¹ (em alguns momentos deste e dos demais capítulos, usaremos a sigla FMH), que anuncia uma articulação geral pelos extremos do nome: *filho e homens*, ao que parece, dividem o mesmo expediente de significação: liga semântica que remete à pessoalidade, à concentração do humano, à figuração do indivíduo. Essa aproximação, somada ao numeral que os intercala (mil), apresenta o homem propenso à multiplicidade; e se sabemos que, em face da filiação numerosa, a cria é a pedra de toque do romance de Valter Hugo Mãe, resta verificar sua genealogia, mapear parentescos e se há comunhão ou ancestralidade no extenso material teórico em torno desse agente que, sendo filho de homens, é também a materialização, na linguagem, de um sujeito filial e multiplicado.

Vemos, sob essa conjectura, FMH lançar mão da construção da subjetividade, que é, a um só tempo, saída realizada pelo reconhecimento do amor como ponto de partida na recondução das perdas e dos desenganos, e pela exploração do paradigma do sujeito melancolizado, negativo, ao ver no ‘agrupamento’ a possibilidade de levar a cabo o sentido de quem, sendo apenas a metade das coisas, se precipitava no abismo. Verifica-se, também, que essa virada ascensional toca no próprio percurso da literatura portuguesa, que assegurou o lugar de rebaixamento do presente em função da relação com o passado glorioso de suas conquistas imperiais e fez da saudade uma rubrica temporal e insolúvel do *agora*, haja vista que a perda da centralidade sem a colonização do outro, a derrocada do império e o saudosismo pelo triunfo passado produziram, na consciência nacional, o que Eduardo Lourenço (2005, p. 28) denominou de “era o termos sido”.

Inicialmente, sem deixar de lado as suas oscilações temporais, é válido frisar que a literatura tem como um dos seus instrumentos de sondagem os limites do humano, e é através dele que o sujeito investiga e, ao mesmo tempo, transforma-se em chave de investigação. Desponta nessa direção um quarteto centrado por uma ordem demasiadamente complexa: autor, narrador, personagem e leitor coexistem a partir do espectro humano que, mesmo

¹ MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. Cosac Naify: Rio de Janeiro, 2013. Todas as citações de **O filho de mil homens**, que mantêm a grafia do texto original e seguem o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto Legislativo nº 54, de 1995), serão feitas por essa edição, exceto o prefácio de Alberto Manguel, publicado na segunda edição saída pela Biblioteca Azul, em 2016.

determinado por terminologia diversa e sob diferentes ângulos, circula em torno de um mesmo ponto, isto é, “a questão do sujeito”.

Através do exercício ficcional, validado ou não por teorias correntes, o texto literário designa e assinala o lugar da individualidade. Segundo Sabrina Sedlmayer (2001, p. 35), a literatura, não raramente, reiterou a discussão em torno dele, pela incorporação e reprodução do pensamento da época ou, ainda, solitariamente, através da apresentação de identidades não assimiladas pelos diversos campos do saber, “rompendo com eles e desestabilizando-os com sua vertiginosa antecipação”, embora tal problemática, pondera Sedlmayer, seja instável e imprecisa, assim como a pergunta “o que é literatura?”, fazendo “vacilar e muitas vezes desagregar as molas da individualidade própria.” (2001, p. 35).

Historicamente, a ideia de pessoa, conforme demonstram Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 22-25) variou, e sua manifestação, associada às inúmeras transformações culturais, muda à medida que também mudam os valores sociais e a projeção de significados da cultura, o que corresponde a uma modulação social, identificação que é eminentemente construída. Assim, segundo os autores, o cidadão da *pólis* greco-latina, sendo alguém que possui direitos e deveres, distingue-se do sujeito surgido pelo advento do Cristianismo, cujo viés humanista concede “humanidade” para o homem, tanto por uma perspectiva particularizada, na qual cada indivíduo é julgado por seus pecados, quanto pela perspectiva universalizante, em que os homens se igualam perante Deus. Ademais, com o Renascimento, sobretudo a partir do século XVIII, o conceito de pessoa perpassa por uma instância autoconsciente, logo, racional (o “cogito, ergo sum” cartesiano). Todavia, essa identidade reflexiva e autônoma se vê fragilizada pela *episteme* moderna: do século XIX para o XX, diversas correntes do pensamento problematizam o “império da individualidade” do homem, que já não é mais portador da verdade e da razão. Nessa tarefa, destaca-se, por exemplo, a) a Psicanálise, para a qual o sujeito está submetido à sua inconsciência; b) o Marxismo, no qual as ações do homem são determinadas por fatores socioeconômicos; c) a Linguística, pela subordinação do sujeito à linguagem e sua cadeia de significantes e d) a Antropologia, que vê o homem como submetido às condições culturais. Daí advém a condição fragmentária do sujeito, pois

[...] a ideia de que o homem poderia atingir um saber pleno sobre o universo e sobre si mesmo é substituída pela impressão de que a Verdade é sempre uma forma provisória de interpretação. O homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é. (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p. 24).

De maneira análoga, Valter Hugo Mãe, ao investir na quebra do sujeito indiviso, faz uma mira naquela mudança epistemológica efetuada na modernidade, e essa busca aparece alojada no título (síntese para a filiação múltipla), no endereçamento do romance (dedicado às crianças) e na situação inicial do enredo (um pescador solitário e triste deseja ser pai). Assim, entre a empreitada ficcional do escritor português e as teorias modernas e contemporâneas sobre o sujeito, há a comunhão assentada na ideia da multiplicidade, importante operador de leitura na interpretação do romance, e que, além disso, é atravessada pela articulação do amor; e sendo ele o afeto primordial do FMH, constitui também medida de ascensão e singularização do indivíduo.

Se a apreensão dos termos quantitativos presentes no título já demarca um funcionamento estruturado na diversidade, localizando no parentesco a constituição comunitária para o dueto pai-mãe, mesmo que não se permita ver o romance por inteiro, tal numeração, como dito acima, coloca em questão a filiação biológica, na qual só se pode ser filho de dois agentes. Essa desfiguração matricial, isto é, a operação ofertada pelo título, *a posteriori*, produzirá uma encenação subjacente à própria ideia do sujeito multiplicado, uma vez que, se ele está diluído simbolicamente em termos plurais, constituído por mil homens, haverá, da mesma forma, um contexto que desemboca na crise da univocidade, uma vez que já anuncia uma gênese mista para o personagem-título (o filho).

Para dizer isso, o quinto romance de Valter Hugo Mãe opera a partir de micronarrativas, recurso que, na forma, proporciona um movimento flagrante relacionado à própria inscrição do múltiplo deixada pelo título, fortalecendo, ainda, o dramático nível de solidão em que vivem os personagens (cada qual possui, isolado, uma narrativa), o que explica – graças ao trabalho do pescador Crisóstomo – o gesto de encurvamento na busca pelo “outro”, através da associação amorosa, que é antecipada pelo abandono de uma lacuna. Sobre esse aspecto, pontua Alberto Manguel (2016), informando que o êxito obtido por cada personagem consiste, antes, em valor de partilha:

O triunfo não acontece isoladamente. Acontece através do encontro de uma personagem com outra, do enredo que se tece quando uma vida se cruza com outra vida, entrelaçando virtudes com outras virtudes e destruindo vícios com outros vícios. A antiga suspeita de que cada um de nós é reflexo da visão do outro (com O maiúsculo ou minúsculo), que existimos no olhar dos nossos contemporâneos, manifesta-se aqui com uma intensidade dramática e apaixonada. Isolada, cada personagem sofreria com sua desolação e angústia

numa cela silenciosa; ao confrontar-se com as outras, a angústia transforma-se em regozijo e a solidão em afeto. (MANGUEL, 2016, p. 12-13).

A pesquisadora Rafaella Cristina Alves Teotônio (2015), procurando investigar a condição humana presente em alguns dos romances de Valter Hugo Mãe, atenta para o fato de que, embora tal matéria receba desse autor centralidade, aproximando-se, assim, das práticas da solidariedade que, por sua vez, deflagrariam relações empáticas e simbólicas com o *outro*, tal modalidade, todavia, tende ao desaparecimento:

A solidariedade como diálogo, como afeto recíproco – e não somente como caridade ou filantropia –, a capacidade de estar com e de precisar do outro. O que parece corresponder a uma espécie de humanismo, uma crença numa diferenciação entre o humano e o animal, delegando-se ao humano ainda uma superioridade – uma superioridade consciente, afetiva. Porém, a humanidade que Valter Hugo Mãe idealiza parece estar em extinção, a mesma extinção já apontada por Ortega y Gasset, nos anos 1920, em seu generoso comentário à inclinação abstracionista da arte moderna. Mergulhado na ontologia do objeto estético, o crítico mostra que já no primeiro quartel do século XX o artista moderno podia ser visto em seu *tedium vitae*, em sua vergonha do ser humano, em seu cansaço pelas formas ou enfoques humanistas na arte. Daí a recorrência ao extra-humano, ao pós-humano, ao inumano, e mesmo ao desumano – o que, na sua argumentação, jamais significa algo negativo no sentido da violência, mas de uma descentralização do ponto de vista humano convencionado pela cultura dominante no Ocidente. (TEOTÔNIO, 2015, p. 134-135, grifos do original).

Crisóstomo, como representante desse homem condenado à extinção, tenta cessar, pela comunicação, a solidão que o afasta do ideal de companhia, fundamento para a constituição da humanidade. Não à toa, o radical do seu nome contém o signo de uma crise (do grego *krisis*, significa decisão, separação). Assim, a fragmentação defendida pelas correntes modernas permanece insistentemente ligada à forma e ao conteúdo do FMH, localizando no sujeito amado toda a ascensão subjetiva que não poderia funcionar em solidão, mas por meio do afastamento da unidade isolada.

Multiplicar-se aqui, portanto, não provém do estado absoluto da solidão; ao contrário, deduz a existência próxima do outro, que assinala justamente a apreensão da diferença, como se o *um*, dado pela união de dois ou mais sujeitos, retornasse à sua suposta completude na forma da unidade diversa, sobreposta, multiplicada. Eis então que a palavra *filho* (do latim “*filius*”) alude a uma cadeia de descendência, a um conjunto gestado, *palimpsesticamente*, por

mil genitores, isto é, se levarmos em conta a sua multiplicidade, o sujeito adquire camadas de pessoas que o inscrevem numa rede infinita de relações.

É interessante ressaltar, nesse sentido, que o instante de singularização do sujeito é feito na medida em que ele se junta ao outro, já que cada personagem existe no interior do seu microcosmo que, por sua vez, encadeia-se com outros microcosmos. Portanto, a conversão do “eu” em “nós” assinala essa modificação como forma de subjetivação privilegiada, então, pela crença no coletivo e dessa fonte de irmandade é que se faz o ajuste da convivência social, onde prevalece, conforme reflexão de Teotônio mencionada acima, o afeto pelo que há de recíproco. Crisóstomo, “o homem que era só metade”, por exemplo, ao sonhar com um filho, via na criança a possibilidade de ambos serem inteiriços, totais:

Ele sentia como se procurasse uma criança que lhe pertencesse, e como se a tivesse perdido algures num passeio por distração e faltasse apenas reencontrá-la. Era como se essa criança o pudesse quase prever, ansioso na busca, ansioso no amor. Sentia – se mal com a demora, porque o seu filho poderia estar com fome, poderia estar com medo ou cansado, a precisar de ajuda para o frio ou para o escuro da noite. O Crisóstomo pensava que seu filho só poderia ser inteiro quando estivessem juntos os dois. (MÃE, 2013, p. 22).

Note-se que a “elaboração” do filho é o momento inicial da intersecção a ser fornecida pela dupla “eu” (Crisóstomo pensa, ritualiza, estrutura sua narrativa para a busca) e “ele” (a criança perdida, autônoma, e a possibilidade de sua fome), ao tempo em que funciona como elemento de expansão da subjetividade, no sentido de quem a lê e a compreende e de quem a vive, porque o leitor, diante de micronarrativas como linhas paralelas, remete-se continuamente à forma de subjetivação de cada um deles, entendendo-a isolada e/ou coletivamente; e o personagem, por sua vez, dá notícias da peregrinação em busca do filho sonhado e da virada ascensional salutar para construir uma rede de relações.

Decidiu que sairia à rua dizendo às pessoas que era um pai à procura de um filho. Queria saber se alguém conhecia uma criança sozinha. Dizia às pessoas que vivia no bairro dos pescadores, porque era um pescador, e dizia que os amores lhe tinham falhado, mas que os amores não destruíam o futuro. Pensava o Crisóstomo que algures na pequena vila haveria alguém à sua espera como se fosse verdadeiramente a metade de tudo o que lhe faltava. E muito pouco lhe importava o disparate, tinha nada de vergonha e sonhava tão grande que cada impedimento era apenas um pequeno atraso, nunca a desistência ou a aceitação da loucura. (MÃE, 2013, p. 13).

Nesse sentido, o fato de inicialmente haver uma narrativa que busca se imbricar em outra serve como imagem exemplar da obsessão temática presente na obra de Valter Hugo Mãe: a solidão como aspecto inatural da humanidade. Somado a isso, o desejo da integração exemplificado no excerto acima visa a estabelecer o fio lógico narrativo, conectando-se à história por vir e, também, um tom construtivo, ascensional e subjetivo, em detrimento da falta sentida por Crisóstomo, além de que se trata de uma maneira de dizer que o homem, segundo Mãe, não existe sozinho, mas naturalmente integrado ao seu próximo. O mesmo se passa com a casa de Crisóstomo, cuja animação serve como via de compreensão da dinâmica do personagem, isto é, da experiência da falta já confessada por ele. Ademais, permite que o vazio espacial prevaleça sobre o próprio morador.

Era uma casa frondosa, se a cor pudesse ser vista como uma camuflagem capaz de marulhar semelhante às folhas. Como se a cor fosse, só por si, um alarido igualmente movimentado e ruidoso, como a apelar. Era uma casa que não queria estar sozinha. Por isso, apelava. Parecia que também navegava. Rangiam as madeiras do chão e, sendo toda árvore, podia ser também um barco e partir. (MÃE, 2013, p. 12).

O que se estabelece no excerto acima é o diálogo entre a casa (lugar do vazio) e o morador (homem solitário) e, sob o signo da falta, ambos se estruturam de forma cíclica, pois a casa reitera a solidão de Crisóstomo, e o vazio deste a ela retorna. A casa é uma metáfora que repete e aprofunda o *estar-no-mundo* do pescador. Assim, se o lugar fala através daquilo que lhe concede humanidade (a casa “queria”, a casa “apelava”, a casa “podia ser”), tal personificação acionará um apelo remissivo para a luta do pescador. Naturalmente, seguindo a premissa de que “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2005, p. 36), a habitação de Crisóstomo, sob esta forma personificada, e embora figure o que há nele de vago, de abissal, busca a “ilusão de estabilidade”, e almeja ser para o dono o limite de solidez e proteção, casa-ninho, morada do sonho.

Cumprir refletir, ainda, sobre o espírito de exploração ostensivo dos portugueses e da violência com que se deu sua entrada “por mares nunca dantes navegados”, conferindo unidade para o império lusitano. Obviamente, embora este trabalho opte por não enveredar no curso histórico de Portugal, fica claro que há nos personagens, menos pela consideração de que são criação de um autor português e mais pelo imaginário lusitano que se estabelece no contexto de algumas obras, a necessidade de extensão do território pessoal, afetivo, semelhante à atividade expansionista dos antepassados portugueses. No entanto, diante dessa

contextualização, nem os moldes coloniais, nem a saudade desse domínio pretérito e a consequente melancolia deixada pela remissão constante ao passado de glórias por seu povo, servirão para compreender o romance de Valter Hugo Mãe, haja vista que essa mesma necessidade de expansão segue em direção contrária, diferente, por exemplo, da alusão feita a Portugal no romance **a máquina de fazer espanhóis**, no qual o autor explora o sentimento nacional dos portugueses que, inconformados, pressupunham uma felicidade maior se pertencessem aos limites hispânicos.

Dois aspectos podem ser levantados para entender tal oposição. O primeiro compreende o protagonismo da extração, da noção de controle, da colonização do outro (prova disso é a manifesta constituição do sujeito pelo que lhe aparece de múltiplo, como dito anteriormente). Aliás, esse viés exploratório vai aparecer para dizer tão-somente que sua tentativa é puro malogro ou, ainda, que nela (e por ela) haverá resistência e invenção de novas esferas subjetivas. O segundo, por outro lado, trata da dimensão melancólica do sujeito, que pode ser identificada pelo trabalho de Sigmund Freud (2010), no ensaio **Luto e Melancolia**.

Consideremos que os personagens do FMH estão diante da ideia de uma morte, qual seja, de um sonho, da maternidade, da promessa amorosa, da sexualidade, da galinha gigante ou do óbito humano propriamente dito. Tal perda, corte ao qual ficam eles expostos, deve ser reconstituída pelo “trabalho do luto”, que, segundo Freud, distingue-se da melancolia, sendo esta o resultado do não enfrentamento da ausência. Assim, FMH dá margem à falência pontuada pela falta de algo (do outro, de si) e, que entre a ameaça da estagnação e a superação desta carência, vigora a passagem para a vontade de *ser o que se é*, operação de remodelagem do eu que não se limita à rebelião inconformada da “ferida aberta” de uma perda, à saudade do objeto, “por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima”. (FREUD, 2010, p. 47).

Alain Badiou (2002, p. 107), ao problematizar a questão dos direitos humanos e sua consequente generalidade em torno da noção de sujeito, considera refutável a doutrina de subordinação da identidade do homem ao reconhecimento do mal que lhe é feito, uma vez que, sendo ela uma espécie de filosofia do sujeito, define-o como “vítima”. Logo, os “direitos do homem”, sob tal ótica, não seriam direitos da vida contra a morte, nem contra a miséria, mas redução da humanidade ao estado animal:

O estado de vítima, de animal que sofre, de moribundo macilento reduz o homem à sua subestrutura animal, à sua pura e simples identidade de ser vivo. Claro, a humanidade é uma espécie animal. Ela é mortal e cruel. Mas nem a mortalidade, nem a crueldade podem definir a singularidade humana no mundo dos seres vivos. Na condição de algoz, o homem é uma abjeção animal. Mas é preciso ter a coragem de dizer que, na condição de vítima, ele não se torna melhor. Todas as narrações dos torturados e sobreviventes mostram isto com veemência: se os carrascos podem tratar suas vítimas como animais, é que as vítimas se tornaram, de fato, animais. O carrasco fez o que era preciso para isto. Alguns, entretanto, são ainda homens, e disso dão testemunho. Mas, justamente, isto sempre acontece com um esforço inaudito. Há neles *uma resistência do que não coincide com a identidade de vítima*. Ali está o Homem, se fizemos questão de pensá-lo: naquilo que ele se obstina a continuar sendo o que é. Quer dizer, precisamente, algo diferente de uma vítima, algo diferente de um ser-para-a-morte, e, portanto, algo diferente de um *mortal*. Um imortal: eis o que o Homem é verdadeiramente nas piores situações. (2002, p. 108, grifos do autor).

A teoria desenvolvida por Badiou ressalta, portanto, a resistência humana, que instauraria no sujeito a imortalidade. Essa identidade, que não supõe a morte como condição, seria concebida no momento próprio da afirmação, no instante de luta contra o *querer-ser-animal*, estando na subjetivação o alcance dessa categoria de existência. Fora dela, não há singularidade, apenas o refugio biológico da espécie humana. Assim, “para que o animal se torne sujeito imortal, é preciso que alguma coisa lhe aconteça.” (BADIOU, 2002, p. 109).

Para resolver o impasse criado pela vitimização, Badiou esquematiza, então, um plano de transformação do sujeito. Primeiramente, deve haver um *evento* que o obrigue a decidir por uma “nova maneira de ser”. Tal decisão aparece, portanto, através *do ponto de vista do suplemento ao evento*, chamado por ele de *fidelidade*. Assim, o sujeito passaria a pensar e praticar, fielmente, aquilo que o evento suplementou, já que é preciso inventar uma nova maneira de “habitar” a situação, o que, por consequência, desencadeará um processo de fidelidade ao evento, designado por Badiou de *uma verdade*, que vem a ser o traçado material estabelecido pelo evento, e este, por sua vez, concebe o sujeito – inexistente *antes* do evento. Ele, sem preexistência natural, é o “suporte de uma fidelidade”; e uma verdade o inscreve.

Conectando os traços desse imortal à composição da subjetividade dos personagens de FMH, notar-se-á que dentro da admissão primeira do pescador (aqui colocada em destaque por ser dominante na transformação dele e, ainda, dos outros personagens), há a intenção de, à sua maneira, conceber *uma verdade* fora das leis habituais, perpetuadas, pois, pelo *querer-ser-animal* de uma vila. Ou seja, a direção tomada por Crisóstomo, que deseja ser o “sujeito do amor”, redimensiona a imortalidade dos seus pares. O homossexual rechaçado, a anã

subestimada, o menino órfão, a jovem enjeitada, o ancião solitário ou a paternidade não realizada, bem como os impedimentos extensivos ao estado de vítima desses sujeitos, são flagrantes que expressam e mantêm, conforme o nosso prisma, correlação com a teoria de Badiou.

Porém, não distante da perspectiva mencionada acima, é necessário insistir na possibilidade recorrente de que, ao sucumbir aos afetos, o sujeito do amor estaria no centro de um torvelinho passional, e voltaria novamente à condição de vítima. Essa marca da impossibilidade de compreender aquilo que parece ser espectro ininteligível provocaria, a bem dizer, a desestabilização emotiva e social e a limitação da liberdade individual, como se se cumprisse um estado de vulnerabilidade, sofrimento e inconstância. No entanto, para os personagens do FMH, numa mútua recuperação de energia, a assunção (o triunfo já mencionado por Manguel) aparece como variante daquele embate trágico, do ponto-nó que impedia a intersecção entre amor e felicidade (sobre essa conjunção, ver o capítulo dois deste trabalho). Distante da sobrecarga animal, portanto instintiva e inconsciente (referimo-nos à incapacidade de produzir linguagem, que é exclusiva aos homens), tornar-se-ão recompensados pelo fechamento da fissura pessoal, que tem em si a recusa de uma negação, isto é, a de que não se pode *ser o que se é*.

Segundo Antonio Candido (2005, p. 57), no ensaio “A personagem do romance”, a sistematização e o desenvolvimento da incursão psicológica na literatura – sem negar o trabalho de seus predecessores – ganhou força voluntária por intermédio das investigações psicológicas e psicanalíticas, reconhecíveis na produção de escritores dos séculos XIX e XX (Proust, Kafka, Gide, Pirandello, Joyce, Machado são alguns exemplos dessa “vertente”), que atuaram sobre a concepção de homem, e portanto personagem, a fim de desvelar as aparências da natureza humana, através da personalidade tomada em si ou em relação ao seu meio.

O crítico faz uma ressalva sobre o atributo intencional dado pela obra de ficção, que deve estabelecer, a partir dos instrumentos de criação de seu autor, a lógica própria do personagem. Diferentemente dela, a impressão fragmentária que um sujeito tem do outro revela, na ordem objetiva, portanto fora da ficção, “uma visão fragmentária imanente à nossa experiência”, isto é, enquanto a primeira é estabelecida, organizada, sistematizada pelo autor, a segunda, no entanto, é inerente ao ser, empírica. Assim, o romance, a seu modo, catalisa a maneira “fragmentária”, “insatisfatória” e “incompleta” que o homem tem de seus semelhantes.

Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência. (CANDIDO, 2005, p. 56).

O excerto acima coloca em confronto uma significação escondida por trás de todo personagem fictício, e que repousa sobre um paradoxo, a partir do qual Candido aponta um problema vital da própria literatura: “como pode existir o que não existe?”. Por essa via, sabemos que todo personagem é um ser fictício (Crisóstomo é um sujeito ficcional) e que, embora saído do campo da fantasia, “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. (CANDIDO, 2005, p. 55), e, em alguma medida, ajuda-nos a compreender a caracterização do pescador solitário e seu desejo pela completude paterna, bem como o esquema textual de todo o romance que não diminui a ideia dessa dispersão de que temos tratado até aqui e faz com que, em linhas gerais, FMH leve para a carpintaria dos personagens e para o *modus vivendi* deles, a marca de composição do próprio romance moderno, isto é, a imanência do múltiplo, servida de forma *sistemática* e *satisfatória*, segundo a designação de Candido, pelos “fragmentos de percepção”.

Dentro desta categoria ficcional inaugurada a partir da segunda metade do século XIX mencionada por Candido, na qual os artistas passaram a investigar o homem na tentativa de traduzir a sua complexidade mental, instauram-se técnicas ficcionais com o objetivo de tornar mais próxima, mais precisa, a construção dos personagens frente às sensações e sentimentos, muitas vezes contraditórios, deste indivíduo que é também determinado pela sua inconsciência, como afirmam Santos e Oliveira:

Através de técnicas como o fluxo de consciência, a escrita automática surrealista, a percepção total dos cubistas, buscava-se uma espécie de “realismo do ser”, em que a palavra *realismo* não mais a descrição objetiva de um universo externo ao sujeito, mas o esboço da maneira como esse universo se transforma em subjetividade. (2001, p. 29, grifo do original).

Porém, conforme observação de Sabrina Sedlmayer (1995, p. 85), amparada pela leitura de Barthes e Lacan, nem sempre a origem dessa voz que chamamos “sujeito” poderá

ser assimilada ou localizada num personagem ou narrador, porquanto ele, o sujeito, aparece implodido no imaginário textual, preso à linguagem, e não sendo parte do registro de dados, não é indivíduo, não se assemelha a uma pessoa, tampouco pode ser contado como massa corpórea.

Desse modo, é possível tomar as vozes do FMH pelo que possuem de imaterial e inscrevê-las no tronco de textos que apresentam essa marca indefinida para o sujeito, pois não há ali um *eu* que reine, soberano, sobre um discurso. No entanto, mesmo constatando o “efeito de sujeito” barthesiano demonstrado acima por Sedlmayer, não se pode dispensar aqui o perfil de personagens que ocupam o lugar de testemunhas de injustiça e que chamam a atenção para os modos de existência de sujeitos marginalizados em luta contra as expectativas socioculturais historicamente delimitadas e, por isso, podem ser facilmente identificados pela privação a que são submetidos, estando mimeticamente próximas ao mundo empírico. Não queremos dizer, com isso, que a apreensão dessa superfície (aquela capaz de informar sobre contexto do mundo exterior) seja unilateral, pois não há aqui a intenção de reduzir ou esgotar as possibilidades de leitura do romance em vista.

Reportando-se às alternativas de resistência encontradas no FMH, fica evidente que é possível experimentar uma nova dimensão política para compor as subjetividades até então solapadas, e que, pela sua urgência histórico-política, são absorvidas e produzidas dentro do campo ficcional de Valter Hugo Mãe. Com isso, tal evento encontra, nas considerações de Félix Guattari (1996, p. 47), uma medida que está no modo de enriquecimento da relação do sujeito com o mundo, combinação indissociável gerada, segundo o pensamento do filósofo e psicanalista francês, entre a subjetividade e a política, “algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47). Observação endossada aqui, sobretudo, pela descentralização do sujeito vista nas teorias elencadas anteriormente. É pontual, portanto, entender que a subjetividade não se dá exclusivamente por instâncias psíquicas e individuais, mas também pela heterogeneidade de vetores coletivos que a compõem.

Nesse sentido, alguns fatores são decisivos para que a subjetividade encenada no FMH reemerja e circule como desejo de fuga e siga em direção contrária à limitação física, individual e/ou social vivida pelos personagens. A isso corresponde, em alguns momentos, a desaprovação externa à sua vontade (seu antagonista). Essa curva fica intensa, por exemplo, quando uma anã dissipa a expectativa (leia-se controle) comunitária sobre o seu corpo.

Todavia, sem se reduzir ao limite da estatura, reverte e escapa ao assujeitamento fundado pelos imperativos da aldeia (na verdade, rechaços) ou, em última análise, daqueles que representam a voz da ordem supostamente dominante. Tomemos uma passagem como ilustração do prisma que incide sobre a aparência da anã e que, enganado pela caricatura secreta e ilegível, saberá que ela deitara com quase todos os homens do lugar, excetuando-se apenas “dois moços crianças, um velho acamado, três homens emigrados que vinham só no natal e um outro que, embora casado, era mais sensível do que seria de esperar” (MÃE, 2013, p. 34). Antes de prosseguir nessa direção quase “subterrânea”, nessa resignação que protesta, terá de passar pelo crivo das vizinhas:

Um dia, a anã disse que ainda esperava por um cavalheiro com um grande coração. Todas as que a ouviram estagnaram, perplexas, até mesmo como se ao invés de ter dito grande coração tivesse dito pênis. Um grande pênis. Uma má – criação, uma aberração, algo proibido, impossível. Um homem, por si só, já era coisa grande de mais para ela. Um homem com algo particularmente grande, ainda que fosse apenas o coração, soava a um monstro, um edifício, algo sobrenatural de juntar a uma desgraçada anã. E ela repetiu, um cavalheiro que me ame, que me saiba amar. Todas as outras imaginaram a anã desfeita em pedaços pela violência com que os homens amam. Imaginaram como os ossos das costas iriam descoser-se para sempre, como se desmontariam as suas pernas, como lhe rebentariam as mamas. Se um homem, por mais cavalheiro que fosse, a tomasse, a anã ia desfazer-se em bocados mortos, morta toda ela também. Seria uma dispersão de bocados mortos pela sua casa de brincar, como uma tragédia que desse às crianças. Ia parecer uma criança desfeita por perversão de um monstro qualquer. Que ridícula soava a ideia de uma triste anã querer amar se o amor era um sentimento raro já para as pessoas normais. Para as pessoas. (MÃE, 2013, p. 24-25).

A despeito dessa identificação que a nota como *vítima* (de acordo com a concepção de Badiou), há outra anã-sujeito que se emancipa (e o faz às escondidas), que possui uma cama muito superior ao seu tamanho – signo ininteligível para as vizinhas – e se vale de quinze homens para driblar definitivamente o impedimento dado por quem, à guisa de compaixão, a vigiava, submetendo-a a padrões de moralidade. Dito de outra maneira, há nesta categoria de subjetividade, resolutamente perturbadora, a superação de uma ordem (o soberano olhar das “vigilantes”) através de gestos, práticas e de um processo inventivo que burla a conduta ideal dos seus tutores.

Essa lógica de normatização depreendida das vizinhas e a fuga simultânea da anã encontram nas considerações de Michel Foucault (2011) um fio condutor entre a sua subjetividade e os pontos de resistência mencionados pelo filósofo francês. Como

constituintes de todas as relações de poder, tais fugas – no plural, reitera Foucault – acontecem dentro delas, isto é, no interior das relações de poder, sem que, todavia, sejam o seu subproduto, mas o “interlocutor irreduzível”.

Pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis. Da mesma forma que a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. (FOUCAULT, 2011, p. 106-107).

Com efeito, as técnicas de submissão elaboradas para a anã são refutadas por ela mesma à medida que luta pela sua liberdade e produz, dentro da esfera subjetiva, outros laços comunitários e afetivos, esses distantes e formados simultaneamente nos limites da dominação das vizinhas, nas malhas de seu poder. Essa ultrapassagem evoca, segundo a perspectiva foucaultiana, a forma de invenção da subjetividade, que no artigo “Foucault em três tempos – A subjetividade na arqueologia do saber”, Guilherme Castelo Branco sintetiza “como a passagem constante para novos graus de maioridade, ou seja, para uma vida cada vez mais desvinculada de guias, tutores e autoridades que controlariam a consciência e a esfera subjetiva.” (s/d. p. 13).

A alteração da perspectiva acontece de dentro para fora e vice-versa, uma vez que as vizinhas deixam de nomear a linguagem silenciada da anã; e o leitor, diante de tal troca, vê *alguém* falando de si e por si, nomeando a si ou, de forma prática, habitando as expectativas de sua individualidade própria. Mas, para isso, foi preciso constituir uma ultrapassagem no momento em que o poder, urdido então pela comunidade, faz coexistir a sua contestação. Paradoxalmente, devemos considerar que a anã ascende por estar subordinada àquela noção de ordem. Esse sujeito, tramado na invenção da subjetividade, fala em seu nome, apropria-se dele. Assim, deitar-se com quinze homens é, por conseguinte, o modo pelo qual a mulher “tão feita para ser triste” se *singulariza*, ou seja, dispõe de um acontecimento (aqui compreendido como aquele que transcende o assujeitamento anterior) que lhe dá marcas de distinção, não ordinárias.

Também na esteira de Foucault, no que toca ao contato entre sujeito e ordem objetiva, Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes alude à intersecção que pode ser verificada,

sobretudo, na forma de diálogo entre ambos, modalidade também verificada no romance de Mãe e já mencionada anteriormente quando da remissão aos “pontos de fuga”. Observa Fernandes:

[...] todo organismo vivo lida com uma ordem objetiva, que constitui um conjunto de subjetividades legitimado por instâncias institucionais, isto é, um aparelho social, uma instituição, uma associação, um grupo portador de sigla e registro formal, que pode ser percebido em todas as sociedades e épocas. Essa ordem objetiva tende a constituir um espaço rígido ou um obstáculo às tendências mais originais dos sujeitos. Trata-se de uma força localizada, a princípio, externamente ao sujeito, opositiva a ele, mas que mantém com ele um diálogo permanente. (FERNANDES, 2014, p. 30).

Mesmo embaralhando a ordem de entrada dos personagens do FMH, a pista deixada pela anã aparece em destaque porque aqui ambicionamos descortinar o modo pelo qual se dá a apreensão da categoria sujeito/subjetividade deste trabalho, ou melhor, manter em vista o exercício de ascensão subjetiva articulado no romance e como analisar, a partir das variações das micronarrativas, o amor e as mudanças ocorridas na construção das pessoas fictícias do romance em vista. Com efeito, o trecho destacado acima é bastante ilustrativo para se entender tal investimento, pois ao pensar o enredo do FMH pela correlação estreita entre mundo objetivo e subjetividade, é possível notar uma visível e regular transfiguração dessa “força opositiva” — que consiste numa operação intimamente ligada à virada ascensional dos personagens em clara resposta ao “espaço rígido” de um obstáculo, conferindo, nesse sentido, significativa variação à obra de Mãe, ancorada, desde o início, no sujeito exposto à brutalidade externa, que nele se infiltra e reverbera.

Convém citar outra passagem que faz remissão direta ao que foi dito sobre o modo pelo qual a anã constitui sua invenção subjetiva, o que permite perceber, mas em outro personagem, que há um enfrentamento constante a ser explorado pelo expediente de cada micronarrativa.

Deve nutrir-se carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade, repetiu muito seguro. Apenas isso. Nunca cultivar a dor, mas lembra-la com respeito, por ter sido indutora de uma melhoria, por melhorar quem se é. Se assim for, não é necessário voltar atrás. A aprendizagem estará feita e o caminho livre para que a dor não se repita. Estava a crescer. O pescador crescia para ser um homem tremendo. (MÃE, 2013, p. 172).

A leitura do fragmento supracitado dá indícios de que, em linhas gerais, é através de algum impedimento que ali vacila que o sujeito pode transformar o obstáculo com o qual está conectado, sem dele se apartar completamente, pois é no organismo desse entrave que pode ele tramar a sua liberdade. Assim, cabe acrescentar, a conseqüente busca pela felicidade e a fuga à melancolia, que parecem ser apenas oscilações da negatividade, vão predominar até a última página do livro: o estado de florescimento dos personagens aparece como necessidade de desvelar o recalque, a morte, a solidão e a orfandade, alinhavando paixões e corpos interditados.

O caso de Antonino (o filho *maricas* de Matilde), assim como o da anã, é perpassado por uma força opressora que o desencanta, voluntariamente, de seu desejo por outros homens, como é possível notar na seguinte passagem, na qual, como um círculo, a instituição da vizinhança volta pela sua ordem:

Uma vizinha dizia à Matilde: se deus quis que o fizesse, também há – de querer que o desfaça, se assim tiver de ser. Mate-o. É um mando de deus. A Matilde, atormentada, nem respondia. A outra perguntava: e não lhe dá nojo, a lavar-lhe as roupas e as louças. Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele. A Matilde dizia que sim, que lhe dava nojo, mas também achava que ainda era só uma delicadeza, não era sexual. Talvez nunca viesse a ser sexual. Mate-o, como se faz aos escaravelhos que nos assustam. São um nojo quando se põem aí a voar na primavera. (MÃE, 2013, p. 87).

Há, portanto, a vigilância permanente (da mãe, da comunidade) que envolve algum modo de recalque àquilo que deseja o personagem, mas que, à revelia, faz compor em sonhos uma solução. Dessa forma, por haver justamente certa fricção entre a repressão que nele se imprime e a invocação de corpos masculinos, Antonino

[...] abafava como pedra os sentimentos mais delicados, mascarando o desejo, colecionando numa mudez absoluta os braços do senhor do autocarro, os lábios e os dentes brancos do filho da senhora da farmácia, o rabo generoso do padre, bem visto quando tirava os vestidos e punha calças de ganga, os olhos de um adolescente com quem o proibiram de falar, a voz do locutor da rádio no programa de discos pedidos da tarde. Com o tempo, o Antonino aprendeu a tocar-se recolhido, compondo na cabeça um abraço ao senhor do autocarro com um beijo no rapaz da farmácia, a mão no rabo do padre e uma declaração de amor murmurada pela voz do homem da rádio diante do azul intenso dos olhos do adolescente. (MÃE, 2013, p. 98).

Nessa manobra ascensional, e incitados a certa consciência de suas dores, homens e mulheres, por razões diversas, e para além da carência na falta do objeto amoroso (não só pulsional, erótico), movem-se em circuitos de afetos, expediente usado como forma de construção ou, ainda, ressignificação da subjetividade que, em razão dos danos de ordem objetiva e também pessoal, foi rompida e, dessa maneira, resultou não só na perda da graça e na desertificação das experiências, mas também no trabalho constante para transfigurá-las em sua relação com o outro.

Tzvetan Todorov (2013), em estudo intitulado **A vida em comum**, ao articular filosofia, sociologia, psicologia e literatura com aquilo que ele considera seu espaço intermediário, a Antropologia Geral, que ficaria “a meio do caminho entre as ciências humanas e a Filosofia”, empreende uma investigação a fim de entender “o lugar que a sociedade ocupa no homem”.

Com esse estudo, Todorov atribui à vida comunitária a própria condição da qual, portanto, nenhum sujeito poderia escapar, isto é, a de que ele é um ser social. Para isso, refuta, sobretudo, algumas generalizações em torno da coexistência humana, a exemplo da ideia de que o homem seria naturalmente egoísta, autossuficiente e solitário, portanto condenado à incompletude, e que faria do outro, por seu individualismo, apenas ponte para uma recompensa ou veículo da busca por honras, glórias e poder. Todorov considera o *reconhecimento* como a categoria vital para a existência dos homens. Além de fazer alusão aos anos da primeira infância para ilustrar a procura da criança pelo olhar materno, o filósofo, já tendo mencionado alguns pensadores ocidentais de nomes como Montaigne, Pascal, La Bruyère, Nietzsche, La Rochefoucauld, cujas considerações primaram pela defesa da natureza associal do sujeito, investe em oposição às linhas de pensamento a que pertenceram tais filósofos, haja vista que, ao contrário dele, não concebiam a vida em comum como necessária ao homem.

Nesse sentido, o autor informa que o fato de o ser humano carecer do olhar do outro, seja pela rejeição ou pela sua negação, esta última como categoria negativa do reconhecimento, faz com que ele negocie com certos sentimentos dessa disposição para a socialidade, pois deseja ser notado em conformidade com seu grupo, sendo parte semelhante dele ou, ainda, existindo de modo diverso da comunidade, categoria que faz o homem afirmar-se diferente do que o outro é.

Todorov recorre à revolução assistida em meados do século XVIII, quando Jean-Jacques Rousseau apresentou uma nova concepção do homem como “um ser que precisa dos

outros”, embora esclareça que existam ressalvas sobre o seu discurso, a saber, entre outras coisas, o raciocínio hipotético e condicionado na forma de um relato histórico sobre um tempo possivelmente inexistente, e o fato de Rousseau ter sido dominado “por um temperamento suscetível e desconfiado”, preferindo, portanto, o isolamento solitário à companhia de outrem. O filósofo iluminista, entretanto, assevera que “a solidão absoluta é um estado triste e contrário à natureza” ou, ainda, “todos começaram a olhar os outros e a querer, eles mesmos, ser vistos”. Dessa forma, mesmo tendo o autor dos **Diálogos** feito caminho em companhia daqueles que Todorov designa “moralistas”, na tradição de Montaigne, com claras marcas de negatividade à vida social, o homem, para ele, experimenta a necessidade de atrair para si o olhar do outro, haja vista que ele é nascido da insuficiência congênita e da “incompletude original”, necessidade de ser “considerado”, “de prender seu coração a alguma amarra”². Explica Todorov:

[...] o outro ocupa uma posição contígua e complementar à minha, e não mais comparável a ela; ele é necessário à minha própria completude. Os efeitos dessa necessidade são semelhantes aos da vaidade: queremos ser vistos, buscamos a estima pública, tentamos interessar o outro por nossa situação; a diferença é que se trata de uma necessidade constitutiva da espécie, tal como a conhecemos, e não de um vício. A inovação de Rousseau consiste em observar que os homens podem ser movidos pelo desejo de glória ou de prestígio – isto todos os moralistas o sabem –, mas em transformar este desejo no limiar para além do qual só podemos falar de humanidade. A necessidade de ser visto, a necessidade de consideração, essas propriedades do homem, descobertas por Rousseau, possuem uma extensão sensivelmente maior do que a aspiração à honra. (2013, p. 35).

Dentro dessa mesma perspectiva, Valter Hugo Mãe investe na coexistência – e sem destoar da violência imperiosa com que ser membro da comunidade ou o simples desejo de estar associado ao outro implica – para formar um conjunto narrativo pelo sentimento que se realiza, mesmo para quem vive solitariamente, na ausência que almeja a presença, que a pressupõe, e na permissão imediata da entrada do outro, anônimo e desconhecido, na medida em que experimenta o prazer da comunhão. Não há, portanto, condenação à incompletude. Lembremos, por isso, que Crisóstomo se via metade ao espelho “porque se via sem mais ninguém” e aí está um estágio provocado pela solidão involuntária e, também, pela experiência da falta que leva em conta o reconhecimento não realizado.

² Todas as citações de Rousseau foram extraídas da obra de Todorov (2013), que, por sua vez, usa a edição francesa dos **Diálogos** publicada pela Gallimard em 1959.

Àqueles que escolhem a solidão como modo de vida, que é o caso de Rousseau, é interessante ponderar o fato de o isolamento não prescindir da possibilidade de viver sem os outros, desinteressado por eles, pois “qualquer solidão vem precedida por um período formador no decorrer do qual, de fato, a relação com o outro orientou o nosso si mesmo” (TODOROV, 2013, p. 203), o que significa dizer, segundo Todorov, que esse modo, não sendo condição mas escolha, foi permitido pela coexistência e pela alternativa (espaçada ou indireta) de uma forma de comunicação em detrimento de outra (frequente ou facilitada).

Tais são as razões que levam Gemúndio, outro personagem de FMH, a buscar uma companheira para si, mesmo estando velho, desprovido do apetite sexual, viúvo e justificando sua procura pelo cuidado doméstico que outra mulher lhe daria. É fato que, todavia, ele deseja uma presença, e esta, por direito, receberia os abonos que uma herança robusta pode fornecer. A escolhida é Rosinha, a criada de Matilde e mãe de Mininha, que se prende à oferta do candidato pela sua fortuna, e aceita o pedido de casamento sem deixar o compromisso com Rodrigues, seu amante, configurando, assim, um sentimento fundamentado no mero interesse, pois aspira tão-somente ao acúmulo de riquezas:

[...] achava poucas as panelas, tudo já muito antigo e usado, mas era um bom espaço, com uma grande janela por onde ela veria o campo até ao cimo, todo a caminhar para propriedade sua, e isso era vista de encher a vontade, isso era o que lhe dava jeito, virar patroa daquela terra e daqueles bichos, a cuidar-se como sempre sonhara e nenhum homem lhe correspondera. (MÃE, 2013, p. 142).

No entanto, tal vício dificilmente alcançará o sucesso desejado, e Gemúndio estará mais uma vez viúvo. Antes, notar-se-á que ela movimenta um sentimento parcialmente inverso pelo Rodrigues, pois para ele transfere o “amor correto”, afeto que seria incapaz de dar ao velho Gemúndio e que, para o amante, o faz com sugestiva volúpia:

A Rosinha tinha uma gula por aquele Rodrigues. Podiam achar as pessoas que ela o queria para o sustento que agora conseguia com outro, mas não seria apenas isso. Gostava dele e fantasiava um amor correto, um amor que pudesse ser honesto entre uma moça de trinta e cinco anos e um homem de setenta e três. Ela esperara uns oito anos por que ele tomasse uma decisão, mas ele nada. A Matilde sempre a instigá-la contra, que o velho seria um mandrião sem vontades dignas, e ela, pobre de tudo e sobretudo de espírito, acreditava que havia ali um sentimento (MÃE, 2013, p. 144).

Nessa perspectiva, o ser social constituído na figura de Rosinha está no limite denunciado, conforme recorte de Todorov, por La Rochefoucauld, que compreendia a socialidade pelas “referências às relações que nos ligam às coisas” e, ao mesmo tempo, apresenta lampejos de honestidade. Mas se para Todorov a relação com o outro é anterior tanto ao interesse quanto ao eu, estaríamos diante de uma via de mão dupla, uma vez que está claro, embora esse tipo de relação não esgote o campo social, que Rosinha aceita Gemúndio pelo benefício material que ele oferece, e abandona, mas sem fazê-lo completamente, o sonho de ser esposa de Rodrigues. Porém tal relação não tem espaço dominante na narrativa, que tem ligação particularmente direta com o que propõe Tzvetan Todorov em torno do ser da socialidade, haja vista que se pode ver, sobretudo em Rosinha, duas alternativas para a vida social. A coexistência e a existência humanas, portanto, podem até ser ameaçadas por formas de relação empobrecedoras, como a de Rosinha e Gemúndio, mas não anulam a necessidade que o homem tem dos outros. Assim, o que faz Rosinha comer a galinha gigante (trataremos desse episódio no capítulo três), tratado pelo dono como “bicho mágico”, é a pouca capacidade de olhar quem a cerca e a de nutrir por eles, o animal e o homem, certa generosidade. Rosinha está ligada às coisas e delas terá, de resto, um expediente trágico como punição. O prato, então, como armadilha feita pelo sentimento de posse da esposa eleita, expulsa a mulher do sonho de ser patroa das terras de Gemúndio pouco depois de realizada a cerimônia de casamento.

1.2 Valter Hugo Mãe, o homem nu ou um tsunami pacífico

A publicação d’**O filho de mil homens**, em 2011³, foi marcada pelo abandono de um recurso manejado por Valter Hugo Mãe em seus quatro romances anteriores e também nos livros de poesia, que antecedem a sua escrita ficcional: as letras minúsculas, assumidas por ele como forma de aproximação à fluência veloz e selvagem do pensamento, cuja expressão sustentaria, na escrita, a natureza oral dos textos, e que descreditaría, segundo ele, a hierarquia na organização dos grafemas linguísticos, conferindo democracia às palavras. Antes dele, o poeta Al Berto (1948-1978) já havia se desvincilhado da caixa alta em alguns de seus poemas. Foi a partir do seu exemplo e das palavras de outro poeta português, Ruy Belo (1933-

³ No Brasil, a primeira edição foi publicada pela extinta Cosac Naify, em 2012.

1978), que se deu a escolha de Mãe pelas minúsculas: “ele diz [Ruy Belo] que num poema, nenhuma palavra deve levantar a cabeça acima das outras. Levei esta imagem à letra, também por uma espécie de democracia das palavras”⁴.

Com este argumento, passou a escrever seu nome, que também apresenta uma idiossincrasia não menos importante – Mãe foi colocado no lugar de Lemos por traduzir, genericamente, a força do amor incondicional –, e uma “tetralogia das minúsculas”, expressão de uso comum para nomear a produção dos romances **o nosso reino** (2004), **o remorso de baltazar serapião** (2006), **o apocalipse dos trabalhadores** (2008) e **a máquina de fazer espanhóis** (2010), mas que, com um movimento de suspeição e recusa à alcunha de “escritor das minúsculas”, abandona a caixa baixa pelo fato de não querer se colar ao rótulo criado por uma vontade de sentido particular e amplo. Assim, apenas em **O filho de mil homens** adota a distinção normativa com o uso das letras capitais (usada, antes, nos dois capítulos de **a máquina de fazer espanhóis** em que a polícia aparece no Lar da Feliz Idade). Entretanto, o tratamento prosódico saramaguiano em reduzir a pontuação a vírgulas e pontos – fica para o leitor a tarefa de notar as exclamações, as reticências, as interrogações e os travessões suprimidos – permaneceu nos romances posteriores.

Valter Hugo Alves Pimenta de Lemos nasceu em Angola, em 1971, numa cidade chamada Henrique de Carvalho (atual Saurimo), de onde saiu com dois anos para radicar-se em Portugal, onde vive desde a infância. Inicialmente, morou em Paços de Ferreira, mas em 1980 passa a viver na pequena cidade litorânea de Vila do Conde, de onde sai para morar nas Caxinas. Filho de d. Antônia, com quem passeia de mãos dadas pelas ruas, imaginava, por palpite próprio, que morreria antes dos quarenta anos, e tem de sua adolescência certo horror: solitário e cheio de espinhas, carregava o desalento e a cara de quem certamente não era feliz, o que o fez destruir todas as fotografias desse tempo. E costuma reclamar para si, em entrevistas e aparições públicas, do filho que não teve – mote, aliás, que remete à tristeza de Crisóstomo, o pescador solitário d’**O filho de mil homens**⁵.

O mesmo sujeito desalentado escreve, mas distante da adolescência, aos 25 anos, **Silencioso corpo de fuga**, livro de poemas que marca a sua estreia na literatura. Em 2007,

⁴ Em entrevista a Maria Leonor Nunes, publicada em 2010, sob o título “As grandes minúsculas de valter hugo mãe” Disponível: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/rubricas/origami/as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-mae=f545016>. Acesso em 12 de jan. 2017.

⁵ Em entrevista concedida ao programa Roda Viva (TV Cultura), em janeiro de 2014, o autor confessou que há semelhanças propositais entre ele e o pescador, uma vez que, à altura de sua produção, estava prestes a fazer 40 anos e, assim como o seu personagem, desejava ser pai, permitindo, pois, que o Crisóstomo “roubasse” de sua vida os seus sentimentos, a sua biografia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew&t=1772s>. Acesso em 11 de jan. 2017.

tendo já publicado outros livros, numa tarde de domingo, estava completamente nu; saltou de um carro na Avenida da Liberdade, em Braga. Deste evento insólito, pouco depois, surge a capa icônica de **Pornografia erudita**⁶. Nela, antes de receber o Prêmio José Saramago e depois da saída da editora portuguesa Quasi Edições, da qual era cofundador e coeditor, Valter Hugo Mãe aparece despido. Sobre tal episódio, em entrevista a Sara Otto Coelho⁷, diz:

Aparecer nu na capa de um livro não deixa de ser agressivo, e se é agressivo talvez seja uma agressão a alguém, mas era uma agressão que eu necessitava, era assim um protesto que eu precisava de fazer. Como se eu me estivesse a reapossar da minha inteireza. Como se eu tivesse decidido: “Pertença apenas a mim, faço apenas o que eu quiser fazer e, por isso, devo obedecer apenas ao pudor que a minha ética me impõe”.

Ao deixar a Quasi em outubro de 2004 – o autor menciona explícita divergência entre ele e seu parceiro Jorge Reis-Sá, com quem havia fundado a editora – onde publicou nomes como Ferreira Gullar, Manoel de Barros, Caetano Veloso e Adriana Calcanhotto, Valter Hugo Mãe criou, em 2006, outra editora, a Objecto Cardíaco, que faliu. Notou, não sem espanto, que o cargo deixado na Quasi levava com ele parte das pessoas com quem trabalhara; ficava disso, portanto, uma lacuna:

[...] aqueles anos na Quasi parecem-me assim uma encarnação anterior, porque a fratura, o corte com o que vem a seguir na minha vida é tão gigante, o facto de todas aquelas pessoas, gente que eu admirava muito, terem desaparecido substancialmente da minha vida dá a sensação que eu tive de recomeçar a partir de um outro referencial, como se de repente precisasse de gostar de outras pessoas, porque as pessoas de quem eu tinha gostado não souberam, ou não me quiseram, acompanhar.⁸

Da memória infantil, guarda o 25 de Abril de 1974, dia em que seu pai, de férias, tivera em Lisboa com a família para uma reunião no Banco de Portugal – ele era funcionário de um banco em Angola e tratava, àquela altura, de sua transferência para Portugal. E como a família tivesse em viagem sem ouvir o rádio, não soubera, antes, que havia ali uma efervescência política e social que culminaria no marco da lembrança de Valter Hugo Mãe,

⁶Seus poemas estão reunidos no volume **Contabilidade**, publicado em 2010 pela Objectiva (Alfaguara).

⁷O recorte biográfico feito para esta dissertação parte, sobretudo, desta entrevista. Além disso, as citações, quando importadas dela ou de mídias oriundas de Portugal, obedecerão à ortografia do texto original. Disponível em: <http://observador.pt/especiais/valter-hugo-mae-nao-gostei-da-minha-adolescencia-nao-aconselho-a-ninguem/>. Acesso em: 12 de jan. 2017.

⁸Disponível em: <http://observador.pt/especiais/valter-hugo-mae-nao-gostei-da-minha-adolescencia-nao-aconselho-a-ninguem/>. Acesso em: 12 de jan. 2017.

qual seja, o dia da Revolução de 25 de Abril, também conhecida como a Revolução dos Cravos. O filho do bancário brincava num parque quando seu pai, aflito, surgia em alerta para o som de tiros que ouvia (não há, todavia, registros de disparos), e a mãe, por isso, tomava o pequeno Valter pelos braços. Havia uma guerra. A primeira memória de Mãe era também o início da democracia: “era o dia em que a minha cabeça nasceu, porque a minha memória mede-se desde esse dia para cá. Nasci com a liberdade”, considera. Além disso, antes de nascer perdeu um dos irmãos, o Casimiro, e teve de levar a infância com a “presença dessa ausência”, que lhe concedeu certa tendência trágica:

Mas como tinha uma prova de que a verdadeira tragédia era outra coisa, como por exemplo a morte concreta do meu irmão, sempre achei um motivo para continuar, ou seja, tive sempre uma visão disfórica, ou desconfiada, da vida, no sentido em que tenho uma certa desconfiança da alegria profunda. Ao mesmo tempo também não fico quieto, não sou nada passivo, não me deixo abater no sentido de entrar em depressão⁹.

Frequentou a escola primária com certo aborrecimento. Aliás, faltou à primeira semana de aula por achar que lhe bateriam. Ao saber da fuga, sua mãe argumentou, todavia, que na escola se aprende a “guardar as coisas na cabeça”. Convencido, usou a folha de papel como se ali fosse uma caixa, e a cabeça entornava as coisas e as coisas entornadas eram, por sua vez, guardadas no interior da caixa. Ali passou a colecionar as primeiras palavras e “a ter com a escrita e com o texto uma relação fantasista em que a realidade era composta por coisas que nem toda a gente vê. Cada um tem que procurar as suas invisibilidades”.¹⁰ Essa procura alcança, nos romances de Valter Hugo Mãe, personagens que, como as palavras da primeira idade, foram guardados e que podem ser as mulheres ou, nos termos de Antonio Candido, os “fragmentos de percepção” do cotidiano em Caxinas:

Vivo lá desde os 9 anos e ali as pessoas são endurecidas. Quem não os entende acha que são más pessoas, mal-educados ou brutos. Há quem tenha medo. Vistos de perto são pessoas impressionantes porque são rochedos humanos. Perdem familiares no mar. Há gente que perde marido e filhos num ano. Ficam sozinhas e sobrevivem com um mutismo, uma dignidade impressionante. Continuam a sair à rua, a lavar-se, a pentear-se. Vestem um preto integral, não se vê outra cor no corpo, assistem às missas, compram o pão, param cinco minutos a conversar seja com quem for, existe uma

⁹ Disponível em: <http://observador.pt/especiais/valter-hugo-mae-nao-gostei-da-minha-adolescencia-nao-aconselho-a-ninguem/>. Acesso em: 12 de jan. 2017.

¹⁰Em entrevista concedida a Isabel Coutinho para o suplemento Ípsilon Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2008/08/01/entrevista-de-valter-hugo-mae-com-as-linhas-desaparecidas>. Acesso em 14 de jan. 2018.

profundidade na imagem dessas mulheres que me impressiona. As conversas delas são entre o desajeitado e o importante. Procuram maneiras de explicar as coisas mais insondáveis e inexplicáveis e nessa busca dizem coisas incríveis¹¹.

A adolescência foi menos feliz que a infância. A falta de dinheiro para o que desejava comprar, a falta de amigos certos, o fato de não compreender as pessoas, nem os assuntos (“as palermices”) da escola, criaram nele uma idade insegura, porquanto desejava livros e viagens, dos quais não poderia, pela condição financeira, usufruir. Para ele, “parecia que estava à espera que começasse outro tipo de Humanidade”. Na universidade, obrigou-se à maturidade. Estava no curso de Direito. Não o seguiu, porém; gostava, antes, da filosofia do Direito e menos do seu “teatro”, das hierarquias da carreira, da burocracia, da verdade “cerimoniosa” e, por vezes, “desumana”, mas apreciava entender por que necessitamos do Estado, por que somos subjugados a um determinado sistema e obrigados a viver dentro dele, quando nossa tendência, segundo Mãe, seria viver como “bichos à solta”.

Do abandono ao encontro com Elsa Ligeiro, dona de uma livraria e editora da pequena A Mar Arte, na qual publicaria seus dois primeiros livros, seguiu-se o ofício de poeta, abandonado posteriormente por acreditar que sua poesia lhe soava demasiado autobiográfica para os leitores; o romance, ao contrário, parece esconder quem o escreve. E se o pode fazê-lo, realiza sob a máscara do outro (o idoso, a mulher, a galinha, a anã, os mil homens) e sob a palavra Mãe: Acerca da substituição do nome civil, que ajudaria aqui a esquadrihar os elementos constituintes da *persona* literária do autor, considera Valter Hugo Mãe:

É um programa literário, um ponto de vista perante a arte, a literatura, que tem que ver com o querer aludir à literatura como um processo de conhecimento do outro. E na extremidade de quem é o outro estão as mães, a mãe é o indivíduo mais distante de quem um homem pode ser. Um homem pode assumir uma infinidade de papéis que possam tanger os papéis da mulher, mas não pode nunca chegar perto, experimentar o papel extremo da maternidade. É uma decisão que a biologia deixou como sendo das mulheres e a maternidade acaba por aludir ao indivíduo mais distante de quem eu sou. Isso em termos literários define a amplitude da Humanidade, define a universalidade, essa pretensão de universalidade que a literatura ou que a arte tem¹².

¹¹Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2008/08/01/entrevista-de-valter-hugo-mae-com-as-linhas-desaparecidas>. Acesso em 14 de jan. 2018.

¹² Em entrevista concedida a Isabel Coutinho para o suplemento Ípsilon Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2008/08/01/entrevista-de-valter-hugo-mae-com-as-linhas-desaparecidas>. Acesso em 14 de jan. 2018.

Artista plástico, vocalista e letrista, sempre trajando preto, Valter Hugo Mãe, para quem “a experiência de cantor tem tudo a ver com a acústica dos azulejos da casa de banho¹³”, integrou a Governo, banda de pós-fado com a qual, ao lado de António Rafael, Miguel Pedro e Henriques Fernandes, gravou o EP “Propaganda sentimental”. Mas um “berro qualquer”, infelizmente, deu-lhe uma lesão nas cordas vocais; perdeu a elasticidade da voz, os agudos, ficou rouco, mas continua, desde 2012, à frente de um programa de entrevistas pelo Porto Canal. Entre os anos 2000 e 2001, escrevendo as colunas “Autobiografia imaginária”, no Jornal de Letras, e “Casa de Papel”, no jornal Público; frequentou, ainda, uma pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e sonha aprender “línguas estranhas”, como o árabe, embora mantenha pouca fé em fazê-lo. Mãe, apesar de vencer a expectativa da morte jovem, não acredita ser longo, mas seus romances, considera o autor, embora nunca autobiográficos e, pela aparência da superfície, não mostrem o homem nu da sua poesia, continuam sendo “experiências importantes de aprendizagem do outro”¹⁴.

O reconhecimento público vem da prosa e pela voz de José Saramago, em 2007, por ocasião da entrega do prêmio nacional que leva o nome do primeiro Nobel de Literatura em Língua Portuguesa. Saramago leu o **remorso de baltazar serapião** (publicado no Brasil pela Editora 34) e, por vezes, teve a sensação de assistir ao novo parto da língua portuguesa. Receberia, a um só tempo, o prêmio pela segundo romance e a consagração pelas mãos de um dos cânones da língua materna. Saramago chamou-lhe de “tsunami literário”, “uma revolução”, “um tsunami, não no sentido destrutivo, mas da força”.

No Brasil, ganha popularidade após sua apresentação na Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip. Ao ler o discurso no qual declarava o fascínio que o Brasil exerceu em sua formação e definir seus livros como “máquinas de fazer sentir”, Valter Hugo Mãe arrebatou a plateia na cidade do litoral fluminense, deixando à parte a argentina Pola Oloixarac, com quem dividia a mesa de debate, mediada, então, pelo jornalista mexicano do The Financial Times, Ángel Gurría-Quintana. Considerada pela revista britânica Granta como um dos grandes nomes da nova geração de romancistas da língua espanhola e apelidada pelos

¹³ Valter Hugo Mãe, em entrevista a Maria João Caetano. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/musica/interior/valter-hugo-mae-o-escriptor-tambem-canta-no-governo-1266892.html>. Acesso em 16 de jan. 2018.

¹⁴ Em entrevista concedida em julho de 2008 a Isabel Lucas para o Diário de Notícias (Portugal). Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2008/interior/acho-que-um-dia-destes-vou-morrer-de-amor-995884.html>. Acesso em 16 de jan. 2018.

jornalistas, por sua fotogenia, de “a musa da Flip”, a escritora argentina fez apologia de uma literatura cerebral e Mãe, por outro lado, defendia a emoção como valor literário. O resultado desse contraste foi a comoção coletiva dos espectadores e a venda de todos os exemplares de um dos livros do autor na livraria do evento.

O quadro biográfico esboçado até aqui, embora breve e demasiado fragmentário, uma vez que cotejamos e editamos a trajetória do autor em entrevistas concedidas em contexto diverso, constitui apenas um mapa para verificar, quando possível, marcos individuais do autor e se de algum modo esses mecanismos da subjetividade são absorvidos no interior dos seus romances, na sua significação. No entanto, não queremos dizer, com isso, que há pontos em comum entre a vida do autor e o seu trabalho ficcional, se ambos são fixados, fundidos ou metamorfoseados pelas mãos de Valter Hugo Mãe, mas descobrir, quando possível, o traçado do seu projeto literário e a perspectiva pela qual surgem os sujeitos ficcionais, sobretudo no FMH, encarando aquele autor, portanto, como sujeito empírico, pela complexidade que o lugar da autoria pode lhe conceder. Por outro lado, é também maneira de garantir, mesmo que de maneira incompleta, um programa organizado do percurso do autor, já que o recente reconhecimento não permitiu aos leitores algum material consistente a seu respeito.

Sob diferentes ângulos, o universo ficcional de Valter Hugo Mãe, ao menos no ciclo dos sete romances¹⁵ publicados até aqui, explora o comportamento humano, da infância à velhice, através de sujeitos embrutecidos e solitários, que se constituem a caminho de alguma esperança, aquela que transcenderia a sua geografia, o enigma da morte, o interdito social ou o impedimento de qualquer lacuna pessoal. Em nome deste lugar por vezes subterrâneo, ocupado por indivíduos comuns da aldeia rural, do asilo, dos velórios ou das proximidades de uma floresta de suicidas, surge o lirismo que assinala, sem obturar a rotina opressiva daqueles, a prosa do autor que tem na poesia a sua escola.

No artigo “Valter Hugo Mãe: Em busca de uma humanidade essencial”, a ensaísta e professora Susana Ramos Ventura (2016, p. 23) avalia que os afetos têm lugar privilegiado na obra do autor e sua penetração nos ambientes de inequívoca precariedade é dada pela via poética, tentando se aproximar desse desejo dos personagens pelo transcendental.

O que permanece como um fio condutor de toda a obra de Valter Hugo Mãe é seu pendor para a busca de uma humanidade essencial em seu elenco de

¹⁵ Valter Hugo Mãe também possui títulos para o público infantojuvenil. Destacam-se nesta produção **Rosto** (2010), **As mais belas coisas do mundo** (2010) e, por fim, **O paraíso são os outros** (2014), que teve edição publicada no Brasil pela Cosac Naify.

personagens, seres muitas vezes dominados por circunstâncias difíceis e incontornáveis, diante das quais saem engrandecidos devido a seu crescimento pessoal, à sua maturidade e a seu posicionamento diante da realidade que os oprime ou não lhes concede a plenitude que terminam por alcançar devido a seus próprios méritos.¹⁶

O ponto de partida dessa busca é iniciado na infância, aos oito anos, pelo protagonista e narrador Benjamim (ao contrário de Valter Hugo Mãe, grafaremos os nomes próprios da ‘tetralogia’ com as iniciais maiúsculas). É a partir das fantasias dele e do terror do regime salazarista, numa vila inominada, que o romance inaugural **o nosso reino**, de 2004, fala. A narrativa em primeira pessoa é permeada pelas impressões do imaginário do pequeno narrador, que subverte o real opressor, e pela pobreza do lugar e pelos dogmas da igreja. Não à toa, o título do romance faz remissão, na forma da ironia, à oração do cristianismo, “Pai nosso”, ou seja, há a simbiose entre divino e profano, marcada pela provocação na invocação feita a Deus pelo reino celestial, uma vez que o espaço do romance é notadamente terreno, lugar central ocupado por homens¹⁷, a mesma terra onde vive “o homem mais triste do mundo”.

O segundo romance, o qual recebeu a consideração elogiosa de Saramago, como dito acima, é também narrado em primeira pessoa (Baltazar Serapião), e está situado, segundo Sérgio Rodrigues (2011), “em sua fusão de linguagem e história num magma violento de pulsões quase pré-humanas, no marco zero do humano”¹⁸. Assim, **o remorso de baltazar serapião**, publicado em 2006, é ambientado num contexto medieval, de aspecto misógino e falocêntrico, portanto sob o regime da dominação masculina, e conta a história da família apelidada de Sarga, nome da vaca estimada pelo patriarca Afonso Baltazar que, segundo a crença dos habitantes do local onde vivem, teria parido os seus filhos. Os sargas, conformados, vivem na casa e a serviço do também Afonso (Dom Afonso, mais precisamente) e “para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos”. A figura da mulher, nesse contexto, apesar de assumir posição inferior ou rente aos animais, está próxima à transgressão, pois, “parideira e calada”, pode “encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas” (MÃE, 2015, p.17), revelando, por isso, a intenção e o cuidado

¹⁶ Artigo que integra o libreto distribuído em Salvador (Bahia), no Teatro Castro Alves (TCA), durante ciclo de conferências do Fronteiras do Pensamento, do qual Valter Hugo Mãe fez parte, em setembro de 2016, com mediação do jornalista e escritor Edney Silvestre.

¹⁷ Sobre este recurso intertextual, ver artigo “Vamos nós ao *nosso reino*”, de Filipe Reblin, na Revista Versalete, Curitiba, v. 4, n. 7, jul./dez. 2016.

¹⁸ Avacalhando preconceitos: ‘o remorso de baltazar serapião’. Disponível em <http://todoprosa.com.br/avacalhando-preconceitos-o-remorso-de-baltazar-serapiao/>. Acesso em 15 de jan. 2017.

masculinos para vigiá-la, assim como o peso do poder do senhor feudal que esmaga os homens.

O interesse em torno dessas figuras que se agarram à própria vida, porque estão em luta contra a falta de sentido e a precariedade que há nela, e a limitação individual ou coletiva a que são constantemente expostos, continua em **o apocalipse dos trabalhadores**, publicado em 2008, que segue, pela terceira pessoa do singular, no enalço da exploração dos trabalhadores Maria das Graças e Quitéria, duas diaristas da cidade de Bragança, e Andriy, ucraniano que vai a Portugal para fugir da crise econômica do seu país de origem. Pode-se, então, considerando que este romance remete às forças de resistência e/ou resignação do comportamento humano, lê-lo pelo impacto da velha e irrevogável relação entre opressor e oprimido que faz, por exemplo, Maria das Graças, comandada por essa atmosfera insalubre do trabalho, funcionar entre duas esferas de exploração: o trabalho como doméstica e o serviço de prostituta. Ela, bem como os outros trabalhadores oprimidos, sofre uma gradativa mutação, transforma-se em máquina, em corpo metalizado. Andriy resiste à sua humanização, pois, receava que seu envolvimento com Quitéria o demovesse de tal metalização corpórea, sua única possibilidade de, sendo máquina (ou homem desumanizado), ter o “futuro coberto de ouro”. Todavia, ainda que pareçam máquinas em seus gestos vazios, como definiu José Castello¹⁹, “são almas que se agitam, cheias de vidas, nas carcaças em que estão presas. Seres apaixonados, para quem o sentido da vida é a esperança”. Daí porque, por exemplo, o suicídio como diluidor da fronteira entre o humano e o desumano, entre o amor e o dinheiro, como apelo à liberdade, à espera do futuro.

O fechamento da “tetralogia das minúsculas” deu-se pelo expediente da velhice. O romance **a máquina de fazer espanhóis** (2010)²⁰ não é só um continuador da galeria de sujeitos em desamparo, ora melancólicos, ora esperançosos, vista nos três romances anteriores, mas, entre outros aspectos, um romance que catalisa homens da terceira idade acometidos pelo acontecimento inextricável da morte e pela violência da solidão. O primeiro deles, o também narrador e protagonista Antônio Jorge da Silva, barbeiro português que acaba de completar 84 anos e, após perder a mulher, Laura, ser deixado no abrigo de idosos (“o matadouro para onde fui metido”, diz o narrador), o Lar da Feliz Idade, espaço asséptico e opressor, onde vive também o Esteves “sem metafísica”, que diz ser aquele do poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

¹⁹ Texto assinado pelo crítico na orelha para a edição de 2013 publicada pela Cosac Naify.

²⁰ Prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano e Prêmio Portugal Telecom de Melhor Romance (2010).

A oscilação entre o presente e o passado salazarista de Portugal, entre a consciência dos fatos e a tentativa por vezes malograda do seu esquecimento, quando se busca a memória dos velhos como apoio da narrativa, alcança as experiências individuais de Antônio, mas seu olhar saudoso é sempre mediado pelo coletivo (ironicamente, ele se encontra isolado da sociedade), através da reunião de lembranças particularizadas em torno do nome genérico “Silva” (“somos todos Silva neste país”). A bem dizer, a memória coletiva lusitana é quem fala no romance, mas sempre a partir de uma visão periférica, pois sua reminiscência é identificada por um homem comum, sem heroísmos, que protegeu sua família e exerceu a profissão de barbeiro sem lutar contra a opressão do Estado Novo. Antônio Jorge da Silva, já velho, toma consciência do bom-mocismo e de sua proteção familiar, de sua inércia, mas esquece que pode representar o poder quando, por exemplo, mata uma senhora e confere à natureza a sua própria ação.

Já fora da tetralogia e tendo cumprido todas as fases da vida humana (de Benjamim, com 08 anos, a Antônio da Silva, o senhor octogenário) e renunciado às minúsculas, Valter Hugo Mãe rompe com a posição melancólica e dolente forjada nos quatro romances anteriores. O tratamento dado à melancolia é determinado, ainda em personagens marginalizados, pela luta esperançosa com a qual eles, e por meio da aproximação com o outro, ascendem subjetivamente. O vazio será redimensionado pela felicidade a que chegam os personagens que, diante do esgotamento da energia pessoal, encontram no amor o recurso para viver como se deseja. Assim, **O filho de mil homens** (2012), através do pescador Crisóstomo e da sua busca pelo filho não obtido ao longo dos seus quarenta anos, aproxima a obra de Mãe a uma experiência positiva que, em sua dimensão feliz, reúne sujeitos em falta.

O sexto romance, **A desumanização** (2013), desloca a geografia espacial das obras de Mãe para os recônditos fiordes da Islândia – Portugal, muitas vezes inominado, ocupa boa parte das narrativas do autor –, em camadas justapostas de lirismo trágico, como bem explicou Ignácio de Loyola Brandão²¹ sobre a perda fraternal de Halla (do autor, a primeira voz feminina entre os narradores na primeira pessoa), que enfrenta a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. Esse livro, que é narrado pela irmã sobrevivente, aliás, é dedicado a Casimiro, o irmão falecido de Mãe.

“Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (MÃE, 2014, p. 09). É assim que a pequena Halla, “a irmã menos morta” enfrenta, pelo seu lado, a parte cindida do espelho. Ela sente ser a “gêmea da morte”, repetindo o nome

²¹ Na orelha da edição publicada pela Cosac Naify, em 2014.

da irmã para manter a sua memória viva, porque a sua individualidade a tem como imagem remissiva. Assim, entre a explosão agônica da mãe e a resignação paterna, Halla chega à adolescência prematura, a redefinir, sozinha e enlutada, a identidade antes replicada, lançando o seu olhar sobre a irmã, o olhar em distância que repousa sobre a outra parte do corpo. Mas Sigridur, também velha como Halla, ocupará um outro lugar do espelho, “dentro de uma água parada”.

Em **Homens imprudentemente poéticos** (2016), sétimo e seu mais recente livro, Mãe evita a palavra “não”, substituindo esta negativa por expressões equivalentes. O artifício de evitar um vocábulo que parece indispensável para a cultura ocidental leva em consideração o fato de japoneses, sem que atinjam o limite da conversação pela negação abrupta, utilizarem, por exemplo, “isso é difícil”²² (em tradução literal) como recurso de negação. Ainda longe das terras lusitanas, portanto, a narrativa encontra na cultura japonesa a dedução lógica de que ali os inconciliáveis podem viver em harmonia. Em função disso, a inimizade entre o artesão Ítaro e o oleiro Saburo, num Japão passado e longínquo, surge como tarefa de ficcionalizar o apaziguamento do antagonismo, a inimizade sem extremismos. Ou seja, há uma curiosa possibilidade de o sujeito, neste romance, conviver com o seu inimigo. E esta guerra de código moral peculiar, que leva o ódio entre os pares a essa hipótese de cordialidade entre os opostos, acontece aos pés do Monte Fuji, que fica próximo à Floresta dos Suicidas, cuja quantidade de corpos constantemente descobertos pelas autoridades japonesas propagou, mitologicamente, a ideia de ser ali a morada de demônios e espíritos. Todavia, para os japoneses, diferente da visão ocidental sobre o suicídio, morrer é uma forma de devolver-se à natureza. O suicídio impõe-se como um ato de extrema nobreza.

Há nesse romance uma referência ao Kabuki, teatro tradicional japonês no qual a aparição dos personagens se dá antes de a peça começar. Esse ritual, que faz a literatura “funcionar por átomos” apresenta um personagem a cada capítulo, isoladamente – metodologia semelhante àquela feita n’**O filho de mil homens** –, como se cada história funcionasse sozinha, desmembrada das demais, ao modo de contos que se integram gradativamente.

²² Segundo o autor, “na nossa cultura discursiva o Não parece inevitável, pois somos educados para a aprendizagem dessa palavra como presença fundamental na construção da dignidade ou da liberdade. Daí que seja uma pulsão natural e cultural a de fazermos uma negativa absoluta e inequívoca. A escrita deste meu novo romance acabou por ser uma negação de toda esta cultura”. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/valter-hugo-mae-recusou-usar-palavra-nao-no-ultimo-livro-5471848.html>. Acesso em: 16 de jan. 2018.

A sondagem da morte, juntamente com esse funcionamento formal, aparece como força primitiva, ponto, aliás, paradigmático em toda a obra de Mãe. Em torno dele orbita o agressivo Ítaro, artesão que faz leques e tem visões sobre o futuro por meio do esfacelamento de insetos; o tranquilo Saburo, oleiro cuja esposa foi devorada por um animal fantasmagórico e para a qual devota seu luto, além de cultivar um jardim na orla da montanha com a pretensão de domar a desesperança dos vivos.

É verdade que o ódio aparente de um pelo outro guarda também um encanto velado, e entre essas duas forças harmoniosamente díspares, surge o feminino, que parece espargir leveza à paisagem de sombras e mistério da aldeia, e absorver, por isso, as tensões da discórdia. As mulheres compõem um painel imagético um pouco mais ameno do que a natureza inóspita, o lugar onde os espíritos se crispam na floresta; são obstinadas e pacientes, mesmo envoltas na áspera pobreza do lugar. Nessa circunstância, a menina Matsu, a irmã cega de Ítaro entregue a um comerciante pelo oleiro, e a senhora Kame, criada da casa e “mãe perto” de Matsu, além da esposa devorada de Saburo (presente, depois de sua morte, no quimono que tremula no vento), são capazes de dissolver a densidade nervosa dos dois rivais, embora sejam também criaturas enredadas pelo cordame do destino.

A crítica, enfim, já tem mencionado e atestado a abolição das divisas entre a narrativa e a lírica presente no romancista Valter Hugo Mãe, caminho que o coloca no quadro de narradores consolidados por um Guimarães Rosa ou por uma Clarice Lispector. E a partir desta narratividade poética, pode-se falar, mesmo que seja por meio de uma evocação compacta e genérica, que seus romances perscrutam não só a modulação da condição humana, a iminência do amor e da morte, os imperativos da religião, a consciência da dor, a significação da alteridade e a redenção do homem dentro do labirinto temporal ou imemorial, nas agruras do poder ou pela angústia da solidão, mas também a elasticidade semântica, sintática e rítmica da língua portuguesa em aguda reflexão sobre a humanidade, pois não há disjunção do pensamento em sua obra, nem contraste que separe o conteúdo da consciência estética, e através dessa falta de marcação de fronteiras diz, a todo o momento, como afirma Mia Couto, “que os outros somos nós mesmos”.

E o coração que é soberano e que é senhor
Não cabe na escravidão, não cabe no seu não
Não cabe em si de tanto sim

Caetano Veloso, **Milagres do povo**

No solo vira semente?
Vai tudo recomeçar?
É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar?

Carlos Drummond de Andrade, **A falta que ama**

Será que estes então atirariam suas derradeiras, sempre
poupadas, sempre ocultas moedas da felicidade,
eternamente válidas e que não conhecemos, ao par
a sorrir de verdade enfim sobre o tapete
apaziguado?

Rainer Maria Rilke, **Elegias duinenses**

Os que não conhecem o amor feliz que afirmem
não existe em lugar nenhum um amor feliz.

Com essa crença lhes será mais leve viver e morrer.

Wisława Szymborska, **Um amor feliz**

2 O AMOR QUE DEVASTA MAS TAMBÉM CURA

2.1 Eros e a espada de corte

Para esclarecer o caráter fugidio e a variabilidade que o amor carrega consigo, negando sempre uma resposta que encontrasse nele uma definição cristalizada, a pesquisadora Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (nome civil da escritora Álex Leilla) retoma uma frase de Jorge Luís Borges, que tentava definir Oriente e Ocidente por uma paráfrase de Santo Agostinho sobre o tempo. Assim, com a paráfrase da paráfrase, a autora antecipa a sua explicação não menos “deslizante”: “o que é o amor? Se não me perguntam, eu sei. Se me perguntam, desconheço”.

Partindo dessa reflexão sobre o afeto que ocupa boa parte das produções artísticas e dos estudos da arte e da cultura, é possível compreender, através da multiplicidade nas formas de abordar e sistematizar provisoriamente a sua circulação, que ele prossegue nessa modalidade cuja busca da verdade absoluta é uma ilusão, pois sendo um enigma, varia conforme as mudanças temporais, espaciais e humanas, e se desdobra nos movimentos, nos desejos individuais e coletivos que, por sua vez, afetam radicalmente a sua ideia e a sua compreensão, pois ele é variação incessante. Dessa forma, a fala que se produz sobre tal afeto, isto é, a sua representação, pode ser determinada por dois eixos: o sentimento particular e a mediação entre as subjetividades e a ordem objetiva, como atesta Fernandes:

[...] ao falar de amor, muitos poetas e artistas, juntamente com seus críticos e leitores, podem estar falando de um sentimento particular, buscado pelos mais diferentes seres humanos nas mais diversas partes do mundo, mas, sobretudo, das mediações assumidas entre as subjetividades e a ordem objetiva na qual todo sujeito está inserido – abordar o amor é abordar os valores morais, políticos, sociais, religiosos e culturais que nos formam e com os quais formamos nossos discursos, nossas produções. Nesse sentido, as representações do amor servem tanto a projetos coletivos quanto a investimentos individuais, devido às suas implicações e significados múltiplos (2008, p. 19).

No caso de Valter Hugo Mãe, a obra FMH difere e, por vezes, se opõe às representações correntes que dizem respeito ao amor, e essa discrepância está inextricavelmente ajustada à luta pela liberdade individual e pela atitude de abandono do que antes impedia qualquer instante de felicidade. Assim, quando o eu procura estar entranhado no outro, paralelamente, absorve e molda sua afecção pela busca da felicidade, o que justifica o contexto do amor possível e feliz que predomina no romance do escritor português. Nesse

caso, o que interessa, principalmente, é viver o amor e procurar diminuir ao máximo as impossibilidades da superfície do mundo, da exterioridade na qual se reconhece uma negação que impediu o sujeito de ser o que ele é. Assim sendo, a abordagem encontrada no romance em vista, mais do que fechar uma porta sobre si, acentua e participa abertamente da trajetória imprevisível das representações amorosas da literatura. Tal operação decorre, portanto, de uma escolha, e através da qual não se deseja subverter as leis do amor, já que todas as tentativas de “tradução” do encontro amoroso são provas de que não há regras arbitrárias e incontestáveis, pois é justamente na ausência de solidez que o amor se constitui um afeto primordialmente cambiante.

No entanto, se se pode ver a abordagem de FMH como variante positivada, subentende-se que ela difere de outras experiências temáticas que, na medida em que exploramos o romance e atribuímos a ele outra espécie de fluxo amoroso, são flagradas, de certo modo, como predominantes e negativas, a exemplo do amor romântico, que acumula uma produção bastante considerável quando se trata, no texto literário, da busca pela fusão amorosa.

Nesse sentido, o amor Eros (não necessariamente carnal), que está ligado à morte, ao sofrimento, à fusão impossível ou fugaz, permeia o amor romântico (ou amor-paixão), forma que aparece n’**Os sofrimentos do jovem Werther**, de Goethe, em **Romeu e Julieta**, de Shakespeare, na história de **Tristão e Isolda** e na de **Abelardo e Heloísa**, e que se consagrou como a mais representada na literatura e nas artes. É fato que a “potência incondicional da satisfação de eros” desconhece, na sua forma tradicional, a felicidade, o que justifica a afirmação de Maria de Lourdes Borges (2004, p. 09), ao dizer que “páginas felizes são páginas em branco na história do amor romântico”. Ou seja, viver sob essa forma demasiadamente negativa é estar fadado ao descontentamento e à inquietação da alma, pois ela é carência infinita. Assim, se os personagens daquelas histórias abissais tivessem se rendido à estabilidade do vínculo amoroso, “quão tediosa – supõe Borges – “seria a vida conjugal de Romeu Julieta, ou de uma possível Senhora Tristão ou de uma Charlotte preparando o jantar para o seu marido Werther!” (2004, p. 09).

O historiador Denis de Rougemont (1988, p. 17-18) argumenta que a presença do dueto amor e morte desponta como o mais universalmente popular, isto é, tal imbricação e a sua aparição exponencial nos mitos e nas literaturas explicam por si a popularidade do sofrimento dos amantes por meio dos cercos da infidelidade, haja vista que “metade da infelicidade humana”, sentencia Rougemont, “se resume na palavra adultério”, aquele que

fere o ideal de vida harmoniosa e, simultaneamente, justifica o fato de o amor feliz não existir nos romances, o que mais uma vez ratifica a explicação de que FMH, no amplo conjunto das representações, escapa a esse enquadramento negativo das relações amorosas, margeando algumas formas canônicas ou fazendo delas um espaço de remodelagem. Sobre a afirmação do amor romântico no Ocidente, considera Rougemont:

Amor e *morte*, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (1988, p. 17, grifo do autor).

Outras duas categorias de amor, além da forma *eros*, constituem a tríade proposta por André Comte-Sponville (2016) no seu **Pequeno tratado das grandes virtudes: o amor/*philia*** e o amor/*ágape* (ou *caritas*). O primeiro diz respeito à amizade (que pode ser encontrada também na relação entre cônjuges) e é caracterizado pelo prazer da partilha e da companhia do outro. Nele, “o amor é essa alegria que se soma ao prazer, que o ilumina, que o reflete como no espelho da alma, que o anuncia, o acompanha ou o segue, como uma promessa ou eco de felicidade” (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 271), que pode existir mesmo na ausência do outro, pois a vontade e o mero pensamento da existência da pessoa amada são suficientes para o contentamento, “sem implicar nenhuma necessidade de unir-se ao objeto de amor” (BORGES, 2004, p. 11).

Ágape, por sua vez, é o amor da benevolência, que leva o sujeito a uma “caridade desinteressada”, pois não é destinado a uma pessoa em particular, mas a toda a humanidade. Ele é o amor pela sua “potência de humanidade”, “pela qual a animalidade em nós se abre para outra coisa que não ela mesma, e que podemos chamar de espírito ou de Deus, mas cujo verdadeiro nome é amor, e que faz da humanidade [...] outra coisa que não uma espécie biológica” (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 288). Segundo Maria de Lourdes Borges (2004, p. 11), tal categoria pode ser identificada nos discursos humanistas e religiosos, a exemplo do mandamento cristão de amar ao próximo como a si mesmo.

Com referência a Tristão e Isolda, o “grande mito europeu do adultério”²³ visto por Denis de Rougemont como o nascimento da paixão no Ocidente, José Miguel Wisnik considera que “o fascínio do amor-paixão produziu uma longa trilha de influências na literatura amorosa e serviu para fazer do tema um clichê de larga incidência no romance romântico e nas novelas de massa (onde se desfaz no entanto a trama de implicações [...] que o originou” (2009, p. 221), o que permite perceber, ainda, a partir das considerações de Rougemont (1988) e conforme constatação feita por Borges (2004), que o repertório expressivo em torno do amor eros se dá justamente pelo fato de ser ele o mais perturbador e trágico de todas as outras formas.

Nesse sentido, o amor eros está vinculado a uma tradição que remonta à herança conceitual filosófica deixada por Platão, sobretudo n’**O banquete**. Aliás, como é sabido, a expressão “amor platônico” foi largamente difundida como sendo aquela relação na qual o sujeito idealiza a pessoa amada, cuja distância faz o objeto de seu amor desconhecer tal afeto, tornando-se, portanto, ideal e inatingível. Porém, essa acepção, que não é encontrada no diálogo platônico, pode ter sido resultado das reivindicações da moral cristã, haja vista que a complexidade de Eros tenha passado pelo crivo da forma ágape, portanto, não carnal, dessexualizada, e provocado a metamorfose responsável por uma experiência amorosa onde não há contato corporal sexual (FERNANDES, 2008, p. 64).

O banquete narra o encontro de cidadãos atenienses que, num jantar na casa do poeta Agatão, festejam a sua vitória no concurso de tragédias e, por conseguinte, fazem discursos de elogio ao Amor. Nesse evento, seis convivas tentam explicar o que para eles significa a manifestação de Eros, o deus do amor. Assim, em vez de beberem, tais homens são exortados a elogiarem essa divindade. Desses discursos destacam-se, por exemplo, o proferido por Aristófanes (a ser retomado mais detalhadamente no terceiro capítulo), o mais conhecido entre todos, que parte do mito do andrógino para explicar que, no início do mundo, os seres eram inteiriços e a humanidade estava dividida em três gêneros (o feminino, o masculino e o

²³ Em linhas gerais, o **Romance de Tristão e Isolda** pode ser descrito assim: Brancaflor, irmã do rei Marcos de Cornwallha, apaixona-se por Rivalino, jovem príncipe que se apresenta para servir e combater por Marcos. Do amor correspondido entre ambos, nasce Tristão, que fica órfão de sua mãe quando lhe deu à luz. Logo após a morte de seu pai, o jovem Tristão (nome que, segundo José Miguel Wisnik, condensa as tristezas do seu nascimento e aquelas que o destino lhe prepara), aos quinze anos, é encaminhado ao rei Marcos. Em viagem à Irlanda, com o intento de trazer Isolda para casar-se com o seu tio, Tristão retorna com a jovem e durante a volta, acidentalmente, ambos bebem uma poção de amor mágica que havia sido preparada pela mãe de Isolda com o objetivo de fazer com que sua filha e o rei se apaixonassem antes da noite de núpcias. A paixão provocada pelo elixir faz com que Isolda, mesmo depois de casar-se com Marcos, mantenha uma relação proibida com o sobrinho do rei. Entre as desventuras desse enlace, o romance culmina na morte de ambos.

andrógino) e eram assim circulares, tanto o seu corpo quanto a sua locomoção. No entanto, ao saberem de sua força, tentaram escalar o céu e atacar os deuses. Em resposta, Zeus, a fim de enfraquecê-los, resolveu cortá-los ao meio, e a partir de então as criaturas humanas passaram a buscar incessantemente as suas partes.

O discurso de Sócrates, fruto dos ensinamentos da sacerdotisa Diotima, em linhas gerais, pode ser compreendido através da proposição de que o amor é essencialmente falta, ou melhor, carência, e está situado entre o divino e o humano, na qualidade de ser intermediário. A isso explica-se o fato de os pais de Eros serem Pênia (pobreza) e Poros (recurso). Sobre a sua constituição, comenta Maria de Lourdes Borges:

Eros reúne as marcas de seus dois progenitores. É pobre, rude e sujo como a sua mãe; vivendo na pobreza, passa de porta em porta a mendigar. Como o pai, é astuto e vive tramando estratégias e maquinações. Não é mortal nem imortal, podendo morrer no mesmo dia em que nasceu e, após sua morte, renascer. Sendo Eros concebido no dia do nascimento de Afrodite, ele é amor do belo, visto que ela é bela. (2004, p. 14).

Ainda sobre a sua compreensão, comenta Marcelo Pimenta Marques²⁴:

[...] se o amor, ele é movimento que parte da falta e vai na direção de uma possibilidade de plenitude. Mas, se ele se tornar posse, deixa de ser o que é, pois perderá a qualidade de ser intermediário. Como processo, o amor parte de uma determinação ou qualidade e vai na direção do seu oposto; o feio busca o belo, o sem recurso busca o recurso, o que é ruim tende a buscar o que é bom, o ignorante deve tomar consciência da sua falta de conhecimento. O amor é decisivamente “um ser entre”.

Observando essas três perspectivas (o amor-paixão, a falta socrática e a busca fusional do mito do andrógino), podemos deduzir que são formas visíveis para que se possa compreender como as variações em torno da noção de amor podem ser paradoxais e segmentadas, e que as explicações dadas para a questão-chave “o que é o amor?” são perpetuamente oscilantes – recorde-se a incógnita deixada por Fernandes na introdução deste capítulo. Em outras palavras, a ideia que as sociedades humanas têm do amor depende das afinidades estabelecidas entre os sujeitos e a posição contextual (temporal, política, religiosa, moral etc.) em que eles se encontram, pois ela é inerente à cultura, provocando, por exemplo,

²⁴ ²⁴ Texto que integra o Dossiê Cult **O amor e as (des)razões do coração**, edição 146, ano 13, maio de 2010, p. 46-48.

uma assimetria na sua interpretação, o que atesta a multiplicação dos pontos de vista em torno de Eros.

As lacunas de Crisóstomo lhe vieram sob a forma da natureza versátil de Eros. Estava só. E esse expediente de falta, que se desdobra a partir de um repente negativo – o narrador não explora os antecedentes amorosos do pescador – passa a dar sinais da carência do personagem e, simultaneamente, cria uma divisão entre a queixa solitária (a carência presente, a perda de alguém no passado e a falta de um filho) e o entusiasmo para protestar a alegria que agora desejava, o que sinaliza que é preciso escolher (ou remontar) uma concepção de amor a partir da “dança” do próprio personagem, pois é ele quem dará as pistas sobre o lugar que ocupa, isto é, de onde vem e para onde foi quando amava ou, ainda, quando deixou de receber o afeto de que carecia. Isto significa dizer que, sem perder de vista as outras possibilidades de interpretação, o amor é, sobretudo, construção e pode, vez ou outra, desfazer as certezas que recaem sobre ele.

Nesses termos, é importante observar que a percepção da alternância na identificação de Eros, por exemplo, pode ser reconhecida em Crisóstomo – exceto pela potência trágica do amor romântico, tomado aqui apenas como um exemplo que confirma o contraponto feito pelo romance de Valter Hugo Mãe na sua prevalência do amor possível –, como se tivesse ocorrido nele justamente duas das três possibilidades de significação mencionadas acima. Portanto, o *eros* intermediário platônico-socrático e a busca do amor fusional do mito do andrógino podem ser tomados como formas possibilitadoras de reflexão sobre a multiplicidade das interpretações aludidas anteriormente e, ao mesmo tempo, como comprovação do lugar de negatividade outrora ocupado pelo pescador. Ademais, já efetuada a equação entre a negatividade e o tipo de amor que melhor se adequa ao estado de sofrimento do personagem, notar-se-á que Crisóstomo rompe com essa categoria negativa que o engolfava e passa a ocupar outra instância afetiva, qual seja, o amor feliz.

É preciso, ainda, fazer uma ressalva sobre o que denominamos como *categoria negativa*, já que os modelos de amor descritos por Sócrates e Aristófanes, diferentemente do romântico, não podem ser reduzidos a experiências de negação. E além do mais, um exame comparativo entre as ideias de amor elencadas acima e as ações afetivas de Crisóstomo demonstrariam, naturalmente, uma posição pouco delineada, pois é possível inferir que os estágios dessa afecção não possuem linhas divisórias tão claras em relação às duas formas de interpretação de Eros aqui referidas. Assim, quando possível, faremos uma aproximação crítica para que se compreenda o funcionamento da falta e da incompletude encontrado no

capítulo embrionário de FMH, que alude, portanto, ao Eros evocado pelos dois convivas do banquete de Agatão.

O primeiro capítulo do romance inicia-se com uma metáfora que atravessa toda a narrativa: um homem cortado ao meio. Crisóstomo vê a si mesmo com a “metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas” (MÃE, 2013, p. 11). Essa condição de incompletude, em que os membros do personagem, então destituídos da unidade completa do corpo, se estendem para a figuração também cindida das coisas e das palavras, estrutura um campo de queda para ele (a falta de totalidade das pernas sugere incapacidade de percorrer o caminho ou ausência de equilíbrio, de verticalidade, portanto incapacidade de ir adiante). Assim, ao designar o homem por uma identidade partida, por alguém que fala por meias-palavras (significação introduzida para lastrear a sua evasão), o narrador informa e coloca a história de Crisóstomo como a história que implica a tentativa de constituir e agregar as partes subtraídas, os membros descontraídos do corpo amoroso e de tudo o que simplesmente forma a “unidade funcional da vida”, sem a qual o homem não se sustenta.

Tudo isso se dá graças ao elemento metafórico, que trabalha como transporte de sentido e com qual se funda a economia da palavra, afetando radicalmente a linguagem e proporcionando uma desfiguração entre o sujeito e o objeto da enunciação. Segundo Julia Kristeva (1988, p. 311), os males do amor são determinantes para a sua produção, pois a metáfora coloca o amor em convivência com a imagética, haja vista que “a alma amorosa vê uma imitação das coisas celestes nas coisas reles do chão” (SEDLMAYER, 1995, p. 32). Nesse sentido, considera Kristeva, associando o expediente metafórico à tarefa literária:

[...] a literatura aparece-nos como o lugar privilegiado em que o sentido se constitui e se destrói, eclipsa-se quando se poderia pensar que se renova. É esse o efeito da metáfora. Da mesma forma, a experiência literária revela-se como uma experiência essencialmente amorosa, capaz de desestabilizar o mesmo na sua identificação com o outro. Rival nesse aspecto da teologia que, no mesmo terreno, consolidou o amor como fé, subjugando assim pelo absoluto o momento crítico que o amor comporta, a literatura é hoje fonte de renovação “mística” (na medida em que cria novos espaços amorosos) e negação intrínseca da teologia, na medida em que a única fé que a literatura veicula é a garantia, quão dolorosa no entanto, de sua *performance* como autoridade suprema [...]. (1988, p. 311).

O comentário de Kristeva sobre o fato de a literatura se contrapor ao absoluto da teologia e estar alicerçada, pela sua finalidade, no campo da estética, “a derradeira religião”,

contribui para que apontemos o FMH como exemplo desse “destino” poético – sem com isso sacrificar a tarefa da arte poética como um todo –, na medida em que implica uma criação literária que “desestabiliza o mesmo na identificação com o outro”, isto é, verifica-se que a constituição subjetiva de Crisóstomo é dada, inicialmente, como um espaço de crise, já que concentra na imagem do corte toda a sua solidão e o modo evasivo com o qual define a sua relação com o mundo. E essa instabilidade, esse mal de amor, está encerrada na metáfora.

Sabrina Sedlmayer (1995, p. 30) chama a atenção para o entendimento da Psicanálise sobre a metáfora, que é tida como um processo de “substituição significante”:

Tal operação, que na linguagem usual é produzida por uma similaridade homofônica ou semântica, é compreendida pela Psicanálise como um mecanismo que determina elementos latentes (inconscientes) sejam deformados, transformados por mecanismos de defesa, e cheguem à vigília – graças ao trabalho onírico – condensados. Dessa forma, ao se escutar um sonho, por exemplo, constatamos, através da associação livre, ou, como prefere Lacan, através das cadeias associativas (porque estas remetem ao caráter linear do significante), o trabalho metafórico que substitui certo material bruto por imagens especiais, aparentemente inocentes. (SEDLMAYER, 1995, p. 30).

Nesse contexto, embora não haja remissão ao sonho, à condensação onírica, é possível inferir que a imagem reflexiva de Crisóstomo diante do espelho, bem como a apresentação inicial da sua fragmentação (dos membros do corpo, talheres, dias e palavras) que se situa no campo alusivo, portanto não externo, não concreto, estabelece essa substituição do “material bruto” de que fala Sedlmayer pelo sensação/visão da incompletude, embora Crisóstomo tome consciência, no instante em que enxerga no espelho, de que estava “carregado de ausências e silêncios como os precipícios ou poços fundos” e passe a trabalhar na (re)constituição do que nele faltava.

As duas versões de Eros reconhecidas em Platão e aludidas anteriormente podem ser encontradas, portanto, no recurso metafórico do homem partido ao meio, e a confissão de Crisóstomo é bastante esclarecedora nesse sentido:

[...] tinha falhado no amor e a última vez que lhe pertencera alguém importante por quem muito se iludira fora já há muito tempo, e quase não se lembrava de como era ter uma companhia dessas, uma companhia de verdade. A companhia de verdade, achava ele, era aquela que não tinha por que ir embora e, se fosse, ir embora significaria ficar ali, junto. (MÃE, 2013, p. 14).

Ora, se a falta da unidade é a expressão metaforizada do estado solitário de Crisóstomo, é possível notar aí uma correlação significativa com as criaturas esféricas mencionadas por Aristófanes, ao menos através da imagem da incompletude estrutural que perturba Crisóstomo. Mas a figura de Zeus, que é dono da espada de corte no mito do andrógino, é “trocada” pela falha amorosa admitida pelo personagem, que é determinante na imagem cindida que se coloca frente ao espelho. Todavia é importante ponderar que esse mito coloca em questão o amor fusional e, por sua vez, o romance agrupa na metáfora uma bifurcação: a solidão paternal e a ausência do amor conjugal. Adotando o corte similar ao do mito, Valter Hugo Mãe imprime no personagem uma “presença ausente”, que assim como em Platão, vaga à procura do outro lado do corpo, criando de antemão uma expectativa que convida o leitor a ver na insuficiência do corpo-coisas-e-palavras de Crisóstomo a ideia cabal de que algo deve ser reconstruído, de que deve haver a reconstituição do ser total do personagem. Ele deve incorporar o outro para, enfim, ser inteiro, completo. Logo mais, saberemos que esse encontro (e aqui já não entra mais o mito do andrógino, pois não há fim previsto na sua procura), que motiva a revivescência do pescador, fará dele o dobro de um homem (sobre este aspecto, ver o capítulo três).

Além disso, a passagem acima dá elementos que decerto remontam à falta esclarecida por Sócrates, quando ele diz que Eros, não sendo um deus, é um ser intermediário. A lógica que comanda essa hipótese está ancorada, sobretudo, na precariedade que as imagens da fratura de Crisóstomo podem fornecer, e sempre com aquela propensão para a queda, pois quem não possui a totalidade do corpo e de tudo o que lhe cerca, tem como consequência a direção para o abismo (“Para dentro do homem o homem caía”). Todavia, se tomarmos o amor como um processo que, desencadeado pela carência (o desejo é aqui ocasionado pela falta), gera algo novo, teremos visto que Crisóstomo é impelido pela possibilidade da plenitude, na busca incessante/desejante do que originou a sua carência. Porém, a título de contextualização, o amor reconhecido no FMH apontará para a conjugação efetiva das partes, o que faz com que ele perca a relação com o “ser entre” do amor socrático e siga por outro terreno.

Juntando as duas pontas dos discursos d’**O banquete**, sem cair no equívoco de que elas podem ser pinçadas no romance na sua simetria, procurando elementos que apenas se ajustem às proposições de Sócrates ou de Aristófanes, elas permitem efetivar um cruzamento discursivo sobre o amor, pois a conclusão a que esses dois sujeitos chegam em torno de Eros

revela que em um texto escrito por volta de 380 a. C. a ideia de amor já era demasiadamente irregular e acidental.

Além disso, sem adulterar essas perspectivas, vale ressaltar que, uma vez transformadas pela percurso do Crisóstomo, pois o desdobramento do enredo solicitará outra ideia de amor (já adiantamos que o encontro com os seus pares afasta-se das duas formas mencionadas em Platão), elas podem servir como medida daquilo que denominamos carência, que é justamente a lugar de impedimento e, paradoxalmente, de impulso, que leva Crisóstomo e os demais personagens para outro modo de existência e de afetividade. Esse lugar de paragem (ou equilíbrio), que é quando deixamos de ler FMH pelo viés platônico, está na relação harmoniosa e feliz dos sujeitos e na vida em comum que eles elegeram como forma de amenizar esse largo espectro do abismo que estava dentro deles.

2.2 Das intermitências do coração

O leitor do quarto volume de **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, vê nas suas primeiras páginas o herói proustiano escondido no pátio do palacete dos Guermantes. Como um *voyeur*, ele mira o encontro amoroso entre o barão de Charlus e o alfaiate Jupien. O episódio serve de prólogo para **Sodoma e Gomorra** e é desenvolvido com um procedimento narrativo que alia o foco do narrador e sua descoberta daquele “rito *underground*” à correspondência botânica no intercuro sexual entre o inseto e a flor. O ritual extraído do mundo vegetal e a teatralização dos movimentos daqueles dois homens são perscrutados pelo narrador com tamanho afinco que aprofunda, em detalhes e extensão, a prosaica dimensão de que homens, por um instante de afetuosidade, podem ser transformados radicalmente. E, a bem dizer, a atenção subitamente destinada de um para o outro, essa troca captada pela presença oculta e curiosa de quem a espia, embora casual, compõe um instante de felicidade, e que aqui pode ajudar, na medida em que amplia a observação desse acontecimento, a interpretar a abordagem a ser feita nesta subseção, que considera a intersecção entre amor e felicidade uma linha de força das relações amorosas em vista.

É verdade, como dito na subseção anterior, que não se pode colocar o amor nos termos de um sistema, de um absoluto, de forma bastante precisa, pois há algo de ininteligível na sua manifestação, mesmo quando, à revelia, formam-se previsões de comportamento que podem ser reconhecidas nas relações inter-humanas, no desejo, insuficiência, frustração, negação ou

mesmo na ausência desse afeto. Todavia, resultado da crença fundamentada pela ideia de repetição, ordem dos acontecimentos ou pelos imperativos da linguagem amorosa, tentamos nomear a esfinge e dominar as suas variações. A história da literatura atesta o perpétuo trabalho do homem em constituir, desde sempre, a possibilidade de representar e tentar compreender, por meio da linguagem, a circulação e a dinâmica, por vezes incompreensíveis, dos encontros e desencontros de quem ama e desama.

Mais do que perguntar se há amor que baste à felicidade, o que seria uma questão equivocada e redutora, mediremos a nossa análise com o seguinte problema: quando o amor é feliz e por que ele o é? O que não significa dizer, por conseguinte, que tudo o que está ancorado nesse afeto seja pura negatividade, mas do ponto de vista da sua representação, é evidente a numerosa produção que fez e faz da experiência amorosa um mal-estar constante, conforme atestado acima pelas considerações de Rougemont, Wisnik e Borges. É compreensível, portanto, a ideia de amor feita por Giorgio Agamben (2012, p. 51), em que diz ser ela a convivência íntima com um estranho, não aquela que se aproxima e conhece, mas a distante e inaparente, e que apesar do mal-estar cotidiano, mantém-se aberta por ser “a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece exposta e murada” (AGAMBEN, 2012, p. 51). Portanto os efeitos dessa ambivalência apontada por Agamben não residem com certeza no sacrifício da alegria ou na exclusão total das dores, entre os quais seria preciso escolher, como se eles se mantivessem condenados a viver de modo unilateral. No entanto, a consequência imediata da temática amorosa que agora se verifica no FMH chama a atenção para outra categoria do vínculo amoroso, que se anuncia feliz, mas sem se apartar completamente da tristeza. O próprio momento em que os personagens assumem novas relações, então embutidas na necessidade de sobrepor a negatividade a que estavam submetidos, pode justificar o fato de o romance assumir um desfecho de redenção para o sujeito que ama, deixando-o, a um só tempo, feliz tanto pela vitória de uma luta, como já mencionado no capítulo anterior, quanto pelo encontro da vida em comum.

André Comte-Sponville (2001, p. 36) considera que a esperança é falta, pois só se espera o que não se tem, mas, contrariando Schopenhauer, o tédio não advém da posse do que faltava, pois, no ato, é possível usufruir e se regozijar com aquilo que não falta mais, ao que chama de “felicidade desesperada”, pois ela nada espera. Para ele, há prazer e alegria quando o sujeito obtém o que antes desejava. Por outro lado, a esperança sucede quando ele ignora algo, e deixa de existir quando conhece o esperado, porquanto cessa de ser, no passado, no presente ou no futuro, o objeto de esperança. Ela, a esperança, diferente da *vontade*,

independe do sujeito. Ademais, o desejo pressupõe, diferentemente daquela, o prazer (gozar do que se deseja), o conhecimento (saber é desejar o que se sabe), a ação (união de querer e desejar o que se faz), portanto alegria do prazer, do conhecimento e da ação.

Nesse contexto, a felicidade seria constituída por períodos intermitentes de alegria, e mesmo nos momentos felizes, nas horas de contentamento – confessa Sponville – sem deles subtrair completamente o seu vigor (o que seria uma infelicidade), o cansaço, a tristeza e a inquietude poderiam também estar presentes, porquanto “podemos chamar de felicidade todo espaço de tempo em que a alegria parece imediatamente possível” (COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 105).

Se já é sabido que os personagens de FMH vivem sob o efeito simultâneo da degradação e da reparação pessoal, seja pela sublimação dos prazeres, seja pela fusão bem-sucedida entre o eu e o outro, mesmo quando o apelo pela mudança não aparece explicitamente ou, ainda, quando eles não têm conhecimento de que marcham para um “continuum ascensional” da sua jornada, uma vez que saem da inação absoluta. A felicidade, portanto, aparece como opção coerente, que é, assim, uma espécie de intervalo positivo que não ignora (do passado de onde vem, sobretudo) a negatividade com que foram produzidas as relações sociais no eu. Aqui, na relação que se pode depreender entre o romance de Valter Hugo Mãe e as considerações de Sponville acerca da felicidade, é possível notar o atendimento à contiguidade entre a ação de reconstituir (ou construir) uma subjetividade frustrada e solitária e aquilo que se coloca nessa temporalidade do possível, isto é, nos intervalos que supõem a felicidade.

Assim sendo, vale ressaltar que a felicidade pode, em alguma medida, ser vista como compensação à negatividade que atravessa todos os personagens do romance. No entanto, essa alternativa, embora solitária em relação às outras produções do autor e às de seus contemporâneos, pode ser também compreendida como uma variante e que, não sendo aquela que prevalece na literatura portuguesa, interessa pela própria ideia de que a temática da categoria individual e interpessoal e da relação do eu com o mundo pode se constituir também por um intervalo, o que leva a crer, portanto, que FMH rompe, simultaneamente, com a perspectiva negativista e melancolizada do romance português (quicá ocidental), com o curso das quatro obras anteriores do autor (no tocante à alegria) e com a estaque submissão do sujeito à infelicidade, sem se fazer escapista, porquanto as linhas de força de negação à subjetividade daqueles sujeitos são também encenadas.

O que chama a atenção no romance de Valter Hugo Mãe, quando se pensa na incorporação desses intervalos de alegria, é que, por mais essencial que seja, a felicidade reflete apenas um momento que decorre de uma luta, e aquilo que lhe dá força é a forma como a narrativa realiza a junção entre o que se estabelece negativamente (a solidão, por exemplo) e a liberação do que antes restringia a liberdade do modo de existência dos personagens. Assim, apesar de considerarmos, já no primeiro capítulo, uma mudança significativa (e positivada) no curso do pescador solitário, que consegue realizar sua primeira expectativa, não faz necessariamente da felicidade uma prevalência, mas a modulação desse esforço deliberado de redenção. A presença da alegria tem a função de desfazer o rebaixamento dos personagens, isto é, ela serve como passagem, um meio pelo qual pessoas deixam de ser vistas (e de viver) no que nelas havia de repressão, fardo e aniquilamento; e o amor, ou melhor, a luta por ele, a exploração cuidadosa de tal recurso, recebe também a mesma recompensa.

O conteúdo da felicidade, diz Sponville, é a alegria possível, e sendo ela uma forma de amor, o que *se regozija com*, ou seja, amar o que não falta (o próximo), todo amor contém a alegria. Não por acaso, o autor faz remissão a Sigmund Freud, que via na melancolia a “perda da capacidade de amar”, uma “depressão profundamente dolorosa”, que suspende o interesse pelo mundo e rebaixa o sentimento de autoestima, tornando, segundo a perspectiva do filósofo francês, a falta de amor uma diminuição constante da alegria.

A fim de reter a ideia de regozijo e o contexto de fuga a esse regime de rebaixamento da autoestima vistos acima, algumas passagens do romance podem fornecer provas para o exame mais atento sobre o funcionamento de tais operadores na narrativa. Esse “encaixe” pode ser verificado, por exemplo, no capítulo “Os felizes”, que revela um aspecto fundamental sobre o modo pelo qual se dá a ideia de felicidade. Nele, que trata do encontro entre o pescador Crisóstomo e a enjeitada Isaura – no capítulo inicial, Isaura é vista sentada na areia da praia, diante do mar, no mesmo lugar em que sentara o pescador – é possível notar que há uma relação muito próxima com o que caracterizou Sponville de “intervalos de alegria”. Aliás, a imagem do encontro entre os dois personagens já revela, de antemão, a presença do compartilhamento (*regozijar-se com*), que aqui não pode ser ignorada. É também interessante notar que há um capítulo específico que se dedica a falar sobre o cruzamento destas duas partes solitárias e incompletas, haja vista que Crisóstomo é inicialmente descrito como o homem que se vê pela metade, e Isaura, por sua vez, como a mulher incompleta. Adiante saberemos que essas duas partes, por ora dispersas, assumirão um desenho proveniente da trama isolada, e que agora se duplica. Ou seja, trata-se da estratégia de

responder à necessidade de comunhão deixada em suspenso, porque se fez dos capítulos a representação desse estado de solidão dos personagens (sobre esse recurso narrativo, ver o capítulo três). Assim, o texto que antes se voltava para a subjetividade, marcada pelo esgotamento da vida em comum, enfatizando o seu fracasso, se vê modificado pelo encontro dos sujeitos. O que antes era visto como autonomia narrativa, ou melhor, isolamento, agora cede lugar para a tentativa de conexão, como se pode verificar no excerto abaixo:

O Crisóstomo não lhe poderia dizer saber sobre ela mais do que o razoável. Tinha vontade de lhe explicar que aquele era o seu lugar da praia e que, por loucura ou tremenda honestidade, falava sozinho com a natureza. Talvez ela também soubesse algo sobre a honestidade. Talvez ele lhe devesse dizer que estava tudo decidido, porque aquela manhã era uma pronúncia do destino. Achava, o Crisóstomo, que seriam felizes para sempre. Ele disse: acredito que vamos os dois ser felizes para sempre. Ela riu-se. A Isaura nem sabia rir. (MÃE, 2013, p. 75-76).

À medida que essa prática associativa acontece, e não só entre Crisóstomo e Isaura, notamos que a ação individual, única maneira segura de garantir a virada de que se tem falado até aqui, impera nos eventos cuja existência só pode ser elaborada se o sujeito proceder como agente, mesmo quando esse papel é dado pela consentimento (nunca passivo) de um vínculo (Camilo aceita Crisóstomo como pai, mas o faz porque antes decidiu sair do isolamento dado pela morte de velho Alfredo, que o havia adotado). A vontade é rapidamente reconhecida, embora Crisóstomo, como homem que se confessa à natureza, acredite na “pronúncia do destino”, revelando um gesto de obediência a qualquer força externa. No entanto, tal crença pode ser pensada como a atividade do projeto anunciado no primeiro capítulo, no qual ele mesmo decide sair à procura do filho que lhe complete. É natural, portanto, que esse personagem, tentando justificar e tornar insolúvel e irrefutável o seu encontro, recorra a uma força que é matéria da sua própria ação. Aliás, a evocação da natureza (que está no homem e o integra) não aparece gratuitamente, uma vez que ela é a primeira a “ouvir” os pedidos do pescador, quando solicita o seu auxílio para alcançar o que até então era uma falta:

Disse à natureza que, por fraca compensação, arranjava um boneco para abraçar e que tentara ensinar-lhe alguma coisa sobre como deitar as redes à água. Confessou que lhe falava como se falasse a uma pessoa de verdade, como se estivesse maluco. E depois disse que estava a sentir-se maluco por falar à natureza, porque nem vivia acostumado a ter conversas assim importantes, e porque tinha falhado no amor e a última vez que lhe pertencera alguém importante por quem muito se iludira fora já há muito tempo, e quase não se lembrava de como era ter uma companhia dessas, uma

companhia de verdade. A companhia de verdade, achava ele, era aquela que não tinha por que ir embora e, se fosse, ir embora significaria ficar ali, junto. (MÃE, 2013, p. 14).

Infere-se que a imagem do pacto entre o pescador e a natureza, que permanece calada²⁵, “a ser só inteligente e quieta, não disse nada, nem o Crisóstomo esperaria ouvir uma voz. A esperança era uma coisa muda e feita para ser um pouco secreta” (MÃE, 2013, p. 15), vem colocar em relevo a reconciliação entre a cultura e a natureza, uma vez que, se pensadas pelo viés das dificuldades, então oriundas das relações interpessoais, que resultam também da cultura, os desencontros deixaram algumas lacunas no personagem, e ele, a fim de refazer o caminho e reconstruir sua subjetividade a partir dessa fusão, usa intencionalmente tal parceria para reelaborar e recombina sua experiência de contato com o outro, o que deixa claro que não há o progresso nas relações porque o homem vive à mercê do comando exterior, mas porque sua relação com as “forças secretas” pressupõe a ação humana (não solitária), e a intervenção da interlocutora silenciosa tem a ver com a expectativa de devolver ao personagem a “alegria do possível”. Além disso, simultaneamente, a plena realização do que se deseja é reiterada pela ideia de que se ensina algo à realidade, reforçando mais uma vez que a felicidade é fruto das interferências subjetivas sobre o mundo, portanto do ato pessoal, pois “quando se sonha tão grande a realidade aprende” (MÃE, 2013, p. 13).

Essa recomposição, já referida aqui como o trabalho do luto, recusa da melancolia por aquilo que se perdeu, gravita em torno da esperança (considere-se o fato de o seu sentido estar muito mais próximo daquilo que Sponville denominou de *vontade*), que difere da posição de Sponville sobre a sua suposta condição de espera e estagnação, é transformada como marca indicial que precede uma ação, porque ela, a esperança, é transformada instantaneamente em trabalho. Crisóstomo, por exemplo, deve passar por ela a fim de alcançar o alvo pretendido. Entretanto, no terceiro capítulo, intitulado “A mulher que diminuía”, outra versão da esperança, essa mais próxima daquilo que Sponville sugere, converge para uma instância fantasiosa em torno do amor, cujo desdobramento elimina, para Isaura, qualquer chante de conexão entre o seu afeito e a felicidade.

²⁵ A respeito da mudez da natureza, Walter Benjamin, no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, comenta: [...] É uma verdade metafísica que toda a natureza começaria a se queixar se lhe fosse dada uma língua. [...] Ser privada da linguagem: esse é o grande sofrimento da natureza (e é para redimi-la que a vida e a linguagem do *homem* está na natureza). (2011, p. 71). Nesse sentido, Benjamin faz referência à narrativa bíblica quando o homem é expulso do Paraíso e não consegue reconhecer a “significação essencial e boa da Natureza”, pois a transforma em espaço de domínio e exploração e, por isso, fica ela condenada ao silêncio e ao luto.

Quando a Maria e o marido prepararam a filha, muito nova ainda, para o filho de um vizinho, falaram tudo do que mandava o juízo. Era uma rapariga bem-mandada, especialmente bem-mandada, sabia cada tarefa da casa e do campo, haveria de servir de esposa com brio. O rapaz, na altura já mais espletado, quase adulto, punha-se de volta dela, a rondá-la como numa brincadeira, a dizer-lhe que era gado seu e que haveriam de ser felizes. A Isaura ficava feliz. Pensava que o rapaz a que ria, talvez a achasse bonita e a desejasse o suficiente para serem felizes para sempre. Depois reconsiderava, porque a eternidade da vida era demasiado para qualquer fantasia, pensava nos pais e sonhava que o rapaz a amaria ao menos mais tempo do que os seus pais se haviam amado. (MÃE, 2013, p. 38).

Vê-se aí explicitada a expressão “felizes para sempre”, mas que é impelida pelo preparo marital de Isaura, que desde muito jovem era guardada para o casamento com o filho de um vizinho. Criada para “servir de esposa com brio”, sua relação com o rapaz, baseada nesse arranjo conjugal, é feita inicial e obrigatoriamente pela contenção do corpo: por ordem dos pais, não atendia aos pedidos do pretendente, que lhe solicitava a “proximidade do rosto, um beijo, a visão dos seios, a mão na ferida” (MÃE, 2013, p. 39), e, no entanto, recebia dela o seu ‘não’, dado a contragosto da própria jovem. O rapaz, não obstante, rondava Isaura, na emergência expectante do sexo, pois se ainda não estavam velhos e casados, ao menos estava acertado que Isaura era propriedade sua: “O rapaz repetia: vou ser o seu marido, o que tens aí é tudo para mim. Parecia que ela tinha ali muita coisa, como uma pilha de frutos ou objetos de se entreter que se podiam pegar e levar embora” (MÃE, 2013, p. 39). Note-se que a perspectiva do filho do vizinho em torno da futura esposa ocorre, na verdade, através do domínio de uma coisa, que consiste em manter sua relação amorosa pela prévia autoridade que pode exercer sobre Isaura, cuja passividade faz desaparecer tanto o modo de existência pela insuspeita “vontade de domínio” do rapaz quanto pela impossibilidade de seu casamento ser o regozijo reiterado acima por Sponville, o que produz, enfim, um efeito de violência na sua expectativa de avançar na busca pela vida em comum. Todavia, continua avançando.

A promessa da fusão amorosa, então oferecida pelo rapaz que deseja com isso conhecer a “ferida” (eufemismo para a genitália feminina) de Isaura antes do matrimônio, é deslocada para certo desajuste em relação à presunção da felicidade. A ferida, posteriormente, é recolocada numa espécie de metáfora (o leitor suspeitará dessa imagem na sua primeira menção) de toda a condição feminina, isto é, da suposta dor que, incurável, oblitera a sua vontade. Aliás, antes, é importante notar que o sentimento de posse demonstrado pelo rapaz

sugere que a ferida (leia-se fenda) será o lugar de exploração de quem o pode possuir, daquele que, ativamente, acessa uma abertura passiva. O narrador descreve assim a sua constatação:

As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar. A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher. Talvez, com sorte, pudesse ser um pouco feliz antes de morrer. Mas apenas um pouco e com muita sorte. A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas. Porque facilmente um erro estragaria tudo. O amor, dizia ela, estraga-se. O amor estraga-se. E tu não queiras ser ordinária. (MÃE, 2013, p. 40).

Ou seja, a fórmula do “felizes para sempre” vacila diante de tal fenda, e como quem recua ou pede pouco diante da vontade que possui, Isaura se vê amarrada à condição abissal da “ferida” e a alguém que a “coisifica” e não lhe *considera* (nos termos de Todorov, como visto no capítulo anterior). Isaura hesita porque não pode ser responsável pela própria ação (“talvez [...] pudesse ser um pouco feliz antes de morrer”), uma vez que sua motivação é ponderada pela concessão da sorte (exterior e inapreensível) e porque não passa de um objeto de posse do amante. Ocorre que a felicidade, que estaria do lado de dentro da ferida, é somente miragem, e a “rapariga bem-mandada” é enfeitada depois de se entregar clandestinamente ao rapaz, que a deixa depois de um fim de tarde de verão. Com efeito, a tentativa de chegar à completude, essa necessidade constitutiva da espécie humana, é malograda, deixando-a convencida de que o amor “fazia com que um e outro ficassem diferentes”, mas talvez porque não fosse amor nenhum:

Afinal, o amor era ensanguentado e difícil. Ficara no chão, suja pelas porcarias que as rodas das carroças traziam, e doíam-lhe agora as costas e mais os arranhões nas coxas. Tinha pequenas mordeduras no rabo, talvez fossem espinhos mínimos que lhe picavam a pele, coçava-se. A limpar-se tão mal, olhava para si mesma quase sem acreditar que o amor parecesse aos olhos aquela desgraça. O rapaz tinha desaparecido rapidamente do barracão. Ia feliz de alguma coisa que não acudia à rapariga. Ia diferente da rapariga, como se fossem diferentes e não se pertencessem em nada. A Isaura pensava que lhe competia sofrer sozinha e que, afinal, estava sozinha. Pensava na hipótese de ser assim mesmo a natureza das coisas, a natureza do amor, e disse baixinho, encostada à parede e mal segura: pensava que o amor era bom. (MÃE, 2013, p. 43)

Na austera disciplina com que foi educada, sem compreender necessariamente o amor mas a objetividade da lida doméstica, Isaura sucumbe à sedução do jovem rapaz, justamente

porque seus pais, reiteradas vezes, impõem uma represa entre o ardor sexual da juventude e a sua consumação. Entretanto, aqui, essa rendição pode ser vista como o revés do episódio de Ulisses, no qual o herói se amarra ao mastro e, seguro, ouve o canto das Sereias, demonstrando racionalidade frente às intempéries da natureza, à turva atração de tais monstros aquáticos. Assim sendo, a forma de controle derivada da educação dos pais – desenganados do amor, diga-se –, que sugere temperança à vida sentimental dos dois prometidos, enfraquece quando Isaura se deixa levar pelo “canto da sereia” do rapaz, o canto de posse que, perigosamente, a atrai para a morte de si, justamente porque ela nada para o abismo, para o fosso da própria fenda (a ferida), haja vista que seu futuro esposo fala em outra língua, aquela que, ininteligível, não é compreendida por Isaura, para quem, apesar da orientação familiar, mais vale o intervalo menor de alegria para “ser um pouco feliz antes de morrer”.

Se a felicidade é ser o que se pode – mote expresso no romance como solução satisfatória ao desequilíbrio pessoal e progresso – tal movimento parece compensar ao mesmo tempo a luta necessária para a reconfiguração da subjetividade e a tentativa de o sujeito olhar para si e ser reconhecido pelo objeto como alguém que ama e, além disso, é capaz de transformar suas experiências de perda em encontro e combinação. Assim, não teriam sucesso garantido as relações que possuem pouco ou nenhum sentido de correspondência, ou seja, o romance se ocupa de narrativas que já demonstram certa tendência à incompletude e promove, a partir da dupla necessidade de redenção e comunhão (se se pensar em dois sujeitos), a sua intersecção, o que pode explicar a impossibilidade de conexão entre Isaura e o seu pretendente, uma vez que o rapaz não compartilha do dilema vivido pela companheira nem tampouco é capaz de assimilar seu encontro como uma associação com um sujeito que deseja “ser um pouco feliz antes de morrer”. Isaura constata, por fim, pela voz do narrador, que o amor tornava ambos diferentes, justamente porque errara na medida do encaixe, e o “amor ensanguentado” e a Isaura ensanguentada, naturalmente, resultam desse choque incompatibilidade. Isaura “pensou que o rapaz tinha ido embora diferente dela. Não podia ser que o amor tornasse as pessoas diferentes assim, a menos que não fosse amor nenhum” (MÃE, 2013, p. 43).

Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Resistir às sereias”, propõe uma releitura da interpretação empreendida por Adorno e Horkheimer na **Dialética do esclarecimento**, cuja passagem mais famosa é aquela na qual releem a **Odisseia** e se detêm sobre o episódio das Sereias, identificado por eles como uma alegoria da racionalidade do homem e do seu

investimento contra as vicissitudes da natureza. Adorno e Horkheimer constataram (em plena Segunda Guerra Mundial) que o Esclarecimento, “em vez de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores”, como desejava o Iluminismo, acabou por prendê-los a uma “racionalidade técnica e instrumental”.

Em diálogo com os dois pensadores, Gagnebin atenta para o fato de que o episódio de resistência de Ulisses, embora curto – uns quarenta versos – possuir várias dobras narrativas (Circe descreve os perigos para Ulisses, que conta a seus companheiros durante a viagem, para em seguida serem retomados e contados pelo herói aos Feácios e, por conseguinte, por Homero aos leitores) manifesta, paradoxalmente, o quanto esses “monstros imemoriais, aquáticos e femininos” continuam a nos subjugar. Considera Gagnebin:

[...] sucumbir à sedução dessa felicidade também significa desistir da individuação e, portanto, arriscar a própria existência: os viajantes que se entregaram às Sereias foram por elas devorados. Ulisses resiste às Sereias, mas não abdica do gozo (incompleto) de escutar seu canto: reconhece o encanto, mas não cede ao encantamento²⁶.

Sem nos atermos aos desdobramentos da releitura de Gagnebin, convém frisar que a identidade racional e determinada e capaz de vencer os poderes mágicos na obra homérica pode servir de suporte de leitura para se compreender a rendição de Isaura, uma vez que, diferente de Ulisses, ela passa por uma série de renúncias, mas não é capaz, mesmo que parcialmente, de assegurar a sua identidade e triunfar sobre o encantamento do amante. Não se quer dizer com isso que ela deva reprimir o desejo que tem pelo rapaz, conforme orientação dos pais, mas, como dito acima, é importante ressaltar a não correspondência entre as vontades de ambos, o que não coincide com a fusão e articulação entre o eu e o outro, o *regozijar-se com* salientado por Sponville. Nesse sentido, se se pode identificar no rapaz a sedução do monstro marinho homérico, é possível também notar uma imagem recorrente gravitando em torno do abismo, que aqui não é mar; de um lado, ele aparece como ferida corporal, imagem do lugar de “exploração” sexual do rapaz; do outro, como fracasso existencial de quem, enganado e não possuindo qualquer estratagem para a felicidade, vive fatalmente uma queda (“Para dentro da Isaura a Isaura caía”).

O psicanalista e filósofo alemão Erich Fromm (1971, p. 47), ao considerar o amor como *arte*, propõe que ele, não sendo uma situação acidental na qual se “tropeça”, exige do sujeito o conhecimento e o esforço. Assim, uma das formas elementares desse domínio está

²⁶ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/resistir-as-sereias/>. Acesso em 25 de fev. 2018.

na “atividade”, no caráter “produtivo” que o amor lhe dá. Segundo o autor d’**A arte de amar**, a prática amorosa é “uma atividade, e não um afeto passivo; é um ‘erguimento’ e não uma ‘queda’”, e está na doação a vitalidade e a potência necessárias para o sujeito que deseja encontrar a alegria.

A mais importante esfera de dar, entretanto, não é a das coisas materiais, mas está no reino especificamente humano. Que dá uma pessoa a outra? Dá de si mesma, do que tem de mais precioso, dá de sua vida. Isto não quer necessariamente dizer que sacrifique sua vida por outrem, mas que lhe dê daquilo que em si tem de vivo; dê-lhe de sua alegria, de seu interesse, de sua compreensão, de seu conhecimento, de seu humor, de sua tristeza — de todas as expressões e manifestações daquilo que vive em si. Dando assim de sua vida, enriquece a outra pessoa, valoriza-lhe o sentimento de vitalidade ao valorizar o seu próprio sentimento de vitalidade. Não dá a fim de receber; dar é, em si mesmo, requintada alegria. Mas, ao dar, não pode deixar de levar alguma coisa à vida da outra pessoa, e isso que é levado à vida reflete-se de volta no doador; ao dar verdadeiramente, não pode deixar de receber o que lhe é dado de retorno. Dar implica fazer da outra pessoa também um doador e ambos compartilham da alegria de haver trazido algo à vida. (FROMM, 1971, p. 47).

Crisóstomo tem o senso da doação, pois foi obrigado a remodelar a perda do que cedeu antes a alguém, de modo que o que poderia justificar a recusa ou o “fechar de mãos”, se converte em obstinação constante, apontando para um “erguimento” que diz respeito à decisão de refazer o trabalho malsucedido e, por conseguinte, transformar sua carência em aprendizado. Além disso, a luta pela paternidade, através da admissão da solidão deixada por essa entrega não recebida, não vivida, deve ser tomada como momento decisivo que é também fruto da lenta aprendizagem do pescador e do seu desejo em dar-se como pai. Nesta direção, o preparo da recepção de Isaura envolve por si uma espécie de ritual para a oferenda amorosa, donde a prosaica cena de um chá aparece não como imagem comum da constituição doméstica, mas espaço concreto em que se destaca, pela simbólica e natural imagem da partilha, a composição da doação sugerida por Fromm. É como se o fato de Crisóstomo e Isaura estarem sentados à mesa fosse também marca da reciprocidade mencionada acima. Ou seja, aquele que dá o chá, as bolachas e o pão recebe do interlocutor a sua presença, e assim pode falar dos felizes à enfeitada, que são, na verdade, eles mesmos. O que Crisóstomo doa a ele retorna. Ademais, a mesa é o objeto que interfere no isolamento dos personagens, e se configura como via de acesso que produz o movimento fundamental das trocas afetivas. Esse detalhe, dado a ver como um exemplo, exige aqui consideração, pois o objeto no qual se coloca a bebida e os alimentos e onde se dispõem os diversos assentos, se transforma em signo

da construção da unidade narrativa do romance FMH, das doações entre os personagens e da sua afinidade.

[...] O Crisóstomo pôs um chá na mesa pequena e andava naquilo com um cuidado irrepreensível porque queria ser, todo ele, uma solução para aquela mulher. Queria ser a resposta para cada receio, hesitação, dúvida e esperança. Talvez sentisse que o amor podia vir da compaixão. Compadecia-se e fazia como se nem visse que ela estava tão frágil, tão distante de parecer uma pessoa normal. O chá estava quente, trouxe bolachas, não sabia se devia trazer pão, um pão simples para ser servido com uma manteiga fresca. Tinha peixes para o jantar, mas era meio da tarde, não sabia o que se oferecia à mesa de uma mulher a meio da tarde. O chá um pouco arrefecido dava-lhe alguma segurança e ela, esticada também como uma dama, tomava chá a pensar que seria assim ou assim que se pegava na chávena, no pequeno prato com a outra mão, e comia bolachas, não muitas, comia bolachas a disfarçar a pouca vontade de comer, a disfarçar o corpo magro, para que outra coisa fosse assunto, para que outra pessoa fosse ela. Sabia que não se aceitava, sabia que não era feliz. E o Crisóstomo disse: vou falar-te dos felizes. Riram-se. Vistos assim, podiam ser eles. Ela riu-se outra vez, ainda que acreditasse pouco que chegassem verdadeiramente a um acordo acerca da felicidade. Era como disfarçarem tudo para chegarem a um amor. Para imitarem o amor. Ao menos, para conseguirem uma imitação do amor. (MÃE, 2013, p. 79-80).

Como se pode observar, o gestual cuidadoso de Crisóstomo na composição da mesa e o sentido rítmico dessa dança conduzem à constatação de que há aí uma elaboração organizada dos efeitos da sua doação, pois “queria ser, todo ele, uma solução para aquela mulher”, dando curso ao seu processo construtivo.

Diferente da oferenda do pescador e da sua visualidade simétrica (“a mesa pequena”, “o pão fresco”, “o chá quente”, “o pequeno prato”), o jantar oferecido após o casamento de Rosinha com Gemúndio está submetido à explícita condição de posse da recém-esposa. Tal ocasião paralisa o movimento de subtração empreendido por ela e, em resposta à sua energia destrutiva, a narrativa se encaminha para um sentido trágico, haja vista que a morte de Rosinha, que tomba sobre a mesa depois de provar da galinha gigante, é a destruição física do seu vício, pois ela não constituiu sua relação com Gemúndio com base na contiguidade, na doação ou na partilha, mas na vontade de ocupar “o seu lugar na casa de modo peremptório”. Em tudo isso, desde logo, é perceptível que essas duas imagens visuais, além de percorrem caminhos diversos, revelam a caracterização de dois personagens marcadamente opostos: enquanto Crisóstomo se encaminha para o “erguimento”, à medida que demonstra sua tentativa de conexão com Isaura e sua resistência ao sofrimento, Rosinha, por outro lado, é a síntese do tombamento moral em que ficou congelada a sua ambição, haja vista que pautou

sua relação com o velho Gemúndio numa aliança de interesses. Ou seja, os dois personagens encarnam imagens opostas e, paradoxalmente, equivalentes: a virtude e o vício, a potência e a impotência, a alegria e a tristeza, a ascensão e a queda, marcando, em vários planos, a consequência natural da associação entre os sujeitos, como é possível notar no seguinte trecho:

No dia do casamento, de volta a casa com os convidados de boca aberta de fome, a Rosinha estava orgulhosa por oferecer um banquete como nunca até ali tivera condições. Havia estendido uma toalha menos velha na mesa, dispusera os melhores pratos e os melhores copos, arrancara do terreno umas flores silvestres que pôs numa pequena jarra branca que levou ao centro. Olhava para a sua sala e enchia-a com as pessoas, a sentir-se toda esperta e contente. Depois, mandou-os conversarem uns com os outros porque ia terminar os preparos da galinha para comerem. Cortada em mil pedaços e desfeita em boas doses, a galinha precisava apenas de aquecer, apurar os temperos, aloirar um bocado. Ficaria uma delícia, era garantido, porque a Rosinha deixou-a cozer muitas horas, não fosse a bruta galinha ser musculada como os cavalos e persistir dura ao dente. Enquanto assim a cozinhou, a Rosinha provou uma e outra vez a carne para ver como sabia. Estava quase histérica com a vitória daquele casamento, com a decadência do velho, que já não lhe daria trabalho nenhum, e com o brilharete daquela festa [...]. (MÃE, 2013, p. 148-149).

Nesse sentido, verifica-se uma variação da juntura dos sujeitos, que se revela pelo modo como cada um deles concebe a sua relação com o outro e com o mundo, e a perspectiva pela qual deixa compreender sua predisposição para o encontro amoroso. Ao mesmo tempo, ao tentar estabelecer tal intersecção (estranha ou convergente), a busca amorosa do outro põe em relevo a experiência de afetar e ser afetado e, conseqüentemente, de viver as transições provocadas pelas afecções.

Com efeito, na concepção de Spinoza (2009, p. 141), o aumento da potência de agir faz com que o sujeito acumule mais possibilidades de afetar e ser afetado, produzindo novas alternativas de relação com o mundo. Assim, os afetos produziram variações de um estado para outro, sendo a alegria “a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior” e, por seu lado, a tristeza, que é “a passagem de uma perfeição maior para uma menor”. Sobre a modulação desses dois afetos, comenta Spinoza:

Digo *passagem* porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição à qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria, o que se percebe mais claramente no afeto da tristeza, que é o contrário. Com efeito, ninguém pode negar que a tristeza consiste na passagem para uma perfeição menor e não na perfeição menor em si, pois o

homem, à medida que participa de alguma perfeição, não pode se entristecer. Tampouco podemos dizer que a tristeza consiste na privação de uma perfeição maior, pois a privação nada é. A tristeza, entretanto, é um ato que, por isso, não pode ser senão o ato de passar para uma perfeição menor, isto é, o ato pelo qual a potência de agir do homem é diminuída e refreada [...]. (SPINOZA, 2009, p. 141, grifo do original).

Assim, ao constituir esse processo, o romance, mediante variação mencionada por Spinoza, produz na coexistência uma forma de revelação dessa passagem. É preciso não esquecer que o capítulo primeiro, “O homem que era só metade”, já condensa tal esforço. A ele se deve a refração que articula e modifica as outras dezenove micronarrativas, porque a história inicial está intrinsecamente ligada ao desejo profundo de se desviar da tristeza e da solidão e *passar*, como disse Spinoza, “de uma perfeição menor para uma maior”. Ocorre que, embora alguns personagens demonstrem claramente um conjunto de ações que os leva à transição tristeza-alegria e vice-versa, FMH não excetua a privação absoluta da *perfeição maior* (alegria), e Rosinha é o seu maior exemplo. É possível que, além dela, a anã seja colocada no mesmo bloco dos que vivem essa categoria de privação, mas sua morte está constituída por forças desviantes, e o seu arremate (rever o capítulo anterior) abre outra possibilidade de vida, pois o nascimento de Camilo, seu filho, pressupõe uma forma de regeneração, reerguimento. A anã, portanto, continua a existir dentro do filho órfão.

É fácil compreender a íntima contradição que se desdobra no velho Alfredo, viúvo da falecida Carminda, que solicita direito à tutela do recém-nascido Camilo logo após o conhecimento da morte da anã, sua mãe. Embora tivesse “demasiada idade”, intencionava criar o menino cuja mãe se havia enterrado “num buraco pequeno no cemitério da vila” e a quem a cama, já tratada aqui como o signo de sua fuga aos cercos morais do vilarejo, restava no estrago da casa, servindo de morada para os animais e onde espectros podiam cirandar “para sempre desconhecidos e abandonados”. Sob este aspecto, o abandono da casa, o limbo da cama e o apagamento da anã, ficam conectados à orfandade da criança, revelando o contato com o mundo exterior através da falta maternal, aliás, de sua ausência primitiva. Porém, o lugar dessa solidão precedente é amenizado pela seguinte ressalva: “[...] o menino tinha alma. Seguiu para o hospital, incubaram-no e sobreviveu, mesmo debaixo do pior olhado”, que revela, antecipadamente, a *passagem* spinoziana. Nesse sentido, a negociação do velho Alfredo seria, portanto, o momento de virada decorrente daquela ausência: Camilo, pelas mãos do avô adotivo, segue para a *perfeição maior*.

Por outro lado, a criação da criança, onde se encontra o traço fundamental da contradição do velho Alfredo sugerida acima, é contaminada por duas categorias que demonstram como as duas passagens (na verdade, o preparo delas, uma vez que o adotante pode ser visto pela conduta educacional frente à criança e, por conseguinte, ao ensino sobre sua relação com o mundo) mencionadas por Spinoza.

Em primeiro lugar, a fim de entreter as curiosidades de Camilo sobre sua mãe, o velho Alfredo lhe oferecia livros com o pretexto de que ler era “fundamental para a saúde”.

Ensinava-lhe que era uma pena a falta de leitura não se converter numa doença, algo como um mal que pusesse os preguiçosos a morrer. Imaginava que um não leitor ia ao médico e o médico o observava e dizia: você tem o colesterol a matá-lo, se continuar assim não se salva. E o médico perguntava: tem abusado dos fritos, dos ovos, você tem lido o suficiente. O paciente respondia: não, senhor doutor, há quase um ano que não leio um livro, não gosto muito e dá-me preguiça. Então, o médico acrescentava: ah, fique pois sabendo que você ou lê urgentemente um bom romance, ou então vemo-nos no seu funeral dentro de poucas semanas. O caixão fechava-se como um livro. O Camilo ria-se. Perguntava o que era o colesterol, e o velho Alfredo dizia-lhe ser uma coisa de adulto que o esperaria se não lesse livros e ficasse burro. Por causa disso, quando lia, o pequeno Camilo sentia-se a tomar conta do corpo, como a limpar-se de coisas abstratas que o poderiam abater muito concretamente. Quando percebeu o jogo, o Camilo disse ao avô que havia de se notar na casa, a quem não lesse livros caía-lhe o teto em cima de podre. O velho Alfredo riu-se muito e respondeu: um bom livro, tem de ser um bom livro. Um bom livro em favor de um corpo sem problemas de colesterol e de uma casa com o teto seguro. Parecia uma ideia com muita justiça. (MÃE, 2013, p. 68-69).

Depois, além de contaminar o menino com a memória da falecida Carminda e sobre si, tentando instruir o rapaz sobre o amor de ambos para que ele, enfim, propagasse seus nomes: “o velho Alfredo instruía o rapaz por um sentido muito egoísta do amor”, ele também é responsável por limitar sua compreensão em torno da homossexualidade, que, *a posteriori*, fará com que Camilo rejeite a presença de Antonino na casa de Crisóstomo, haja vista que o avô urdira um imaginário que inferiorizava os homossexuais e modelava em Camilo um espírito combativo em torno desses sujeitos, como se neles se revelasse uma estranheza demasiadamente horrível e, por isso mesmo, fosse preciso rejeitar a sua existência:

O velho Alfredo explicara ao pequeno Camilo que os maricas eram uma degeneração das pessoas. Eram pessoas que se estragavam e não prestavam mais. Faziam também parte dos que escolhiam ser uma porcaria ao invés de quererem ser normais, como as prostitutas, os drogados, os surfistas e os cantores. O pequeno Camilo, que teria uns seis anos e muita convicção de

que o avô lhe contava a verdade de todas as coisas, perguntou outra vez e o velho Alfredo assim lho repetiu: os maricas, de tanto insistirem, ainda hão-de ensinar a humanidade a nascer pelo cu. Era um conceito difícil e malcriado para uma criança, mas significava um pouco o que diz o ditado da água mole na pedra dura, que de tanto investir há-de furar. Os maricas, de tanto o quererem, hão-de fazer do cu um lugar todo ao contrário. Ao Camilo importava saber se as pessoas que daí nasciam seriam normais. O velho Alfredo, a aterrorizar o pequeno, dizia-lhe que se calhar nasciam sem cabeça ou com olhos de pepino ou teriam braços moles sem ossos e buracos na pele. (MÃE, 2013, p. 107-108).

Embora a compreensão das formas de passagem pareça um projeto absolutamente particular, que correspondesse primeiramente à individualidade, vale ressaltar que o sujeito, aqui, e desde o primeiro capítulo de FMH, é incitado a negociar e enredar sua existência pela exploração (reconhecimento) da presença do outro e a repropor sua subjetividade através dos “processos intercambiáveis” que introduzem no romance, na correspondência com a *rede* (piscatória, relacional, narrativa), a coesão encetada por Crisóstomo, que não à toa é um pescador. Portanto, o sujeito pode ceder ou negacear alegria ao objeto, sendo ele mesmo, neste último caso, um obstáculo para que o outro, então limitado à *perfeição menor*, “trafegue” em modo de existência triste e não aponte para aquilo que se constitui a *perfeição maior*. Assim, no contexto de FMH, Camilo é preparado para obstruir a *passagem* de Antonino e, ao mesmo tempo, educado a encontrar na leitura uma forma de cura das privações, como é possível notar no trecho em que ele tenta recobrar a vida do avô, que há pouco falecera:

[...] No escuro, apenas com um impreciso luar criando sombras e definindo os contornos dos objetos maiores, o Camilo percebeu que a casa cedia. Talvez o avô não tivesse lido um bom romance nos últimos anos, talvez tivesse errado nos livros, talvez não tivesse lido nada, preocupado que estava com cuidar do neto e motivá-lo. O Camilo estendeu a mão à pequena mesa ao pé do sofá e agarrou no livro que ali estava. No escuro seria impossível reconhecer as palavras. Lembrou-se, no entanto, de o haver pousado ali. Lembrou-se do título, do autor, lembrou-se do que lhe dissera o avô: este cura-te um cancro. Gostaria de acreditar que pudesse curar a morte. O livro, mesmo no escuro e mesmo assim fechado, fez-lhe companhia. (MÃE, 2013, p. 70-71).

Finalmente, cabe a Crisóstomo o esforço de retirar Camilo desse lugar de bloqueio: “explicava que o amor era uma atitude. Uma predisposição natural para se ser a favor de outrem. É isso o amor. Uma predisposição natural para se favorecer alguém. Ser, sem sequer se pensar, por outra pessoa” (MÃE, 2013, p. 111). Trata-se, por assim dizer, de alguém que

assumiu uma atitude distinta em relação à tristeza e, como precursor dessa variação, abriu a via de acesso para a travessia dos demais. Agora, tendo consciência da doação e experiente das transformações que sua admissão inicial lhe forneceu, passa o seu conhecimento adiante, chamando desde logo a atenção para a reinvenção espacial da casa que, do vazio à completude, também se transformou, e por isso deve abrigar relações que, se não perpetuadas pelo sangue, serão conectadas pela honestidade, que é, segundo Silviano Santiago, o “amor avolumado”: “Nunca limites o amor, filho, nunca por preconceito algum limites o amor, [...] porque é o único modo de também tu, um dia, te sentires o dobro do que és”(MÃE, 2013, p. 128).

O pescador, por assim dizer, elabora um “circuito de afetos”, já que ele vai “fiando” uma rede interativa intrinsecamente ligada ao enredo como um todo, e se se pode nomear esse trabalho quanto à definição do amor como “uma *circulação* que produz relações que têm seu próprio tempo, um tempo que não se conta entre instante e duração” (SAFATLE, 2016, p. 255), Crisóstomo conserva seu gesto primeiro de amor dentro desse tempo próprio e fornece, com sua “função pedagógica”, as lições que servem para harmonizar as partes distintas, os corpos distintos, e materializar a sua reciprocidade.

Outro personagem que experimenta essa expectante e obstinada busca da felicidade é Antonino, o rapaz maricas. Inicialmente, flagrado pela suposta contemplação de homens que tomavam banho no rio, e surpreendido por um deles na saída, foi atacado pela fúria de todos os banhistas, que golpeavam o rapaz de pouca valentia com a jura (falsa) de que suas calças estavam arreadas.

Como Isaura, Antonino demonstra a sua tragicidade, por exemplo, diante da condenação da comunidade e da vergonha de sua mãe, Matilde, que confessa a uma vizinha, e não só por conta do episódio do rio, a ojeriza que tem pelo filho, quando tal senhora cobra a morte do menino que se abana como galhos e possui mais flor do que a amendoeira. Esse pedido, aliás, se assenta no espaço em que a imagem da “vila” onde moram pode fornecer em torno da existência reprimida dos personagens, porquanto vivem limitados pelo código moral conservador que determina o que não se pode fazer, o que não é permitido, prescrevendo o comportamento necessário ao bem-estar aparente da vida em comum. Todavia, se não é permitido contemplar o corpo de um homem e se ali estaria depositado o prazer, a alegria do possível, será preciso dissipar esse desejo ilícito. Tal renúncia pode ser vista na seguinte passagem:

Lembrava-se do corpo dos homens e achava que talvez fosse necessário que o seu próprio corpo reagisse honestamente a tal memória. Pensara, por um instante, que havia algo dentro de si que o esperava, como alguém dentro de si que o esperava. Estava, achou, errado. Não queria ter nada adiado. Queria ser o que podia, aquilo que lhe era permitido. O resto que estivesse dentro de si precisava de morrer. Pensou nos homens e convenceu-se de que eram animais perigosos que nunca poderia, ou deveria, amar. No dia seguinte, lavando-se, recusou o amor como quem escolhia a sanidade. Haveria de, renunciando à sua própria natureza, ser um herói de si mesmo, um herói da sua mãe. Preferia ser sempre um herói infeliz. (MÃE, 2013, p. 91-92).

A abdicação de Antonino pode assim ser vista como o revés da felicidade, pois, indiferente à própria natureza, ele é obrigado a deixar de desejar outros homens, mantendo-se nos trilhos da ordem prescrita pelos imperativos da vila, enfatizando, portanto, a associação entre *permissão* (“aquilo que lhe era permitido”) e *morte* (“recusou o amor como quem escolhia a sanidade”). Nesse sentido, o indivíduo tem de fazer desaparecer aquilo que desponta como fluxo expansivo – quando se atua no desejo que possui e segue seu curso livremente –, movimento que vacilaria nos tais “trilhos” da comunidade, e manter respeito deliberações do controle disciplinar da mãe e dos vizinhos. Essa repressão faz prever que o vínculo a ser estabelecido entre Antonino e Isaura será marcado por uma tentativa de ser “um herói infeliz”, o herói padronizado pelo lugar hostil no qual vive Antonino, maneira de escapar àquilo que estava dentro dele. Esse desajuste, porém, não emperra as transformações da virada ascensional dos demais personagens ou dele mesmo, pois enquanto cai, Antonino refunde simultaneamente a crise necessária para o seu fortalecimento. É a necessidade de que nos fala Vladimir Safatle (2016, p. 36) ao tratar da recomposição de um corpo quebrado como símbolo da tentativa de redefinição das afecções que constituem o indivíduo:

Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade do nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar da sua forma atual para que seja recomposto de maneira inesperada. (SAFATLE, 2016, p. 36).

A aposta de Antonino em manobrar os perigos provenientes de sua vontade, o que é uma inabilidade produzida culturalmente, faz notar a existência de uma relação fronteira entre as operações de vigilância do *modus vivendi* de Antonino e o amor que não representa a sua vontade natural, individualizada, por meio dos quais aparece a suspeita da relação entre os dois personagens, pois a união entre Antonino e Isaura emerge tão-somente da forma como a

disciplina local sobre o amor foi definida e não como aquela que se relaciona com o exercício da sua subjetividade. Conseqüentemente, emergem o conflito e a força como formas de recomposição, possibilitando a existência de “novos circuitos de afetos”.

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (2008, p. 167), na tese **Infinitamente pessoal** – Modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo, adverte sobre a participação individual como fator imprescindível da produção amorosa, que não pode negligenciar a liberdade do sujeito frente às demandas socio-político-culturais de uma determinada época. Considera Fernandes:

[...] cada época produz seu conceito de amor, mas cada indivíduo participa dessa produção de maneira ativa e singular. Nesse sentido, nenhum discurso amoroso pode prescindir da discussão da liberdade individual, sob pena de o amor resultar então como uma força coerciva, imposta ao sujeito. No nosso tempo, por exemplo, quando a demanda de amor é maior do que a oferta, a negociação se dá a partir de um deslocamento dessa demanda no plano da totalidade do afeto a ser ganho/gozado, para o plano hedonista da obtenção do maior número de fragmentos desse amor. Ou seja, para não se perder o controle sobre o próprio desejo, os indivíduos liquefazem os encontros amorosos, numa reedição dos conselhos clássicos de Ovídio, que ensinava os homens livres de Roma a evitar a prisão e a dor advindas dos jogos amorosos, através de uma exploração racional e erótica desses jogos. Todavia, não é a aderência a esses antigos conselhos do poeta clássico que marcam as práticas amorosas em nossos dias, mas o medo da dor e o desejo de permanecer alheio à presença da morte [...]. (2008, p. 167).

Ora, o que está em jogo é a interferência externa no arranjo da subjetividade de Isaura e de Antonino, que são submetidos à intervenção familiar e comunitária numa produção afetiva que antes deveria ser iniciada através da participação “ativa” e “singular” do sujeito. Quanto ao jovem homossexual, verifica-se também essa necessidade em (não no sentido do número excessivo de fragmentos tomados por Fernandes no trecho acima) criar um desvio estranho ao afeto individual, e, agarrando-se a tal objetivo, intenta fornecer satisfação à mãe (“ser herói de sua mãe”), fugindo, portanto, ao “medo da dor e o desejo de permanecer alheio à presença da morte”, o que configura uma clara circulação de duas forças chamadas Eros e Thanatos. A seu respeito, esclarece Fernandes:

Em oposição a Eros está Thanatos, como uma força oposta à de vida, uma pulsão de morte. Quem é visitado por Thanatos fica congelado no tempo e no espaço. Trata-se de subjetividades que caem numa imobilidade, numa inaptidão para o cotidiano, numa desintegração da individualidade, numa espécie de indiferenciação no Cosmos — o que leva à anulação de si mesmo, à autodestruição. No entanto, essas duas forças ou ideias, pulsão de vida e

pulsão de morte, não se encontram tão dissociadas assim, pois há uma espécie de fronteira formada tanto pelos elementos comuns quanto pelo que há de diferente entre elas. Um aspecto que aproxima Eros de Thanatos é a inclinação para uma integração do Eu no Todo. Como pulsão de vida, Eros impele todos os organismos a repetir o movimento original (estado primevo) de busca de união/retorno à Totalidade, no entanto, na pulsão de vida cada elemento conserva sua individualidade, enquanto que na pulsão de morte os limites que diferenciam uma individualidade da outra desaparecem, ou seja, Eros leva à soma, Thanatos leva à dissolução. (FERNANDES, 2008, p. 59).

Nesse caso, a inversão de sentido da felicidade (o sujeito recalca a “alegria do possível”) surge baseada naquilo que, depreendido da teoria freudiana, mas de forma bastante genérica, se compreende como pulsão de morte, haja vista que, em linhas gerais, Antonino é obrigado a se colocar numa posição de agressividade em relação ao mundo e a si mesmo e que, de certo modo, quando abandona Isaura, objetiva amenizar os impactos provocados pela angústia ao tentar ser o que não era. E esse vaivém constante aparece como a fração dessas duas forças irredutíveis que se infiltram no todo do enredo e se desdobra, por conseguinte, nos personagens (ora eclipsados, ora iluminados), como um circuito intensivo da soma de Eros e que, na luta contra a subtração de Thanatos, têm algum momento de fôlego (os tais “intervalos de alegria”), que é permitido através da vida em comum, reduzida simplesmente ao termo “família”. Por fim, essa possibilidade de organização grupal é uma tentativa de unir as partes perdidas que buscavam o todo e faz com que o romance de Valter Hugo Mãe negue o sentido orientador de uma única forma afetiva, sem atingir sequer – mesmo na genérica forma do que chamamos felicidade – um nome para o enigma que se abre dentro da palavra amor.

Uma semente engravidava a tarde.
Era o dia nascendo, em vez da noite
Perdia amor seu hálito covarde,
e a vida, corcel rubro, dava um coice,

mas tão delicioso, que a ferida
no peito transtornado, aceso em festa,
acordava, gravura enlouquecida,
sobre o tempo sem caule, uma promessa.

A manhã sempre sempre, e docia stuto
seus caçadores a correr, e as presas
num feliz entregar-se, entre soluços

E que mais, vida eterna, me planejas?
O que se desatou num só momento
não cabe no infinito, e é fuga e vento.

Carlos Drummond de Andrade, **Instante**

FIGURA 01 – Embarque para Citera (Antoine Watteau)



Fonte: Livres de malice (<https://livresdemalice.blogspot.com.br/2010/03/le-grand-meulnes-watteau.html>)

3 O AMOR DESENHA UMA CURVA

3.1 O derradeiro barco para Citera

“Embarque para Citera” (1717)²⁷, de Antoine Watteau (1684-1721), pintor francês rococó, fez durar uma dúvida que orbita em torno da itinerário das pessoas que figuram esta pintura setecentista: embarcam ou regressam? Essa fresta pode ser tomada como indicativo – embora interpretações tenham tentado explicar a direção dos transeuntes –, que faz aludir ao fato de que as águas de Citera, testemunhas do nascimento de Afrodite, farão (ou fizeram) pôr em circulação os afetos no próprio horizonte da ilha grega, sobre o qual se havia erigido um templo dedicado à deusa do amor. Desse ponto de vista, nota-se – o que, no caso, não responde à dúvida sobre a ação das figuras de Watteau –, a existência de um espaço nodal dedicado à circulação dos afetos e, no alcance de sua margem, um fluxo de ondas amorosas e de fantasias que se integram ao sujeito para fazê-lo amante. A esse efeito espacial, sobrepõe-se a assunção do desejo, sendo necessário dar a partida na viagem, e já no interior desse limite geográfico, viver a partilha da experiência amorosa.

A princípio aceita-se a ideia de socialização dos desejos dentro de um espaço específico – ao menos na paragem da ilha pictórica de Watteau. No entanto, e para além disso, o reconhecimento de tais afecções poderia ser dado não necessariamente por uma topografia, um gueto, mas pelo próprio vínculo, pela trajetória empreendida de um sujeito para o outro. Viria daí, por exemplo, o “Antigo verão”²⁸, do poeta brasileiro Antonio Cicero, no qual um rapaz a quem a manhã se anuncia é, para o eu lírico, a própria manhã e o *derradeiro barco para Citera*. O poeta delimita no corpo do jovem o veículo da expedição, num embalo simbiótico entre erotismo e natureza. Neste ponto, faz-se constatar a energia circular da contemplação recaindo sobre o corpo juvenil, que é transporte para o lugar de paragem, o terreno de Citera, de onde se podem ver os signos ordinários da filiação amorosa, tal qual o desdobramento feito por Roland Barthes nos **Fragmentos de um discurso amoroso**. Neles, o sujeito amoroso barthesiano é captado por meio da potência de sua linguagem e da conquista (malograda) de dizer o amor, criando um conjunto de citações que mistura a voz do amante ao discurso crítico, representado, sobretudo, por um discurso “dramático”, isto é, o enamorado é apresentado pela própria enunciação, a partir “do lugar de alguém que fala”, em ação, “de si

²⁷ Ver imagem na p. 75.

²⁸ Primeiro a praia, depois uma estreia,/ depois o Baixo e, finalmente, a festa/ de madrugada, numa cobertura:/ e eis que as nuvens a cobrir a lua/ e o Corcovado já se dispersavam,/ auspiciando uma manhã de praia/ para um rapaz que àquela altura era/ o derradeiro barco pra Citera. (CICERO, 2002, p. 31).

mesmo”. “Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias íntimas, aleatórias”. (BARTHES, 1983, p. 01).

Embora, metodologicamente, não façamos o mesmo trabalho que o pensador francês, tal alusão faz levar em conta uma abordagem similar quanto à singularização do sujeito comum, anônimo, que é substanciado pela linguagem amorosa e apanhado, como quis Barthes, pelas “figuras” (os atos do imaginário amoroso).

Nesse cenário discursivo, e reportando o reconhecimento da ação amorosa para **O filho de mil homens**, é que se verifica um novo circuito de afetos que passa a funcionar através da admissão primeira de um de seus personagens, quando não recobra o protagonismo da narrativa, mas figura como satélite da retomada de forças, como se verá mais adiante. Ao se oferecer como ponto de partida na associação entre o eu e o outro (porque é o primeiro a tentar diminuir o que há nele de falta), tal sujeito representa a busca do amor enquanto potência (leia-se reverso da impotência) e viabiliza certa suspensão da hierarquia das relações familiares. Ele é aquele que sobrepõe os assaltos dos vínculos contemporâneos e atenua a ideia de liquefação do amor. Além disso, narrativamente, dinamiza, como herói, uma linha ascensional que cruza a narrativa e afeta o *modus vivendi* dos outros personagens.

Segundo Zygmunt Bauman (2003), na obra **O amor líquido**, as relações sociais são constantemente tocadas pela ideia de conexão, porque, condicionadas pelo formato das redes sociais (os sites de relacionamento), foram reinscritas pela força da mercantilização e da individualidade nas incertezas da modernidade líquida. Essas conexões, portanto, temem o espectro da permanência. Nesse sentido, os relacionamentos, ou conexões, seriam mobilizados pela necessidade de atar e, ao mesmo tempo, afrouxar os laços, uma vez que são tensionados pela possibilidade da desconexão instantânea, logo, pelo rápido esquecimento. No entanto, sem dispensar a tese de Bauman, é necessário mencionar que, de alguma forma, o caso contrário pode suceder, negligenciando tal afrouxamento ou, como é o caso de Valter Hugo Mãe, remodelando as afinidades, e, ao tentar revistá-las em sua ficção, partir para uma genealogia familiar abrupta mas eletiva. Aliás, Bauman sugere uma separação entre a proximidade consanguínea e o convívio do “viver juntos”, modelo de agrupamento presente no FMH. Para ele, “não há como saber, pelo menos com antecedência, se viver juntos”, a despeito da irreversibilidade do parentesco, “acabará se revelando uma via de tráfego intenso ou um beco sem saída” (2003, p. 48). Segundo Bauman:

Seria altamente desejável que o parentesco fosse precedido da escolha, mas que a consequência desta fosse exatamente aquilo que o parentesco já é: indiscutivelmente sólido, confiável, duradouro, indissolúvel. Essa é a ambivalência endêmica a toda *Wahlverwandschaft* – sua marca de nascença (praga e encantamento, bênção e maldição) indelével. O ato fundador da escolha é ao mesmo tempo o poder de sedução da afinidade a sua perdição. A memória da escolha, seu pecado original, tende a lançar uma longa sombra e a obscurecer até mesmo o convívio glorioso, chamado “afinidade”: a escolha, diferentemente da sina do parentesco, é uma via de mão dupla. Sempre se pode dar meia-volta, e a consciência de tal possibilidade torna ainda mais desanimadora a tarefa de manter a direção. (BAUMAN, 2003, p. 46).

Embora a direção seja escarpada, e Bauman insista na possibilidade iminente do fim, a afinidade sonha com a dissipação da *neblina* – imagem usada pelo sociólogo para ilustrar a paragem desconhecida do “viver juntos” – e, inevitavelmente, pode receber uma atenuação: o encontro não deve estar preso ou extrapolar a solidez do parentesco. Desmanchar essa rocha de ilusão, isto é, elaborar novas relações sem confundi-las com a permanência do “abrigo seguro do parentesco”, devolveria ao sujeito, segundo nossa perspectiva, a fruição do instante presente pela sua potencialidade, fugindo, portanto, à impotência dada pelos últimos acontecimentos do romance. Ainda para Bauman:

Viver juntos pode significar dividir o barco, a ração e o leito da cabine. Pode significar navegar juntos e compartilhar as alegrias e as agruras da viagem. Mas nada tem a ver com a passagem de uma margem à outra, e portanto seu papel não é fazer o papel das sólidas pontes (ausentes). Pode-se manter um diário de aventuras passadas, mas nele há apenas uma ligeira referência ao itinerário e ao porto de destino. É possível que a neblina que cobre a outra margem – desconhecida, inexplorada – se suavize e desapareça, que venham a emergir os contornos de um porto, que se tome a decisão de atracar, mas nada disso é, nem deve ser, anotado nos registros de navegação. (2003, p. 27).

Mais uma vez, e não à toa, a imagem do barco aparece para dar conta da posição móvel das relações humanas. Apesar da volubilidade apontada por Bauman, e flertando com a celebração afetiva vista inicialmente em Cícero e Watteau, este signo é aqui recortado por consagrar, pela sua promessa de transitividade, a ideia de viagem, ora sustentada pelas posições teóricas vistas acima, ora pela analogia entre o espaço do romance em análise, que fica à beira-mar, e o fato de ter FMH um pescador na luta pela vida em comum.

Numa leitura crítica sobre o discurso de Sócrates em **O banquete**, André Comte-Sponville (2016, p. 262), no **Pequeno tratado das grandes virtudes**, ao apontar o segundo tipo de amor da trindade ocidental (*eros*, *philia* e *ágape*), refuta a ideia de que só poderia

haver, conforme a concepção socrático-platônica, o amor como experiência da falta. “Como poderíamos amar o que não existe? Se o amor é falta, só existe amor imaginário – e sempre amamos apenas fantasmas”, contrapõe o filósofo francês. Então comenta, em resposta à posição de Sócrates sobre o fato de um sujeito que goza de boa saúde não poder desejar necessariamente a saúde, mas sua continuação, o que está por vir e a qual, não sendo a saúde presente, ainda não se possui. Sponville aponta, delatando a suposta confusão socrática entre desejo e esperança, uma fissura entre o desejo como carência e o desejo como poder, visto que o primeiro se apresenta fadado ao irreal e à falta.

Quem passeia, o que deseja senão passear, senão esses próprios passos que dá nesse instante? Como poderiam lhe faltar? E como poderia caminhar, se não desejasse? [...] Há um abismo entre *escrever* e *esperar escrever*: é o abismo que separa o desejo como carência (esperança ou paixão) como poder ou gozo (prazer ou ação). A vontade para as coisas que dependem de nós, é esse desejo em ato, como faltaria a ela seu objeto, se ela o consuma? E o prazer, para as coisas que não dependem de nós, é esse desejo satisfeito, como lhe faltaria seu objeto, se o desfruta? Desejar o que fazemos, o que temos ou o que existe, chama-se querer, chama-se agir, chama-se gozar ou regozijar-se, e é isso que a menor de nossas ações, o menor de nossos prazeres, a menor de nossas alegrias, é uma refutação ao platonismo. (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 264).

Para Sponville (2016), no amor, ou na saciedade a que chegam os amantes, mesmo que haja em seu desejo uma tensão e que esta solicite distensão, esse requerimento deve ser compreendido, antes, como “tensão alegre, afirmativa, vital, que nada tem a ver com uma frustração: é antes uma experiência da potência e da plenitude” (COMTE-SONVILLE, 2016, p. 264), pois estão os amantes conectados à própria vida, ao contingencial, pela totalidade do presente e da ação. Em face de tal experiência, por exemplo, um pai ama o filho que não lhe falta, e o amava mesmo antes de tê-lo. No entanto, explica Sponville, esse estado é a “paixão de gerar”, isto é, ele tinha o *eros* paterno, o objeto imaginário, um sonho amoroso, e, a contragosto, a não chegada, a frustração perene da ausência, produzirá sofrimento. Todavia, se ali o filho está, se o pai o possui, uma vez que não lhe falta, ele aprenderá a amá-lo de verdade, “tal como ele é, tal como ele vive, tal como cresce, tal como muda, tal como não falta” (p. 265), na passagem do amor ao filho sonhado ao filho real, mesmo que ambos sigam embaralhados, fundidos, no presente, o real e o imaginário. “Porque a imaginação permanece. A falta permanece. Ninguém se liberta sem mais nem menos de Platão ou de Eros” (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 266).

Ainda dentro desse feixe de argumentos com o qual critica o platonismo, pondera Sponville sobre a permanência do amor imaginário:

Se só amasse o filho por vir, [...] se só amasse aquilo de que a morte, a todo instante, pode privá-lo, o que estou dizendo, de que o privará necessariamente (“queira o céu”, pensa o pai, “que seja pela minha morte”), de que já o priva, pois é o filho que falta, pois é o filho que não existe, pois é o filho como sonho e como nada, pois é o filho da angústia, como um grande buraco no ser ou na felicidade, e esse nó na garganta, e essa vontade súbita de chorar... Esse amor existe sim, repitamos, é o amor apaixonado do pai por seu filho, com seu quinhão de esperanças e temores, que o encerra, como toda paixão, que pode também encerrar o filho, que entrega dos dois à angústia, ao imaginário, ao nada... Esse amor existe, mas enfim não é o único: o pai também ama o filho tal como ele é, o filho tal como não falta, atual e presente, o filho vivo, contra o qual a morte nada pode, nem a angústia, nem o nada, cuja própria fragilidade tem algo de indestrutível ou de eterno, apesar da morte, apesar do tempo, algo absolutamente simples e absolutamente vivo [...]. (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 266-7).

Como dito acima, esse amor de que trata o filósofo francês já não é Eros, e sobre ele não falou Platão, mas Aristóteles, para quem, conforme leitura de Sponville da **Ética a Nicômaco** (p. 267), “sem a amizade a vida seria um erro”, uma vez que ela, distinta da paixão, supõe a ausência de angústia, falta, ciúme e sofrimento, e não sendo do campo erótico, não é, portanto, falta nem tampouco fusão, na medida em que garante a comunidade, a partilha e a fidelidade.

Vem em favor desse raciocínio, e com o objetivo de melhor definir a matéria própria do amor que não falta, Spinoza, para quem “o amor é desejo” e todo desejo, *potência* (de agir ou força de existir). Em favor disso, Sponville lança mão de alguns exemplos tomados como flagrante das relações afetivas (não apenas as interpessoais) vistas pelo ângulo da potência spinoziana. Em linhas gerais, sendo a fome a falta de alimento, portanto sofrimento, logo, o apetite é a potência de comer e de desfrutar o que se come (COMTE-SPONVILLE, 2016, p. 268). Sponville ressalta, nessa perspectiva, que a falta supõe a potência, pois o desejo nasce primeiro. Assim, “a falta não é a essência do desejo; é seu acidente ou seu sonho, a privação que o irrita ou o fantasma que ele inventa para si” (p. 268), cabendo nesta cadeia de provocações, os impotentes, anoréxicos e melancólicos, uma vez que neles insiste a falta de alguma coisa. Em síntese, “amar é poder desfrutar alguma coisa ou se regozijar dela”²⁹.

²⁹ Sentença de Sponville que dialoga com a definição de Stendhal: “Amar é ter prazer em ver, tocar, sentir por todos os sentidos e o mais perto possível, um objeto amável e que nos ama” (COMTE-SPONVILLE, 2016, p.

Ora, se ponderarmos o fato de que, pela significação, a falta mencionada por Sponville está estritamente relacionada à impotência, traçando a experiência do encontro como seu reverso, e que a leitura aqui empreendida em torno da partilha amorosa é, pelo viés platônico, também carência permanente (ver explicação sobre o mito do andrógino na subseção “O avesso da queda”) do amor fusional e do movimento que parte da falta – este perdendo a qualidade de ser intermediário, uma vez que alcança o alvo –, teremos uma nuance a partir destas três linhas discursivas traçadas pelo contexto ficcional de FMH, cuja frequência passa a ser vista no primeiro capítulo, sendo ele o ponto de refração dos acontecimentos e, a bem dizer, das transformações operadas pelo movimento do primeiro agente da narrativa.

Nesse sentido, face ao desejo provocado pela apresentação do primeiro personagem, que sendo o *front* de batalha do romance, aparece solicitando o direito de ter um filho ou, antes, contra a tristeza de chegar aos quarenta anos e não ter sido pai. A ideia dessa admissão, situação flagrante da renovação de forças do sujeito, ocorre como instância divisória, mesmo que o leitor não tenha conhecimento do passado de Crisóstomo, o pescador solitário, porquanto o início do primeiro capítulo focaliza apenas o ponto de virada, momento no qual se cria, conforme se verá no desenrolar da narrativa, uma nova organização, quebrando a ordem de afetos aparentemente negativa. Daí advém a antítese a ser consumada sobre a lacuna dos personagens: o desamparo, assim como o homem que sente a falta do filho que não tem e vive em falta, deve ceder lugar à presença do objeto amado. Nesse arranjo, a busca intermitente pelo outro, a metade que deve se fundir à sua parte para, enfim, tornar-se completo, visa a uma modificação daquilo que limitava a felicidade, e o amor aparecerá como elemento constitutivo para esse novo estado.

Caberia por isso levantar o ponto mediador entre o leitor e a narrativa, que aparece no FMH pelo plano da interlocução: o romance é dedicado às crianças. Tal oferecimento faz pressupor, conforme interpretação empreendida neste estudo, que há um vetor no ponto de partida do romance, isto é, anuncia-se a condução de um projeto que, por diligência, deve ofertar aos de primeira idade, mas na vida adulta, uma consciência assentada na preparação para o devir, convite a uma espécie de educação sentimental ou aviso preliminar que logra explicar (ou sugerir) aos adultos que retornem à infância para reeducá-la. Essa estratégia, mesmo externa à narrativa, consiste em apontar o caminho de quem, depois de feito o embarque, se precipitava na queda, e pode por isso ser o veículo para a compreensão dos

269). O filósofo suprime a última oração relativa por entender que existem inúmeros objetos do amor (a ausência, as abstrações, os amores físicos ou espirituais) e que vão além das relações de prazer interpessoais.

afetos e, ainda, meio de aprendizagem para fazer notar a transição da experiência própria da alteridade. Desse modo, aquela dedicatória seria naturalmente um chamamento, senha ou pista que, nas mãos do leitor, contribui para o expediente de retorno à infância, a fim de marcar, ou endossar, na reconstrução do sujeito em falta, a mudança de certo juízo, a busca da partilha e a luta pelo autoconhecimento.

Além disso, é determinante para a compreensão do enredo amoroso a incorporação das epígrafes em FMH, onde é possível antever os vários sentidos que apontam para a questão da sociabilidade dos afetos. É importante esclarecer, desde já, que aqui tentamos aproximar estas “células” textuais ao enredo, mas que, naturalmente, tal recurso tem por função introduzir a temática do texto que o procede, pressupondo uma interação direta com os acontecimentos da trama. Assim, Valter Hugo Mãe utiliza o primeiro verso da canção da performer americana Baby Dee, no qual uma prostituta pede para ser comprada pelo preço de um pardal (“You can buy me for the price of a sparrow”), que é uma possível remissão ao trecho bíblico extraído de Mateus 10:29-31, em que se diz que o homem vale mais do que muitos pardais, pois, mesmo que se possa vender dois desses pássaros por uma moedinha, nenhum deles, todavia, cairá no chão sem o consentimento divino. Portanto, a prostituta tem valor inferior ao da “moedinha”, pois ele custa menos de dois pássaros. No entanto, seguindo a sentença de Deus, os homens valeriam mais do que muitos pardais, e a própria noção dessa existência superior faz essa mulher escapar ao seu preço menor.

Ademais, juntando-se ao excerto da Baby Dee, o poema da americana Sharon Olds, “The pact”, descortina uma cena familiar na qual duas irmãs, que brincam com suas bonecas, estão diante do pai aparentemente bêbado – cambaleava com uma faca na mão – e da mãe que chorava ao meio-dia, pedindo forças em suas orações para não se matar. Nesse cenário hostil, as duas crianças fazem um pacto de silêncio e proteção, enquanto a casa adquire a violência e o desequilíbrio por qualquer razão desordenadora, e mesmo no Dia de Ação de Graças (o “Thanksgiving Day” americano), feriado cuja tradição é reunir familiares para a celebração das bênçãos recebidas de Deus ao longo do ano.

Nesse sentido, a questão fundamental levantada por esses dois textos é aquilo que lhes garante uma possibilidade de tangenciar, tanto no espaço social (o valor da prostituta) quanto no âmbito doméstico (a violência na casa das duas irmãs), a condição negativa da experiência amorosa, já que o trecho da canção e o poema, por essa simultaneidade, são dois exemplos decisivos para que o leitor considere mais adiante um conjunto maior de uma fuga que ameniza o peso da coexistência, e que se abre com o primeiro capítulo de FMH.

O desígnio da mudança do seu primeiro personagem leva à revelação lógica do que está contido nos textos epigraais, pois, se colocados num mesmo espaço, os sujeitos desses dois fragmentos introdutórios coincidem com um momento muito decisivo do romance de Valter Hugo Mãe, já que a vontade de regular a violência iminente a que estão expostos os homens diante de outros homens, leva seus personagens à desobstrução da sua subjetividade, mesmo que essa transformação chegue pela doação de alguém. Assim, pois, se os homens são valiosos para Deus, como dito anteriormente, a força divina é que salvará a humanidade e dará a ela o valor justo, isto é, a prostituta de Baby Dee será explicitamente maior do que a consideração que a sociedade lhe dá. De maneira análoga, FMH, pelo novo rumo que imprime aos personagens, representa essa ação vinda do outro, e que motiva o receptor (Crisóstomo provoca a ação em Camilo, por exemplo) a mudar, a ser outra coisa que não a negativa.

3.2 O avesso da queda

Quatro conjuntos constituem o sintagma narrativo de FMH. Sua integração, encontro ou encadeamento é dado por etapas progressivas e regressivas, que correspondem a uma sequência de micronarrativas (paralelas) de aparente autonomia, mas que, por carência uniforme, une todas as ramificações a um mesmo eixo narrativo.

Nesse contexto, todo o romance é desenvolvido pela sucessão de apresentações, suspensões e reencontros de personagens que aparecem em pequenos capítulos para sumirem e reaparecem mais adiante conjugados aos outros “solitários”, a fim de compor o centro de uma comunidade. Aliás, solidão não está aqui como simples proposição para a organização ou composição dos capítulos, refere-se também ao conteúdo: é, pois, com o intuito de interromper o seu curso que os heróis de FMH saem à procura de seus pares para liquidar as faltas ou, a bem dizer, a lacuna dos afetos.

O efeito do aparente isolamento dos conjuntos e a necessidade de o leitor manipular as peças para se aproximar de uma unidade (vista panorâmica) não são expedientes secundários de seu conteúdo. Tal aspecto formal se imbrica no próprio assunto: ama-se para ser completo. Assim, mais do que o desdobramento do amor como falta, a narrativa se estabelece no conhecimento recíproco entre partes que se veem em lacunas (e não só as amorosas). Esse indicador temático reforça nossa hipótese de que a linha narrativa tanto costura o sentido

macro da história quanto alinhava e constitui a possibilidade de o sujeito, à revelia do abandono e arredo à normatividade de sua aldeia, ser o dobro do que se é.

Cada parte da história é, nesse contexto, ancorada por uma estrutura binária: a objetivação do plano narrativo e a afirmação do plano afetivo dos personagens. É como se a construção vertical de cada um deles (as individualidades) criasse uma unidade do tecido expansivo (a história) através de um narrador onisciente, que tem sua voz intercalada pela fala dos personagens em razão da supressão de aspas e travessões; apenas verbos *dicendi* dão, explicitamente, conta das elocuições. Acresce que é possível ver, nesse particular, a marca pessoal dos personagens no próprio narrador (sem que integre a narrativa como personagem), tirando dele o senso comum da impessoalidade e da imparcialidade, porquanto acessa a profunda intimidade de cada um, pela circunscrição da vida individual, o que lhe dá, portanto, um lugar vinculado à noção de sujeito, pois, conforme revisão de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 04-10) sobre o olhar e a voz narrativa, o narrador

É um conjunto de pontos para onde confluem várias forças – confluências que se potencializam. No texto, superfície de encontros e cruzamentos em que todas as vozes são simuladas – livres e nômades –, assiste-se à agonia da linguagem idealizada e à dissolução daquele que tem a pretensão de detê-la. Não são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz: subjetividade é uma forma de imaginação. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 10).

Da mesma forma, sem dissociar a consciência do herói dos artifícios utilizados para contar os acontecimentos, ele, o narrador, é motivado a “quebrar” sua perspectiva e a jogar com outras peças de um quebra-cabeças maior, à medida que cresce o tráfego de personagens e o foco narrativo é obrigado a criar extensões em conformidade com o *ritmo imprevisível das ondas*. De alguma maneira, está subjacente, na perspectiva do narrador, a forma de *um ser muitos*, em consequência da possibilidade de intersecção dos fios da trama, mas sempre num emaranhado de curvas, avançando para as periferias e depreendendo delas o compartilhamento das experiências individuais. Fala-se, evidentemente, de uma máquina penetrável que atravessa o múltiplo.

Tal projeto comporta, como dito acima, uma relativa construção em torno da carência, e o ponto de refração está justamente no primeiro dos vinte capítulos do FMH ou, ainda, na primeira frase do romance. Nela, o pescador solitário Crisóstomo é apresentado numa espécie de transição subjetiva, mas previamente denunciado pelo motivo condutor dessa possível

mudança: a tristeza de chegar aos quarenta anos e não ter um filho. Na verdade, o primeiro período, que abarca a imagem inicial (aliás, informação), atrai o leitor para a força do discurso concentrado em torno do verbo no pretérito perfeito (“assumiu”), ao que poderemos chamar de autoconhecimento ou predisposição para outro movimento ou, em outras palavras, libertação, saída à superfície, já que aquele tempo verbal reforça uma *conclusão* do momento passado.

Roland Barthes (2004, p. 27) considera o *passé simple* (passado simples) como “pedra angular da Narrativa” que se hierarquiza no império dos fatos, uma vez que supõe a apreensão da realidade como constituição do próprio mundo,

[...] um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, atirado, oferecido. Por trás do “*passé simple*” esconde-se sempre um demiurgo, deus ou recitante; o mundo não é inexplicado quando se recita, cada um dos seus acidentes é apenas circunstancial, e o “*passé simple*” é precisamente esse signo operacional pelo qual o narrador reduz a explosão da realidade a um verbo ténue e puro, sem densidade, sem, sem volume, sem desdobramento, cuja única função é unir o mais rapidamente possível uma coisa a um fim (BARTHES, 2014, p. 27-28).

Assim, dá-se a conhecer, mesmo numa passagem tão breve e abrupta, e na forma do pretérito perfeito (correspondência do *passé simple* francês) o perfil que compõe a história anterior (não contada), alertando o leitor para a virada parcial da ação. Essa escolha reitera a ociosidade e a conformidade passadas, até agora não mencionadas e, portanto, desconhecidas, e vem dar abertura ao pequeno mistério em torno desse homem e de sua admissão, embora arrefecidos pelo uso do tempo verbal (“assumiu”), o que faz com que o leitor esteja familiarizado com o instante narrado e o narrador ordene os fatos naturalmente. *Crisóstomo assumiu a tristeza de não ter um filho*. Por que o fez? Não seria equívoco mencionar a tristeza como motivação. Não obstante, é insuficiente, pois estamos diante de uma questão mais ampla, e o tempo verbal ressaltado por Barthes constitui a “familiarização” do leitor com os acontecimentos do FMH: o que será dele depois de assumir voluntariamente a própria tristeza?

O mote de abertura do primeiro capítulo, intitulado “O homem que era só metade”, angula o sujeito pelo desejo do que falta (Eros), lançando mão de sua consciência individual, seu estado anterior (“Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho”. MÃE, 2013, p. 11) para em seguida, e depois de enfeixada a ideia de ser ele um homem pela metade, materializar a completude, refazendo sua comunidade, isto é, ser pai e

filho de muitos homens, de forma eminentemente eletiva. E Crisóstomo, homem do mar, sabe como ninguém deambular sobre ondas; sai à procura do filho, isto é, do outro que o transforme em homem completo, numa clara aproximação ao mito do andrógino proferido por Aristófanes, em **O banquete** (2016), com o qual deseja narrar o “mito da unidade primitiva e sua posterior mutilação”. Segundo ele, no início do mundo, existiam três gêneros: o feminino, o masculino e o andrógino. O primeiro possuía duas partes femininas; o segundo, duas masculinas; e o último, misto. No entanto, a unidade original desses seres ancestrais, que era redonda, foi cortada ao meio pela ira de Zeus, como forma de impedir que, sendo eles velozes, escalassem o céu e atacassem os deuses. Assim, ao cortá-los ao meio e colocar suas cabeças para dentro, de modo que contemplassem o ventre e o umbigo, as criaturas esféricas, então enfraquecidas, passaram a buscar ansiosamente a sua metade e a gozar e a morrer no reencontro:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. (PLATÃO, 2016, p. 79).

Zeus, tomado de compaixão pelo perigo da extinção da raça, pôs os sexos dos humanos fora, a fim de que reproduzissem outros seres na terra. Se o encontro fosse entre a metade do homem ou da mulher, ao menos haveria a saciedade sexual, restaurando a antiga natureza dos indivíduos. Assim, seguindo esta perspectiva, o sujeito é estruturalmente incompleto, o que o faz estar sempre voltado para o outro.

Ao comentar o mito do andrógino, o professor e pesquisador Marcelo Pimenta Marques, em artigo publicado na revista *Cult*³⁰, alude ao fato de que, entre o sentimento e a estrutura passam a entrar em jogo as dimensões da significação e do conhecimento, através do consciência da falta, que se relaciona à consciência do outro, porque Zeus havia cortado os seres humanos ao meio e girado o rosto para o lado do corte, pois “o que eu entendo que sou, aquilo que eu significo para mim mesmo é correlato ao que eu entendo para o que o outro é, ou o que o outro significa para mim”. A respeito dessa consciência, afirma Marques:

³⁰ Texto que é parte integrante do Dossiê *Cult O amor e as (des)razões do coração*, edição 146, ano 13, maio de 2010, p. 46-48.

A consciência do corte está ligada ao sentimento, mas é mais do que uma experiência transitória: o indivíduo cortado tem a oportunidade de aprender que o outro não vai restaurar sua unidade originária; ele pode, assim, pela vida compartilhada e a satisfação que a convivência proporciona, amar e trabalhar de modo construtivo, menos desesperado, talvez. Sócrates critica, por um lado, a ideia de que o amor seja apenas a busca de uma suposta carametade; por outro lado, reforça a perspectiva que leva em conta a consciência da carência: quem sequer imagina que é deficiente naquilo que não acredita ser-lhe necessário não é capaz de desejar verdadeiramente.

Tal remissão, que ganha significação no estado de incompletude de Crisóstomo, bem como dos demais personagens da narrativa, desenha um limite de “carência constitutiva” em caráter extremado, como se pode ver na seguinte passagem do capítulo “O homem que era só metade”:

Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas.

Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía. (MÃE, 2013, p.11).

O recorte da primeira frase do excerto acima aparece numa ordem objetiva, e o leitor é levado a constatar de forma inequívoca a mudança de atitude de Crisóstomo. Porém, como se vê na sequência (exceto a informação da solidão e das falhas amorosas), o narrador flerta com tons líricos, lançando mão de metáforas que ampliam e imprimem nota à infelicidade do pescador solitário, que, como os seres ancestrais do discurso de Aristófanes, aparece partido ao meio. Esse fato pode aqui situar o enredo numa alternância substancial entre o mundo exterior e a interioridade do herói, mas nessa situação inicial não passa de um reflexo de um só abismo: “estava sozinho” (= mundo objetivo, externo), “para dentro do homem o caía (= mundo subjetivo, metafísico).

Talvez, se jogássemos com a semântica “crisostomoniana”, teríamos facilmente alguns signos próprios de um marinheiro (na verdade, pescador) como sendo ferramentas que nos permitem especular alguns traços constitutivos do romance. Rede, barco, ondas, caçador, travessia, por exemplo, estabelecem algum vínculo com o que, na orelha do livro, Silviano Santiago chamou de “mar de histórias”, reflexão sobre a habilidade de Mãe no domínio

narrativo, o que reitera a operação crítica feita anteriormente, na qual tomávamos a imagem do barco como correspondente itinerante das conexões afetivas. Não à toa, Silviano sinaliza a capacidade do escritor em dominar os “cortes e movimentos – descontinuidade das marés, a direção das águas, o imprevisto dos ventos” articulados pelo narrador de Valter Hugo Mãe e catalisados em um mesmo núcleo. Tais símbolos são operadores comuns para que se entenda não só a vida de Crisóstomo, mas também a própria conjuntura narrativa que se constitui em rede, também convertida em espaço transitivo, o sulco aberto pelo barco de Crisóstomo e sua gente.

A inusitada compra de um boneco de pano para torná-lo filho é a primeira denúncia prática da mudança de Crisóstomo, que necessita estabelecer conversa com o interlocutor imóvel, o que pode estar associado à ideia de Sócrates, segundo Diotima, de que o amor é a busca de recurso para lidar com a falta. Com efeito, o narrador desenha o espírito humanitário do personagem à medida que também coloca o leitor em contato com alguém que precisa de uma relação urgente e efetivamente humana e que, animada, responda à sua incompletude, ou melhor, às expectativas da completude, ao mesmo tempo em que confere ao personagem uma tônica feminina, no que diz respeito à prática comum da encenação infantil da maternidade, na qual meninas teatralizam, por brincadeiras, o espaço adulto das relações familiares. É assim que, ao abraçar, esboçar conselhos ao filho e chorar, o personagem produz gestos comuns de quem, mesmo em ação, vive a frustração de uma atividade paradoxalmente passiva, mas que se constitui como busca da plenitude do recurso (o filho). O boneco de pano, a contragosto, não pode ser o outro amoroso (o filho amado), mas seu intermediário; ele opera como figuração (inteligível) da abertura para o outro, de modo a reforçar a luta desesperada de Crisóstomo, que ainda fala em monólogos e dança sem par:

Abraçava o boneco e procurava pensar que seria como um filho de verdade, abanando a cabeça igual a estar a dizer-lhe alguma coisa. Afagava-lhe os cabelos enquanto fantasiava uma longa conversa sobre as coisas mais importantes de aprender. Começava sempre as frases por dizer: sabes, meu filho. Era o que mais queria dizer. Queria dizer meu filho, como se a partir da pronúncia de tais palavras pudesse criar alguém. (MÃE, 2013, p. 11).

Supomos que, em razão da incomunicabilidade e apatia do filho postiço, Crisóstomo passa a pensar nas crianças abandonadas e na possibilidade da presença humana no sofá ocupado pelo boneco de pano, na pasmaceira de “um sorriso alegre mas indiferente, um sorriso de botões vermelhos” (p. 12), e que, por isso, deixa de ser mero teatro, encenação

alucinada de um eremita, para capturar, na direção da alteridade, um novo acontecimento. Além disso, tal fato pode ser visto, para além da ideia de encenação, como uma gestação, na qual se adquire aquilo que importa à paternidade, pois seria possível ver aqui um homem ensaiando e amadurecendo a essência íntima do encontro com o seu filho real.

Assim, considerando sua presença como procura do ser amado, é possível depreender de tal encenação o arranjo para uma curva individual (e também narrativa), isto é, a saída do pescador ao encontro de uma criança, “porque se sentia como pai, finalmente a transbordar dessa certeza como um copo muito cheio” (p. 14), assegurando para si o direito de formar uma família de “encontro e de pertença”. O fato é que os amores falharam, mas era provável que eles não destruíssem o futuro.

Essa aspiração à paternidade, bem como a exploração do narrador sobre a persistência de Crisóstomo, solicitam ao leitor interessado, do ponto de vista da recepção, uma espécie de consentimento da compaixão (remontando aos indícios da dedicatória, como dito anteriormente), a qual permitiria unir, no mesmo terreno das vontades, o arremate feliz para quem tanto o deseja e a torcida de alguém que se compraz daquela obstinação paterna, pois “cada impedimento era apenas um pequeno atraso, nunca a desistência ou a aceitação da loucura” (p. 13). Em suma, a esperança de Crisóstomo deve, em certa medida, entusiasmar também quem o lê, o seu coautor, porque o narrador, enquanto importa o personagem para o centro da intimidade, enquanto cria diferenças entre a bondade do sujeito e a essência de seu fracasso – ambos instalados na narrativa como paradoxo a ser vencido pelo esforço do caçador –, faz também uma distensão do pessimismo, ainda que se espere a chegada do próximo obstáculo.

Adiante, e já recobrando o equilíbrio psíquico daquela primeira expectativa, isto é, a de ser pai, o narrador coloca Crisóstomo na perspectiva da ação pragmática, que se infiltra na interioridade do personagem:

Depois, sentindo-se estranho mas aliviado, ouviu o mar de sempre, o vento muito ameno passando, e reparou outra vez em como o céu estava estrelado e as traineiras saíam. Tinha de seguir para trabalhar. Levantou-se, sacudiu a areia e quase se riu. Se era verdade que se sentia um homem só com metade de tudo, também era verdade que uma parte da sua dor ficara ali, como se de um saco se esvaziasse. A areia haveria de a fazer deslizar até ao mar e o mar lavaria tudo. Acontecia assim porque, aos quarenta anos, o **Crisóstomo assumiu a tristeza para reclamar a esperança.** (MÃE, 2013, p. 14, grifo nosso).

Como se vê, o verbo “assumir” reaparece, mas a oração, que agora é subordinada adverbial final reduzida de infinitivo, “corrige” a finalidade da primeira ação verbal (subordinada completiva nominal) e dá outro sentido à palavra *tristeza*. A finalidade de assumir a tristeza foi a de reclamar a esperança, a qual já está caracterizada pela mudança de subordinação e serve como paradigma das ações posteriores, ao se oferecer como adesão necessária à mudança de espírito de Crisóstomo, ultrapassando o aviso imediato que a tristeza havia se colocado como bloqueio, dificuldade de expansão.

A ênfase dada pela repetição, tendo em vista os componentes sintáticos e lexicais acima descritos, poderia dar a impressão de o leitor estar diante de uma só sentença, pois o personagem, desde o primeiro parágrafo, está disposto a requerer outra via para a sua condição no mundo, e o faz obstinadamente. Conectemos ambas as orações e teremos, portanto, a seguinte sentença: *Crisóstomo, para reclamar a esperança, assumiu a tristeza de não ter um filho*. Esse recurso, isto é, o de evocar a frase anterior e transformá-la, faz notar o progresso do herói. Uma sentença está naturalmente dentro da outra; elas se retroalimentam e concatenam a metamorfose do sujeito. Desse modo, está claro que o narrador retoma o parágrafo acima para o leitor não perder de vista os esforços para tal demanda.

A busca empreendida no início é, em parte, finalizada antes do desfecho do mesmo capítulo, o que desfaz a iminência de algum suspense narrativo pelo primeiro mote (Crisóstomo deseja ser pai) e comprova a possível independência das histórias desse romance, conforme menção anterior. Nesse sentido, a chegada de um rapaz em busca de trabalho na traineira atrai a atenção do pescador, que logo saberá da orfandade do menino de catorze anos depois do falecimento do avô. Chama-se Camilo.

[...] Era um menino pequeno, um corpito de poucos quilos e muito susto, assim o viu o Crisóstomo. Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho. Os seus olhos tinham um precipício. E ele estava quase a cair olhos adentro, no precipício de tamanho infinito escavado para dentro de si mesmo. Um rapaz carregado de ausências e silêncios. Seguia na traineira quase com a promessa de quem podia chorar. **Para dentro do rapaz pequeno era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro do rapaz o rapaz caía.** (MÃE, 2013, p. 15, grifo nosso).

Reaparece a metáfora pela imagem do sujeito em queda (“Para dentro do rapaz o rapaz caía”). Aliás, como é possível notar no excerto acima, Mãe repete literalmente a passagem usada para falar de Crisóstomo, sujeito de abismos, “achando que tudo era ausência, achava também que vivia imerso, como no fundo do mar”. Vê-se, a partir dessa estratégia, Camilo em

Crisóstomo e vice-versa; ambos se descobrem pelo que lhes falta e são, por isso, a imagem e semelhança do outro. O abraço, primeiro pacto do encontro, gesto da união, transforma-os em pai e filho, e é também a *emersão*, ponto determinante e não distante da definição que se dá, na astronomia, a essa palavra: “fenômeno da reaparição de um astro depois de ter sido eclipsado pela sombra ou interposição de um outro”. Com efeito, Crisóstomo e Camilo, como dois astros encobertos, ressurgem.

Aos poucos, o pescador e o rapaz pequeno eram vistos por todos como os mais normais pai e filho, e havia já gente que julgava que fossem pai e filho desde sempre. E eram mesmo, porque se sentiam inteiros, porque ainda antes de se encontrarem já eram parte um do outro e podiam jurar sobre isso. Juravam sobre isso muitas vezes. As pessoas diziam que tinham os narizes iguais, e eles riam. (MÃE, 2013, p. 17).

O crítico Alberto Manguel (2016, p. 13), ao prefaciá-lo **O filho de mil homens** (2016), sinaliza a recorrência da aspiração à paternidade-filiação masculina, do sonho de um pai pelo filho ou vice-versa. Manguel aponta que o argumento de Mãe já aparecia na **Odisseia**, de Homero, na qual Telêmaco procura o pai (tema invertido por Joyce, em **Ulisses**, em que Leopold Bloom procura Stephen Dedalus, o filho perdido). Dessa mesma galeria, aparece Geppeto, no **Pinóquio**, à procura do filho, lugar assumido pelo boneco de madeira, que vai procurar o pai engolido pelo monstruoso Peixe. Esse apelo, para Manguel, é resultado do “sonho masculino de procriar sem a necessidade da mulher”, embora o crítico considere a presença feminina, na obra de Mãe, “essencial, elucidativa e necessária”.

Nesse contexto, é válido ressaltar que Valter Hugo Mãe mencionou que sua literatura é uma forma de lutar contra a “tirania da individualidade”³¹, e, como tentativa de assegurar o sentido da alteridade, elabora um romance que singulariza o homem na possibilidade de conversão entre o eu e outro, e, por isso, dentro de uma paternidade plural, permitiria ao sujeito ser o que se é (“Ser o que se pode é a felicidade”). Todavia, o rechaço ao individualismo defendido por Mãe poderia encontrar entraves quando se tem em vista o rito de reconstrução do sujeito, uma vez que, ao horizontalizar relações pela associação familiar, controla e ameaça sua subjetividade em favor de um ideal de maioria. E essa disposição

³¹Em entrevista concedida à **Revista Época**, em junho de 2015, Valter Hugo Mãe declarou combater, com a sua literatura, a tirania da individualidade: “Cada um de nós é uma figura coletiva e a única forma de reclamarmos uma identidade humana é termos em conta os outros. Parece que criamos uma euforia por nós mesmos e quase nos convencemos de que somos autossuficientes e podemos rejeitar os outros. Essa solidão extrema como objetivo é uma forma desumanização”. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/valter-hugo-mae-melhor-coisa-que-os-portugueses-fizeram-foi-o-brasil.html>. Acesso em 18 de jun. 2017.

ambígua faz remeter à sugestão de que autor coloca como agravante a regeneração dos personagens à mercê do próprio agrupamento ao qual pertencerão.

No entanto, a solução para este impasse, no plano ficcional, reside justamente no fato de que o trânsito feito entre o estado solitário em que vivem os personagens e o posterior agrupamento revela a elaboração de circuitos intermitentes que atravessam os sujeitos e as coisas, o homem e seus signos, abrindo canais para conectá-los em ondas concêntricas, mas pelo “regime da diferença, onde dois não fazem um, mas dois”; porque ali se instaura uma nova ética familiar em que cada um é aceito pelo que é.

Assim, sem o ideal da delicadeza, o sujeito amoroso chega ao amor em vista, isto é, ao outro amoroso, pela experiência da violência (da tortura, da falta, da orfandade, do ciúme ou da morte); e desse mesmo alimento, da própria lâmina do amor, aquele sujeito nega que é negativo, pois foge à norma dos afetos para ser e abraçar quem lhe falta e dizer que o amor não é apenas abismo, ou rebaixamento da individualidade, mas potência que o singulariza. E recuperadas as perdas e os danos dessa procura, ou mesmo de sua condição errática no mundo, alcança o alvo, na contracorrente da impossibilidade/impotência de expansão, do salto para o abismo e das repetições trágicas vividas anteriormente.

Se pensarmos no caso de Rosinha (já aludido no primeiro capítulo deste trabalho), do qual decorre o imediato reconhecimento da tirania com que enxerga o outro – sua situação trágica repousa no desejo de possuir os bens do velho Gemúndio e vem à tona com a morte da galinha gigante, que serviria de prato para festejar seu casamento –, entender-se-á que o sentimento de propriedade da recém-casada serve de síntese para aquilo que o romance se contrapõe, porquanto a sua posição em relação ao objeto (inclusive o animal) passa por uma dimensão estruturada na violência, na colonização do outro, que se adequa à mera extração e à manipulação de algo para fins estritamente egocêntricos. Afinal, Rosinha está sujeita ao próprio vício e, diferentemente daqueles que se esforçam por se distanciar do terreno negativo da violência, toma uma posição de guerra em relação à galinha e ao seu dono.

Considere-se, nesse sentido, o conto “As margens da alegria”, de João Guimarães Rosa, no qual o protagonista, um menino levado por parentes para conhecer uma cidade em construção, tem a visão extraordinária de um peru e que, em choque, descobrirá que o animal teria sido morto para o aniversário de um doutor. Com efeito, o olhar do menino é de maravilhamento, pois a empatia da visão com que pronuncia a sua admiração é o meio pelo qual a criança estabelece relação com o animal.

Todavia, se comparado seu encontro com a impressão que Rosinha tem da galinha gigante, no seu declarado antagonismo entre homem e natureza, veremos que o vínculo da criança com o peru não é de posse, uma vez que ele sofre com a perda do animal e, de antemão, se encanta com a beleza que ele revela (“o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento”). Por outro lado, a esposa de Gemúndio liga o seu encontro à revelação de uma utilidade (“e fez logo planos de a cozer para a festa de casamento”), de modo que não aceita o bicho como sendo um corpo sagrado e belo.

Portanto, se o menino, castrado pela perda do peru, “recebia em si um miligrama de morte”, Rosinha, por sua vez, ganha o peso da morte da galinha gigante³² na “balança” do próprio corpo, isto é, a mulher que só deseja possuir paga pelo preço de ver o bicho como “um estupor de galinha”, “uma aberração”, já que ela, também morta, tomba diante do prato do almoço do seu casamento, “com a cara estatelada sobre a enorme galinha desfeita”. Assim, enquanto o menino se reanima com a chegada de outro peru, embora faltasse a ele “a beleza esticada do primeiro”, poderá ver, no fim, um vagalume como sendo a imagem de que a vida recomeça, pois ele sofre pela perda do seu objeto de adoração, mas pode ter outra vez a alegria. Rosinha, porém, viciada nas posses, não pode se reerguer, porque a vida (que ela não viu) da galinha gigante é mais do que um “miligrama de morte” no corpo de quem a matou.

Voltando à escolha do “viver juntos”, apontada anteriormente por Bauman, é possível observar que ela começa pela paternidade (múltipla, como destaca Manguel), zona de experiência já indicada por Sponville (2016) como um dos pontos altos da vida amorosa.

Se todo amor é amor de transferência, como acha Freud, é também porque todo amor é recebido antes de ser dado, ou, dizendo melhor (pois não é o mesmo amor nem tem o mesmo objeto), porque a graça de ser amado

³² Outra possibilidade de leitura que pode ser levantada sobre a presença da galinha gigante no romance, embora pareça pouco plausível e secundária, é a possível alusão à lenda do Galo de Barcelos, que narra a intervenção milagrosa do galo no julgamento de um homem erroneamente acusado e se constitui como uma das mais importantes lendas medievais do imaginário português. Um galego, suspeito de cometer um crime em Barcelos, que jurava inocência e dizia estar apenas de passagem em peregrinação a Santiago da Compostela, foi condenado à forca. O acusado solicita então que o levassem à presença do juiz que o havia condenado. Dada a autorização, afirma ao magistrado, que àquela altura banqueteara com alguns amigos, a sua inocência, apontando para o galo assado sobre a mesa: “é tão certo eu estar inocente, como certo é esse galo cantar quando me enforcarem!”, exclamou. Depois de o juiz ignorar o apelo e estando o homem prestes a ser enforcado, o galo assado ergueu-se e cantou, salvando o homem, cujo nó mal feito da forca teria permitido que o juiz o absolvesse a tempo. Tal aproximação, portanto, pode ser estabelecida pela consideração que Rosinha tem da galinha, sem compreender a implicação do sagrado no tamanho insólito do bicho e por ignorar o apreço de Gemúndio pelo animal. Ou, ainda, pela apropriação de Valter Hugo Mãe de um animal misterioso que desencadeia um acontecimento comandado por forças pouco claras, uma vez que não há explicações para o gigantismo da galinha ou para a súbita morte de Rosinha.

precede a graça de amar e a prepara. Essa *preparação* é a família, apesar de seus fracassos e de seu êxito, que é maior [...]. É permanecer fiel a elas [às famílias], se for em nome do amor – em nome de um amor mais amplo, amor aberto, mais generoso, mais livre. E sem dúvida é preciso amar fora da família, fora de si, fora de tudo. Mas a família o permite, o impõe (pela proibição do incesto) e resulta disso (por um novo casal e novos filhos. (COMTE-SPONVILLE, p. 281, grifos do autor).

Apesar de, nesse particular, Crisóstomo não ter escolhido a paternidade biológica, como a linhagem de solteirões referenciada por Alberto Manguel – Sponville supõe os filhos como destino fisiológico dos casais, da união marital –, a garantia da perpetuação amorosa parte justamente da preparação sublinhada pelo filósofo. Aliás, tal elaboração passa a assumir, no romance, um duplo valor: o primeiro, na reprodução das gerações através da adoção de Camilo, no estabelecimento de uma educação movida pela alteridade; e o último, pelo início das etapas ascendentes que desembocará no agrupamento de Crisóstomo, para quem a inclinação ao êxito de “amar fora de tudo” se desenvolve a partir da consumação da aliança paterna.

Para reforçar essa manobra paternal, aforismos fornecem ao enredo o impulso reflexivo-pragmático que não suspende ou desarma a progressão narrativa, pois tais sentenças aparecem conectadas aos acontecimentos e dizem respeito à causa do movimento empreendido pelos personagens; reforçam, antes, através de sua função filosófica, um pensamento sobre a tomada de consciência, a tentativa de reconstruir a vida como possibilidade, onde se desenvolvem os amores transitivos e o encontro com o outro. Tais frases destacam-se no texto, mas são transformados no pensamento de cada personagem. Ressalte-se, por exemplo, o fato de que a tarefa empreendida por Crisóstomo é feita através de uma postura consciente de suas falhas, assim como não é gratuito o relevo de seu psiquismo. “Quem tem menos medo de sofrer, tem menos possibilidade de ser feliz” (MÃE, 2013, p. 18), sentencia o pensamento do pescador. Note-se, ainda, que esta passagem não tem nada de accidental. Ela permite sintetizar, por meio da autorreflexão, o percurso e a curva feitos pelo pai de Camilo, e aqui está naturalmente engendrada no seu pensamento, mostrando, pela forma discursiva da coragem, a seta em curva, o mesmo que dizer ‘desvio do abismo’.

Crisóstomo, sendo bem mais que seu coração, é uma espécie de sujeito ancilar, isto é, sua linguagem, seus sinais, sentimentos e signos são espelhos da comunidade, estão a serviço do outro amoroso. O amor (ou a vontade de amar) desloca-o da condição marginal de homem solitário e o faz trabalhar como máquina discursiva, dissonância das tradições, das normas e,

também, da falta. Não basta, para ele, amar a parte ausente, é preciso saltar a intimidade, o encontro particular e ser, sobretudo, uma revolução, para enfim ser o dobro do que se é e pular para fora do abismo, exortando seus companheiros a darem zelo e carinho mesmo ao desconhecido.

Crisóstomo ouve de Camilo o conselho de que deveria procurar uma mulher. No entanto, com o argumento de estar ele inteiro e que, feliz, não se preocupava com ‘essas coisas’, o pescador recebe a réplica: “então ele devia passar a ser o dobro”. Tal incentivo, nesse particular, abre a narrativa para uma nova unidade, porquanto surge, na vista de sua janela, “uma mulher sozinha [...]. A falar sem ninguém e para ninguém. Certamente ali só parcial. Uma mulher incompleta”. O herói, diante dessa mulher feita pela metade, está transformado e mais do que inteiro. “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 passado. Era o dobro de um sorriso” (MÃE, 2013, p. 19).

Sem as implicações das leis conjugais, o pré-anúncio da união do herói com a mulher sentada à beira-mar propõe que a lacuna deverá ser preenchida pela presença do outro, de modo que a falta, já incidida sobre os sujeitos, não se duplique ou se alargue, isto é, deixando de ser a busca de recurso e plenitude para ser imbricação do amor *eros* e *philia* – relacionando-se com as modulações de Sponville já mencionadas acima – forma da qual emerge a proposição do crítico José Miguel Wisnik, que parte do mito de Tristão e Isolda, para revelar outra operação discursiva em torno das afecções no ensaio ‘A paixão dionisíaca de Tristão e Isolda’. Para Wisnik:

[...] o casamento apaixonado, descolado de instâncias públicas (leigas ou religiosas) que o controlem, volta a ser, como o era na Antiguidade, mas inteiramente outro pela própria história, um segredo raro, uma anomalia luminosa, irradiadora; raro não necessariamente num sentido quantitativo, mas no sentido mesmo de sua qualidade, e pela maneira como se acerca, ao mito da conciliação entre o errático do desejo e a permanência da memória. Mas esse amor só se concebe e só se sustenta pela transformação de relações entre o homem e a mulher, relacionando com a emergência da amizade como uma força que desloca o amor, o reconstela, o relativiza e joga para outros planos a eterna guerra e paz dos sexos. (Me parece que é isto que faz Caetano Veloso dizer em prosa e em verso que amizade é superior ao amor: a assunção da amizade parece que vem corrigir [vou dizê-lo mais uma vez] a trama mortal do amor.). (WISNIK, 2009, p. 255).

Com efeito, Wisnik, assim como Sponville-Spinoza, joga com uma perspectiva flexível e ligada à lógica da amizade, nessa camada que deriva da modulação

(falta/busca/completude, impotência/potência); ela é variação contínua, sem ser, no entanto, a correspondência do matrimônio estável, duradouro e feliz do Ocidente cristão, pela unificação amor-casamento datada do século XVIII. Assim, segundo Wisnik, tal camada estaria submetida à travessia do vivido, mas não contida na ordem dos padrões modelizadores, uma vez que é “pura singularidade”.

Crisóstomo apresenta uma troca da ordem afetiva. Se o filho vem antes, sem o uso da gestação feminina, ele efetua, mas em ordem inversa, aquilo que Sponville (2016, p. 281) chamou de amor benevolente e espiritual, para em seguida assumir o *amor carnal* (note-se aqui o desvio da concepção socrática de Eros, pois a posse faz perder sua qualidade de intermediário). Da alegria à falta, da doçura à violência – de *philia* a *eros*, e não o contrário. Ao optar por iniciar seu périplo a partir do segundo, o pescador é auxiliado pela benevolência e, por conseguinte, influenciado pela transformação de um pelo outro, isto é, ao colocar lado a lado essas duas instâncias amorosas (*philia* e *eros*), a narrativa reforça a imbricação apontada por José Miguel Wisnik, conforme excerto acima.

Se alinharmos a tipificação dada por Northrop Frye (2014, p. 145-147) aos modos ficcionais à transformação apreendida daquele duplo investimento (o filho e a mulher, *philia* e *eros*), bem como as oscilações articuladas sob o signo da assunção, notar-se-á que Crisóstomo fez derivar daquele encontro uma modulação que aqui pode operar como fator significativo para a sua análise. Como dito, Frye, na **Anatomia da crítica**, parte da **Poética** de Aristóteles, em que se apresenta a diferença das obras ficcionais pelas elevações de cada personagem advindas do seu poder de ação. Assim, desdobrando a menção aristotélica, propõe uma classificação das ficções em cinco modos, a saber: 1) superior, que sendo um modelo da ficção, apresenta um deus como herói, que é maior, em grau e condição, aos homens e à natureza; é o herói do *mito*; 2) superior aos homens em grau, e não mais em condição, é superior à natureza em algumas circunstâncias; é o herói dos contos de fadas, das lendas; 3) superior aos homens em grau, sem, no entanto, ser superior às leis da natureza; é o herói *mimético elevado*, é o herói da epopeia e da tragédia; 4) *mimético baixo*, é o homem comum, igual a todos os homens; e, por fim, o 5) inferior aos homens, estando numa situação de absoluta inferioridade, absurdo ou frustração, é o *modo irônico*, o herói romanescos.

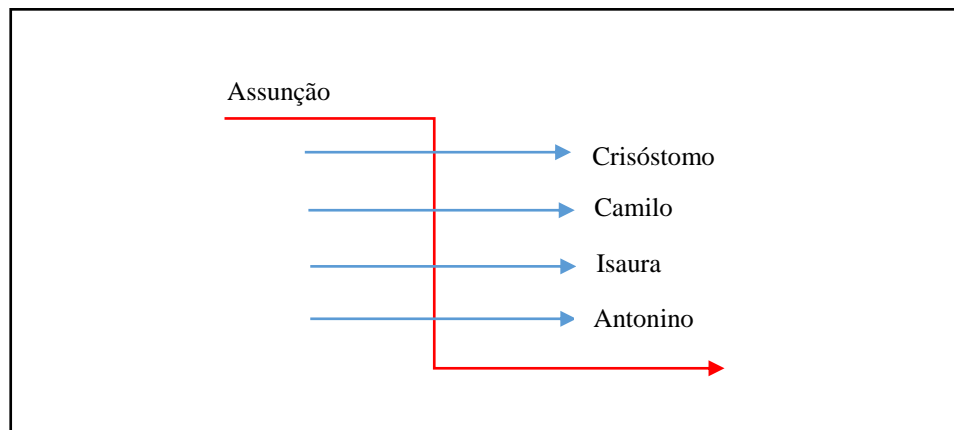
Podemos considerar, conforme o esquema de Frye, uma migração de Crisóstomo do *modo irônico*, como dos demais personagens da trama, no qual se espreitava o rebaixamento e a degradação pessoal, ao *mimético baixo*, em face de sua reação à falta e à trágica queda no abismo, negando a negação que recai sobre si.

Por ser um conjunto narrativo à disposição da experiência do pescador, Camilo e a mulher incompleta (Isaura, seu nome) aparecem fortuitamente, sobretudo a segunda. Logo, o enredo, cuja dobra se fecha nele mesmo, orbita em torno do Crisóstomo (protagonista desse conjunto); aqueles dois são atravessamentos (secundários) narrativos e afetivos. Capítulos sucederão para dar conta da vida dos dois “Outros”. Entretanto, a imagem do arco narrativo, essa espécie de falso conto (gênero), deixa entrever fendas sobre a aparição dos sujeitos: qual o caminho feito por eles até o *hic et nunc* e por que razão – a de Camilo sabemos parcialmente – entraram no espaço da primeira história e, conseqüentemente, na vida de Crisóstomo? E é exatamente com essas fendas, na medida em que colocam de lado a tradicional tríplice início-meio-e-fim do capítulo “O homem que era só metade”, que outras narrativas precisam ser desdobradas para conhecermos o “lado de dentro” de Camilo e da mulher incompleta. E se nos detivemos com certa demora diante da mesma matéria, cabe a seguinte explicação: o capítulo em vista é o *leitmotiv* para os demais, isso quer dizer que o leitor seguirá numa perspectiva variante das transformações repentinas à moda de Crisóstomo, possibilitada pela assunção da tristeza na abertura do romance.

Nesse sentido, talvez não seja imprudente dizer que FMH funciona como a metamorfose kafkiana às avessas, em detrimento da linguagem protocolar e da transformação do perspectivismo familiar dos parentes de Gregor, que viveu no limbo de sua mutação. Essa digressão, dispensadas as comparações mais detalhadas, serve apenas para entendermos o enquadramento narrativo empreendido por Mãe. Enquanto Kafka modula seu herói diante da irreversível constatação no primeiro acontecimento do romance e da solidão de quem está perto dos seus, FMH flutua numa consciência de mudança positiva. O inseto é resultado da perda de identidade de Gregor, é a curva para o abismo. Gregor é típico herói do *modo irônico* equacionado por Northrop Frye; Crisóstomo e os demais são, a contrapelo, a resiliência ou, em outras palavras, a renúncia ao negativismo da solidão, ao mundo familiar estanque, e a reconstrução do anti-sisifismo (ironicamente, a ladeira de Sísifo pode ser mimetizada pelo estreito da aldeia do romance). Afinal, as provas já foram dadas desde o estímulo da primeira fuga (assunção). Em suma, passividade/rebaixamento (Gregor) e atividade/assunção (Crisóstomo) são dois elementos que melhor expressam o contraste entre estes dois modelos de transformação dos personagens.

Mais adiante será possível ver os quatro conjuntos por inteiro. Conheceremos, além de a) Crisóstomo, b) Camilo c) Isaura e d) Antonino. Por imbricação, surgem outros personagens (subconjuntos dentro dos conjuntos *a, b, c e d*) que dinamizam as micronarrativas, sendo

todas afetadas e oferendadas pelo primeiro movimento do romance e que ascendem, simultaneamente, pelo mesmo fio (em riste) combativo da assunção, potência que se infiltra nas brechas das faltas, para daí fazer pontos de intersecção. Esquemáticamente, teríamos:



São narrativas individuais que não estão a serviço de um protagonista, mas da assunção de Crisóstomo (linha horizontal que se dobra e avança mediante aparição dos personagens *a*, *b*, *c* e *d*) e que possuem uma predisposição comum e já em curso (as setas ilustram o avanço dos quatro conjuntos): o movimento na contramão daquilo que foi estabelecido para dominar sua vontade de “ser o que se pode”. A linha, inscrita na possibilidade da fuga, deverá alcançar em tempo as “ovelhas desgarradas”. Ela, na forma de assunção, apenas potencializa e oferece a imagem definitiva do encontro, uma vez que todos palmilhavam a saída do abismo. A questão, matéria, o assunto aqui posto em relevo, nesse contexto, é o atravessamento que condiciona a unificação dos quatro personagens-conjuntos, onde a alteridade não é uma armadilha. Esse circuito amoroso irrompe como dado decisivo na compreensão do romance, conforme atestou Alberto Manguel no prefácio “O filho universal” quando menciona o triunfo que, longe do isolamento, se dá pelo encontro/cruzamento dos personagens.

Isaura, como já apresentada nos capítulos anteriores, é a jovem moça que vivia sob a severa vigília dos pais e para a promessa de casamento com o rapaz da vizinhança, definha depois de perder sua virgindade com o amante prometido e ser desprezada por ele. Constantemente atacada por Maria, sua mãe, Isaura, embora jovem, vegeta em sua juventude. A perda da crença no amor surge já na punição da sexualidade pré-nupcial, prerrogativa dos

casamentos medievais para a qual o resguardo da moral sexual feminina é levado à revista materna constante, escavando seu corpo em busca da integridade da moça. As vigilâncias à sua conduta, no entanto, falharam como falharam também as esperanças de Isaura no amor.

Enjeitada e diminuta, a Isaura envergonhava-se de ter um dia oferecido tudo ao amor, mesmo sabendo que o amor era longe de bom, mesmo sabendo que era sexo e espera, a Isaura sentia que esperara demasiado e por ilusão, por estupidez. Estava para sempre sozinha, e para sempre era quase uma impossibilidade, por isso pensava que a sua vida se encurtaria para lhe tirar todo e qualquer direito de ser de outro modo, de ser outra. (MÃE, 2013, p. 49).

Antonino, o homossexual, está no centro das forças de repressão, o que o faz querer “ter sido todo ao contrário do que era”. Como dito no capítulo anterior, à medida que seu corpo anuncia o sujeito afeminado, os gestos maricas, a vontade de “rachá-lo ao meio” é constantemente intensificada não só pelos moradores da aldeia, mas também por Matilde, sua mãe:

Uma vizinha dizia à Matilde: se deus quis que o fizesse, também há-de querer que o desfaça, se assim tiver de ser. Mate-o. É um mando de deus. A Matilde, atormentada, nem respondia. A outra perguntava: e não lhe dá nojo, a lavar-lhe as roupas e as louças. Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele. A Matilde dizia que sim, que lhe dava nojo, mas também achava que ainda era só uma delicadeza, não era sexual. Talvez nunca viesse a ser sexual. Mate-o, como se faz aos escaravelhos que nos assustam. São um nojo quando se põem aí a voar na primavera. (MÃE, 2013, p. 87).

Com efeito, as sucessivas formas de “limpeza” e o ordenamento contundente de sua sexualidade separam-no dos demais como homem pecador, corpo doentio, para que ele seja o lado mau das coisas. O organismo dessa violência e a visível fenda que se abre entre Antonino e sua liberdade fazem de seu corpo uma delinquência de bicho degenerado e, pela lógica binária (superior/inferior, por exemplo), será educado no horizonte das normas heterossexuais, corrigindo-o, a ponto de fazê-lo casar com Isaura.

Nessa perspectiva, a história desses quatro personagens desliza para a demarcação de uma zona negativa, linha periférica e, se não alimentada do mesmo regime de frustração ou de perdas, assemelham-se pela busca de algo que se perdeu ou se quer ganhar para ser completo (paternidade, esperança, direito à liberdade, tutela), e Mãe utiliza, repetidas vezes, a mesma passagem textual para ampliar a imagem de queda para dentro de si: Crisóstomo: “Para dentro

do homem era uma sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía” (MÃE, 2013, p. 11); Camilo: “Para dentro do rapaz pequeno era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro do rapaz o rapaz caía” (2013, p. 16); Isaura: “Era uma mulher carregada de ausências e silêncios. Para dentro da Isaura era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro da Isaura a Isaura caía (p. 60)”. Essa operação em *repeat* é desativada no momento em que há o encontro dessas peças à deriva. Mesmo sem haver a mesma sequência de repetições, sabemos que todos eles estão alçando voo, quando declinam da unidade para o múltiplo, do isolamento para a comunhão.

O rapaz pequeno percebeu que, depois de um ano, era dali. Ganhara raízes. O corpo deitava-lhe domínios pela cama abaixo, pelas paredes acima, até para lá da porta. Apagou a luz para sorrir com o tamanho sempre infinito da escuridão. Também ele tinha um tamanho cada vez mais infinito. **E não caía. Sentia que se levantava.** (MÃE, 2013, p. 175, grifo nosso).

Diante desse investimento, portanto, é possível entender que para ser “filho de mil homens” é necessário materializar o que aqui chamamos de admissão. Por isso, o romance é também o resultado do sujeito em posse de sua própria narrativa, sem negar os “outros” que o atravessam, e que mesmo sem nos atermos aos subconjuntos do quarteto mencionado acima, parece ser uma das chaves para a compreensão do romance e da refração que a assunção de Crisóstomo provocou e fez reunir, numa só casa, quatro variações ascendentes.

Marlise Matos (2000, p. 24), no estudo **Reinvenções do vínculo amoroso**, a partir da exploração da destradicionalização nas estruturas familiares brasileiras, que deixaram de se organizar exclusivamente em torno dos modelos conjugais tradicionais nucleares (heterossexuais e patriarcalmente hierárquicas), considera outras possibilidades da experiência familiar, designadas por ela como “alternativas de estabilidade conjugal”, marcadas, então, por um novo mecanismo social: a ideologia do “amor conjugal”, “uma forma positiva [que] ancora esperanças modernas de expressão dos sentimentos e afetividade agora “sagradas” do Indivíduo, compondo espaço para a vivência do privado, da diferença e da intimidade assim como, da hierarquia”. (MATOS, 2000, p. 17).

Nesse sentido, a reinvenção do laço conjugal ou, como prefere a pesquisadora, do *vínculo amoroso* na modernidade tardia, advém dessa ordem reflexiva que passou a se ancorar nas relações erótico-libidinais e sócio-ético-culturais entre parceiros: homens e mulheres, homens e homens, mulheres e mulheres, e da sua relação entre a construção das

subjetividades (considerando-se as estruturas identitárias de gênero) e a reestruturação de diferentes ordens culturais e simbólicas. Assim, as escolhas dos parceiros definem, concomitante e publicamente, uma posição de gênero e outra moral, uma vez que se constitui ali uma marca cultural/social e identificatória/subjetiva, demonstrando uma postura diante das demandas de integração e distinção do sujeito na sociedade. A partir do vínculo amoroso/laço amoroso, portanto, promove-se mudanças que apontam para “formas negociadas e negociáveis de experiências de tolerância afetiva, cognitiva, erótica, política, cultural e social que são um verdadeiro legado e herança para as futuras gerações” (MATOS, 2000, p. 22).

Orientados por esse sentido de “escolha” mencionado por Matos, e sempre atraídos pela ordem positiva do “amor conjugal” presente nos vínculos amorosos da modernidade tardia, os personagens de FMH vão formando lentamente seus laços através da recusa da falta e da sociabilidade que impedisse o exercício da liberdade, no sentido do prazer e do afeto. A partir das mudanças elencadas pela pesquisadora, que, embora sejam flagradas e localizadas no contexto brasileiro, é possível entender que as demandas da reinvenção dos vínculos são experiências universais e, portanto, podem ser lidas no romance como o suposto estado das transformações às quais o mundo empírico está sujeito, e que leva Valter Hugo Mãe, em alguma medida e indiretamente, a falar sobre essa categoria na forma ficcional³³, dramática, uma vez que é claro o embate entre a tradição familiar e o protagonismo da renovação pela perspectiva eletiva e amorosa.

Tomemos como exemplo a fato de Matilde passar a criar Emília (conhecida por Mininha), a filha da Rosinha, que havia falecido ao comer a galinha gigante de Gemúndio, como parte da reelaboração da sua maternidade e, nesse caso, deve ser comparada aos laços que surgem como parte da tolerância afetiva constatada por Matos, com a mesma importância que a família constituída por Crisóstomo, pois coloca uma nova significação para o cosmos familiar. Assim, a mãe de Antonino vive a passagem da consanguinidade do parentesco para uma variante dessa constituição marcada pela escolha. Porém, vale ressaltar, há aqui uma coexistência, pois Matilde continua sendo a mãe de Antonino, constatação que, embora óbvia e não esteja diretamente ligada às considerações de Matos, servirá como exemplificação da

³³ Roland Barthes (2015, p. 19) assevera que a literatura assume muitos saberes, pois ela é realidade, é “fulgor do real”, e ela importa porque corrige a grosseria da ciência e a sutileza da vida. Segundo ele, “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. [...] Por outro lado, [...] a literatura a não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens”.

coexistência dos modelos tradicionais e das novas referências familiares (menos austeras e violentas) presentes no romance. Portanto, Matilde terá a oportunidade de reconstruir aquilo que se espatifou na lida com o filho homossexual:

Era porque lhe estava colocada uma segunda oportunidade para a educação. Poderia certamente atentar melhor em cada perigo e desviar-se das frustrações. Com uma cria, recomeçava cada coisa, recomeçava a maternidade, e podia afirmar com rigor um cuidado de valores que ratificariam a sua existência como uma benignidade integrada socialmente, com brio para ser discutida por qualquer um numa compaixão genuína. A Matilde viu o normal do dia, a azáfama de quem passava ao largo da capela no quotidiano alheio, e suspirou. Nesse suspiro, entrou. Marchou como numa formação militar, como por ordem superior, e assim com segurança até ao pé da Mininha. Sentou-se. Deitou-lhe os braços por cachecol leve e incondicional. Assim se enterneceu. Chorou depois, como qualquer mãe choraria por alguém que faltasse tanto a uma filha sua. A Mininha ajeitou-se ali, aninhada naquele corpo que generosamente se oferecia e, sem falar, pediu ajuda. (MÃE, 2013, p. 154-155).

FMH, portanto, apresenta o novo olhar que se pode lançar para o outro, que agora é de “maravilhamento”. Fora do banal da violência, ele é visto “como se existisse”, ou seja, não se pode passar ao pé dele sem viver um estado de perplexidade fascinante, como se o outro estivesse nascendo naquele instante, brotado da espera, da falta anterior, e surgido daquele mesmo lugar que até agora apareceu como força refreada. Nessa interrupção, os personagens são reconduzidos a um ponto que aqui já designamos como “intervalos de alegria”, inventado no espaço-limítrofe da sua queda e que, uma vez desafiado ao “erguimento”, o herói é levado a educar os seus sentimentos diante do mundo e do objeto amado, mas sem esquecer a dor por completo, porque ela deu o rumo à luta pela redenção, à procura da felicidade. Na verdade, era este o “lugar prometido” para quem desejou sair da vacuidade de um abismo e quis, como Crisóstomo e os demais, viver a experiência total do encontro: estar no lugar do outro e no outro se integrar. Mas o sofrimento, agora bem compreendido, é uma espécie de entidade na qual reside toda a transformação obstinada do sujeito, e nela repousa justamente o reconhecimento da sua importância para o que hoje se pode ser:

Deve nutrir-se carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade [...]. Apenas isso. Nunca cultivar a dor, mas lembrá-la com respeito, por ter sido indutora de uma melhoria, por melhorar quem se é. Se assim for, não é necessário voltar atrás. A aprendizagem estará feita e o caminho livre para que a dor não se repita. (MÃE, 2013, p. 172).

Esta é, por assim dizer, a via pela qual o sujeito compreende a quebra da sua unidade, porque nele se infiltram outros sujeitos, evento decisivo para que se entenda que o mundo social está no homem e ele é continuamente transformado por esses corpos que carrega consigo. FMH evidencia a emergência de superar a dor e manter o cuidado diante da dimensão plural da humanidade, pois é preciso reinventar os vínculos amorosos como processo da demanda de respeito às diferenças, pois aquilo que se vê como unidade é, na verdade, o lugar de uma multiplicidade infinita que não pode andar só. Assim, o eu ficcionalizado por Valter Hugo Mãe deseja ser o outro, estar no outro e dentro alteridade ser inteiro e o dobro do que se é. Adiante, Crisóstomo, “farto como estava de ser sozinho, aprendera que a família também se inventava” (p. 169), e dessa aprendizagem revela ao filho o que aqui pode ser compreendido como o mote da narrativa:

[...] todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo. Como se os nossos mil pais e mais as nossas mil mães coincidissem em parte, como se fôssemos por aí irmãos, irmãos uns dos outros. Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós. (MÃE, 2013, p. 188).

Nesse sentido, na medida em que o sujeito tende a perceber em si a presença do cruzamento intermitente de outras pessoas, considerando todas elas como componentes decisivos e essenciais da sua trajetória pessoal, o espaço desse encontro se abre para uma irmandade universal. A atitude do homem que se viu pela metade (apenas a parte de um) no primeiro capítulo é agora a de ensinar ao jovem Camilo que há no ser uma fragmentação inevitável, haja vista que se alguém pode ser filho de mil pais e de mil mães, certamente o mundo experimentaria uma coexistência familiar, pois os filhos desses dois mil homens e mulheres estariam à solta e unidos por uma mesma filiação, o que, simbolicamente, revela que a humanidade é uma ideia de família, concepção bastante idealizada sobre as trocas e os afetos inter-humanos do mundo empírico, pois nem sempre há convergência e harmonização que gerem o cuidado de que fala Crisóstomo. Todavia, a noção da perda da univocidade assegurada no excerto acima e no romance como um todo, além de colocar em relevo uma experiência intercambiável, tem como principal operador a alteridade, que nos leva a uma possível maneira de refletir sobre o amor como sendo ele uma força vital das relações humanas. É nessa perspectiva, diante da necessidade de o sujeito construir suas relações a

partir da irmandade, que FMH coloca em questão a possibilidade de o amor ser uma forma incessante de multiplicação e de os conflitos humanos serem resolvidos com menos violência, pois se não desaparecerem por completo, como justificou Todorov (2013, p. 2010), teremos, ao menos, uma vida em comum, que “garante, e no melhor dos casos, uma frágil felicidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o processo de ascensão dos personagens em **O filho de mil homens**, verificamos uma rede de experiências que se funda na premissa de que a história do homem é o resultado da história que vem antes e depois dele e, sobretudo, na consideração de que o sujeito, dentro desse enredo plural, é uma potência multiplicante. Dessa forma, a imagem do indivíduo em falta convida o leitor à compreensão de que a humanidade é fundamentalmente heterogênea e que ela carece de outras partes para compor o seu tecido total e para viver, harmoniosa e positivamente, a experiência do vínculo amoroso.

Assim, inferimos que o romance de Valter Hugo Mãe funciona a partir do encaixe de células narrativas para dizer que os fragmentos desconexos (a história isolada de cada personagem) só podem encontrar uma totalidade (a completude sonhada pelo pescador Crisóstomo) quando a presença do outro não impede a liberdade individual, quando o encontro com aquilo que não está em mim não é um artifício para destruir o meu semelhante, mas um exercício de erguimento para ambos. A questão do amor tem aí o seu lugar central, pois se esse afeto refuta toda e qualquer espécie de cristalização, uma vez que é resultado das mudanças externas conferidas pela sociedade, o sujeito amoroso também se deixa remodelar pelo seu expediente de transformação, o que permite que ele se desvencilhe do abismo aberto à sua frente e negue a negatividade enfeixada nele mesmo, porquanto lança mão de uma busca obstinada da felicidade.

O amor feliz não é certamente uma constante na ficção ocidental, portuguesa, nem tampouco nas obras de Valter Hugo Mãe, mas se desdobra no quinto romance desse autor porque está implicado no gesto de redenção dos personagens, que chegam a uma espécie de pódio (a casa, o laço familiar, o intervalo de alegria) depois do seu esforço para trabalhar com as perdas passadas. Portanto, o amor feliz é também o “trabalho do luto” que Freud tanto julgava necessário para restituir o que foi castrado pela perda de algo.

Ora, como organizar filhos que foram gestados simbolicamente por mil homens e mulheres? É nessa multiplicação infinita que o romance em vista toma o espectro do “viver juntos”, tão frágil em uma modernidade que se anuncia líquida, como “reinvenção” das relações afetivas, modulação que se imbrica tanto no sentimento amoroso (*eros*, *philia* e *ágape* foram aproximados para que o amor se revelasse pelos intervalos de alegria) quanto na possibilidade de uma narrativa contemporânea encenar a felicidade sem, no entanto, torná-la um escapismo.

“Eu te amo?”, na sua abordagem crítica, constituiu um esforço pertinente para ampliar os estudos em torno da obra de Valter Hugo Mãe que, em face do seu reconhecimento recente, conta com pouca variedade de trabalhos acadêmicos (talvez porque haja uma leva de textos críticos ainda em construção dentro das universidades) e, ainda, desejou responder, embora sem tocar diretamente no assunto, por que um autor de literatura portuguesa conseguiu, através dos seus romances (sua poesia não foi publicada no Brasil até o fechamento desta dissertação) angariar a estima da crítica e do público brasileiros.

Se “a subjetividade deve ser uma outridade no lugar do mesmo” (SEDLMAYER, 2001, p. 179), teremos visto que o romance de Valter Hugo Mãe trabalha com ideia de que sujeito solitário deve, para sanar as suas faltas e ser completo, se alimentar de outros eus (não no sentido da extração colonizadora aludida nos capítulos anteriores) e, enfim, multiplicar-se. Portanto, aquele mesmo homem que chegara aos quarenta anos sozinho, imaginou loucamente, já depois de amar, educar e construir vínculos, o umbigo se dilatando, com a barriga a crescer e o corpo a se dividir. Cortava-se em mais de um pela vontade múltipla e porque “os filhos são modos de estender o corpo”. Esse episódio explica a multiplicidade a que foram submetidos todos os personagens do romance quando o procedimento narrativo de isolá-los dentro de suas próprias histórias incitava-os à busca pelo complemento, que era, simultaneamente, a “peça” do quebra-cabeças da trama e o outro amoroso que ali se encaixava para constituir o laço, o vínculo amoroso.

A obra de Valter Hugo Mãe, que coloca em cena o sujeito positivado, foi tomada como uma variante das narrativas pessimistas (inclusive das obras do próprio autor), demonstrando que existem alternativas dentro do texto literário para lidar com a felicidade, que não é colocada no romance ao lado de uma manifestação eufórica, incontida, irracional, mas como espécie de exercício reflexivo e consciente de um indivíduo que assume a sua tristeza e atua de forma obstinada para transpô-la.

Constatamos, ainda, que o escritor português associou a completude ao regozijo, o encontro à possibilidade de o sujeito ser o que era, como tantas vezes vimos na repetição aforismática do “ser o que se pode é a felicidade”, tomando o amor como procedimento da virada ascendente destas pessoas que viviam a castração de perdas diversas (a falta da paternidade, a homofobia, a orfandade, o enjeitamento materno e amoroso etc.), mas que não foram reduzidas à melancolia, isto é, ao sentido de estagnação pessoal dentro do qual não se pode seguir adiante. Tudo isso é acentuado pelos aspectos formais narrativos, sobretudo aquele de dividir o enredo em micronarrativas como ilustração do isolamento vivido por cada

um dos personagens que compunham esses “compartimentos” e, à medida eles se deslocavam, o foco narrativo costurava a trama e a rede da sociabilidade iniciadas pela admissão inicial do pescador Crisóstomo.

No primeiro capítulo, “A preparação do filho ou o sujeito que logo sou”, partimos da análise do título do romance para entender aquilo que estaria, possivelmente, ligado ao enredo: a ideia de multiplicidade do sujeito apresentada na forma de um filho gestado por mil homens. Nesse sentido, optamos por recorrer à noção de sujeito ficcional, criando um quadro teórico-conceitual em torno da noção de sujeito e subjetividade e das ramificações produzidas a partir dela, considerando que foram engendradas no romance de Valter Hugo Mãe porque há no enredo uma reflexão sobre a quebra do homem indiviso, o que explica a escolha do autor em pontuar a filiação múltipla através do título. Tentamos mostrar que a visão de mundo do autor e os romances que antecedem e sucedem **O filho de mil homens** têm como eixo de investigação a condição humana através das relações interpessoais e que a solidão, portanto, aparece como aspecto inatural da humanidade. Assim, o romance em vista coloca em xeque o trabalho de superação dessa carência, constituindo o “trabalho do luto”.

“O amor que devasta mas também cura”, segundo capítulo, considerou a teorização sobre as representações amorosas para defender a ideia de que o amor varia a partir das mudanças sócio-histórico-culturais vividas pela sociedade. Assim, ao considerar que o amor-paixão revela hegemonia em relação a outras categorias amorosas, justamente porque o sofrimento e a morte, que são características primordiais dessa forma, fizeram dele objeto de fascínio da literatura ocidental, tentamos mostrar que **O filho de mil homens** representa nuances em torno dos vínculos afetivos que têm o amor como matriz da experiência individual e coletiva, encenando tal afecção em torno da felicidade, sobretudo porque os personagens viviam um momento de ascensão em relação à condição negativa a que estavam relegados, o que justificaria a presença do amor feliz como forma cambiante da negatividade.

O terceiro e último capítulo, “O amor desenha uma curva”, por fim, buscou analisar a curva ascensional empreendida pelo sujeito e a maneira como ele realiza uma singularização a partir do amor possível, pois o sujeito amoroso supera intempéries que antes impediam a sua felicidade. Assim, consideramos que esse deslocamento provoca um duplo efeito no romance: a) no modo como capítulos são estruturados, pois são apresentados isoladamente, ao que interpretamos como forma de enfatizar o estado solitário de cada um deles e a b) integração das micronarrativas, sinalizando o conteúdo da constituição do encontro dos personagens e, por conseguinte, o vínculo amoroso estabelecido interior de suas histórias.

Por fim, compreendemos que **O filho de mil homens**, mediante contextualização teórica feita para esta dissertação, é o resultado sobre a capacidade de conciliar a experiência amorosa, muitas vezes ancorada no mal-estar e no sofrimento, a uma subjetividade autoafirmativa, pois foi possível notar que a fusão entre o eu e o outro não impede que cada sujeito viva e seja determinado pela sua diferença própria, e que os laços por ora escolhidos e estabelecidos não restringem a relação de cada personagem com a vontade individual; pelo contrário, reiteram que a escolha da família que se deseja ter é determinante para transcender os obstáculos da ordem objetiva.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Tradução: Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. São Paulo: Francisco Alves, 1983.

_____. **O grau zero da escrita**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.

BAUMAN, Zygmunt, **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução: Suzana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2013.

BORGES, Maria de Lourdes. **Amor**. Col. Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.

COMTE-SPONVILLE, André. **A felicidade, desesperadamente**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **O amor**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

DELEUZE, Gilles; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

FERNANDES, Alessandra Leila Borges Gomes. **Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo**. 2008. 285f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

FERREIRA, Nadiá. **A teoria do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade – O cuidado de si**. Vol, 3. Tradução: Maria Thereza de Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2011.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Tradução: Milton Amado. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica** – Quatro ensaios. Tradução: Marcus di Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução: Lena Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Gradiva, 2015.

MÃE, Valter Hugo. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **o apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **o nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **o remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Editora 34, 2015.

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

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

MANGUEL, Alberto. Prefácio a O filho de mil homens. In: MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

MARQUES, Marcelo Pimenta. Amor platônico? **Revista Cult**. São Paulo: Bregantini, n° 146, p. 46-8, mai. 2010.

MATOS, Marlise. **Reinvenções do Vínculo Amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia**. Belo Horizonte, Editora UFMG/IUPERJ, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O banquete**. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Gaspar. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos** – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**: Os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. 1995. 122f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

_____. **Quanto a mim, eu**: A subjetividade literária em Pessoa e Borges. 2001. 198f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **A vida em comum**. Tradução: Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. In: NOVAES, Aduino (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 221-260.

SITES

ENTREVISTA A VALTER HUGO MÃE. Roda Viva. Rio de Janeiro: TV Cultura, 2015. Programa de TV. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>. Acesso 07 de out. 2017.

FERNANDES, Alessandra Leila Borges Gomes. Você ainda quer dançar comigo? Considerações sobre a dança do amor em Caio F, Ana C, Al Berto e Renato Russo. *Fólio – Revista de Letras. Vitória da Conquista*. v. 6, n. 2, p. 25-44, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/4553>. Acesso em 03 de set. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Resistir às sereias. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/resistir-as-sereias/>. Acesso em 25 de fev. 2018.

REBLIN, Filipe. Vamos nós ao *nosso reino*. *Revista Versalete, Curitiba*, v. 4, n. 7, jul./dez. 2016. Disponível <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol4-07/8%20Vamos%20ao%20nosso%20reino.Filipe%20Reblin%20PRONTO.pdf>. Acesso em 10 de nov. 2017.

RODRIGUES, Sérgio. Avacalhando preconceitos: ‘o remorso de baltazar serapião’. Disponível em <http://todoprosa.com.br/avacalhando-preconceitos-o-remorso-de-baltazar-serapiao/>. Acesso em 15 de jan. 2018.

SILVA, João Céu e. Valter Hugo Mãe recusou usar palavra 'não' no último livro. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/valter-hugo-mae-recusou-usar-palavra-nao-no-ultimo-livro-5471848.html>. Acesso em 15 de jan. 2017.

TEOTÔNIO, Rafaella Alves Cristina. A desumanização: metamorfoses do corpo e da alma na obra de Valter Hugo Mãe. *Intersemiose (Revista Digital)*. ANO IV, N. 07 | Jan /Jun 2015.

Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2015/10/091.pdf>. Acesso em 15 de jan. 2017.

VALTER Hugo Mãe. Entrevista à Revista Época. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/valter-hugo-mae-melhor-coisa-que-os-portugueses-fizeram-foi-o-brasil.html>. Acesso em janeiro/2016.

_____. **Entrevista ao Observador.** Disponível em: <http://observador.pt/especiais/valter-hugo-mae-nao-gostei-da-minha-adolescencia-nao-aconselho-a-ninguem/>. Acesso em 02 de mar. 2017.

_____. **Entrevista ao Suplemento Ípsilon.** Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2008/08/01/entrevista-de-valter-hugo-mae-com-as-linhas-desaparecidas>. Acesso em 14 de jan. 2018.

_____. **Entrevista ao Diário de Notícias (Portugal).** Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2008/interior/acho-que-um-dia-destes-vou-morrer-de-amor-995884.html>. Acesso em 16 de jan. 2018.

_____. **Entrevista à Maria João Caetano.** Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/musica/interior/valter-hugo-mae-o-escritor-tambem-canta-no-governo-1266892.html>. Acesso em 16 de jan. 2018.

_____. **Entrevista à Maria Leonor Nunes.** Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/rubricas/origami/as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-mae=f545016>. Acesso em 12 de jan. 2017

WATTEAU, Antoine. Embarque para Citera. Disponível em: <https://livresdemalice.blogspot.com.br/2010/03/le-grand-meulnes-watteau.html>. Acesso em 20 de mar. 2018.