



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**SANDRA LÚCIA SANT'ANA DOS SANTOS**

**TECENDO PO-ÉTICAS EM TRÊS TONS: LINGUAGEM, AMOR E MEDO EM  
VALTER HUGO MÃE**

Salvador  
2023

**SANDRA LÚCIA SANT'ANA DOS SANTOS**

**TECENDO PO-ÉTICAS EM TRÊS TONS: LINGUAGEM, AMOR E MEDO EM  
VALTER HUGO MÃE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de doutora.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Coorientador: Alex Sandro Leite

Salvador  
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SANT'ANA DOS SANTOS, SANDRA LÚCIA  
TECENDO PO-ÉTICAS EM TRÊS TONS: LINGUAGEM, AMOR E  
MEDO EM VALTER HUGO MÃE / SANDRA LÚCIA SANT'ANA DOS  
SANTOS. -- Salvador, 2023.  
176 f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz.  
Coorientador: Alex Sandro Leite .

Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em  
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da  
Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2023.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura  
Contemporânea . 3. Estudo dos Afetos . 4. Valter Hugo  
Mãe . I. Coelho Muniz, Márcio Ricardo. II. Leite ,  
Alex Sandro. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**SANDRA LÚCIA SANT'ANA DOS SANTOS**

**TECENDO PO-ÉTICAS EM TRÊS TONS: LINGUAGEM, AMOR E MEDO EM  
VALTER HUGO MÃE**

Tese para obtenção do grau de doutora em Letras

Salvador, 20 de dezembro de 2023

**Banca Examinadora:**

**Presidente:**

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Orientador)

**Interna à instituição:**

Profª Drª Mirella Marcia Longo Vieira Lima

Profª Drª Nancy Rita Ferreira Vieira

**Externa à Instituição ou ao Programa:**

Profº Drª Rita Aparecida Coelho Santos

Profª Drª Julia Pinheiro Gomes

## AGRADECIMENTOS

A Deus, tudo em minha vida, pois *Aqueles que esperam no Senhor [...] voam alto como águias. Correm e não ficam exaustos, andam e não se cansam* (ISAÍAS 40:31).

Ao meu pai (encantado), *poesia que me rasga/ Em teu corpo havia poemas/ Que meus olhos liam em ternura/ e demora* (SANDRA LISS), *onde se lê saudade, leia-se soda cáustica* (ROBERVAL PEREYR).

À minha família, mãe, e irmãs, *Amo como ama o amor* (FERNANDO PESSOA). *Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é [...] um descanso na loucura* (GUIMARÃES ROSA).

Ao professor Márcio Ricardo Coelho Muniz, meu orientador, por caminhar comigo neste tortuoso percurso, *Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração* (GUIMARÃES ROSA).

Ao meu coorientador Alex Leite, *pela partilha e condução por caminhos menos densos, Não se vê outro assim, com tão legítimo valor, capaz de ser e valer, sem querer parece* (GUIMARÃES ROSA).

Aos Professores da UFBA que redimensionaram minha janela, Sandro Ornelas, Lívia Natália e Suzane Costa, *Mandaram-me/ despir do medo/ que minha pele/ era de vento/ Que minha força vinha das águas/ Elas(es) são professoras(es), pai/ Como eu poderia não acreditar?* (SANDRA LISS)

Às minhas amigas Júlia, Vanusa, Lorrana e Tay que nunca soltam minha mão, *Resistir ao lado das pessoas que a gente gosta / deixa a luta mais suave/ a gente não quebra, entorta/As lágrimas ficam filtradas/ E sem que a gente perceba, percebendo/ as coisas começam a mudar à nossa volta/ E aquele sonho que parecia impossível/ acaba virando festa.* (SERGIO VAZ).

Aos que tornaram o caminho mais leve, Aline Nery, Mariana Paim, Ramon, Joyce e Adulai, *se quer ir rápido, vá sozinho, se quer ir longe, vá acompanhado* (PROVÉRBIO AFRICANO)

Aos motivadores, apoiadores e anjos que facilitaram meus caminhos, César, Márcio, Roberto Franco, Ana, Daniela Galdino, *O segredo é não cuidar das borboletas e sim cuidar do jardim para que elas venham até você* (MÁRIO QUINTAVA)

Ao meu *eu* inseguro, pela coragem de ir, mesmo com medo, *escreva, escreva em muros/ papéis, paredes e peles/ continue contando a sua história* (RYANE LEAO)

Ao PPGLITCULT, por todas a possibilidade de ampliação de mim, através do conhecimento, *sou figura reduzida e de pouco aparecimento [...]. quase que nada sei, mas desconfio de muita coisa* (GUIMARÃES ROSA)

À CAPES, por financiar este sonho e me fazer chega até aqui, *tenho em mim todos os sonhos do mundo* (FERNANDO PESSOA) *eu agradeço humildemente/ Gesto assim vário e divergente* (CARLOS DRUMMOND).



(Suzart)

*Agora eu sei:  
apenas o amor nos rouba o tempo.  
(Mia couto)*

*O amor é Deus para mim  
(Paulinho Moska)*

## RESUMO

Nesta pesquisa, discutimos a narrativa de Valter Hugo Mãe, à luz da epistemologia dos afetos. Estudamos a linguagem e seu potencial de afetar o leitor, pensando nela como uma linguagem-afeto e na representação-afeto construída na narrativa de VHM; elencamos reflexões sobre o afeto amor em suas potencialidades e suas ausências, no intuito de exemplificar sua força, a partir das vivências dos personagens, e de como esse é um ato e não um mero sentimento; discorremos sobre o medo e toda sua força de neutralização das ações dos sujeitos das narrativas, enfatizando que esse afeto pode ser uma inibição psíquica, mas também um mecanismo para manutenção de poderes; e por fim tratamos da comunidade, como algo construído pelos afetos, nesse ínterim, refletimos como as narrativas de Valter Hugo Mãe criam comunidades. Em todas estas temáticas, tentamos investigar a ética dos afetos perpassando a narrativa do autor português, que escreve também de forma a afetar o leitor, daí o termo poética, que usamos no título e desenvolvemos ao longo do estudo. Tecemos leituras na perspectiva dos afetos e afecções nas linhas e entrelinhas de três romances de VHM: *A máquina de fazer espanhóis*, *O Filho de mil homens* e *Homens imprudentemente poéticos*. Para elucidar a leitura com esse enfoque, dialogamos com autores que definem e discutem o afeto, principalmente com Baruch de Spinoza, Diana Klinger, Bell Hooks, Jean Delumeau e Vladimir Safatle. Nosso intuito é evidenciar o potencial de afetar e de conduzir à ação, que possui as narrativas do autor português, tanto pela linguagem-afeto, quando pela representação-afeto dos personagens.

Palavras -chave: Valter Hugo Mãe – Afetos – Projeto ético – Comunidade – Amor – Medo - Amizade

## ABSTRACT

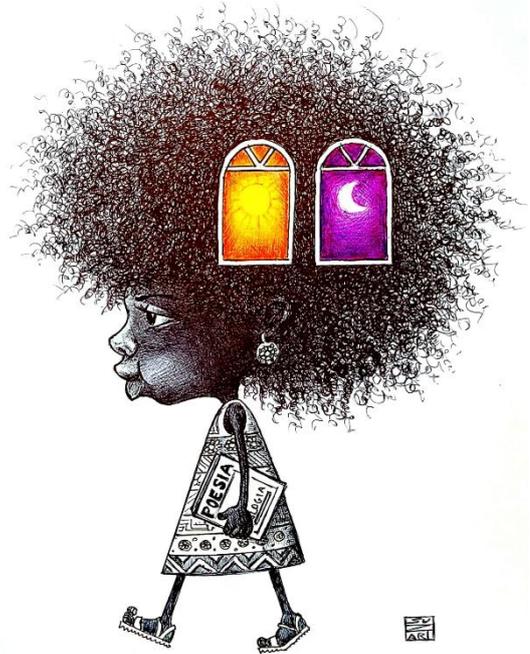
In this research, we discuss Valter Hugo Mãe's narrative in the light of the epistemology of affect. We studied language and its potential to affect the reader, thinking of it as an affect-language and the affect-representation constructed in VHM's narrative; we listed reflections on the affect of love in its potentialities and its absences, in order to exemplify its strength, based on the characters' experiences, and how it is an act and not a mere feeling; we discuss fear and all its power to neutralize the actions of the subjects of the narratives, emphasizing that this affection can be a psychic inhibition, but also a mechanism for maintaining power; and finally we deal with community, as something constructed by affections, in the meantime, we reflect on how Valter Hugo Mãe's narratives create communities. In all these themes, we try to investigate the ethics of affections that permeate the narrative of the Portuguese author, who also writes in such a way as to affect the reader, hence the term po-ethics, which we use in the title and develop throughout the study. We weave readings from the perspective of affections in the lines and between the lines of three novels by VHM: *A máquina de fazer espanhóis*, *O Filho de mil homens* and *Homens imprudentemente poéticos*. In order to elucidate the reading with this approach, we dialogued with authors who define and discuss affect, mainly with Baruch de Spinoza, Diana Klinger, Bell Hooks, Jean Delumeau and Vladimir Safatle. Our aim is to highlight the potential to affect and to conduct. Our aim is to highlight the potential of the Portuguese author's narratives to affect and lead to action, both through the language-affect and the representation-affect of the characters.

Keywords: Valter Hugo Mother – Affection – Ethical project – Community – Love Fear – Friendship

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. UM TSUNAMI: VALTER HUGO MÃE E SUA LINGUAGEM-AFETO</b> .....	20
2.2 REPRESENTAÇÃO-AFETO EM TRÊS ROMANCES DE VHM: <i>O FILHO DE MIL HOMENS, HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS E A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS</i> .....	24
2.2 'LINGUAGEM-ABRAÇO, LINGUAGEM-LUZ', COMO SE CAÍSSE DE UM CANDEEIRO .....	42
2.3 LINGUAGEM-AUSÊNCIA: OS SERES CARREGADOS DE SILÊNCIOS E DE AUSÊNCIAS.....	51
<b>3. A VIRADA AFETIVA</b> .....	60
3.1 UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO PARA O AMOR EM VALTER HUGO MÃE .....	64
3.2 AMAR É DOBRAR-SE: O AMOR AFETIVO-SEXUAL EM VHM .....	72
3.3 AMORES AUSENTES: LUTO, MATRIMÔNIO E CORPOS DISSIDENTES .....	83
3.4 OS (DES)AMORES MATERNS NAS NARRATIVAS DE VHM.....	93
3.5 O AMOR E A POTÊNCIA DE AGIR EM VHM: CONSTRUINDO UMA ÉTICA DO AMOR .....	99
<b>4. O AFETO MEDO: MINHA MÃE PARIU GÊMEOS, O MEDO E EU</b> :.....	104
4.1 O MEDO COMO UMA ORQUESTRA QUE NOS REGE: DO MEDO À ANGÚSTIA EM VHM.....	111
4.2 O MEDO É UM INIMIGO MAIS PERIGOSO DO QUE TODOS OS OUTROS: O MEDO INSTITUÍDO PELOS PODERES EM VHM .....	119
4.3 ALEGORIA DO MEDO EM <i>HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS</i> .....	125
4.4 O MEDO E A ANULAÇÃO DA POTÊNCIA DE AGIR EM VALTER HUGO MÃE .....	129
<b>5 O AMOR E O MEDO TECEM RELAÇÕES AFETIVAS NAS COMUNIDADES</b> ...	137
5.1 O FIM DA COMUNIDADE? .....	141
5.2 A AMIZADE CONSTRÓI A COMUNIDADE NAS NARRATIVAS DE VALTER HUGO MÃE. ....	147
5.3 AMORES QUE ERGUEM E MEDOS QUE ARRUÍNAM: COMUNIDADES (DES)INTEGRADAS PELOS AFETOS.....	158
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	164

## 1. INTRODUÇÃO



(Suzart)

### **Carta para mim**

*Querida, desejo que seu encontro com ela seja o sol descendo ao mar. Que os rios que a percorrem, desaguem todo em ti, em seu corpo, mas principalmente em seu desejo de existir melhorando o mundo. Que a literatura seja sua mulher, seu homem, seus desejos, seus orgasmos, suas risadas, sua dança, seu vinho, suas composições mais hedonistas e suas inquietudes existenciais.*

*A resposta*

*Estimada, sabemos que a literatura me costura e assombra meus medos. A leitura fez-se em mim, desde a infância, como companheira de uma solidão imposta pelo meu tom de pele. A escritura pôs-se à luz na época das rasuras de um eu em busca de algum grupo de acolhimento – na adolescência. A docência foi um feto implantado em meu ventre, por professoras encantadoras, que desnudavam a existência, através da literatura. A pesquisadora surgiu como uma necessidade de revirar o avesso do que estava exposto; queria tocar a outra margem da literatura e ir além do impressionismo. A literatura me trouxe ao doutorado, com ela corri rios fundos, densos, escuros, calmos e turbulentos. Com ela, teço vários sonhos, materiais e simbólicos. A literatura toca a minha humanidade de tantas formas, que me encanto e emocio como como encontrei-me e pude desnudar meus meandros, com seus caminhos.*

(Sandra Liss)

Através de uma *carta para mim*, teço os caminhos que a literatura tem me suscitado, também de meus percursos ao seu lado e de onde quero chegar, através de seus rios e travessias. A literatura tem sido meus desdobramentos para dentro e para fora, por isto muito mais que uma teorização ou atividade crítica, penso nela como uma forma de ser e de estar comigo e com o mundo. Há oito anos, escrevi na minha dissertação de mestrado, intitulada “Paisagem e Identidade em Milton Hatoum”, que

O universo literário está repleto de saberes, pensares e sentires, pois de forma significativa expõe as profundezas humanas. A literatura conta a história de dentro da gente, as histórias que de outra forma não conseguiriam exprimir os significados de nossa existência. Todorov (2012, p. 52) argumenta que a arte – logo, a literatura – leva o ser humano a atingir o absoluto, a alcançar a mais plena satisfação pessoal e psicológica [...] (Santos, 2015, p. 11).

Hoje, reafirmo esse argumento, acrescentando que para além dela, as atividades de escrita, crítica literária e/ou outras possibilidades (como a performance) são caminhos de autodescoberta. Eu me teci no processo longo e tortuoso da escritura da tese, ao destecer os caminhos das narrativas de Valter Hugo Mãe. Caminhos desvendados a partir de uma leitura crítica-analítica dos afetos ali postos, circulando e criando *circuitos de afetos* e comunidades.

Na referida dissertação, cito Proust, nesta passagem de *Em busca do tempo perdido*: “[...] a vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte, a única vida plenamente vivida é a literatura” (Proust, 214, p. 245-246). O clássico romancista acrescenta que a arte nos permite sair de nós mesmos; viver outras vidas (idem). Para Todorov, uma obra literária é “[...] mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, [a] literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (2012, p. 23). O estudioso reforça seu pensamento citando Oscar Wilde: “[...] a função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo”. (Wilde *apud* Todorov, 2012, p. 66).

A literatura contemporânea vem exprimindo a vida em suas múltiplas possibilidades, (re)construindo mundos imaginários, possíveis, diante da realidade escancarada nas imagens tecnológicas. Estas representações tecidas no universo

literário, nas quais circulam experiências reais (escrevivências), corpos dissidentes e tantas outras vivências de nosso tempo, possibilitam que as pessoas se percebam nas angústias do personagem ou do eu-lírico. A partir desse recorte da literatura contemporânea, refletimos sobre uma das temáticas que mais tem suscitado estudos e pesquisas, que é o recorte emocional dos sujeitos produtores, representados e consumidores do texto literário e também a representação de corpos e subjetividades na produção atual.

A primazia da racionalidade, por séculos sustentada por filósofos e outros pensadores, perde espaços para outra forma de saber, que tanto compreende o ser humano em sua forma de estar, como em sua forma de ser no mundo, a qual, nas últimas décadas, tem sido nomeada de afetividade ou de teoria dos afetos. Tal forma de pensar/compreender o ser humano ganha espaço em um cenário global, em que as sensibilidades são expostas, através de objetos artísticos, para que os sujeitos compreendam a si mesmos nas relações e em suas individualidades e também para a compreensão do outro, o que não deixa de ser ainda uma forma de autocompreensão.

Priorizar essas subjetividades é fundamental, pois nossos tempos contestam com veemência a ideia de seres humanos universais, colocando alteridades como ponto de partida para discutir qualquer questão concernente à humanidade. Ao pensarmos nas alteridades, desconstruímos a universalidade dos sujeitos e trazemos ao centro das discussões os indivíduos colocados às margens por séculos. Esses, em nossa contemporaneidade, exigem o direito à fala, à escuta e à exposição de suas emoções, numa espécie de requerimento de humanidade, por longo tempo negada às suas existências. Há, por parte desses indivíduos, o exercício de falar de si, numa espécie de desnudamento de seus *eus*, o que se alarga ainda mais nas tessituras artísticas, como um todo, e nas literárias, de forma mais específica, por ser essa (a literatura) o lugar mais potente da linguagem verbal e do imaginário.

A literatura contemporânea dá relevo às exposições das emoções, das subjetividades, das alteridades. Desses espaços de amostragem do humano a partir da representação, surge a potencialidade de afetar o outro sujeito da escritura, o leitor. Assim, percebo a narrativa do autor português Valter Hugo Mãe como uma amostragem do humano no limite de sua afetividade. É esse autor que suscita nossas

discussões e todo empreendimento de leitura tecido nesta pesquisa, por isto, é importante conhecê-lo.

Valter Hugo Mãe nasceu em Angola, mas reside desde criança em Portugal, por isso, a maior parte de suas experiências, assim como sua formação, o coloca como autor português. Valter Hugo Mãe é o nome artístico de Valter Hugo Lemos, que justifica o uso desse pseudônimo por perceber a maternidade como a mais sublime das experiências humanas. Além de escritor, ele é editor, cantor, desenhista e apresentador de programa de entrevistas, o que demonstra as múltiplas facetas e as inquietudes expressas em artes pelo autor. Seus escritos englobam romances, poesias, contos e histórias infantis. Alguns foram premiados, com destaque para o romance *O remorso de baltazar serapião*,<sup>1</sup> que ganhou o Prêmio Literário José Saramago em 2007, e a crítica positiva do autor que dá nome à premiação deu visibilidade às produções de Valter Hugo Mãe.

Em um de seus artigos sobre as narrativas de Valter Hugo Mãe, Alessandra Rech informa que o autor português é:

Um dos mais destacados autores portugueses da atualidade, sua obra circula em países como o Brasil, a Alemanha, a Espanha, a França e a Croácia. Tem sete romances publicados: *Homens imprudentemente poéticos*; *A desumanização*; *O filho de mil homens*; *A máquina de fazer espanhóis* (Grande Prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano e Prêmio Portugal Telecom de Melhor Romance do Ano); *o Apocalipse dos trabalhadores*; *O remorso de Baltazar Serapião* (Prêmio Literário José Saramago) e *O nosso reino*. Escreveu livros infantis, como *Contos de cães e maus lobos*, *O paraíso são os outros*; *As mais belas coisas do mundo* e *O rosto*. A sua poesia foi reunida no volume *Contabilidade*. (2018, p. 02)

VHM, em entrevista a Grazielle Albuquerque, afirma que iniciou sua carreira literária publicando poemas aos 24 anos e seu primeiro romance surge 8 anos depois. Percebe-se que há um longo caminho do autor com os escritos em versos, o que para nós é trazido para a prosa poética. O autor, ainda nesta entrevista, fez referência a seu labor literário, enquanto uma apreensão da poeticidade da linguagem e do mundo:

---

<sup>1</sup> Os quatro primeiros romances de Valter Hugo Mãe (*o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis*) são conhecidos como a tetralogia das minúsculas. Escritos inteiramente com letras minúsculas, há uma intenção em aproximar o texto da oralidade. De acordo com o autor, não falamos com a letra maiúscula posta no texto.

“Escrevo, chego a páginas 30, 40, 50 e penso: ‘Não é isto. Isto até me agrada muito, até me faz bem escrever esta história, até me alegra escrever no sentido do ego do termo’. As frases podem ser lindas. Há *momentos poéticos* que me cativam muito e que me chamam a atenção, mas aquilo é só uma espécie de emanção de outro romance qualquer, assim, uma mesma energia, uma mesma estética” (Albuquerque, 2015, grifo nosso).

Nesses escritos, tecidos com labor na linguagem, como afirmam José Saramago, Silviano Santiago, Laurentino Gomes e Caetano Veloso nas orelhas e prefácios dos romances de Valter Hugo Mãe, percebemos o ser humano desnudo em suas emoções e a projeção de uma humanidade construída (ou organizada) a partir dos afetos. Sua escritura, na medida em que trabalha com as sensibilidades humanas, trazendo à baila potentes emoções, cria uma rede de trocas para com o leitor. Essas prosas-poéticas tecem uma circularidade de afetos que vão desde os individuais até os sociais. Para citar alguns, lembremos em *O filho de mil homens* a criação de uma nova família agregadas a partir do afeto amor; ou em *A máquina de fazer espanhóis*, o afeto, a empatia (e amizade), materializados na imagem de dois idosos dormindo abraçados, tentando vencer o medo da senilidade; ou ainda o ciúme, que destrói toda a família em *o remorso de baltazar serapião*. Nesse espaço, construído com/pelos afetos, encontro como leitora acolhimento no deleite literário, mas também encontro, na teoria dos afetos, caminhos discursivos para potencializar minhas paixões de alegria, mesmo em um terreno mais árido como a escrita acadêmica.

Os objetos analisados neste estudo serão três romances de Valter Hugo Mãe: *O filho de mil homens*, *A máquina de fazer espanhóis* e *Homens imprudentemente poéticos*. Estas três narrativas foram escolhidas, inicialmente, a partir de uma relação afetiva minha com elas, mediados pela percepção de que todas me afetaram enquanto leitora. Porém, em um estudo mais minucioso, percebi afetos e afecções latentes nas obras lidas, inclusive movimentando ações e criando comunidades de afetos, o que me possibilitou promover reflexões sobre as narrativas do autor a partir das epistemologias dos afetos.

O romance *O filho de mil homens* (2013) narra histórias de personagens solitários, vivenciando as agruras de suas existências, que se encontram e se compõem em uma família. A narrativa inicia com Crísóstomo, que aos 40 anos passa a lastimar sua solidão e tenta rasurá-la procurando um filho e uma mulher. Depois

conhecemos outros personagens, que serão filho, mulher, amigos de Crisóstomo ou que de alguma forma se ligarão a ele. Cada capítulo da narrativa traz a história e as dores de um personagem, que em determinado momento se encontra com os outros, formando ou uma família ou um vínculo entre amigos, e, dessa forma, vencem suas solidões.

Em *A máquina de fazer espanhóis* (2011), conhecemos a história de António Silva, um barbeiro, pai de dois filhos, que aos 84 anos precisa aprender a lidar com a morte da esposa e a viver em um asilo. Sentindo-se abandonado, seu Silva, ao ir para o asilo, abre um pouco seus campos de relações com o outro, pois sempre viveu para si e para sua família. A narrativa, em primeira pessoa, traz a memória de Silva, sua história de amor com a esposa e a convivência com o Regime Militar de Salazar<sup>2</sup>. Conhecemos também histórias de outros idosos que moram no asilo e que buscam, com Silva, maneiras para lidar com o abandono, a solidão e as novas experiências naquele novo espaço.

O terceiro romance objeto de nosso estudo, *Homens imprudentemente poéticos* (2016) narra as desventuras de Itaro, um artesão que ao descobrir que ficará cego vive conflitos internos e externos, impactando a vida dos outros personagens ao seu redor: a irmã, a criada e o vizinho. Numa narrativa não linear, conhecemos um pouco da infância de Itaro, a relação com a irmã cega e com a criada Kame, o seu ofício de artesão de leques e o dom de descobrir o futuro através das mortes de bichos. Acompanhamos também o ódio que o personagem adquire, depois do prenúncio da cegueira, a tudo que emana vida, destruindo flores, bichos e objetos que tivessem algum significado para a beleza ou para o amor.

A leitura analítica desses romances e o percurso pela teoria dos afetos suscitaram reflexões, que trazemos neste estudo a partir das seguintes questões: Qual a força dos afetos na/da narrativa de Valter Hugo Mãe para conduzir as vivências e potencializar as existências dos personagens e para criar comunidades? As narrativas de Valter Hugo Mãe criam uma ideia de humanidade a partir da ética dos afetos? Diante desses questionamentos, acreditamos que o autor Valter Hugo Mãe cria nas tessituras narrativas afetos como amor e medo, os quais são condutores de todas as ações das personagens. Essas escrituras são tecidas com uma linguagem

---

<sup>2</sup> Em Portugal, institui-se, sem resistência, uma Ditadura Militar entre os anos de 1926 e 1933. Em 1933, surge o Estado Novo, tendo como maior representante António de Oliveira Salazar, daí dá-se início à Ditadura de Salazar, que durou 41 anos, sendo finalizada em 1974 por meio da Revolução dos Cravos.

que também entendemos como um recurso para afetar o leitor. O autor ainda cria uma comunidade, que mesmo reunida pelos outros fatores, como a vizinhança, o parentesco etc, igualmente, se mantém unida pela força dos afetos.

Esta pesquisa, a partir de leituras sobre as teorias dos afetos e de análises em narrativas de Valter Hugo Mãe, estuda a força do afeto da linguagem e da representação em três romances do autor: *O filho de mil homens*, *A máquina de fazer espanhóis* e *Homens imprudentemente Poéticos*. Nas leituras analíticas das obras, analisamos como é tecida a linguagem de Valter Hugo Mãe para afetar os leitores, refletindo como é construída uma linguagem-afeto em suas narrativas; investigamos como os afetos conduzem e potencializam os caminhos/ vivências das personagens das obras; discutimos como as relações afetivas criam, organizam e desintegram as comunidades na ficção de VHM; e tentamos entender o projeto de humanidade construído pelo autor português e como é possível ler esse projeto à luz da teoria de Spinoza, somada a outros autores, pensadores da ética dos afetos.

A epistemologia dos afetos nos serviu, então, para um percurso analítico dos já referidos romances de VHM. A partir da observação dos afetos que circulam neles e tecendo análises críticas-teóricas amparadas pelas teorias de Spinoza e também através de pesquisadores que aprofundaram as pesquisas do filósofo do século XVII, iremos discutir os afetos dos personagens e da/na linguagem de VHM. Nossa pesquisa traz reflexões, também, a partir de pensadores contemporâneos, não necessariamente leitores de Spinoza, mas que abordam afetos como amor, amizade e medo.

Nosso percurso analítico perpassou pela leitura de pesquisas que tematizaram os afetos em Valter Hugo Mãe, aproximando e refletindo sobre os diálogos ou as contribuições dessa fortuna crítica com a presente tese. Assim, tecemos leituras do artigo *Afetos na Pós-modernidade: uma leitura de 'O filho de mil homens', de Valter Hugo Mãe*, de Alessandra Rech, percebendo nesse que, embora se proponha a tratar dos afetos, pensa-os a partir das experiências de vida na pós-modernidade. O trabalho se difere do nosso, pois não se propõe a trabalhar determinados afetos e sua circularidade na narrativa de VHM, mas sim pensar em como a pós-modernidade caminha para uma sociedade mais solidária e menos individualista. Tecemos leituras também da tese "Valter Hugo Mãe: o filho de mil textos", de Danilo Sales de Queiroz Silva, defendida em 2018 no Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura da

UFBA, onde se verificou uma análise das narrativas do autor português, no que ela se propõe para uma educação dos afetos ou “possibilidade de humanização”, nas palavras do pesquisador, ao mesmo tempo que faz uma análise comparativa com as posturas políticas de Valter Hugo Mãe. O pesquisador dá ênfase às relações tecidas em *O filho de mil homens*, enfatizando o realce que o autor dá às minorias políticas, algo que também é defendido em seus discursos em entrevistas, festas literárias e outras aparições públicas. O destaque dessa minoria e todo projeto literário e político de VHM, de acordo com Danilo Sales, se assentam no ideal do português de potencializar a humanização. Nas palavras do autor:

Em todas essas histórias, fica marcado o comentário em relação ao universo humano: a solidão e angústia nos preenche a todos. Compartilhadas, essas condições geram aquilo a que chamamos de humanização. Os personagens de Valter Hugo Mãe propõem esse contato com outro como forma de escapar da animalização e da dominação de discursos de opressões. O amor, como forma de união, representa um espírito libertador e destruidor de amarras, sendo, portanto, importante na manutenção de um cuidado social recíproco. Desse jeito, a escrita do autor aponta para a cidadania, para a promoção de “um respeito e um cuidado pelas pessoas todas” (Silva, 2028, p.73).

Observamos nos estudos que pautaram as narrativas de Valter Hugo Mãe e que tematizaram os afetos, que não houve um estudo sobre a natureza dos afetos, como nos propõe Baruch Spinoza. Nossa tese se propõe a fazer esse estudo, refletindo sobre como esses afetos (i)mobilizam os personagens nas suas diversas vivências. Nosso recorte propõe estudar os afetos amor e medo e pensar na amizade como outro afeto possível. Refletimos, também, sobre como esses referidos afetos propõem uma nova comunidade. Acreditamos contribuir com o tema dos afetos na literatura, a partir dos estudos desses afetos específicos e com uma leitura crítica das narrativas de Valter Hugo Mãe.

De forma mais específica, enfatizamos que essa pesquisa de crítica literária, de diálogos teóricos de autores – nem sempre harmonizados nas ideias e de proposição de uma tese (a criação da comunidade de afetos) – irá viabilizar uma análise crítica das obras literárias de VHM, com enfoque na possibilidade de alguns afetos (amor, medo e amizade) potencializar ou suprimir a liberdade das personagens. Por fim, nosso método será a leitura das linhas e entrelinhas dos romances de Mãe,

entrelaçando os seus discursos e as suas formas de dizer às epistemologias já mencionadas.

Nossa pesquisa tem uma forte ligação com a filosofia, pois as discussões partem de Baruch Espinosa, filósofo por tanto tempo esquecido, por surgir exatamente no momento em que a razão era a medida de todas as coisas. O filósofo do século XVII tensiona a primazia da consciência (a razão) sobre as emoções (o corpo), e seu livro *Ética* demonstra exatamente a dissolução dessa primazia. Com Espinosa vamos estudar a teoria dos afetos, conceituando afetos e afecções e iremos discutir a natureza de alguns afetos como amor e medo.

Outros filósofos, leitores de Spinoza, aparecem citados nesta pesquisa, mesmo que de forma breve ou entrelaçado com outras discussões. Deleuze e Guattari, a partir de suas reflexões teóricas sobre o afeto como um objeto político, trazem uma contribuição para nosso estudo, pensando na questão do afeto em aproximação à biopolítica foucaultiana. A perspectiva defendida é a de que na biopolítica se misturam o político, o social, o econômico e o afetivo. Os autores argumentam que o afeto é uma máquina de guerra contra o estado.

O filósofo Vladimir Safatle contribui para os estudos dos afetos, pensando-os nos espaços sociais, por isto, sua voz é fundamental para esta pesquisa. O autor aborda a circularidade dos afetos na sociedade e como os campos de poder utilizam alguns afetos para o domínio da população. Com os estudos desse filósofo, refletimos sobre o medo, enquanto afeto psíquico e social. Outras significativas contribuições nesta pesquisa são dos sociólogos Zygmunt Bauman e Anthony Giddens.

No campo da Literatura, nossos diálogos foram com a estudiosa Diana Klinger, que na mesma linha dialógica espinosiana postula em *Literatura e Ética* que a obra literária, à luz de Spinoza, é um ato:

Spinozianamente, a obra deixaria de ser pensada enquanto objeto para ser percebida como ato: ela só vai ter um sentido (para mim) quando produzir reverberações (em mim), e desse encontro entre mim e a obra resultar um aumento de (minha) 'potência de existir'. Sentido: uma questão de encontros e reverberações (Klinger, 2014, p. 56).

Outra pesquisadora da nossa área que aqui nos interessa enquanto diálogos teóricos discursivos é Ligia Gonçalves Diniz. A autora repensa a representação literária, que desde Aristóteles é teorizada a partir da relação com a razão, e cria o

termo representação-afeto, que é uma forma que o texto literário tem de afetar nosso corpo. Para Diniz (2017), “a literatura oferece de maneira extraordinária o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor” (p. 22). A pesquisadora pensa nessas imagens na literatura de uma forma geral, acrescentando ao já amplo conceito de representação mais uma concepção, a de *representação-afeto*.

Perpassa pelos teóricos, pensados para a presente pesquisa, a ideia do afeto como “os efeitos corporais de uma dinâmica relacional” (Klinger, 2014, p. 81), pois os corpos não possuem afetos em si mesmos, mas a capacidade de afetar os outros corpos numa relação. Pautados em tal assertiva, nosso caminho é perscrutar como os romances de Valter Hugo Mãe criam uma *po-ética* e representam os afetos, ao passo que nos afetam a partir dessa representação e da linguagem-afeto.

Ao utilizarmos o termo *po-ética* estamos nos referindo à poesia incutida nas narrativas do autor português, mas também na construção de uma ética a partir dos afetos. Esse termo perpassa esta pesquisa, na medida em que nosso foco é refletir a produção de VHM, a partir de sua linguagem, mas também pensar nas representações e nas construções de uma nova humanidade dentro de um projeto ético dos afetos.

Nossa empreitada aqui caminha pelo desnudamento das escrituras de VHM, compondo um ensaio-tese que pensa o ser humano na ética dos afetos. O texto do autor português será, obviamente, o início e o fim de nossa busca, pois nele e com ele todas as vozes teóricas serão enredadas. É a partir de seus discursos e silêncios que serão compostas análises sobre as personagens e conseqüentemente sobre as questões humanas. Além disso, é na influência da linguagem de Valter Hugo Mãe que iremos rasurar a composição convencional de uma tese, tensionando a escritura acadêmica. Este trabalho não tem intenção de verbalizar academicismo, pelo contrário, nosso intuito é dançar com o corpo narrativo, tecendo afetividades no corpo que lê.

## 2. UM TSUNAMI: VALTER HUGO MÃE E SUA LINGUAGEM-AFETO



(Suzart)

José Saramago, no prefácio de *O remorso de Baltazar Serapião*, evoca um termo para falar sobre a força da narrativa de Valter Hugo Mãe, que remete ao poder de algo que a tudo move, a todos desloca, a tudo arrasta: o Tsunami. A analogia de Saramago faz pensar nos movimentos da água, nos poderes dos mares, mas principalmente nas simbologias que possuem ambas as palavras, água e mar. Destas simbologias, entrecruzadas pela liquidez e força, traçamos inicialmente um caminho, com Saramago, sobre a linguagem de Valter Hugo Mãe e suas potencialidades:

Este livro é um tsunami. Um tsunami linguístico, estilístico, semântico, sintático<sup>3</sup>. Um tsunami num sentido não destrutivo, mas pelo ímpeto e força. Quando li o livro, apresentou-se-me esta imagem que, claro está, meu caro Valter, lhe vai dar um riquíssimo título amanhã nos jornais: “o remorso de baltazar serapião é um tsunami”. Basta ler a primeira página, a primeira palavra, a sentir a primeira respiração. É um livro diferente. A sensação que esta obra me dá, além do ímpeto

3. Sempre que utilizarmos uma citação dos escritos portugueses, manteremos a grafia original do texto que citamos.

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

A palavra figurativa que Saramago utilizou com sagacidade – para externar a dimensão narrativa de Valter Hugo Mãe, principalmente no que se refere à linguagem – em seu sentido primeiro, significa uma força que leva as ondas do mar a alcançar alturas imensas e a se voltar sobre a terra, arrastando e destruindo tudo a sua volta. Esta definição é suficiente para a reflexão aqui colocada, pois o tsunami não nos interessa enquanto processo físico da natureza, mas sim em seu poderio de ação e em suas consequências, o que nos permite aproximá-lo ou ao menos relacioná-lo aos escritos do autor de *O remorso de Baltazar Serapião*.

A linguagem de Valter Hugo Mãe é uma potência que pode deslocar o leitor para lugares de dor e amor profundos, porém, diferente do tsunami, fertiliza o imaginário deste leitor. Seria, então, um movimento parecido com o temível abraço do mar, mas com uma consequência muito diferente, a da fonte de vida e de purificação, o qual é o significado simbólico da água (Chevalier; Gheerbrant, 2016). Pensando ainda nos elementos que formam o tsunami, o mar e as ondas, as simbologias podem nos aproximar ainda mais da analogia criada pelo escritor de *Ensaio sobre a Cegueira*. O mar apresenta, entre outros significados simbólicos, travessias mitológicas e bíblicas, cujo sentido é ir além, ultrapassar toda uma extensão líquida, sem se afundar, e do outro lado do mar transformar-se um novo ser. Mesmo sem mergulhar, a transformação ocorre apenas pelo encontro com a alteridade, com um novo espaço, que exige novas práticas. Quanto às ondas, “o mergulho [nelas] indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 658).

Realizar uma travessia e mudar de forma radical a existência é o que faz o desdobramento da narrativa de VHM, especialmente no labor com a linguagem. A travessia é realizada pelo leitor, ao cair em um mundo insólito e imaginário, porém tão verossímil, que pode modificá-lo, ou minimamente retirá-lo de um possível conforto existencial. O processo criativo de VHM, então, é o movimento veloz do mar e da onda em direção ao leitor, isto seria realmente um tsunami, um abalo, um potencial de fertilizar o imaginário do mundo.

As simbologias trazem uma interessante contribuição para percebermos os diferentes significados do mundo e de seus objetos. Nesse caso, elas nos auxiliaram

a compreender e alargar a analogia de Saramago sobre a linguagem de Valter Hugo Mãe, todavia, esse poder de “tsunami linguístico” requer um olhar mais minucioso sobre o que há na linguagem do autor português, que pode afetar o leitor. O estudo estilístico talvez abra caminhos de leitura para uma narrativa tão singular; mas decerto estudar as imagens, as metáforas, o dito, o quase-dito e o não-dito e tantos outros caminhos pelos movimentos líquido e sólido da linguagem de VHM propiciará diálogos mais contundentes e mais férteis para a compreensão de como os romances, que compõem este estudo, podem afetar os leitores e como eles me afetaram.

Os efeitos da leitura não são nenhuma novidade no campo da crítica literária, autores como Jauss e Iser, na segunda metade do século XX, legaram-nos suficientes contribuições sobre o tema e outros, como Luiz Costa Lima, aprofundaram o assunto. O estudo da linguagem em seus desdobramentos também não é nenhuma novidade, pois, desde Aristóteles, a literatura tem sido estudada enquanto linguagem, que provoca no leitor liberação de suas emoções. Talvez, algo não tão massivamente discutido seja a linguagem enquanto ato, ou como afirma Diana Klinger, “a escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros”. (2014, p. 54).

Em sua obra, Klinger apresenta-nos questões fundamentais para refletirmos acerca da linguagem literária e suas potencialidades, assim como reflexões sobre os sentidos de vida gestados a partir do encontro leitor e livro literário. Nas palavras da crítica: “os efeitos da leitura, da percepção estética, iriam além da ideia de significação, na procura de sentido” (Klinger, 2014, p. 54-55). Klinger afirma a transição da relação entre linguagem e realidade – algo a que a crítica contemporânea, voltada para os Estudos Culturais, tem se detido com afinco – para a relação entre linguagem e existência. Ou seja, a força das obras em afetar os leitores e dessa força construir neles sentidos.

A relação entre linguagem e existência, ou a linguagem enquanto ato, está atrelada ao que denominamos de Linguagem-afeto. Faz-se necessário definir esse termo, para avançarmos nas trilhas que apontam a narrativa de VHM como um tecedor dessa linguagem-afeto, que se bifurca em linguagem-abraço e linguagem ausência. Evoquemos a definição de Octávio Paz *de linguagem* e de Baruch de Spinoza sobre *afeto* para elucidar nosso conceito.

Para Octávio Paz, a linguagem humana é a articulação do pensamento abstrato com a comunicação. Ela é indicativa, emotiva e representativa, “em cada expressão

verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferentes intensidades” (2012, p. 40). Dessa afirmativa, compreendemos que a linguagem traz a significação de objetos/sujeitos, de forma objetiva, subjetiva ou emocional. Representar um elemento por meio de outro é a essência da linguagem, é estabelecer “a relação bipolar entre o signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação [...]” (Urban, *apud* Paz, 2012, p. 40).

No que tange ao afeto, Spinoza afirma que todo corpo em relação a um objeto externo sofre afecções. Significa que o afeto se estabelece numa perspectiva relacional com o mundo externo, e as reverberações em nosso corpo e mente. O autor enfatiza que os afetos se bifurcam em afetos alegres e afetos tristes.

À luz dessas perspectivas, linguagem-afeto consiste na expressão verbal e não verbal, que, a partir de recursos linguísticos/imagéticos, provocam sensações corporais num possível leitor, o que afeta a capacidade desse leitor de ação, por isto a compreendemos enquanto linguagem ato. Então, neste estudo, esse termo se relaciona ao texto literário, construído através de palavras e outros recursos linguísticos, as imagens, as metáforas, o dito, o quase-dito e o não-dito, para afetar corporalmente o sujeito que lê.

Um dos elementos importantes da linguagem-afeto é a potencialização do dizer para o alcance das sensações corporais. Essa linguagem traz com força a presença dos sujeitos e suas desventuras, movendo tudo para perto ou para dentro dos leitores. Se a linguagem é tecida com labor, o autor não apenas representa subjetividades, mas as apresenta para nós, à maneira dos poemas. Lidar com essa linguagem-afeto seria lidar com uma presença construída com palavras.

Então, linguagem-afeto eleva o potencial de emocionar, que é peculiar da literatura, aos extremos, levando a sensações de vazio existencial, de excitação alegre, de lacuna no corpo, gerando alegrias e tristezas, no exato instante da leitura. Não se trata apenas dos efeitos de ler, o que a estética da recepção muito bem trabalhou, mas das sensações corporais instauradas pelo dizer com beleza, pelo dizer no extremo da dor ou pelo não-dizer (nos exercícios dos silêncios) das obras literárias.

Há uma “força vital” nas obras de arte, como trazem Friedrich Nietzsche (2007) e Ferreira Gullar (2010) respectivamente, nas seguintes assertivas: “[...] a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver [...]” e “a arte existe

porque a vida não basta”. Acreditamos nela enquanto força cultural que move e comove, mesmo que com intensidades diferentes, há sempre este movimento de força, este tsunami. José Saramago afirma que *o remorso de Baltazar Serapião* é uma revolução, assim, acreditamos que todas as obras de Valter Hugo Mãe são revoluções. Esse processo revolucionário vai da obra para o leitor, ou seja, após a leitura de seus romances, todos nós entramos em revolução conosco mesmo, com os outros, com o mundo e com os afetos.

## 2.2 REPRESENTAÇÃO-AFETO EM TRÊS ROMANCES DE VHM: O FILHO DE MIL HOMENS, HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS E A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

Representação-afeto é um operador teórico criado por Lygia Diniz, na tese *Por uma fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária*, que defende os efeitos da leitura literária em nosso corpo, mediados pela imaginação. A autora elucida o potencial da literatura de oferecer imagens que despertam reações, criando conexões entre o leitor e o universo ao seu redor, ao evocar seu poder de disparar efeitos de presença a partir da ativação da imaginação. Desta que irrompe a energia sensorial e emotiva latente em toda experiência literária.

Esta representação-afeto é percebida nas narrativas de VHM num processo de reverberações em nosso corpo no ato da leitura. Vale salientar que não estamos tratando especificamente do efeito da leitura, o que demandaria uma pesquisa no leitor, mas sim de como (linguagem e representação) as narrativas são postas no romance, gerando sensações e conexões entre obra literária e leitor.

Quando pensou que a Isaura o aceitaria, considerou o aspecto morto do corpo dela. A segura de tudo. Já seco o corpo, como diria a sua mãe, até de bágoas. era uma mulher para lá da dor, atirada ao tempo como uma porcaria perdurando. Não fora ser fendida como as mulheres o eram, não teria valor. Era por ali o caminho da sociedade. Pela ferida. Pouco importava que fosse saudável, bonita ou boa pessoa, pouco importava que pensasse mais do que pensaria um garnizé. Fendida entre as pernas, valia para um homem o que não valia nem uma casa, um campo inteiro ou uma manada das boas vacas. (Mãe, 2013, p. 102).

No excerto acima, a mulher é representada inteiramente desumanizada, tendo como única qualidade a fenda entre as pernas. Com esta representação-afeto, utilizando expressões como *ferida*, *acidente entre as pernas*, *porcaria perdurando*, VHM nos remete às dores de ser mulher em nossa sociedade patriarcal, ao tempo em que nos causa incômodo e uma sensação de desconforto compartilhada com a personagem Isaura.

No mesmo romance, encontramos uma representação-afeto construída a partir de belezas e alegrias, como no capítulo intitulado “Como se caísse de um candeeiro”, de *O filho de mil homens*. Há a descrição simultânea da beleza e da felicidade de Isaura, ao se arrumar para o encontro com o amor. Ela se veste da luz do candeeiro, buscando instaurar naquele instante de felicidade todas as luminosidades possíveis, pois a luz traz em seu âmago a ideia também de travessia. Esta analogia ganha beleza em outro momento, no penúltimo capítulo do romance, quando Isaura e Crisóstomo na areia da praia, em pleno estado de felicidade, “puseram-se de luz, como se caíssem de um candeeiro”. A ideia de luz de candeeiro, enquanto metáfora da beleza, dialoga com a ideia da própria linguagem de VHM, em seus impactos de luz e de engenhosidade.

O primeiro contato que tive com a narrativa de VHM foi com a leitura de *O filho de mil homens*. O romance se inicia com a história de Crisóstomo, “Um homem [que] chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho” (Mãe, 2013, p. 11) e aos poucos vão sendo apresentados outros personagens também solitários, que em algum momento vão se encontrar. O romance expõe os personagens em suas vidas fragmentadas, cada um sobrevivendo em sua existência ilhada e catando cacos de afetos, para posteriormente se juntarem e formarem uma família ou/e comunidade. Cada capítulo é composto por um personagem e sua história, os quais se parecem ao flertar com a solidão e com a tristeza.

Os fragmentos de vidas narrados são permeados por dores imensas, pinceladas de tons cinzas sombrios, todas “carregada[s] de ausências e de silêncios” (Mãe, 2013, p. 11). Essa dor, criada por uma linguagem laboriosa e poética, conduz-nos a vivenciar com as personagens a tristeza que os acomete, como a de Crisóstomo por estar sozinho aos quarenta anos:

“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”. (Mãe, 2013, p. 11).

Ao representar a ideia de solidão com a ideia de metade, a tristeza e a angústia ganham tons poéticos. A metáfora da metade, da ausência, toca na incompletude de um homem, que tomado pelo cotidiano só sente o peso da solidão aos quarenta anos. Essa metáfora também nos toca enquanto leitores, com ela sentimos o vazio de Crisóstomo, o qual passa a ser nosso também, criando um paralelo entre a nossa solidão instaurada pelo capitalismo e pelo individualismo e a força da representação-afeto de um homem solitário lidando com suas emoções numa narrativa densamente poética.

Um desses momentos de solidão é expresso quando Crisóstomo, no limite da dor, compra um grande boneco, abraça-o e chora, talvez para imaginar que o filho estivesse ali presente. A afetividade se corporifica nesse instante de abraço, mas o boneco, obviamente em estado de quietude, acentua a solidão do personagem. É uma cena brutalmente triste, descrita cuidadosamente com frases plenas de lirismo.

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.

A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito, mas não chorou sequer metade das lágrimas que tinha para chorar. Achando que tudo era ausência [...]. (Mãe, 2013, p. 11).

A solidão é tema recorrente nas narrativas de VHM e no romance *O filho de mil homens*, atravessa a existência da maioria dos personagens. A Anã é um desses seres solitários, menos para si, do que para a comunidade da pequena aldeia de que faz parte. Nas palavras do narrador, “Num pequeno povo do interior, vivia uma anã de quem todos se apiedavam. Diziam que era uma coitada, a medir uns oitenta centímetros, atrapalhada no andar, os olhos grandes sempre cansados”. (Mãe, 2013, p. 21). Através da piedade, as mulheres da aldeia visitavam e levavam alimentos para anã. Estas encontram na Anã uma possibilidade para externar toda benevolência que a religião lhes inculca. Percebe-se pela ironia do narrador a exposição de uma

comunidade totalmente pautada em uma moral judaico-cristã frágil, que, em situação de desconforto, poderia abalar as frágeis bases da estrutura familiar, dissolve, assim, todo o ideal de bondade humana.

Com o desenrolar da narrativa, observamos que não apenas as mulheres, mas também os homens visitavam a Anã, a levar algo para diminuir o seu sofrimento. Na realidade, o que acompanhamos são homens valendo-se de sua força física e do poderio do patriarcado para práticas sexuais, nem sempre consentidas, com a personagem. São estas práticas que geram desconforto em toda a aldeia, ao descobrir a gravidez da Anã e a certeza de que um dos homens da aldeia, ou seja, os maridos das cuidadosas vizinhas, seria o pai. Situação que mudaria completamente a piedade em torno da frágil personagem que

explicou [às vizinhas inquisidoras] que não era fruto de um amor, apenas da solidão e da pouca resistência. Dizia que havia quem a incomodasse à procura de se meter com ela, e ela, nem sempre querendo, tinha pouca força e deixava que acontecesse como quem despacha um assunto.

[...]

A partir de então, ninguém se aproximou da anã. Havia grande trapaça no corpo dela e a aldeia já tinha deixado de ser esquisita para ser sinistra, com um ar perigoso. Tacitamente cada mulher agarrou no seu homem e, perdando ou não, ignorou o assunto. [...].

(Mãe, 2013, p. 31 e 33).

Mesmo antes da ‘situação de desconforto’, é perceptível que a linguagem de VHM flerta com a religião em tom irônico, no instante em que expõe o ser humano ao encontro de suas paixões demasiadamente humanas. As pessoas são representadas em suas humanidades cruéis, principalmente as que mais tentavam parecer virtuosas e morais por tendências religiosas. O ódio é exposto desnudo naquela aldeia aparentemente tão espirituosa, evidenciando a fragilidade da moral judaico-cristã. Alguns excertos, em diferentes momentos da narrativa, comprovam tal fragilidade:

Benziam-se e lembravam se sumariamente das convicções espirituais e repetiam o palavrão.

[...]

Diziam: aquela sonsa há-de arder no inferno, e ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco.

[...]

A anã morrerá pela decência segundo os princípios divinos [...] o alívio que advinha das coisas certas equivalia sempre a um milagre. (Mãe, 2013, p. 28, 29 e 34)

O imaginário em torno da Anã transita entre a menina coitadinha, que precisa de toda assistência das amáveis vizinhas, e a mulher ordinária, passível do ódio e indiferença de todos da aldeia. A mulher, em suas singularidades, é completamente descartada da personagem, que, por possuir uma diferença física, torna-se alvo de superstições e controles físico e emocional. O narrador costura com linhas da linguagem os paradoxos que pairam sob a Anã, que precisa viver no entre-lugar do que pensam de si e do que realmente é. “Nem é gente, pensavam as pessoas. É uma pessoa pequenina [...]. E a anã, sem ouvir tanto do que diziam [...] esperava ainda por um homem com maneiras delicadas que quisesse ficar consigo”. (Mãe, 2013, p. 25). A personagem sente-se uma mulher completa e plena para o amor e a vida, mas percebe o quanto a comisseração em torno de si molda suas experiências.

Esse paradoxo certamente encontra ressonância em muitas mulheres, para além da ficção de Valter Hugo Mãe. O aspecto da diferença no corpo da Anã é o motivo para suscitar tanta imaginação nas pessoas da comunidade. Dentre as mulheres de fora da ficção, há decerto um conjunto de imaginário social que faz das anãs mais ou menos mulheres. A questão do que é ser mulher, de quem é passível ao amor, de quem pode atingir a felicidade, afeta tanto a Anã quanto as diferentes leitoras, que no corpo dela percebem suas histórias. Não é apenas o enredo que traz à tona estas reflexões, mas principalmente ‘a forma de dizer’ do autor português, que entrelaça metodicamente palavras para pensarmos na personagem, enquanto uma bonequinha frágil, e posteriormente, enquanto uma mulher completa.

A transição da “bonequinha de brincar” para a “mulher ordinária” culmina, em partes, com a liberdade da Anã, porque não seria mais necessário a submissão à piedade das mulheres e ao abuso dos homens. Liberdade que rompe qualquer elo entre a antiga menina e a atual mulher, mas principalmente que criaria na mulher a possibilidade do amor, caso a Anã sobrevivesse ao parto.

No que tange ao amor, é relevante refletirmos sobre os caminhos descortinados pelo narrador. Há inconciliáveis percepções sobre o amor nos personagens de VHM, o que verificamos em todo o romance *O filho de mil homens*, porém, aqui antecipamos as percepções da Anã *versus* a das demais pessoas da aldeia. Para os moradores da comunidade, especialmente as mulheres, o “amor [...] não era romântico, era só o ter um homem, deitar com um homem, sentir como um homem vasculha o interior de uma

mulher” (Mãe, 2013, p. 23-24). A Anã contrariamente acreditava num amor mais romântico, “achava que havia um homem para amar cada mulher” (Mãe, 2013, p. 25).

A pequenina personagem carrega sozinha o sonho desse tipo de amor, pois das mulheres aos homens da aldeia percebemos que esse direito é-lhe negado. Restaria, na concepção de ambos, a submissão ao amor dos infelizes, imagem recorrente no romance e que nos remete a pensar na aceitação de um amor mendigado, corporificado no sexo. Um quase-amor, que seria um afeto muito próximo da compaixão, ou uma felicidade rodeada por ausências, como tantos outros personagens do romance. A ausência do amor foi vagamente preenchida pelo sexo, numa perceptível submissão a “um bocadinho de um certo afeto” (Mãe, 2013, p. 31), como se diante daquela condição física não lhe restasse outra alternativa, senão as migalhas de afetos de homens que lhe tocavam, pensando em outras mulheres.

O romance escancara a ferida daquela mulher incomum à comunidade, entrelaçando dizeres com carga poética e com a história da personagem, para evidenciar as submissões físicas e emocionais imprimidas pelos moradores daquela aldeia. As mulheres, na maioria das obras de Valter Hugo Mãe, estão com feridas abertas, com dores existenciais, mas principalmente com dores atravessadas pelo machismo. Esse mesmo atravessamento impõe à Anã a situação de práticas sexuais com todos os homens da aldeia e um filho com quinze possíveis pais.

A gravidez é o estopim para desencadear as faces das mulheres da aldeia, encobertas pelo véu da religião. Percebe-se, no romance, a recorrência de adjetivos negativos, do uso de diminutivos com ironia e do uso de advérbios de negação no trato das mulheres com a Anã. Os adjetivos transmutam da caracterização da boneca de brincar para um ser demoníaco, que haveria de trazer ao mundo também outro ser demoníaco. O ideal, então, seria a morte dos dois, para que a aldeia continuasse em seu intuito de fé e solidariedade: “A vizinhança começou a querer muito que [...] o filho lhe caísse das costinhas abaixo e ficasse podre no meio do chão para as formigas lhe passarem por cima. As pessoas imaginavam e desejavam as coisas mais feias, tornando-se pessoas feias [...]” (Mãe, 2013, p. 33). Os desejos e ódio adquirem força porque a Anã não poderia ser mais uma “coitadinha”, já que com a prática sexual “era uma mulher grande” (p. 28) e os adjetivos negativos e expressões de ódio são externados sem receio: “Achavam já outras que a anã era uma sonsa” (p. 28), “a anã

era uma ordinária” (p. 31), “Enterraram o corpo da anã como um monte de entulho [...]” (p. 34).

Essa transição de um ser angelical a um demoníaco estende-se também no uso dos diminutivos, os quais, para tecer a Anã angelical, são constantemente usados no início da narrativa, mesmo com um tom de ironia, há um acolhimento à infantilização da personagem. A ironia se afina e torna-se mais perceptível da metade para o fim do capítulo da Anã e os diminutivos são utilizados com uma espécie de rancor. A utilização do diminutivo demarca a transição entre “as duas mulheres” no corpo de uma, a antes e a depois do desconforto instaurado naquela comunidade pela gravidez.

O uso dos diminutivos infantiliza a personagem: “Você tome um chazinho, faça uma canjinha, cubra o pescocinho, ponha umas botinhas, tranque as janelinhas, tranque as portinhas, durma cedinho, deite-se tapadinha, não se canse. (Mãe, 2013, p. 22). A demonização com tom de ironia, através de diminutivos, chega de imediato com a notícia da gravidez: “No dia seguinte, constatou por toda a parte que a coitadinha da anã estava grávida. A coitadinha da anã engravidou [...]” (Mãe, 2013, p. 28). “A vizinhança começou a querer muito que se lhe abrissem as costinhas e que o filho lhe caísse das costinhas abaixo [...]” (Mãe, 2013, p. 33).

A narrativa dá ênfase aos advérbios de negação no instante em que expõe a comiseração virando ódio. Tais advérbios, ao mesmo tempo que demonstram a raiva das mulheres da aldeia, reafirmam a negação à Anã de qualquer direito, inclusive o de ser uma mulher e de ter desejos e anseios, como qualquer outra.

As mulheres *nunca* mais lhe levariam meios coelhos, meios frangos, cenourinhas ou batatinhas mirradas. As mulheres *nunca* mais lhe levariam nada, por ter um corte no corpo que um homem pudesse querer, por não resistir a dá-lo a um homem que o pudesse querer, por efetivamente um homem o ter querido e ela lho ter dado. *Não* era um buraco igual ao que faz um prego numa parede. E havia sido um homem, e *não* um cão, um bezerro já grandito ou um bicho desconhecido. *Não* seria sequer um homem desconhecido [...]. (Mãe, 2013, p. 31. Grifos ou Itálicos nossos).

Com os diversos *nunca*, experienciamos o isolamento da Anã por todas as mulheres da aldeia, e com os muitos advérbios, *não* percebemos o quanto a fala da pequenina personagem frustra todas as expectativas fantasiosas daquelas mulheres.

Ambos os termos funcionam como atribuidores de sentidos à transição de afetos demonstrada pelos moradores da aldeia.

Torna-se perceptível ao leitor que a construção narrativa de VHM é permeada por uma linguagem que abraça e assombra com a mesma força, estimulando-nos a sentir carinho pela Anã e vibrar com a personagem por experimentar o amor, no que lhe era possível; um amor sem grandezas, mas ainda assim, o amor. Percebemo-nos solidários ao comungar com a Anã, que o que ela tinha com os homens da aldeia era uma possibilidade minúscula, mas real do que era o amor: “Era como aproveitar o amor possível. O amor dos infelizes” (Mãe, 2013, p. 33).

Ainda nessa linguagem-afeto, composta pela tinta da dor, conhecemos outro personagem, também rejeitado pela sociedade, porém, desta vez não pela característica física, mas sim pela orientação sexual. Antonino desde cedo luta contra seus desejos e cria em torno de si um auto ódio imenso, por não ser o que os outros queriam, mas principalmente por frustrar as expectativas da própria mãe. É um capítulo de muita tristeza, pois o personagem sofre bastante opressão social e psicológica, o que o conduz ao limite de se punir pelos desejos que possui e de tentativas de anulá-los, mesmo que à custa de sua felicidade.

Aos olhos da mãe, Antonino era um rapaz frágil, talvez por ainda ser muito novo, talvez pela ausência do pai que lhe impusesse mais rigor nos jeitos. A comunidade pensava no rapaz enquanto uma aberração da natureza, “um maricas” na voz do narrador. E o próprio personagem, ora é conduzido a se perceber pelo olhar da mãe, ora pelo olhar da comunidade, mas nunca se encaixa em nenhuma das percepções, por ambas serem construídas fora dele.

A forma como Matilde, a mãe de Antonino, o vê, é produto de seu imaginário, tanto para justificar o amor que sente pelo filho, quanto para pensar que não falhou como mãe, já que ter um filho homoafetivo naquele local era uma falha imperdoável. Matilde dizia para si e para a comunidade que Antonino “Era só um criança mais enfezado nos modos [...]” (Mãe, 2013, p. 88). Este trecho do romance reflete o uso da força das palavras com sapiência por Valter Hugo Mãe, o que cria significados no conjunto do romance, nas expressões e nas palavras. O termo “criança [...]” enfatiza a pouca idade de Antonino, o que remete à imaturidade. Matilde queria acreditar que, com a maturidade, seu menino adentraria a masculinidade imposta pela comunidade.

Outro elemento do romance *O filho de mil homens* é a forma como a narração apresenta-nos alguns personagens, a partir de dupla concepção: a do próprio sujeito narrado e a da comunidade. Assim como nas imagens que circundavam a Anã, as de Antonino são díspares. O rapaz, então, ora é descrito como um menino odioso, que causa nojo, ódio e tristeza, “[...] o seu rapaz é maricas para a vida inteira [...] e não lhe dá nojo [...]” (Mãe, p. 87); ora como um rapaz delicado, que floria, gesticulava e subia um tom nas sílabas mais bonitas das palavras, “era como uma borboleta, a vir de larva para colorido [...]” (Mãe, p. 89). Tensiona-se a beleza e a feiura ou o sublime e o grotesco nas díspares ideias que se tem do mesmo ser. Como se fosse possível revestir o sujeito ora de flores, ora de lama e retirar de si qualquer condição meramente humana.

A esse universo de personagens tecidos a partir de agruras existenciais, soma-se Isaura, “a mulher enjeitada”. A personagem é pensada a partir de sua condição feminina em uma comunidade cercada por preconceito, o que impõe o seu destino ao casamento. Ao romper, mesmo que sem querer, tal destino, Isaura torna-se inteiramente infeliz. É possível descortinar uma crítica à instituição casamento, pois este, quase sempre nas histórias do autor, traz marcas de infelicidade. Percebe-se esta projeção principalmente na personagem Isaura: “[...] a Isaura pensava sempre que o caminho para a liberdade estava no casamento e no meio das pernas” (Mãe, 2013, p. 42). Também o patriarcado é criticado, à medida que a mulher, representada na narrativa, costura seu valor à virgindade, seu grande troféu oferecido como premiação ao casamento.

No instante em que Isaura, um tanto forçada, um tanto desejosa, perde a virgindade, o amor escapa-lhe entre os dedos e resta-lhe, enquanto mulher enjeitada, o definhamento. “A mulher que diminuía”, como é intitulado o capítulo da personagem, aos poucos percebe o que uma sociedade falocêntrica poderia lhe fazer, como verificamos neste trecho: “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar” (Mãe, p. 40).

A história de Isaura, costurada com uma linguagem rasgada por uma tristeza absurda, atrai-nos para experimentar a dor da personagem, o que gera muita identificação com o corpo feminino. Com Isaura, praticamos o sexo cercado de medo, criamos expectativas para o amor e sofremos a culpa de quem rompe um “contrato

social". A narrativa conta com tanta força a história de tantas mulheres frustradas na ilusão do amor, que se torna improvável não rememorarmos alguma experiência triste em nossas relações.

A descrição do ato sexual de Isaura e seu noivo fala de tabu, de medo, de pressão da família, do natural encaixe dos sexos, da quebra de paradigmas. São levantadas questões de desejos, de afetividades, questões biológicas e até sociais, num simples ato sexual. De onde podemos elencar reflexões em torno do que se projeta no corpo-sexo de uma mulher:

Ele tomou-a beijando-a, e ela já achava suficiente abuso, como se o beijo já a condenasse à morte. Por causa da mãe, por causa do pai. Mas ele fazia-a sentir o elevado das suas calças, ali no centro de tudo e, vestidos, encaixavam-se de algum modo, como peças uma da outra, casadas pela natureza, a romper a barreira difícil dos medos, das ordens (Mãe, 2013, p. 43).

As formas de dizer de VHM ora expõem belezas, ora tecem dores, ora suspendem a palavra, hifenizando as experiências narradas. A mesma mulher enjeitada é a mulher com beleza, como se caísse de um candeeiro; o mesmo rapaz que causa nojo é o menino que exala perfume de flores; a Anã ordinária é a mulher pequena, quase infantil. Assim, tantos outros personagens ocupam esses extremos da linguagem e ora são demoníacos, ora são santificados, o que talvez exponha o quanto as pessoas retiram a humanidade dos seres e os veem através de maniqueísmos limitantes.

Num outro romance, *Homens imprudentemente poéticos*, o trabalho com a linguagem é, como o romance acima analisado, bastante sugestivo. Há paradoxos, intertextualidades, metáforas e vários outros recursos linguísticos, estilísticos e de expressividades utilizados pelo autor, que nos impactam de diversas formas e nos afetam em estados de alegrias e de tristezas. Como se, a partir da linguagem, fôssemos transferidos para as vivências dos personagens e sentíssemos suas dores e alegrias, na mesma intensidade.

A obra *Homens imprudentemente poéticos* tem como protagonista Itaro, um artesão, que com seu ofício sustenta sua pequena família, precariamente. Um homem enrudecido pela brutalidade da vida, que produz os mais belos leques do Japão. A narrativa se passa em uma pequena comunidade do Japão, onde as agruras da existência são desenhadas pelo narrador com poeticidade.

Itaro, o artesão, é descrito enquanto um sujeito que destrói a natureza em busca de algo desconhecido até por ele mesmo. Ou talvez a intenção fosse “matar uma ideia” (Mãe, 2016, p. 25) ou algo que o angustiava. Sua busca não fica tão clara na narrativa, mas a satisfação de findar qualquer vida que se impunha em sua frente é perceptível desde a infância. “Em crise, Itaro haveria de abrir insectos como quem seguia por um caminho a fazer perguntas aos que passavam. Matava para perguntar. Já o pai o alertara para a incúria de sucumbir a uma curiosidade ao invés de obedecer apenas à fome” (Mãe, 2016, p. 27).

Perguntar no âmago da natureza talvez fosse um caminho um tanto improvável de achar respostas profundas sobre a sua vida. Mas, era assim que Itaro percebia as misérias que o circundavam, esmagando os seres mais frágeis, como se toda resposta estivesse por dentro da natureza e por fora de si. E através desse ato, vamos deduzindo que no interno das coisas estão todas as respostas que Itaro procura, porém, sua cegueira, mais intensa que a de Matsu, o impede de encontrar.

As perguntas, desde a antiguidade filosófica, são caminhos para descoberta do outro e de si. Itaro, como um homem de pouca ciência, tinha mecanismo próprio para perguntar, para elucidar as questões que tanto o angustiavam. Porém, o personagem não tinha perguntas no plano da consciência, apenas divagações de seu futuro, tão incerto quanto a vida dos bichos que esmagava. Mas, como achar respostas, quando não se sabe quais são as perguntas? Talvez essa seja a grande travessia que o personagem faz no contato corpo a corpo com a natureza, atravessar suas existências e buscar sentidos para além do plano físico.

Nesse contato corpo a corpo, percebemos que apesar da força física, a pequenez se instaura em Itaro, que percebe que nada mais somos senão corpos frágeis e controlados por diversas forças, que facilmente nos podem esmagar. É aqui o momento de alcance de respostas, o artesão sente um profundo medo. Essas questões são postas, para nós leitores, através de construções polissêmicas e metafóricas, a partir de um trabalho laborioso com a linguagem. Conhecemos as várias facetas do artesão a partir de descrições e metáforas:

O artesão apenas educava os materiais para uma vocação que eles detinham por natureza, ouvira do pai. O artesão era um cúmplice da natureza, um certo intérprete. Como se avivasse a memória antiga à coisa inerte. O gesto precisava de ser único, sem repetição, para que a obra comparecesse na espontaneidade possível. Os crisântemos,

explicava o pai, deve nascer de verdade no calmo papel de arroz. Mais do que pintar, os artesãos semeiam. Declarava solenemente. Semeia flores no papel, filho. Lavra.

Itaro semearia incansável para repor a mercadoria, garantir a comida dos próximos dias, esquecer a decisão que tomava [...] (Mãe, 2016, p. 64).

O narrador desenha um ser perverso para os vivos e sensível para a arte, como se num mesmo ser dois lados brotasse, ora lutando entre si, ora convivendo pacificamente. Enquanto leitores, a indagação dessa contrariedade no artesão persiste do início ao fim da história. A piedade e o ódio por Itaro dividem espaço em nossos pensamentos, ambos potencializados por suas atitudes.

Itaro era um homem pragmático e, ao mesmo tempo, cheio de filosofia, afinal possuía perguntas em demasia para um homem esmagado pelas urgências do dia a dia. “Itaro acreditava exclusivamente nas penas [no trabalho de artesão]. Sonhava com nada” (Mãe, 2016, p. 38). Valter Hugo Mãe cria um personagem profundo, com questões existenciais latentes, porém que tenta se agarrar ao raso da experiência humana, à subsistência e ao papel social de provedor da casa.

Contra-pondo-se totalmente a esse perfil, conhecemos Matsu, a menina cega. Ela interpreta e enxerga o mundo pelos outros sentidos. Talvez seja a personagem que mais consiga “ver” dentre todas, por possuir sensibilidade e intuição aguçadas. A menina Matsu, que quase foi morta pelos pais por nascer “defeituosa”, é o único ser que desperta algum amor em Itaro, seu irmão.

Importa abordar aqui a simbologia presente no quase afogamento de Matsu, que apesar de ter acontecido em um rio, muito tem de diálogo com os estudos das simbologias dos elementos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “a criança jogada ao mar é também um dos temas mitológicos mais marcantes relacionados com o simbolismo da água: Morann, filho do rei usurpador Cairpre, ao nascer, é um monstro mudo, que é jogado ao mar. Mas a água rompe a máscara com a qual seu rosto estava encoberto” (2016, p. 593). É perceptível uma similaridade com a história de Matsu, que ao nascer muda seria uma pessoa inútil, um rosto enclausurado e sua libertação viria do afogamento. O personagem do dicionário do símbolo torna-se juiz, a personagem de Valter Hugo Mãe torna-se quase uma mulher sagrada, ao trazer abundância a um rio apenas com suas lágrimas. Esses finais demonstram que a mar (as águas na realidade) é um local de transformação, como vemos em ambos os personagens.

Itaro salvara sua vida, diante da tentativa de afogamento pelos pais, e agora sentia necessidade de protegê-la até da miséria que previa para si, mesmo que dela só tivesse pequenas e incertas visões. Nos momentos de maior dor e introspecção, Matsu inseria no mundo do artesão um pouco de fantasia, um pouco de leveza, um pouco de sonho e criava outro lugar naquele espaço vazio de afetividades.

Ao nos apresentar a menina Matsu, o narrador nos concede fantasias criadas para explicar o mundo à menina. Percebe-se que o mundo não visto, apenas o imaginado, ganha dimensões e belezas outras, não contempladas pelos olhos dos que veem. A partir da personagem, refletimos sobre a imaginação, enquanto um lugar de criação de um universo mais pleno, assim como um lugar de conhecimento.

O escritor italiano Ítalo Calvino discute a imaginação no capítulo “Visibilidade”, nas *Seis propostas para o próximo milênio*. Para Calvino, uma característica marcante de um autor de qualidade é o potencial de criar imagens poéticas ou narrativas que suscitem no leitor percepções abrangentes, mas que estas não se confundam, nem possam ser colocadas como realidades. O autor se referia a Balzac e suas narrativas fantásticas, para abordar como a literatura contemporânea está sendo influenciada pelas imagens mediadas pelas tecnologias e como antes ela (a literatura) representava a experiência direta e a imaginada pelo autor. Ou seja, o imaginário, antes das tecnologias das imagens, era a forma mais interessante de conhecer outras realidades próximas ou distantes em tempos e espaços das nossas.

Na personagem Matsu revivemos esta possibilidade de um mundo construído pela imaginação. A cegueira dá à irmã de Itaro um olhar para além do mundo palpável, o que percebemos nas palavras do narrador:

Para Matsu as montanhas podiam fazer promontórios que se suspendessem sobre as aldeias. Braços de pedra que se levantavam entre as nuvens e sombreavam as aldeias. Explicavam-lhe que os cumes demoravam estações inteiras, podiam caminhar primaveras completas para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem, porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar. Mas a jovem imaginava o que ouvia segundo o seu próprio tremendismo, por isso julgava que o lugar mais alto das montanhas era uma extremidade de pedra que se alcandorava, coisa de conflitar com as nuvens e os pássaros maiores. Diferente de serem os homens voadores, ela inventava que seriam as montanhas terras capazes de pairar (Mãe, 2016, p. 36).

A ideia de que a realidade é uma construção ganha forma e força na personagem cega. O mundo, então, era o que seu imaginário construía, as casas eram todas iguais; as árvores poderiam deitar-se para descansar; a casa do imperador era de madeira como a sua; os leques feitos pelo irmão eram como neves. Havia toda uma construção de mundo, a partir de um universo infantil e imaginado. O que evidenciava que “a cegueira aumentava as ideias da menina Matsu” (Mãe, 2016, p. 36). É perceptível um alargamento da experiência imediata, o que dialoga com o que defende Calvino sobre o potencial do imaginário.

Outra característica da menina cega, que a difere do irmão, é a sua capacidade grande de sonhar, mesmo vivendo em condições adversas. “A menina, habitante sobretudo dos sonhos [...]” (Mãe, p. 39), talvez, por não saber exatamente quais eram as condições precárias em que vivia, sentia o mundo com leveza. É provável que a cegueira de Matsu traga significados além da ausência da visão, pois, por não ver fisicamente, a personagem cria um mundo imaginário e mais alargado dentro de si, enxergando o mundo com mais profundidade. Esta “condição” de Matsu acendia luzes na existência da personagem.

A cegueira pode ser compreendida como um lugar por dentro, uma fuga à utilidade, ao mundo capitalista e individualista em que estamos imersos. Estar cego, nesta perspectiva, nada mais é do que ver apenas o essencial. É possível assemelhar a personagem a outras do romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*. Na narrativa de Saramago, todos estão literalmente cegos e apenas uma mulher tem visão; já na de Mãe, todas enxergam o palpável, e apenas Matsu é cega. Na primeira história, lemos uma crítica ao ser humano exacerbado em seu mundo individualista, e a mulher mais humana e mais solidária é a única que vê; na segunda, lemos pessoas presas ao cotidiano, de tal forma que não enxergam as sutilezas e belezas de sua vida, nesse caso, a menina cega é uma das poucas que “vê” para além do mundo prático.

A personagem nos é apresentada por características e nomes significativos que reforçam esta leitura: “[...] O rosto de Matsu era aberto. O rosto aberto” (Mãe, 2016, p. 69), como se a cegueira a abrisse para outras percepções mais importantes, mais urgentes do que as que nos têm prendido a atenção. Ela também retirava a pressa das pessoas, tensionando a velocidade que imprimimos à vida: “A cegueira era uma lentidão na vida das pessoas” (Mãe, 2016, p. 62).

Há outras expressões utilizadas pelo narrador para apreendermos a imagem da menina cega, todas carregadas de belezas, como “rosto enclausurado”, “o carrego da escuridão”, “destituídos de ver”, dentre outras. Aliás, a partir desses outros modos de dizer, Valter Hugo Mãe nomeia os sujeitos de sua ficção, seus modos de ser e estar no mundo, suas características, frustrações e ideais. Percebemos isto em Saburo, o menino envelhecido; Matsu, a menina cega; Senhora Kame, a mãe perto; e o sábio, o homem sem semelhanças.

Através desse modo adjetivado, conhecemos Saburo, “o menino envelhecido”, que se arrisca a sustentar um sonho de florir a montanha, tão rude e selvagem, como se traduz no excerto:

O oleiro começara a cuidar de flores na orla da montanha havia muito. Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras árvores, um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser. Acusado de se esperar por belezas de que a natureza prescindira, Saburo trabalhava à vista da sua esposa, a senhora Fuyu [...] (Mãe, 2016, p. 30).

O personagem se assemelha à menina Matsu, ao perceber a vida a partir de um imaginário idealizado. Penso que Saburo carrega o ideal do autor português de que a beleza a potencialidade da existência são algo questões a serem construído construídas por cada ser humano. Então, fazer um jardim de flores, em um lugar selvagem, é intervir na natureza; construir um personagem sonhador e cultivador de belezas, em um ambiente áspero, significa repensar a humanidade, a partir de uma comunidade.

A narrativa traz explicitamente essa ideia, na seguinte passagem: em Saburo havia o “[...] plano bonito de mudar absurdamente as maneiras do mundo. Dizia: ando a curar o destino” (Mãe, 2016, p. 31). No caso desse personagem, era através de um jardim que rendesse qualquer bicho zangado à sensibilidade de suas flores que “funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza” (Mãe, 2016, p. 31).

O amor entre o oleiro e a esposa Fuyu é descrito com tanta força e beleza que nos envolve em uma teia, não de um amor piegas e previsível, mas de um sentimento que persiste para além do corpo. Vale ressaltar que, a partir de uma linguagem bela

e forte, o autor suscita-nos a compartilhar do momento de maior dor de Saburo, quando a esposa é devorada por um bicho misterioso: “A senhora Fuyu sobrava. O oleiro a abraçou por sobra e chorou” (Mãe, 2016, p. 34). Essa fala é dita de forma cortante, mas principalmente com leveza, o que retira da imagem a repugnância de uma mulher sendo devorada viva por animais esfaimados.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, expõe a primazia da busca pela leveza na vida e estende esta busca para a leveza na literatura. De acordo com o pensador italiano, “[...] Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea” (Calvino, 1990, p. 21). A leveza defendida por Calvino como um caminho da literatura é perceptível no romance de VHM, nas sutilezas e belezas que coloca em cada dizer, para narrar a história da miséria, medos e ódio, dor e até da própria morte, que por si só é pesada.

VHM impõe em suas narrativas a leveza a partir de recursos poéticos e/ou discursivos, ao mesmo tempo em que desnuda as agruras da vida, através do absurdo de uma linguagem cortante, que fazem de sua linguagem um paradoxo, ora poesia, ora tsunami. E como acentua o escritor italiano, “[...] a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta [...]” (Calvino, 1990, p. 24), assim como dos romancistas em suas prosas poéticas. Na voz da menina Matsu, o autor expõe tal afirmativa, enfatizando ser a partir das palavras que o mundo se explicava para quem era cega: “Ela sabia apenas da beleza das palavras, porque era com elas que se explicava o mundo” (Mãe, 2016, p. 150), reafirmando outra fala da mesma personagem: “[...] os meus brinquedos são as palavras. Persigo o encantamento de que são capazes [...]” (Mãe, 2016, p. 146). A partir também do trabalho “artesanal” com as palavras é que VHM cria um mundo ficcional laborioso e humanizado. Ao ser entrevistado sobre seu labor literário, o autor responde:

*Samária:* Em *A máquina de fazer espanhóis* você fala, no final: “eu quase joguei fora as primeiras cinquenta páginas”. Você é muito exigente com o que escreve?

*VHM:* Sou demasiado. Gostaria de ser mais brando comigo. Mas sou o meu pior inimigo. Alguns livros eu escrevi várias vezes, cada vez mais não consigo rever, eu reescrevo. Ou seja, mais do que ficar corrigindo frases, eu apago e começo outra vez. Isso já aconteceu com livros em que eu já tinha 100 páginas escritas, e esqueci aquelas 100 páginas e comecei tudo outra vez, mudando pequenas coisas na arquitetura da trama, às vezes mudando a idade das personagens,

decidindo como vai ser adulta, vai ser criança, decidindo se vai ser criança ou vai ser adulta, decidindo se vai ser menina ou vai ser menino, ou o contrário. Por exemplo, *A desumanização*: a versão que está editada é a 18ª versão. Foi a décima oitava vez que eu escrevi o livro, ou que eu comecei, pelo menos, a escrever o livro e, muitas vezes, chegou a ter 70 páginas, 80 páginas, e eu voltei sempre à página um, deitando tudo fora [...] (Mãe, 2022).

Calvino, no decorrer das seis propostas para o escritor contemporâneo, acrescenta a esses argumentos algo que é evidente na narrativa de VHM, o cuidado necessário com a escrita literária, para que se crie uma linguagem que afete, que retire o leitor do conforto existencial no contato com o texto.

Segundo Laurentino Gomes, no prefácio de *Homens imprudentemente poéticos*, percebemos que escrever para Mãe é um labor árduo. Gomes reafirma o que VHM expõe na entrevista, sobre este livro, que já passava da centésima página quando VHM resolveu reescrever o romance inteiro. Esse processo de escrita lembra um de nossos mais potentes escritores, João Guimarães Rosa, que fazia da linguagem não um meio para contar uma história, mas sim um caminho para descoberta das questões do personagem, do leitor e talvez até de si. A linguagem para o autor português é também um lugar de procura, só não conseguimos precisar exatamente de que, tendo em vista a diversidade de histórias, personagens, lugares, culturas, afetos, existências, que permeiam suas histórias. Ou talvez seja a procura da linguagem, que para além das palavras, brotam das narrativas, até nos silêncios.

Dissertando sobre o lugar do labor com a escrita e de como isto é relevante para consagração do autor contemporâneo, afirma o ensaísta italiano:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável (Calvino, 1990, p. 63).

Esse labor é perceptível também na história de antônio silva, um idoso de 84 anos, que narra sua história entre o amor, a solidão, amizades e o fascismo, no romance *A máquina de fazer espanhóis*. Este, foi escrito antes dos dois já mencionados, *O filho de mil homens* e *Homens imprudentemente poéticos*, talvez por

isto perceba-se uma maior ênfase na história que se narra do que na linguagem com que se narra. Aqueles outros romances, especialmente *Homens imprudentemente poéticos*, contam narrativas como um pretexto para exercer uma linguagem que rasura e questiona a existência humana. Já o primeiro possui, além do cuidado com a linguagem, histórias complexas e questões existenciais latentes, principalmente na terceira idade, onde se encontra a maioria dos personagens.

Como o narrador é também o protagonista dessa história, o leitor tem acesso a todas as percepções, visões de mundo e análises de comportamentos, a partir desse recorte de olhar do narrador-personagem. antônio jorge da silva, em um curto espaço de tempo, precisa lidar com a morte da esposa laura, seu grande amor, o descaso do filho em relação à morte da mãe, o abandono da filha, que o leva para um asilo, e a culpa pela omissão diante do fascismo salazariano.

Vivenciamos a solidão e abandono do personagem, que num novo espaço e tempo de vida precisa recompor sua existência, criando novos sentidos. Assim, entram em cena as amizades, o mito (ou não) de conviver com um personagem de um poema de Fernando Pessoa, a crença no amor, as memórias, as (des)crenças e todas as miudezas que compõem um cotidiano num asilo. A linguagem também nos afeta enquanto leitores, mas as histórias, com seus sabores e dissabores, são o que estabelecem uma ligação mais forte entre nós leitores e cada um dos personagens do romance.

O autor usa dos mais variados recursos no romance, temos aventuras, com dois velhos no meio da noite em ir ver se tem realmente uma máquina de fazer espanhóis no quarto de outro; um amor desmedido entre silva e laura, que, idosos, vivenciam uma história amorosa de adolescentes; outro amor de uma idosa que esperava diariamente cartas nunca vindas de seu amado; histórias fascinantes, como a do esteves, do poema de Fernando Pessoa *Tabacaria*, que também estava no abrigo, comprovando o quanto de metafísica tinha, contrariando a percepção do poeta; a solidão, enquanto afeto partilhado por cada um dos personagens, os quais sabem que a sociedade os descarta por não serem mais úteis ao sistema; a história real do fascismo e a culpa de seu silva de ter colaborado com ele, em seu egoísmo e pragmatismo; o mistério de alguns velhos que ouviam e viam coisas incompatíveis com suas lógicas racionais e incrédulas. Tantas e tantas outros entrelaces de

histórias, convocando todos os nossos sentidos para vivenciar os afetos dos personagens.

Observa-se a beleza da narrativa, na comemoração do aniversário de 100 anos de esteves:

o<sup>4</sup> nosso esteves cheio de metafísica estava na quarta idade. sentou-se à mesa com uns quantos velhos em redor e viu um bolo branco e bonito à sua espera. sorriu. estava contente com isso. não precisava de ser muita coisa, nem de se criar um grande alarido, era um cuidado mínimo que bastava para hesitar naqueles pensamentos feios de que queriam ver-se livres dele. era importante que sentisse que ainda havia por ali muito carinho por si, que muitos de nós o queríamos para lá das conversas tolas. gostávamos dele. encostei-me ao pé do anísio a comer uma fatia do doce e não quisemos dizer nada. era notório que seguíamos estúpidos com a maravilha de termos diante de nós tal figura. pasmávamos ainda como se não fosse coisa de acreditar que o João Esteves um dia tivesse vivido em Lisboa e frequentado a tabacaria Alves com naturalidade suficiente para ser genuíno dentro de um poema de Fernando Pessoa. o anísio finalmente disse, que filho da mãe de sortudo. nem rimos. estávamos demasiado atónitos para beliscarmos aquela fantasia tão grande (Mãe, 2011 p. 126-127).

A percepção da beleza e encantamento de compartilhar o lar de idosos, com um homem que inspirou um poema de Fernando Pessoa, se estende a nós leitores. Há uma convocatória, para partilharmos desse instante de felicidade e também nos encantemos com a possibilidade desse sujeito poético existir. Sentimos também que, mesmo à mercê de todo o abandono, o lar partilha amizade e cuidado com seus idosos, e isto talvez silencie um pouco a solidão, que o próprio livro evoca.

## 2.2 'LINGUAGEM-ABRAÇO, LINGUAGEM-LUZ', COMO SE CÁISSE DE UM CANDEEIRO

A literatura, enquanto um lugar de experiências, de sensibilidades e carga emocional nos dizeres, é onde nos encontramos com emoções variadas e densas, é também um lugar de encontro com nossa subjetividade. A partir dessa perspectiva,

---

<sup>4</sup> O romance *A máquina de fazer espanhóis* é todo escrito em letras minúsculas, tendo em vista que este recurso faz parte do estilo do autor, manteremos as citações exatamente como estão nos romances. Porém, quando nos referirmos a nomes dos personagens deste romance, grafaremos com letra maiúscula, seguindo as normas de nossa escrita.

até as experiências mais cruéis narradas funcionam como um antídoto emocional para lidar com o mundo real, sendo ainda mais absurdo e cruel. Valter Hugo Mãe “*Escolhia palavras como se mudasse a realidade segundo o modo de dizer. [...] As palavras mudavam o mundo*” (Mãe, 2016, p. 110).

As narrativas exprimem muito de nossa existência, até nas histórias mais longínquas de nossas experiências espaço-temporais lemos um universo retirado de dentro da gente. Esse encontro com nosso eu consciente ou habitado no subconsciente é plenamente alcançado pelo objeto artístico e, em nosso caso, especificamente pela literatura. Todorov argumenta que a arte – logo, a literatura – leva o ser humano a atingir o absoluto, a alcançar a mais plena satisfação pessoal e psicológica (Todorov, 2012, p. 52). O alcance desse absoluto não estaria também no fato da literatura afetar as emoções do indivíduo? Desde Aristóteles, se discute como a descarga das emoções se dá provocada pela catarse no contato com os extremos das cargas emocionais do outro, neste caso dos personagens.

O poeta das miudezas, Manoel de Barros, defende que “a terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (Barros, 1997, p. 70). Desarrumar a linguagem consiste em desarrumar um pouco de nós também, desbravar outros labirintos, não lineares, não cômodos à forma “comum” ou cotidiana de narrar a vida. Esse desarrumar se estende ao leitor, desdobrando, ressignificando e recriando o mundo real.

O que denominamos de Linguagem-abraço – derivado da linguagem-afeto – é a construção verbal na qual o autor utiliza recursos de embelezamento no dizer, criando uma espécie de empatia no leitor. Estes recursos são um acolhimento à subjetividade de quem lê, à medida que cria um vínculo afetivo no tecer entre a história e a forma de contá-la. Diante da construção dessa linguagem, cria-se a possibilidade de abraçar o leitor. Partimos do pressuposto de que a força e a poeticidade dessas narrativas criam um enlace afetivo, mas sentimos a necessidade de pensar em como e quando essa linguagem atua no nosso emocional. Observe o excerto:

[...] Era um menino pequeno, um corpito de poucos quilos e muito susto, assim 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 a cair olhos adentro, no precipício de tamanho infinito escavado para dentro de si mesmo. Um rapaz carregado de ausências e de silêncios. Seguia na traneira 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).

Ao expressar o quanto o menino Camilo, que perdeu seu único parente, o avô, está sozinho e com medo do mundo, o que lemos na narrativa de Mãe é pura poesia. Um desamparo narrado com a possibilidade de acolher o vazio do outro. A descrição vai além de uma criança sozinha, lemos toda dor que o menino carrega, todo abismo em volta de si, e todo medo pela situação de desamparo. Há uma expressão do vazio, não apenas pelas ações (nesse caso, não-ação) do personagem, mas pelo dizer do autor português, como uma convocação para sentirmos demasiado pela solidão do outro.

A mesma poesia encontramos no romance *Homens imprudentemente poéticos*, nos diálogos entre Matsu e a senhora Kame, os quais expõem carinho e cuidado:

A criada Kame gritava: musumé, onde está tu. E a jovem Matsu respondia: no teu coração. A criada voltava a gritar: e mais onde. Matsu respondia: ao sol. Estou aqui encostada ao sol. Era como se o sol se estendesse até tocar o corpo ao abandono da jovem [...]  
A menina, habitante sobretudo dos sonhos, disse: havíamos de ter um jardim seco. Um de pedras que fizesse o ondulado do mar. Tão bem alinhado que fosse um desenho perfeito por onde poderíamos percorrer os dedos. A criada perguntou: seco. A cega respondeu: teríamos sempre lágrimas para o molhar E sorriu (Mãe, 2016, p. 39).

A jovem cega é uma das mais poéticas personagens de VHM, provavelmente por acessar o mundo apenas pela palavra. Como neste acesso, há um descolamento da palavra do comum, para inseri-la no imaginário de quem nunca viu, mas sente cada coisa do mundo. É visível a poesia em cada fala da personagem. Especialmente quando refletimos, com Octavio Paz, que o ser humano é humano, graças à linguagem, por e com ela compomos o mundo.

De acordo com Paz, a palavra é uma metáfora do objeto que designa e, sendo ela não a coisa em si, mas uma representação, na literatura sua dimensão e sentidos se alargam incomensuravelmente:

O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem

é a constante produção de imagens e formas verbais rítmicas, é uma prova do caráter simbolizador da fala, de sua natureza poética. A linguagem tende espontaneamente a cristalizar-se em metáforas. Todos os dias as palavras se entrecrocavam e soltam faíscas metálicas ou formam pares fosforescentes. O céu verbal se povoa incessantemente de novos astros. Todos os dias afloram à superfície do idioma palavras e frases ainda exalando umidade e silêncio pelas frias escamas. No mesmo instante outras desaparecem. De repente, o sertão de um idioma exaurido se cobre de súbitas flores verbais. Criaturas luminosas habitam as espessuras da fala. Criaturas, acima de tudo, vorazes. No seio da linguagem há uma guerra civil sem quartel. Todos contra um. Um contra todos. Uma massa enorme sempre em movimento, engendrando-se sem cessar, ébria de si! Nos lábios de crianças, loucos, sábios, cretinos, apaixonados ou solitários brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante, brilham ou relampejam. Depois se apagam. Feitas de matéria inflamável, as palavras ardem no instante em que são tocadas pela imaginação ou pela fantasia [...] (Paz, 2012, p, 42-43).

Paz aborda a poesia e o poema, com seus desdobramentos, postulando sobre a poesia contida em cada instante de beleza das experiências humanas, mas principalmente enfatizando que o poema tenta transcender estas experiências e o idioma, pois “o poema é linguagem erguida” (Paz, 2012, p. 43). Nesse sentido, a prosa poética pode ser pensada pelo mesmo viés.

A força com que são descritas algumas cenas nos romances de VHM reverbera como sensações pelo corpo, ou seja, não há apenas reflexões, mas adentramos as emoções dos personagens. Como quando Isaura, “a mulher enfeitada” em *O filho de mil homens*, perde a virgindade e se percebe no limiar da fragilidade feminina, por acessarem sua “ferida”; ou quando a menina Matsu casa-se e sente que neste instante a escuridão de sua cegueira dá espaço à luz de seu imaginário; ou como Saburo, homem sonhador demais para sua idade, planta belezas em forma de flores, com intuito de encobrir todo o espaço selvagem da montanha.

É perceptível a empatia instaurada pelo autor e neste afeto o leitor encontra um abraço nas referidas narrativas. A linguagem do autor não apenas é permeada pela beleza de instantes alegres, mas até as dores são ditas com poesia – recorrendo a figuras de linguagem, sentidos conotativos, polissemia, e outros recursos de embelezamento do dizer – acentuando o lugar da dor, como vemos nesse excerto de *Homens imprudentemente poéticos*: “O artesão piorava. Ao contrário de se seduzir pelas belezas e pela expectativa de alguma paz, ele amargurava seguro de que a

cegueira o deitaria ao poço constrangedor em que habitavam os destituídos de ver [...]” (Mãe, 2016, p. 55).

O próprio pseudônimo de VHM traz uma palavra que carrega afetos à sua existência, a palavra “mãe”. Em entrevista a Grazielle Albuquerque, na página *A pulga*, o autor português afirmou o seguinte: “quando eu criei o nome Mãe, eu achava que a experiência extrema da existência tem de ser a maternidade. O homem fica no lado pobre da humanidade e da existência”. Em outras entrevistas do autor, há associações da maternidade à capacidade de multiplicação da vida e ao milagre da criação, aproximando o escritor, enquanto criador de vidas na literatura, dos significados do termo mãe. Pensamos, que, além da capacidade da criação, o termo mãe remete a um acolhimento, cuidado, amor. Segundo Chevalier e Gheerbrant: “A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação [...]” (2016, p. 580). Assim, acreditamos que, além da experiência extrema da existência, Valter Hugo Lemos utiliza o pseudônimo Mãe como uma forma de acolhimento e amor, dois elementos expressamente partilhados em suas narrativas.

Mãe é “[...] em contrapartida, o risco de opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora” (Chevalier e Gheerbrant, 2016, p. 580). A partir desse complemento dos sentidos de mãe, podemos pensar que a linguagem do autor, assim como as progenitoras, possuem lados contraditórios. Ora abraça e cuida, ora sufoca e rasga as expectativas dos leitores.

Mãe também está ligada ao mar, pois ambos geram e criam a vida. Estendemos intuitivamente – pois não foi encontrada qualquer afirmativa do autor quanto a este aspecto – a reflexão para o nome que Valter Hugo assina nas suas artes, pois Mãe carrega a ideia do parto de uma nova linguagem, gerada e alimentada por meses ou anos no ventre do autor. O que sai do ventre sai rasgando, dói inteiro, mas quando sai, é um fruto de puro amor. Fazendo jus ao nome, então nosso escritor dá à luz uma linguagem muito própria, muito peculiar a seu universo-ventre.

Com enfoque nessa linguagem que brota do ventre, Valter Hugo Mãe redimensiona o mundo a partir de novas formas de dizer, coisas já conhecidas por todos, como fazia Matsu. Criar uma nova forma de dizer é também recriar o mundo à nossa volta. Nesse mundo poético construído, a noite é “[...] entre o gordo negro da

noite” (Mãe, 2016, p. 103); a beleza se constitui em “Se a formosura lhe acontecer [...]” (Mãe, 2016, p. 67); o silenciar torna-se abreviar: “As mulheres abreviaram as conversas [...]” (Mãe, 2016, p. 102); uma mulher solitária é “Uma mulher incompleta” (Mãe, 2013, p. 18) dentre tantas outras expressões todas laboriosas em instaurar empatia e sensações.

Da mesma forma, são-nos apresentadas maneiras muito próprias de expressar o sentimento: amar significa estar em estado de festa; a solidão é pensada a partir da incompletude; estar desamparado é diminuir para o mundo; ter confiança é ter os olhos de luz. Observe-se o acolhimento e cuidado do avô Alfredo para com o neto Camilo: “O velho Alfredo aquecia como sabia o coração dos dois, e era certo que o coração dos dois não gelava, apenas ficava menor à medida que a tristeza lhes ganhava tudo [...]” (Mãe, 2013, p. 66).

As narrativas de VHM são um rompimento entre poema e prosa. O autor une em seu fazer literário características atraentes ao leitor, é um exímio contador de histórias e possui uma linguagem plena de poesia, como ilustra o excerto:

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, carregados de ausências e silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro 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).

Há um entrelace nas formas literárias, o que rompe qualquer fronteira entre o narrar e o versificar a experiência humana. Assim, cada característica que é própria do poema, especialmente a de desarrumar o mundo pré-concebido do leitor, os romances de VHM possuem em demasia. Há poesias nas singelas comparações, simples e belas, como uma mulher virar luz, como se caísse de um candeeiro, e nas densas descrições dos “sentires” dos personagens, como quando o narrador nos diz que Isaura era o mar, conquistado pelo pescador. A poesia flui naturalmente dessas narrativas.

Octávio Paz nos ajuda a compreender a prosa poética ou a poesia em longa prosa que VHM revela:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por

natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão, experiência inata. Visão, música, símbolo. [...] Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos, mas há quem afirme que não possui nenhum; o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!" (Paz, 2012, p. 21).

Paz, de forma poética, constrói uma definição paradoxal, do que faz a poesia no homem ou dos significados dela para a existência humana. Escrever poesia, então, além de busca de si e do outro, pode ser uma maneira de desvendamento do mundo. Já sabemos que a poesia os insere na lucidez necessária para ver a vida, e que esta inserção é instaurada pela linguagem dita e pela silenciada. O que talvez seja ainda pouco claro é como os autores criam nas imagens, linguagem, narrativas, sonoridade, elementos para afecção de nosso corpo, ocorrida no exato momento da leitura. Há alguns trechos da definição de Paz elucidativos para pensarmos nesses afetos, propulsores de reflexões e sensações corporais. A definição de poesia como "Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero", não deixa de considerar o quanto o vazio, a ausência, a angústia se reverberam no corpo do sujeito que lê. Com os encantamentos, alegrias, as sensações são parecidas, porque compartilhamos na leitura tudo o que o autor evoca no texto.

As imagens, também, são potentes recursos no intuito de provocar sensações várias no leitor. Elas são elementos importantes para o poema, ao criarem significados, revelando o mundo e criando outros, como postula Octávio Paz, para quem a imagem está estritamente amalgamada ao poema, sendo deste o diferencial

em relação às outras linguagens, pois para Paz, enquanto outros gêneros representam, o poema apresenta o mundo.

Em *O arco e Lira*, Paz enfatiza a diferença entre representação e apresentação de um ser ou objeto, a partir de uma imagem, no intuito de afirmar que apenas o poema é capaz dessa apresentação. Porém, não para contestar, mas sim ampliar esta percepção, reiteramos que a narrativa, além do seu caráter descritivo e representativo, pode, sim, criar imagens e apresentar a coisa tal qual ela é.

Essa afirmativa é perceptível em diversas expressões e até cenas dos romances. Assim, As expressões "mãe próxima" e "mãe anexa" são bastante sugestivas, pois se referem a uma criada que cuida da menina cega de forma análoga à de uma mãe. Outra expressão do mesmo romance é a adjetivação usada para comunicar o quanto o jardim de Saburo era incoerente com a brutalidade da vida naquela comunidade do Japão, a "exuberância controversa". Ambas as formas de dizer evocam sentidos diversos.

Algumas cenas também carregam imagens passíveis de construções de sentidos vários. Entre elas, destacamos o momento em que esteves, em *A máquina de fazer espanhóis*, é dominado pelo medo, dorme na cama de seu silva, ambos abraçados. A ideia de dois homens, um de 100 anos, o outro de 84, dormirem juntos, abrigados pelo medo e amizade, remete-nos a um quadro emoldurado, pois a narrativa nos envolve num misto de beleza e cuidado com outro, numa espécie de humanização acentuada na velhice. A imagem não possui qualquer conotação sexual, mas sim um vínculo de abrigo e cuidado, aí está toda beleza contida nela.

[...] o esteves bateu ligeiramente à porta e abriu. eu acendi meu candeeiro e identifiquei-o já quase sabendo quem seria. esteves, o que se passa consigo, homem. ele encostou a porta e veio junto a mim, sentou-se na beira da cama. estava cansado, quase chorando. não consigo dormir ali. o homem geme mais do que nunca e eu estou a ter visões. [...] vão matar-me, senhor silva, eles andam a matar-me. eu nunca iria lá acima comprovar coisa algumas [...] eu imediatamente me cheguei para um canto da estreita cama, pus-me na ponta já quase encostado à parede e disse, deite-se aqui, esteves, deite-se. vamos dormir. e o esteves não comentou nem hesitou, esticou-se ali, a dividir as pontas da almofada comigo e subitamente ficou quieto, silenciado, como se tivesse vindo pedir colo à mãe, ao pai, como se fosse criança e tivesse medo do escuro. e eu puxei as mantas de modo a que ficássemos os dois cobertos e o mais confortáveis possíveis (Mãe, 2011, p. 139).

A cena é extremamente poética, e a forma como é descrita, acentuando o cuidado, da divisão dos espaços, do acolhimento, da partilha da manta, corporifica a imagem. Esta cena está carregada da potência da amizade, numa apreensão do indizível que, no entanto, VHM diz com tanta sensibilidade.

Ainda nessa perspectiva da linguagem que abraça, linguagem plena de imagens, as paisagens possuem papel importante, ao estabelecerem diálogos com os personagens. É no encontro com a natureza, as conchas e o mar, que Crisóstomo resgata a esperança de sair da solidão. Conta, para a natureza, a sua história e acredita que alguma resposta dela tem, pois a estrela diante de seus olhos brilhava mais e o vento estava ameno. Certamente isso era de significar algo, ao menos um sinal da natureza tão inteligente: “A natureza, quieta a ser só inteligente e quieta, não disse nada, nem o Crisóstomo esperaria ouvir uma voz [...]” (Mãe, 2013, p. 15). O mar, as conchas, o vento ameno, a estrela, a areia da praia, compõem um cenário de dizeres outros, para além da palavra, aquele contido na imagem, que Paz postula em *O arco e a Lira*.

As flores de Saburo, em *Homens imprudentemente poéticos*, também possuem a sua inteligência, afinal o oleiro buscava educar os sentidos dos homens e dos bichos, com a beleza das flores. O tapete floral, então, é uma forma de humanizar, aos olhos do sonhador Saburo, como se, diante da natureza imponente de beleza, as virtudes surgissem. Esse olhar sonhador é também um pouco do que percebemos em Valter Hugo Mãe, que floreia o modo de dizer e talvez acredite, que bela e impactante a linguagem, assim como as flores, mesmo em terrenos áridos e individualistas, mude “absurdamente as maneiras do mundo” (Mãe, 2016, p. 31).

E em *A máquina de fazer espanhóis*, no contato com as paisagens, os personagens sentem a proximidade e a distância da morte. Os quartos que dão vista ao jardim, às crianças brincando, emanam vida e esperança. Já os direcionados aos idosos mais debilitados tinham uma vista para o cemitério, conotando um distanciamento menor entre o velho e a morte. O protagonista Silva narra essa aflição de todos os velhos, enfatizando que o corredor para a ala esquerda, como chamavam o local, era a metade do caminho para a morte. As associações a partir da paisagem natural ou modificada criam todo um imaginário para os idosos, significativos de vida e de morte. Indubitavelmente, significados atribuídos por essas questões serem tão cruciais na idade avançada.

As imagens construídas no romance (quase a imitar os poemas), a paisagem preme de sentidos, a poeticidade e todos os mecanismos utilizados por Valter Hugo Mãe, rompendo as fronteiras do poema-prosa, se constitui como “um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos” (Paz, p. 117). Então, essa linguagem rompe a barreira do indizível e comunica não apenas para nossas mentes, mas especialmente para nosso corpo, em total sintonia com a ação de abraçar.

### 2.3 LINGUAGEM-AUSÊNCIA: OS SERES CARREGADOS DE SILÊNCIOS E DE AUSÊNCIAS

A linguagem-ausência, assim como a linguagem-abraço, é derivada da linguagem-afeto. Logo, tendo em vista que as duas outras foram definidas numa perspectiva relacional, objeto (linguagem) e sujeito (leitor), esta também será pensada a partir dessa relação de afetar. Entendemos por linguagem-ausência as lacunas no corpo, na existência e nas palavras dos personagens que VHM traz, o que nos impulsiona a pensar esta lacuna mediada por uma linguagem não dita ou suspensa em certos momentos. Esta linguagem, também plena de significados, estabelece comunicação e afetação ao sujeito que lê. Ao trazermos a linguagem-ausência, evocamos o silêncio e a linguagem corpo e as ausências no corpo e na vida dos personagens.

O silêncio, em diversas culturas, é percebido como uma maneira de autoconhecimento, conhecimento do outro e principalmente de alcance do absoluto. De acordo com Octávio Paz,

Chuang-tzu afirma que a linguagem, por sua própria natureza, não pode expressar o absoluto, dificuldade que não é muito diferente do que tira o sono dos criadores da lógica simbólica. ‘Tao não pode ser definido [...] Aquele que conhece, não fala. E aquele que fala, não conhece. Portanto o Sábio prega a doutrina sem palavras’. A condenação das palavras decorre da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo (2012, p. 110-111).

Ainda, evocando as ideias do filósofo chinês, enfatiza que a sabedoria chinesa busca outras formas de pregar as doutrinas e de compartilhar conhecimentos, principalmente através das ações do próprio corpo, como a respiração, no ato de meditar, por exemplo.

A linguagem-palavra, que se caracteriza pelo uso de expressões linguísticas, tendo como elemento mínimo o léxico, ocupa um lugar relevante na cultura ocidental. VHM tece um trabalho laborioso a partir dessa linguagem, mas a ultrapassa à medida que inclui nas tessituras narrativas silêncios, enquanto espaços lacunares plenos de significados. O ato de silenciar, assim como o de dizer, tem seu papel nas afecções do interlocutor do discurso.

O silêncio é diferenciado do mutismo, sendo o primeiro o anúncio de que há algo a ser revelado. É no silêncio também que ocorrem as transições no rito e/ou tudo o que posposto a uma passagem; ainda no silêncio, os grandes acontecimentos também se instalam. “Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos [...]” (Chevalier e Gheerbrant, 2016, p. 834). Dessa forma, percebemos que a suspensão das palavras faz-se necessária, ou melhor, é fundamental, para vivenciarmos ritos, passagens, e conexões com o metafísico.

Em nossa cultura ocidental, o silêncio antecipa as notícias ruins, às vezes, a morte, e acompanha as angústias dos indivíduos, além de momentos de reflexões e de ponderação antes da fala. Na prosa, assim como no cinema e nas narrativas de forma geral, percebe-se que há profundos silêncios nos momentos de introspecção dos personagens, o que nos leva a pensar que este silêncio é externo, porque estes sujeitos estão estabelecendo consigo profundas conversas. Estas conversas, nos romances, às vezes são colocadas pelo narrador como os pensamentos dos personagens.

Ao determo-nos na própria palavra *silêncio* e estudarmos os seus aspectos fonológicos, verificamos que a própria sonoridade impõe a suspensão do dizer. E isto demonstra a magia de nossa língua portuguesa em seu poder de significar na musicalidade ou sonoridade das palavras e nos vários sentidos que delas se extraem. Segundo Gilberto Mendonça Teles,

a repetição das sibilantes surdas (si...ci), a tônica anasalada, o ditongo crescente a prolongar a sibilização reiterada, a consoante constrictiva e

lateral da sílaba tônica, situada exatamente entre as sílabas repetidas, tudo isso concorre para que a significação comum da palavra silêncio se enriqueça de possibilidade rítmicas, como se nessa houvesse, ao mesmo tempo, o som e o não som, a música da fala e a pausa melódica de outra fala em perspectiva (1989, p. 14-15).

O silêncio é um intervalo comum entre um dizer e outro e também é um estado de suspensão do falar. Esse intervalo pode durar mais que o comum, instaurando-se uma lacuna na palavra. Essa ausência da fala já ultrapassa os breves instantes de pausa da comunicação e pressupõe uma reflexão prolongada. Mas também o silêncio pode permanecer como uma barreira do que não se deve ou do que não se quer dizer, o que nos leva a pensar no silêncio como um esconderijo do *eu*, que não pretende se desvelar para o *outro*.

A ausência de palavra pode também significar, pois o silêncio, “Por sus grandes posibilidades [...] puede sugerirlo todo y convertirse en cualquier instante en un acto de lenguaje<sup>5</sup>” (Carrasco, 1999, p. 110). O momento de lacuna é também uma comunicação, no qual os homens fazem ausentes as palavras para ouvir e para refletir. Teles (1989) relata que, para se entrar na sociedade dos pitagóricos<sup>6</sup>, os homens deveriam permanecer sem proferir palavra nenhuma entre dois e cinco dias. Em diversos momentos, encontramos menção ao silêncio no texto bíblico, enfatizando a constante necessidade de suspender a palavra, como lemos no Salmo 39.1: “Guardarei os meus caminhos para não pecar com a minha língua; guardarei a boca com um freio, enquanto o ímpio estiver diante de mim”. (I). Ou ainda em: “Emudeci em silêncio, calei acerca do bem, e a minha dor se agravou” (Bíblia, 2008, SALMO 39. 2).

O silêncio não pode ser visto somente como uma pobreza de expressões verbais, mas sim também como uma forma de atingir a plenitude, como defende Consuelo Carrasco: “El silencio es capaz de expresar sentimientos que, a través de la verbalización, adquirirían matices de trivialidad y perderían los rasgos inaccesibles

---

<sup>5</sup> Tradução Livre: Pelas suas grandes possibilidades, [...] pode sugerir qualquer coisa e tornar-se um ato de linguagem a qualquer momento.

<sup>6</sup> A sociedade dos pitagóricos era a reunião de pessoas em torno das ideias de Pitágoras (matemático grego). Eles mantinham uma sociedade secreta que acreditava em vários mitos, dentre os quais o da transmigração das almas e, portanto, que não se devia matar ou comer um animal porque ele poderia ser a moradia de um amigo morto. (TELES, 1989).

que poseem<sup>7</sup>” (Carrasco, 1999, p. 110). O homem contempla a vida no silêncio e aprofunda os seus sentidos. Silente, amplia a visão do mundo e deixa outras vozes (as de fora e as de dentro) falarem. É um estado de sabedoria, o silenciar, como já ponderavam Pitágoras e outros filósofos como Platão, mas também pode ser um estado no qual o homem privado de tudo ausenta-se também da palavra.

No romance *O filho de mil homens*, todos os personagens solitários estão “carregados de ausências e silêncios”, demarcando esse silêncio que estamos tratando, não apenas como autorreflexão, mas também enquanto um estado de tristeza. Crisóstomo, Isaura, Camilo, Antonino são alguns personagens nos quais encontramos o silêncio dividindo espaço com o medo e a solidão e se instaurando como única possibilidade.

Ao nos apresentar Camilo, o menino de 14 anos, que ao perder o avô estava “deitado à vida” (Mãe, 2013, p. 15), o escritor português acentua o medo que permeava todo o corpo do garoto, com os olhos em precipício e o corpo a cair para dentro dos olhos. O silêncio, nesse caso, se impunha como um abrigo necessário, separando-o do mundo desconhecido, atuando como um invólucro de seu “corpito de poucos quilos e muito susto”. O narrador demarca este medo e desamparo que Camilo vivenciava de forma lírica: “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).

Já para Crisóstomo, o silêncio era um lugar de muita dor. O pescador sente em cada parte de sua vida a ausência da palavra, como a ausência de uma parte de seu corpo. Por isto, tudo era visto pela metade. Há um rompimento do silêncio, quando Crisóstomo conversa com a natureza e, a partir de sua linguagem (sinais), retoma a esperança de sair da solidão. Percebe-se que o rompimento do silêncio leva paz e tranquilidade para o personagem, que sorri mais esperançoso.

No romance *Homens imprudentemente poéticos*, temos outro exemplo do quanto o silêncio antecede a dor e o desespero. Itaro, silente diante das agruras que permeavam seu futuro, vivencia um constante estado de angústia. Vivia “metido num silêncio que, afinal, apenas a cega conseguiu entender na perfeição” (Mãe, 2016, p.

---

<sup>7</sup> Tradução livre: “O silêncio é capaz de expressar sentimentos que, por meio da verbalização, adquiririam matizes de trivialidade e perderiam os traços inacessíveis que possuem”.

43). Todos, na verdade, da casa do artesão, estavam silentes, para tentar entender as tristezas que pairavam naquele lugar e também para galgar alguma esperança na ausência de um prenúncio exato da miséria que, na previsão do artesão, os atingiria. O trecho a seguir ilustra bem essa assertiva:

Os três se aquietaram como se ouvissem apenas o silêncio e como lhes era confortável esse sem susto. O artesão mais trabalhou à luz do fogo e as duas mulheres calaram-se. Esperaram pelo sono para se mudarem para o dia seguinte. Havia sempre esperança na travessia nocturna. Cada deus revia a criação no quieto da noite. Acender os dias era sempre a possibilidade de uma nova criação. Era importante dormir com esperanças (Mãe, 2016, p. 43).

A suspensão da palavra se abriga com o medo e concomitantemente com a esperança. Mas, o instante em que o silêncio mais se instaura é diante do incomunicável, como no momento em que Itaro no mesmo romance acima referido, destrói todas as flores, o que significa eliminar também a beleza da vida de Saburo; também no romance *A máquina de fazer espanhóis*, quando Silva se vê solitário, sem a esposa e em um asilo; ainda quando em *O filho de mil homens*, Isaura emudece aos olhos dos pais e à medida que entristece, fala ainda menos; e o pai dela (Isaura) “que era só como silêncio [...] Um dia morreu. Foi como se o silêncio se intensificasse [...]” (Mãe, 2013, p. 55).

O silêncio não é a única forma de comunicar que lemos a partir do romance, os gestos têm um papel importante neste ato de dizer ou de não dizer, que trazem significativas análises dos acontecimentos e sentimentos dos romances de VHM. Pensamos a partir de dois aspectos essa linguagem-ausência: da ausência da palavra, o que impõe outra forma de comunicar, com o corpo, com a natureza, com os objetos e suas histórias; e da ausência imposta pela linguagem, que acentua a falta, a partir do corpo e das experiências dos personagens.

Consuelo Hernández Carrasco, numa perspectiva conceitual do termo ausência, enfatiza o caráter antitético do pensamento ocidental, o que faz com que a conceituação de ausência seja atravessada pela antítese presença-ausência. Carrasco segue em sua argumentação defendendo que o *outro* da presença também é significativo:

Es evidente que el ser humano está inmerso em um mundo de signos, pero de igual modo la “ausencia”, de cualquiera de ellos también “significa”.

[...]

La “ausencia” con su carga de connotación negativa, parece no contar como elemento de significación, pero continuamente podemos constatar que “lo ausente”, “lo que no es o no está” es sensiblemente expresivo em cualquier situación (Carrasco, 1999, p. 110).

A linguagem-ausência, apesar de seu caráter da falta, possui significados. Esta perspectiva contesta a negatividade atribuída à ausência, ou até à ideia de sua nulidade, o que se refere ao significar. São muitos os momentos das três narrativas em que, por ênfase a uma parte do corpo ou ao gesto corporal, percebe-se uma linguagem instaurada, e que, como a força das palavras, evocam sensações. Um exemplo são os olhos encantadores do “Anísio dos olhos de luz”, no romance *A máquina de fazer espanhóis*. Esta adjetivação atribuída a um homem idoso e já no asilo emite alguma esperança, pois eram olhos de quem carregava alegrias e projetos ainda vivos. O personagem, que a vida inteira trabalhou em museu e entende muito de arte, fala delas com paixão, espalhando uma sensação de que o lido com a arte emite luz na vida do homem. É dele também a única história de amor vivenciada no asilo de que temos conhecimento. O Anísio possui olhos iluminados para duas coisas caras a Valter Hugo Mãe, a arte e o amor.

Ainda no mesmo romance, percebemos alguns gestos dos velhos para contestar a fragilidade e dependência que lhe são atribuídas, a simples opção de descer uma escada sozinho, mostrando que ainda é capaz de se movimentar e fazer coisas atribuídas apenas aos jovens, são algumas dessas formas de contestação. Há uma tentativa dos velhos de lutar contra as debilidades naturais do corpo idoso, contaminando-nos à revelia do peso da senilidade, com esperanças. Esteves, ao falar da fragilidade na velhice, comenta essa luta: “[...] o nosso inimigo é o corpo. porque o corpo é o que nos ataca. estamos finalmente perante o mais terrível dos animais, o nosso próprio bicho, o bicho que somos [...] ser-se velho é viver contra o corpo [...]” (Mãe, 2011, p. 126).

No romance *O filho de mil homens*, os gestos de Antonino falam de algo que o personagem gostaria de esconder e tenta anular em si, a orientação sexual. Por mais que tente negar e anular seus desejos, Antonino é contrariado pelo próprio corpo, que sempre se apresentava com a delicadeza nunca imaginada para um homem naquela aldeia. A Isaura “[...] via-o delicado e pensava que ele era frágil e imprestável como

as flores” (Mãe, 2013, p. 53). Vemos o quanto a linguagem corporal fala, até quando tentamos emudecê-la.

A natureza é também nos romances propulsora de comunicações. Destacamos corpos dos bichos que Itaro desfaz no intuito de respostas para o futuro. Observemos este excerto, como o narrador descreve esta busca e o quanto cada detalhe do animal emite uma linguagem:

Outra vez Itaro desfez um besouro no chão e o observou. Melhor o desfez, correndo a pedra para trás e para adiante a estender a cor que a mínima humidade do bicho deitava.

[...]

Itaro observou. A criada aguardava. Suspensa de ansiedade, a pedido do artesão ali se pôs. Saberiam, por sorte ou por azar, o que se adivinhava no sacrifício do besouro. Que mensagem traria ao homem. O que lhe preveria de trágico, porque nunca os bichos mortos lhe contavam alegrias. Apenas conheciam tristezas. Itaro aprofundou-se no rasto largado da madeira. Baixou os olhos, intenso, alumado pelo fogo, e disse: cegarei de igual modo. (Mãe, 2016, p. 54)

Os corpos dos bichos eram, então, prenúncio de más notícias, mas sempre quando estavam mortos. A ideia de buscar respostas nos corpos dos bichos talvez fosse uma desculpa para esmagar a dor que lhe impunha e não sabia como lidar. Ao pisar de forma cruel na cabeça do gato, até perceber o último suspiro do animal, Itaro não mostrou nenhuma busca, pois já tinha todas as respostas de seu destino, o que percebemos é uma crueldade e uma reação brutal às agruras da existência miserável que o cercava.

O mesmo personagem busca na arte respostas para transcendência, no intuito de que esta comunicasse para além da beleza: “Querida manter os leques como seus para dominar a transcendência no momento em que se clarificasse” (Mãe, 2016, p. 173). Além da arte, outros objetos entram na narrativa com potencial de comunicar alguma história, sentimento, memória. Como as cartas de dona Marta, de *A máquina de fazer espanhóis*. A personagem aguarda uma carta de seu marido bem mais jovem que ela, durante muitos anos. A cena de espera, pelo carteiro, e a decepção permanecem diariamente, até o momento em que seu filho resolve escrever-lhe cartas de amor, como se fosse o marido que as enviava. Percebe-se que a carta vira na narrativa um símbolo de amor, sustentado por uma ilusão de uma senhora totalmente abandonada. O pôster de dona Leopoldina também conta uma memória de amor. A senhora, que matinha o pôster de jogador Teófilo Cubillas, na realidade

contava que teve um encontro casual com o desportista, sendo este o único homem (e a única experiência sexual) de sua vida.

Os objetos, as paredes, os bichos, cada elemento da narrativa de VHM fala tanto quanto os personagens, e como falam também criam afetos e afecções no leitor. Essa construção, que busca outros caminhos de dizer, além dos previsíveis, cria na narrativa encantos outros que aprofundam o caráter de romance pleno de significados.

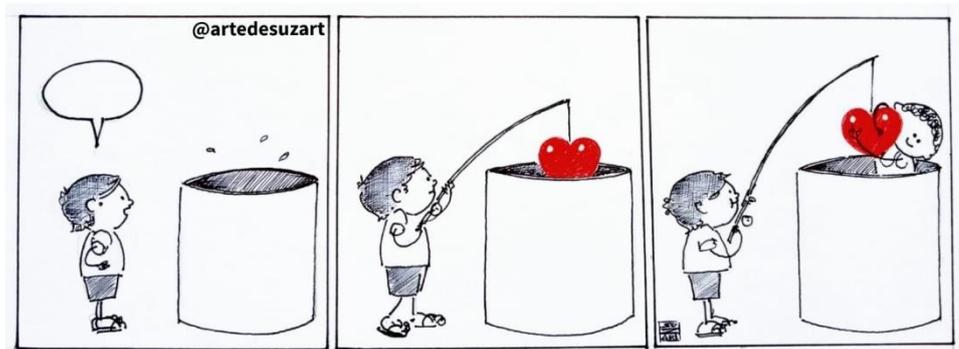
No caso da ausência imposta pela linguagem, é perceptível o quanto a narrativa aborda as lacunas, as faltas, a escassez dos personagens e até dos lugares. Lacunas que já vêm com o corpo dos sujeitos ou que são criadas a partir de situações limites a que estes são expostos. No romance *O filho de mil homens*, há vários personagens nomeados a partir dessa lacuna, como a Anã, que carrega a lacuna no corpo e, dessa perspectiva, é vista pela maioria dos personagens como uma quase mulher, dando a ideia de que a falta no corpo cria uma lacuna na existência. Antonino é outro personagem que habita este lugar da falta, “Era como alguém incompleto das ideias” (Mãe, 2013, p. 53), carregando sua diferença como a marca da ausência de juízo, de ideia, de prudência. Isaura é uma mulher que, ao perder a virgindade, perde figurativamente partes de seu corpo. Era a mulher que diminuía e definhava, marcando também uma lacuna no corpo. Todos os três personagens são descritos por uma linguagem que marca ausência no corpo e na existência, ocupando um lugar dentre os quase felizes, quase amados, quase gente. Esta linguagem do “quase” e da ausência são caras para Valter Hugo Mãe, que cria a felicidade dentro do que é possível.

Em *Homens imprudentemente poéticos*, a linguagem-ausência ocupa outro lugar, pois a ausência de algo impõe a presença de outra coisa, geralmente melhor. Como o caso da menina Matsu, que, ao ser cega, possui uma imaginação mais aguçada que todos e faz da palavra seu lugar de acesso ao mundo. Ao ocupar o lugar dos destituídos de ver, Itaro também passa a sentir mais a beleza da vida e o amor como uma possibilidade.

Já em *A máquina de fazer espanhóis*, esta linguagem flertava com a profunda solidão dos idosos do Lar de Feliz Idade. A ausência, neste caso, está muito mais fora das pessoas do que no próprio corpo. Como a perda da esposa pela morte, ou o abandono do filho, ou ausência de uma simples palavra, no caso das cartas que nunca chegaram. É um romance de ausências, principalmente de afetos dos familiares.

Com esta linguagem-ausência, Valter Hugo Mãe impõe-nos também uma falta e nessa narrativa instaura uma profunda tristeza no leitor. Nas idas e vindas da leitura-vida, percebemos que esta lacuna, muito bem trabalhada nos romances, faz parte da existência humana, reiterando a falta que sempre carregamos, as ausências que suprimos com outras coisas e os silêncios, os quais se impõem como uma forma de nos lembrar os vazios em que estamos imersos. A narrativa de VHM deságua esses vazios por dentro da gente.

### 3. A VIRADA AFETIVA



(Suzart)

Pensar os afetos enquanto campo teórico é algo relativamente recente, apesar de os estudos de Spinoza datarem do século XVII. Todavia, há pouco tempo áreas de estudo diversas vêm repensando as teorias explicativas para várias questões humanas e estas estão pautadas no sensível. As teorias pensadas a partir do corpo e das sensibilidades inserem-se nas ciências, transformando-as, o que estudiosos estão chamando de virada afetiva ou epistemologia das afetividades.

A virada afetiva segue um caminho antecipado pela virada linguística e pela virada cultural. Estas pensam o ser humano imerso nos vários campos da linguagem e a partir das relações e do respeito às culturas das minorias políticas, respectivamente. Já a *virada afetiva* elenca reflexões em torno do ser humano e suas conexões com as emoções, com o corpo, mediados por objetos que o afetam. Michael Hardt postula a importância dessa perspectiva da afetividade em nossos tempos:

Assim como as outras “viradas” ocorridas em campos acadêmicos diversos nas últimas décadas – a virada linguística, a virada cultural, e assim por diante –, a virada afetiva consolida e estende alguns dos caminhos mais promissores da pesquisa na atualidade. Especificamente, os dois principais precursores da virada afetiva nos trabalhos acadêmicos nos Estados Unidos são o enfoque no corpo, mais extensivamente desenvolvido pela teoria feminista; e a exploração das emoções, predominantemente conduzida pela teoria *queer*. Assim como as demais, a virada afetiva, enquanto estende linhas de pesquisas já consolidadas, também abre possibilidades de estudos inusitados, lançando luzes imprevisas sobre trabalhos anteriores indicando novas perspectivas de abordagens políticas (Hardt, 2015, p. 01).

Esse caminho teórico talvez se justifique pelo afloramento das subjetividades nos diferentes campos discursivos. Para Leonor Arfuch 'emociologia' toma o lugar da ideologia e campos de estudo têm dado maior "[...] atención a las emociones como fuente privilegiada de verdad sobre el sujeto [...]" (2015, p. 248). As ciências humanas estão pensando o sujeito e suas relações consigo mesmo e, partindo delas, suas interações com o outro. Nestas, as emoções, os afetos, as subjetividades são as formas de conviver com harmonia (ou com tensões) com o mundo, o nosso e o do outro.

Para refletirmos sobre os afetos e sua relação com a literatura, sentimos a necessidade de tecer alguns pontos conceituais que atravessam a presente pesquisa. O mais importante, sem dúvida, é evidenciar sob que perspectiva teórica-conceitual estamos tratando o termo afeto e quais teóricos nos interessam para o desenvolvimento de nossa tese. Também nos interessa elencar reflexões sobre como os afetos criam uma ética, para além da ética pautada em leis e regras. Assim, o termo ética também será tensionado, mas somente enquanto se relaciona com a teoria dos afetos. E, por fim, trataremos com brevidade do conceito de corpo, já que não é possível uma abordagem da afecção sem esclarecimento desse conceito.

Nosso estudo parte do conceito de afeto para Spinoza e dos autores que retomam sua definição para pensá-la em áreas da linguagem e nas ciências humanas. Baruch Spinoza, em sua *Ética*, postula: "Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções" (Spinoza, 2017, p. 98). Então, a conceituação de afeto que conduz este trabalho é a que pensa que nosso corpo é afetado numa relação com um objeto externo, o que nos potencializa a agir ou a padecer.

Ressalta dessa compreensão o fato de o afeto não ser um sentimento, nem uma interioridade, mas sim o resultado de uma relação, pois como afirma a autora de *Literatura e Ética*, "[...] os afetos dizem respeito a relações e não a indivíduos [...]" (Klinger, 2014, p. 23). Então, é no encontro de corpos e mentes que ocorrem as afecções sensoriais ou emotivas, pois o corpo, pensando-o enquanto unidade, não possui afetos (Klinger, 2014).

A ideia de aumentar ou diminuir a potência de agir traz ao nosso estudo outras concepções importantes para entendermos o que possibilita o aumento e o que leva

à diminuição da ação, a qual são as paixões alegres e as paixões tristes. Segundo Gilles Deleuze, nas reflexões que faz ao reler as postulações do livro *Ética* de Spinoza, temos duas espécies de *afecções*: as ações, sendo a essência do indivíduo, com causa interior, e as paixões, as quais vêm do externo e logicamente possuem causas exteriores. De acordo com Spinoza:

Capítulo 2. Os desejos que se seguem de nossa natureza, de maneira tal que podem ser compreendidos exclusivamente por meio dela, são os que estão relacionados à mente, à medida que esta é concebida como consistindo de ideias adequadas. Quanto aos outros desejos não estão relacionados à mente senão à medida que esta concebe inadequadamente as coisas. A força e a expansão desses desejos devem ser definidas não pela potência humana, mas pela potência das coisas que estão fora de nós. Por isso, os primeiros desejos são, apropriadamente, chamados de ações, enquanto os segundos são chamados de paixões; pois os primeiros indicam, sempre, a nossa potência, enquanto os segundos indicam, ao contrário, a nossa impotência e um conhecimento mutilado.

Capítulo 3. As nossas ações – isto é, aqueles desejos que são definidos pela potência do homem, ou seja, pela razão – são sempre boas, enquanto as outras tanto podem ser boas ou más (Spinoza, 2017, p. 204).

As ações, tendo em vista que compõem a essência do indivíduo, não são relacionais, já as paixões são, sendo que as alegres possibilitam uma potencialização da existência e as tristes atrelam contrariamente o indivíduo ao aprisionamento da mente e do corpo. Spinoza postula em relação aos afetos, ações e paixões que “todos provêm do desejo, da alegria ou da tristeza, ou melhor, que não são senão estes três afetos, designados habitualmente por nomes diferentes, em função de suas diferentes relações e denominações extrínsecas” (Spinoza, 2017, p. 151). Para o neurocientista Antônio Damásio, um eloquente pesquisador das teorias de Spinoza, a alegria dá maior liberdade e poder de ação, enquanto na tristeza, ou na mágoa, a facilidade de ação reduz-se (Damásio, 2004). A potencialidade da ação é também uma propulsora de uma ética pautada nos afetos, ou melhor, os afetos de alegria criam uma ética positiva e os afetos de tristeza impulsionam para a servidão.

Spinoza pensa a ética a partir dos afetos, ou melhor, enquanto modos de existências, como defende Klinger (p. 82), postulando que ela (a ética) é uma forma de estar no mundo, uma escolha existencial pela potência. Diferentemente de Spinoza, filósofos da Antiguidade, ao exemplo de Aristóteles, versavam que a ética pessoal era um encontro com os valores morais, porém, estudos mais recentes

comprovam que moral e ética têm sentidos diferentes, os quais precisam ser elucidados nas reflexões dessa pesquisa.

Deleuze (2002), ao abordar a diferença entre os dois termos, enfatiza que a moral está pautada em valores e na dicotomia bem e mal, e o que a molda, funcionando como uma base, é a religião e os sistemas de julgamento; já a ética, pensada a partir de um modo de existência, bifurca-se em bom e mau e está mais focada no comportamento e nas escolhas no modo de existir, o que para Spinoza significa os afetos e as afecções.

A concepção da ética como um modo de existência e conseqüentemente de atuação no mundo é o recorte que nos interessa para pensar a Literatura e como esta representa os personagens em existências e atuações ficcionais. É a ética dos afetos que pauta nossas discussões, por isso o filósofo Spinoza é o teórico principal desta pesquisa.

Sobre o filósofo holandês, sabe-se de seu pioneirismo na discussão da ética dos afetos, mesmo que seus postulados tenham ficado esquecidos por anos e não tenham recebido, à época, seus merecidos méritos. Sabe-se também que outros filósofos (como Nietzsche), mesmo não conhecendo as teorias dos afetos de Spinoza, desenvolveram pensamentos semelhantes e ganharam notoriedade, o que só reafirma as importantes contribuições de Spinoza já em sua época.

Além dos afetos, outra concepção que de alguma forma se faz relevante para prosseguirmos com nossa pesquisa é a ideia de corpo. De acordo com Marilena Chauí,

[...] o corpo não é uma unidade isolada que entraria em relação com outras unidades isoladas, mas é um ser originário e essencialmente relacional: é constituído por relações internas entre corpúsculos que formam suas partes e seus órgãos e pelas relações entre eles, assim como por relações externas com outros corpos ou por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem destruir, regenerando-se, transformando-se e conservando-se graças às relações com outros (Chauí, 2011, p. 73).

Essas teorizações são desenvolvidas a partir de proposições no livro “Ética”, de Spinoza, o qual no capítulo III faz imersão na natureza dos afetos, postulando, inclusive, suas flutuações e oscilações; também a partir de leituras e estudos sobre o pensamento desse filósofo e sobre os afetos. Nossa delimitação parte da leitura de

três romances de Valter Hugo Mãe, nos quais verificamos, numa leitura analítica, que estes dois afetos estão fortemente presentes.

O amor, assim como o medo, são veias que percorrem todo o corpo narrativo de VHM. Mas, vale ressaltar a imponente presença de outros afetos, que nos instigam a pensar que os próprios afetos são os personagens dos romances. Há momentos em que o ódio, a tristeza e a vergonha dominam as narrativas, também há outros nos quais as esperanças, as alegrias e a empatia se evidenciam, sobrepondo-se aos sujeitos que os vivenciam. Os exemplos reafirmam esse personagem paralelo, o afeto, criando, a partir dele, modos de existência.

Nas linhas e entrelinhas dos romances de VHM, para além dos afetos, amor e medo escancarados em cada existir dos personagens, percebem-se os mesmos, criando ações ou conduzindo ao padecimento, mas também alinhavando uma rede comunitária. Os afetos, então, em *O filho de mil homens*, *Homens imprudentemente poéticos* e *A máquina de fazer espanhóis* se agitam ganhando alegoria, personificação, ações e até definições, a exemplo do amor.

### 3.1 UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO PARA O AMOR EM VALTER HUGO MÃE

De Platão a Ovídio, de Camões a Drummond, de Shakespeare a Flaubert, filósofos, poetas e romancistas se esforçaram (e se esforçam) em capturar os significados do amor, em representá-lo em sua força de experiência. Nesta empreitada, a mitologia da Antiguidade tece uma diversidade de pensamentos sobre este importante afeto. Eros é uma das primeiras alusões que se faz ao amor, como um elemento sagrado, como uma divindade capaz de dar significados à existência e de influenciar as experiências humanas. No século IV a.C, Platão, em “O Banquete”, debate o amor a partir do mito do deus Eros, e uma de suas postulações mais comoventes é a que traz o mito de andrógino, no qual é narrado que:

[...] havia três gêneros: masculino, feminino e o andrógino. Isso porque os homens seriam duplos, tendo duas cabeças, quatro pernas, quatro braços, etc. Os três gêneros representavam a forma completa da humanidade, sendo o masculino a junção de homem + homem, originando-se do sol, o feminino seria a junção da mulher + mulher, originando-se da terra e o andrógino, seria a junção de homem + mulher originando-se da lua. Essa caracterização do humano tem uma

explicação marcante que só ficará clara a partir da penalidade imposta por Zeus à humanidade. Os homens ao tentarem desafiar os deuses terão como punição o enfraquecimento da espécie, dividindo-os no meio.

Sabemos que o amor é um dos grandes temas que sempre inquietou a humanidade, a qual buscou e ainda busca apreendê-lo em significações, sejam epistêmicas, sejam artísticas, sejam espirituais. Tentativas que criaram todo o imaginário que temos hoje em torno desse afeto, assim como o colocaram entre os mais desejados para a conquista da tão almejada felicidade.

Como um tema universal, respeitando obviamente as especificidades das diferentes experiências e vivências, o amor é uma das grandes inquietações da humanidade. Hoje refletimos sobre ele com enfoque nas nossas atuais relações, que sabemos serem mais fugazes, espelhando a velocidade dos nossos tempos. Zigmund Bauman (2003) chamou essas relações fluidas de líquidas. Acrescentaríamos à ideia da liquidez, o termo torrencial, devido à velocidade de tudo, inclusive das relações amorosas.

Algumas breves definições sobre o amor são necessárias, a partir de campos epistemológicos distintos, para posteriormente refletirmos sobre as concepções (na maioria das vezes metafóricas) de amor a partir das narrativas de Valter Hugo Mãe. Baruch Spinoza, Renato Nogueira e Bell Hooks são estudiosos distantes em espaços e tempos, os quais trazem uma concepção de amor que dialoga com a presente tese. Há um deslocamento, em todas as três abordagens, do amor como um caminho de ação e não apenas como uma emoção.

Para o filósofo holandês, “o amor nada mais é do que a alegria, acompanhada da ideia de uma causa exterior [...]” (Spinoza, 2017, p. 108), sendo que uma de suas propriedades consiste na vontade do amante em unir-se ao que é amado. Então, Spinoza é defensor da ideia do amor como resultado da composição de outro afeto (a alegria), mais uma motivação externa, que pode ser uma pessoa ou outro “objeto”.

Esta definição retoma a discussão de que os afetos só acontecem a partir de uma relação. O amor acontece a partir de um encontro entre dois corpos, tendo como uma de suas necessidades a união e a preservação desta, entre estes corpos. No caso das narrativas literárias (assim como no cotidiano não ficcional), o amor se efetiva numa alegria intensa a partir do encontro entre dois seres, talvez ambos em falta.

Percebe-se nas tessituras teóricas de Baruch de Spinoza que o amor provém de outros afetos e que há uma flutuação entre este e outros. É comum que qualquer afeto tenha esse estado fronteiriço, inclusive flutuando para uma paixão contrária. Um amor que se transforma em mágoa, ou ressentimento e que carrega mais ações desses dois últimos do que do primeiro. Ou se transforma em algo não tão contrário, como uma compaixão ou agradecimento. Enfim, são possibilidades desenvolvidas pelo filósofo do século XVI que reafirmam a impossibilidade de os afetos serem vistos de forma estagnada.

O professor Renato Nogueira, em *Por que amamos?* (2020), reúne várias definições e mitos sobre o amor de variadas nações, povos e épocas, buscando uma perspectiva mais ampliada sobre o assunto e também responde à pergunta título do livro. Depois de uma incursão breve, quase como um diálogo, em tempos, espaços e epistemologias distintas, Nogueira nos afirma que “[...] o amor é uma arte político-afetiva. Quero dizer, e esta é uma das grandes conclusões deste livro: amar é um ato político [...]” (2020, p. 188).

Enquanto ato, é possível que o amor seja melhorado e que encontre no outro (o objeto amado) possibilidades de expansão. Nogueira desenvolve seus pensamentos defendendo que o amor, em diferentes épocas, ganhou propriedades (para utilizar um termo de Spinoza) distintas, adequando-se às formas de pensar, ser e estar no mundo das pessoas. Nessa transformação, dentre outras, há uma abordagem sobre o poliamor e a relação não-monogâmica, os quais são formas mais recentes de pensar o amor.

De acordo com o pesquisador do amor,

O poliamor, por sua vez, está pautado num modelo mais realista do mundo. [...] reconhece o prazer sexual e postula que a liberdade de exercício da sexualidade é um valor individual – portanto, os desejos afetivo-sexuais de uma pessoa não podem ser reduzidos a padrões morais, econômicos e culturais. Daí o termo poliamor, ou seja, amor por muitos (*poli*). Diferentemente do ideal romântico, o poliamor nasceu em um mundo muito mais diverso e, por isso, costuma ser aberto a todo tipo de sexualidade e identidade de gênero (Nogueira, 2020, p. 120).

O poliamor e as relações não-monogâmicas, em geral, são maneiras distintas de se relacionar e estão atreladas às experiências de vidas. Essas terminologias não

carregam a natureza de um afeto, principalmente quando estamos à luz das postulações de Spinoza.

Bell Hooks, escritora negra norte-americana que dedicou anos de sua vida a pesquisar sobre o amor, produziu uma trilogia sobre o tema<sup>8</sup>, das quais apenas uma é traduzida para o português: “*Tudo sobre o amor: novas perspectivas*”. À luz de diversas perspectivas e possibilidades de realização do amor, a autora apresenta um conceito, que na realidade é do psiquiatra M Scott Peck, ampliando-o e ressignificando a partir de seu corpo e de suas experiências com o amor. De acordo com Bell Hooks:

Imagine quão mais fácil seria aprender como amar se começássemos com uma definição partilhada. A palavra “amor” é um substantivo, mas a maioria dos mais perspicazes teóricos dedicados ao tema reconhece que todos amaríamos melhor se pensássemos a amor como uma ação. Passei anos procurando alguma definição significativa da palavra “amor” e fiquei profundamente aliviada quando encontrei uma no clássico autoajuda do psiquiatra M. Scott Peck, *A trilha menos percorrida: uma nova visão da psicologia sobre o amor, os valores tradicionais e o crescimento espiritual*, publicado originalmente em 1978. Reverberando trabalho de Erich Fromm, ele define o amor como “a vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa”. Para desenvolver a explicação, ele continua: “O amor é o que o amor faz. Amar é um ato de vontade – isto é tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar: Uma vez que a escolha deve ser feita para alimentar o crescimento, essa definição se opõe à hipótese mais amplamente aceita de que amamos instintivamente” (Hooks, 2021, p. 46-47. Grifos da autora)

Se para Spinoza o amor é uma união por vontade, que traz benefícios para o amante, e se para Hooks e Scott Peck, ele é uma intenção e ação, que também inclui vontade, neste casamento de ideias nasce o que defendemos aqui: O afeto amor é ato, o que o retira do *status* de involuntário, de algo que se deixa acontecer. Tendo isso em vista, acreditamos que o amor, tão pensado e representado ao longo dos tempos, entra no campo da reflexão e ação, mas principalmente que ele surge de uma falta, como defende Platão, vai para um encontro e se realiza diante de um esforço de realização de um “crescimento espiritual”.

Esse afeto toca todas as existências, logo ele é abordado epistemologicamente nos diversos campos das ciências, como já percebemos, mas é nas artes que os

---

<sup>8</sup> *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2000) é o primeiro livro da chamada Trilogia do Amor, seguido de *Salvação: pessoas negras e o amor* (2001) e *Comunhão: a busca feminina pelo amor* (2002).

sentidos desse afeto ganham significações mais densas e variadas. Os objetos artísticos-culturais representam (no caso das narrativas) ou apresentam (no caso do poema e outras artes que trabalham com imagens) o amor em todas as suas (im)possibilidades. Na arte, para além de pensar sobre este tema, vivenciamos-lo a partir de representações várias.

Valter Hugo Mãe é um desses artistas que subvertem o sentido único de amor romântico, forjado pelo amor cortês medieval, e acrescenta a seus romances a multiplicidade das experiências do amor. O amor cortês, vale lembrar, é uma classificação desse afeto como algo a nunca ser realizado, em que nele sempre há uma mulher desejada, mas inatingível/inalcancável pelo amante, já que ou comprometida/casada, ou de um estamento social mais elevado do que o amante. O amor romântico é uma extensão e ampliação do cortês e acontece a partir de uma idealização do objeto amado, que também nunca se concretiza.

Sendo assim, o autor português, bem distante dessas concepções de amor, cria histórias afetivas que traçam formas de existir mais realistas e realizáveis, colocando o amor em estado de tensão e suscitando reflexões em torno de suas (im)possibilidades. Este afeto é uma linha que costura todas as narrativas de Valter Hugo Mãe. Com a leitura de alguns romances do autor, intuimos que estamos diante de tratados de amor. E estamos pensando este afeto em todas as relações: fraterna, materna, hétero e homoafetiva, e tantas outras formas de executar este complexo afeto.

Nos três romances de que nos ocupamos, o afeto amor é representado em várias das suas dimensões, criando uma cartografia do amor, na qual vemos amor afetivo-sexual, amor fraterno, amor ausente, quase-amor, amor edipiano e tantas outras possibilidades desse afeto.

O amor como afeto negado, o amor na impossibilidade, o amor dos infelizes, o amor ausente, o quase amor, são caminhos que, apesar da marca forte da negativa, trazem à tona a força deste afeto na po(ética) de VHM. Em suas obras encontramos metáforas que forjam uma definição de amor que o aproxima de Spinoza: *O amor é um estado de festa; amar uma pessoa é o destino do mundo; Amar e ser tocado era o verdadeiro lado de cá da pele; esperar, já era um modo de amar; só o amor podia fazer milagre; o amor era um esplendor de sentimentos; o amor era uma atitude, uma predisposição natural para ser a favor de outrem; o amor é para heróis; o amor é uma*

*estupidez intermitente, mas universal; amor era ter saudade; a amada era alguém que trazia definição a todas as incompletudes do meu ser; amar era ser criança a vida inteira; amar é uma proibição de estar só.* Essas diversas definições de amor, retiradas dos três romances objetos de nosso estudo, demonstram que VHM tenta apreender os sentidos do amor em suas diferentes formas, seja na ausência, na intensidade, na diferença, na impossibilidade e na sua quase realização, enfim o amor sendo este tão paradoxal e complexo afeto, o mais próximo que se chega de sua representação é através das metáforas das coisas que nos afetam com alegria.

Em *Homens imprudentemente poéticos*, há uma definição metafórica do amor: “Amar é uma proibição de estar só. Ainda que ausente, a menina era uma companhia impossível de se perder” (Mãe, 2016, p. 82). Essa passagem se refere à relação entre os irmãos Itaro e Matsu e é anunciada no momento em que o artesão sente que precisa se afastar da irmã para salvá-la da morte pela fome. O amor não se constitui apenas com presença, pois, de acordo com Spinoza, a necessidade de unir-se ao objeto é apenas uma propriedade, mas não o fundamento desse afeto. No caso dos irmãos da aldeia Quioto, o artesão possui tanto amor que, ao perceber a possibilidade da fome, entrega a irmã para um casamento, como uma maneira de cuidado. Há um abrir mão de estar perto, de partilhar da companhia pelo bem-estar do outro, em que também identificamos o amor.

O afeto de Itaro pela irmã Matsu é expresso desde o momento em que ele a salvara da morte, quando os pais, temerosos pelo destino da filha cega, tentaram afogá-la no riacho, e o artesão, ainda criança, impedira. Itaro, imerso na emoção daquele amor fraternal, chora aflito pela possibilidade da perda e desde então cuida da menina cega com zelo, mesmo sem muitas palavras ou demonstrações de carinho: “[...] ele amava-a do seu jeito menos cordial, expressivo apenas por fúrias incontroláveis quando alguma coisa corria mal ou lhe fugia ao controle” (Mãe, 2016, p. 37).

Na impossibilidade do sustento, o artesão cuidava da irmã, entregando-a a um casamento arranjado e, dessa maneira, demonstrava seu afeto. Hooks (2021) expressa que dentre as dimensões do amor há o compromisso, o cuidado e a responsabilidade. São estas que visualizamos em Itaro, ao entregar a irmã, no que, à princípio, nos parece um ato cruel de abandono. A própria narrativa nos conduz a perceber que, apesar da fragilidade da menina, Matsu vivencia a experiência de

maneira bastante positiva, entendendo a atitude do artesão como um cuidado, buscando deixá-lo orgulhoso. E Itaro, um tanto perdido pela mágoa, vê nisso a única possibilidade: “Itaro nunca usaria o coração para o amor. Dizia: estômago. Amava com o estômago. Só sabia de sobrevivência [...]” (Mãe, 2016, p. 177).

No mesmo romance, há outra definição que nos suscita reflexões: *o amor é ser criança a vida inteira*. Assim era Saburo, um homem-menino que acreditava educar tudo com beleza e afetos. Este jeito de Saburo e sua esposa era visto pela comunidade como uma fraqueza, uma forma de tentar enganar a fealdade e miséria da vida que tinham. O amar como um menino está posto na condição de fragilidade e de entrega, sem desejar nada em troca, só a presença.

Noutro momento do romance, afirma-se: “a pequena comunidade tinha-lhes compaixão e notava bem que se deixaram nos amores igual a serem crianças a vida inteira. Eram poucos normais, diziam assim. Faltavam à lucidez por solidão” (Mãe, 2016, p. 31). A normalidade que esperavam estava condicionada a tratar das urgências dos cotidianos, porque a busca da felicidade era uma utopia não apreciável naquela situação de miserabilidade. A ausência de tudo era uma imposição para a ausência de afetos, porém o oleiro era um sonhador:

O artesão pensava no vizinho oleiro como um incauto sentimental. Por paixões várias, agia igual a uma criança imbecil. Até os pratos e as taças que cozia enfeitava absurdamente, a infligir à pureza do barro a utopia ridícula de ser uma fantasia. Aceitava mal que o barro fosse só o que era. Aliás, nunca aceitaria a natureza de quase nada. Implicava-se com as coisas do mundo e queria ser uma autoridade para os aspectos e para os significados do que o rodeava. Por isso, Itaro o rejeitava. Era fraco. Suspirava pelos mortos sem os honrar porque perdia a robustez. Era mais velho pela covardia e pela opção por ser um sonhador do que pela idade (Mãe, 2016, p. 60).

Assim, nunca aceitaria que o amor fosse o que Itaro pensava, só sobrevivência, saciar o estômago e ter companhia. O amor para Saburo era um afeto redimensionado pela delicadeza e sensibilidade. Há um desejo de mudar tudo à sua volta e, com isso, percebemos a construção ética de Valter Hugo Mãe, como uma espécie de educação para os afetos.

Em *A máquina de fazer espanhóis*, há a expressão que intitula um dos capítulos do romance: o amor é uma estupidez intermitente, mas universal. Nessa expressão, conta-se uma das histórias de amor do romance. Dona Marta, uma das senhoras do

abrigo, que tinha um marido doze anos mais jovem, esperava insistentemente uma carta de seu amado. Aquela história entristecia os internos do lar de idosos, pois era uma espera cruel, diante de uma impossibilidade. Todos sabiam que o homem usufruía indiferente dos bens de marta, mas ela ainda acreditava naquele amor criado só para si.

ela ficava ali perante o américo como ainda uma noiva. a cometer o erro de acreditar no marido uma e outra vez. porque acreditava, mesmo ao fim de dois anos sem uma linha, que ele voltaria com uma desculpa de mérito, ainda precisando do carinho dela e feliz pelo reencontro. assim é o amor, uma estupidez intermitente mas universal. toca a todos. o senhor pereira entristecia [...] (Mãe, 2011, p. 39).

À espera desse sentimento incerto, talvez nunca correspondido, marta alimenta uma fantasia para sobreviver ao abandono. Nessa personagem, há uma representação da urgência e necessidade do amor, até quando esse amor se faz ausente, há uma invenção. Como se o amor fosse uma necessidade primária, e quando não se tem, se inventa e toda sua vida é modulada a partir dessa invenção.

Bell Hooks também defende essa necessidade, e pontua que pela ausência desse afeto, não só o afetivo-sexual, mas em todas as suas possibilidades de realização, inventamos para nós mesmos que dele não necessitamos tanto. A autora inicia o livro *Tudo sobre o amor* (2021) lembrando uma frase, retirada de um grafite num canteiro de obras, que marcou sua vida: “a busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”. Aquela frase reacendeu a fé no amor da autora e nos remete à mesma fé que teve marta a esperar por tantos anos um amor improvável.

Em *O Filho de mil homens*, a personagem Isaura, ao experienciar o “amor” da pior forma, passa a vê-lo como um lugar de dor, mas mesmo assim o quer, o deseja, tem esperança de tê-lo. A personagem afirma que pensava que o amor era bom e sentia-se estranha por, depois de tanto sofrimento, ainda pensar no amor. E entendeu que nunca esqueceria este afeto: “Porque o amor era espera e ela, sem mais nada, apenas esperava. A Isaura sabia que amava alguém por vir [...] Esperar era amar” (Mãe, 2013, p. 59).

O romancista português incansavelmente afirma em seus textos, todos ansiamos pelo amor, buscamos-lo até para nos alargar, ser o dobro do que somos, como pensava Camilo, o filho de Crisóstomo: “[...] o rapaz disse que o pai precisava de encontrar uma mulher [...] O Crisóstomo respondeu que não lhe faltava nada,

estava inteiro. O rapaz disse-lhe que então ele devia passar a ser o dobro. Ser o dobro, disse” (Mãe, 2013, p. 17-18). Dessa forma, Crisóstomo entendia sua busca como algo mais feliz, era a busca de ser um pouco maior, pois “amar era feito para ser uma demasia e uma maravilha” (idem, p. 16).

Em outro momento, Crisóstomo afirma que amor é atitude: “Uma predisposição natural para se ser a favor de outrem. É isso o amor” (idem, p. 111). É essa força de vontade, predisposição, que vai levá-lo ao amor afetivo-sexual de Isaura, “a mulher enjeitada”. Um afeto, igualmente, que verificamos nos personagens de Valter Hugo Mãe, que experienciam e expressam o amor. Nas narrativas que analisamos, há entrega para que o (a) amante componha o mundo do (a) amado(a) e tal entrega nos remete a uma vivência próxima do afeto infantil, com interesse único de ter apenas o outro como companhia.

Todas as definições a que nos remetemos trilham este caminho, de um amor sem expectativas de trocas. É um afeto não mercantilizado e nem assombrado pelo interesse do poder, até porque “onde o desejo do poder é primordial, o amor será ausente” (Jung, *apud* Hooks, 2021, p. 82). O amor em Valter Hugo Mãe, nas inúmeras metáforas de seus romances, se configura em ter companhia, mesmo que para dividir a mesma solidão. É sair desse lugar de ausências e silêncios e habitar na felicidade possível, como se diz em *O filho de mil homens*: felicidade é ser o que se pode.

### 3.2 AMAR É DOBRAR-SE: O AMOR AFETIVO-SEXUAL EM VHM

Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994), afirma que na indisponibilidade de acessarmos o mundo infantil na vida adulta, fazemos isto na velhice, e isto se refere também ao campo amoroso. O amor na adolescência e na fase juvenil tem seus dissabores, conflitos e até crises, então por que pensar em um amor adolescente é conotar algo mais intenso e floreado que na velhice? Ao responder a esta pergunta, Ecléa Bosi argumenta que até as fraquezas no amor, na idade jovem, eram de uma força desmedida e acrescenta o fato de não se possuir limites, nem constrangimentos nessa fase, ou seja, há a sensação de infinitude da vida, dando a ideia de poder absoluto, até no amor (Bosi, 1994).

A sensação de infinitude é certamente o combustível que alimenta a relação amorosa de seu silva e laura do romance *Homens imprudentemente poéticos*. Há entre os dois uma relação afetuosa, que consegue vencer a difícil situação socioeconômica do casal, a perda de um filho em um aborto e até o regime salazarista, além de outros embates, que juntos superaram. A história do casal é narrada em primeira pessoa por antônio silva, um senhor de 84 anos, que experiencia uma narrativa de amor por 48 anos.

Ao lembrar a sua história de amor, seu silva constrói imagens belas, tanto de laura, quanto da vivência dos dois juntos. silva narra o momento em que ria de laura, por ainda pensar que assumia o comando dos filhos, e a mulher ficava zangada e calava-se, apertando os lábios a não querer conversas, parecia briga de namorados imaturos e jovens e seu silva adorava tudo aquilo. Havia um encaixe perfeito entre eles, que logo estariam juntinhos entre mimos e promessas de amor eterno. (Mãe, p. 17).

Essa e tantas outras vivências que tiveram juntos compõem a memória afetiva de seu silva, dificultando sua existência sem a presença de Laura. A memória, mesmo composta de dores, ainda é uma maneira de reviver a história de amor tão bonita e tão rara vivida por seu silva. Na própria narrativa, há colegas do idoso que o alertam sobre o quanto era improvável esta história e sua continuidade até aquela idade. E enfatizavam que seu silva sabia amar, reafirmando nossa tese de que o amor é ato e não é possível ser pensado a partir de uma passividade. O personagem cristiano silva afirmava para seu silva: “[...] porque uma paixão nessa idade, e depois de tanto tempo juntos, é coisa de quem sabe dar [amor] e o amor é para os heróis. o amor é para os heróis” (Mãe, 2011, p. 17).

O personagem silva nunca se imagina distante da mulher, afinal, durante 48 anos eles nunca estiveram distantes um do outro e levá-la ao hospital e ficar sem notícias ou sem poder vê-la era o mais próximo que ele estava experimentando de distância da Laura. O homem adverte ao funcionário do hospital: “[...] não a posso deixar sozinha. não estaria sozinha, estaria sozinha de mim, que é a solidão que me interessa e a de que tenho medo. e isso nunca aconteceu. não, em quase cinquenta anos de casados, nunca aconteceu [...]” (Mãe, 2011, p. 14). Seu silva nunca estaria preparado a aceitar o que estaria por vir, tanto pelas histórias que ambos vivenciaram, quanto pela sua incapacidade de estar sozinho.

Ao receber a notícia da morte de Laura, vivenciamos com a personagem a dor da perda, o que se adensa pela narrativa ser em primeira pessoa. Seu silva recebe a notícia e fica a esperar que toda a natureza sinta também sua dor e se rebele, mas há uma indiferença geral e tudo segue seu curso, como se possível continuar sem o grande amor de sua vida. A forma em que é descrita a despedida é prenhe de beleza e dor, rasurando o nosso sentido sobre ser ou não uma ficção. Compartilhamos com seu silva a partida dolorosa de sua esposa:

abracei o corpo da minha mulher, segurei-lhe a mão, a sua cabeça no meu ombro. criei um pequeno embalo, como para adormecê-la, ou como se faz a quem chora e queremos confortar. vai ficar tudo bem, vai correr tudo bem. o que era impossível, e o impossível não melhora, não se corrige. estávamos encostados à parede, sob o cortinado, como fazíamos na juventude para os beijos e para as partilhas tolas de enamorados. estávamos escondidos de todos, eu e a minha mulher morta que não me diria mais nada, por mais insistente que fosse o meu desespero, a minha necessidade de respirar através dos seus olhos. a minha necessidade vital de respirar através do seu sorriso. eu e a minha mulher morta que se demitia de continuar a justificar-me a vida e que, abraçando-me como podia, entregava-me tudo de uma só vez. e eu, incrível, deixava tudo de uma só vez ao cuidado nenhum do medo e recomeçava a gritar (Mãe, 2011, p. 21).

Essa passagem, sem dúvida, é uma das mais emocionantes do romance, pois, carregada de lirismo, expressa a dor de um senhor de 84 anos, totalmente desamparado. Ao mesmo tempo, é uma das que expressa o afeto que o casal compartilhava. Anos de companhia e cuidados aparecem no último momento do casal, no qual silva busca confortar a esposa no intuito de se acalantar também. Nesse exemplo, visualizamos as várias concepções do amor até aqui elucidadas.

Outro ponto, que vale ressaltar, é como este afeto é representado a partir de corpos, que são bastante excluídos da potencialidade de amar. A sociedade das urgências não se preocupa com os sentires dos velhos, muitas vezes colocando-o sob a única possibilidade do pragmatismo. Valter Hugo Mãe vai na contramão dessa sociedade, mostrando que a única urgência da humanidade é sentir.

Os idosos, em todas as três narrativas, mais do que vívidos nos desejos, representam experiências não apenas de um passado saudoso, mas também do presente. Tudo se encerra na morte, ao menos nas crenças dos personagens de VHM, enquanto ela não chega, o autor nos expõe a uma imensa possibilidade de vida (e de amor), mesmo para personagens que aqui habitam há um século, afinal, nas palavras

do romancista português, “o que se opõe ao amor, se afeiçoa à morte” (Mãe, 2016, p. 179).

Ainda no romance *A máquina de fazer espanhóis*, outro casal quebra os estereótipos atribuídos à velhice, principalmente por iniciar exatamente quando esta chega, seu Anísio e dona Glória do Linho. O casal acontece no lar dos idosos e só é percebido pelo narrador, pelos olhares apaixonados dos dois. Ele, um homem culto e cheio de conhecimentos em artes antigas, e ela, uma delicada costureira, cheia de candura e timidez como uma menina. No imaginário popular, há na formação desse casal muito do romantismo tradicional, calcado na doçura da mulher *versus* a sapiência do homem. Porém, esta formação, a partir da velhice e de um lar de idosos, remete-nos a outras leituras, a romper o tradicional para habitar com os personagens de Valter Hugo Mãe nessa cartografia do amor que são suas narrativas.

O narrador aponta a surpresa desse amor até para a personagem dona Glória do Linho, perplexa, “[...] com a sorte de ter encantado tal homem, [...] de merecer toda a atenção de alguém, depois de a idade a ir empurrando para o tempo de ficar discreta, ser discreta para melhor se preparar para ser nada” (Mãe, 2011, p. 218). O afeto de Anísio, *o homem de olhos de luz*, rompe com a visão já pressentida pela costureira, que quase nada entendia de amor e já havia aceitado o destino de nunca o vivenciar com intensidade.

Em *Homens imprudentemente poéticos*, acompanhamos mais uma história de amor afetivo-sexual e cuidado entre dois velhos, que também é interrompida pela morte da mulher. Saburo é um velho com coração e sonho de menino, como nos fala a própria narrativa, que junto à sua esposa, a senhora Fuyu, “[...] se deixavam nos amores igual a serem crianças a vida inteira” (Mãe, 2016, p. 31). O casal de velhos estendia para a velhice toda ausência de limites e pequenas alegrias da idade infantil, prolongando as alegrias de uma longa vida juntos. E neste romper de limites, eles construíram uma felicidade mergulhada no amor que cuida e que não pode ser interrompido, nem diante da morte de um dos dois. Na realidade, o oleiro não acreditava na realidade da morte da esposa e de sua própria solidão. Embora sofresse com a ausência, nutria esperança de um reencontro:

Como talvez a sua senhora Fuyu pudesse voltar um dia. [...] Ele a amaria igualmente. Sem hesitar nem se conter. Saburo espiava o regresso dos suicidas inconfessavelmente à espera de ver a senhora

Fuyu baixando a montanha, sorrindo a pedir um pouco de arroz e água fresca. Sorrindo, como sempre” (Mãe. 2016, p. 51).

Entre a esperança, a saudade, o amor nutrido por dona Fuyu e a mágoa, e o ódio do vizinho, Saburo tenta dar continuidade à sua existência. O mesmo homem que plantava flores e embelezava a montanha, para educar a todos pela beleza, nutria em si um silencioso desejo de matar o vizinho. Que mais do que haver destruído suas flores, num excesso de raiva, carregava um prazer pela miséria do outro, por perder a esposa.

Nesse mesmo romance, acompanhamos “o mais delicado amor” (Mãe, 2016, p. 151) da menina Matsu. O irmão a entregara para um desconhecido, e o que parecia um total desamparo, diante da menina cega, de repente, mostra-se como uma possibilidade de vivenciar o amor com toda delicadeza e cuidado que este afeto solicita.

Desde o primeiro encontro, em que se viu abandonada numa pedra em meio à floresta, a personagem entende que estaria a viver uma nova experiência. O primeiro contato de Matsu com o desconhecido nos remete a uma contundente crítica aos papéis sociais da mulher e do homem. O narrador enfatiza que Matsu sabia que deveria encenar um papel para parecer mais bonita e transparecer certa timidez no rosto, dando espaço para que os homens tomassem a iniciativa da palavra.

Essa feminilidade, aprendida desde a tenra idade, coloca sobre os ombros femininos uma encenação de sua subjetividade, criando uma forma única de ser mulher. Até sem se ver neste papel, era necessário encenar e dar ao homem o direito de ver uma alegria e submissão na face feminina. Matsu tenta colocar em prática o que aprendera, mas “era, afinal, uma pessoa desengonçada, tremendo de estupefacção” (Mãe, 2016, p. 145). A narrativa questiona o papel social da feminilidade, ao representar um comerciante que enxerga outras belezas em Matsu, aproximando-a da beleza da natureza, como traz o seguinte excerto:

O homem sentou-se. Enquanto explicava o seu cansaço e se queixava de algumas corridas e muitos perigos, perscrutava o rosto da menina, como lhe parecia puro, uma queda de sol que se pusesse aos ombros de alguém. Era a própria luz por ironia que vivia na escuridão. (Mãe, 2016, p. 145).

Enquanto era observada, na tentativa de “imitar a beleza das mulheres” (Mãe, 2016, p. 145), Matsu tentava, a partir de outros sentidos, entender o homem desconhecido que se impunha em sua presença:

Matsu deu-se conta de que, por fim, escutava o sorriso do homem. E ele sempre tinha modos melódicos de falar, cuidado em como falava para ser embelezado ao modo de ela ver. A cega, mais do que nunca, entendia o que era conhecer alguém e começava a dizer: conheço-te. Era a maneira mais exacta que tinha de afirmar que o via. O homem chegava a corar, envergonhado com o seu corpo, com a sua simplicidade diante da mulher que aprendera a amar. No mais genuíno amor todas as pessoas se envergonham. A cega dizia. Porque um sentimento tão profundo transcende a valentia. Era como se declarava também. E ele, deitado ao seu lado, sorria e ela, sem se cansar, sabia que ele sorria incapaz de conter a alegria de estarem juntos (Mãe, 2016, p. 152).

Percebe-se que a menina Matsu conhece e experimenta o mundo através de seu imaginário, por isto, antes de lhe apresentar o amor, o homem desconhecido lhe dá espaço e matéria-prima para imaginar, quando conta que há em sua aldeia um rio com peixes falantes. Através do imaginário, se acessam as alegrias da menina cega, que sabia apenas das belezas das palavras, mas com elas acessava outras belezas.

Na narrativa, percebemos que em torno da menina cega há um tanto de sagrado. Talvez haja a intenção de Valter Hugo Mãe de aproximar o imaginário do sagrado, evocando Matsu como a representação máxima dos dois: “A lenda ficava contando que no casamento da cega os peixes celebraram incansáveis. Outras pessoas afirmavam que, por ser a menina cuidadora de palavras, o próprio mundo lhe falava para lhe traduzir a beleza de cada instante” (Mãe, 2016, p. 151).

Isaura, de *O filho de mil homens*, é também como a menina cega, uma personagem desamparada nos afetos, até encontrar o amor de Crisóstomo. E, novamente, o papel do feminino, em uma pequena e conservadora aldeia, é problematizado a partir de uma jovem que perde a virgindade e, diante da rejeição do noivo, passa a definhar. Ao tempo em que Isaura repete que pensava que o amor era bom, que o amor era ensanguentado, refletimos sobre a imposição a que a sociedade submete a mulher em ter um relacionamento a qualquer custo. Ao narrar as duas possibilidades de “amor” vivenciadas por Isaura, o autor português tece críticas ao modelo pensado e disseminado pela cultura ocidental.

A relação amorosa de Isaura e Crisóstomo, à revelia do que a cultura, mídia e diversas artes expõem sobre casais enamorados, não é uma soma de desencontros e impossibilidades, para enfim acontecer. Ambos se escolhem, se acolhem e investem no afeto amor. E, como nutrir esse sentimento era uma construção diária dos dois, eles acreditam no êxito: “Ele disse: acredito que vamos os dois ser felizes para sempre. Ela riu-se. A Isaura nem sabia rir” (Mãe, 2013, p. 76).

Bell Hooks (2021), citando Toni Morrison, critica o amor romântico alimentado pela cultura ocidental, pontuando o quanto ele subtrai as pessoas de aprenderem a amar. A autora ainda trata de pessoas que aprenderam na infância que são indignas do amor, caso preservem seu jeito de ser, o que leva à criação de *caricaturas*, que não é possível sustentar por muito tempo. Isaura é um exemplo dessas pessoas, que não se acham merecedoras do amor, mesmo acreditando em sua possibilidade, pois para ela “O amor era mérito. E ela não merecia nada” (Mãe, 2013, p. 116). A personagem aceita o quase nada oferecido pelo ex-noivo por anos, até que este decide ir embora e deixá-la entregue à própria miserabilidade do existir em busca de um afeto ausente.

A felicidade de Isaura nasce com este aprendizado do amor defendido por Hooks, que não entrega nada ao acaso, pois há todo um esforço para troca de carinhos, cuidados e o desenvolvimento espiritual de si e do outro. A própria narrativa mostra que não se trata de um caminho fácil, tendo em vista que muito do que somos é construído e aprendido ainda na infância, então Isaura precisou se desconstruir e acreditar que o amor bonito era possível, mesmo diante de sua triste experiência.

Ainda contestando a cultura ocidentalizada, acompanhamos neste romance o nascimento de uma família, a partir da junção de várias pessoas, todas em falta. O homem incompleto se junta à criança sozinha, numa intenção de completude; logo depois, a mulher enjeitada e o homem maricas redimensionam a família, alargando-a e mudando a composição tão arcaica do núcleo familiar. O casamento, que era o grande trunfo para Isaura, pois assim foi ensinada, se torna insignificante diante do que estão construindo naquela família.

A instituição casamento é um elemento cultural e não há sentido em ser pensado como única forma de felicidade. Renato Nogueira (2020), ao relatar que o nosso ideal de amor ainda retoma a Idade Média e o Renascimento da Europa Ocidental, argumenta que o casamento era nessa época um contrato social entre

famílias ou grupos sociais e que atendia a interesses mútuos, o que não tinha absolutamente nada a ver com o afeto entre o casal. Por isto, quando decidem se amar, Isaura e Crisóstomo não priorizam o casamento, pois a felicidade dos dois já estava posta no miúdo dos dias, da convivência, do descobrir o amor.

Se “[...] amar uma pessoa é o destino do mundo” (Mãe, 2013, p. 122), Crisóstomo se viu diante do seu destino, quando, no preparo cotidiano de mandar Camilo à escola, “viu pela janela da cozinha uma mulher sozinha [...]. A falar sem ninguém e para ninguém [...] uma mulher incompleta” (Mãe, 2013, p. 18). Nesse instante, o personagem sabia que ali estava diante da mulher que era feita para si. Seu sorriso, já em dobro, intuiu a felicidade naquela vista da janela.

Esse primeiro encontro do casal se dá diante do mar, no mesmo lugar em que Crisóstomo, mergulhado na solidão, implorou para a natureza um filho. O mar e toda sua paisagem em volta é testemunha da solidão tanto de Crisóstomo quanto de Isaura, e é lá que o encontro acontece. Quando o pescador percebe uma mulher sentada em sua areia, a falar sozinha diante de seu mar, ele sabe que era uma enviada da natureza para si. O mar, então, mais do que uma testemunha, torna-se extremamente simbólico na composição deste casal.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant o mar é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. [...] Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões.” (2016, p. 593). A partir dessa simbologia, é possível refletir sobre o renascimento de Isaura, que vai se deixando morrer depois de uma rejeição e no encontro com o amor retoma a vida; também do “nascimento” do filho de Crisóstomo, encontrado num barco em alto mar; e, por último, da realização da paixão (afeto amor) entre o casal de *O filho de mil homens*, Isaura e Crisóstomo.

O amor é tão importante na narrativa de Valter Hugo Mãe, que ao se distanciar dele, Isaura define a pensar que do amor não seria merecedora. Para Bell Hooks, “a maioria das pessoas que pensam não serem dignas de receber amor tem essa percepção porque, em algum momento de sua vida, foi socializada por forças fora de seu controle para se ver indigna de amor” (2021, p. 93). Diante de ser indigna desse afeto, Isaura não sentia desejo de continuar sua existência e se entrega, não a um suicídio, mas ao definhamento até a morte. Porém, a personagem, diante do mar,

experiencia o renascimento, pois o amor, que tanto a flagelou e a levou àquela situação, seria o que a traria de volta à vida.

A segunda simbologia que nos propusemos refletir é sobre o “nascimento” do filho de Crisóstomo, num barco no mar. Usamos a palavra nascimento com aspas, tendo em vista que o garoto já tinha 14 anos e é encontrado pelo pai quando se vê desamparado e sozinho, ao perder o avô. Este encontro de ambos, solitários, intermediado pela pesca e testemunhado pelo mar, dialoga com o potencial simbólico do mar, que além de carregar a dinâmica da vida, assim como qualquer água contém a fertilidade, é também o local do nascimento, como um ventre do mundo.

Uma última reflexão aqui tecida, sobre o poder simbólico do mar, é seu potencial histórico, lírico, de promover encontros de amores. A literatura ocidental traz inúmeros exemplos de amores unidos e separados pelo mar, ilustrando a travessia aquática como uma travessia de afeto. No autor português, essa ilustração acontece a partir de uma travessia simbólica, pois Isaura e Crisóstomo passam a vivenciar um renascimento diante do mar, sem precisar adentrá-lo. Desse ato contemplativo, há o encontro e o exato momento em que o amor acontece.

No *Banquete*, Platão diz, através da voz do personagem Fedro: “Assim, pois, afirmo que o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte” (Platão, 2009, p. 100). Certamente se encontram aí, na aquisição da felicidade, as representações de amor do autor português. Isto distancia a percepção deste afeto nas relações para seguir contratos sociais, para aquisições de *status*, de bens materiais, dentre outras coisas.

Diferencia-se também pela própria relação instituída ali entre o casal. Uma relação de aceitação que lida com a própria imperfeição e também com a do outro. Ambos repararam no que cada um tinha a oferecer e aceitaram como se fosse muito e, na verdade, era, pois era tudo o que eles tinham. Isaura tinha um corpo magro e debilitado pela tristeza somado a um emocional abalado, enquanto Crisóstomo tinha a ânsia de ter alguém e não sabia como amar, senão pela compaixão que sentia por aquela mulher. Entretanto, eles tentavam se encaixar: “Era como disfarçarem tudo para chegarem a um amor. Para imitarem o amor. Ao menos, para conseguirem uma imitação do amor” (Mãe, 2013, p. 80).

Por meio de uma prosa poética, característica de Valter Hugo Mãe, acompanhamos o casal se desnudando inteiramente de seus sentimentos, também de comportamentos pré-estabelecidos e juntos demonstram toda vulnerabilidade que experienciam naquele momento. Ali, dois vulneráveis, emocionalmente falando, se encontram no que chamaríamos do ápice da intimidade: eles põem a nu suas almas, sentimentos, e entregam um para outro o amor possível diante de tantas fragilidades:

[Isaura] Explicou ao Crisóstomo que a um dado momento era preciso amar sem olhar a quem. Quando se espera uma vida inteira, perdem-se as exigências e tudo se torna muito geral. Pouco importam os pormenores, dizia ela. Cria-se uma urgência no corpo e passamos a ser apenas uma oferta, uma porção generosa de gente, e depositamo-nos à sorte ou azar para que nos levem, nos queiram, por bem ou por mal, e nos deem uso. A Isaura explicou ao Crisóstomo que se sentia assim, urgente. Depois disse-lhe que a Maria morreria. Depois disse-lhe que se sentia sozinha no mundo. O Crisóstomo beijou-a. Beijou a mulher que fora do homem maricas e disse que a amava. Talvez ainda não fosse o dobro de um homem, mas era já, sem dúvida, muito mais do que um homem inteiro. Podia mais do que um homem inteiro. Podia muito mais. Disse-lhe: havemos de compor as coisas. Também eu percebi esta urgência. Mas não quero uma mulher qualquer, alguém ao acaso que me leve e me use. Quero-te a ti. Quero a mulher que fala sozinha com a areia e o mar, a que veio ao meu encontro exato. A Isaura sentiu que estava triste e feliz ao mesmo tempo. Ela perguntou: podes repetir. Ele disse: amo-te, Isaura. Subitamente, metade das coisas pareciam compostas. (Mãe, 2013, p. 116-117)

Essa passagem ilustra uma mulher totalmente fragilizada pelo tempo, à espera de um amor qualquer. Apesar da urgência e da total decadência em que Isaura se via, ela intuiu que Crisóstomo era um homem diferente dos outros. Da mesma forma que viu a melhor pessoa do mundo em Antonino, o maricas com quem se casou. Num dado momento, a personagem não queria escolher entre estar entre um e outro. Crisóstomo era seu amor, já Antonino, a melhor pessoa do mundo, ambos lhe interrompiam um pouco a solidão.

O interromper um pouco a solidão, além das pessoas, é possível com coisas, que simbolizam de alguma forma uma companhia. Temos como exemplo de tal afirmativa o quimono da senhora Fuyu, esposa de Saburo do romance *Homens Imprudentemente poéticos*. Saburo criou uma forma de ter a companhia da mulher, pendurando a vestimenta da esposa em um espantalho. “Os vizinhos entristeceram-se, mas entendiam que muito na cabeça do oleiro era de menino. O seu amor imaturo

prosseguiu. A morte era muito pouco para terminar um sentimento tão grande [...]” (Mãe, 2016, p. 35).

Todo amor que Saburo tinha à esposa é transferido para o quimono, enquanto uma representação palpável do que a mulher significava. A atitude exemplifica a proposição de Spinoza no Capítulo III da *Ética*, no qual postula que, ao imaginarmos a semelhança entre algo e o objeto que amamos ou odiamos, iremos amar ou odiar este algo, com a mesma intensidade que sentíamos pelo objeto (Spinoza, 2017, p. 110). Itaro, ao perceber essa semelhança e o que ela despertava no oleiro, viu que poderia ferir um pouco o vizinho, ao “ferir” o quimono.

No romance *A máquina de fazer espanhóis*, encontramos em uma carta outro elemento que simboliza o afeto amor, que é, na verdade, alimentado unilateralmente. É o caso de dona Marta, uma das senhoras do asilo, que ao ser mandada para lá, deixa um esposo 12 anos mais jovem a cuidar e usufruir de seus poucos bens. Acompanhamos a expectativa gigantesca de dona Marta em receber uma carta de seu amado, a cada correspondência que o carteiro leva para outros internos. A narrativa expõe uma mulher já velha, em demora e frustração, diante de uma carta de amor que nunca chega.

A carta de amor há muito simboliza um elemento forte de contato e manutenção das relações amorosas, até por guardar em si, diferentemente dos outros elementos que aqui tratamos, a linguagem verbal. Esse objeto sintetiza o afeto amor, materializando-o em palavras. Percebemos não haver expectativas da personagem pela presença do esposo, mas apenas por uma carta, como se essa fosse mais representativa do afeto do que o próprio homem diante de si.

Novamente, acompanhamos uma intervenção de um personagem que não faz parte da história. No caso anterior, a intervenção acontece quando Itaro rouba o quimono para romper o afeto; nesse caso, acontece quando o senhor Silva passa a escrever a carta tão esperada por dona Marta. Uma carta breve, mas que levava notícias, o que para a senhora abandonada já era uma forma de afeto.

Além da carta, no mesmo romance, temos uma narrativa que conta uma história amorosa a partir da imagem do famoso jogador de futebol do time Porto, o peruano Teófilo Cubillas. Na realidade, há mais imaginário que um verdadeiro enlace de amor. Dona Leopoldina, uma das internas do asilo, mantinha um fôlder do jogador em seu quarto e “No lar da Feliz Idade toda a gente desconfiava saber por que razão a dona

Leopoldina emoldurava aquele poster e o tinha ali pendurado como relíquia de uma vida” (Mãe, 2011, p. 63). O narrador nos conta que o jogador passava, quando dona Leopoldina chegava em casa já tarde da noite. Ela, mais velha que ele, uns 15 anos, virgem, conversaram e terminaram na cama, só depois a mulher descobriu se tratar de um famoso jogador.

São inúmeros os exemplos de objetos que carregam algum tipo de afeto e diminuem um pouco a solidão dos personagens. Mas, para além de objetos, nosso foco é nas pessoas e nas suas relações de afeto, o que também verificamos em demasia nas três narrativas de Valter Hugo Mãe. O autor encena os afetos em pequenas e inimagináveis coisas, especialmente como o amor é visto, sentido, inventado e vivenciado por cada personagem, compondo um diverso cardápio sobre o amor.

### 3.3 AMORES AUSENTES: LUTO, MATRIMÔNIO E CORPOS DISSIDENTES

“Amores ausentes” são aqueles vivenciados, em sua plenitude, e em algum momento tornam-se ausentes, pela morte de um dos pares, configurando-se em luto e saudade vivenciados pelo par que ficou. Também, estão ausentes de amor, os matrimônios/relações assentadas em contratos e na reprodução. E por último, é negado o afeto amor aos corpos dissidentes, sendo estes já destituídos da aceitabilidade social, tornando-os ainda mais vulneráveis emocionalmente.

Valter Hugo Mãe enlaça diferentes histórias de amor, possibilitando os encontros mais inesperados, mas também representa em alguns romances a ruptura desse amor, ocasionada principalmente pela morte, como é o caso de silva em *A máquina de fazer espanhóis*. Por quase 50 anos casados, o personagem conservava intacto o amor pela esposa e, aos 84 anos, falava dela com ar sonhador, incitando o recém-conhecido e homônimo silva da Europa a dizer que “[...] o amor é para heróis [...]”. Esse heroísmo impulsiona silva a continuar interessado em manter sua existência junto à esposa, uma relação amorosa mantida e alimentada pelo cuidado mútuo, que, quando rompida, coloca o personagem num padecimento inimaginável.

A narração do rompimento, ocasionado pela morte de laura, no qual silva entra em estado de choque inicialmente e depois abraçado ao corpo da esposa morta,

reativa as boas lembranças que viveram juntos, remete-nos à percepção da dor que o enlaçava:

vai ficar tudo bem, vai correr tudo bem. o que era impossível, e o impossível não melhora, não se corrige. estávamos escondidos de todos, eu e a minha mulher morta que não me diria mais nada, por mais insistente que fosse o meu desespero, a minha necessidade de respirar através dos seus olhos. a minha necessidade vital de respirar através do seu sorriso. eu e a minha mulher morta que se demitia de continuar a justificar-me a vida e que, abraçando-me como podia, entregava-me tudo de uma só vez [...] com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. [...] com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano [...] (Mãe, 2011, p. 21).

Com desejo de que com a morte também se findasse o sentimento, seu silva resiste a qualquer forma de ser confortado, inclusive pela filha. Para o personagem, a dor e toda a devastação da perda da pessoa amada deveriam ser vivenciadas e não colocadas num plano do esquecimento. Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, em *Notas sobre o luto*, questiona como o mundo consegue seguir adiante: “[...] inspirar e expirar de modo idêntico, enquanto dentro da minha alma tudo se desintegrou de forma permanente” (2021, p. 05). Ainda, nas palavras da autora negra, corroborando o que experimenta seu silva, o luto não pode ser uma travessia possível, não pode ser só performance e depois esquecimento.

Para o filósofo holandês do século XVII, uma das propriedades do amor, para aquele que ama, é “esforçar-se, necessariamente, por ter presente e conservar a coisa que ama [...]” (Spinoza, p. 108,109). Diante deste postulado, para silva, perder o objeto do amor era também perder muito de si. Observamos isto ao acompanhar sua história antes e depois da morte de Laura, pois há uma profunda mudança no modo de viver do personagem, que involuntariamente se vê em um asilo, compartilhando com outros parecidos a solidão e o medo como heranças da velhice.

Numa perspectiva psicológica, no livro *Morte, renascimento e honra*, a estudiosa Nina Vasconcelos argumenta que a pessoa de luto passa por algumas fases (obviamente não afirmando que todos experienciam todas as fases): a negação da notícia e o aturdimento; a busca da pessoa amada e o ódio; a desorganização e desespero; e a reorganização de sua vida (Guimarães, 2016). A autora acrescenta:

As situações de perda nos desorganizam, e nos desnorream. É comum ouvirmos de um enlutado que está 'vazio por dentro', que nada mais faz sentido e, conjuntamente a essas afirmações, expresse comportamentos que denotem uma negação da morte [...]. Como diria Parkers (1988) Como pode a perda de alguém 'fora de mim' causar a experiência de perda de alguma coisa 'dentro de mim'? (2016, 246).

Esse 'vazio por dentro' encontramos na história de seu silva, que vivencia cada fase do luto apontado por Guimarães. Na primeira fase, o aturdimiento acontece no hospital, diante da notícia, testemunhada pelo funcionário do hospital, silva da Europa, e pela chuva, que parecia indiferente à dor do personagem: “[...] naquele momento a chuva nem sequer se intensificara, nem trovoava, nem coisa nenhuma maior ou mais esdrúxula que quisesse significar que me conhecia. [...] tombei no chão e, por um tempo, a consciência foi-se e eu pude ser ninguém [...] (Mãe, 2011, p. 18).

A descrição dessa fase cria a fotografia de um homem na velhice no ápice de sua dor, experimentando os abalos emocionais e físicos pela perda da pessoa amada. Nesse exato momento, há um questionamento do personagem sobre a continuidade de sua vida, pois tudo perde o sentido. O vazio por dentro ainda não se instaurou, mas já há um rompimento entre silva e todo o mundo que o circunda.

Acompanhamos também a segunda fase desse luto, com o personagem conversando e colocando no colo a mulher já morta, ao instante que traz lembranças de namoros juvenis. Entre a dor desnortada e a negação da morte da esposa, silva expressa que perde partes de si, destituindo-se de qualquer felicidade: “como se dissessem, senhor silva, vamos levar-lhe os braços e as pernas, vamos levar-lhe os olhos e perderá a voz, talvez lhe deixemos os pulmões, mas teremos que levar o coração” (Mãe, 2011, p. 21). Essa perda, o coloca em estado de falta, experienciando o que estamos nomeando de amores ausentes.

O próprio personagem reflete o quanto seria menos doloroso se com a morte da amada também se desfizesse o sentimento: “com a morte, também o amor devia acabar [...] tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano [...] (Mãe, 2011, p. 21) Porém, o que acompanhamos na narrativa é este sentir prolongado, somando memórias e dores.

O desespero entra como uma terceira fase, sem dúvida a mais perversa, na qual, perdido de si e obrigado a morar em um asilo, seu silva vivencia uma bagunça interna e muito ódio. Toda história de luta, todos os desafios vencidos para criar uma

família, transforma-se na imagem solitária de um homem velho com poucos pertences, reduzido a um quartinho de paredes brancas, uma santa e muita tristeza.

Seu silva, já instalado no asilo, partilhando de histórias similares à sua, gradualmente vai acalmando e reorganizando sua vida, desta forma entra na quarta e última fase. Nesse novo contexto, o personagem passa a viver de memórias suas e de outros, compondo um novo afeto, a amizade, a qual abordaremos melhor no quarto capítulo. Percebe-se que ainda existe a falta e a tristeza, mas a vida é reorganizada para continuar e nesse processo de reelaboração do luto, o personagem galga outras formas de sentir.

No romance *Homens imprudentemente poéticos*, o autor português nos expõe outro personagem, que também na velhice perde a esposa. Saburo, vivencia o luto de forma um pouco diferente de seu silva, pois, para o personagem, a esposa não se ausenta. Essa presença, mesmo diante da ausência real, se materializa a partir do objeto utilizado pela senhora Fuyu, o quimono, que é vestido em um espantalho e mantido próximo à casa de Saburo. O personagem inventa uma presença e consegue dar continuidade a seu amor. É perceptível que Saburo permanece na primeira fase do luto, ao negar a notícia da morte, acreditando fielmente que a esposa retornará da montanha e continuarão a história brevemente interrompida.

Ambas as personagens estendem o afeto amor, para além-vida, e pagam o preço do que o narrador de VHM chama de condição humilhante para o coração que sobra: “O amor, na perda, era tentacular. Uma criatura a expandir, gorda, gorda, gorda. [...] Que humilhante a solidão do amante. O oleiro disse assim: que humilhante o coração que sobra. O amor deixado sozinho é uma condição doente. [...]” (Mãe, 2016, p. 115). Há ausência do objeto, mas há o afeto ali acontecendo, o luto vivenciado pelas personagens configura-se como uma forma de manter o afeto com a ausência do objeto.

Há outra ausência do afeto amor, no que se refere aos matrimônios mantidos unicamente por um contrato social. São relações precarizadas, porém, que se mantêm para a sustentação de uma imagem social positivada, o que é gerada pelo casamento. Observamos estas normatizações sociais em *A máquina de fazer espanhóis* e em *O filho de mil homens*

Um desses exemplos é o caso de dona marta, uma das senhoras do asilo, de *A máquina de fazer espanhóis*. Esta se casou com um homem mais jovem,

acreditando no amor entre eles e vivencia uma espera sem fim, por uma visita ou carta do esposo, que nunca chega. Percebe-se a manutenção de um matrimônio por interesse dos bens materiais de uma senhora já idosa, configurando em um evidente contrato social, porém, um dos pares constrói para si e para os outros outra história.

No romance *O filho de mil homens*, há a representação do matrimônio enquanto um lugar social, um lugar de legitimação de ser mulher e de trocar a partir de um contrato social. É o caso das mulheres da aldeia, que “cuidam” da Anã e mantêm uma concepção muito própria do amor, porém muito comum:

Entre si, as vizinhas comentavam que triste seria a vida sem amor, e o amor naquele povo não era romântico, era só o ter um homem, deitar com um homem, sentir como um homem vasculha o interior de uma mulher.

O amor, sabiam todos por igual, era calhar em sorte o casamento e ficar a doer para sempre, com beleza ou fealdade, higiene ou sujidade, conversa ou não, o amor era casar e ter uma garantia contra a solidão. E depois pensavam na anã coitadinha, que não tinha amor, não tinha homem [...]” (Mãe, 2013, p. 23-24).

Nesse caso, para além de um contrato social, e uma companhia para enganar a solidão, as mulheres veem o amor como representativo do sexo. Ter amor é ter algo a vasculhar a sua intimidade por dentro. A partir desse olhar, havia estranhamento por parte das mulheres quando a Anã diz acreditar que ainda encontrará o amor. “Todas as outras imaginaram a anã desfeita em pedaços pela violência em que os homens amam” (Mãe, 2013, p.24). Tais falas e atitudes demonstram que o que as mulheres chamam de amor, na verdade, é apenas sexo e manutenção de uma convenção social, o que reafirma que o afeto amor está ausente.

Além das mulheres da aldeia, há neste mesmo romance a personagem Isaura, a qual está prestes a casar e passa a acreditar que o amor é o ato sexual e, quando esse acontece, a personagem desfaz qualquer beleza que idealiza sobre este afeto. O matrimônio não se efetiva, porém, há toda uma projeção da felicidade e da experimentação do amor a partir dele. A personagem acredita que com o casamento encontrará felicidade e que o sexo é o ápice desse encontro, mas a ruptura desse pensamento acontece ao perder a virgindade com aquele que seria seu futuro marido. “Afim, o amor era ensanguentado e difícil [...] disse baixinho, encostada à parede e mal segura: pensava que o amor era bom” (Mãe, 2013, p. 43).

Isaura, *a mulher enjeitada*, é o típico retrato de uma pessoa que, na ausência do amor, definha até o total apagamento de sua existência. Nessa personagem, Valter Hugo Mãe expõe as fragilidades das mulheres diante de uma sociedade falocêntrica, que impõe à mulher o lugar do não desejo, da não experimentação do sexo, da não afirmação de si. Há uma representação das mulheres enquanto sujeitas a desejos nas narrativas de Valter Hugo Mãe, o que devolve a sua humanidade, mas aos olhos do homem e da sociedade, desejar e principalmente vivenciá-lo é destituir-se dos valores impostos por eles. A clara crítica a tais valores e à masculinidade exacerbada revelam um traço da contemporaneidade na literatura de VHM, o de representar histórias e sujeitos que contestem as ideias e instituições patriarcais e tradicionais.

O autor português traz à tona e critica as relações amorosas e os desejos sexuais pensados a partir da superioridade masculina, nos quais a mulher ou precisa se submeter ou, no caso do sexo antes do casamento, da honra associada à virgindade, tem que contrariar suas vontades e desejos e resistir, mesmo diante da insistência masculina. O autor, nas entrelinhas, tece uma crítica também a esse lugar da mulher como um objeto a quem se destina o amor de outro ser, pois sempre as personagens estão à espera desse amor, sem nunca se tornarem as protagonistas de suas próprias histórias amorosas. Elas são as receptoras (ou às vezes até isto lhes é negado) de um amor, e, a partir desse afeto, delineiam toda sua felicidade. Vemos em Isaura um amor em fragmentos, doado como uma esmola, sob uma súplica de um corpo, que se não completado, não é um corpo, só é metade.

Isaura pensava na ideia de casamento como a plenitude do amor e da felicidade, reproduzindo os valores da sociedade de que fazia parte: “A Isaura ficava feliz. Pensava que o rapaz a queria, 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 [...]” (Mãe, 2013, p. 38).

Nessa narrativa, Mãe atribui ao órgão sexual feminino o nome de ferida, trazendo à reflexão o principal motivo (ou lugar) do sofrimento das mulheres: “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente” (Mãe, 2013, p. 40). E por esse mesmo caminho da dor, construído a partir de uma linguagem rasgada, o primeiro contato sexual entre Isaura e o noivo é descrito com ênfase nas diferenças entre homens e mulheres, demarcando o sofrimento da segunda.

Ele tomou-a beijando-a, e ela já achava suficiente abuso, como se o beijo já a condenasse à morte [...]. Mas ele fazia-a sentir o elevado das suas calças, ali no centro de tudo e, vestidos, encaixavam-se de algum modo, como peças uma da outra, casadas pela natureza, a romper a barreira difícil dos medos, das ordens [...]

Afinal, o amor era ensanguentado e difícil. Ficara no chão, suja pelas porcarias que as rodas das carroças traziam [...] 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).

O exato momento da perda da virgindade representa a transição do estado feliz para o estado triste, pois, como a mãe de Isaura já havia enfatizado, sexo antes do casamento era um erro, que implicaria em estragar o amor. Ressoa mais uma vez a crítica à sociedade falocêntrica, pautada em transformar os desejos femininos em pecado e erro. Observemos que o amor, para Isaura, estaria contido no ato sexual, mas quando se percebe reduzida a um corpo, ela entende o quanto tudo foi imaginação sua e que talvez essa tristeza fosse da natureza do amor.

Essa ideia da natureza do amor como um lugar da tristeza, se contrapõe totalmente ao postulado de Spinoza, o qual enfatiza que a natureza deste desse afeto é a alegria a partir de um objeto externo. Em *O filho de mil homens*, percebemos que não apenas Isaura, mas outras personagens (as mulheres da aldeia principalmente) têm uma concepção completamente equivocada deste desse afeto. Para Isaura, o amor é um lugar de tristeza, para as outras mulheres da aldeia (à exceção da Anã), amar compreendia apenas o fato de estar casada.

Os amores ausentes refletidos até então se fazem de uma presença-ausência, no sentido de estar ali o objeto, mas não o afeto. Vale ressaltar que há também representações em VHM de pessoas que são destituídas do amor, por serem corpos dissidentes, colocando-as numa real solidão. Nesse caso, estamos nos referindo à Anã e à Antonino, ambos de *O filho de mil homens*.

Os amores desejados por tais corpos são caracterizados pela impossibilidade de realização, ao menos durante boa parte da narrativa. Esses são proibidos pela normatização social ou pela negação do diferente. Antonino e a Anã têm afetos (na

verdade, corpos) controlados pela sociedade, que lhes impõe a impossibilidade do amor.

Anã era um corpo enquadrado pela sociedade dentro dessa impossibilidade. Todas as mulheres achavam entender de felicidade e com ela compartilhavam de uma comiseração extrema, pois aquela, na condição física de uma criança, jamais conheceria o amor (amor que elas tinham). Porém, o “amor” forjado pelas mulheres da aldeia, o “ter um homem”, foi o único experienciado por Anã, que mantinha uma vida sexual ativa com 15 homens de sua aldeia. A gravidez de Anã gera surpresa e conflito entre as vizinhas, pois todos os homens, maridos das mulheres que ironicamente tinham amor (ou melhor, sexo), poderiam ser o pai dessa criança. Eles mantinham relação sexual com Anã, meio que por consentimento, meio que à força, demonstrando que os casamentos “felizes” eram, na verdade, um simulacro da felicidade.

Essa é a personagem que, apesar de aceitar as migalhas de amor oferecidas pelos homens da aldeia, entendia um pouco desse afeto e sonhava com um homem que a quisesse para amar de verdade. Porém, na carência de Anã, um afeto oferecido, mesmo que apenas pelo egoísmo e prazer do outro, não deixava de ser um afeto. “Porque um homem tocando-lhe, ainda que de modo egoísta e a pensar em outras mulheres, só pelo toque já engana um bocado o coração, que pensa afetivamente ou guarda afetivamente cada sinal de abraço, cada sinal de beijo” (Mãe, 2013, p. 31).

Mais uma vez em tom de crítica, a representação de Anã, enquanto uma mulher que mantém seus desejos e vontades de encontrar o amor, rompe com as imposições sociais ao corpo e à vontade do outro. VHM estilhaça a concepção de “normalidade” para a vivência do amor, criando corpos fora do padrão, que mais do que qualquer outro acreditavam no amor. Numa linguagem irônica, o escritor expõe o pensamento das mulheres da aldeia em relação aos corpos dissidentes: “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. 25). As mulheres da aldeia passam a comentar ainda mais quando seus maridos mantêm relações sexuais com Anã. O corpo fora do padrão, então, é o desejado e o único que paciente espera o amor, em sua totalidade entendendo a totalidade como ter uma pessoa e ter afeto instantaneamente.

Antonino é o que mais vivencia a impossibilidade de amar pela orientação sexual. Diante de seus desejos, não há estranhamento, no caso de Anã, mas sim um enojamento e total aversão. Os desejos de Antonino, mais do que surpreendentes, precisam ser totalmente aniquilados. A homoafetividade é vista pela sociedade da referida aldeia como um desvio total da sanidade, o que justificaria a punição severa, através de uma morte cruel do menino que ousasse florir como as mulheres. O amor nesse contexto não se faz apenas ausente, mas totalmente impossível.

O absurdo desse afeto, diante do corpo dissidente, é representado mediante imagens grotescas, apelando para crueldade. Tudo isso é construído por meio de uma linguagem, que, como já pontuado, nos rasga e nos leva a experienciar a dor de Antonino, sempre visto como o averso do normal, o *Outro*, tanto pela sociedade, quanto pela 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. [Ela] perguntava: e não lhe dá nojo [...] Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele”. (Mãe, 2013, p. 87). Esse sentimento, inclusive vivenciado pelo próprio personagem, gera grandes conflitos na narrativa com seu corpo e seus desejos, gerando uma rejeição, uma recusa de si.

Procurando-se, o Antonino sentara-se na cama a meio da noite a transpirar. Era-lhe incompreensível o que acabara de fazer. Estava estupefacto com o seu gesto, assustado, os olhos abertos numa vergonha sozinha, íntima, uma vergonha de si mesmo. Metera o dedo [...]. Um dedo a fazer do amor de outrem. A servir de amor [...]. Pensou que estava louco e zangou-se consigo mesmo repugnado e recusando aceitar ser assim, repetir tal vergonha [...] A vergonha parou-lhe o pensamento. O que sabia do amor parou-lhe o pensamento. Não sabia nada sobre o amor (Mãe, 2013, p. 91).

A vergonha e recusa de Antonino, na realidade, era a sensação que a sociedade e sua mãe lhe impunham, tentando aprisionar seus desejos e jeito de ser. Sendo assim, a comunidade condenava à morte qualquer desvio de comportamento e a mãe, atordoada, e sem saber onde errou ou o que fazer, impunha a Antonino trabalho pesado, na tentativa de consertar um erro cometido na criação do único filho. A personagem apresenta *Flutuação de ânimo*, implicando em mudança constante dos afetos em relação a um único objeto, ou a coabitação de afetos divergentes na mesma pessoa, em relação ao mesmo objeto. De acordo com Spinoza, “o mesmo objeto pode nos impulsionar a afetos contrários. Será objeto de ódio e alegria” (Spinoza, 2017, p.

116). A personagem, através dessa flutuação de ânimo, também vive em conflitos internos, mas o que ela externaliza é a repugnância e recusa de um filho fora da normatividade social.

Toda rejeição, especialmente de Matilde, na qual a personagem acreditava que deveria conter mais amor, o conduzia à tentativa de reprimir qualquer desejo ou sentimento homoafetivo. Ausentar-se da possibilidade de experimentar o amor é também suspender a possibilidade da alegria, que o mesmo proporciona e, para ver a mãe feliz, nega seus próprios desejos e afetos, submetendo-se inclusive a um casamento com uma mulher, que como ele estava enjeitada.

Nas descrições do narrador, verificamos que Antonino é uma das pessoas mais generosas do romance, por abdicar de si pela mãe, pela ternura e sensibilidade nas coisas mais cotidianas e pelo trato com Isaura. O que mais tensionava a existência do personagem, até antes de saber que possuía desejos pelos homens, era a proibição de expressar a sensibilidade, como afirma em uma conversa com Isaura:

O Antonino explicou-lhe que não queria ser mulher e que gostava de mulheres e lhes prestava atenção. Disse que admirava a liberdade que tinham para a expressão da sensibilidade, achava que era como uma permissão para ter a alma à solta, autorizada a manifestar-se pela beleza ou pelo espanto de cada coisa. Estava autorizada à sensibilidade que fazia da vida uma travessia mais intensa (Mãe, 2013, p. 123).

A masculinidade, tão defendida no patriarcado, é questionada o tempo todo nas narrativas de VHM, numa súplica do direito à expressão da sensibilidade pelos homens. O personagem Antonino, muito além de querer vivenciar seus desejos, reivindica direito à *alma à solta*. É essa sensibilidade e a vontade de agradar à mãe, que conduz o personagem ao casamento com Isaura. Dessa forma, há um encontro de duas infelicidades, a junção de fragilidades de pessoas fragmentadas pelo preconceito da sociedade. A união desses fragmentos talvez alcance um mosaico de alegrias possíveis, talvez não, mas ambos não tinham absolutamente nada a perder.

Valter Hugo Mãe, em várias passagens de seus romances, utiliza a expressão “amor dos infelizes”, e é dela que nos valem para pensar nos encontros dos fragmentos referidos ou naqueles amores inventados, ou dentro do que seria possível, sem exigências, sem muito, apenas o possível. Além de Antonino, Isaura, a Anã são exemplos de personagens de *O filho de mil homens* desses amores inventados:

“[Estar com os homens para a Anã], era como aproveitar o amor possível. O amor dos infelizes”. “Ele [o ex-noivo], por outro lado, achava mais e mais que a Isaura era uma coitada, e que já era sorte que ele a usasse para o prazer. Porque usá-la assim já era dar-lhe o amor a que ela tinha direito. O único amor a que teria direito. O amor dos infelizes” (Mãe, 2013, p. 33 e 49). Podemos perceber na personagem Marta, de *A máquina de fazer espanhóis, o mesmo*: [...] O amor, mesmo que inventado, era possível [...] (Mãe, 2011, p. 168).

Vivenciar o amor dos infelizes nada mais é do que ser (e ter) aquilo que se pode. Este amor sem utopias, sem idealizações é o mais representado na narrativa do autor português. Das três reflexões em torno do amor ausente: o luto, o matrimônio/relações pelo contrato social e os corpos ausentes de amor por serem dissidentes, acreditamos que, nesses últimos, há uma ausência mais profunda, pela negação do afeto desde sempre e, nesse caso, nos referimos ao afeto afetivo-sexual. Contudo, a negação vai bem além disso, privando-os do amor em suas inúmeras possibilidades.

### 3.4 OS (DES)AMORES MATERNOS NAS NARRATIVAS DE VHM

O (des)amor das mães nas três narrativas, também pode ser lido como amor ausente, amor dos infelizes, que é melhor do que nenhum. É evidente que nem todas as relações entre mãe e filho(a) eram atravessadas pela infelicidade, mas a grande maioria era. São várias as relações de conflitos entre mãe e filha/o, o que quase não percebemos na relação entre pai e filho/a.

É relevante observar que VHM utiliza o nome Mãe como um sobrenome artístico pelos significados da palavra. Tanto a ideia de fertilidade quanto o amor incondicional são os motivos – segundo o autor em entrevista à *Revista Cult* – que o mobilizaram a escolha do nome. Porém, contrariando os sentidos que evoca com seu nome artístico, observemos que, nas histórias, o autor representa a maioria das mães a partir de uma relação ou de conflito, ou de descaso e até de abandono com filhos/as.

Observemos a personagem Isaura, que mantém com o pai, apesar das poucas palavras trocadas entre eles, uma relação de amor e respeito e com a mãe, apenas medo. Antonino é outro exemplo, pois Matilde não consegue acolher ao filho em suas

diferenças e, apesar de amá-lo, não consegue demonstrar este afeto. Por outro lado, há também nos romances a construção da mãe como abrigo e amor incondicional. Na realidade, esse amor é percebido principalmente nos filhos e filhas não biológicos. Nesse exemplo, citamos a menina Matsu e Itaro de *Homens imprudentemente poéticos*, e a filha de Rosinha, que seria adotada por Matilde, em *O filho de mil homens*.

Abordamos o abandono ou a negligência com os filhos/filhas a partir da perspectiva do desamor, porém estamos cientes de que as mães, mesmo na atitude de constrangimento agressivo e humilhação verbal e nos gestos, desejavam o bem-estar dos filhos, cuidando deles às suas maneiras. Bell Hooks (2021) cita vários ingredientes que precisam ser reunidos para que o amor verdadeiro esteja presente, são eles: afeição, reconhecimento, cuidado, compromisso, respeito e confiança. Nas relações aqui discutidas, muitos deles estão ausentes, o que não configura uma total ausência de amor.

A autora norte-americana faz ainda uma ressalva, afirmando que uma família que não demonstra amor, decerto aprendeu assim com seus pais e assim, sucessivamente, vão se reproduzindo os afetos aprendidos:

Pressionada na terapia a descrever minha família de origem como amorosa ou não, dolorosamente reconheci que não me sentia amada, mas me sentia cuidada. E fora da nossa casa eu me sentia genuinamente amada por algumas pessoas da família, como meu avô. Essa experiência de amor verdadeiro (uma combinação de cuidado, compromisso, confiança, sabedoria, responsabilidade e respeito) nutriu meu espírito ferido e permitiu que eu sobrevivesse a atos de desamor. Sou muito grata por ter sido criada em uma família que era cuidadosa, e acredito fortemente que, se meus pais tivessem sido bem amados pelos pais deles, eles teriam dado amor aos filhos. Eles deram aquilo que receberam: cuidado. Ressalto que o cuidado é uma dimensão do amor, mas somente cuidar não significa que estamos amando (Hooks, 2021, p. 49-51).

Os argumentos de Bell Hooks nos auxiliam a refletir sobre a relação entre Isaura e Maria, sua mãe. A personagem é representada a partir de constantes humilhações por parte da mãe, que vivencia um sofrimento com a perda da capacidade da comunicação pelo seu sotaque estrangeiro. Num misto de estranhamento e talvez um deslocamento de identidade, Maria só consegue se comunicar através de um sotaque diferente de sua língua, e “Diziam que lhe dera a

síndrome do sotaque estrangeiro, diziam que não tinha cura e, pior, que lhe acentuava o mau humor e à amargura total” (Mãe, 2013, P. 37). Esse fato provoca um distanciamento de sua família, da comunidade e até de si, torna-se um drama para a personagem, a qual passa por experimentos diversos para retomar seu sotaque original.

[a mãe] Dizia tudo com um sublinhado alienígena nas vogais escuras, os o e os u, que lhe saíam com um rebuscado até difícil de reproduzir. [...]  
Um sotaque nunca seria uma voz de sono, não seria, menos ainda, um sabor na língua, um sabor feio, um sotaque era uma identidade estrangeira, sinal de uma pessoa que não pertencia àquele lugar, de alguém que vinha de outra paragem. Era outra pessoa. Outra Maria. [...] (Mãe, 2013, p. 37).

O narrador, aos poucos, vai nos inserindo nesse cuidado de mãe e filha, intermediado pelas humilhações, até chegar ao momento em que se interpõe um hífen na relação das duas. A mãe desconta na filha sua dor e, por meio de gestos rudes e várias agressões verbais, mantém a filha completamente distante: “[...] A mãe da mulher enfeitada chamou a filha de burra, porque a filha insistia com o pedido de calma, a ver se podiam recomeçar a sexta-feira de outro modo” (Mãe, 2013, p. 37). O problema na comunicação, representado pela fantasia de começar a falar em um sotaque estranho, acentua esta hifenização.

Em vários momentos da narrativa de VHM percebe-se que a linguagem é um caminho de afeto, não apenas a linguagem literária, mas também a linguagem enquanto comunicação. Dessa forma, estar ausente dela, ou quando ela se torna incompreensível, o afeto também se torna ausente. A lacuna do dizer algo, coloca Maria ainda mais distante da filha.

Remetemo-nos novamente ao silêncio como uma forma de Maria distanciar-se cada vez mais da filha, pois esse, quando prolongado, se interpõe como um obstáculo para a afetividade. Cada uma das personagens, falando, cada vez menos, se insere em seu mundo dolorido e troca com a outra apenas a presença obrigatória pela condição de serem mãe e filha e morarem na mesma casa.

O narrador expõe o conflito interno de ambas as personagens e externaliza os conflitos que se estabelecem entre elas, relatando toda a agressão verbal da mãe, assim como o desejo camuflado da filha para que Maria morra logo. A relação torna-se um fardo e o cuidar para que a vida seja ainda preservada é a única coisa que resta

às duas. Era um cuidado um tanto automático, como verificamos neste excerto: Maria, calada, já não lhe berrava nem instruía coisa nenhuma.

A Maria não pensava muito na Isaura. Viviam cada uma para seu lado, a coincidirem em momentos muito definidos que, numa sobrevivência instintiva, as punha como mãe e filha à mesma mesa e mais nada. De certo modo, ambas pareciam esgotadas do tempo prematuramente. Como estes mortos cujas almas esqueceram de partir. Iguais. (Mãe, 2013, p. 50).

Essa relação conflituosa também verificamos através do personagem Antonino com Matilde, sua mãe. Há quase uma súplica do personagem pelo amor da mãe, e por gestos afetuosos, que para Matilde tornam-se impossíveis, diante da possibilidade de ter um filho homoafetivo. Ainda nesta relação, verificamos um dos ingredientes do amor verdadeiro, elencados por Bell Hooks, o cuidado. Mesmo sentindo nojo e até pensando na possibilidade de matar o filho, Matilde cuidava do filho, enquanto experienciava seu conflito interno: “Querida tanto, mas não conseguia amá-lo mais do que o odiava e se odiava também” [...]. A possibilidade da morte do filho, até nos momentos de maiores tensões, de conflito absoluto entre o amor e ódio, não era realizável para a personagem, “[...] porque o ódio nunca era completo e o amor estava sempre presente, deturpando as melhores e mais sensatas decisões”. (Mãe, 2013, p. 100 e 114).

Percebe-se na narrativa uma contundente crítica à sociedade, que julga com severidade o diverso, conduzindo até uma mãe a rejeitar seu próprio filho. A crueldade dos vizinhos é exposta numa espécie de desnudamento das máscaras sociais. Mulheres e homens, pais e mães, ditos cristãos e plenos de valores morais, destilam ódio por um rapaz jovem, mesmo antes desse assumir sua orientação sexual. “[...] um homem até subiu pelo cu acima do filho uma vara grossa e pô-lo ao dependuro para todos verem. era uma bandeira. E quem via tinha-lhe tanto horror quanto desprezo (Mãe, 2013, p. 87).

Essa rejeição por parte de todos, inclusive do narrador, que se refere a Antonino, como o *homem maricas*, juntamente com a sensibilidade e a generosidade do personagem representadas no romance, cria vínculos no ato da leitura, pois essas fragilidades nos aproximam, enquanto leitores, de nossa condição humana vulnerável. Mas, também, sentimos a dor de Matilde, não obviamente pela orientação sexual do filho, mas por lidar com a punição e cobrança tão severa da sociedade. A personagem

“sentia-se condenada e não abençoada. A maternidade abençoava. Aquilo não” (Mãe, 2013, p. 94). Diante desse conflito, Matilde se subtraía da condição de mãe, enquanto Antonino tentava “[...] encontrar modo de regressar a uma mãe” (Mãe, 2013, p. 94).

Depois de todo martírio e desafeto de Matilde com Antonino, uma nova oportunidade lhe é dada de ser mãe e nela acredita que pode ter a chance de corrigir todo “erro” que cometeu na criação do filho. A personagem percebe a orientação sexual como um erro de sua criação e se culpa de toda tristeza sua e de Antonino. Vê, então, na adoção da menina de sete anos – filha de sua caseira agora morta – a possibilidade de se redimir.

Contrariamente àquela mãe amargurada e infeliz, nasce outro afeto que sensibiliza Matilde, o amor por uma filha. Acompanhamos a transição na mesma personagem de rejeição e desafeto pelo seu filho, para o amor, carinho e afeição pela filha que acabara de perfilhar. A recusa dá espaço ao abrigo e a dualidade amor-ódio sai de cena, deixando espaço apenas para o amor. É na voz de Antonino que compreendemos este sentimento de Matilde: “[...] Sentiu antes que a mãe poderia voltar ao amor incondicional, a um tempo anterior às indiscrições sociais, para se sensibilizar com a plenitude de perfilhar, com a plenitude de desculpar e nunca abandonar. Sabia que a Matilde era a mãe perfeita [...]” (Mãe, 2013, p. 156).

Observemos que alguns personagens de VHM nutrem por filhos não biológicos um amor incondicional. Diante disso, reiteramos haver nos romances do autor, especialmente em *O filho de mil homens*, uma concepção de amor não comum à maioria das pessoas, porque repensa a ideia de família consanguínea e também porque o desejo de *maternar* (também de *paternar*) está muito mais ligado à ideia de haver uma criança que precisa de uma mãe (e pai), do que pelo sonho planejado de ter um filho.

Esse desejo de maternar pode nascer também pela necessidade da convivência, como é o caso da senhora Kame, de *Homens imprudentemente poéticos*. A personagem, criada da casa de Itaro e Matsu, estabelece com a menina uma relação de profundo afeto, cuidando e ofertando carinho e atenção que a menina pouco teria diante da ausência da mãe. O irmão, sempre muito ocupado, cuidando das coisas mais urgentes para sobreviver, tinha pouco tempo para as coisas da imaginação, do carinho e do sonho. Cabia, então, na maior parte do tempo, a senhora Kame envolver Matsu no amor.

Para a menina cega, Kame era uma espécie de mãe, a qual chamava de *mãe perto*, por significar o mais próximo do amor de mãe que experienciou. A doçura da jovem em relação à senhora Kame era uma forma da demonstração do que sentia:

A jovem Matsu perguntava: senhora Kame, mulher longínqua, em que está a pensar. E a criada respondia: em nada. Só estou a ver. [...] Matsu queria saber tudo acerca da criada, que crescera a amar como uma mãe a mais. Uma mãe de sorte. Mas a senhora Kame contava que havia pouco para saber, e que o que contasse era triste. [...]. A criada, brincando e por carinho, gritava: a mulher longínqua vai à água. A menina respondia: sim. Obrigada. A menina pensava: a mãe perto. A senhora Kame era a mãe perto. De distante tinha só o segredo. O seu afecto era uma das mais gratas presenças da vida [...]” (Mãe, 2016, p. 42).

Novamente, há o deslocamento realizado por Valter Hugo Mãe da imagem de uma família, na qual o amor só é possível a partir de uma base tradicional. A narrativa nos expõe esse afeto construído em torno de Matsu, com a criada Kame atuando como uma segunda mãe e Itaro protegendo-a no papel de um segundo pai. A personagem cresceu envolta no amor fraterno dos dois, o que evidentemente potencializou sua existência, conduzindo-a a momentos de profundas alegrias, mesmo imersa na escuridão da cegueira. Afinal, a felicidade diz muito mais sobre como sentimos o mundo, de como o vivenciamos e Matsu sentia o mundo com seu próprio afeto, o amor.

A mãe perto, a mãe urgente, a mãe da mulher enjeitada, a mãe do maricas são expressões que Valter Hugo Mãe utiliza para tentar compor a complexidade da maternagem, expondo conflitos entre amor e ódio coexistindo, mas também expondo que o amor, inclusive o de mãe, é uma aprendizagem. A senhora Kame, que “sofria de uma triste ignorância para amar” (Mãe, 2016, p. 113), e dona Matilde, numa “abundância imposta por amar-se uma filha” (Mãe, 2013, p. 154), tinham em comum esse exercício da aprendizagem do amar, que, sem manual, só é possível experienciando.

### 3.5 O AMOR E A POTÊNCIA DE AGIR EM VHM: CONSTRUINDO UMA ÉTICA DO AMOR

A conceituação de amor defendida por Bell Hooks precisa ser reiterada para refletirmos sobre a concepção do amor enquanto uma ética a ser construída. Para a pesquisadora norte-americana, o amor envolve empenho máximo para o nosso alargamento espiritual, o que significa que este afeto é antes de tudo uma ação. Valter Hugo Mãe traz em uma das falas dos personagens algo muito parecido: “[...] [eu queria] continuar partilhando a minha vida e crescendo como indivíduo ao lado da mulher que trazia definição a todas as incompletudes do meu ser” (Mãe, 2011, p. 84). Essa ideia de crescer juntos e da transformação que o afeto amor pode proporcionar, potencializando nosso existir, reforça o nosso argumento coadunado com Spinoza da possibilidade de reconstrução humana a partir de afetos alegres.

A reconstrução da humanidade é pensada sob diversos ângulos por Valter Hugo Mãe, criando a partir de seus personagens alargamentos no leitor. As três narrativas que estudamos tensionam a ética, enquanto um conjunto de valores e de leis, através da representação de personagens falhos em suas humanidades, mas que nos ensinam a aprendizagem dos afetos na confrontação do seu ser com o mundo. Numa de suas frases, o autor português assevera: “[...] o que nos muda, também nos aumenta” (Mãe, 2011, p. 164), dando ênfase a esse ser humano imerso em complexidades e em constante revisão, e aí está o “projeto ético” da literatura de Mãe.

Esse projeto ético, pautado não nas leis e valores, mas sim a partir dos afetos, encontramos em vários trechos do romance de VHM, como observamos no exemplo:

eu sei que a humanidade inventa deus porque não acredita nos homens e é fácil entender por quê. os homens acreditam em deus porque não são capazes de acreditar uns nos outros. e quanto mais assim for, quanto menos acreditarmos uns nos outros, mais solicitamos o policiamento, e se o policiamento divino entra em crise, porque as mentes se libertam e o jugo glutão da igreja já não funciona, é preciso que se solicite do estado esse policiamento. [...] em tudo quanto os homens fazem vai a vontade torpe de ultrapassar o outro, poder mais do que o outro, convencer o outro de que fica bem no andar de baixo e depois subir, subir o mais sozinho possível, porque ganhar acompanhado não satisfaz ninguém. estamos a fazer tudo errado agora, sem valores, sem medo da igreja, sem um fascismo que nos regule o voluntarismo. estamos como que sozinhos da maneira errada. mais sozinhos do que nunca, a ver a coisa passar sem sabermos muito

bem em quem confiar. e nisto, é verdade, pressupomos que todos são bons homens [...] a lei, essa coisa sensível que gosta de nós e se preocupa com o estarmos felizes e confortáveis, comove-me. põe-se à espreita dos gestos todos e salta-nos em cima com entusiasmo se lhe parece que nos arrogamos mais espaço do que o esperado [...] (Mãe, 2011, p. 195-196).

O longo trecho desnuda a complexidade humana na busca de uma ética que lhe “molde” o comportamento, porque sempre estamos em busca de algo externo a nós que trace caminhos de estar no mundo. As normas religiosas e as normatizações são formas de domínio sobre os sujeitos, os quais não percebem (ou não acreditam) na possibilidade de se educarem para a convivência com o outro através dos afetos. Ao longo das narrativas de VHM verificamos que esses afetos ainda são uma possibilidade de (bem) existir.

Em *Homens imprudentemente poéticos*, o personagem Saburo tenta educar os olhares para o amor, através da construção de um jardim, que ensinasse às pessoas a beleza possível, mesmo em meio ao aspecto feio e sombrio da montanha. O próprio personagem proclama esta intenção com as flores: “Aos aldeões, o oleiro declarou: *quero mostrar o amor*, lamento que só vejam a morte” (Mãe, 2016, p. 86. Grifo nosso).

O narrador acrescenta pontuando a capacidade de Saburo de ser um sonhador, mesmo diante das urgências de sobrevivência daquele lugar:

Algun amigo poderia ir animá-lo. Dizer-lhe que se motivavam à vida tantas pessoas com o seu jardim. Os suicidas que imediatamente desistiam, muitas vezes em vénias perante a surpresa de um extenso bordão de pétalas alegres. O ofício onírico do oleiro era indutor de humanidade. Precisava ser uma honraria, ainda que estivesse errada, ainda que fosse uma exuberância controversa [...] (Mãe, 2016, p. 85).

No trecho acima, verificamos mais uma vez o projeto ético de VHM, pois o oleiro Saburo, como indutor de humanidade, era também um indutor do amor. Esta narrativa, assim como outras do autor, demonstram que o amor é o caminho de salvação das pessoas, é um caminho de vitória até para aqueles que batalham contra si. A criação de um espaço intencional para promover o amor, talvez seja mais potente do que o gesto de amar pessoas.

Outro espaço, talvez não intencional, mas que cria um ambiente de amor, é o asilo Feliz Idade, do romance *A máquina de fazer espanhóis*. Naquele espaço, o amor

tece relações, a partir da união “forçada” de pessoas flageladas, que não tinham outra opção senão criar um afeto para resistir ao abandono. Esse afeto amor não é criado a partir do lugar, mas sim das pessoas que ali ocupam, numa relação de amizade e cumplicidade.

Ainda na perspectiva do amor a partir da cumplicidade, a reunião da família de Crisóstomo, já no final do romance, demonstra esse afeto que aceita a pessoa como ela é, composta de fragilidades e de dores acumuladas. Também no romance, algumas pessoas percebem o mundo a partir de seus afetos, como no caso de Antonino, que, mesmo desprezado por várias pessoas da aldeia, inclusive pela mãe, ainda assim ama incondicionalmente as pessoas.

O perceber o mundo a partir de seu afeto pode ser pensado através da personagem Isaura, a qual, quando finalmente encontra o amor e percebe que ele não é feio e sujo, como por anos acreditou, cria um outro olhar sobre o mundo. A personagem passou a ver o mundo com entusiasmo: “A casa do pescador, aos olhos de Isaura mudada e no mundo novo em que vivia, estendia-se como rendada pela espuma do mar e era o melhor palácio, um palácio feito pela felicidade [...]” (Mãe, 2013, p. 167). O amor mudara completamente Isaura e ela “mudara o mundo com o seu entusiasmo [...]” (Mãe, 2013, p. 167).

Todas as três narrativas aqui pesquisadas expõem o afeto amor e como esse potencializa as personagens, mas é no romance *O filho de mil homens* que mais percebemos essa potencialização. A história, que se inicia narrando vidas de sujeitos fragmentados pelo desafeto, caminha para a direção de um amor partilhado entre os mesmos sujeitos. Na partilha, constroem-se novos rumos e criam-se espaços para a afirmação e a potencialização de existências negadas.

Crisóstomo, enquanto protagonista, é o elo entre as personagens em fragmentos, edificando a estrutura de uma família assentada exclusivamente na necessidade de amar. É possível pensar nesta família agregada afetivamente, enquanto uma contestação ao ideal da família tradicional, unida por interesses sociais, econômicos, estéticos e consanguíneos. Observe-se que o único elo que liga os membros dessa família é o amor, ou a busca dele. Os membros são amalgamados, como num mosaico, no qual se juntam fragmentos até compor um todo, que talvez não se encaixem perfeitamente, mas permanecem juntos.

No início de *O filho de mil homens*, conhecemos a história de Crisóstomo: “Um homem [que] chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho [...]. Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade [...]” (Mãe, 2013, p. 11). O personagem, imerso na mais profunda tristeza, vai em busca desses amores, que preencheriam sua existência, ocupando os espaços vazios de sua casa, porque aquela “Era uma casa que não queria estar sozinha” (Mãe, 2013, p. 12), assim como aquele homem que chegou aos quarenta anos solitariamente e não queria mais estar sozinho.

Numa dessas possibilidades de encontro, criadas apenas pela arte, Crisóstomo se depara com Camilo, que também estava só e triste pela morte do avô, como já mencionamos. Cria-se um elo de amor entre pai e filho, que passam a ocupar este “lugar social” de família, rompendo as tradicionais composições desse laço, associadas ao imaginário da paternidade biológica ou através da adoção. Esse afeto surge da necessidade do amor por ambos, gerando uma afetação mútua. O instante do encontro e as primeiras palavras trocadas entre os dois emanam uma relação de amor: “O Crisóstomo [...] pensou que aquele era o seu filho e pensou que o seu filho era um gênio. E assim o pensaria de qualquer maneira, uma vez que amar fazia dessas grandezas. Amar era feito para ser uma demasia e uma maravilha [...]” (Mãe, 2013, p. 16).

Ao encontrar um filho, ou melhor, o seu filho, o pescador já se sentia completo, rasurando aquela anterior imagem do homem pela metade, solitário e triste, mas Camilo o lembra que precisava de outro amor para “ser o dobro” (Mãe, 2013, p. 18). A esperança ressurgiu em Crisóstomo e ele pensou que ainda lhe era possível o amor afetivo-sexual, então, viu uma *mulher incompleta* sentada no mesmo lugar que ele esteve a implorar para a natureza lhe conceber um filho e, coincidentemente, aquele ser incompleto também pedia algo desconhecido diante do mar. Naquela visão, já em sintonia com o amor, “O homem que chegou aos quarenta anos sorriu, e aquele sorriso já não era o mesmo do dia anterior. Já não era como nenhum outro do passado. Era o dobro de um sorriso” (Mãe, 2013, p. 19). Percebe-se, assim, que os amores em *O filho de mil homens* se firmam pelas urgências de dois corpos em falta.

No entrelaçamento desse amor entre Crisóstomo e Isaura, testemunhado pelas águas salgadas, Valter Hugo Mãe contraria aquelas histórias de amor, no qual o mar se impõe como impossibilidade de realização, lembramos da *Odisséia*, de Homero. É

o mar que medeia o encontro entre as personagens, não numa travessia marítima, como na épica clássica, mas numa simbólica, pois Crisóstomo estava nessa travessia, de um afeto triste para um alegre e com a urgência de ser feliz, e nesse caminho ele levaria Isaura. No primeiro instante com a Isaura, como quando conheceu seu filho, “O Crisóstomo julgou que a felicidade para sempre começara naquele dia, e sentiu-se exultante. Ser o que se pode é a felicidade” (Mãe, 2013, p. 77).

Observemos que o afeto amor, como defendido pela filosofia espinosiana, é um estado de potência para todos os personagens, assim como a falta dele é de padecimento. Crisóstomo encontrou nesse afeto uma maneira de continuar existindo sem a dor da solidão; Isaura, quando perdeu o que chamava de amor, começou a diminuir, entrando em estado de “desexistência”, até reencontrar o afeto em Crisóstomo. Em *A máquina de fazer espanhóis*, o personagem antônio silva fica perdido com a morte da esposa e se reencontra com o afeto compartilhado com os amigos no asilo; já em *Homens imprudentemente poéticos* acompanhamos Itaro, o qual padece de ódio e com ele destrói tudo que carrega o significado da beleza e do amor. Nesses exemplos percebemos a força do amor (ou ausência dele) para erguer (ou destruir) as pessoas e/ou as famílias, igualmente o seu poder de mudar os caminhos dos que por ele são afetados.

Através destes encontros e desencontros com o amor, Valter Hugo Mãe costura com fios poéticos a vida e as experiências dos personagens, os quais fazem da força desse afeto veículos para transitar nas estradas das alegrias possíveis. A afecção que a falta do amor traz na existência dos sujeitos da ficção é uma lacuna estendida a seus próprios corpos, que existem *pela metade*. Por outro lado, há uma plenitude das vivências amorosas, afetivas-sexuais ou fraternais, que os tornam *o dobro*, lembrando-nos o mito do andrógino de Platão. Em todas as histórias sobre as quais tecemos análises, o amor é o afeto potencializador de uma existência alegre, evidenciando que a educação para esse afeto é um importante caminho para a liberdade, como defende Spinoza.

#### 4. O AFETO MEDO: MINHA MÃE PARIU GÊMEOS, O MEDO E EU <sup>9</sup>:



(Suzart)

Evocamos as vozes de prestigiados autores diferentes em tempo, espaço e gênero literário, para refletirmos o afeto que, assim como o amor, tem suscitado de poemas a canções, de teorias a estudos empíricos, de pintura à obra fílmica, o qual é o medo: *Os covardes morrem muitas vezes antes de sua verdadeira morte; os valentes provam a morte só uma vez.* (SHAKESPEARE); A força fez os primeiros escravos, a sua covardia perpetuou-os.(ROUSSEAU); E fomos educados para o medo/ Cheiramos flores de medo/ vestimos panos de medo/ De medo, vermelhos rios/ vadeamos (DRUMMOND); Os homens hesitam menos em ofender quem se faz amar do que em ofender quem se faz temer; porque o amor é mantido por um vínculo de obrigação[...], mas o temor é mantido por um medo de punição que não abandona jamais (MAQUIAVEL).

Cada um desses autores, ao revisitar a poética ou teoricamente o medo, tocou em um desses três pontos: o medo, enquanto uma construção da imaginação; o quanto somos reféns do medo; e o fato de sermos educados para este afeto. Essas questões estão entrelaçadas e, há muito tempo, o afeto medo inquieta o ser humano, talvez por ser a mais potente das paixões tristes, para controlar a humanidade.

<sup>9</sup> Esta frase é do filósofo Thomas Hobbes, um dos grandes pensadores do afeto medo, e foi retirada da epígrafe do livro *O circuito dos afetos*, de Vladimir Safatle (2016).

Jean Delumeau, historiador francês, debruça-se a estudar o medo, fazendo um recorte temporal da história Ocidental de 1300 a 1800, em sua *História do Medo no Ocidente* (2009). Segundo seu estudo, há uma abordagem histórica-crítica e conceitual do medo, através da convocação de diversas vozes que já o abordaram, inclusive na ficção.

O estudioso francês afirma, de início, que houve por longos anos um silenciamento do papel do medo na história. Por intermédio de um estudo cronológico sobre esse afeto, o autor enfatiza que, durante séculos, a coragem e o heroísmo eram mobilizados e visto vistos como oposto opostos ao medo. Sendo a coragem enaltecida como uma virtude nobre e o medo como uma característica dos covardes, é possível compreender o porquê do silenciamento e, posterior percepção do medo, estar atrelado a determinados grupos sociais, obviamente os mais desfavorecidos socialmente.

Desde tempos remotos, percebe-se a audácia em se positivar “valores” ditos da nobreza e negatizar os afetos da plebe. A estrutura vigente, então, motivava tanto em discurso quanto através da literatura clássica o heroísmo, a defesa da honra, a bravura, porém apenas à nobreza, tendo em vista que os próprios (obviamente detentores também do discurso) autoproclamavam os seus valores superiores. Delumeau postula, retomando outros autores: “Conquista-se tanto mais honra quanto mais se arrisca a vida nos combates desiguais” (2009, p. 14). Sabemos que este discurso, para além de positivar a nobreza, intenciona motivar as pessoas a lançarem-se em batalhas e morrerem por uma causa por si desconhecida. Um argumento, em que percebemos, mais uma vez, como os poderosos controlarem afetos para manutenção de seus poderes e lugares privilegiados.

De acordo com Delumeau: “Esse arquétipo do cavaleiro sem medo, perfeito, é constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem” (2009, p. 15). Através desse arquétipo, criaram-se narrativas e até se contou a história a partir da perspectiva do heroísmo de um determinado grupo. Dentre esses contadores de uma história única<sup>10</sup>, destacamos Montaigne, o qual afirma que o pavor é intrínseco aos humildes, mesmo na condição de soldados.

---

<sup>10</sup> O perigo de uma história única é o título do livro de Chimamanda Adichie, que parafraseamos tentando demonstrar que quem conta a história faz o recorte sob sua perspectiva.

Opondo-se a essa linha de pensamento, Delumeau evoca outros autores para afirmar que o medo é um afeto que nasce e morre com o ser humano, dentre estes, o filósofo Sartre assevera: “Todos os homens têm medo. Todos. Aquele que não tem medo não é normal, isso nada tem a ver com coragem” (*apud* Delumeau, 2009, p. 23). Percebemos, a partir daí, outro caminho de pensamento que dialoga melhor com a nossa tese sobre o afeto medo.

Outra concepção de Jean Delumeau que estabelece diálogos com nossa tese é a abordagem sobre o medo individual e o medo coletivo. Para o historiador, uma análise do medo coletivo torna-se ainda mais difícil do que uma análise do medo individual e ele questiona: “As civilizações podem morrer de medo como as pessoas isoladas?” (Delumeau, 2009, p. 29). E responde da seguinte forma: “[...] é arriscado aplicar pura e simplesmente a todo um grupo humano análises válidas para um indivíduo tomado em particular” (Delumeau, 2009, p. 30-31).

Zygmunt Bauman, sociólogo e filósofo, que muito refletiu sobre a nossa contemporaneidade, também aborda o medo coletivo e individual. Para o estudioso, “Nossos medos também ‘não fazem sentido’ de outra maneira: aqueles que assombram as multidões podem ser surpreendentemente semelhantes em cada caso singular, mas se presume que sejam enfrentados individualmente, por cada um de nós, usando nossos próprios – e, na maioria dos casos, dolorosamente inadequados – recursos”.

O medo individual pode não aterrorizar toda uma coletividade, mas catástrofes, terrorismo, pandemias evidenciam que os medos coletivos atingem o indivíduo e que ele precisa estar apto, mesmo com recursos precários, a defender-se ou fugir da ameaça. Dentre as ameaças citadas, a pandemia recentemente nos mostrou que o medo coletivo pode e deve ser estudado, até para propormos caminhos de conviver com ele, já que todos o conhecem desde a tenra idade.

Dito isto, urge-nos, a partir de diferentes teóricos, conceituar o afeto medo. De acordo com Zygmunt Bauman, “Medo é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (Bauman, 2022, p. 08. Grifos do autor).

Spinoza define o medo como um afeto que surge do pensamento de algo que aconteceu ou pode acontecer e que, mesmo nessa contingência, provoca momentos

de tristeza. O filósofo aproxima o medo da esperança, enfatizando que ambos estão interligados, pois quem tem esperança, mas não tem certeza de que a coisa será realizada, vive com medo; e quem tem medo é porque tem dúvida sobre a realização da coisa; e ambos são entristecedores (Spinoza, 2017).

Vladimir Safatle pensa a epistemologia dos afetos a partir do corpo social:

Desde Aristóteles, medo implica preparo e reação diante de um perigo real, iminente ou imaginário. Freud tem, por exemplo, uma distinção clássica a respeito da diferença entre medo e angústia: “A angústia tem uma inconfundível relação com a expectativa: é angústia diante de algo. Nela há uma característica de indeterminação e ausência de objeto; a linguagem correta chega a mudar-lhe o nome, quando ela encontra um objeto e o substitui [Furcht]”. Ou seja, podemos dizer que o medo é essa forma de angústia que encontrou um objeto, no sentido de reação ao perigo produzido por um objeto possível de ser representado. Pensando em chave não muito distante, Hobbes verá, no medo, a “expectativa de um mal”, ou seja, a projeção futura de uma representação capaz de provocar formas de desprazer e violência. Essa ideia da possibilidade de representação do objeto do afeto é central. É a possibilidade de tal representação que provoca a reação dos pelos que se eriçam como sinal de defesa, da atenção que é redobrada, da respiração que acelera como quem espera por um ataque (Safatle, 2016, p. 50-51. Grifos do autor).

Safatle retoma teóricos, estudiosos do afeto medo, como Spinoza, ressaltando que a possibilidade da representação mental do objeto, mesmo distante, provoca no corpo as reações deste afeto. Para Safatle, há duas formas de conceber o medo: uma é no plano individual, a partir das fantasias e crenças das pessoas; a outra envolve os vínculos sociais, em que existem mecanismos de fabricação e manutenção desse afeto.

Delumeau explica que “o medo [...] é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (2009, p. 30). Acrescenta à definição desse afeto o medo coletivo, afirmando que esse está relacionado ao temor de alguma ameaça real ou imaginária (2009, p. 32).

O historiador francês se debruça no estudo do medo coletivo, mesmo pontuando as dificuldades em trazer à tona as reações e comportamentos da multidão, diante desse afeto. Estamos cientes de algumas reações coletivas, muitas delas influenciadas pelos comportamentos individuais, como recentemente acompanhamos na pandemia, que criou um pavor coletivo e ações extremas para

manutenção da segurança de grupos e comunidades. Mas, ainda assim, verifica-se a dificuldade de generalizar reações, a partir de um número limitado de pessoas, mesmo cientes das influências que um indivíduo gera no outro, influenciando todo um grupo.

Para dar conta do medo coletivo, Delumeau traz em seus argumentos outro afeto, a angústia, que também nos interessa, para pensarmos a coletividade e alguns afetos que a atravessam. A coletividade (melhor, a comunidade) será um tema para o próximo capítulo, mas vale ressaltar as concepções de medo coletivo defendidas pelo historiador. De acordo com Delumeau (2009):

“Medos particulares”, ou seja, “medos nomeados”. Aqui pode tornar-se operatória no plano coletivo a distinção que a psiquiatria agora estabeleceu no plano individual entre medo e angústia, outrora confundidos pela psicologia clássica. Pois se trata de dois polos em torno dos quais gravitam palavras e fatos psíquicos ao mesmo tempo semelhantes e diferentes. O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda ao desconhecido. O medo tem um objetivo determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança. Desse modo, ela é mais difícil de suportar que o medo.

Sendo a angústia uma espera dolorosa de algo não palpável, não é possível um alívio, já que a ameaça não é visível e conseqüentemente não desaparece. Dessa forma, estar em estado de angústia é vivenciar cotidianamente o assombro de um medo invisível, compartilhando os mesmos sintomas de um medo real. A angústia se apresenta, obviamente, no indivíduo, porém é no coletivo que ela ganha proporções assustadoras pelas dimensões que as reações coletivas alcançam.

Se analisarmos os estudiosos que se debruçaram sobre o medo, teremos perspectivas tão diversas sobre este afeto, que nos conduz a pensar nas imensas possibilidades analíticas e no nosso desafio para um recorte. Sabe-se que a obra literária dita as “regras do jogo”, mas também se sabe que em uma obra literária inúmeros medos podem estar presentes, entrelaçados no sujeito/personagem tentando compor esta difícil tarefa de sobreviver.

Baruch de Spinoza (2017) nos mobiliza a pensar sobre o quanto o medo afeta nossos corpos, de forma a nos manter na servidão. Para o filósofo, o medo surge de uma disposição inadequada da imaginação, por isto deve ser minorizado com um

esforço mental, tendo em vista que este afeto indica pouco conhecimento e uma mente com pouca potência. Nos livros que abordam os afetos, especialmente a *Ética*, Spinoza propõe uma forma de potencializarmos nossas ações e liberdade, através da força de afetos mais alegres.

Sigmund Freud (2020) discute o medo a partir de uma imersão no inconsciente dos pacientes, tecendo análises sobre traumas e medos. O psicanalista estuda pacientes e constrói argumentos sobre os medos, as inibições e os sintomas, especialmente aqueles sem perigos reais, como demonstra o exemplo:

O pequeno Hans se recusa a sair à rua porque tem medo do cavalo. Esta é a matéria-prima. Bem, mas o que, nisso, é o sintoma: o desenvolvimento de medo, a escolha do objeto do medo ou a renúncia à livre mobilidade ou vários desses elementos ao mesmo tempo? Onde está a satisfação de que ele se priva? Por que precisa privar-se dela?

Seria natural responder que não há tanta coisa enigmática nesse caso. O medo incompreensível do cavalo é sintoma, a incapacidade de sair à rua é um fenômeno inibitório, uma restrição que o eu se impõe para não despertar o sintoma do medo. [...] Não se trata [...] de um medo indeterminado de cavalos, mas desta expectativa receosa determinada: o cavalo irá mordê-lo. No entanto, esse conteúdo busca se esquivar à consciência e ser substituído pela fobia indeterminada, em que aparecem somente o medo e seu objeto.

Thomas Hobbes (2003) entende o medo enquanto forma de controlar a sociedade, inclusive incentivando que haja este controle. Seria uma maneira de usar este afeto como um poder do estado para manter a plebe sob seu domínio. Como um dos defensores do direito natural ao poder por parte de reis e nobres, Hobbes acentuava a ausência de virtude da plebe e justificava o domínio, pensando em estratégias de manutenção deste.

Jean Delumeau (2009) busca pensar como o medo é experienciado na sociedade, num recorte de tempo-espço (Ocidente, de 1348 a 1800), numa perspectiva histórica. Há um silêncio sobre este afeto, conforme o historiador, “sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade.” (2009, p. 14). Diante desse silêncio, justificado pela vergonha de ter medo, por acionar outros afetos, fez-se necessário um longo estudo para pensá-lo psíquica-social e individualmente como algo natural entre todos os humanos.

Marilena Chauí (2009) postula as várias motivações dos nossos medos, tantos externas, quanto as internas, num ensaio poético. A autora traz uma grande

enumeração de medos universais, aproximando-se de Delumeau ao abordar a história do medo, todavia sem a preocupação do recorte espaço-temporal do historiador. Em diálogo com Spinoza, Chauí acrescenta que “o medo nasce de outras paixões e pode ser minorado (nunca suprimido) por outros afetos contrários e mais fortes do que ele, como também pode ser aumentado por paixões mais tristes do que ele” (2009, p. 59).

Zygmunt Bauman (2022) nos convida a pensar atualmente nos medos que nos atingem no plano pessoal, no social, no mítico e nas catástrofes naturais e provocadas pelos humanos. Nos tempos fluídos que vivemos, o medo também adquire liquidez, pois tudo muda rapidamente. A segurança e a certeza precisam ser revisitadas o tempo todo, gerando um constante e variado medo nas pessoas.

Esses são alguns dos autores que abordaram o medo, tentando desbravá-lo como mais uma das questões humanas fundamentais, mas também em busca de caminhos para com ele conviver. Obviamente, nem todos esses autores dialogarão com nossa análise, mas todos foram leituras relevantes para refletirmos sobre a multiplicidade do afeto medo. Toda essa leitura e a imersão no afeto medo gerou uma inquietação por minha parte, enquanto pesquisadora, sobre meus próprios medos. Afinal, a tese que me impulsiona passa pelo nosso corpo, mesmo que nos pareça algo distante. Estamos pesquisando as questões humanas, através da análise literária, quando, na verdade, o que nos inquieta mesmo e nos mobiliza é compreender outros humanos, como uma forma de compreender a nós mesmos.

O ensaio "Sobre o Medo", escrito por Marilena Chauí, me fez refletir ainda mais sobre esse tema. A filósofa suscita várias reflexões a partir da pergunta “do que se tem medo”?

Do que se tem medo? Da morte, foi sempre a resposta. E de todos os males que possam simbolizá-la, antecipá-la, recordá-la aos mortais. Da morte violenta, completaria Hobbes. De todos os entes reais e imaginários que sabemos ou cremos dotados de poder de vida e de extermínio: da natureza desacorrentada, da cólera de Deus, da manha do Diabo, da crueldade do tirano, da multidão enfurecida; dos cataclismos, da peste, da fome e do fogo, da guerra e do fim do mundo. [...]

Temos medo do grito e do silêncio; do vazio e do infinito; do efêmero e do definitivo, do para sempre e do nunca mais [...]

Temos medo da delação e da tortura, da traição e da censura. [...]

Temos medo do esquecimento e de jamais poder deslembrar. Da insônia e do não mais despertar. Do irreparável. Do inominável e do horror à perda de nome próprio, essa “doença mortal” que um dia, Kierkegaard chamou de desespero humano. [...]

Temos medo do ódio que devora e da cólera que corrói, mas também da resignação sem esperança, da dor sem fim e da desonra. [...]  
 Temos medo da loucura roubando a placidez das simples coisas mesmas, cortando nosso corpo na dispersão de suas perdidas partes, estranhamento nosso alheio [...]  
 Temos medo dos vivos e dos mortos. [...].  
 (Chauí, 2009, p. 34-37)

Dessa forma, motivada pelo texto de Marilena Chauí, me questionei, do que tenho medo? As respostas foram esclarecedoras do porquê estudo o medo na literatura de Valter Hugo Mãe. Tenho medo da morte, mas também de uma vida sem efetivamente ser vivida. Tenho medo de falhar em qualquer dos meus intentos, pessoais ou profissionais. Tenho medo de nunca amar e ser igualmente amada. Tenho medo de sentir dor extrema na alma e no corpo. Tenho medo de não ter feito o suficiente por mim mesma, mas principalmente pelas outras pessoas. Tenho medo da dor que nos espreita, mas também da alegria extrema que nos deixa apreensiva com a possibilidade de sua interrupção a qualquer momento. Tenho também o medo de Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*, “eu tenha medo de homem humano” (*apud* Chauí, 2009, p. 35). Mas, de todos os meus medos, o que mais me inquieta e angustia é o, nas palavras de Chauí, o medo do medo.

#### 4.1 O MEDO COMO UMA ORQUESTRA QUE NOS REGE: DO MEDO À ANGÚSTIA EM VHM

*E não tem medo de nada, perguntou ele. tenho. tenho medo de ficar para aqui ainda mais sozinho do que estou* (Mãe, 2011, p. 49). Esse trecho do romance *A máquina de fazer espanhóis*, que expõe uma conversa entre senhor silva e senhor pereira, ilustra bem como a temática do medo atravessa toda a narrativa de Valter Hugo Mãe. O exemplo que inicia este capítulo trata do medo à solidão, um dos grandes temores da maioria dos personagens criados pelo autor português. O medo de ficar sozinho, entregue ao abandono, compartilha com o medo à senilidade o lugar de protagonista da narrativa. A solidão que experiencia senhor silva, num asilo, se soma à solidão de outros velhos, gerando um compartilhamento do mesmo sentimento, ao mesmo tempo, em que impulsiona a união para que todos consigam lidar melhor com o mesmo medo.

O senhor pereira responde à colocação do senhor silva afirmando que ele não está sozinho, que todos ali no asilo estão na mesma condição. A tentativa de afagar o outro na sensação de estar só no mundo é também uma tentativa de mostrar que a *solidão é uma ilusão*, como nos aponta a psicanalista Ana Suy em *A gente mira no amor e acerta na solidão*. A estudiosa aborda a impossibilidade real de estarmos sozinhos, tanto por possuímos a nós mesmos, quanto pela improbabilidade de estarmos longe de tudo e de todo, ainda mais em nossos tempos globalizados. Porém, sabemos e Suy assevera a existência da sensação de solidão: “Sentir-se só não é o mesmo que estar só” (Suy, 2022, p. 45).

De acordo com a psicanalista, o tema da solidão tem sido algo recorrente entre estudiosos e até como plano de estado, a exemplo do Reino Unido e Japão, que criaram recentemente o Ministério da Solidão, a entendê-la como uma patologia a ser eliminada. Esse plano de governo evidencia que a saúde mental das pessoas, principalmente as altas taxas de suicídio, tem se tornado uma constante, especialmente em um mundo individualista em que somos contemporâneos.

Toda essa atenção dada à solidão é também expressa na literatura de Valter Hugo Mãe, na tentativa de traçar caminhos para vencê-la, driblá-la. As personagens do autor português vivem em eterna busca e se veem flageladas em total desamparo até o encontro com o outro – muitas vezes também desamparado – e, nesse encontro, outros afetos passam a fazer parte de suas vidas. Dessa forma, percebemos que o grande medo dessas personagens é ficarem absolutamente sozinhas, sem nenhuma companhia e sem seus amores.

No romance *O filho de mil homens*, o sentimento de solidão se amplia e a vida de cada personagem vira uma eterna busca pelo outro. Estar sozinho significa estar em falta, até de si. Então, cada personagem tenta encontrar o amor (afetivo-sexual, fraternal, materno etc.) para vencer a solidão. Toda narrativa nos é apresentada a partir de personagens solitários, desamparados, que tentam compor suas existências a partir do encontro com sua outra metade. A solidão representa uma imensa tristeza e vencê-la se torna o grande propósito de cada personagem.

Também neste romance verificamos que o grande medo é passar a vida sem o encontro com amores nas suas diversas possibilidades. Assim, a forma de vencer o medo é através da busca pelo outro, e, nessa busca, descobrir a si. Nesse romance, o medo da solidão dá espaço a afetos mais mobilizadores de ações, porque, como

sabemos, o medo pode ser paralisante e conduzir ao padecimento, mas quando transformado em outros afetos, gera ações para lidar com a solidão.

Ainda nesse romance, o medo do julgamento da sociedade molda comportamentos, compondo crises de identidade, como no caso de Antonino; ou até flutuações de ânimos, como verificamos em Matilde. Então, muito mais do que como cada um pensa e sente a vida, os grandes temores estavam relacionados à forma como os outros viam suas existências e sobre os discursos da comunidade desses personagens sobre o que era certo ou errado.

Torna-se válido observar o quanto os julgamentos sociais estavam sobrepostos à subjetividade. Mais do que uma vida em comunidade, eram cobradas posturas moduladas por valores morais judaicos cristãos, que, caso não fossem respeitados, seriam cruelmente punidos. O medo de ser “banido” dos vínculos sociais produzia pessoas infelizes, mas aceitas, a exemplo de Antonino; quadros de depressão, como o de Isaura; e diversos exemplos de anulação de si e de autocobrança para comportar-se conforme o esperado por um determinado grupo. É evidente que toda essa modulação social produzia pessoas perdidas de si e completamente infelizes.

O romance *Homens Imprudentemente poéticos* tece o medo quase como uma das “personagens” principais, por ser ele que predomina no existir do protagonista e é a partir dele que todas as ações da narrativa acontecem. Sem dúvida, é nesse romance que o afeto medo encontra mais reverberações, através do personagem Itaro, que diante da previsibilidade da cegueira e a conseqüente fome, advinda da impossibilidade de autossustentância, entra em total desespero e torna o medo seu companheiro constante.

O narrador nos apresenta um personagem com dom para visões futuras, através da morte de pequenos animais. No ato de esmagar os bichos, por meio de seus corpos destituídos, o artesão via as tragédias suas e da vizinhança: “O artesão descobria notícias do futuro havia muito, usando absurdamente o exacto instante da morte dos bichos” (Mãe, 2016, p. 26). Itaro, ao ter a visão de que, assim como a irmã, ficará *destituído de ver*, passa a viver no mais absoluto medo, talvez nem tanto de cegar. A visão da cegueira viria também com a angústia da miséria, pois o sustento da casa era garantido através dos leques pintados pelo artesão. Então, diante daquela visão trágica, haveria a necessidade de anunciar à criada Kame para se preparar para a arte da fome, enquanto ele se prepararia para o teatro de pedir esmola, porque na

sua perspectiva “os mendigos eram teatrais. Estavam longe de mentir. Ilustravam o desespero com talento” (Mãe, 2016, p. 56).

O temor de morrer de fome, já que estaria impossibilitado de fazer seu artesanato, fonte de subsistência, assombra Itaro, o qual passa a lidar com o mundo de forma hostil. De acordo com Delumeau, o medo de morrer de fome é algo que há muito vem assombrando a população (ele faz um recorte para os ocidentais), conduzindo-a, inclusive, às ações de agressividade. Nas palavras do historiador francês: “Uma outra grande apreensão de outrora, e muito justificada, era a de morrer de fome [...]. Em tempo de crise, provocava pânico e desembocava em loucas acusações contra os pretensos açambarcadores” (Delumeau, 2009, p. 250).

Uma das reações a este medo na sociedade estudada por Delumeau era o salteamento de estabelecimentos e a tentativa a qualquer custo de sobreviver à fome, seja mediante agressões físicas a quem transportasse comida, seja comendo carniças de animais, de pessoas quaisquer ou até de seus entes queridos:

[Relatos terríveis do] tempo da Guerra dos Trinta Anos e da Fronda: Um padre de Champagne conta que um dia um de seus paroquianos, um velho de 75 anos, entrou em seu presbitério para assar em seu fogo um pedaço de carne de cavalo morto de sarna havia quinze dias, infestado de verme e lançado a um lamaçal fedorento. Em Picardie, contemporâneos asseguram que homens comem terra e cascas, e “o que não ousaríamos dizer se não tivéssemos visto e que causa horror, eles comem os próprios braços e mãos e morrem no desespero” (MALET & ISSAC *apud* DELUMEAU). Em tais condições, não nos espantemos de encontrar casos de canibalismo. Na Lorena, uma mulher foi condenada à morte por ter comido o filho. [...]. (Delumeau, 2009, p. 253).

Todo esse horror descrito por Delumeau justifica o medo que deixa em pânico qualquer ser humano diante da possibilidade da fome. Com Itaro não poderia ser diferente, porque o personagem, além de si, precisava garantir o sustento de sua irmã, fragilizada e dependente, por ser uma menina cega. Itaro pensa em soluções para lidar com a fome, mas não consegue se livrar do medo, o qual o acompanha no lidar com a escuridão, que se expandia de dentro de si para os olhos.

Uma dessas soluções estava na entrega da menina Matsu para um casamento. “[Itaro] no grande santuário se foi meter a pedir que lhe escrevessem dez frases para mandar a longe. Que a menina cega estava grande e justamente preparada para ser entregue” (Mãe, 2016, p. 67). Por longos períodos da nossa história, a entrega da

mulher para o casamento era uma forma de salvar a família e a própria noiva, a qual, mesmo que não quisesse, tinha como único destino o casamento, para seguir um contrato social. Dessa maneira, a mulher era um objeto de troca para ampliar riquezas ou para garantir o sustento de outrem. Porém, no caso do artesão, há uma crença de que ele realmente está salvando a menina da fome, como uma vez já a salvara do afogamento.

A criada caiu sobre as pernas e chorou. estava proposta a partida da sua musumé. era pelo juízo e pela fome. algo que tinha de ser, fazia parte da resiliência, da forma mais cônica dos afetos. Mas caiu sobre as pernas e chorou porque a sensatez nunca impedia a dor.

[...]

Itaro e a criada [...] comentariam nos dias seguintes, a sós, que a coragem de que necessitavam era a dignidade dos heróis. Pela cega, os dois, deitariam a mão a uma heroicidade admirável. Seriam meticolosos. Perfeitos. Era isso que pensava o artesão. Que necessitavam da perfeição. (Mãe, 2016, p. 68).

Itaro, mesmo com a irmã salva da morte, se atormentava e, com ódio incontrolável, tentava suportar o medo, matando animais e até destruindo flores. Não era mais o desejo de prever o futuro que impulsionava o artesão, mas sim o “simples” e cruel desejo de destruir e observar o animal desfeito. Percebe-se que tal ato, além de depositar a ira a um objeto, há também a possibilidade de ocupação de um lugar de superioridade do personagem, pois sua ação era destruir o que era menor e mais fragilizado. Talvez o fato de se colocar enquanto ser superior, destruindo os “inferiores”, devolvesse o orgulho ao artesão.

Nesse caráter impiedoso, dos bichos às flores, ou tudo que pudesse significar vida e alegria, ressentia ao artesão, tornando-o “homem do ressentimento, para quem qualquer tipo de felicidade é uma ofensa e faz da miséria ou da impotência sua única paixão” (Deleuze, 2002, p. 31). Observemos que esse afeto individual e psíquico, que no caso é o medo, atravessa e impõe-se em outros sujeitos, interferindo não só na ausência de alegria de Itaro, mas de todos os que cruzavam o seu caminho.

Contudo, o medo como afeto psíquico se instala principalmente em Itaro, que passa a temer diariamente a tragédia que prevê através dos bichos. Esse afeto triste imergia Itaro em padecimento, bloqueando qualquer expectativa emancipatória, o que é perceptível nas atitudes de derrota do personagem e na raiva que carrega consigo, mesmo antes de o acontecimento se instituir na sua vida. Não há em Itaro qualquer

possibilidade de perceber que a tragédia ainda não o acometeu, pelo contrário, apenas a possibilidade o coloca na mais absoluta tristeza, e quanto mais próxima sente a tragédia, mais é afetado por ela, lembrando uma das proposições do filósofo dos afetos:

Somos mais intensamente afetados, relativamente a uma coisa futura, se a imaginamos bem próxima de ocorrer do que se imaginássemos que o momento de ela vir a existir está ainda muito longe do presente. Somos, igualmente, mais intensamente afetados pela lembrança de uma coisa que imaginamos não ter se passado há muito tempo do que se imaginássemos que ela se passou há muito tempo (Spinoza, 2017, p. 164).

É possível inferir que o medo é um afeto que só existe acompanhado da tristeza, ou seja, o medo é a tristeza, logo, é impossível pensar nele como algo bom para o indivíduo. No protagonista de *Homens imprudentemente poéticos*, o excesso de medo é transposto para atos perversos contra a natureza. Se antes a morte dos animais servia para premonições ruins, após saber da cegueira, Itaro torna-se completamente violento e mata apenas pelo desejo de destituir qualquer ser mais frágil de seu entorno. O artesão estava com “uma incontável vontade de ferir algo que se ausentava da realidade tangível do mundo” (Mãe, 2016, p. 54).

Talvez o personagem buscasse restituir sua força, diante das fragilidades dos seres que matava, ou era apenas um homem ressentido, querendo impor a miséria que o acometia a outros seres. A morte dos bichos lhe dava até um certo orgulho:

[...] calcava propositadamente os bichos que lhe cruzavam o caminho. Era de um impiedoso carácter. Temia apenas os fortes e fortalecia também com ser sem perdão para essas presas ridículas que fazia a cada dia. (Mãe, 2016, p. 57)

[Itaro] Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. [...] Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. [...] Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. [...] Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez. E depois se tomou da carroça e esperou. Ficava o silêncio habitual do jardim [...] (Mãe, p. 2016, p. 59).

Itaro abeirou-se do troco caído e deparou-se com a exuberante manifestação das violetas. Então, espezinhou-as. Sem se libertar das canas, sem demasiado se demorar, pôs-lhes os pés a cortar-lhes os

caules, a encharcá-las na sua própria humidade [...] (Mãe, 2016, p. 62).

Ainda compondo esse cenário de perversidade, o artesão depara-se com um gato e esmaga a cabeça do bicho, ouvindo e vendo-o desfazer-se embaixo de seus pés. Para atingir Saburo, ele esconde o quimono da senhora Fuyu, apunhalando-o de vez em quando, como se acertasse o próprio corpo da mulher, tudo no intuito de magoar o vizinho. “Dava-lhe a impressão nova de que poderia calcar o quimono como os bichos. Extraí-lhe impiedosamente a sobra de vida que contivesse” (Mãe, 2017, p. 92). Todos esses exemplos, com requinte de perversidade, comprovam que o artesão estava tomado pelo medo, o que o levava ao ódio e à tristeza, evidenciando que um afeto triste pode conduzir a outros também tristes.

Essa tristeza plena de ressentimento deveria se reverberar em todos os seres que estivessem por perto. Não era possível galgar qualquer beleza e alegria diante daquela miséria em que viviam. Após saber de sua sina, Itaro não aceitaria nenhuma manifestação de felicidade, por isso seu desejo de destruição torna-se sem limites. Ele observa o olhar sonhador e esperançoso de Saburo como uma afronta ao caráter perverso das pessoas – que Hobbes defende ser intrínseco à natureza do ser humano – tendo em vista que ambos estão imersos num mundo selvagem e de miséria. E seu ódio só aumenta, quando o vizinho demonstra ser incapaz de sentimentos maus, levando-o a incitar tais sentimentos.

Apesar de estarmos refletindo o medo de Itaro a partir de conflitos psíquicos, podemos pensá-lo também a partir da vivência que tinha com o pai. Essa convivência nos lembra as discussões freudianas que versam sobre as relações verticalizadas – em que sempre haverá um líder ou uma relação hierarquizada – e as influências dessas nos afetos dos sujeitos. A narrativa traz a constante lembrança do pai de Itaro, principalmente recriminando-o pela morte dos bichos: “[...] um vulto calado se inclinou para também espreitar. Era maior, como agigantado pelo dobro de um homem [...] Itaro aninhou-se para se distanciar de ser apanhado e, de repente, viu. Era o morto do pai, atabalhado e incansável à sua procura” (Mãe, 2016, p 123). Talvez a relação que havia mantido com a figura paterna fosse conflituosa, o que não fica claro na narrativa, mas a forma como o pai aparece assombrando o personagem possibilita pensarmos que havia uma convivência sustentada pelo medo.

Delumeau aborda o mesmo medo em sua obra *História do Medo* (2009), no capítulo “O passado e as trevas”, postulando o quanto ao longo da história o medo dos mortos se fez presente no imaginário das pessoas. Marilena Chauí também ressalta esse medo e exemplifica com passagens literárias, ilustrando mimeticamente que talvez seja o medo mais antigo da humanidade. De acordo com a filósofa: “Temos medo dos vivos e dos mortos. Dos subterrâneos infernais de onde sobem espectros rondando a festa imerecida” (Chauí, 2009, p. 37). A filósofa cita um exemplo de um diálogo de *Macbeth*, de Shakespeare, mas poderíamos ilustrar este medo do desconhecido em vários romances, a exemplo de *Grande Sertão Veredas* (de João Guimarães Rosa), de *Fausto* (de Goethe), de *Doutor Fausto* (de Tomas Man) e tantas outras narrativas que confrontam o homem com outros mundos mais inacessíveis.

Também em *Homens imprudentemente poéticos*, este confronto acontece principalmente quando o personagem está mais inserido em outros medos. O artesão tem a visão do pai morto e tenta fugir desse medo, implorando por perdão, pois ao acreditar que a aparição do pai é uma maneira de puni-lo por entregar a irmã a um desconhecido. O seguinte trecho do romance ilustra os temores de Itaro:

[...] Subitamente, ainda indefinido pela luz ofuscante da manhã, Itaro viu um vulto no fio do caminho. Era um corpo, talvez andando para lá, talvez ao seu encontro, entendia nada.

[...]

Quando o corpo lhe chegou junto, o rosto exposto à reveladora luz, Itaro mais se amedrontou e disse: peço perdão, senhor meu pai. peço perdão, senhor meu pai. E o pai o tocou em mão de ferro para o esganar.

[...] O corpo intenso do pai, furioso, novamente o agrediu. Itaro levantou-se e quis fugir. O pé do morto forte lhe acertara o rabo [...]. (Mãe, 2016, p. 107; 108)

Havia medo e respeito pelo desconhecido, por isso as práticas de seguir os rituais para os ancestrais são descritas no romance. Delumeau (2009) traça historicamente o quanto a sociedade tem feito para manter os mortos por longe, por respeito ou medo, mas principalmente o quanto o ser humano tem se afligido diante do desconhecido. Os personagens de VHM sabiam que *o medo é uma presciência*, pois estava a lhe comunicar algo:

Dessa primeira vez já a senhora Kame se manifestara. Sem saber o que lhe dava, explicara que era um frio a distribuir-lhe pelos ossos. Nos meus ossos é a noite de inverno. Dizia e esfregava os cotovelos

a fazer o calor possível. Enquanto Itaro pasmava para o interior de si mesmo, os seus pais admitiam que a criada fora percorrida por um espírito solto. Calavam-se para respeitar a hipótese de alguma decisão divina os auscultar. Queimavam incenso a prestigiar os antepassados e o ânimo do mundo, simbolizavam com austera dignidade as oferendas no pequeno altar, aligeiravam palavras e sorriam por graça. O Japão era uma ordem generosa. Respeitavam-na. A senhora Kame também se dividia entre ficar doente dos ossos ou visitada pelo sopro da inteligência universal. Por esse motivo, procurava explicar o que sentia sem parecer queixar-se. Era como definir uma dor por gratidão. Pressentia que deveria agradecer e acarinhar aquele peculiar medo. O medo era também uma presciência (Mãe, 2016, p. 27).

Todo esse medo representado nas três narrativas, mas principalmente no romance, *Homens imprudentemente poéticos*, questiona a afirmação de Maquiavel e outros teóricos seus contemporâneos de que o oposto do medo é a coragem. Evidenciamos que o afeto medo acontece sob várias possibilidades, da fome ao medo do desconhecido, todas as formas são possíveis de serem vivenciadas por qualquer pessoa em qualquer lugar. Dessa forma, percebe-se que uma pessoa corajosa não está destituída do afeto medo.

#### 4.2 O MEDO É UM INIMIGO MAIS PERIGOSO DO QUE TODOS OS OUTROS: O MEDO INSTITUÍDO PELOS PODERES EM VHM

Na Antiguidade, a coragem era das mais importantes virtudes, tida como uma “virtude natural dos nobres” (Chauí, p. 2009, p. 40). A partir dessa leitura, os poderosos justificaram que à plebe restava o temor e a obediência, sendo que esta última deveria ser instigada, pois, como escreve Chauí, ao trazer discursos de pensadores defensores da manutenção de poderes aristocráticos: “Por natureza a plebe é covarde e por natureza seu lote é o medo” (Chauí, p. 2009, p. 40).

A partir desse argumento, teóricos como Maquiavel e Hobbes, dentre outros, defenderam a necessidade de a plebe ter uma liderança, para que não sucumbisse imersa em seu próprio medo. Isso “justificou” o discurso de legitimação de poderes exacerbados de uma minoria, inclusive com práticas discordantes da maioria. Há todo um discurso e uma narrativa para justificar o injustificável e para mobilizar afetos de obediência na classe mais desfavorecida.

De acordo com Chauí, “[...] os que ambicionaram a dominação convertem a montagem imaginativa [do medo] em máquina imaginária a serviço da opressão, forçando a fraqueza dos dominados a acreditar nas imagens antigas, mesmo e sobretudo quando contrariados ou negadas pelas novas. (p. 61). Esse postulado nos remete à ideia dos movimentos feitos pelos poderes para manutenção e ocultação dessa máquina imaginária, a qual cria infinitamente vários motivos para a produção do medo.

A mesma autora salienta que os mesmos “poderosos” têm medo da plebe se rebelar e vivem à espreita de uma revolta, tumulto e subversão da ordem, gerando um “imaginário sociopolítico às avessas: o medo à plebe” (Chauí, 2009, p. 42). Então, o povo destituído de todo poderio pode ser “temível quando não teme” (*apud* Chauí, p. 42) e as únicas maneiras de controlá-los são através da violência, de discursos justificativos da manutenção de lugares sociopolíticos, de incitação da plebe contra si mesma.

No romance *A máquina de fazer espanhóis*, o narrador da história, senhor Silva, relata como foi a Ditadura de Salazar e como esse período sombrio de Portugal imprimiu terror e medo às pessoas, na tentativa de conservá-las no temor. Há passagens do romance que exprimem as ações brutais dos policiais com os que ousassem se rebelar; há relatos de torturas, assassinados e todo tipo de silenciamento imposto. Mas, também acompanhamos a resistência e a tentativa de luta contra a ditadura, daí depreendemos que o medo instituído ao povo caminha lado a lado com o medo da rebeldia desse povo.

A voz narrativa nos conta um pouco da história de um jovem de vinte e poucos anos, que busca esconderijo na barbearia do senhor Silva, na fuga dos militares à serviço da ditadura. Nessa voz, é exposto o temor do barbeador pela vida do rapaz e pela sua, ao mesmo tempo que, com admiração, vai nos contando o quanto esse rapaz se contrapõe à ditadura, criando caminhos para que “[...] ao menos se soubesse que o povo gangrenava descontente. era o mais terrível de se fazer, porque o que o estado menos queria de nós era a resistência. a manifestação de uma ideia diferente como sinal de esforço para sairmos do meio da carneirada (Mãe, 2011, p. 132).

Valter Hugo Mãe tece críticas à ditadura e às pessoas que silenciaram diante dela, através da representação de personagens obedientes e servis, preocupados apenas com seu bem-estar e de sua família e que se veem como homens bons,

mesmo silentes às atrocidades ditatoriais. Essas críticas são tecidas com ironia, com o uso do diminutivo, como “letrinhas patrióticas”, “pobrezinhos, mas lavadinhos”; mas também por meio de uma profunda análise do ser humano em seu conflito entre o bem e o mal, ou entre os bons e os maus homens: “éramos todos boas pessoas, tão bons homens” (Mãe, 2011, p. 134). Durante toda a narrativa, o personagem-narrador assevera, ou através de sua voz, ou de outro personagem, que eles são *bons homens*.

Ao mesmo tempo que o senhor silva traz o relato do jovem rapaz como uma das pessoas que se rebelavam contra a ditadura, o narrador, num misto de culpa arrependimento, fala sobre o seu silenciamento e cumplicidade durante o regime.

[...] o salazar pensava, na verdade, que na maior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia seria abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível. [...]

[depois de esconder o rapaz, que rebelava contra a ditadura] entrei em casa como se nada fosse não disse palavra à laura sobre o assunto. o seu coração humano entenderia talvez o gesto, mas os filhos já dispostos à mesa, tão pequenos e a exigir segurança e sustento, davam-lhe medos e prudências para tudo. preferiria, tenho certeza, que nunca nos arriscássemos a nada. era o modo que tinha de fazer a sua parte pelo mundo. [...] por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. [...] haveríamos de apreciar a poesia, o folclore e uns fados, haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. [...] eu deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparências, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhados a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciávamos. ai as glórias de Salazar, eram tão grandes as pontes e longas as estradas, eram tão bonitas as criancinhas a fazerem desporto e a cantarem letrinhas patrióticas, parecíamos um grande cenário de legos, pobrezinhos mas lavadinhos por dentro e por fora, a obedecer[...] (Mãe, 2011, p. 133).

Por medo de colocar os seus familiares e até a si em risco, o senhor silva cala-se e submete-se às mais absurdas obediências. O relato memorialista talvez intencione um apaziguamento com a culpa que carrega de, para além de não ter esboçado minimamente uma luta contra a ditadura, ter sido um delator de pessoas que estavam à frente das lutas. O personagem relata envergonhado que entregou o rapaz anarquista para os militares, após anos encobrindo-o da tirania. Desse ato do

senhor silva, percebem-se as manobras do poder tirano em manipular as pessoas para que elas se voltem umas contra as outras.

A narrativa em primeira pessoa possibilita conhecer o que sente e pensa o personagem, trazendo um desnudamento às percepções, aos sentimentos, aos pensamentos e às afeições do sujeito da ficção. Aos olhos de silva, temos contato com o medo e a culpa do personagem por ter sido conivente com o poder opressor ditatorial. Diante do romance *A máquina de fazer espanhóis*, ao instante que percebemos o quanto o medo é instituído por manobras, acompanhamos as sensações dos personagens diante deste afeto, que vão da culpa, ao ódio, do silêncio ao desespero.

Essa justificativa e sentimento de culpa são também reiteradas na fala de outros personagens, talvez até na tentativa de se eximir das atrocidades do regime salazariano: “mas somos bons homens, podemos acreditar no que quisermos, seremos sempre bons homens [...]” (Mãe, 2011, p. 13). O mecanismo de impor medo também opera no sentido de fazer acreditar que se calar e aceitar a violência imposta é o correto diante das normas, afinal a obediência faz-se necessária para que todos se constituam como bons seres humanos. Percebe-se aí o conflito de uma perspectiva moral em detrimento de um posicionamento ético, pois o “correto” a se fazer é o que traz as normatizações:

mas em mil novecentos e cinquenta as coisas não estavam ainda tão definidas, é isso que tento dizer. o certo e o errado eram difíceis de discernir. pois o benfica ainda não se fizera o glorioso, nem Salazar parecia ainda o estupor que o povo pudesse reconhecer cabalmente. não sabíamos nada. havíamos passado ao lado da guerra e parecia que a vida se protegia do país das quinas, igual a termos uns muros nas fronteiras, um peito viril erguido contra malandros estrangeiros. e foi assim que nos casámos. cheios de vivacidade e entrega ao futuro num país que se punha de orgulhos e valentias. quando as crianças daquele tempo estudavam lá la ri lá lá ela ele eles elas alto altar altura lusitos lusitas viva Salazar viva Salazar, toda a gente achava que se estudava assim por bem, e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem comportada. assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida, porque éramos todos muito robustos, na verdade, que povo robusto o nosso, a atravessar aquele deserto de liberdade que nunca mais acabava mas que também não saberíamos ainda contestar. havia uma decência, com um tanto de massacre, sem dúvida, mas uma decência que criava um porreirismo fiável que incutia em todos um respeito inegável pelo coletivo, porque estávamos comprometidos em sociedade, por todos os lados cercados pela ideia de sacrifício, pela

crença de que o sacrifício nos levaria à candura e de que a pureza era possível. íamos ser todos dignos da cabeça aos pés. tínhamos ainda palavra de honra. que coisa tão estranha essa da palavra de honra. chegar a um lugar, dizer com ar grave que tal promessa era por nossa honra, e todos estremeciam, porque se manifestava o mais sagrado que se podia ser. ninguém duvidava de tal verdade nem menos gozava (Mãe, 2011, p. 82).

No asilo, as lembranças vão reavivando a covardia (ou conivência) de António silva, trazendo reflexões sobre uma vida individualista, focada apenas na família e pouco sabedora dos reais interesses dos poderes autoritários. A narração rememora o quanto o personagem acreditou que ele e a esposa seriam úteis para a máquina social e teriam lar, com a possibilidade de orgulhosamente colocar seus nomes portugueses em seus filhos. Mesmo ambos não sendo religiosos, até a ideia de frequentar a igreja e respeitar (ou suportar) os dogmas pareciam plausíveis naquela nova proposta de vida.

A memória de António silva é entrecortada pelo sentimento de cumplicidade com a ditadura salazariana, tanto pela obediência passiva, quanto por deletar um rapaz que burlava e lutava contra o autoritarismo do sistema. Na história oficial, assim como nas entrelinhas do romance, sabemos que não se trata apenas de ser ou não cúmplice, mas sim de como o estado autoritário é sagaz em criar medos e manipular formas de pensar. A própria sensação de culpa faz parte dessa manipulação, corroborando com os planos de governo em perpetuar a servidão e a tristeza.

A partir da representação de poderes nos romances de Valter Hugo Mãe, verifica-se que não apenas o estado e o sistema político instituem medo, mas também o poder religioso. São vários os personagens que se veem diante do medo ao invisível: Maria, a mãe de Isaura de *O filho de mil homens*, acredita que foi punida pela vingança de deuses; Itaro, protagonista de *Homens imprudentemente poéticos*, sente que a alma do pai o castiga por matar animais, apenas para descobrir coisas futuras; Anísio, Pereira e outros senhores do asilo de *A máquina de fazer espanhóis* acreditam que podem ser punidos pela heresia, ao brincar com os santos católicos.

São diferentes histórias que têm em comum o temor ao invisível, que para Chauí cria uma “cegueira” coletiva diante da servidão: “[...] A superstição é descrita como maneira de viver, existência entristecida que, na busca de alívio para o medo, dá ensejo ao desespero que, por seu turno, buscando alento abre as comportas da servidão [...]” (2009, p. 65). A filósofa brasileira argumenta sobre o temor que as

religiões impõem às pessoas e o quanto isso é uma forma de controle, pois para justificar a pobreza e o autoritarismo de alguns, a crença em uma divindade aparece como uma forma perfeita e inquestionável.

As instituições religiosas juntam-se com outros poderes para manutenção de privilégios e neste ínterim mobilizam vários afetos. Entre esses, a esperança que cria uma expectativa de um futuro melhor aparece como um alento diante de tensões e tristezas vivenciadas pelas pessoas. Para Marcos André Gleizer, “a instabilidade afetiva do par esperança-medo tem função crucial na explicação da superstição [...]” (2005, p. 46), em razão disso os personagens das narrativas de VHM se agarram no *improvável do invisível*, tentando obter alguma segurança diante de uma vida caótica. Tanto o medo quanto a esperança estão relacionados às expectativas, ao acontecimento porvir, por serem afetos complementares (Safatle, 2016).

A crítica ácida de Valter Hugo Mãe se faz presente nas instituições religiosas, mas também se estende a todas as instituições, casamento, igreja, família, estado, pois se percebe que nenhuma dessas afetam positivamente os sujeitos da narrativa, a não ser quando são transgredidos e repensados por uma ótica não convencional. Neste ínterim, de criticar o narrador-personagem, diz que “ser religioso é desenvolver [...] um medo pelo que não se vê [...]” (Mãe, 2011, p. 83).

A religião é desenhada em seus romances como uma imposição do medo, principalmente por estados baseados em autoritarismos. Não apenas a religião, mas todo comportamento, ação e vivência são norteados por este afeto, como afirma Safatle, retomando ideias de Thomas Hobbes: o “[...] medo [é o] afeto político central, pois afeto mais forte que nos levaria a aquiescer à norma, constituindo a possibilidade de uma vida em sociedade que permitiria nos afastarmos do estado de natureza” (Safatle, 2016, p. 42).

Todos esses medos aos poderes constituídos são mobilizados por uma fábrica de criar medos, com estratégias e mecanismos sofisticados para percepção da maioria das pessoas. Tanto é que senhor silva e outros senhores do asilo se questionam o tempo todo se não foram bons homens. Ora afirmando, ora se perguntando, ora questionando dos outros se tudo o que fizeram não seria o que foi possível.

Mas, mesmo diante desse medo fabricado, nos inquieta o porquê de os tiranos terem tanto medo da minoria política. Chauí assevera:

Tiranos, reis e oligarcas sabem que a plebe pode adquirir força para derrubá-los. Esse saber engendra efeitos necessários: o esforço para manter a plebe dispersa e desorganizada, dividindo-a internamente; recursos variados (da religião ao suplício) para provocar-lhe medo e mantê-la temerosa, convencendo-a de sua covardia e impotência congênitas; censura da opinião e do pensamento para impedi-la de julgar os governantes; presença de cerimônia e ritos que teatralizam e reiteram a distância entre ela e os governantes [...] (Chauí, 2009, p. 76).

Já que os poderosos usam o afeto medo e outros a ele relacionados – formando o que Chauí chama de *sistema do medo* – para o alcance da liberdade, nos diz Spinoza, é necessário um afeto mais forte e poderoso. Só nos foi possível pensar no amor, pois apenas ele, com sua força potencializadora, desloca o medo e liberta as pessoas da servidão.

#### 4.3 ALEGORIA DO MEDO EM *HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*

*Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda extensão* (Platão, 1956, p. 287). Imaginem que este homem vive em um total desespero e está perdido de si e, para o reencontro consigo, busca a ajuda de um sábio, que o manda para o fundo de um poço por sete sóis e sete luas. Imaginem que esse intento busca uma luz de dentro, ou seja, que o que não se vê não está além de um muro ou caverna, mas sim todo guardado no seu interno.

O *mito da caverna* de Platão é utilizado aqui não como uma alegoria similar ao que verificamos na lenda do poço de Valter Hugo Mãe, mas sim pelos pontos de diálogos e até contrários que estão contidos na ideia de homens que fazem a travessia da escuridão para a luz ou vice-versa, e como suas perspectivas de mundo se modificam nesta travessia. O mito da caverna é um diálogo entre Platão e Glauco, no qual se conta a história de homens colocados em uma caverna de costas para a luz, com pés e pescoços presos e vivem anos vendo apenas sombras, até um deles sair e ver a luz, o que o faz questionar se o que vê quando sai da caverna ou a sombra seria o real. Assim, o homem transita do visível para o inteligível e passa a ver além de todos os seus pares, até que o retorno para a caverna se impossibilite. A lenda do poço em *Homens imprudentemente poéticos* narra a história de um artesão (Itaro)

que, atormentado pelo espírito do pai morto, que o punia, foi mandado por um sábio para o fundo de um poço por sete sóis e sete luas. Lá, Itaro solitário se vê com um animal desconhecido. Entre o temor de ser devorado e a possibilidade de companhia, o personagem se torna amigo daquele bicho feroz e desconhecido, que, na realidade, era seu medo.

*O antro subterrâneo é o mundo visível. O fogo que o ilumina é a luz do sol. O cativo que sobe à região superior e a contempla é a alma que se eleva ao mundo inteligível. [...] Não te parece que, na sua grande confusão, se persuadiria de que o que antes via era mais real e verdadeiro que os objetos ora contemplados?* (Platão, 1956). O mito da caverna ilustra um grupo de pessoas dimensionando o mundo a partir de um recorte muito limitado, de perspectiva única e de percepções programadas por outrem, para que seus olhos nunca possam ir além. A sombra e o escuro são seus únicos campos de visão possíveis, até que a luz seja apresentada. A partir daí, amplia-se o mundo e não é mais possível retornar à clausura da caverna.

Essa alegoria, tão antiga, remete-nos aos tempos atuais, em que pessoas veem apenas a sombra de todo um mecanismo de manipulação de ideias, discursos e comportamentos, e nunca imaginam o que está além do campo do visível. Ascender à luz, mais do que conhecer verdades no campo de nossa visão, é também uma forma de alargar-se e entender a si, a partir de uma leitura do mundo. O mito da caverna, que pode ser lido como uma maneira de ascender ao conhecimento do que está para além do muro, pode também ser lido a partir da ascensão do autoconhecimento. Sair do campo de visão da sombra e ver a luz do mundo é também ver a luz interna e vasculhar seu eu no contato com o mundo.

O homem sábio, uma entidade religiosa na narrativa de VHM, ordena que para Itaro se salvar, [...] *ficarás sete sóis e sete luas no ventre puro do Japão, onde estarás salvo de assombrações e trabalhos, onde te servirá para a fome apenas a piedade do povo, e onde meditarás solitário e sem expressão* (Mãe, 2026, p. 119). Neste caminho de autoconhecimento, a lenda do poço se encontra com o mito da caverna. Da luz para a escuridão, o personagem de VHM imerge no solitário de si, habitando por fora a mesma solidão que já há muito experimentava por dentro. A ausência da luz dá ao personagem a oportunidade de perceber o mundo por meio de outros sentidos e da imaginação.

*O antro subterrâneo é o mundo visível. O fogo que o ilumina é a luz do sol. O cativo que sobe à região superior e a contempla é a alma que se eleva ao mundo inteligível [...]. Não te parece que, na sua grande confusão, se persuadiria de que o que antes via era mais real e verdadeiro que os objetos ora contemplados?* (Platão, 1956). Totalmente oposto ao homem que sai da caverna, o artesão, quando adentra o subterrâneo, passa a ver além do campo do visível, porque seus olhos vasculham outro universo para além da sombra, o interno. Passamos a entender que a cegueira que o espreitava, ou o *olhar cativo*, como escreve VHM, é, na verdade, uma maneira de acessar a liberdade, compreendendo o mundo para além do palpável (ou melhor, do visível).

*No fundo do poço, eram só cegos. Foi quando Itaro distinguiu lucidamente o que lhe ocorria. Estar no fundo do poço era menos estar no fundo do poço e mais estar cego [...]* (p. 125). O movimento feito por Itaro foi cegar para as coisas do cotidiano e ver mais as coisas impalpáveis, as quais se estendiam de seu interno para o universo do sagrado. De acordo com Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos*,

O poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação. É também, ele próprio, um microcosmo, “ou síntese cósmica. Ele faz a comunicação com a morada dos mortos [...] Considerando de baixo para cima, é uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da terra para o pólo celeste. Esse complexo constitui uma escada da salvação ligando entre si os três andares do mundo” (Chas, *apud* Chevalier e Gheerbrant, 2016, p. 726).

Diante da simbologia do poço, o que se verifica é a imersão do artesão num espaço sagrado, chamado por Valter Hugo Mãe de *ventre puro do Japão*. Essa imersão, ao tempo em que representa uma visão mais aprofundada de mundo, significa o retorno às origens, como uma espécie de renascimento. Para VHM o poço, que abrigara Itaro, era o *símbolo de origem do mundo* (Mãe, 2016, p. 123). Renascer era também adentrar a escuridão, através da cegueira, e repensar caminhos destituídos da capacidade de ver.

*E o artesão descia aos trambolhões, aleijando-se, muito mal preparado para ficar sozinho e para ter medo de ficar sozinho* (Mãe, 2016, p. 122). Nesse caminho

dos olhos por dentro, o personagem precisa lidar com seu lado mais obscuro, o medo. A alegoria do medo que lemos no autor português remete-nos a refletir sobre como o personagem solitário convive com este afeto na figura de um animal assustador e desconhecido.

*O artesão levantou-se, procurou impossivelmente trepar paredes acima, o corpo peludo e quente do predador ocupando um espaço grande no esconso fundo do poço, e ele julgando que lhe haveria de entrar boca adentro se ficasse ali* (Mãe, 2016, p. 124). A figuração do animal desconhecido, que a qualquer momento poderia devorar o artesão, cria um temor naquele espaço minúsculo, onde o mais terrível medo seria lidar consigo mesmo. O personagem, acreditando em um bicho real e sentindo *o corpo peludo e quente do predador*, percebe que a única alternativa que tem é lidar com o animal que o assombra.

[Disseram para Itaro:] apazigua-te com ele. Queriam dizer que devia explicar a paz a um bicho feroz.

Como se entendesse a sua sorte, o animal invisível gemeu, talvez de alívio, talvez suplicando, sem que se pudesse ainda mover. O artesão espremeu-se o mais que pôde à parede do poço e chorou. Em algum momento dos sete sóis e das sete luas haveria de o animal se levantar e, esfaimando inevitavelmente, sentiria necessidade de o comer. agarrado ao arroz, junto ao peito igual a levantar muito um tesouro do chão, Itaro entendeu que a melhor prudência para aquele assustador convívio era acabar com a fome do companheiro (Mãe, 2016, p. 126-127).

Nesse momento, a narrativa expõe o homem desnudo diante de seu medo e a alegoria cria um animal desconhecido, o qual o artesão inicialmente sente temor e se afasta, aos poucos convive, mas tentando se esquivar, e ao final carrega-o, ao perceber que dele não pode se separar. Este monstro, o medo, aos poucos aparece como uma face oculta e desconhecida, logo se torna possível conviver, afinal seu poder de destruir o outro está mais na imaginação, do que na realidade: “Então, Itaro sentiu que a sua mão esquerda estava junto do corpo do animal. Podia, num ínfimo gesto, tocar o seu pêlo quente. E largamente o animal escorria pelo deitado de Itaro também. Se o artesão movesse a mão, ficariam perto de um abraço” (Mãe, 2016, p. 131).

Essa alegoria coloca o personagem cara a cara com o afeto medo, contra o qual não pode lutar, enquanto no seu imaginário o monstro for maior, mas quando percebe que a potência dele depende de sua construção mental, não apenas passa a

dominá-lo, como pode carregá-lo consigo, e isso é exatamente o que ocorre ao final do capítulo:

Contar-se-ia para sempre que um homem fora condenado a meditar no fundo de um poço durante sete sóis e sete luas e que, apavorado com o escuro, se amigou do próprio medo. Sentindo-lhe carinho. [...] Sob a mão do velho sábio, o artesão cerrou os olhos, ainda mal acostumado à abundância da luz, e sentiu-se confortável no escuro. Educara-se para o escuro. De verdade, sentiu nenhum medo da cegueira. Considerou que ficar sem ver era da ordem da limpeza. E o sábio disse: inclui-te naqueles que frequentam a universalidade. Itaro comoveu-se. Perguntou: e meu amigo. Deixei cair o meu amigo. O monge respondeu: deixaste apenas cair o medo [...] (Mãe, 2016, p. 141,142).

Depois dessa empreitada, Itaro fura os próprios olhos, pois educara-se para o escuro e para a superação do medo. Na história do artesão, há uma empreitada para mutação do afeto medo, e quando ele é superado, o personagem, mesmo convivendo com a cegueira e conseqüentemente com a miséria, encontra alguma alegria. “[...] A vida, subitamente era sem pressa [...]. Pela primeira vez. Mudar tudo [...] O artesão haveria de mendigar por obrigação de alegria” (Mãe, 2016, p. 178-179).

Para Safatle, leitor de Spinoza, é necessária uma mutação dos afetos para diminuirmos o poder de ser afetados por objetos tristes e aumentarmos a afetação pelos alegres, só assim ocorreria a superação de conflitos psíquicos e da manipulação dos poderes. Nas palavras do filósofo: “Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir de uma outra *aíesthesis*” (Safatle, 2016, p. 38).

#### 4.4 O MEDO E A ANULAÇÃO DA POTÊNCIA DE AGIR EM VALTER HUGO MÃE

O afeto medo, nas suas diferentes manifestações, tanto individual, quanto coletivo, atravessa as narrativas de Valter Hugo Mãe, gerando diversos comportamentos nos personagens. A lida com o medo torna-se uma travessia pelas veredas de si para alguns, enquanto para outros conduz à anulação de seu eu. É sabidamente o afeto mais triste, pela força de destruição e de padecimento, ao mesmo tempo, o que mais afeta as pessoas.

Em *O filho de mil homens* percebemos que Maria e Isaura são brutalmente afetadas pelo medo, uma assombrada com um ser invisível que muda seu sotaque e lhe rouba juntamente a identidade portuguesa; a outra oscila entre o medo da perda da virgindade antes do casamento e da solidão relegada aos que não se casam. Matilde e Antonino também vivenciam, cada um à sua maneira, o temor do julgamento da sociedade pela orientação sexual de Antonino. Ele, temendo a possibilidade da perda do amor materno, e ela, apavorada com a moralidade imposta pela comunidade, que dita regras e comportamentos aceitáveis ou não.

Já em *A máquina de fazer espanhóis* os personagens, especialmente senhor silva, sofrem com a manipulação do medo imposto pelo regime ditatorial. Esse sofrimento oscila entre a culpa de um silêncio ao sistema imposto e a autoafirmação de que, apesar de todas as atrocidades vistas e silenciadas, eles são bons homens, principalmente por manterem os seus valores morais. Coexistindo com esse medo, acompanhamos no romance o medo à senilidade de pereira, esteves, silva e todos os idosos, que juntos compartilham a fragilidade e a solidão da vida quando se é velho.

O medo de chegar à velhice é um paradoxo, que contrasta com o medo de não chegar, o que implica morrer ainda jovem. Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*, discorre sobre a nossa sociedade e o “descarte” dos velhos, mesmo que todos sejam conscientes de que a velhice guarda uma função social importante para a constituição de qualquer sociedade, que é a memória. Para a pesquisadora, “[...] a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (Bosi, 1994, p. 18). E acrescenta, de forma assertiva e dolorosa: “Que é ser velho?, pergunta você. E responde: em nossa sociedade, ser velho é lutar para continuar sendo homem” (Bosi, 1994, p. 18).

A senilidade no romance de VHM assombra o senhor pereira, que passa a fazer todas as necessidades nas roupas e se vê obrigado a usar fralda, o que é humilhante e pavoroso para o personagem. Também causa medo no senhor silva o estar cada vez mais sozinho, porque percebe que a mais certa companheira do velho é a solidão. Da mesma forma, deixa em pânico o senhor *esteves sem metafísica* pela proximidade da morte. Todos os personagens temem os quartos à direita do asilo, que simbolizam a proximidade da morte.

O medo da solidão também se faz presente nas narrativas do autor português, motivando ações de desespero e sensações de desamparo. Entre os velhos do asilo Feliz Idade, além da senilidade, a solidão é o grande temor, afinal eles vivenciam o abandono dos familiares e sentem que seu destino é cada vez mais estar sozinho. Saburo, que também era um senhor mais velho, sente esta falta, mas pela motivação da morte da esposa. Os romances de VHM ilustram bem os grandes temores dos velhos, quando deixam de ser ativos e produtivos em uma sociedade mercantilizada.

A solidão, com sua implacabilidade diante dos mais desamparados, causa temores também nos mais jovens, os quais, mesmo vivendo entre (e com) várias pessoas e não experimentando o “descarte”, que os mais velhos experimentam, ainda assim se sentem cada vez mais sozinhos, em um mundo cheio de gente e com pouca companhia. Crisóstomo e Isaura sabem bem as dores que essa solidão pode provocar e como a mesma pode levar à tristeza e a padecimentos.

O assombro de estar imerso na solidão pode conduzir as pessoas à angustiada busca pela companhia, como foi o caso de Crisóstomo, o qual se sentia pela metade, sem filhos, e se sentiu o dobro quando teve filho e companheira. Também, pode levar ao mais profundo desenraizamento de si, como percebemos em Isaura, através da representação de todo seu padecimento emocional e definhamento, diante da perda de um noivo e da possibilidade de ficar sozinha pelo resto da vida.

Outro medo apavorante para os personagens de *A máquina de fazer espanhóis* era o medo da morte. Na narração do senhor silva, ao nos expor um diálogo que teve com esteves, é perceptível a dimensão desse medo para os dois velhos:

[...] e ele [esteves] abanava a cabeça e dizia, o medeiros hoje, a ganir, dizia, filho da puta, morre filho da puta. senhor silva, o medeiros falou a gemer, falou certinho, filho da puta, vais morrer filho da puta, morre, e durante um bocado não se calou com isto. não se cala. e eu começo a ficar atordoado e sem pensamentos e assim é mais fácil fazerem-me mal como lhes apetecer e depois será óbvio matarem-se quando já nem tiver consciência. vão matar-me, senhor silva, eles andam a matar-me.

[...] dava-me medo de que o outro estivesse a praguejar naquele injetado dos olhos. nada disso. que isso era ver a morte a falar conosco e não era assim que a queríamos. a assustadora [...] (Mãe, 2011, p. 139).

Medo este também do senhor pereira, seu silva, Itaro e tantos outros personagens, que simulando a vida em suas variadas contradições, simulam também

a morte em seus pavores, seus rasgos e seus temores. Medo e culpa, medo e vergonha compoem o mesmo cenário de tristeza e angústia de cada um desses personagens.

Há diversas maneiras desses e outros personagens de VHM apresentarem sintomatologias do afeto medo. Obviamente que não o estamos tratando como patologia, mas há “comportamentos” comuns que nos conduzem à ideia de sintomas repetidos. Entre esses, o silêncio diante da causa de um grande medo; a anulação de si, quando deparado com seus temores; o ódio e a ira incontrolável, diante do medo que o espreita; a culpa e vergonha, quando o medo se torna uma memória triste de algo passado.

O silêncio talvez seja a mais comum reação diante do que causa temor para as pessoas. Talvez pelos efeitos severos no corpo de tremores, suores, coração disparado, ausência de forças ou talvez pela tentativa de entender o que está a acontecer, diante do medo, muitas pessoas paralisam e emudecem. Em *A máquina de fazer espanhóis*, o personagem que fugia desesperadamente dos militares da ditadura ilustra esse silêncio “ensurdecedor” neste trecho: “eu olhei para aquele homem que ali se pôs diante de mim, emudecido de medo, e indiquei-lhe o compartimento interior da barbearia [...]” (Mãe, 2011, p. 131).

Já em *Homens imprudentemente poéticos*, Itaro, quando diante da imagem do pai morto, experimenta o assombro e inicialmente faz um profundo silêncio, seguido do pedido de perdão do pai. O personagem tenta fugir emudecido do que lhe parece uma punição pelas crueldades exercidas contra os animais e flores, mas logo as palavras se impõem e a súplica pelo perdão se torna a única saída para fugir daquela punição.

[...] As canas ganhando largura, descompostas no arranjo compacto em que até então estiveram, os braços cedendo e a testa coberta de suor, lavando-lhe os olhos, como se chorasse também. Quando o corpo lhe chegou junto, o rosto exposto à reveladora luz, Itaro mais se amedrontou e disse: peço perdão, senhor meu pai. Peço perdão, senhor meu pai. E o pai o tocou em mão de ferro para o esganar (Mãe, 2016, p. 109).

O temor de ser espancado até a morte é também a causa de silêncio de Antonino em *O filho de mil homens*. O personagem poderia tentar se justificar e explicar que não estava a se tocar, ao ver homens tomarem banho nus, mas o seu

emudecimento parece ser o consentimento de que a acusação era verdadeira. A perspectiva de silêncio, na verdade, é uma forma de desordem, uma inércia que nos impede de expressar nossa angústia. Assim, visualizamos o silêncio se colocar diante de tantas personagens em confronto com seus medos. Da narrativa à vida, a ausência de palavras se impõe quando nos deparamos com algo inesperado e tememos.

Do silêncio à anulação de si, como uma desistência de seu existir, visualizamos em alguns personagens este quadro de tristeza extrema, como um Titanic a afundar, mesmo diante da beleza e da música no entorno. Isaura é a personagem que melhor ilustra essa afirmativa, pois na ausência do amor vai desistindo de si até o definhamento:

A Isaura fechava a boca. sentia-se feia. Lavava-se e sentia-se suja, via-se suja. Adoçava-se e já não tinha como se prender. Estava sempre magoada e suja. A Isaura falava e ouvia-se mal, sentia-se burra. A Isaura fechava a boca, sujava-se nos bichos, na terra, trabalhava a sujar-se. Cortou o cabelo r ficou feia, mesmo que já não se visse, mesmo que nunca mais quisesse olhar para o espelho. Não comia, não queria mais ser gorda, ser rude, ser do campo. Não queria ser ninguém. Queria diminuir até ser nada. Com o tempo, a Isaura emagreceu até um graveto frágil, triste, a faltarem-lhe todas as hormonas de ser mulher. A Isaura parecia um bocado de gente. A Isaura diminuía. O pai dizia-lhe: Isaura, tu não és assim. Desfaziam os orégãos, os três derrubados sobre a mesa da cozinha, e estavam longe. Tinham sobretudo medo de se aproximarem uns dos outros. Como se voltar uns aos outros fosse a garantia de um entristecimento maior. Os orégãos secos estendiam-se na toalha grande e a casa cheirava bem (Mãe, 2013, p. 49).

Reunida, a família de Isaura, cada um com sua motivação, carregava tristeza e angústia, a esperar que a garota, através do casamento, levasse um pouco de alegria a todos. O medo de não ser amada, ou melhor, de não se casar, pois isso para Isaura era tudo o que conhecia do amor, se torna a mais cruel realidade. Então, “enfeitada 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 [...] Estava para sempre sozinha [...]” (Mãe, 2013, p. 49).

O ódio acompanhado pela angústia são afetos que invadem a vida de Itaro, depois do medo tê-lo deixado atordoado. O último gerando os outros dois, ao mesmo tempo que cria no personagem um desejo imenso pela destruição. A imagem de esmagar o gato e ouvir quase com prazer os estalos de seus ossos, também a destruição das flores de Saburo, que foram ali postas apenas para educar o mundo

com beleza, demonstram o ódio do artesão e o pavor pelo destino da cegueira e da fome que o espreitava.

A estes afetos (des)encadeados pelo medo, Chauí denomina

sistema de medo, porque flutua entre esperança e desespero, desencadeia outras paixões tristes: a ambição de uns exige a humildade de outro; o orgulho e a soberba de uns força a autocomiseração e a inveja de outros; a crueldade de uns incita a pusilanimidade e a abjeção de outros. A teia imaginária da tristeza tece com a desconfiança uma tecelagem de ódios onde cada fio se entrelaça aos demais para encobrir a solidão e o terror [...] (Chauí, 2009, p. 69-70).

A filósofa está se referindo às relações de poder, mas podemos trazer essa reflexão para as experiências de Itaro, já que o personagem apresenta um sistema do medo, composto por paixões tristes como crueldade, ódio, angústia e tristeza. Cada um desses afetos vai ampliando o outro, desembocando na mais absoluta angústia e aprisionamento de si. Quando o artesão percebe o precipício puxando-o para dentro, tenta agarrar com toda força as beiradas e na superstição encontra uma suavização do seu desespero.

Um sistema de medo também pode ser verificado nos personagens silva e pereira de *A máquina de fazer espanhóis*, no qual vergonha e culpa são geradas pelo medo da senilidade e da ditadura, respectivamente. Spinoza chama essa transição entre afetos de flutuação de ânimo, sendo que um afeto vai conduzindo a outro, nesse caso são afetos tristes que levam a outros também tristes. Se fosse o contrário, poderíamos acreditar que os personagens estavam a caminho da libertação, como defende o postulado do filósofo do século XVI.

Segundo Spinoza, apenas uma paixão mais forte e contrária pode libertar o sujeito da servidão que os afetos tristes impulsionam. Chauí retoma Spinoza para defender essa ideia:

Diante das paixões, três atitudes são possíveis: a repressiva ou calvinista, que pretende suprimir o passional, a astuta ou maquiaveliana, que espera transformar as paixões em forças civilizatórias, graças à “astúcia da razão”; e a realista (representada por Bacon e Espinosa), que introduz o “princípio da paixão equivalente contrária”. Para esta última atitude, tida como vitoriosa por Hirschman, trata-se de abandonar o impossível – a repressão tanto quanto a mobilização do passional – por uma estratégia que permita combater

as paixões mais destrutivas e perigosas por meio de paixões equivalentes contrárias.

Ao analisarmos os personagens e toda sua relação com o afeto medo, através da teoria espinosiana, percebemos que os romances de Valter Hugo Mãe ilustram bem a potencialização de um afeto sobre o outro. Um exemplo seria Isaura, que diante do medo de ficar sozinha e da tristeza, define, porém, quando encontra com o amor, “com o seu entusiasmo muda o mundo”. Crisóstomo também sai da tristeza de estar sozinho, pela metade, e adentra esse outro afeto da alegria, de risos e de ver o mundo com mais belezas, sendo o amor pelo filho e o amor por Isaura. “Aos 40 anos, o Crisóstomo, com o seu inusitado entusiasmo, mudou o mundo” (Mãe, 2013, p. 184). O amor amplia o mundo, ao menos o dos personagens de VHM, pois, como diz o autor, “o que nos muda, também nos aumenta” (Mãe, 2013, p. 164).

Valter Hugo Mãe afirma que as pessoas são modificadas a partir do que as afetam. Na narrativa lemos, “As emoções dão tamanhos. Porque se intensificadas, passa as pessoas nos caminhos mais estreitos como se alassem de plumas e perfumes e pasmassem com elas até as pedras do chão” (Mãe, 2013, p. 173). Os afetos mais fortes, dessa forma, precisam ser mobilizados para os sujeitos saírem da servidão e encontrarem a liberdade.

Acompanhamos o quanto o medo faz de Itaro um servo do ódio e da crueldade e como a angústia passa a mobilizar todas as suas ações. Vale salientar que ele (o medo) pode ser minorado, mas não suprimido. Itaro passou a lidar com o medo de maneira menos agressiva e entendeu essa possível convivência com ele, de forma a controlá-lo. Chauí argumenta que:

Diferentemente das outras paixões, demonstra o Livro IV [de Spinoza], medo e esperança são afetos irreduzíveis do ponto de vista metafísico. Marcas de nossa finitude, medo e esperança não podem ser suprimidos sem que com sua supressão desapareça a própria essência humana [...]. Porém, medo e esperança não possuem sempre a mesma força ou intensidade e a pergunta, agora, não é tanto: “como suprimir o medo?” e sim “quando o medo pode ser enfraquecido?” (Chauí, 2009, p. 66).

No caso de Itaro, o medo pôde ser enfraquecido quando o personagem já estava aterrorizado por ele e perdido de si. Entra em cena, quase ao final do romance, o afeto satisfação, definido por Spinoza como uma alegria proveniente da percepção

e consideração da potência de agir do ser humano para consigo mesmo (146). Este Esse afeto, juntamente com a esperança, cria possibilidades de existência em Itaro, mesmo diante da cegueira e da realidade dura do personagem em aceitar que para sobreviver à fome, ao perder seu ofício de artesão de leques, seu destino será a teatralidade dos mendigos.

*Ser o que se pode é a felicidade.* Diante dessa frase, repetidas vezes enunciada no romance *O filho de mil homens*, reitera-se em Valter Hugo Mãe um projeto ético de satisfação e de amar o que se é, mesmo utilizando as forças do afeto para ser um pouco melhor. Itaro diante da possibilidade minúscula de sobreviver pedindo esmola, sustenta uma esperança, que ao final do romance, de forma lírica, nos remete também ao amor. A esperança e o amor opõem-se ao medo:

Algumas flores de cerejeira percorriam o chão. Iam no vento. O perfume das belas árvores repartia-se pelos lugares dos aldeões. [...] Os três se deixaram assim. O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu: faça-nos ouvir, por favor. Faça-nos ouvir.

O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os inimigos que, distraídos pela poesia, adiavam todas as decisões. A vida, subitamente, era sem pressa. [...].

Depois, Saburo voltou a dizer: vou cuidar dos incómodos às flores. Mas, o cego sabia que o jardim pusera e que o oleiro se deixara daquela delicadeza. A ausência do quimono da senhora Fuyu abandonara o oleiro à realidade. E a realidade era sem maior fantasia. Vinha o inverno. O frio bastava para que se quisessem ocupar de mudar tudo. Pela primeira vez. *Mudar tudo.*

Calmamente, como num pensamento maduro, Itaro decidia que haveria de se prostrar no chão junto ao castelo de Nijó, o mais cerca do palácio de Ninomaru que lhe fosse possível. De rosto caído. A honra inteira na palma da mão a pedir. Como se explicasse à bondade de cada homem que o espírito divino o honrara com aquela situação. Enfrentava a contagem da mímica e a arte de mendigar. Sabia que os mendigos eram teatrais. Estavam longe de mentir. Apenas ilustravam o desespero com talento.

Falaria de amor. Diria: o que se opõe ao amor se afeiçoa à morte. O artesão haveria de mendigar por obrigação de alegria (Mãe, 2016, p. 178-179).

Mudar tudo. Esse é o projeto ético de VHM, onde os personagens atravessam a tristeza, a angústia e o medo para acessar o amor, até nas mais precárias situações. *O que se opõe ao amor é se afeiçoar à morte* e esta possui em seu ventre o medo. A mudança de tudo acontece num combate em nós mesmos, para o encontro com a liberdade.

## 5 O AMOR E O MEDO TECEM RELAÇÕES AFETIVAS NAS COMUNIDADES



(Suzart)

A terminologia comunidade tem sido utilizada de forma recorrente para designar grupos diversos, recortados por interesses e gostos comuns na maioria das vezes. Tem-se como o exemplo comunidade virtual, comunidade negra, comunidade LGBTQIA+, comunidade periférica, comunidade acadêmica etc. Essas denominações figuram novas ideias à concepção de Comunidade, e a ampliam a ser pensada a partir de outros vieses, além da união de pessoas com algum laço que as aproxima.

Entender as concepções, ao longo do tempo, não como uma perspectiva histórica do termo, mas expondo visões complementares, faz-se importante aqui. Estamos sápiens de que Aristóteles foi o primeiro pensador a refletir sobre a ideia de comunidade, porém, não iremos à Antiguidade para a compreender, mas sim retornaremos dois séculos, para, com Ferdinand Tönnies, definir comunidade em contraste à sociedade. Para o alemão, “Toda vida de conjunto, íntima, interior y

exclusiva deberá ser entendida, a nuestra parecer, como vida en comunidad. La sociedad es lo público, el mundo<sup>11</sup>. [...]” (Tonnies, 1887, p. 19-20).

O alemão Ferdinand Tonnies diferencia comunidade e sociedade, apontando que comunidade é uma relação mais autêntica do que a estabelecida na sociedade. O autor compreende a comunidade como algo mais vivo e duradouro, enquanto a sociedade teria um caráter mais mecânico, organizacional. Estas diferenças incidem sobre a percepção de como a comunidade é algo mais orgânico, mais próximo de uma relação de troca entre indivíduos que se afetam.

Diferenciar sociedade e comunidade é relevante para pensarmos no último termo, enquanto uma relação que tece afetos, enquanto a primeira, devido à sua mecanicidade, funciona de forma mais sistêmica. Essa diferença, à luz de Tonnie (1887), reafirma que o que encontramos na literatura de Valter Hugo Mãe é uma ideia de comunidade, no intrínseco do termo e não apenas a representação de uma determinada sociedade.

Antony Gidden reafirma as concepções de comunidade tecidas por Tonnies, postulando que a definição prática de comunidade é [...] um grupo de pessoas que vivem em uma determinada localidade, ou que possuem algum *interesse em comum*, e que se engajam em interações sistêmicas entre si” (Giddens, 2016, p. 185. Grifo/Itálico do autor).

Sobre o termo, o sociólogo britânico escreve que:

O termo comunidade é usado desde o século XIV, quando denotava “as pessoas comuns”, diferenciando-as das pessoas da alta sociedade. A partir do século XVIII, a palavra comunidade passou a ser usada para descrever as pessoas de um determinado bairro ou com interesses comuns, como no caso de “uma comunidade de interesse” (Willian 1987, *apud* Giddens, 2016). No século XIX, tornou-se cada vez mais habitual ver o termo comunidade ser usado em contraste à sociedade, e se atribuía à “comunidade” a definição de algo em menor escala em relação à “sociedade”, mais impessoal e em larga escala (Giddens, 2016, p. 186).

Tais concepções nos lembram que a ideia de comunidade pensada unicamente num recorte territorial não dá conta da totalidade do termo. As pesquisas apontam várias outras possibilidades de se pensar o termo, obviamente tendo “o comum” como

---

<sup>11</sup> Toda vida coletiva, íntima, interior e exclusiva deve ser entendida, em nossa opinião, como vida comunitária. A sociedade é o público, o mundo. Tradução Livre.

linha que percorre todas elas. Recentemente, de acordo com Giddens e Bauman, há um direcionamento para a globalização e seus efeitos locais e para a segurança que se institui em um vínculo comunitário *versus* a perda da liberdade que esse impõe. Em tempos atuais, não é possível pensar no termo sem refletir sobre a individualidade imposta pelo capitalismo, e, em contrapartida, perspectivar a relevância dos vínculos comunitários para o atravessamento das atrocidades desse mesmo sistema econômico.

Tonnies nos apresenta três possibilidades de pensar a comunidade, que nos interessa, pois a partir daí teceremos nosso argumento:

[...] Donde quiera que se encuentren seres humanos enlazados entre sí de um modo orgânico por su voluntad y afirmándose reciprocamente, existe comunidad de uno u outro de esos tipos, ya que el tipo anterior encierra el ulterior, o bien éste llegó a alcanzar una independência relativa habiéndose desarrollado a partir de aquél. De esta suerte cabría considerar simultáneamente como designaciones totalmente comprensible de esas sus tres especies originarias: 1º el parentesco, 2º la vecindad, y 3º la amistad. El parentesco tiene la casa como su morada y como si fuese su cuerpo; en este tipo hay convivencia bajo um solo techo protector [...]. Vecindad es el carácter general de la convivencia en el poblado, donde la proximidade de las viendas, los bienes comunales o la mera contigüidad de lo campos, determina numerosos contactos entre los hombres y hace que éstos se acostumbren a tratarse y conocerse mutuamente [...]. La amistad se hace independiente del parentesco y de la vecindad, como condición y efecto de actuaciones y concepciones coincidentes<sup>12</sup> [...] (Tonnies, ano, p. 33-34).

Parentesco, vizinhança e amizade, então, são os vínculos estabelecidos para a constituição da comunidade, para o sociólogo alemão. Como postulado no início desse texto, sabemos que as possibilidades de hoje são bem maiores, inclusive vinculando pessoas bem distantes em espaços e modos de vida a uma rede virtual, a

---

<sup>12</sup> Onde quer que existam seres humanos ligados de forma orgânica pela sua vontade e que se afirmem reciprocamente, existe uma comunidade de um ou de outro destes tipos, uma vez que o primeiro tipo encerra o segundo, ou então o segundo atingiu uma independência relativa, tendo-se desenvolvido a partir do primeiro. Desta forma, seria possível considerar simultaneamente como designações plenamente compreensíveis destas três espécies originais: 1º parentesco, 2º vizinhança e 3º amizade. O parentesco tem a casa como morada e como se fosse o seu corpo; neste tipo há coabitação sob um único teto protetor [...]. A vizinhança é o carácter geral da coabitação na aldeia, onde a proximidade das casas, os bens comuns ou a simples contigüidade dos campos, determinam numerosos contatos entre os homens e os habitam a tratar-se e a conhecer-se [...]. A amizade torna-se independente do parentesco e da vizinhança, como condição e efeito de ações e concepções coincidentes. Tradução Livre.

exemplo das comunidades do *Facebook*. Enfim, percebe-se que o sentido e as concepções desse vínculo social sempre se ampliam, se ressignificam e ganham novas dimensões para dar conta de tempos fluidos e de constantes transformações.

Diante dessas possibilidades, acreditamos defender mais uma concepção: a comunidade é criada a partir de uma rede de afetos. E, como nosso trabalho já deixou claro em toda sua tessitura, afeto aqui é pensado a partir das paixões tristes e alegres, dos afetos de ação: desejo, alegria e tristeza. A comunidade que tensionamos e pensamos, em todas as suas nuances, é a comunidade, na qual o comum, a unidade, é criada a partir do afeto.

Essa espécie de comunidade cria um vínculo entre as pessoas que compartilham determinado afeto e esse as aproxima. Poderíamos citar inúmeras possibilidades, mas recentemente no Brasil presenciamos uma política de ódio, mediante um governo de extrema-direita, o qual se mantinha através da exacerbação do referido afeto. Então, criou-se uma comunidade que se sustentava e se alimentava do ódio a todos os outros grupos, enquanto entre eles mantinham a reciprocidade. Sabemos haver questões políticas, partidárias, manutenção de privilégios e do patriarcado nesse contexto, mas ressaltamos que o vínculo maior entre esses sujeitos era a manutenção do afeto ódio.

Há também a manutenção de uma comunidade a partir do desejo, que de acordo com Spinoza “é a própria essência do homem [qualquer estado dessa essência, seja inato ou adquirido]” (2017, p. 140). É através do desejo que se incita à comunidade de consumidores em massa e tantas outras vontades, que aproximam as pessoas para satisfação de seu eu, ao mesmo tempo que mantêm um jogo social de identificações. Para Spinoza, pelo desejo, os homens são arrastados para todos os lados, então, é por eles que várias pessoas se juntam em interesses comuns.

O amor também é um afeto que cria vínculos comunitários. Erich Fromm afirma o seguinte sobre este afeto e a vida em sociedade:

a sociedade deve ser organizada de modo tal que a natureza social e amorosa do homem não se separe de sua existência social, mas se unifique com ela. Se é verdade, como venho tentando mostrar, que o amor é a única resposta sadia e satisfatória ao problema da existência humana, então qualquer sociedade que exclua relativamente o desenvolvimento do amor deve, no fim das contas, parecer vitimada por sua própria contradição com as necessidades básicas da natureza humana. Na verdade, falar de amor não é “pregar”, pela simples razão de que significa falar da última e real necessidade de todo ser humano.

[...] Ter fé na possibilidade do amor como fenômeno social, e não apenas excepcional-individual, é uma fé racional baseada no conhecimento da própria natureza do homem. (Fromm *apud* Hooks, 2021, p.128).

Não há relações entre os indivíduos sem afeto, defendem, cada um à sua maneira, os estudiosos Hobbes, Lacan, Safatle. Para Hobbes, “de todas as paixões, a que menos faz os homens tender a violar as leis é o medo” (Hobbes, 2003, p. 253). Jacques Lacan defendeu que a agressividade é “o afeto fundamental nas relações intersubjetivas entre sujeitos que tem no Eu a figura principal de suas singularidades” (Lacan, 1988, p. 104). Safatle argumenta que “o medo como afeto político central é indissociável da compreensão de indivíduo, com seus sistemas de interesses [...]” (2016, p. 17). O mesmo autor postula, em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, que a sociedade é composta e pensada a partir de afetos políticos, como o medo e o desamparo. Acreditamos que a comunidade – tendo em vista a diferença que trouxemos com os argumentos de Tonnies – é criada a partir de determinado afeto, nem sempre político, afinal, nem todos os afetos percebemos como políticos.

## 5.1 O FIM DA COMUNIDADE?

O sociólogo Zygmunt Bauman evoca, no livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, uma ideia de comunidade utópica e saudosista, trazendo uma época em que a ajuda mútua, a troca de saberes, a coletividade na produção econômica e o bem-estar social eram os benefícios de estar em determinado grupo. Porém, o mesmo autor ressalta que esta ideia pode ser apenas a construção do imaginário das pessoas, que sentem saudade do que não fez parte de seu tempo e que provavelmente nem sequer existiu. Ao seguir com seu argumento, Bauman trata de uma comunidade real, na qual as trocas e ajudas são possíveis, sim, oferecendo segurança para seus membros, porém, privando-os de liberdade.

Assim, com a possibilidade de renunciar à liberdade, há pessoas que buscam a segurança e o conforto do acolhimento. A busca pela comunidade (e incluímos neste argumento, a virtual) conduz as pessoas à tentativa de um retorno a um tempo imaginário, sonhando em fugir de “amargos desentendimentos, violenta competição,

trocas e conchavos” (Bauman, 2022, p. 19) de nossa era individualista-capitalista. Há um desejo pelo aconchego, seja em um espaço, de uma identidade, de gostos e interesses comuns, sempre se está galgando um “lugar” que “dentro do círculo aconchegante [no qual] não precisa provar nada e pode, o que quer que tenha feito, esperar simpatia e ajuda” (Bauman, 2022, p. 20. Grifo do autor).

Bauman ressalta ainda que a palavra comunidade se esvaziou de sentido, quando a sociologia não mais a encontrou no mundo real. Percebe-se isso não apenas entre os sociólogos, mas entre os estudiosos que preferem retomar a ideia de sociedade (tão bem diferenciada de comunidade por Ferdinand Tonnies), a exemplo de Vladimir Safatle. Para o autor, a sociedade é um circuito de afetos, porém acreditamos que essa concepção é mais perceptível a partir da ideia de comunidade.

Como observou recentemente Eric Hobsbawm,

a palavra ‘comunidade’ nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real”; e comentou que “homens e mulheres procuram por grupos a que poderiam pertencer, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo se move e se desloca, em que nada é certo”. Jock Young faz uma glosa sucinta e pungente da observação e comentário de Hobsbawm: “precisamente quando a comunidade entra em colapso, a identidade é inventada (Hobsbawm, 1996, p. 40).

Bauman, em diálogo com Hobsbawm, nos diz o seguinte:

“Identidade”, a palavra do dia e o jogo mais comum da cidade, deve a atenção que atrai e as paixões que desperta ao fato de que é a *substituta da comunidade*: do “lar supostamente natura” ou do círculo que permanece aconchegante por mais frios que sejam os ventos lá fora. Nenhuma das duas está à disposição em nosso mundo rapidamente privatizado e individualizado, que se globaliza velozmente, e por isso cada uma delas pode ser livremente imaginada, sem medo do teste da prática, como abrigo de segurança e confiança e, por essa razão, desejada com ardor (Bauman, 2022, p. 26-27. Grifos do autor).

Mas, como a identidade pode ser substituta da Comunidade se suas concepções carregam exatamente ideias opostas, sendo a primeira a marca da

diferença, da singularidade, enquanto a segunda carrega o traço do comum, da similaridade? Bauman nos responde a essa inquietação ao afirmar que as identidades individuais procuram outros sujeitos com as mesmas questões para se ancorar e se sentir seguros, formando assim comunidades identitárias (Bauman, 2022, p. 27).

O que percebemos, a partir de estudos e análises, é que a comunidade, antes dessa perda de sentido proclamada por Bauman, está sendo modificada em seus significados. As palavras se ampliam e se ressignificam no decorrer do tempo, isso já sabemos, porém, vale ressaltar que a essência do que significa comunidade (a união do comum) está no âmago de qualquer concepção do termo. Enfatizamos também que a busca pela origem do termo sempre estará presente no imaginário das pessoas.

Há tantas terminologias para significar a ideia de comunidade: entendimento comum (Tonnies), círculo aconchegante (Redfield), circuito dos afetos (Safatle), comunidade imaginada (Benedict Anderson), acrescentamos a todas elas comunidade de afetos. Uma comunidade criada, tecida pelos fios dos afetos (sejam eles paixões tristes ou alegres), tensiona a morte (ou o fim) da comunidade, mostrando que ela está presente, porém tecida com outros fios. É exatamente o que Valter Hugo Mãe faz em todos os seus romances, com destaque para os três objetos dessa pesquisa.

A comunidade de afetos é um grupo de pessoas unidas especialmente por um determinado afeto. Esse afeto tece as relações, cria percepções do grupo e tece uma rede de apoio mútuo. Talvez essa seja tão utópica quanto a dita por Bauman, talvez não, afinal defendemos que todo grupo social contém afetos. Safatle traz um pouco desta concepção ao afirmar que a sociedade é composta por um circuito de afetos, porém, acreditamos que mais do que uma composição, a comunidade é criada pelos afetos.

O que diferencia essas comunidades dos afetos das outras? As demais estão ligadas por questão de território, por questão de interesses comuns, por parentesco, pela mediação do trabalho e as representadas por Valter Hugo Mãe, podem ter todas estas ligações, mas o que mantém o vínculo, sem dúvidas, são os afetos que nelas circulam.

Outro questionamento que nos direciona é: de que forma Valter Hugo Mãe criou essa comunidade de afetos em suas narrativas? O romance *O filho de mil homens* tece histórias completamente fragmentadas, no qual cada capítulo traz uma história

de um personagem. O romance é a verdadeira composição de um mosaico criado por fragmentos de biografias tristes. Desse mosaico, contemplamos cada fragmento a se desintegrar em meio a uma sociedade de preconceitos e urgências outras, que nada têm a ver com a de sanar a solidão dos personagens. São fragmentos solitários e cheios de tristezas.

Os personagens, cada um carregando a sua dor e solidão, já ao fim do romance, se encontram fazendo do mosaico, uma pintura em tela com unidade, cores e sintonia, que dissolvem os fragmentos (sem suprimir as diversidades). No almoço, pensado por Crisóstomo e Isaura, visualizamos um encontro de todas essas dores e sentimos que ali se instaura uma comunidade tecida pelo amor e pela amizade.

A Isaura encanou pelo atalho e chegaram à casa da praia. O homem do cerco fora buscar o Germúndio e a Matilde, por simpatia. E com a simpatia juntava-se ao jantar.

[...]

Entre o reboliço em que ficou a mobília, distribuíram-se os convidados um pouco à vontade, mas com cerimônias simples e tantas atenções. Estavam uns mais altos e outros mais baixos, porque os bancos tinham pernas longas e as cadeiras tinham pernas bem mais curtas. Com o mais alto e o mais baixo de cada um, a mesa tão improvisada tinha o popular dos arraiais. Parecia um carrossel de gente em torno das cores alegres dos pratos e das comidas. Faltava que girasse. Tinha de ser uma festa, talvez fosse mesmo uma festa, porque sobre as dores de cada um se celebravam de algum modo as partilhas, a disponibilidade cada vez mais consciente da amizade. Estavam à mesa carregados de passado, mas alguém fora capaz de tornar o presente num momento intenso que nenhum dos convidados queria perder [...] (Mãe, 2013, p. 169).

Sobre as dores de cada um, se celebravam de algum modo as partilhas. Ao trazer esta passagem, o narrador enfatiza o quanto se cria uma comunidade a partir da junção de pessoas com urgências para o amor. A ideia da comunidade não está apenas contida no jantar, onde há troca, festas e alegrias, mas é nesse momento que visualizamos a partilha alinhavada com o afeto amor. Porém, vale ressaltar que a comunidade ali sempre existiu, tecida por outros afetos.

Um significativo exemplo é a crueldade de toda a comunidade com Antonino, o *rapaz maricas*. Aceitar a homoafetividade não estava na perspectiva da comunidade, porém, já ao fim do romance, quando o amor se encontra posto à mesa, todos percebem que Antonino é a melhor pessoa do mundo. Inclusive a mãe, que até já pensou em matá-lo, de repente sente “que uma casa onde seu menino grande

pudesse caber haveria de ser uma casa perfeita. Com tanto desespero, pensou subitamente que o mundo poderia ser mais justo para com o seu menino diferente” (Mãe, 2013, p. 170).

Outro romance que bem ilustra essa comunidade criada é *A máquina de fazer espanhóis*, no qual, mais uma vez, pessoas são unidas pelas fragilidades de suas existências e para enganar um pouco a solidão. Essa comunidade é criada a partir da necessidade de velhos irem morar no asilo Feliz Idade e lá, novamente, cada um carregando histórias de dor e abandono, além de memórias alegres em família, é tecida uma união de pessoas, a maioria com medos e culpas, todos precisando um do outro para suportar o fim de suas existências.

A solidão e a tristeza são coletivas neste romance. São esses e outros afetos que os manterão juntos, além obviamente das circunstâncias, e farão com que a travessia se torne mais leve e até alegre. Quando o narrador descreve o encontro dos velhos no corredor para tomar sol e conversar, visualizamos uma união de corpos fragilizados, ao mesmo tempo, em que sentimos uma comunidade de amor e amizade.

No romance *Homens imprudentemente poéticos*, acompanhamos uma pequena comunidade, próxima à montanha, onde pessoas lutam pela sobrevivência e para não sucumbirem à ausência de beleza. As histórias de Saburo, a senhora Fuyu, Itaro, Matsu e dona Kame são tecidas a partir da expectativa à sobrevivência, mesmo diante de todos os assombros que a floresta próxima à montanha pressupõe.

Saburo tenta educar a todos com a beleza das flores, talvez como uma forma de salvar a comunidade do cotidiano e os suicidas de sua própria dor. Há uma preocupação do personagem com os outros membros da comunidade, porém todos os veem como um menino, que não aprendeu amar, senão através da beleza. Ao pendurar o quimono da esposa morta no espantalho, o senhor Saburo desperta uma tremenda piedade dos vizinhos: “Os vizinhos entristeceram-se, mas entendiam que muito na cabeça do oleiro era de menino. O seu amor imaturo prosseguia” (Mãe, 2016, p. 35).

Percebe-se a união da comunidade nessa solidariedade conjunta, todos apiedados com um homem que só tinha a esposa para amar e agora se vê sozinho com um quimono para dedicar o seu afeto. Também a comunidade se une quando Matsu supostamente desaparece na floresta, e todos vão procurá-la. Ainda nesse quadro de apoio mútuo, acompanhamos o momento em que Itaro desce ao poço para

passar sete luas e sete sóis e a comunidade o acompanha, meio que por incentivo, meio que por curiosidade.

O medo e o ódio compartilhavam o mesmo espaço que o amor e a misericórdia, ambos oscilando entre os personagens ou coabitando um mesmo corpo, porém direcionados para objetos diferentes. Daí, Itaro, ao mesmo tempo que tem ódio e amargura pelo destino de ficar cego, demonstra um pleno amor pela irmã. Saburo, um sonhador que quer educar a todos pela beleza das flores, sente ódio por Itaro e pensa até em matá-lo. Essa duplicidade de afetos opostos vai conduzindo as ações dos personagens, ao tempo em que instaura uma crise na convivência de ambos.

Ao final do romance, a tensão se apazigua e os três personagens estão juntos a passar o tempo e a pensar no seguir de suas vidas, como demonstra este trecho: “Os três se deixaram assim. O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu: faça-nos ouvir, por favor. Faça-nos ouvir” (Mãe, 2016, p. 178). A comunidade não aparece toda reunida nesse momento, mas durante todos os grandes acontecimentos do romance, a percebemos ali perto, tentando criar uma sensação de segurança para todos, mesmo que à custa da liberdade e da individualidade.

Valter Hugo Mãe cria comunidades nos três romances, tecendo uma concepção, obviamente dentro de um imaginário, de uma comunidade de afeto. São três romances escritos entre 2011 e 2016 e em momento algum visualizamos traços de uma sociedade capitalista e imersa nas novas tecnologias. Pelo contrário, o que acompanhamos é exatamente o oposto do que nos traz Bauman, ao postular que “a fronteira entre o dentro e o fora não pode mais ser estabelecida e muito menos mantida” (2022, p. 24). O autor português estabelece esta fronteira e a comunidade vive o “dentro”, sem qualquer contato expresso na narrativa das coisas de fora. A comunidade que se abre um pouco é a de *A máquina de fazer espanhóis*, porém, ainda assim, conseguimos perceber as fronteiras, como algo que apenas a composição imaginativa de um escritor pode elucidar.

Outro ponto que vale salientar é o quanto as profissões dos personagens principais (e de outrem) de cada romance estão assentadas em trabalhos menos individualizados e mecânicos, o que, de acordo com Bauman (2022), mantém a ideia de comunidade. O sociólogo polonês nos afirma que a Revolução Industrial nos retirou do trabalho em comunidade, no qual em casa e em família criávamos nossa forma de

sobrevivência. Observemos que todos os personagens dos três romances de Valter Hugo Mãe mantêm o trabalho manual para suas subsistências – a exemplo de Itaro (o artesão), de Saburo (o oleiro) e de Crisóstomo (o pescador) – e esse trabalho fortalece a ideia de comunidade “[...] intricada teia de interações humanas que dotava o trabalho de sentido, fazendo do mero empenho um trabalho significativo, uma ação com objetivo [...]” (Bauman, 2022 p. 45).

Então, fica evidente que por meio de cada representação e de cada história contada, Valter Hugo Mãe “ressuscita” a ideia de comunidade, porém tecendo-a a partir de um ou vários afetos. Insistimos que o autor criou comunidades e o que as erguem são os afetos (tristes ou alegres). O medo, o amor, a solidão, a misericórdia, a amizade e tantos outros afetos mantêm os personagens assustados e desesperados ou os mantêm juntos, tentando sobreviver às intempéries do mundo.

## 5.2 A AMIZADE CONSTRÓI A COMUNIDADE NAS NARRATIVAS DE VALTER HUGO MÃE.

“Precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia” (Mãe, 2011, p. 237). Esse trecho é o título do capítulo vinte e um do romance *A máquina de fazer espanhóis* e ilustra bem o quanto o afeto amizade perpassa a tessitura narrativa de Valter Hugo Mãe. É nele que o personagem admite que todo seu percurso foi necessário para descobrir o quanto a amizade poderia afetá-lo.

Há várias reflexões, na perspectiva histórica e filosófica, sobre a amizade, as quais postulam o percurso evolutivo, as concepções e as propriedades deste afeto. Alguns desses fizeram-se necessários retomar, porém, interessa-nos mais o afeto enquanto prática social e enquanto potencial de afetar e conduzir à liberdade. Sendo assim, somamos discursos, às vezes discordantes entre si e alguns que discordamos (a exemplo da teoria de Aristóteles, que vê a amizade a partir de hierarquias), para posteriormente construir o nosso.

Sapientes que a concepção de Aristóteles é da Antiguidade, no qual alguns intelectuais eram defensores da manutenção do poder da nobreza – inclusive o autor postula que a relação de amizade de pessoas hierarquicamente inferiores deveria ser

mais intensa para com o ser superior na estrutura de poder –, o filósofo será convocado à nossa reflexão, com ressalvas. Para Aristóteles uma amizade se caracteriza por ter, “a possibilidade de proporcionar um para o outro coisas boas; a reciprocidade e a origem da relação, “como é o caso de amizade entre pessoas espirituosas” (Aristóteles, 2015, p. 215); e o mais importante, o estar junto ou minimamente ter estado junto em algum momento para se estabelecer este vínculo, pois para o filósofo da antiguidade, “[...] nada caracteriza melhor a amizade do que o convívio” (idem, p. 217).

Diante dessas características, refletimos sobre os três romances objetos dessa pesquisa para entendermos que a reciprocidade, o convívio e a troca mútua de momentos prazerosos e de apoio é o que mantém o afeto amizade como uma linha que entrelaça cada personagem de cada romance. A reciprocidade, enquanto vínculo essencial de comunidade, liga os personagens no exercício da empatia; o convívio, tendo em vista não haver representação de comunidades imersas no mundo virtual, é fundamental para se estabelecer a ajuda mútua e a troca; e o bem-estar, que um proporciona ao outro, é uma troca necessária para a travessia da solidão, a qual está presente em toda a narrativa do autor português.

Com o estudo das características da amizade, percorremos seu percurso histórico com o professor e filósofo Francisco Ortega. O pesquisador faz um profundo estudo sobre o tema e publica três livros, sendo: *Amizade e estética da existência em Foucault* e *Para uma política da amizade — Arendt, Derrida e Foucault* e *Genealogia da Amizade*. O último reflete como a relação de amizade modificou-se, ao mesmo tempo, em que se mudou o sentido de comunidade.

O autor faz um estudo aprofundado sobre a história da amizade e vai da filosofia às práticas sociais, para discorrer sobre como este afeto manifesta-se, sem uniformidade, em tempos e espaços diferentes (Ortega, 2002, p. 11). Nesse percurso histórico, o autor enfatiza que na Antiguidade, na Idade Média e até boa parte da Idade Moderna, a amizade tinha um caráter político e que se estabelecia a partir de uma vida comunitária e pública. As relações como conhecemos hoje datam da recente Modernidade, na qual as relações afetivas e a comunidade se estabeleceram a partir de um núcleo familiar, como postula Ortega:

Notamos, assim, como a percepção das relações da amizade como pertencentes à intimidade, totalmente distantes do público, e, às

vezes, incorporadas nas relações de parentesco – algo que nos parece tão natural, que nunca pensamos em questionar –, é, na verdade, um fenômeno recente, que se inicia no século XIX. Durante a Idade Moderna, essas relações faziam parte de uma sociabilidade e convivialidade próprias de uma sociedade com uma forte vida pública, fora dos quadros contratuais, dos laços de família e das relações comerciais, como foi anteriormente o caso da Antiguidade greco-latina, em que os vínculos de amizade constituíam elementos da vida pública [...] (Ortega, 2002, p. 109).

O autor acrescenta que a transição da vida pública para a vida privada foi o que condicionou as formas de sociabilidade e amizade. Aos poucos, a rede de amigos se torna os parentes e os amigos mais próximos dos familiares. A vida coletiva, na qual o trabalho, a política e todas as experiências de vida são compartilhadas, é substituída pela vida privada, na qual o trabalho, as decisões, tudo se torna individualizado ou, no máximo, trocado num núcleo familiar, com fortes restrições ao que está fora deste núcleo.

Ortega elenca reflexões sobre esta nova forma de se relacionar, pontuando o quanto se retira do político nesta relação. A amizade, ou melhor, a sociabilidade, segundo o autor, possui mais o caráter de comunidade e de experiências públicas compartilhadas. “A nova amizade será mais íntima, mais privada, mais afetiva e exclusiva, e, em consequência, menos política” (Ortega, 2002, p. 120).

Toda reflexão e postulados de Francisco Ortega se referem apenas à sociedade ocidental. Quando nos referimos a outros povos (e isto inclui os povos em diáspora ou os nativos indígenas), percebemos que essa vida pública ainda se faz presente, inclusive com práticas comunitárias tradicionais. Sobonfu Somé no livro *Espírito da Intimidade* descreve como o povo Dagara, da África Ocidental, enreda um sentido mais genuíno da palavra comunidade. Conforme a autora, todas as decisões da vida das pessoas são debatidas e tomadas por toda a aldeia. Não existe questão pessoal ou individual, porque a vida em Dagara é pública e comunitária.

Esse importante livro sobre uma aldeia da África Ocidental nos conduz novamente à reflexão das concepções de comunidade. Em *Espírito da Intimidade*, é descrito que além de toda troca e ajuda, até nos assuntos mais íntimos das pessoas da aldeia, há também um respeito e uma necessidade do sagrado para o verdadeiro sentido de comunidade. Só se vive comunitariamente se o espírito ali se faz presente. Sem ele, as pessoas navegam perdidas por mares obscuros.

Ao trazer as postulações de Ortega sobre a vida pública e a vida privada, de como uma se desembocou na outra, queremos refletir sobre as experiências de Silva de *A máquina de fazer espanhóis*, no qual o personagem transita entre uma e outra situação (privado e público), devido sua condição vulnerável na velhice. Com as postulações de Somé, intuímos que estamos dialogando com o romance *O filho de mil homens* e *Homens Imprudentemente poéticos*, ao pensar nas experiências de vida e nas trocas realizadas por todos da comunidade.

Por 50 anos, Silva dedicou sua vida e se fez em companhia e reciprocidade apenas para sua esposa e filhos. O personagem até se considerava um “bom homem”, por cumprir as regras e normas ditas pelo poder ditatorial de Salazar. Então, sua única missão era a subsistência e a proteção de sua família. Nos trechos a seguir, fica evidente o quanto o único vínculo que realmente importa, até então, para o personagem é o vínculo da sua “família de bem”:

entrei em casa como se nada fosse e não disse palavra à Laura sobre o assunto. o seu coração humano entenderia talvez o gesto, mas os filhos já dispostos à mesa, tão pequenos e a exigir segurança e sustento, davam-lhe medos e prudências para tudo. preferiria, tenho certeza, que nunca nos arriscássemos a nada. era o modo que tinha de fazer a sua parte pelo mundo. não bulir com coisa alguma. não arranjar nem querer confusões. por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá de casa. haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. eu, apaixonado, enternecia-me com ela e deixava-me ficar porque também lhe reconhecia prudência. uma sabedoria que vinha da família, de colocar a família no centro das coisas. eu deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparência, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhado a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciássemos.

[...]

não creio que algum dia tenha sido suficientemente amigo de alguém. fui sempre um homem de família, para a família, e o meu raio de ação esgotava-se essencialmente na minha mulher, nos meus filhos, e nos meus pais enquanto foram vivos. mas os que não tinham o meu sangue estariam sempre desclassificados no concurso tão rigoroso dos meus sentimentos. [...]

(Mãe, 2011, p. 133 e 171).

De acordo com Francisco Ortega, entre os séculos XVI e XVII, houve um acentuamento da privatização das relações. Então, a sociabilidade, que era comunitária e política, pois os assuntos e questões externas influenciavam a vida de

todo mundo, de repente se tona restrita a um pequeno grupo de pessoas reunidas. A sociedade burguesa acentuou essa privatização da vida, quando tornou os princípios judaico-cristãos como o fundamento das suas decisões, entre esses princípios destacamos o casamento.

No caso do referido romance, a base do sistema político salazarista é - além da pátria e do catolicismo - a família. O senhor Silva a defende e acredita que até a morte da esposa e o abandono dos filhos, é tudo o que ele tem em termos de amizade. A brusca ruptura desse conforto, ao passo em que cria uma sensação de solidão no personagem, o conduz a novas experiências e à possibilidade de alargamento de si.

Esse conflito de ser de seu espaço construído e habitado por longos anos, deixa o personagem completamente desamparado. Silva cria uma armadura em forma de silêncio, a imaginar que sua única saída para aquela dor é a morte. O medo, a tristeza e a raiva coexistem no personagem, diante da sensação de ser coisificado, ao ser jogado num quarto branco com dois sacos na mão e a solidão toda sobre os ombros.

A criação de um novo vínculo é permeada por toda série de assombros:

O medo ao diferente, aberto, indeterminado, contingente e desconhecido leva-nos, sem dúvida, a procurar analogias, formas de adaptação e tradução em imagens conhecidas e próximas, que nas descrições de relações pessoais são as da gramática familiar. Isso revela uma pobreza imaginativa, nossa incapacidade de jogar, experimentar, brincar com o novo, o imprevisível e o aberto. Se as formas de relacionamento possíveis não se esgotam na família, e se a família nem sempre forneceu o único arsenal metafórico a nossa disposição, não existe nada necessário nesse uso decorrente de imagens e metáforas familiares e fraternais. Nada diz que não possamos renovar nosso arsenal metafórico, procurar novas formas de nos descrevermos e imaginarmos. Lutar por um novo “direito relacional”, no sentido dado por Foucault, que não limite nem prescreva a quantidade e a forma das relações possíveis, mas que fomente sua proliferação. Sem dúvida uma nova política da amizade deve apontar nessa direção. (Ortega, 2002, p. 124).

A política da amizade, que proclama Ortega, sem dúvida para Silva, cria mecanismos e meios de suportar o insuportável do abandono. Para o personagem, não foi apenas a política da convivência, mas uma maneira de lidar com a solidão, que, aliás no caso de todos os velhos do asilo, era a condição que os unia. A amizade provém desse estado solitário e perdido em meio à nova condição de se apartar de tudo o que era conhecido. Tendo em vista que o personagem só conhece companhia

a partir da ideia de uma família, sua tentativa de suportar o caos é recriando uma imagem mais próxima de seu *habitat*.

Nas narrativas de Valter Hugo Mãe, percebe-se que o estar solitário é o que impulsiona a busca de companhia. Em *O filho de mil homens*, cada história narrada carrega uma solidão e um “estar apenas pela metade”, até a possibilidade do encontro, tornando-se o dobro ou, como acompanhamos no final do romance, tornando-se uma comunidade de afetos.

Percebam que ter uma companhia apenas, não isenta nenhum dos personagens de estar solitário, a diferença ocorre quando eles são afetados na teia relacional com outras pessoas. É o caso de Isaura, que vive com os pais, mas não experimenta a amizade, menos ainda o amor, nessa relação; é também o caso de Antonino, que se sente acolhido apenas na família inventada de Crisóstomo; é o caso de Silva, o qual se vê reunido com um monte de desconhecido, até se sentir parte daquele vínculo de amizade; e tantos outros personagens que transitam em busca de acolhimento.

A narrativa de Valter Hugo Mãe educa os leitores para o afeto e são tantos os que circulam em sua tessitura po-ética, que nos sentimos também afetados por conjuntos de relações afetivas. A linguagem, como já defendemos, obviamente insere-nos no tecer e destecer de afetos, mas é na relação, no encontro com outro, representado a partir de amores, amizades, medos, que as afecções acontecem.

Freud defende que o desamparo é um afeto ambíguo, pois, ao tempo que impõe uma fragilidade ao sujeito, também lhe impulsiona à busca da liberdade desse mal-estar. Defendemos a ideia de que a solidão em Valter Hugo Mãe é a condição necessária de impulsionamento de todos os personagens para a busca da liberdade, que nesse caso é o amor e a amizade. Já afirmamos com Spinoza que apenas um afeto positivo e mais forte supera um afeto triste. A tristeza de se estar só, é vencida pela força da amizade.

A felicidade é a aceitação do que se é e se pode ser (Mãe, 2013, p. 77). Ser o que pode é também aprender a fazer o que é possível diante do novo, deslocando suas certezas para a reinvenção de si. Todos os personagens de Valter Hugo Mãe vivenciam experiências e agruras que os impelem a este deslocamento. A exemplo de Isaura, que via unicamente no casamento e na constituição da família burguesa tradicional a chave de suas alegrias, é no encontro com o inesperado que a

personagem cria um vínculo efetivo de pequenas e constantes alegrias. A esta, segue-se o exemplo de Antonino, outro sujeito deslocado de si e da comunidade, até o momento em que as suas dores e diferenças são acolhidas por um vínculo de amizade. São inúmeros os exemplos de personagens desterritorializados de seu núcleo familiar, para enfim entender que todo seu percurso é um caminho de aprendizado para a amizade.

O senhor Silva reconhece esse caminho, pois afirma que:

depois confessei-lhe, precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos. e eu que nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender deste resto de amizade. hoje percebo que tenho pena da minha laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a encontrar nas suas dores caminhos quase insondáveis para novas realidades, para os outros. os outros, américo, justificam suficientemente a vida, e eu nunca o diria. esgotei sempre tudo na laura e nos miúdos. esgotei tudo demasiado perto de mim, e poderia ter ido mais longe. e eu não morro hoje, rapaz, não morro sem acompanhar o senhor pereira ao cemitério, diz isso ao doutor bernardo, que meta as suas psicologias e temores no lixo, eu vou ver o meu amigo ir à terra porque nunca mais hei de voltar a ver o meu amigo (Mãe, 2011, p. 237).

Os outros justificam a vida, com essa máxima, Silva afirma a amizade como um afeto que pode modificar o curso de uma solidão. Pode ser o conforto perdido com o rompimento da ideia tradicional da família. O que poderia ser um rompimento e uma entrada cada vez mais forte na tristeza, torna-se, na realidade, um recomeço. Esse, com novas alegrias partilhadas com sujeitos parecidos na dor e na busca de companhia. Silva nunca imaginaria que um homem, aos 84 anos, redescobriria o afeto da amizade e da solidariedade, menos ainda que os momentos mais inapreensíveis seriam partilhados com pessoas “desconhecidas”.

Esses momentos vão das aventuras vivenciadas pelos velhos no asilo (como quando entram nos quartos de dona laura e do velho espanhol), à reconstituição de uma memória individual e também coletiva (com os relatos das experiências diante da ditadura) e por último à alimentação do imaginário (a exemplo da criação de esteves sem metafísica do poema de Pessoa). Momentos que vão compor esse resto de companhia numa partilha de narrativas, memórias, risos e ombros.

As aventuras sempre estão presentes entre amigos, em qualquer fase da vida. Através delas, a cumplicidade se estabelece, até porque há um segredo compartilhado entre poucos e o vínculo de amizade se reafirma a partir da guarda deste segredo. Há um momento em que Silva e Pereira levantam no meio da madrugada para ver se o senhor medeiros, um homem tetraplégico, que não falava, se punha em conversas.

[...] ó senhor pereira, vamos lá acima ao quarto ver se o medeiros se põe com conversas. vamos sem fazer barulho e escutamos se o medeiros diz coisas. [...] mas vamos os dois, a gente agarra-se um ao outro e vamos devagar, sem barulho, só precisamos de ouvir, a ver se o esteves tinha razão. [...] é melhor subir pela escada deste lado, é mais escura e não se vê lá de baixo. senhor silva, não trema. o que é isso. é um livro. para que trouxe um livro, vai ler. não sei. se ele se atirar a mim, dou-lhe com o livro na cabeça. [...] abra a porta, ó senhor pereira. eu vou abrir, porque não abre você. eu abro, sou mais cuidadoso. não largue a minha mão. você não tem medo. tenho. [...] naquele momento o senhor medeiros abriu a boca e disse, morre filho da puta, morre, seu grande filho da puta [...] (Mãe, 2011, p. 229-230).

O trecho acima expressa a cumplicidade diante de uma aventura quase infantil. Os personagens, de mãos dadas, vivenciam o medo e o desejo de descobrir a veracidade de uma história aparentemente fictícia. Porém, é o estar lado a lado que impulsiona ambos nessa aventura e a ideia do retorno à infância, através de travessuras, minimiza o medo dos dois. Ao final, retornado à condição de dois velhos despreparados para tantas emoções e sustos, eles abandonaram “o quarto do esteves iguais a dois ridículos vencidos de guerra” (Mãe, 2011, p. 231).

Somando-se às aventuras, o imaginário constitui um vínculo entre os novos amigos do asilo, a partir da composição de uma história que tornasse a vida na velhice mais leve. Dentre tantas imaginações, conhecemos a história de esteves, um homem a transbordar de metafísica, que era um sujeito lírico (o esteves sem metafísica) do poema Tabacaria de Fernando Pessoa.

[...] surpreendeu-me o senhor pereira que, como se lembrando repentinamente, me perguntou, sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância. ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças. está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei. ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa. [...] é um mito da nossa poesia [...]. ó

esteves, conta aqui ao senhor silva como foi que te meteste num poema do fernando pessoa [...]. pus-me para diante da cadeira, a encarar o velhote com uma antecipação enorme e ele atirou-se para dentro dos meus olhos e confirmou, sim, é verdade. eu vivia em lisboa e ia sempre àquela tabacaria. é verdade sim. os meus ouvidos afundaram incrivelmente no insondável da cabeça e eu fiquei só a ver aquele rosto. o rosto de um homem de mais de quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz, e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar. [...] mas eu tenho muita metafísica, isto de os poetas nos roubarem a alma não é coisa decente, porque aquilo da poesia leva muita mentira. sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num triunfo, isto sim, agora, é o lar da feliz idade.

[...]

eu, que estava calado numa tristeza profunda, só então falei pra dizer, o doutor sabe que aquele homem é alguns dos melhores versos do fernando pessoa. aquele homem é a nossa poesia problematizada. a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota”.

(Mãe, 2011, p. 51 e 143)

A fantasia de se habitar o mesmo espaço de um homem que foi personagem de uma poesia de Fernando Pessoa era similar a ser “criança e pasmar diante de um gelado” (Mãe, 2011, p. 51). Deste exemplo, verificamos que a composição de amizade foi tecida pela possibilidade de viver para além do plano real. O imaginário tem diversas nuances nas narrativas de Valter Hugo Mãe, neste caso ela criou um lar, uma sensação de se estar em um espaço de aconchego.

A sobrevivência àquele espaço que Silva chamava de matadouro, e que, no dizer do próprio, carrega ironia no nome, ao ser chamado de *feliz idade*, só poderia ser redimensionada pela amizade. As aventuras, as fantasias, a tarde ao sol em conversas e tramoias, o compartilhamento de memórias e todo momento em que um cuidava de amenizar a solidão do outro, simbolizavam uma comunidade tecida pelo afeto amizade.

Eram mediante momentos ínfimos, insignificantes, que o acolhimento mais se impunha. Apesar de todo desconforto inicial de Silva, ao estar longe do que conhecia como lar, e mesmo aos oitenta e quatro anos, certo de que nada tinha a aprender, o personagem descobre que o amor também poderia estar contido na amizade. De acordo com Ortega, “o indivíduo encontra-se numa rede de sociabilidades e solidariedades que o acompanharão durante toda sua vida” (2002, p. 117), então, os

cuidados e a proteção que Silva tinha com a família, ou porque não dizer o amor, estavam ali postos e servidos para os novos companheiros de jornada.

Uma das imagens mais comoventes do romance, o que certamente ilustra a amizade em sua significação mais pura, é o momento em que Silva acolhe o senhor esteves em sua cama, tentando afastar o medo do outro. Sabemos que para alguns “[...] mostrar afetos nas relações de amizades continua sendo difícil – especialmente entre homens [...]” (Ortega, 2002, p. 148). O que seria isso senão o desejo de bem-estar do próximo, numa relação de reciprocidade? Sem dúvida, há aí a criação de uma comunidade de afetos.

Aos poucos, o personagem Silva vai percebendo a criação da comunidade e, mesmo afirmando que nunca soube ser um amigo, que nada fez senão cuidar de si e dos seus próximos, todos o percebem como “um caso bom de integração e companheirismo. aprendem [com ele] a arte de bem conversar e da boa disposição” (Mãe, 2011, p. 104 -105). Também, o personagem leva palavras de conforto para Pereira, durante sua vergonha de usar fralda, e cria cartas de amor para Marta (fingindo ser do marido da senhora), provando para si, que apesar do silêncio à ditadura, de ter vivido plenamente para sua família e de ter entregado um homem jovem para os ditadores, ainda assim é um bom homem, ou em suas palavras era todo dado à poesia e ao afeto.

Alguns trechos do romance *A máquina de fazer espanhóis* ilustram bem essa sensação de lar e aconchego. São partes que demonstram a reciprocidade entre os personagens, dando a sensação de que no lar Feliz Idade se formava uma nova família, “[...] uma outra família pela qual eu não poderia ter esperado. unida sem pareças no sangue, apenas no destino de distribuímos a solidão uns pelos outros.” (Mãe, 2011, p. 244). Na realidade, o que era distribuído era companhia, assim como o cuidado e a possibilidade de reinventar a vida quando se é velho e está abandonado pela família em um asilo.

Bell Hook defende que a amizade é uma outra forma de amor. Os tecidos da narrativa de Valter Hugo Mãe ilustram isso:

respondi. vou deitar-me um pouco, estou cansado. e o silva da europa impediu-me, dizendo, colega silva, não fuja disto, não fuja de nós, fique por aqui, dizemos umas asneira e isto já espairose. a dona Leopoldina passou diante de nós e, vendo-nos malignamente juntos como

manada de bichos a conspirar, deu o seu grito de viva o porto e foi suficiente para que nos acomettesse uma gargalhada coletiva [...].

o senhor pereira sentou-se, sorriu brevemente, e disse-me, gosto de o ver assim, isto a vida são dois dias. e eu fiquei impressionado com aquele cuidado. era uma generosidade grande a de me dizer aquilo, a mim, que era um velho amargurado e sem amor.

[...]

[no aniversário do senhor esteves] o colega silva punha-se de bicos de pés e queria que cantássemos. [...] lá vamos, cantando e rindo. e começaram todos a barafustar e o esteves não sabia muito bem o que dizer. estava à espera que dispersassem para partir o bolo e refazer-se da surpresa. ó amigo esteves, dizia-lhe o senhor pereira, então achava que não lhe fazíamos uma festa. você não parece conhecer os amigos que tem. e depois o silva da europa começou com a canção dos parabéns e todos acompanharam, encantados com o sorriso quase ingénuo do maravilhoso esteves [...] começámos todos a cantar mais alto e a bater mais palmas e a fazer uma festa com a euforia possível pelos cem anos de metafísica profunda do esteves [...] (Mãe, 2011, p. 114-115 e 127).

Outro elemento fundamental dentro da comunidade de velhos é a memória. Ecléa Bosi defende que quando o velho é retirado da vida significativa, deixado de lado, são as lembranças dos feitos de uma vida que os mantêm confiantes e vivos (1994, p. 82). Contar e recontar histórias torna-se a única função possível, numa sociedade que descarta as pessoas que não são ativas para os sistemas econômicos. As lembranças, então, não apenas atuam como uma forma de guardar o vivido, mas também de manter os velhos em atividade.

No asilo do romance de Valter Hugo Mãe, há também esta necessidade de contar histórias de amores, de trabalho, das turbulências políticas, das relações com os filhos, da perda da virgindade com um jogador famoso, enfim, lembranças que demonstram que aquelas pessoas viveram de fato. Ao mesmo tempo, lembrar é reviver, como afirma Bosi (1994), então cada fato lembrado é a reativação da experiência vivida para os velhos. Toda lembrança partilhada naquele lar, entre amigos, vira uma memória de todos. A história de esteves, cheio de metafísica, a história de amor de Leopoldina e do jogador famoso, Teófilo Cubilas, a proteção e depois a entrega de um homem comunista à polícia que fez o senhor Silva e tantas outras memórias compartilhadas nas tardes de sol, numa “irmandade de coração” era a comunidade de amigos criada para fazer de “conta que [se sabia] para que serve a vida aos oitenta e cinco anos” (Mãe, 2011, p. 182). Era uma forma de estar vivo, mesmo diante de tantas tristezas.

### 5.3 AMORES QUE ERGUEM E MEDOS QUE ARRUÍNAM: COMUNIDADES (DES)INTEGRADAS PELOS AFETOS

Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo. Assim inicia o romance *O filho de mil homens* tecendo a história de um homem carregado de ausências e de silêncios, demasiado sozinho para alçar qualquer pedaço de felicidade. A narrativa compõe a história de cada personagem ao caminho do amor. O amor como um projeto ético, como argumenta Bell Hooks, ou, ao nosso olhar, como um projeto po-ético, porque alçamos este afeto acompanhando cada fragmento das histórias dos personagens, tecidos com lirismo e labor de um texto poético.

A história construída em fraturas caminha para uma comunidade do afeto amor. É o amor que ergue cada personagem, antes imerso em precipícios, para dentro de si. “Para dentro do homem o homem caía” (Mãe, 2013, p. 11). O personagem principal deste romance, ao se perceber sozinho aos quarenta anos, pensa que tudo nele é metade e passa a sonhar com a possibilidade de um filho. Filho este projetado em um boneco de sorriso de botões, que imanou ser seu filho. “A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por o espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito [...]” (Mãe, 2013, p. 11).

Crisóstomo, mediante ao desespero, pediu até à natureza um filho, na realidade ele pediu o seu filho, pois acreditava que o havia perdido em algum lugar e logo o reencontraria. Nesse mesmo dia, ao ir para a traineira, instantes depois de sua súplica à natureza, o pescador encontrou “um menino pequeno, um corpito de poucos quilos e muito susto [...]. 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” (Mãe, 2013, p. 15).

É a partir desse encontro que o pescador sai da tristeza, até então imerso, e cria uma outra página para sua vida. O pescador pergunta ao garoto de quatorze anos se pode ser seu pai e, na confirmação, ele sente que o amor o ergue para a completude. Aliás, cada capítulo do início do romance é a história de uma incompletude, todos são metades até o encontro com o outro e, por fim, a formação de uma comunidade de amizade.

Isaura e a Anã, duas personagens que acreditam no amor afetivo sexual como uma projeção de felicidade, também precisam experimentar fragmentos e destroços

de si, a partir da relação com o outro, para ao final encontrarem possibilidades de amor. A última só encontra tal possibilidade no sonho, pois os “amores” egoístas que experimentam só são melhores que amor nenhum. Já Isaura desce ao extremo da ruína por uma rejeição do noivo, para enfim encontrar o amor, no sentido que Bell Hooks (2021) nos traz, costurando os ingredientes: cuidado, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança.

Mesmo em *Homens imprudentemente poéticos*, no qual o amor não é uma busca, este afeto leva amenidades para as agruras dos personagens. Itaro, urgente nas coisas da sobrevivência, suspendia suas tristezas diante da irmã, a qual salvara da morte. A relação que tinha com as outras pessoas era de aspereza, mas com a irmã, o personagem “tolerava aquela delicadeza a custo, tantas vezes falhando, nem saberia a jovem porque razão aquele homem bruto aturava as suas perdas de tempo, o disparatado do seu mundo de fantasia” (Mãe, 2016, p. 38).

É esse amor que o faz, mesmo diante de momentos de imensa tristeza e ódio, embarcar na imaginação da irmã e esquecer um pouco que “a utilidade era a única ciência decente”. (Mãe, 2016, p. 63). Também este afeto o levou a entregar a irmã a um casamento, na tentativa de salvá-la da fome que os espreitava, quando, na verdade, a entregou ao amor de um homem bom: “A cega sentou-se e agradeceu a Itaro seu bom juízo e sua firme coragem. Em troca de uma eterna nostalgia lhe oferecera o mais delicado amor (Mãe, 2016, p. 151). O afeto amor, então, simbolizava o avesso de toda raiva de Itaro, diante do destino da cegueira. E a menina Matsu era para o personagem o único objeto desse afeto.

Já com outro “membro de sua família”, a senhora Kame, Itaro que “tantas vezes a enxotava, cruel nas acusações e muito diminuído nos afectos [...]” (Mãe, 2016, p. 40), era impiedoso. A criada, paradoxalmente, sentia tanto pelo artesão, quanto pela menina Matsu um amor de mãe. Ela era a “[...] mãe perto. De distante tinha só o segredo. O seu afecto era uma das mais gratas presenças da vida” (Mãe, 2016, p. 42). Por mais que Itaro a recusasse e a maltratasse, era no colo da senhora Kame que o personagem chorava e era a ela que pedia conselhos para ações importantes de sua vida. A personagem era uma base (com seu amor afetando a todos) que mantinha erguida a família do artesão, desestruturada por afetos tristes.

No terceiro romance, objeto de nosso estudo, *A máquina de fazer espanhóis*, o personagem-narrador senhor Silva experimenta o amor numa relação de amizade,

quando achava que havia perdido tudo. O afeto da amizade o ergue da maior tristeza que precisou enfrentar com a perda da esposa e o abandono dos filhos. O próprio personagem afirma que precisava passar por todo aquele sofrimento para descobrir o que uma amizade poderia fazer para uma pessoa.

Nas relações deste romance, é exatamente este afeto que mantém cada personagem suportando a agrura de ser-se velho e inútil para a sociedade, depois de tanto contribuir, mas também de ser um estorvo para os que tanto amou. É a cumplicidade estabelecida naquele lugar, ausente de tudo, menos de amigos. É a reciprocidade que justifica a cada um deles o porquê da existência depois de certa idade.

Em todos os três referidos romances de Valter Hugo Mãe, são os afetos alegres que dão sentido ao opaco da existência. O autor português, ao tecer personagens carregados de dor, ausências e solidão, mas que caminham para momentos de alegrias, nos ensina através da educação dos afetos que mesmo “carregado de ausências e silêncios como os precipícios ou poços fundos” (Mãe, 2013, p. 11), era possível “uma festa por dentro das pessoas.” (Mãe, 2013, p. 11).

Porém, nas mesmas narrativas, fica perceptível, a partir de uma leitura analítica sobre o medo, que este afeto arruína a vida dos personagens, se alimentados e fomentados pelos mesmos. Teóricos dos afetos enfatizam que o medo é o mais triste de todos os afetos, por conduzir à servidão. Porém, eles afirmam que um afeto mais forte pode ser o caminho da liberdade, e o afeto mais potente que conhecemos é o amor.

O medo faz de Itaro um prisioneiro de sua própria crueldade, impulsionando-o a atitudes descontroladas. O próprio destino do personagem, o de ficar cego, já o conduziria à ruína, tendo em vista que seu sustento é a partir da pintura de leques, mas antes até da cegueira, Itaro torna-se autodestrutivo, ao passo em que esmaga tudo o que é possível à sua volta, incluindo o que mesmo não tendo vida, teria um significado para o seu vizinho, como era o caso do quimono de sua esposa morta.

[Itaro encontra] [...] o quimono surpreso da morta senhora Fuyu, que se colhera no vento e voara para as pontas abanadas das canas. Um quimono naufragado. Encharcado como lágrima vermelha canas abaixo. Sempre confuso, Itaro estagnou. dava-lhe a impressão nova de que poderia calcar o quimono como aos bichos. Extrair-lhe impiedosamente a sobra de vida que contivesse. O que adivinharia se um bicho tão diferente sucumbisse ao seu ataque. perguntava-se.

Apeou-se do caminho, entrou no canavial enquanto o temporal se adensava, igual a saber dos seus nefastos intentos. [...] Itaro queria o quimono perdido da senhora Fuyu a todo preço. Haveria de o sequestrar em absoluto segredo para se abeirar dele matador, como quem atormentava um prisioneiro. Apreciaria o desalento do vizinho. Apreciaria como se entregaria à condição de embriagado, sem mais amores. Apenas a evidente ausência e a obrigação comum de sobreviver. (Mãe, 2016, p. 91-92).

Já no protagonista de *A máquina de fazer espanhóis*, a possibilidade de ruína estava ligada ao medo da solidão, pois o personagem se investia contra si “impiedosamente, como se lá dentro houvesse um precipício e [ele se] empurrasse exaustivamente à espera de poder tombar [...]” (Mãe, 2011, p. 36), como se pudesse salvar-se de sofrer. Porém, no caminho, diferentemente do artesão, Silva tinha uma possibilidade e, a partir dela, seus caminhos de ruínas foram destruídos e novos passos o levaram à comunidade de afeto.

Ainda nesse percurso da solidão, sentindo temores por ela, encontram-se as personagens Maria e Isaura. A primeira afunda-se em tristezas, ao perder seu sotaque original, o que a ridiculariza diante da comunidade e morre imersa nesta amargura; já Isaura, depois do desprezo do que ela acreditava ser o amor e de pouco sobrar em si sobre este afeto, percebe uma avalanche de tristezas sobre si e suporta o peso de ser uma mulher sozinha, uma mulher que diminuía, nas palavras do narrador.

Ao retomarmos os momentos alegres e as dores de cada personagem, intuímos evidenciar que os afetos amor e medo, respectivamente erguem e arruinam as vidas dos sujeitos dos romances. Ergueram a partir de encontros e de relações de trocas e arruinaram ou anestesiaram diante de situações de extrema violência (como a repressão da ditadura), a partir de medos individuais e coletivos, os quais levaram à servidão.

O amor, enquanto um afeto alegre que conduz à liberdade, numa relação de troca com um objeto externo, cria uma comunidade mais solidária com a diferença e com as dores de cada personagem em *Os filhos de mil homens*. Cientes de que a comunidade também pode não ser acolhedora da diversidade, enfatizamos mais uma vez que nosso argumento parte da comunidade dos afetos alegres, enquanto propulsores de relações positivadas.

As expressões “família inventada”, “exercício da amizade”, “indutor de humanidade” e “aprendizado da beleza” são utilizadas nos romances do autor português com o intuito de nos exemplificar o aprendizado do afeto e a criação de

comunidades de afetos. As comunidades integradas pelos afetos alegres percorrem a relação de Crisóstomo, Isaura, Camilo e Antonino, na qual observamos uma família inventada, entrelaçada pelo afeto amor como um ato de vontade. De acordo com Bell Hooks, é preciso “pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, [o que faz] com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assumam a responsabilidade e comprometimento” (2021, p. 55). A esse trio formado pela urgência de amar, somam-se outros personagens, também fragilizados em suas relações com as famílias consanguíneas, mostrando que o afeto e não as questões biológicas sustentam as relações familiares.

Também são integrados por um afeto os amigos do lar Feliz Idade, especialmente Silva, Pereira, Esteves, Anísio e o Silva da Europa, os quais se tornam também uma invenção de uma família, o que é dito pelo próprio narrador do romance:

nunca eu teria percebido a vulnerabilidade a que um homem chega perante outro. nunca teria percebido como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta. não era nada esperado aquela constatação de que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre as pessoas, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas (Mãe, 2011, p. 244).

Há exemplos também de famílias desintegradas pelo medo, que é o caso de Itaro, a irmã Matsu e a senhora Kame. O artesão vê-se cada vez mais sozinho e imerso nas agruras do destino e, diante dessa expectativa, todas as suas ações serão destrutivas (com exceção da entrega de Matsu ao casamento). Mesmo que ao final do romance, possamos perceber um caminho para uma comunidade de troca e para um exercício do amor, durante a narrativa inteira, há desintegração das relações possíveis entre os familiares e vizinhos de Itaro.

A mesma desintegração observamos na família de Isaura, a qual vive entre o silêncio do pai e a “loucura” da mãe, ambos convencidos de que seguir as convenções sociais é a única possibilidade de felicidade. O pai morre imerso neste silêncio e a mãe fica como um fardo aos cuidados de Isaura, quase a desejar que ela também morra. Assim, vamos acompanhando a família se desfazer, não apenas pela morte dos membros, mas pela ausência de qualquer afeto.

Toda essa (des)integração, composta a partir de uma teia relacional entre os sujeitos de um mesmo espaço-tempo, mobiliza uma maneira de ser e estar no mundo,

que chamamos de comunidade de afetos. Essas se ajudam, sendo tecidas por um circuito dos afetos, que muito mais do que lei, regras e normas, possuem a ética dos afetos como sua base e fundamento (Safatle, p. 14).

Há diversas possibilidades de leitura das narrativas de Valter Hugo Mãe e tentamos elucidar algumas delas, mas é, sem dúvida, a ética dos afetos e a construção de uma comunidade dos afetos ou a desintegração desta, o que observamos de mais densidade em suas tessituras. A comunidade é fundamental para a existência do indivíduo, como nos coloca o livro de Sobonfu Somé, *O espírito da intimidade*:

A comunidade é o espírito, a luz-guia da tribo; é onde as pessoas se reúnem para realizar um objetivo específico, para ajudar os outros a realizarem seu propósito e para cuidar umas das outras. O objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxe ao mundo, da forma apropriada. Sem essa doação, a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem um espaço para contribuir. A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros (Somé, 2003, p. 35).

A construção de uma comunidade e a constituição do “[...] afeto verdadeiro [para a invenção da] [...] grande forma de família” (Mãe, 2013, p. 12) ilustram um autor intencionado em afetar, através de suas narrativas. Além da comunidade e dos afetos, que por si só significariam identificação do sujeito leitor, Valter Hugo Mãe utiliza seu mais potente mecanismo de afecção, a linguagem. Utiliza um repertório estilístico “[...] como se a pronúncia de tais palavras [e a criação de imagens] pudesse criar [um mundo melhor]” (Mãe, 2013, p. 11).

“Para se iludir de algum alívio [...] começou a contar histórias” (Mãe, 2016, p. 55). “Escolhia palavras como se mudasse a realidade segundo o modo de dizer [...] As palavras mudavam o mundo” (Mãe, 2016, p. 110) “[...] raspava a pele dos ouvintes [leitores] como se retirasse a espessura” (Mãe, 2016, p. 81). “O ofício onírico [...] era indutor de humanidade” (Mãe, 2016, p. 85). Todas estas frases, retiradas de *Homens imprudentemente poéticos*, ilustram um autor também imprudentemente poético ao criar afeto num mundo de agruras. Ilustram também que tais tessituras são po-éticas dos afetos, que tecem caminhos de liberdade, assim como abraçam os seres humanos nas suas potencialidades de afetar.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS



(Suzart)

Cartas para mim pós-travessia

**Eu-rio I**

A bordo  
(De mim)  
No ventre das águas  
No-meio  
O nada

(Sandra Liss)

*Foram ventanias violentas. Eu não imaginei que conseguiria ultrapassá-las, mas eis-me aqui, do outro lado do rio. Nunca imaginei que as margens se impusessem em minha travessia, menos ainda que meu barco fosse frágil, ao mesmo tempo tão resistente, mas sim, eram. No caminho mergulhei, me senti sufocada, vi tantas belezas no translúcido da água, mesmo quando percebia os perigos da profundidade. Mas, foi possível atravessar as margens e no caminho exercitar a aprendizagem da beleza. Meu eu-barco, carregado de medos e de sonhos, realizou a travessia mais difícil de minha vida. E hoje coloco um ponto final. Sinto a grandiosidade disso tudo, como quando alcançamos o incomensurável da existência. Não pelo ápice da vida acadêmica, mas pela grandeza do que eu me tornei na travessia. Cresci e compus belezas dentro de mim. Drummond, meu querido poeta, havia muitas pedras no meio do caminho, mas também havia flores e levezas. Se me perguntassem se pegaria outro caminho, menos tortuoso, responderia: - Não, minha amiga, a vida é como um rio profundo e bonito, é perigoso, mas também deslumbrante. Não,*

*minha amiga, se tivesse outra vida, seria no mesmo percurso e no mesmo barco.*

(Sandra Liss)

A conclusão de uma tese é repleta de sensações e, honestamente, não conseguiria descrever nenhuma delas. Mas, é possível dizer os resultados desses caminhos em minha trajetória acadêmica. O doutorado há muito deixou de ser uma busca de um título, apenas. Óbvio que o título é importante para meus percursos acadêmicos, mas quem eu me tornei com ele é assustador e inapreensível, como a habitar um corpo estranho, sabendo que ainda é você dentro dele. Só Kafka conseguiu explicar literariamente esta sensação. Longe dos clichês de afirmar que cresci, amadureci e aprendi tanto, quero enfatizar que, com ele, eu toquei iluminuras dentro de mim. Por isso, inicio esta tese e finalizo com uma carta, para tecer diálogos comigo mesma e, mais do que trazer lembranças da travessia, quero reviver meus caminhos e vasculhar esta nova mulher que habita dentro de mim.

Todo o percurso só foi possível porque estava ao lado de Valter Hugo Mãe, um escritor que revira a linguagem ao avesso, tecendo todas as suas possibilidades. Pelas suas narrativas que, ao adentrar o obscuro dos personagens, também conversam com meu avesso. Também pelos percursos teóricos e por toda essa minha expertise em transmutar-me, movimentando conforme a melodia desse processo ensaístico.

Foi um percurso que ora caminhava para os afetos dos personagens, ora percorria os meus afetos. Sou uma mulher preta retinta e, apesar de estudar um autor branco europeu, não tenho dúvidas de que esta tese é sobre mim, sobre meu corpo e meus atravessamentos. Não a partir de um olhar para os personagens de VHM como universais, mas a partir de minha escritura corpo (tese), que percebe meu *eu* percorrendo cada dissidência representada.

Através desses corpos dissidentes, costurados com histórias muito peculiares, Valter Hugo Mãe expõe afetos em suas narrativas. Quando adentrei nos estudos e ampliei minha leitura das obras do autor português, não veio outra impressão, senão a de que é o afeto o personagem principal de cada um de seus romances. Porém, como uma tese não se faz de impressionismo, busquei reler e analisar criticamente tais narrativas à luz de teóricos dos afetos, especialmente Spinoza, e pude comprovar

que o autor cria nas suas tessituras ficcionais afetos que potencializam ou paralisam as existências dos personagens.

Refletimos sobre os afetos nas relações dos personagens, mas também trouxemos pensamentos sobre os afetos e afecções dos livros de Valter Hugo Mãe para o leitor no ato da leitura. Neste caminho, tecemos uma análise da linguagem do autor e construímos argumentos comprovadores de uma linguagem-afeto tecida por VHM, a qual tensiona o ato da leitura através de reverberações no corpo do leitor. A linguagem, então, a partir de recursos linguísticos e construções semânticas prenes de labor, se constitui em um elemento de afecção nas três narrativas que estudamos.

Tecemos leituras de Ligia Diniz (2018) sobre representação-afeto para evidenciar que além da linguagem, a representação de cada personagem é costurada com afetos, os quais modulam as suas vivências. Então, reafirmamos que as ações e escolhas dos sujeitos das narrativas são tecidas pelos afetos que mais se sobressaem em suas vidas.

Tendo em vista nossa leitura, a de que o personagem principal de VHM é o afeto, fizemos um estudo mais minucioso das três obras elencadas para esta pesquisa, as quais apontaram para os afetos medo e amor, a se destacar dentre os demais. Então, nosso percurso foi evidenciar que é a força do amor a que move os personagens dos três romances, mas particularmente *O filho de mil homens*. É a força do medo que estagna alguns personagens e os conduz a ações, que logo são seguidas de arrependimentos, como verificamos em *Homens imprudentemente poéticos* e em *A máquina de fazer espanhóis*.

Valter Hugo Mãe representa personagens em busca do afeto amor, como a buscar a outra margem do rio numa travessia. Nessa representação, quando o encontro se realiza, acompanhamos uma total modificação do personagem, pois o afeto transforma. Esse amor, como lemos com Bell Hooks, não é um sentimento apenas, é ação. É o amor enquanto um movimento de bem-estar para si e para o outro. Já o medo, contrariamente, é um afeto a que todos tentam fugir, mas só conseguem quando trazem à cena um afeto mais forte. E a partir de nossas leituras e análises, o afeto mais forte do que o medo é o amor.

A amizade também nos chega como um afeto que modifica as experiências dos personagens. É o afeto mais forte para vencer a tristeza da solidão. Evidenciamos, através da família inventada de Crisóstomo e da relação entre os amigos do senhor

silva, que a amizade, assim como o amor, transforma as experiências dos sujeitos nela envolvidos.

O amor, o medo e a amizade se encontram, numa rede afetiva no que chamamos de comunidade do afeto. Valter Hugo Mãe cria tal comunidade, que mesmo reunida pelos outros fatores, como a vizinhança, o parentesco, as relações de proximidade, ainda assim se mantém pela força da relação de afetar e ser afetado pelo outro. Na comunidade do afeto está contida a ideia de uma junção de sujeitos na qual, o elemento que os mantém juntos é o afeto, que nos casos estudados é o amor e a amizade. E o que os mantém separados, o que os desintegra, mesmo diante da necessidade de estar com o outro, é o medo.

Todas estas leituras e caminhos de estudos nos levaram a concluir que as narrativas de Valter Hugo Mãe, tecidas a partir da linguagem-afeto e da representação-afeto, criam uma nova ideia de humanidade a partir da ética dos afetos. A forma como o autor faz, isto é, colocando os afetos ali expostos, conduzindo cada vivência dos sujeitos das narrativas, mas também evidenciando ser possível fazer um movimento para fortalecer um afeto positivo, em detrimento de um negativo. Esse movimento ético comprovou que para os personagens seria possível se reconstituir e mudar a si e ao mundo (ao menos o de sua comunidade).

De acordo com Deleuze, “não existe o bem e o mal, mas há o bom e o mau” (2002, p. 28). Tais palavras, que partem das ideias espinosianas, puderam ser pensadas nas construções dos personagens de Valter Hugo Mãe, as quais, muito além de sustentar uma estrutura maniqueísta, exibem as vivências e as vicissitudes dos seres humanos em encontro com objetos (e sujeitos) que os afetam de várias formas. Porém, além desse encontro entre os personagens de VHM e os objetos externos e as afecções provocadas nessa relação, também verificamos quais caminhos foram trilhados pelos personagens, para se libertarem dos padecimentos de certos afetos tristes e como os afetos alegres potencializaram as existências dos sujeitos ficcionais do romance. Ou melhor, como se deu a construção de um projeto ético em algumas narrativas de Valter Hugo Mãe.

Quanto ao padecimento das paixões tristes e a submissão do ser humano a este estado de tristeza, Spinoza postula que as pessoas que não conseguem regular os afetos estão propícias à servidão, enfatizando que elas estão controladas pelo acaso e mesmo sabendo o melhor para si, fazem as piores escolhas para suas vidas.

O filósofo ressalta o fato de não estar afirmando nosso domínio absoluto sobre os afetos, mas que podemos tecer caminhos pelo intelecto para controlá-los.

Spinoza propõe uma educação para os afetos, tentando modificá-los, no intuito do alcance da liberdade, como afirma em sua *Ética*: “Tratarei, assim, da natureza e da virtude dos afetos, bem como da potência da mente sobre eles [...]” (Spinoza, 2017, p. 98). Os romances de VHM demonstram como os personagens exercem esse controle de modo intuitivo, não intelectual.

Essa educação para os afetos tem como elemento principal o amor em VHM. Destaquemos *O filho de mil homens*, onde este afeto está mais latente, encenando uma utopia necessária em torno do amor. A família de Crisóstomo, como já referida, é toda construída com a costura desse afeto. O que torna o enlace ainda mais potente é o fato de nenhum dos membros da família ter algo físico ou material para oferecer aos outros, constituindo-se, então, uma relação sem troca, a não ser de afetividades. As relações que conhecemos estão baseadas em oferta ou de beleza, de bens materiais, de poder, de conhecimento, de prazeres ou de virtudes, mas quando Crisóstomo encontra o filho e Isaura, todos os três só tinham a oferecer a carência afetiva e o amor totalmente desinteressado.

As relações de Itaro e Saburo, que ao final do romance terminam “amigos” e de seu Silva e os outros velhos do asilo, também eram calcadas na necessidade única de um estar com outro. Talvez todos trocando a mesma solidão, para ofuscá-la um pouco. Nessas relações de amizade, há também um invólucro de amor, no qual personagens partilham vazios da ausência de algum objeto, mas que juntos ressignificam positivamente estes vazios. Pois, como defende Spinoza: “É útil aos homens, acima de tudo, formarem associações e se ligarem por vínculos mais capazes de fazer de todos um só e, mais geralmente, é-lhes útil fazer tudo aquilo que contribui para consolidar as amizades” (2017, p. 206).

Tanto a relação de Crisóstomo e Isaura, como a de Itaro e Saburo, e também a de António Silva e seus amigos, têm em comum a possibilidade dos aumentos de potência dos sujeitos nelas envolvidos, o que os conduzem à alegria ou ao menos à diminuição da tristeza. A maioria dos personagens dessa relação vive tristezas profundas pela perda, pelo abandono, por alguma adversidade, mas em um determinado momento, pelo contato com um objeto externo, eles encontram a alegria.

Lembramos também que alguns desses personagens que encontraram a alegria, em outros momentos da narrativa tiveram suas potências limitadas por outros objetos externos, o que geraram afetos de medo, tristeza, desespero, pois, como já pontuamos, as adversidades não estão no nosso controle, porém, o como somos afetados, talvez seja possível repensarmos. De acordo com Spinoza:

A potência humana é, entretanto, bastante limitada, sendo infinitamente superada pela potência das causas exteriores. Por isso, não temos o poder absoluto de adaptar as coisas exteriores ao nosso uso. Contudo, suportamos com equanimidade os acontecimentos contrários ao que postula o princípio de atender à nossa utilidade, se tivermos consciência de que fizemos nosso trabalho; de que a nossa potência não foi suficiente para poder evitá-las; e de que somos uma parte da natureza inteira, cuja ordem seguimos. Se compreendemos isto clara e distintamente, aquela parte de nós mesmos que é definida pela inteligência, isto é, a nossa melhor parte, se satisfará plenamente com isso, e se esforçará por perseverar nessa satisfação (2017, p. 210).

Certamente não encontramos essa consciência nos personagens de VHM, porém intuitivamente eles encontraram (ou foram encontrados por) um caminho, que diminuíram as ações dos objetos exteriores causadores de impotência. Conforme já observamos, apenas um afeto contrário mais forte e mais potente consegue bloquear os efeitos do primeiro (Spinoza, 2017).

Abordamos também o medo e o quanto este afeto diminui a capacidade de ação de alguns personagens. Para Spinoza, o medo tem uma causa exterior, imaginada ou real, que conduz as vivências dos sujeitos. E, com outros autores, estamos pensando o quanto o medo é utilizado enquanto mecanismo da manutenção de poderes. Afeto que Hobbes (2003) acredita ser o mais forte, ao impor ordem e obediência.

Spinoza e Safatle criam possibilidades de desativar essa força, pois para ambos o caminho para a liberdade está nesta desativação, individual e socialmente. Spinoza defende reflexões no campo do indivíduo: “[...] para acabar com o medo é preciso pensar com firmeza, quer dizer, é preciso enumerar e imaginar, com frequência, os perigos da vida e a melhor maneira de evitá-los e superá-los por meio da coragem e da fortaleza” (Spinoza, 2017, p. 222). Ou seja, quando não estamos dominados por esses afetos, podemos refletir sobre eles e ordenar as afecções do corpo. Já o filósofo brasileiro elenca reflexões a partir do corpo social: necessitamos

“[...] pensar caminhos possíveis para desativá-la [a natureza do poder soberano]” buscando caminhos para [...] atravessar a fantasia” (Safatle, 2016, p. 41).

Ambos propõem o aprendizado de lidar com medo e se libertar, ou seja, propõem uma nova ética, não pautada nos valores morais e em regras, mas nos afetos. Valter Hugo Mãe expõe na narrativa esse aprendizado, tanto em *Itaro*, com a alegoria do poço, quanto em *Silva*, diante das reflexões sobre o medo que o paralisa. *Itaro* lida melhor, pois entende as causas do afeto que padece, e *Silva* convive com a culpa, não se libertando totalmente, mas aprendendo através da amizade a lidar com suas nuances. Além da amizade, como uma fuga à solidão, *Silva* utiliza a memória como uma aliada para o encontro com minúsculas e importantes alegrias. A memória e a reflexão sobre o afeto medo são formas de libertação, mesmo que tragam à tona e impliquem em culpa inicial, o conhecimento sobre o afeto, suas causas e até o quanto padecemos dele, implicam de alguma forma em controlá-lo.

Acreditamos que o projeto de humanização, que depreendemos dos romances de VHM, tem como alicerce o aprendizado para lidar com os afetos, pois, no tecido teórico com que caminhamos e nas análises dos romances que empreendemos, percebemos nas relações enredadas pelos afetos uma potente forma de encontro com a liberdade. A emancipação do indivíduo, à luz de Freud, ou a emancipação da sociedade, aos olhos de Safatle, ambas têm em comum a construção de uma nova humanidade.

Uma ética para a liberdade, para conviver, para a expansão de si próprio. Todas essas possibilidades, pensadas com teóricos da filosofia e também com a representação da literatura, reverberam também no leitor, pois, como já foi discutido, a linguagem literária é um lugar de afetação. Então, quando refletimos sobre as expansões dos personagens, estamos também pensando nos nossos alargamentos. Para Spinoza, a vida só tem sentido se há expansão de si mesmo, nos demonstrando que *Ética* é um “tratado” para melhor viver. Nas palavras de VHM “[...] o destino se compadecia como plano bonito de mudar absurdamente as maneiras do mundo [...]” (Mãe, 2016, p. 31), em que percebemos outro “tratado” para melhor conviver.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Notas sobre o luto**. Editora Companhia das Letras, 2021

ALBUQUERQUE, Grazielle. Entrevista: Valter Hugo Mãe. Felicidade é uma cortina amarela. Disponível em: <http://apulga.com/felicidade-e-uma-cortina-amarela/>. Acesso em: 02/12/2020.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARFUCH, Leonor. **El “giro afetivo”**: Emociones, subjetividade y política. Disponível em: <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/24.pdf>. Acesso em: 25/04/2020.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasetti. São Paulo: Martin Claret, 2015.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. In: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 202-203.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. ed. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRASCO, Consuelo Hernández. **El significado de la ausencia**. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=563699>. Acesso em: 08/11/2020.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre o medo**. In. \_\_\_\_\_NOVAES, Adauto (org.). Os sentidos da paixão (33-82). São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. ed. 29. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DINIZ, Ligia Gonçalves. **Experiência literária e afetos: ampliando o conceito de representação**. Disponível em: [www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_earoda/article/](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_earoda/article/) . Acesso em: 15 de julho de 2018.

FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e medo**. Trad. Renato Zwick, Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. GUIMARÃES, N. V. *Morte, renascimento e honra: psicologia sistêmica*. Itabuna, BA: Mondrongo, 2016.

HARDT, Michael. **Para que servem os afetos**: Disponível em: [www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2015/10/001-1.pdf](http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2015/10/001-1.pdf). Acesso em: 30 de maio de 2018.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Trad João Paulo Monteiro e Maria Beatriz N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBS, Eric. **The cult of identity politics**. New Left Review 217, p. 38-47, 1996. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/i217/articles/eric-hobsbawm-identity-politics-and-the-left>. Acesso em 27 de outubro de 2023.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KLINGER, Diana. **Literatura e Ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KODIC, Marília. *Entrevista com Valter Hugo Mãe*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/valter-hugo-mae-tem-novo-romance/> Acesso em 08.09.23

LACAN, Jacques. **A agressividade em Psicanálise**. In \_\_\_\_\_ *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro; Jorge Zahar. p. 104-126.

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

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

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

\_\_\_\_\_. **O remorso de Baltazar Serapião**. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

\_\_\_\_\_. Entrevista Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/valter-hugo-do-borogodo/> Acesso em: 17.11.2023.

MAQUIAVEL. **Nicolau Maquiavel**: biografia. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/44495/os-homens-hesitam-menos-em>. Acesso em: 14/11/20.

NOGUEIRA, Renato. **Por que amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor? Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

ORTEGA y Gasset, José. **Estudos sobre o amor**. Trad. Wagner Schadeck. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.

ORTEGA, Francisco. **Genealogia da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Org. Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

PLATÃO. **O Banquete**. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2009

PLATÃO. **O Mito da Caverna** - Extraído de "A República" de Platão. 6º ed. Ed. Atena, 1956, p. 287-291.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: o tempo recuperado**. Tradução

RECH, Alessandra. **Afetos na Pós-modernidade: uma leitura de 'O filho de mil homens'**, de Valter Hugo Mãe. Conexão Letras, Porto Alegre, V.13, n. 20, p. 27-37, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/89144/51392>. Acesso em: 10.02.2024.

ROUSSEAU. Jean-Jacques. **Do contrato social**. Trad. Lourdes Santos Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANTOS, S. L. **Paisagem e identidade em Milton Hatoum**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, p. 120. 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto & Poesia: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SILVA, Danilo Sales de Queiroz. **Valter Hugo Mãe: o filho de mil textos**. 2018. 187f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SHAKESPEARE. **A sabedoria de Willian Shakespeare**. Disponível em: <https://www.contandohistorias.com.br/historias/2006525.php>. Acesso em: 14/11/20.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**. São Paulo: Odysseus, 2003.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SUY, Ana. **A gente mira no amor e acerta na solidão**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do Silêncio I: teoria e prática do texto literário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. ed. 3. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.