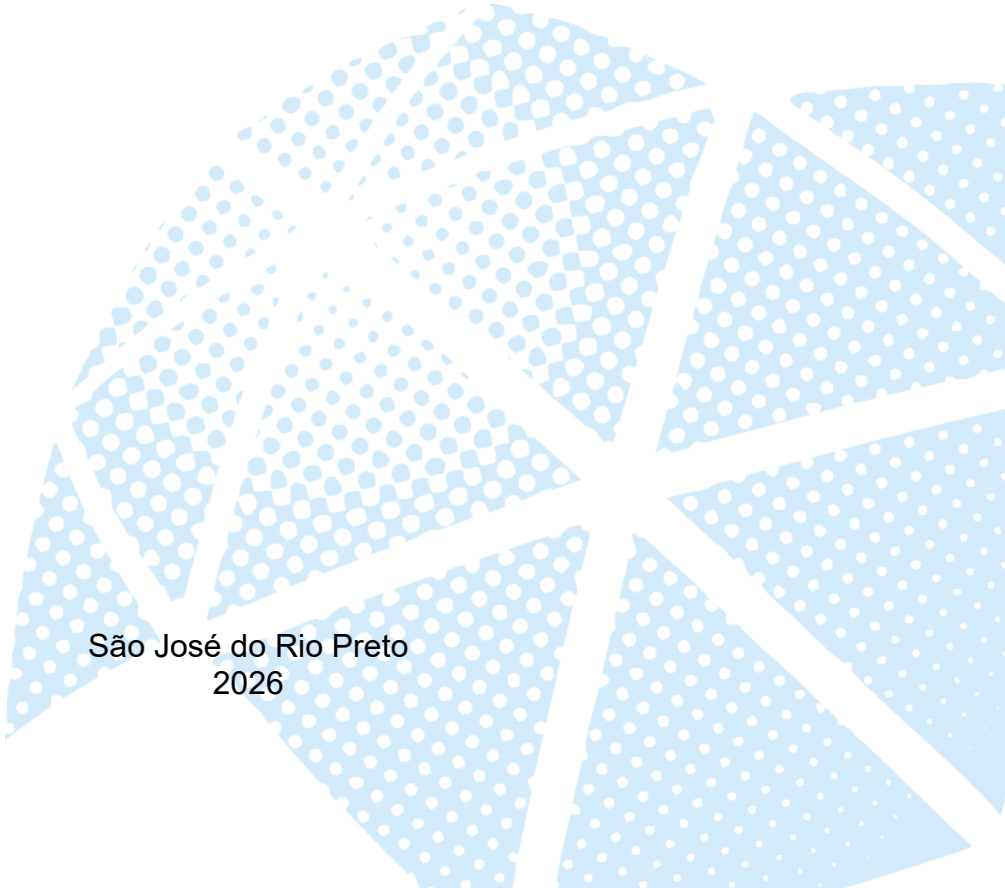


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do
Rio Preto

FERNANDO GUIMARÃES SAVES

A AUSÊNCIA COMO FORMA:
tipologia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei

São José do Rio Preto
2026



FERNANDO GUIMARÃES SAVES

A AUSÊNCIA COMO FORMA:

tipologia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria e estudos literários

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Coorientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (*in memoriam*)

São José do Rio Preto
2026

S266a

Saves, Fernando Guimarães

A ausência como forma: tipografia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei / Fernando Guimarães
Saves. -- São José do Rio Preto, 2026
288 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Coorientador: Aguinaldo José Gonçalves

1. Literatura contemporânea. 2. Literatura brasileira. 3.
Literatura portuguesa. 4. Literatura comparada. I. Título.

FERNANDO GUIMARÃES SAVES

A AUSÊNCIA COMO FORMA:

tipografia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto (IBILCE), para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria e estudos literários

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Coorientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (in memoriam)

Data da defesa: 14/08/2026

Banca examinadora:

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – São José do Rio Preto
Orientador

Profa. Dra. Ana Paula Arnaut

FLUC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – São José do Rio Preto

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

São José do Rio Preto
14 de agosto de 2026

Aos homens que nunca deixaram de acreditar nos laços de afeto improváveis. Às mulheres inominadas cujas bocas sofrem, diariamente, tentativas de silenciamento, mas não se calam. Às Júlias tantas que não temem escrever uma outra história. A nós, que carregamos um pouco dos três.

AGRADECIMENTOS

À minha avó Ilda, que – ao me ver escrevendo no ar – me considerou louco, mas continuou a responder ao meu pedido de bênção.

Ao meu pai, Rubens, que me disse uma vez ter um único diploma – o de sua catequese –, por ser quem mais se orgulha dos meus.

À minha mãe, Neide, que me levou sob sol ardente para pegar carona e, assim, possibilitou-me a continuidade dos estudos na escola dos meus sonhos.

À minha irmã e melhor amiga, Rafaela, sem a qual eu viveria – para lembrar José Saramago – mas não sei como.

Ao meu amigo Aguinaldo José Gonçalves (*in memoriam*), de quem nunca me esqueço, por ter sido fiel a si e à poesia até que se encantasse.

Ao meu orientador, Arnaldo Franco Junior, por ter aceitado guiar alguém perdido e confuso e, sobretudo, por fazê-lo de forma estética, ética e amável.

A todos os meus professores de *Linguagens* (Jaderlene, Fátima, Claudete, Alceu, Rosa, Marilsa, Vivian, João Zaide, Amelinha, Pina, Maria Cristina, Luís Henrique, Celeste, Elen, Lana, Juliana, Joelma e Adriana) e a todos os demais docentes que, ao longo do caminho, me ensinaram que não trabalhamos *por* amor, mas também não nos furtamos dele.

Aos integrantes da banca do Exame de Qualificação, pela leitura atenta e pelas contribuições essenciais.

Àqueles que compõem o júri desta tese, pelas discussões suscitadas durante esta defesa.

Aos amigos de longa data e aos amigos recentes; aos amigos sem epítetos, enfim, por serem tão somente amigos e, assim, serem-me tudo.

À educação pública e de qualidade que, com muito custo, sobrevive, apesar dos calhordas responsáveis pela manutenção do projeto elitista de poder cruelmente bem-sucedido neste país.

Aos meus alunos, por quem fiz meu mestrado a fim de que lhes pudesse ser um professor melhor; continua sendo por eles.

A mim, que no ano passado morri, no ano retrasado morri, neste ano morrerei, mas que, agora, não morro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio [...] escrevo por profundamente querer falar” (LISPECTOR, 1999, p. 5).

RESUMO

Esta tese propõe uma análise comparativa de três obras de literatura contemporânea em língua portuguesa: *O filho de mil homens* (2011), do escritor português Valter Hugo Mãe, e *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021), da escritora brasileira Aline Bei. O trabalho parte da hipótese de que as três narrativas compartilham um diagnóstico sobre a família e o amor – a família como lugar de insuficiência afetiva, o amor como prática que com frequência não se aprende –, mas elaboram respostas formais distintas a esse diagnóstico. Em Mãe, a insuficiência abre espaço para a invenção, e essa aposta se inscreve na própria estrutura tipográfica do romance. Em Bei, ela deixa sedimento, e esse peso organiza tanto o que as protagonistas vivem quanto o modo como a escrita se distribui, se interrompe e se cala na página. A análise articula instrumentos da teoria literária e da psicanálise, ancorados nos aspectos formais dos textos. Os três primeiros capítulos dedicam-se à leitura individual de cada obra; o quarto desenvolve a comparação propriamente dita, articulando os sistemas formais opostos dos dois autores a partir dos temas do pertencimento, da solidão e da constituição do sujeito ficcional.

Palavras-chave: forma; literatura comparada; literatura contemporânea; pertencimento; solidão; psicanálise e literatura; Valter Hugo Mãe; Aline Bei.

ABSTRACT

This thesis proposes a comparative analysis of three works of contemporary literature in the Portuguese language: *O filho de mil homens* (2011), by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe, and *O peso do pássaro morto* (2017) and *Pequena coreografia do adeus* (2021), by the Brazilian writer Aline Bei. This study is grounded in the hypothesis that the three narratives share a diagnosis concerning family and love – the family as a site of affective insufficiency, love as a practice that is frequently never learned –, yet elaborate formally distinct responses to this diagnosis. In Mãe, insufficiency opens space for invention, and this wager is inscribed in the very typographic structure of the novel. In Bei, it leaves sediment, and this weight organizes both what the protagonists experience and the way writing distributes itself, interrupts itself, and falls silent on the page. The analysis brings together instruments from literary theory, and psychoanalysis, anchored in the formal aspects of the texts. The first three chapters are devoted to the individual reading of each work; the fourth develops the comparative analysis proper, articulating the opposing formal systems of the two authors around the themes of belonging, loneliness, and the constitution of the fictional subject.

Keywords: formal systems; comparative literature; contemporary literature; belonging; loneliness; psychoanalysis and literature; Valter Hugo Mãe; Aline Bei.

SUMÁRIO

0. ANTES DA INTRODUÇÃO HAVIA A INTRODUÇÃO DA INTRODUÇÃO	12
1. INTRODUÇÃO	17
2. CARTOMETRIAS DO AFETO EM <i>O FILHO DE MIL HOMENS</i>	26
2.1. De profundis: no limiar da súplica	26
2.2. Crisóstomo: um mestre da arte de Kintsugi	36
2.3. O mar como projeção: é-se feliz?	44
2.4. É-se, antes de tudo, mulher: o périplo da personalidade feminina	51
2.5. As bágoas e o plantio: travessia	60
2.6. "Um presépio limpinho"	66
2.7. A incompletude e a queda do homem à luz de Nietzsche	72
2.8. Nas veredas da psicanálise: um empréstimo à Literatura	76
2.9. Era uma vez um contador de histórias	82
2.10. Ouroboros ou o retorno à inteireza	92
2.11. "Você pode me comprar pelo preço de um pardal"	94
2.12. E assim foram ... para sempre!	96
3. NOME, PARA QUE TE QUERO? A MORTE E A MORTE DA MULHER INOMINADA EM <i>O PESO DO PÁSSARO MORTO</i>.....	97
3.1. Das quedas	97
3.2. O temor das borboletas	104
3.3. Seu Luís: uma luz que não consegue alumiar (?)	109
3.4. Do cinza às cinzas	112
3.5. Vazios: o caminho da (não) cura	115
3.6. O (quase) eterno retorno do sagrado.....	126
3.7. Quanto se pode morrer?	133
3.8. Maternidade a fórceps	138

3.9. De Vento em popa: um sopro aliterante	148
3.10. Ser só: um estar intrínseco	154
3.11. Uma mulher na multidão: o aspecto da solidão na contemporaneidade	157
3.12. Vida e morte: o epílogo	162

4. A HORA E A VEZ DE JÚLIA TERRA: A BUSCA DO MIM E O ENCONTRO COM O EU EM *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS*

4.1. Vaivém desritmado	169
4.2. A quem Júlia responde?	171
4.3. A perspectiva narrativa nos tempos de Pequena coreografia do adeus	181
4.4. Um dançar solo	186
4.5. Amores devastados: um vício	194
4.6. Fragmentos: uma criança sitiada	200
4.7. Olha-te a ti mesmo	206
4.8. Sérgio Terra: um homem desterrado em sua paternidade	211
4.9. Entre o Eu e o eu: o estar só e a solidão	221

5. DEPOIS DE TER VOCÊS, O QUE RUI: INVENÇÃO, SEDIMENTO E FORMA

5.1. Se a família, se a família fosse minha	231
5.2. O amor como aprendizado	237
5.3. Os sinos mal se dobras: o trajeto do não pertencimento	242
5.4. Neste corpo também dói	246
5.5. Títere ou não títere? Eis a questão	250
5.6. A segunda... a terceira margem do olhar	254
5.7. O que voa, o que fica	256
5.8. Os desvãos tipográficos	262
5.9. Tem luz no fim do túnel, mas queimou	267
5.10. Ora, <i>ora pro nobis</i>	269
5.11. Eu sou teu pai	272

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS 278

0. ANTES DA INTRODUÇÃO HAVIA A INTRODUÇÃO DA INTRODUÇÃO¹

A princípio, cumpre-me dizer o percurso que me leva a esta versão de defesa da minha tese. O meu trabalho centra-se no estudo do romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, escritor português, publicado em 2011, e nos dois primeiros romances da escritora brasileira Aline Bei – *O peso do pássaro morto*, de 2017, e *Pequena coreografia do adeus*, de 2021. Desse modo, dedico os três primeiros capítulos à leitura individual de cada uma das narrativas e, no quarto capítulo, aprecio-as em suas convergências e divergências formais e temáticas. Antes de comentar a minha hipótese, porém, é preciso justificar a motivação dessa escolha, uma vez que, em tese, poder-se-ia esperar que, desde o primeiro capítulo, eu já lidasse com as três narrativas em movimento comparatista. No entanto, notei que, em se tratando de Valter Hugo Mãe, apesar dos inúmeros trabalhos voltados à sua obra, poucas publicações, à época do início de minhas investigações, lidavam especificamente com o romance *O filho de mil homens*. A título de exemplo, no Brasil, havia apenas duas teses ligadas a ele, mas ambas discutiam os corpos dissidentes e os sujeitos marginalizados na obra; no que tange à Aline Bei, não há nenhuma tese (ainda), mas poucas dissertações (uma publicada em 2022, outra em 2023 e, mais recentemente, uma em 2025). De modo geral, todavia, elas conectavam-se primordialmente com a configuração da personagem feminina no projeto estético de Aline. Mesmo diante de importantes trabalhos², senti a necessidade de uma leitura atenta de cada um dos romances que, se por um lado envolveria também os elementos levantados pelos demais pesquisadores, por outro pudesse discutir caminhos em que eu analisasse vieses e perspectivas outras, bem como alinhar, no afã da tecedura deste meu texto, essas leituras à minha hipótese, que agora, enfim, apresento a vocês: meu objetivo neste trabalho foi demonstrar como as relações familiares, o amor, a solidão e a busca por pertencimento se configuram dentro desses três romances por meio de um plano de conteúdo que evidencia essas questões; de todo modo, procurou-se observar, também, como essas mesmas questões são explicitadas nas escolhas formais de

¹ Texto correspondente à fala inicial que proferi na sessão de defesa da minha tese.

² Deve-se mencionar que, aqui, eu faço referência a trabalhos mais extensos, como dissertações e teses, embora reconheça a existência de diversos artigos científicos que também se dedicaram a esses romances. Ainda que não apresente, na introdução, um levantamento do estado de arte das demais linhas que trabalharam com as narrativas propostas, convoco esses textos (teses, dissertações e artigos) ao longo dos capítulos, conforme a necessidade e a pertinência deles em relação a este trabalho.

cada autor. Isso significa, então, que, nesta tese, eu busquei demonstrar como aquilo que é narrado passa a ser confirmado ou, em certo ponto, escanteado por meio das construções estruturais. Neste romance de Mãe, ocorre o retorno das letras maiúsculas como uma forma de trazer à sua narrativa uma horizontalidade por conquista, conquista essa que se conecta diretamente ao desejo de Crisóstomo, protagonista do romance, em ser pai. A partir daí, as personagens centrais fragmentadas (no sentido de, de certo modo, terem sido humilhadas ou rejeitadas) são todas captadas e unidas pelo muito querer desse pescador, que lhes oferta um amor irrestrito. Nos quatro primeiros romances de Mãe, o uso quase exclusivo das minúsculas pode ser lido em dois graus: em primeiro plano, observa-se uma tentativa de resgatar um caráter de oralidade, como o próprio autor já disse em entrevistas, e, nesse sentido, o nivelamento, isto é, a construção em minúsculas, provoca uma espécie de convocação do ato em acontecimento, não no sentido de que todos os eventos devem cumprir a mesma função, mas sim de que toda a narrativa deve ser percebida enquanto um movimento vivo e inseparável da enunciação. Em segundo plano, contudo, pode-se notar que o tema do amor em toda a quadrilogia ocorre, *quando e se* ocorre, de maneira tardia. Em *O filho de mil homens*, por sua vez, o que se percebe é que o amor é convocado em função de resgate, ainda que em medidas distintas, desde o princípio da narrativa. Logo, o uso das maiúsculas nele deve ser lido, também, como uma reconstrução das ruínas amorosas que vinham sendo desbastadas ao longo de seus primeiros romances. Nos textos de Aline Bei, em contrapartida, a narrativa é segmentada, de maneira que, diferentemente do que se espera de um romance nos moldes tradicionais, a continuidade comum das frases é frustrada e é repartida por sintagmas que se rompem à medida que precisam convocar alguma relação de sentido expressa, antes, na própria forma. Em *O peso do pássaro morto*, deparamo-nos com um texto alquebrado, que espelha a própria fragilidade de uma mulher que, embora nos narre, até certo ponto, a sua história, não consegue dar a ela o molde esperado que seja capaz de estruturar com firmeza todos os traumas e violências a que foi submetida, principalmente a partir do estupro que dá origem ao filho Lucas e, nesse sentido, uma narrativa em estilhaços é a escolha mais adequada para o peso que já não se pôde suportar. Em *Pequena coreografia do adeus*, a segmentação também acontece, tal qual no primeiro livro da autora, mas cumpre um propósito outro, qual seja, o de fazer-se percurso de uma história desgastada, em laivos, que aos poucos é, no entanto, reconstituída pela narradora protagonista Júlia

Terra a partir dos fragmentos desgarrados, mesmo que, diante disso, ainda existam inseguranças que a rondem. A esta altura, porém, uma pergunta poderia ser levantada: por que dois romances de Aline Bei e apenas um livro de Valter Hugo Mãe? Declaro, assim, que – originalmente – a proposta era, de fato, ater-me a uma narrativa de cada autor. Todavia, a ideia logo se alterou quando notei estar, tematicamente, diante de três possibilidades de enfrentamento da solidão e de busca pelo (des)pertencimento a partir das figuras dos protagonistas: se (1) Crisóstomo é aquele que, uma vez só, torna-se ele mesmo o elemento aglutinador a partir do qual uma nova família é criada, inventada, e (2) a narradora inominada de *O peso do pássaro morto* sucumbe diante da tentativa de formar uma família coesa com o filho, que como mencionado, é fruto de um estupro, mas consegue fazê-lo ao resgatar um cão abandonado por quem luta a fim de, na medida do possível, poder reencontrar mecanismos de viver, que resultam, em última instância, na morte dela quando se vê sem o cachorro, então imaginei ser importante uma terceira configuração: (3) a de uma personagem, Júlia, que, adulta, opta por, ainda que marcada pela dor da convivência com os pais, tomar as rédeas de sua vida e buscar uma saída mais emancipatória dessa sujeição parental. Percebe-se, portanto, que essas escolhas, para além de seus construtos linguísticos, ancoram-se, também, na abordagem psicanalítica, que, respeitando os limites da ficção, buscou demonstrar elementos da falta, do desejo, da relação com o Outro, da melancolia, do luto e do descarte na configuração das personagens. É dessa maneira que este trabalho se pensou viável e frutífero aos Estudos Literários, uma vez que os três romances operam com elementos temáticos comuns, mas lida com eles de maneiras distintas, plasmando-os, pois, na forma. Tentei manter esse equilíbrio a todo custo, inclusive no título de minha tese, *A ausência como forma: tipografia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei*, e as análises e as interpretações feitas centraram-se em explicitar essas relações, lançando mão, em muitos casos, da observação das estruturas gramaticais, da materialidade da página, da ordenação dos constituintes da oração, além de outros apontamentos. Este trabalho, como qualquer outro de sua natureza, não pretendeu esgotar as discussões acerca desses romances, embora eu não possa me furtar do fato de que, pela primeira vez, Valter Hugo Mãe e Aline Bei sejam trazidos a corpus e têm seus livros confrontados lado a lado, ou frente a frente, ou falta a falta, ou morte a morte, ou vida a vida. Isso se comprova, inclusive, pelo quarto capítulo, menor do que os outros três, mas coerente no sentido de propor,

assim, o início de um caminho profícuo e válido, que se poderia estender, por exemplo, nesses mesmos romances ou nos outros que foram publicados após o início desta tese. Digo, para terminar, que este trabalho é, sobretudo, um exercício didático, professoral, pois dediquei a ele caminhos reflexivos que venho propondo há anos em sala com meus alunos, por isso encontramos, neste trabalho, a tendência (utópica, eu diria) de um percurso da completude. Obrigado.

1. INTRODUÇÃO

Esta tese propõe uma análise comparativa de três obras de literatura contemporânea em língua portuguesa: o romance português *O filho de mil homens* (2011), de Valter Hugo Mãe, e duas narrativas brasileiras de Aline Bei – *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021). Essas obras, situadas no panorama literário atual, compartilham conosco um interesse particular na exploração de temas como a solidão, o pertencimento, a fragilidade humana e os processos de subjetivação, constituindo um *corpus* privilegiado, nesse sentido, para compreender as configurações estéticas e temáticas que permitem o diálogo entre os livros dos dois autores e pela forma como abordam questionamentos existenciais por meio de uma linguagem que oscila entre a contenção e a intensidade. Para tanto, será estabelecida uma interface com a psicanálise, buscando compreender como esses romances elaboram, literariamente, questões relacionadas ao inconsciente e à constituição do sujeito ficcional em relação a si, ao outro e ao mundo que o circunda, evidenciando a literatura como espaço, às vezes possível, de elaboração simbólica da experiência humana:

Tanto na clínica como na arte, no caso a literatura, o inconsciente aflora e busca figuras que o expressem, espaço para existir para além ou aquém das amarras que nos prendem a sistemas de significação e de regulação. Mas é essa dinâmica de revelar e ocultar as faces do desejo que aproxima a palavra poética da palavra numa análise. Ambas dizem o que na vida ordinária e comum não podemos ouvir. Elas se encontram na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o *status quo* da língua e desafia o que teima em se acomodar (ROSENBAUM, 2012, p. 226).

Considerando os apontamentos de Judith Rosenbaum (2012), a relação entre literatura e psicanálise revela-se na capacidade de ambas darem voz ao que costuma permanecer encoberto pelos usos cotidianos da linguagem. Enquanto a criação literária desloca sentidos e subverte formas convencionais de expressão, ela também pode ecoar movimentos do inconsciente, que insistem em emergir por meio de imagens, símbolos e rupturas na lógica discursiva. Esse jogo de revelação e obscurecimento expõe os desejos e conflitos mais profundos e também desafia as estruturas rígidas que organizam a nossa percepção da realidade, abrindo fissuras no tecido aparentemente estável da linguagem.

Se essas fissuras, no entanto, dizem respeito a um movimento geral da relação entre literatura e psicanálise, elas só se deixam reconhecer, em cada romance, na

forma como o texto as constrói, e é essa singularidade que determina, também, o método que orienta esta tese: embora a abordagem comparativa norteie todo o trabalho, os três primeiros capítulos dedicam-se à análise minuciosa de cada uma das obras selecionadas, na ordem em que aqui são apresentadas (*O filho de mil homens* no primeiro, *O peso do pássaro morto* no segundo e *Pequena coreografia do adeus* no terceiro). Assim, cada capítulo examina o caráter metalinguístico da obra em questão, incluindo suas relações intratextuais e intertextuais, bem como seus diálogos com domínios não imanentes à literatura, como a filosofia e, conforme já mencionado, a psicanálise. É no quarto capítulo, entretanto, que se desenvolve a comparação propriamente dita entre todos os romances escolhidos, articulando e ampliando as análises realizadas anteriormente.

Ademais, devido ao fato de que as obras escolhidas referenciam suas unidades temáticas por meio de reiteraões, pois um mesmo elemento raramente se esgota na primeira vez em que aparece, regressando sob nova luz à medida que a narrativa avança, a escrita desta tese também se valerá desse procedimento; e, na medida em que essas retomadas não se distribuem ao acaso, mas seguem o próprio encaminhamento do enredo, optou-se por acompanhar, sempre que possível, essa mesma linearidade, de modo que cada tensão – formal, temática, filosófica e psicanalítica – seja examinada no ponto exato em que o romance a faz emergir.

O primeiro escritor (e também artista plástico) arrolado nesta tese, Valter Hugo Mãe, nasceu em Angola, mas radicou-se em Portugal desde tenra infância. No que tange à produção literária, o artista já escreveu em diversos gêneros – sejam da prosa, sejam da poesia. Este trabalho analisa o seu quinto romance, *O filho de mil homens*³ (2011), e, portanto, presta-se a discutir brevemente, neste anteâmbulo – sem intento de esgotar essa discussão –, a prosa romanesca do referido autor desde a publicação do seu primeiro romance à obra trabalhada nesta tese.

É preciso esclarecer, a princípio, que a narrativa supracitada é o primeiro romance de Mãe em que surgem letras maiúsculas, de modo que os seus quatro primeiros (conhecidos pela alcunha de *tetralogia/quadrilogia das minúsculas/idades*) – *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos*

³ *O filho de mil homens*, embora lançado em 2011, chega ao Brasil por meio do selo da Biblioteca Azul em 2016. Nesta tese, a edição brasileira é a escolhida como *corpus* de análise e interpretação, ainda que o texto escrito não tenha sofrido nenhuma mudança em relação à publicação portuguesa.

trabalhadores (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010) – são escritos, incluindo-se o nome do autor na capa, sem letras capitais⁴. Além disso, não são utilizadas pontuações tradicionalmente importantes em um texto em prosa, tais como pontos de interrogação, aspas, travessão e outras; aparecem vírgulas, pontos finais, exigindo-se do leitor, ao longo da narrativa, a percepção dos sinais de pontuação que foram omitidos.

Esse êxito em escrever as quatro primeiras obras sem quase utilizar nenhuma letra maiúscula aponta, segundo o próprio escritor, e discutido em artigo de Ulisses Rocha Filho (2022), para uma tentativa de resgate da oralidade, para a valorização daquilo que é transmitido de geração a geração. O objetivo dessa escolha estilística reside em “chamar a atenção para a natureza oral dos textos e a recondução da literatura à liberdade primeira do pensamento” (ROCHA FILHO, 2022, p. 1).

Walter Ong (p. 89), em seu livro *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1977), evidencia a profunda transformação na forma como a linguagem é percebida quando se passa de uma cultura predominantemente oral para uma cultura escrita. Nas sociedades orais, a palavra é compreendida como um acontecimento vivo, inseparável do ato de sua enunciação, o que lhe confere um caráter performativo e, frequentemente, uma significação associada ao mágico ou ao sagrado. Falar, nesse contexto, é agir: a palavra pronunciada mobiliza, persuade, abençoa ou amaldiçoa, sendo percebida como dotada de poder efetivo sobre a realidade. Em contraste, nas sociedades fortemente marcadas pela escrita, a palavra tende a ser percebida como um objeto fixado em uma superfície, separado do momento da fala e do corpo do falante. Tal processo favorece a assimilação da palavra a uma “coisa” estática e silenciosa, aparentemente desprovida da força de ação que caracteriza a oralidade, que apenas recupera sua vitalidade quando novamente ativada pela leitura ou pela fala.

⁴ Cabe ressaltar, no entanto, que o quarto livro da tetralogia, *a máquina de fazer espanhóis* (2010), rompe com essa tendência em dois capítulos, nos quais pontuação e letras maiúsculas são empregadas de forma regular: “Teofilo Cubillas” (capítulo quinto, p. 73) e “A máquina de fazer espanhóis” (capítulo dezessete, p. 199). Nesses trechos, a narração passa a ser feita em terceira pessoa, apresentando a perspectiva policial sobre o incêndio ocorrido no asilo. Essa alteração no foco narrativo indica, a nosso ver, que, nesses dois momentos, a narrativa deixa de passar pelo filtro sentimental de Antônio Silva, narrador do restante da obra, o que explica essa regularização. Além disso, em entrevista concedida durante a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) em 2011, o próprio autor associa essa mudança formal também à apropriação de dois personagens policiais do escritor português Francisco José Viegas.

Ong (1977, p. 43), ainda sobre a questão da oralidade, também postula que “As nações orais não percebem um nome como uma etiqueta, pois não fazem ideia de um nome como algo que possa ser visto. Representações escritas ou impressas de palavras podem ser rótulos; as palavras reais, faladas, não”.

Logo, considerando a análise de Walter Ong sobre a oposição entre oralidade e escrita, pode-se notar que o romance *O filho de mil homens* apresenta um interessante movimento estético: embora seja um texto escrito, ele adota estratégias formais que parecem recuperar traços da oralidade. Se, para Ong, a escrita tende a transformar a palavra em um objeto fixo e aparentemente “morto”, o romance de Valter Hugo Mãe procura reativar a dimensão viva da linguagem, criando uma escrita que simula a continuidade e o ritmo da fala, aproximando o leitor de uma escuta imaginária da narrativa.

Por isso, a nosso ver, Valter Hugo Mãe opta pela valorização da oralidade como tentativa de resgatar essa dimensão simbólica da linguagem. Ao escrever seus primeiros romances em minúsculas, buscava aproximar a escrita de uma suposta natureza não formalizada do oral, na qual as palavras existem em seu estado mais puro: como som, como símbolo, como ressonância, mas não como forma gráfica fixada. Ao fazer isso, pode ser observado, na escrita de Mãe, um intento de compreensão do mundo antes mesmo dos domínios da globalização e da contemporaneidade, apesar de que as obras da *tetralogia* já lidem, tematicamente, com questões que atingem, também, o homem contemporâneo. Isso significa, portanto, que ao escolher acrescentar maiúsculas ao quinto romance, Mãe não retoma simplesmente a convenção gramatical que havia recusado, mas a reinscreve com outro princípio: se as maiúsculas da *tetralogia* foram suprimidas para nivelar, para devolver às palavras uma equivalência que a tipografia convencional hierarquiza, as maiúsculas de *O filho de mil homens* retornam, por conquista, àquilo que o afeto elegeu como digno de distinção. Ademais, em *O filho de mil homens*, que igualmente valoriza a expressão oral e o pensamento enquanto fonte primeira da linguagem, notam-se outros recursos da *quadrilogia* que, a despeito das letras exclusivamente minúsculas, também aparecem no romance quinto, como a ausência de sinais de pontuação que estabeleçam as falas das personagens (travessão, aspas) bem como interrogações e exclamações, uma vez que, segundo Marcelo Franz:

[...] tal iniciativa atende ao interesse de alongar, na experiência da leitura, a

percepção de um desconforto que, poeticamente, leva-nos, de modo impositivo, a perceber a materialização formal do texto, o que, obviamente, é funcional para revelar a dramaticidade do que é narrado. (FRANZ, 2015, p. 51)

Essas experimentações do discurso de Mãe se nos apresentam de modo a suscitar a perscrutação da palavra mesma, ensejando uma espécie de trabalho poético da linguagem. O texto, então, projeta-se para si próprio, não havendo mais uma competição entre proposições ou hipóteses: busca-se, sobretudo, o desnudar das veleidades e a presentificação sgnica.

Aline Bei, por sua vez, é autora de três romances brasileiros, sendo os dois primeiros objetos de estudo desta tese: *O peso do pássaro morto* (2017), *Pequena coreografia do adeus* (2021) e *Uma delicada coleção de ausências* (2025)⁵. Embora frequentemente associado à prosa poética, *O peso do pássaro morto* apresenta uma configuração formal que sugere certa cautela diante dessa classificação. O texto organiza-se por meio de segmentos sintagmáticos breves, distribuídos verticalmente na página, produzindo uma disposição gráfica que remete visualmente ao verso. No entanto, tais unidades não são aqui compreendidas como versos em sentido estrito. Em muitos casos, elas correspondem a recortes da frase ou a agrupamentos sintáticos que fracionam a continuidade da sentença e reorganizam a narrativa no plano gráfico. Assim, mais do que instaurar um regime propriamente poético da linguagem, essa segmentação opera como um procedimento de escrita que desloca para a materialidade da página parte da construção narrativa, fazendo da disposição tipográfica⁶ um elemento constitutivo da forma do texto.

⁵ O primeiro romance de Aline Bei, *O peso do pássaro morto*, foi publicado originalmente pela Editora Nós. Os dois livros seguintes da autora saíram pela Companhia das Letras, editora que, posteriormente, também relançou o romance de estreia. Na edição publicada pela Companhia das Letras de *O peso do pássaro morto*, alguns trechos do texto foram alterados em relação à versão original, além de haver mudanças paratextuais, especialmente nas capas, que passam a dialogar de modo mais explícito com o projeto narrativo da obra. Para os fins desta tese, entretanto, optou-se por trabalhar com a primeira edição de *O peso do pássaro morto*, publicada pela Editora Nós, mantendo-a como referência para a análise textual. A dimensão gráfica e editorial das capas será considerada em estudo posterior.

⁶ Adota-se, para a leitura dos romances neste trabalho, a definição de tipografia formulada por Priscila Lena Farias (2016, p. 10), em sua Tese de Livre-Docência, como "o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução", definição que abrange tanto o design de tipos quanto o design com tipos. No âmbito desta tese, o interesse recai sobre o segundo polo dessa relação: as escolhas e efeitos dos procedimentos tipográficos tais como se manifestam nas páginas dos romances analisados. Em *O filho de mil homens* e nos romances de Aline Bei, a ausência/presença de maiúsculas, o espaçamento irregular, a fragmentação da frase, a pontuação e a disposição do texto na página são procedimentos formais que participam ativamente da construção do sentido, e é como forma que a tipografia é convocada aqui.

A visão que se estabelece, portanto, é a de que a tensividade narrativa rompe os sintagmas, semantizando – por meio das frases suspensas ao longo do texto – as dimensões humanizadas, os não afetos esfacelados, como se a gravidade espacial-fictícia se ligasse à gravidade dos acontecimentos do enredo, de modo que as personagens não consigam sustentar o peso, em princípio, das fatalidades.

Essa iconização nos parágrafos é, então, uma consequência do próprio deslizamento constante a que as personagens são submetidas para que, em seguida, suas vivências – para além do ícone – sejam simbolizadas. No estilo de Bei, uma coisa nunca é apenas uma coisa, e um objeto jamais é apenas um objeto.

O próprio título do romance de estreia da autora, *O peso do pássaro morto* (2017), anuncia a ideia de queda, como se o pássaro – a princípio ícone do voo e da leveza – se confrontasse com o próprio signo simbolizado e – tal qual uma ave-palavra – fosse caindo entre os fios do texto e desgastando seus sustentáculos. Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), por sua vez, esse movimento também é reiterado e, em passos irregulares, as orações vão rompendo-se em estilhaços de sentido para compor a “dança” existencial dos sujeitos em seus ritmos (des)contínuos. Convém notar, todavia, que a tensão dramática do segundo livro é menor que a do primeiro, e embora não se perceba isso de forma clara na estrutura, é possível observá-la nos signos e na construção da história narrada.

Nas narrativas *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021), o que é colocado em palavras deixa transparecer, quase sempre, os indícios de um “mais além” que ficou pelo caminho. Esse “mais além” se esconde, não raro, na iconização, na espacialização e no recalque: numa letra que deveria ser grafada de certa maneira, mas subverte as regras e é expressa de modo desfamiliarizado; nas várias palavras que poderiam ser ditas, mas são omitidas do discurso por absoluto medo de reviver as circunstâncias de dor ou pela não compreensão, naquele instante, das sensações sentidas; no transbordamento das emoções silenciadas em espaços deixados propositadamente vazios; nos substantivos comuns ou em verbos que são registrados de forma a ganhar contornos de valor próprio e/ou alegorizante.

Por esse motivo, é possível afirmar que o estilo da autora também se aproxima – no sentido em que há sempre um não dito repleto de sentidos, ou uma palavra que sobra ou aponta para algo maior – de uma leitura psicanalítica. Isso não aponta,

entretanto, para uma dissecação estéril do texto; ao contrário, toma como referência a não determinação dos significados, tal como proposta por Jacques Lacan.

Ao contrário das observações atribuídas a Ferdinand de Saussure no livro *Curso de Linguística Geral* (1916) – que não promove diferenciação hierárquica entre significado e significante –, Jacques Lacan (1997) vai sustentar uma estruturação do inconsciente a partir da primazia do significante sobre o significado, afirmando que a questão do significante não está articulada necessariamente ao significado, mas, antes, a outro significante:

O inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem. E não somente o significante desempenha ali um papel tão grande quanto o significado, mas ele desempenha ali o papel fundamental. O que com efeito caracteriza a linguagem é o sistema do significante como tal. O jogo complexo do significante e do significado coloca questões à beira das quais nos mantemos, porque não fazemos aqui um curso de linguística, mas vocês entreviram sobre isso bastante até aqui para saber que a relação do significante e do significado está longe de ser, como se diz na teoria dos conjuntos, biunívoca [...] O significado não são as coisas em estado bruto, aí já dadas numa ordem aberta à significação. A significação é o discurso humano na medida em que ele remete sempre a uma outra significação. O Sr. Saussure em seus célebres cursos de linguística dá a representação de um esquema com um fluxo que é a significação, e um outro, que é o discurso, o que ouvimos. Esse esquema mostra que o recorte de uma frase entre seus diferentes elementos já comporta uma certa parte de arbitrário [...]. Esse esquema é discutível. Vê-se bem, com efeito, que, no sentido diacrônico, com o tempo, se produz resvalamentos, e que a todo momento o sistema em evolução das significações humanas se desloca, e modifica o conteúdo dos significantes, que ganham empregos diferentes [...]. Sob os mesmos significantes, há no curso das idades esses resvalamentos de significação que provam que não se pode estabelecer correspondência biunívoca entre os dois sistemas. (LACAN, 1997, p. 139-140)

Ao estabelecer uma comparação desse pensamento com as obras de Aline Bei, encontramos narradoras que mobilizam signos e símbolos com a maestria de quem conduz um jogo de associação livre, lançando palavras que se rearranjam em novas ordens de sentido, e um mesmo elemento converge para um significado e, no instante seguinte, transborda para outro plano de significação.

Desse modo, ao se buscar compreender as personagens dentro de suas configurações, tanto na obra de Valter Hugo Mãe quanto nas de Aline Bei, podemos traçar analogias com os conflitos existenciais que, mesmo no plano da ficção, se associam às representações humanas. Na ilha de pescadores onde se passa a narrativa de *O filho de mil homens* (2011), na São Paulo (re)construída em *O peso do pássaro morto* (2017) ou na cidade inominada, palco dos eventos em *Pequena*

coreografia do adeus (2021), as personagens são únicas, mas envolvidas em situações e circunstâncias que as obrigam a lidar com as mesmas interrogações que assolam o espírito da humanidade em todos os tempos. De uma forma ou de outra, as personagens se aproximam (não em distância, mas tematicamente) ao terem de encarar a crueza do desamparo, das ausências, das decepções, das perdas e da solidão que as mobiliza, cada qual à sua maneira, a buscar – de forma exitosa ou não – o pertencimento.

Da mesma forma como o homem enfrenta a angústia de crer em si mesmo e transcender a sua própria condição, as figuras literárias de Valter Hugo Mãe e de Aline Bei são construídas em torno de respostas distintas à dor: algumas recuam, outras se apagam, outras se destroem, e a narrativa acompanha esse movimento sem nunca oferecer saída fácil. Isaura, em *O filho de mil homens* (2011), por exemplo, dissolve-se, a princípio, no abandono do primeiro noivo, apagando-se numa existência fantasmagórica; a protagonista sem nome de *O peso do pássaro morto* (2017) desmorona sob o vazio deixado pela morte de Vento, seu cão; e a mãe de Júlia, em *Pequena coreografia do adeus* (2021), despedaça-se progressivamente na ausência do amor que a definia. Em comum, essas personagens encarnam uma crise da autopercepção – um labirinto onde a saída, quando existe, exige confrontar o desamparo inerente à condição humana.

É interessante observar, por sua vez, que Maria de Fátima Costa e Silva (2021), em sua dissertação sobre *O filho de mil homens* (2011), exalta a leveza como uma das especificidades da prosa de Valter Hugo Mãe, apontando, no quinto romance do autor, "um resultado artístico em que se encontra um equilíbrio estético entre a leveza e uma realidade ficcional dotada de peso" (COSTA E SILVA, 2021, p. 29). *O filho de mil homens* (2011), pois, é capaz de condensar, em sua configuração, por exemplo, a crueldade de uma sociedade preconceituosa, bem como as dores do desamparo, ao lirismo advindo do amor do protagonista. A autora também faz referências às conferências de Italo Calvino (1990), em cujo texto se lê que o equilíbrio na literatura se baseia, entre outras coisas, na fabulação e em sua "função existencial, [n]a busca pela leveza como reação ao peso de viver" (CALVINO, 1990, p. 39). Mais ainda: o autor não considera um disparate "relacionar a função xamânica e feiticeiresca, documentada pela etnologia e o folclore, com o imaginário literário" (CALVINO, 1990, p. 41); considera, sobretudo, uma necessidade antropológica.

Para enfrentar a precariedade da existência da tribo – a seca, as doenças, os influxos malignos –, o xamã respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximas de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas ou palhas de milho. Antes de serem codificadas pelos inquisidores, essas visões fizeram parte do imaginário popular, ou até mesmo, diga-se, da vida real. Vejo uma constante antropológica nesse nexo entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua (CALVINO, 1990, p. 39-40).

Ao contrário – ainda que nem tanto – da concepção de Calvino, Aline Bei parte, em *O peso do pássaro morto* (2017), da não leveza para construir uma narrativa na qual a protagonista inominada se percebe emaranhada em situações tais que, se não impedem completamente, lhe dificultam bastante o voo. Já em *Pequena coreografia do adeus* (2021), é possível perceber, até mesmo pelo título do livro, quanto a questão da leveza está intrinsecamente associada à dança e à capacidade de sobrepor-se à lei da gravidade, pois somente um corpo que se movimenta no tempo e em diferentes direções consegue romper a lei da inércia, ainda que, neste romance, essa ideal de leveza não seja construído ou alcançado plenamente. Em sua etimologia, por sua vez, a palavra “coreografia” – do grego *khōros* ("dança") + *graphein* ("escrever") – já designa um conceito bastante similar ao conceito de pulsão em psicanálise, pois também ele se inscreve no limiar entre o real e o simbólico, articulando vivências internas, tais como sentimentos, emoções e afetos, à expressão corporal.

Tanto Valter Hugo Mãe quanto Aline Bei tratam, nas obras literárias escolhidas, da questão da solidão humana e de como as relações familiares contribuem, muitas vezes, para aumentar as distâncias entre as personagens; de como essas mesmas personagens podem, muitas vezes, desconhecer o significado da compreensão e do ato de acolher o outro em sua singularidade, propagando estereótipos excludentes, perpetuando e intensificando, muitas vezes, o sofrimento daqueles que buscam um lugar, qualquer que seja ele, onde possam ter uma existência autêntica. Em inúmeras ocasiões, esse único lugar que cabe às personagens é o refúgio dentro de si mesmas, num afastamento voluntário da sociedade; noutras, elas insistem em acreditar que seja possível driblar a solidão e construir alguma coisa com o que têm, como na família-mosaico de Crisóstomo.

Dessarte, esta pesquisa objetiva estabelecer um paralelo comparativo entre as três obras dos dois referidos autores pertencentes às literaturas portuguesa e

brasileira, concentrando-se na compreensão de como as relações familiares se constituem no romance, mesmo em contextos de conflito. Busca-se analisar, também, de que forma essas famílias contrastam entre si e se reinventam, ainda que seus membros, com frequência, firam uns aos outros mutuamente e, de forma irônica, busquem refúgio na solidão que tanto temem e da qual tanto fogem. Além disso, pretende-se identificar os fatores que as impelem, na tentativa de escapar do sofrimento, à busca por pertencimento – busca que, paradoxalmente, resulta, na maioria das vezes, em novas tentativas frustradas de superação desses mesmos conflitos.

A hipótese que orienta esta tese, por conseguinte, é a de que as três narrativas compartilham um diagnóstico⁷ sobre a família e o amor – a família como lugar de insuficiência afetiva, o amor como prática que precisa ser aprendida e que, com frequência, não o é –, mas elaboram respostas formais e temáticas distintas a esse diagnóstico, como se demonstrará no quarto capítulo. Em *Mãe*, essa insuficiência abre espaço para a invenção, e essa aposta se inscreve na própria arquitetura tipográfica do romance. Em *Bei*, ela deixa sedimento, e esse peso organiza o que as protagonistas vivem, mas sobretudo o modo como a escrita se distribui, se interrompe e se cala na página.

⁷ Apesar de esta tese estabelecer uma interface com a psicanálise, não se emprega aqui o termo “diagnóstico” em seu sentido clínico, de modo a evitar a armadilha que Cleusa Rios Pinheiro Passos identifica como herança das práticas de patografia e psicobiografia, que reduziam a obra literária a um sintoma a ser diagnosticado na vida psíquica do autor ou da personagem (PASSOS, 1995, p. 16). O termo designa, neste trabalho, apenas um padrão temático que a leitura comparativa das três narrativas permite identificar.

2. CARTOMETRIAS DO AFETO EM *O FILHO DE MIL HOMENS*

2.1 *De profundis*: no limiar da súplica

O romance *O filho de mil homens* (2011), do escritor português Valter Hugo Mãe, é uma narrativa em terceira pessoa – estruturada em vinte capítulos – que explora as múltiplas faces do amor e da construção de vínculos familiares não convencionais na contemporaneidade. A obra tece uma delicada história ao redor da personagem Crisóstomo, um pescador solitário de quarenta anos que procura preencher algo que lhe falta, em primeiro lugar, por meio da paternidade.

Da mesma forma que o romance *o nosso reino* (2004), *O filho de mil homens* também se ambienta em uma vila de pescadores fictícia e prescinde de sinais gráficos que distingam interrogações de afirmações, ainda que o leitor possa inferir, pela leitura dos excertos, a pontuação omitida⁸. Há, em ambos os romances, a intenção de velar

⁸ O estilo inicial de Valter Hugo Mãe não se compreende sem o precedente de José Saramago, de quem herda, e contra quem, em certa medida, se define, o programa de subversão da pontuação como restituição da oralidade à prosa. Em Saramago, a técnica, presente desde os anos 1970, consolida-se a partir de *Levantado do Chão* (1980). Ana Paula Arnaut, contudo, localiza em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) o “verdadeiro manancial” dos veios “principalmente formais” do universo ficcional saramaguiano (ARNAUT, 2008, p. 18), obra em cuja superfície já se verificam “as marcas que pautarão o estilo saramaguiano (peculiar uso dos sinais de pontuação ou outras entropias sintáticas e semânticas)” (ARNAUT, 2008, p. 20). Não se trata de abolição da pontuação, já que Saramago a usa, mas de sua reconversão a um texto “destinado essencialmente para ser ouvido”, como notou Luís de Sousa Rebelo, de cadências estimuladas “pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação” (REBELO, 1985, p. 11-14 *apud* ARNAUT, 2008, p. 149); resta, então, aquilo que o escritor preferia chamar sinais de pausa, e o diálogo, despojado de travessões e aspas, passa a ser assinalado pela maiúscula que sucede à vírgula. Isso é, inclusive, explicitado pelo próprio Saramago nos *Cadernos de Lanzarote – Diário II*: “é como narrador oral que me vejo quando escrevo”, reconhecendo que mesmo as suas “estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos” provêm “de uma certa ideia de um discurso oral [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 49 *apud* ARNAUT, 2008, p. 87), confissão que liga, num só lance, o período sinuoso herdado do sermão de Vieira à voz dos contadores, encarnada na figura do avô Jerónimo evocada no discurso de Estocolmo (SARAMAGO, 1999). Mãe, por sua vez, radicaliza e desloca essa herança: na tetralogia das minúsculas, à supressão do travessão e do ponto de interrogação soma-se a abolição das maiúsculas, “excesso” ausente no modelo saramaguiano, no qual a maiúscula é, ao contrário, peça funcional do sistema, pois é ela que marca a alternância de vozes no diálogo. O reconhecimento simultâneo da “dívida” e da diferença foi selado no discurso de entrega do “Prémio Literário José Saramago” a *o remorso de baltazar serapião*, em 30 de outubro de 2007, ao descrever a leitura do romance como a experiência de “assistir a um novo parto da língua portuguesa” e ao identificar, na supressão do ponto de interrogação, o mesmo gesto de retirada do supérfluo que praticara: “se estás a ler, entendes” (SARAMAGO, 2018, p. 11-12). Mesmo quando, a partir de *O filho de mil homens* (2011), Mãe reabilita as maiúsculas e encerra o ciclo, a pontuação permanece desviante.

algo que não chega a estar totalmente oculto; contudo, no primeiro livro, conforme defende Marcelo Franz (2015, p. 52), observa-se a proposta de recorrer ao alusivo e ao alegórico para retratar “mentalidades deformadas pelo Estado Novo a partir da perspectiva do absurdo”, enquanto que, em *O filho de mil homens*, a mentalidade conservadora e retrógrada das personagens manifesta-se de modo mais explícito nas palavras carregadas de posicionamentos moralistas e nas adjetivações marcadamente preconceituosas.

Além disso, se em *o nosso reino* (2004) o protagonista benjamim questiona a ausência de controle sobre o tempo e os enigmas da própria existência, sobretudo aqueles ligados ao nascimento, à vida e à morte:

[...] como saber-me bastardo, parido em casamento arranjado, me trouxe essa solidão, a de ficar mais isolado na minha crescente diferença, sabendo que tudo e todos haveriam de cair e eu, autonomamente existindo, filho de um segredo maior, como a conhecer e a saber tudo de todos menos de mim. era porque tudo na minha cabeça havia sido um segredo, estar-me destinado a santidade e desconhecer os mistérios divinos, imaginar a morte de todos e desconhecer os tempos de deus. (MÃE, 2004/2012, p. 123)

Em *O filho de mil homens* não é propriamente a urgência do tempo que inquieta o protagonista. Para Crisóstomo, a reflexão sobre isso está diretamente vinculada à questão da paternidade:

Perguntava-se que pai seria, assim a perder-se de uma criança tanto tempo. Que pai seria se chegasse tarde de mais. Cada segundo a menos no tempo de um filho era para um pai uma trágica perda, e nada haveria de o compensar" (MÃE, 2016, p. 22, grifo nosso).

As perguntas de Crisóstomo vêm sem ponto de interrogação e convertem-se em constatações, como se Crisóstomo não esperasse resposta porque já soubesse, de antemão, que seria tarde demais. Além disso, institui-se o tempo como operação de subtração em vez de acréscimos, e a locução adverbial destacada funciona como uma figura que antecipa, no nível sintático, o inventário da metade que estrutura o capítulo, de tal forma que o tempo verbal do futuro do pretérito aloque a personagem na zona do possível não realizado, mantendo-a suspensa entre o desejo e a incompletude, entre o pai que poderia ter sido e o pai que ainda não é.

De todo modo, esse contraste entre a morte como questão estruturante e a

vida como força motriz se radicaliza quando confrontamos *O filho de mil homens* com *o remorso de baltazar serapião* (2006). No segundo romance da *tetralogia das minúsculas*, a morte não aguça o desejo de continuidade; antes, ela o sufoca. serapião narra os crimes que cometeu contra a própria esposa, ermesinda, numa sociedade medieval em que a violência contra a mulher se naturaliza como prerrogativa masculina. Se Crisóstomo "cai para dentro de si" e dessa queda extrai o impulso de construir família e amor, serapião cai também, mas para dentro de uma brutalidade que ele mesmo não compreende nem questiona.

O quarto romance da tetralogia, *a máquina de fazer espanhóis* (2010), porém, situa essa questão familiar num registro diferente. antónio silva, protagonista do romance, é internado num lar de idosos após a morte da esposa laura, depositado ali pelos filhos com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias, e a solidão que experimenta não é a de quem ainda não encontrou o amor, como Crisóstomo, mas a de quem o perdeu e foi despojado de todos os vínculos que lhe conferiam um sentido de existir. O que o romance propõe, no entanto, é quase subversivo: no asilo, silva constrói com pereira, silva da europa, esteves (sem metafísica⁹), anísio e outras personagens uma família que ele mesmo nomeia como "unida sem parecenças no sangue, apenas no destino de distribuirmos a solidão uns pelos outros" (MÃE, 2010, p. 310). A família-mosaico de Crisóstomo e a família do lar de idosos de silva resultam, estruturalmente, da recusa de que o pertencimento seja determinado pelo sangue; a diferença é que, em *O filho de mil homens*, isso nasce do desejo e da escolha, e em *a máquina de fazer espanhóis* (2010), nasce do desamparo e da proximidade da morte, o que parece sugerir que, na obra de Mãe, a família inventada não é apenas uma utopia possível; é, por vezes, a única forma de resistência que resta.

Além disso, a percepção da passagem do tempo leva Crisóstomo a refletir sobre o fato de que não havia encontrado um amor, tampouco constituído uma família e, ao dar-se conta desse fato, constata a sua incompletude, sentindo-se um homem pela metade. O protagonista, então, concretiza o sonho de ser pai adotando Camilo,

⁹ A aproximação de Valter Hugo Mãe a outros escritores encontra ressonância, também, em Fernando Pessoa. Em *a máquina de fazer espanhóis* (2010), o romance estabelece um diálogo intertextual com o poema "Tabacaria", do heterônimo Álvaro de Campos, por meio da personagem Esteves, figura "migrada" do universo pessoano para o asilo *feliz idade* e cuja alcunha de homem "sem metafísica" é revisitada ao longo da narrativa como crítica à alienação política do povo português sob o salazarismo (FRANZ, 2023, p. 11-12). Essa aproximação não é casual, visto que a relação entre Saramago e Pessoa já se configura como eixo estruturante da prosa portuguesa contemporânea, herança da qual Mãe se constitui continuador, reelaborando-a nos planos temático e formal de sua própria ficção.

um garoto de catorze anos até então criado pelo velho Alfredo, um senhor que o resgatou após a morte da mãe do menino, uma anã que sequer chegou a conhecer o próprio filho; com o passamento do "avô", porém, Camilo fica mais uma vez só e desamparado, sendo acolhido por Crisóstomo. O pescador, no entanto, descobre não se contentar apenas com a paternidade e passa a almejar, também, o amor romântico, ampliando o seu horizonte de conexões afetivas. À medida que constrói sua família-mosaico imediata com Camilo, Crisóstomo progressivamente aglutina ao seu núcleo outras personagens socialmente marginalizadas que, assim como ele, anseiam, à sua maneira, por pertencimento e aceitação.

Alessandra Rech (2018) sustenta que o próprio emprego da palavra “afeto” em determinados momentos da narrativa já indicaria um movimento de transcendência das personagens em relação às posições estigmatizadas que lhes são socialmente atribuídas. Segundo a autora, essa dimensão se articula a outros aspectos da estética textual nas sociedades pós-modernas, perceptíveis nas fragmentações, intertextualidades, polifonias, niilismo, humor e simultaneidades que estruturam a narrativa. As personagens de Valter Hugo Mãe emergem, assim, com a força de arquétipos: “Sua forma alegórica de representar questões humanas abrangentes em um *locus* pitoresco se contrapõe à velocidade do presente” (RECH, 2018, p. 32). Rech argumenta ainda que temas como machismo, xenofobia e homofobia ultrapassam o contexto ficcional e reverberam para além dele; nesse sentido, “o final feliz é construído a partir da abertura para acolher o outro, o que torna a obra especialmente pertinente no âmbito dos afetos na pós-modernidade. A fábula se configura em ativismo” (RECH, 2018, p. 35).

Em tese, o primeiro questionamento emergente é de descobrir quem é esse filho de mil homens. De início, corre-se o risco de acreditar precipitadamente que ele é o jovem Camilo, filho órfão da anã que acusava quinze homens da localidade de potencial paternidade. As perguntas, porém, são apenas sugeridas, pois, conforme já citado anteriormente, em nenhuma passagem do texto há pontos de interrogação, mesmo quando existe o claro indicativo de uma pergunta, como no episódio após o defloramento de Isaura em que “O pai perguntava: sangras. E ela respondia: não. A mãe dizia: se calhar não foi ao fundo. O pai perguntava: saem coisas. E ela respondia: não. A mãe dizia: se calhar não foi ao fundo. O pai dizia: não foi ao fundo (MÃE, 2016,

p. 55)¹⁰.

A não decifração acerca da paternidade de Camilo, por sua vez, é respondida como uma aposta em quase todas as figuras masculinas da vila e que extrapola as relações familiares da narrativa. Num sentido mais abrangente da condição humana – condição esta em que o ser busca um lugar no grupo e na sociedade – e para além do romance, o “filho de mil homens” pode ser traduzido como cada homem, cada mulher e cada criança que porventura tenham nascido ou foram criados na imaginação, pois todos os seres humanos são frutos não apenas de seus antecedentes, mas também de todas as construções histórico-culturais dos outros membros da sociedade em que estão inseridos, independentemente de fazerem ou não parte de sua genealogia.

O livro, nesse sentido, parece capturar muito bem esse construto atravessado pelos olhares outros, pois até mesmo as personagens que não pertencem à família-mosaico de Crisóstomo contribuem para a formação da teia de (des)afetos que perpassa toda a narrativa. Esses olhares, muitas vezes carregados de julgamentos e preconceitos, revelam as limitações de suas próprias visões de mundo e evidenciam como a normatividade social se estabelece por meio de perspectivas cristalizadas sobre o que é considerado aceitável ou desviante:

O Crisóstomo disse ao Camilo: todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo. Como se os nossos mil pais e mais as nossas mil mães coincidissem em parte, como se fôssemos por aí irmãos, irmãos uns dos outros. Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós (MÃE, 2016, p. 205, grifos nossos).

A estrutura retórica desse discurso de Crisóstomo merece atenção, pois o que parece ser uma afirmação categórica sobre a condição humana é, na verdade, atravessado por uma modalização. O protagonista começa com uma metáfora assertiva, mas imediatamente a suspende com duas comparações introduzidas por *como se*. Assim, a fala de Crisóstomo não enuncia uma verdade sobre a humanidade, mas um desejo formulado com a convicção de quem precisa acreditar nele e, assim,

¹⁰ O diálogo é construído como uma espécie de litania em que a pergunta do pai, a resposta de Isaura e o comentário da mãe se repetem em ciclo fechado, até que a repetição se contraia numa declaração final: “não foi ao fundo”. A estrutura reiterativa mimetiza a obsessão dos pais com a virgindade da filha, transformando o interrogatório doméstico num ritual de violência simbólica. Nota-se, ademais, que as perguntas sem ponto de interrogação deixam de ser perguntas propriamente ditas, haja vista que o pai não pergunta para saber, mas para confirmar o que teme.

as comparações que se seguem à metáfora inicial colocam em xeque o absolutismo desta, revelando que a certeza exibida é, antes, uma vontade.

Portanto, pode-se conceber *O filho de mil homens*, inicialmente, como uma narrativa do lugar da ausência, pois as personagens nucleares da obra retratam o vazio de uma existência marcada pela falta: de amor, de mãe, de pai, de filho, de um lugar. Essa ausência, porém, não diz respeito apenas a um lugar não ocupado, embora esse conceito também exista, mas de uma falta estrutural, constitutiva da experiência humana. Talvez seja por esse motivo que o nome do livro retrate uma hipérbole de mil homens inexistentes e, em contrapartida, a expressão de mil existências que se fundem no desejo de Crisóstomo de se tornar pai.

Se algo falta, no entanto, muitas outras coisas sobram – solidão, tristezas, desapontamentos e silêncios, numa profusão na qual se misturam circunstâncias que remetem a uma queda aparentemente derradeira, metáfora recorrente: "Para dentro do homem o homem caía" (MÃE, 2016, p. 19). Ocorre, muitas vezes, uma alusão à herança bíblica judaico-cristã, ligada ao mito da queda e à expulsão do paraíso, mas não só, como se discutirá neste capítulo da tese. Se é, entretanto, a queda do homem que pontua a sua falta estruturante, inaugurando-lhe o desejo, então essa narrativa de Mãe pode ser percebida como um convite à construção de si mesmo em outros registros: Crisóstomo quer um filho, pois o simulacro personificado no boneco de sorriso de botão – que o protagonista mantinha consigo e tratava como filho – não mais satisfaz sua demanda de continuidade.

Já a queda de Isaura é construída como uma descida progressiva, marcada por uma série de perdas que o discurso vai enumerando como quem cataloga estragos. Seduzida e abandonada pelo namorado, Isaura ocupa no texto o lugar da personagem que vai sendo apagada, "a rapariga bem-mandada" que se diminui à medida que a narrativa avança: jovem e desejável, ela se converte progressivamente em alguém que persiste numa espera sem objeto definido. O mesmo movimento descendente organiza Antonino e Camilo: a narrativa os apresenta sempre a partir de uma ausência inaugural, e é a partir dessa ausência que o texto os mobiliza. Todas essas quedas, por sua vez, se desenrolam numa vila de pescadores cercada pelo mar.

Da porta aberta viam-se a areia da praia e a água livre do mar. A casa assentava numas madeiras fortes que pareciam árvores robustas a nascer e

que, ao invés de uma frondosa copa, tinham em conjunto umas paredes intensamente azuis com janelas a mostrar cortinas brancas atrás dos vidros. [...] Era uma casa que não queria estar sozinha (MÃE, 2016, p. 20).

A descrição da casa de Crisóstomo ocorre mediante um “paralelismo cromático” em que o azul das paredes replica o azul do mar, e as cortinas brancas remetem à areia da praia; o narrador não declara essa equivalência, deixando ao leitor a tarefa de percebê-la. Trata-se de um recurso de composição no qual o espaço interno da casa replica, em escala reduzida, o espaço externo da paisagem. O efeito é o de que a casa, além do lugar onde Crisóstomo vive, é a exteriorização de seu estado, e o desfecho da descrição radicaliza esse procedimento ao atribuir desejo ao objeto inanimado, numa prosopopeia que desloca para o espaço físico o que pertence à personagem.

Crisóstomo é, pois, a personagem que se apresenta desde o início da narrativa como alguém partido pela metade e que chegou aos quarenta anos e quer escapar da sina do tempo, ou melhor, da não paternidade no tempo que lhe resta: "Cada segundo a menos no tempo de um filho era para um pai uma trágica perda" (MÃE, 2016, p. 22). A queda em si, repetida diversas vezes ao longo do texto de Mãe, revela o temor da morte (não só em Crisóstomo) e a consciência da finitude do homem que, na ausência de filhos, prevê o seu desaparecimento na linha do tempo. Esse temor se torna mais claramente expresso no anseio demonstrado pelo velho Alfredo de que Camilo perpetue a sua história:

O velho Alfredo contaminava o menino de memórias sobre a Carminda e sobre si. Achava que o menino era a herança. O menino era o que ficava ao mundo como continuidade de que algo não se pudera fazer antes nem de outra maneira [...] O velho Alfredo instruía o rapaz por um sentido muito egoísta do amor. Instruía o rapaz igual a um mensageiro que partiria depois, sozinho, à mercê da sorte, a espalhar notícia de quem um dia, numa vila de praia, vivera um casal, Carminda e Alfredo, que se amou muito [...]. Porque havia uma tristeza insuportável em permitir que um amor assim se apagasse sem testemunho (MÃE, 2016, p. 79).

Ao descrever Alfredo, o narrador usa o verbo "contaminar", palavra que carrega, em si, a transmissão de algo que se passa, grosso modo, involuntariamente, que atravessa os limites do outro sem pedir permissão. A voz narrativa deixa entrever, nessa escolha lexical, um julgamento que aparece mais adiante, reiterado no plano do preconceito. A Crisóstomo, por sua vez, o narrador reserva uma posição diferente,

já que sua solidão é apresentada como ponto de partida para o reconhecimento da solidão alheia. Ainda sobre Alfredo, a metáfora do mensageiro que partiria sozinho, à mercê da sorte, é reveladora da violência implícita no projeto do Velho, pois Camilo é preparado como uma carta endereçada ao mundo, cujo conteúdo pertence a outros, produto da ambivalência de um amor que cuida ao mesmo tempo em que usa.

De todo modo, diante da constatação, pelas personagens, de sua própria incompletude e de quanto elas anseiam por fugir da solidão de suas existências cindidas ao meio, não há como não se lembrar do discurso de Aristófanes, estabelecido em *O banquete*, de Platão (2003). No texto, Aristófanes, tomando a palavra, desenvolve a sua teoria dos gêneros para explicar a importância e o poder do amor. De início – explicara ele – não existiriam apenas dois gêneros, masculino e feminino, mas três. O andrógino seria um gênero distinto, comum aos outros dois.

[...] inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...]. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores (PLATÃO, 2003, p. 20).

Segundo o texto, os homens inteiros eram de uma força e de um vigor impressionantes, mas tornaram-se presunçosos e voltaram-se contra as divindades. Zeus, então, deliberando com os demais deuses do Olimpo para enfraquecer o homem, decidiu cortá-los ao meio, enfraquecendo-os e condenando-os a uma busca eterna pela completude perdida. Assim, as partes mutiladas ansiavam pela reunião com sua outra metade.

Então, de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós portanto é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento (PLATÃO, 2003, p. 22).

Assim, se por um lado temos o discurso medicalizante das paixões humanas, representado por Erixímaco, é Aristófanes – o comediógrafo – quem apresenta aos convidados uma visão poética das possibilidades de expressão dos amores possíveis.

Em sua teoria, ao serem divididos ao meio, aqueles seres compostos pelo uno masculino dariam origem a dois homens que gostam de homens e se buscariam mutuamente para tentar restaurar a unidade primordial. Aqueles compostos pelo uno feminino originariam mulheres que gostam de mulheres, e os seres andróginos, compostos pelo par de opostos masculino e feminino, a homens e mulheres que se atrairiam e se buscariam mutuamente.

Em *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe aponta, entretanto, que a cisão do homem transcende a questão dos gêneros, ainda que haja caminhos para a discussão de várias temáticas ligadas à busca de um lugar na sociedade, inclusive a partir da sexualidade. Ademais, a narrativa também propõe uma promessa de esperança; não raro, porém, a cadência dos acontecimentos segue sempre uma tríade: esperança, decepção e redenção. Na narrativa, a vida das personagens centrais¹¹ é, muitas vezes, estilhaçada na queda, para só depois ser recolhida aos pedaços cortantes, dolorosos, fragmentos irregulares aparentemente impossíveis de reparação, tal como uma porcelana que, ao se quebrar, é esfacelada e perdida para sempre. Ou é o que parece.

Aos poucos, porém, os fragmentos das histórias das personagens nucleares vão sendo reunidos no romance; as esperanças despedaçadas vão sendo transmutadas em outra coisa, e tudo se transforma em um mosaico de meias esperanças resgatadas, um encontro de pessoas que, mesmo pela metade, não escondem a sua incompletude e não fingem ser inteiras, tampouco mais profundas do que realmente são. É assim que Crisóstomo encontra Isaura, que Camilo encontra um pai, que Antonino encontra um lugar naquela família, e que a mãe deste encontra uma filha. Cada uma dessas personagens é introduzida pelo narrador a partir de uma perda inaugural, enunciada em caráter quase inventarial: Camilo, a quem a narrativa apresenta sem mãe e depois sem o único substituto que tinha; Isaura, que vai perdendo, gradualmente, cada atributo que a tornava visível aos olhos da comunidade; Antonino, cuja impossibilidade de nomear o próprio desejo é

¹¹ As personagens centrais do romance *O filho de mil homens* correspondem àquelas que são marginalizadas dentro da história narrada por motivos vários: Isaura, por ter cedido às investidas sexuais do namorado; Antonino, por demonstrar posturas afetivas que o afastam da heteronormatividade; Matilda, por ter criado – aos olhos das personagens do vilarejo – um homem afeminado, e outras que serão arroladas neste estudo. Todas essas personagens se constroem enquanto seres machucados e, portanto, este trabalho os considera personagens “estilhaçadas”, cindidas, à procura de pertencimento.

transformada, no texto, em silêncio e desvio constante. Dessa forma, o encontro na vila dos pescadores é marcado pela autenticidade, mesmo que não o seja de forma intencional; encontram-se em meio à vivacidade dos desdobramentos, tanto físicos quanto psicológicos, de seus desencontros e desenganos.

A busca de Crisóstomo pelo “filho perdido” se transmuta em um movimento quase pendular que o lança de um lugar a outro, como se o seu “saco de tristezas” representasse o tempo, e a areia que ele bate do corpo, os grânulos da ampulheta.

Se era verdade que se sentia um homem só com metade de tudo, também era verdade que uma parte de sua dor ficara ali, como se de um saco se esvaziasse. A areia haveria de a fazer deslizar até ao mar e o mar lavaria tudo. Aconteceria assim porque, aos quarenta anos, o Crisóstomo assumiu a tristeza para reclamar a esperança (MÃE, 2016, p. 23).

A partir do encontro de Crisóstomo e Camilo na beira da praia, ambos passam a integrar uma unidade e são vistos por todos como se fossem, desde o início, pai e filho, “porque se sentiam inteiros, porque ainda antes de se encontrarem já eram parte um do outro e podiam jurar sobre isso” (MÃE, 2016, p. 27). Assim, é nesse espaço alanhado que o périplo da solidão se instala, que a falta faz morada, instigando as personagens à busca incessante pela fatia de amor que talvez lhes pertença, que talvez lhes caiba, ainda que em forma de migalhas, em porções divididas. É que nada em *O filho de mil homens* acontece como esperado, e o lugar disponível nem sempre é confortável. Esse local, não raro espremido, é preenchido, muitas vezes, por personagens mesquinhas, tal como o ex-namorado inominado de Isaura e a personagem Rosinha, a mulher que se casa por interesse.

Enquanto isso, outras personagens mais significativas da narrativa assistem a tudo, lutando para não perder a única esperança que ainda resistia, tal como Isaura, “a rapariga bem-mandada”, que, mesmo sendo enxovalhada e descartada pelo namorado, tenta resgatar qualquer coisa, ainda que tivesse a certeza de que nada de valor poderia sobrar daquela relação:

Assim foram uns anos, como se pelos anos ela acreditasse que ele se cansaria e ficaria para sempre. Ele, entusiasmado pelas raparigas da praça, magoava a Isaura como a gastar com ela um resto de outro desejo ou só um excesso de desejo. Não era nada por ela, era exclusivamente por ele. Uma demasia (MÃE, 2016, p. 59).

O campo semântico do gasto e do resíduo – “gastar”, “resto”, “excesso” – reduz Isaura progressivamente a destino secundário de um desejo que nunca foi seu, e a

frase nominal que encerra o trecho condensa essa ideia, pois ao suprimir o verbo e o sujeito, ela também suprime a necessidade de explicar de quem é o excesso, se do desejo do namorado, do tempo desperdiçado por Isaura ou dos danos causados, como se a ambiguidade e a dúvida (de Isaura) fossem, elas mesmas, parte da própria violência. Também Rosinha, a mulher citada que se casa por interesse com o velho Gemúndio, não demonstra solidariedade à solidão do velho e ao pavor que ele tinha de morrer sozinho e, conversando com Rodrigues, o pai de sua filha, parece só conseguir enxergar a si mesma. O narrador nos sugere, todavia, que tal como Isaura, Rosinha também fora magoada, restando-lhe apenas uma esperança de amor:

Se não lhe ficava indiferente era porque esperava ainda que ele a resgatasse daquela loucura, que ele a convencesse de que seu pouco dinheiro era mais futuro para si e para a filha do que as fortunas do Gemúndio. Quem me dá mais futuro, repetia ela, não sou uma estúpida de ir com um homem que já me mostrou que não me garante. Não sou uma estúpida. Agora tenho um serviço muito simples, esperar, enterrar o velho e seguir como se o juízo fosse uma coisa abundante do mundo e estivesse em toda a parte (MÃE, 2016, p. 160).

Diante da aridez das esperanças frustradas, as personagens endurecidas não perdem o desejo sexual, mas o sexo é, muitas vezes, um subterfúgio ao amor e ao ódio, ao prazer e à dor. O amor é bom? Maria, mãe de Isaura, achava que ele se estragava, e a filha, ao provar do amor estragado, diminui-se. “Era preciso que não estragasse. Era preciso que não estragasse o amor” (MÃE, 2016, p. 49). Na concepção de Maria, a virgindade perdida fora do casamento transformava as pessoas em zumbis, “mortos cujas almas se esqueceram de partir” (MÃE, 2016, p. 50).

Para as vizinhas da anã, entretanto, o amor era algo que ela jamais deveria conhecer, na medida em que, também para elas, amor e sexo eram palavras sinônimas. “[...] seria até melhor que não soubesse do prazer, que não tivesse prazer, que não gostasse do amor. Seria melhor que a anã tivesse um buraco para fazer chichi igual ao que faz um prego na parede” (MÃE, 2016, p. 33).

2.2 Crisóstomo: um mestre da arte de *Kintsugi*

A princípio, ao tomar conhecimento de que o protagonista é um pescador, pode-se tender a imaginar a personagem como uma simples alusão a Pedro, o apóstolo, e

o nome Crisóstomo como ligado à palavra “Cristo”, sobretudo quando Alberto Manguel (2016, p. 12) – no prefácio do livro – faz referência ao lugar e às personagens de Mãe como o primeiro casal bíblico. Crisóstomo, no entanto, vai além, apesar de esse sentido também não se perder: a origem etimológica do nome Crisóstomo, segundo John Norman Davidson Kelly (1995), remete a *Khrysostomos* – uma junção do grego 'khrusós' e 'stóma', que resultaria em algo como 'boca de ouro'.

Baseando-se nos étimos do nome de Crisóstomo, é possível fazer uma associação ao *Kintsugi*¹² (金 *kin* = ouro | 継ぎ *tsugi* = emenda), um conceito oriental que, de acordo com Edgar Ueda (2018), refere-se a uma técnica milenar desenvolvida no Japão para restaurar peças de cerâmica ou porcelana que foram quebradas, utilizando-se de uma mistura de pó de ouro, prata ou platina e *urushi* (laca japonesa) no reparo das peças danificadas. Mais do que uma técnica, na verdade, trata-se de uma filosofia de valorização das marcas deixadas pelo tempo e pelas adversidades: o objeto quebrado e restaurado expõe suas cicatrizes como prova de superação, tornando-se, por isso, singular.

No *Kintsugi*, portanto, a restauração exige recolher os fragmentos, preparar sua recomposição e atravessar um tempo de espera até que a matéria se reorganize. Apenas então o ouro é aplicado, tornando visíveis as marcas da fratura. De forma análoga, na narrativa, a ruptura não se apresenta já significada, mas demanda um tempo de elaboração para que possa ser integrada à experiência da personagem.

Sigmund Freud (2017), por sua vez, ao refletir sobre a elaboração da perda, descreve um processo que exige tempo e que não se reduz à superação imediata do sofrimento. O que interessa à análise literária, porém, é reconhecer como o texto de Mãe inscreve esse tempo na própria forma narrativa com o ritmo reiterado das quedas e dos encontros, a repetição da imagem da areia e do mar, de modo que tudo isso construa uma temporalidade da elaboração que o leitor experiencia como duração. Tal posição também é defendida por Sueley Aires (2020) em um artigo sobre o tema. Para a autora, "não se trata, portanto, de uma aplicação da teoria psicanalítica aos personagens de um dado livro ou à vida do autor [...], mas de pensar um modo de inscrição das perdas por meio da palavra" (AIRES, 2020, p 181). Na relação entre

¹² É preciso salientar que não se pretende, neste trabalho, discutir qualquer herança oriental no romance em questão. Pretende-se, tão somente, fazer uma associação entre a técnica de restauração japonesa e a ação restauradora e aglutinante de Crisóstomo.

psicanálise e literatura:

[...] o procedimento literário de Valter Hugo Mãe talvez possa ser pensado com uma dupla inscrição, simultânea: de reconhecimento da perda, de suas dores, da fragilidade que nos toma, do esfacelamento temporário do eu; e, ao mesmo tempo, de reconhecimento da vida, da possibilidade do encontro, da insistência do amor diante do que já se perdeu. Entre essas inscrições, resta a palavra – compartilhada, herdada, inventada, subvertida em sua relação com a sintaxe e com a gramática. (AIRES, 2020, p. 187)

Posto que não se esteja discutindo essas relações em pessoas reais, mas em personagens, discutir-se-á, aqui, a forma como Crisóstomo, personagem aglutinante, exerce, no corpo da narrativa, esse papel de concatenador das demais personagens, mesmo que ele próprio, a princípio, perceba-se tão fragmentário:

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

Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade no espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos (MÃE, 2016, p. 19, grifo nosso).

O uso da anáfora acumula faltas até que a falta se torne, ela mesma, uma espécie de figura discursiva. A progressão dos substantivos começa, pois, no corpo, atravessa o mundo e chega à linguagem, como se a incompletude de Crisóstomo culminasse na incapacidade de se nomear e de explicar o seu desejo. Isso é coerente com o projeto estético de Mãe, que, conforme já discutido, toma a palavra como lugar de elaboração e resistência: se ao protagonista faltam as palavras para se explicar às pessoas, é porque a crise que ele atravessa é, em última instância, também uma crise de linguagem, apesar de ser o “boca de ouro”; habilidade, porém, que é sempre recuperada diante de sua família-mosaico. É de notar, ademais, que essa passagem é retomada quase textualmente mais adiante no capítulo, e essa reiteração é algo característico das narrativas de fundo oral que este romance replica.

Diante da solidão que se lhe apresenta como um despenhadeiro, ele escorrega e sente-se como pela metade: “Para dentro do homem era um sem fim” (MÃE, 2016, p. 19). Não à toa, a palavra “queda” aparece diversas vezes no decorrer do texto, pois ela deixa fragmentos que surgem como rachaduras na constituição das personagens, necessitadas de restauração, tal como uma porcelana ou cerâmica.

É nesse "buraco" para o qual a existência o lança, nessa fenda que se apresenta como precipício e que não pode ser tamponada, que Crisóstomo encontra, pelo texto, sua definição central: ele é um homem solitário que a narrativa constrói a partir do vazio. A frase "Para dentro do homem era um sem fim" (MÃE, 2016, p. 19) não se refere tão somente à imensidão interior da personagem, mas a uma esfera topográfica, uma vez que o narrador mapeia Crisóstomo como espaço, e esse espaço é definido pela falta. Segundo o pensamento de Crisóstomo, apenas "o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família" (MÃE, 2016, p. 20).

Contrapondo a ideia religiosa que Alberto Manguel mobiliza no prefácio do livro, onde chega a citar a lenda talmúdica do Jardim do Éden, é possível afirmar que a queda de Crisóstomo dentro de si mesmo – seguida pelos tombos das demais personagens do romance – ao contrário da lenda hebraica da expulsão do paraíso, representa, antes, um quase "*big-bang*", passando a atrair as demais personagens fragmentadas para perto de si, como que a orbitá-lo. Crisóstomo demonstra uma capacidade de amar profundamente, e seu amor tem a força de um ímã poderoso que vai agregando tudo ao redor de si mesmo, num vértice para o qual todas elas convergem. Assim, a queda apontada em "para dentro do homem o homem caía" (MÃE, 2016, p. 19) – reitera-se – não se refere a uma "queda do homem" no sentido religioso – uma queda do paraíso, ainda que o lugar onde os fatos se desenrolem seja descrito como um cenário paradisíaco; trata-se, antes, de um "cair em si" e reconhecer-se fragmentado e incompleto, pela metade. E esse sentimento de incompletude, que lança Crisóstomo na busca do filho perdido (e nesse sentido, sim, Crisóstomo assemelha-se à personagem bíblica de Pedro, buscando pescar filhos no mar da existência), também o faz tomar consciência de outras personagens à sua volta, igualmente em cacos e incompletas, arrastando-se cindidas e fragmentadas.

A cada movimento, porém, quando ele atinge o que desejava¹³ no momento anterior, outro desejo toma-lhe o lugar. Além disso, mesmo que não tivesse perdido o

¹³ A palavra "desejo" é aqui utilizada no sentido psicanalítico freudiano. De acordo com Laplanche e Pontalis (1991), o conceito de desejo em Freud é diferente do conceito de necessidade, pois esta nasce de um estado de tensão interna. Já o desejo é inconsciente e resultante de uma experiência de satisfação (prazer) vivenciada em um momento anterior e que é constantemente buscado e, portanto, ligado a traços mnésicos.

juízo, Crisóstomo também conversa com o universo e espera encontrar contentamento no amor:

E disse à natureza que queria encontrar uma mulher simples, uma que gostasse de viver numa casa pobre com um pescador humilde que tem um filho que é gênio. Um pescador que, por loucura ou ingenuidade, fala baixinho com a areia. Para ser o dobro, disse ele, era para ser o dobro e em dobro ter o que fazer da vida e ter o que deixar ao filho (MÃE, 2016, p. 28).

A natureza¹⁴, nesse sentido, é palco dos desejos e dos encontros, mas Crisóstomo já não se sente metade. O amor agora é fermento que multiplica e que precisa ser repartido e, ao ser dividido, aumenta. “Amar era feito para ser uma demasia e uma maravilha. E a natureza nunca seria burra. A natureza, estava claro, estendia e fazia tudo. Sabia tudo” (MÃE, 2016, p. 25). Tal fato se choca com a visão ocidental do amor e possibilidade de encontrar a felicidade plena. Ao se tomar o sentido do amor a partir dos valores religiosos ocidentais, Denis de Rougemont (1988) sustenta uma dissociação entre o homem e a divindade, que resulta num sentimento de incompletude:

[...] chamarei "ocidental" a uma concepção religiosa que a bem dizer veio do Oriente Médio, mas triunfou apenas no Ocidente: aquela que propõe que entre Deus e o homem existe um abismo essencial, ou como diria Kierkegaard, "uma diferença qualitativa infinita". Em consequência, sem possibilidade de fusão nem de união substancial. (ROUGEMONT, 1988, p. 58)

Rougemont (1988) afirma que, sob o impacto do desmoronamento das estruturas sociais que sustentaram o mito cortês nos séculos anteriores, o século XIX traz a marca da burguesia e do "instinto de morte", antes sublimado na arte aristocrática e agora transportado para a vida cotidiana. Toda a literatura moderna, segundo Denis, passará a exaltar o que ele denominou de “primavera do instinto”, um “renascimento de forças dionísicas” que a moral cristã perseguiu em séculos

¹⁴ Crisóstomo tem, no romance, uma relação muito íntima com a natureza, principalmente com o mar e a areia, o que retoma um ideal romântico. Alexandre de Melo Andrade (2017) enfatiza o papel da natureza para os românticos como algo que transcende o mero cenário onde projetam suas fantasias e emoções. Ela representa um refúgio ideal, um ambiente onde encontram a perfeita sintonia que tanto almejam. Em seu seio, pulsa uma vitalidade magnética que os fascina, e nela residem experiências genuínas e puras que contrastam com o artificialismo do mundo civilizado e capitalista, que se mostra hostil a essa autenticidade natural. Em outras palavras, a natureza não é simplesmente um espelho passivo dos sonhos românticos, mas um santuário vivo que encarna a perfeição que eles buscam. Crisóstomo encarna essa figura romântica e busca preencher essa lacuna entre o eu e a natureza, pois reconhece que esta lhe é extrínseca, mas que ele também faz parte dela.

anteriores.

Mas, além do casamento e da sexualidade propriamente dita, o conteúdo do mito e seus fantasmas invadem os mais diversos domínios: política, luta de classe, sentimento nacional, tudo é pretexto para a "paixão" e já se transfigura em "místicas". É que nos tornamos incapazes de preservar o essencial, de ordenar nossos desejos, de distinguir sua natureza e seus objetivos, de impor um limite a suas divagações - de exprimi-las em imagens. (ROUGEMONT, 1988, p. 200)

Ao contrário da cultura ocidental, a cultura oriental, por não estar atrelada ao jugo moral da cultura judaico-cristã, exalta outros valores e destaca uma relação do homem com a natureza baseada em outros parâmetros. A cultura japonesa tradicional, por exemplo, da qual o *Kintsugi* se tornou uma representação, caracteriza-se pela valorização das marcas do desgaste das coisas, sejam elas decorrentes das experiências da vida ou da utilização de um determinado objeto. Assim, Edgar Ueda (2018) define uma filosofia ligada ao conceito japonês do *Kintsugi*:

Dentro dessa cultura, um vaso que nunca se quebrou é apenas mais um vaso, não importa o quanto ele tenha custado ao ser comprado. Mas o vaso que se torna especial é aquele que, depois de ter sido quebrado, ter sido submetido a condições extremas, tem suas partes unidas novamente com ouro. Isso torna essa restauração especial e eleva a importância do objeto, estabelece um diferencial e o torna único – nada mais se compara ao novo visual do vaso restaurado, e nenhum outro vaso será jamais igual a ele (UEDA, 2018, p. 10).

Da mesma maneira como ocorre na cultura oriental, no poema “Gesso”, de Manuel Bandeira (1974), o eu lírico também desenvolve a ideia de que um objeto comum, uma velha estátua de gesso, ao ser acidentalmente quebrada e reconstruída, acaba tendo o seu valor ampliado devido ao apreço de seu possuidor. No caso do poema de Manuel Bandeira (1974), a laca de ouro é substituída pela pátina do tempo:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
- O gesso muito branco, as linhas muito puras -
Mal sugeria a imagem de vida
(Embora a figura chorasse).
Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a
figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu
(BANDEIRA, 1974, p. 193).

É de forma semelhante, então, que Crisóstomo se justifica na narrativa como "boca de ouro": ele é o elemento aglutinador que o narrador vai posicionando, ao longo dos capítulos, em relação a cada uma das demais personagens, recolhendo os fragmentos das histórias alheias e fazendo-os convergir. Isaura é apresentada quando ela está no ponto mais baixo de sua trajetória na narrativa (abandonada e apagada), e é nesse momento que Crisóstomo entra para devolver a ela visibilidade discursiva, e ela passa de objeto a sujeito de um novo momento do enredo. Ao unir os fragmentos de si mesmo, pois também sofrera, Crisóstomo acaba atraindo as demais personagens, conectando-se a elas e definindo sua função estrutural no romance:

Aos quarenta anos, o Crisóstomo deitou-se sobre a areia e inventou que estava ligado a todas as pequenas e grandes coisas do mundo, como se lhes pertencesse por igual e cada pedaço de matéria fosse uma extensão longínqua de si. la do centro do seu peito aos pinheiros ao fundo, la do centro do seu peito à rocha despontando no meio do mar, la do centro do seu peito até ao telhado de cada casa (MÃE, 2016, p. 199, grifos nossos).

O peito de Crisóstomo, para além da origem afetiva, é o centro a partir do qual o mundo se organiza, e o recurso anafórico projeta formalmente esse movimento ao repetir o ponto de partida enquanto multiplica os destinos, como se o amor só pudesse ser compreendido pelo trajeto que percorre para chegar ao outro. Dessa maneira, em seu sonho, Crisóstomo percebe seu papel de matéria essencial na restauração. Além disso, Crisóstomo sabe, ainda que de forma intuitiva, que seu universo é atravessado pelas interrelações com as demais personagens e sente prazer em expandir-se para além de seus limites. Em *O filho de mil homens*, a verdade é que não apenas Camilo é potencialmente filho de diversos pais, mas as demais personagens centrais, de certa maneira, também o são. Todas elas são construídas, desconstruídas e reconstruídas a partir de suas relações nas quais ora perdem uma parte de si, ora ganham partes de outrem.

A Isaura bebeu o chá, respondeu perante o Camilo a um inquérito curioso sobre a sua vida, e sentiu que namorava. Talvez tenha sido o Camilo a fazê-la sentir isso. Uma pertença maior do que a deambulação em que se via perdida. A Isaura namorava o Crisóstomo, que a sentava ao lado do boneco

do sorriso de botões vermelhos e a apresentara ao Camilo. Os dois fizeram dela a peça de um quebra-cabeças ali encaixada. Acomodada, o cotovelo pousado no braço do sofá, a chávena numa mão, o pequeno prato noutra, a janela em frente sempre mostrando o desembaraço de um azul imenso, ela sentiu-se encaixar. A forma sumida do seu corpo era a matriz inequívoca da falta que existia naquela casa (MÃE, 2016, p. 93).

O adjetivo “sumida”, que ao longo do capítulo descreveu o apagamento progressivo de Isaura, é aqui ressignificado, pois o corpo sumido é, ali, uma adequação, não um defeito. A forma como ela foi se apagando corresponde ao espaço que estava em falta na casa, e o substantivo “matriz” evoca essa forma geradora, que determina o que se produz a partir dele, e é paradoxal aplicá-lo a um corpo descrito como sumido, mas o fragmento dela preserva a forma da fratura, e é por isso que encaixa. Logo, não seria exagero dizer que o narrador formula aqui, em linguagem literária, o mesmo princípio que o *Kintsugi* estabelece materialmente, pois pode-se reiterar, uma vez mais, que o que foi quebrado não é restaurado apesar da fratura, mas por causa dela.

Além disso, vale destacar que a potência restauradora de Crisóstomo como “boca de ouro” ganha relevo ainda maior quando confrontada com o universo de *O apocalipse dos trabalhadores* (2008). Neste romance, maria da graça e quitéria, personagens igualmente fraturadas, igualmente à espera de um amor que lhes confira pertencimento, não encontram nenhuma figura análoga à de Crisóstomo que colija seus cacos e os solde com afeto de maneira tão desobstruída. Ainda que se percebam amando e amadas a certa altura da narrativa, isso não se lhes chega sem que, antes, seus corpos sejam colocados à prova de um caráter utilitário. A sexualidade, ali, surge atravessada pela culpa, pelo desejo insatisfeito e pela frustração de corpos que não aprendem a se tocar com ternura. “não sei fazer amor” (p. 157, 2008), confessa maria das graças (ainda que se prove, ao fim, equivocada), e essa confissão é o negativo exato do que Crisóstomo representa em *O filho de mil homens*, isto é, a do homem que sabe, acima de tudo, que amar é um ato que se aprende no encontro com o outro.

Por sua vez, em *a máquina de fazer espanhóis* (2010), o elemento restaurador existe, mas despido do seu caráter providencial. antónio silva não chega ao lar para reunir ninguém; ao contrário, chega destroçado, recusando contato. E ainda assim, progressivamente, torna-se o elo que sustenta aquela pequena família improvisada em seu *Kintsugi* também improvisado. Não há aqui a “boca de ouro” de Crisóstomo, consciente de seu papel aglutinador; há apenas um homem que aprende, à beira da

morte, que "um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta" (MÃE, 2010, p. 311).

Conforme apontado por Elisabeth Roudinesco (2003) e observado por Danilo Sales de Queiróz Silva (2018), dentre as transformações pelas quais as famílias passaram ao longo da história humana, o golpe mais emblemático não foi a tentativa de suprimi-la, mas a iniciativa dos grupos historicamente excluídos de passarem a integrá-la, sobretudo quando casais homossexuais reivindicaram o direito à adoção. Nesse processo, "a família atual foi capaz de dissociar a reprodução biológica do ato sexual e do parentesco social" (SILVA, 2018, p. 113), reconfigurando seus alicerces sem, contudo, romper com sua função afetiva e social. Tal reconfiguração provocou não apenas estranheza, mas o receio de uma ruptura irreversível: temor que, como se sabe, não se concretizou.

É, pois, nesse horizonte conceitual que se insere a família-mosaico construída por Valter Hugo Mãe. Na narrativa, os enjeitados perambulam à margem até serem capturados na teia de amor tecida por Crisóstomo. Antonino exemplifica com clareza esse movimento: fragmento deslocado no seio familiar e na vila onde nasceu e cresceu, ele também encontra acolhimento naquela configuração singular. Da mesma forma, Matilde (mãe de Antonino) e Mininha (órfã por ela adotada) são incorporadas ao grupo, unidas pelo amor que passa a operar como o verdadeiro laço entre as personagens.

2.3 O mar como projeção: é-se feliz?

Conforme já colocado em outro momento, a narrativa de Valter Hugo Mãe se desenvolve em um lugar fictício, mesmo que – em se tratando de uma obra portuguesa – pudesse acontecer em qualquer vilarejo que sobreviva à base da pesca; trata-se, no entanto, de um recorte do mundo e das experiências da condição do homem em sua incompletude. E, nesse percurso, se há algo constante no romance – em sua inconstância – é o mar. Todas as coisas surgem como uma dádiva das marés, e a cada movimento delas, seja de chegada ou de partida, algo sempre é depositado na areia e ali permanece à espreita de ser reconhecido, recolhido, acolhido, interceptado ou mesmo arremessado de encontro às pedras até que não sobre mais nenhum indício do que fora antes. Desse modo, o que as personagens centrais esperam é que o outro as reconheça como migalhas da esperança que outrora tiveram e que lhes

fora arrancada; uma rocha desbastada que fora perdendo pouco a pouco as suas formas, escavada pelo mar e pela ação dos ventos, transformada em grânulos cada vez menores.

O céu estrelado, o mar espiando e os pinhais adiante, as traineiras a saírem como pirilampos de flutuar. O pescador pensou que a natureza tinha uma inteligência impressionante, e que havia de saber sobre a sua vida havia de entender o seu desejo e havia de lhe acudir. O Crisóstomo, ali sozinho e sem que ninguém por perto o visse ou ouvisse, abriu a boca e falou (MÃE, 2016, p. 22).

Muitas vezes, a natureza é descrita, no romance, como tendo consciência. A praia, sobretudo o mar, é apontada na narrativa como algo que contempla a existência humana e, à guisa de um psicanalista, empresta o ouvido para que as coisas mais íntimas sejam expressas afinal. À beira da praia, as personagens refletem sobre suas angústias, suas dores e frustrações. Também é na beira das águas que os encontros acontecem: “Estava a mulher a falar sozinha no seu lugar, na sua areia, diante do seu mar, numa brisa fresca que a manhã trazia, as cores ainda muito aguadas da timidez do sol e da limpidez da paisagem” (MÃE, 2016, p. 28). Ou, ainda, quando o pai reafirma o seu compromisso de amor com o filho – o futuro:

[...] Crisóstomo disse ao filho que ele não podia ficar sozinho numa casa velha, nem embarcar antes de lhe acabar a vontade de estudar. E o rapaz pequeno respondeu que vontade tinha muita, e que até lhe dava medo do mar, mas que não podia fazer nada em terra, ninguém tinha trabalho que lhe desse peixe suficiente para comer ou trocar por couves e batatas. E o homem que chegou aos quarenta anos insistiu dizendo-lhe que se a vontade de estudar não lhe acabara, e se até era bom em matemática, devia fazer caminho para a escola e não para o barco (MÃE, 2016, p. 25).

O mar, por vezes, é o lugar onde as personagens lançam suas dores, dúvidas e decepções. Tal como num templo, as personagens deixam-se esvaziar na contemplação da imensidão do que existe além de si próprias, confessando à natureza que esperavam mais do que receberam da vida. Ali, à beira-mar, as pessoas podem enfim exhibir suas almas e suas feridas escondidas. Podem, enfim, colocar em palavras tudo aquilo que lateja dentro delas, sem o temor de serem mal escutadas. Esse mesmo mar é, sobretudo, uma promessa de travessia que, se não se cumpre, pelo menos projeta lampejos de esperança. É, enfim, um elemento externo que se faz continuação da própria internalização das personagens.

[...] a imensidão da areia parecia o sol a aparecer ao contrário. Uma barra de ouro gigante que se acendia lentamente, ganhava intensidade e aquecia.

O mar vinha pousar-se ali como inteligente. Sabia onde pousar-se, tão calmo naquele nascer do dia, sem passar o pé para além do certo, como a visitar as pessoas das casas, como à espera. O mar todo apaixonado pelas pessoas. A Isaura caminhou a sentir-se assim, perplexa e vazia, como se não fosse ninguém, apenas a encantada percepção do que há no mundo [...]. Não havia ninguém. A Isaura disse: eu pensava que o amor era bom (MÃE, 2016, p. 68).

A descrição inverte a direção natural da luz, pois em vez de iluminar de cima para baixo, o sol parece nascer da areia, de baixo para cima. Trata-se de um mundo formalmente invertido, coerente com o estado de Isaura, que naquele momento percebe o mundo ao contrário de como foi ensinada a percebê-lo. A personificação do mar, por sua vez, constrói uma entidade que é o oposto absoluto do namorado que a abandonou, já que o mar sabe onde parar e visita sem invadir. O narrador sobrepõe o retrato desse mar-amante ideal ao estado de Isaura descrita como "perplexa e vazia", e a imensidão e o vazio se espelham, tornando o espaço um correlato objetivo do estado interior da personagem. É nesse contexto visual cuidadosamente preparado que a frase enunciada por Isaura adquire toda a sua carga; pronunciada diante de um mar que é a imagem mesma de um amor possível, ela se impõe como constatação da distância entre o amor que existe no mundo e o amor que foi dado a ela.

Ademais, é perceptível que, muitas vezes, a imagem do outro infeliz é uma compensação, uma forma de desviar-se da própria frustração. É questionado, no romance, se o outro, incompleto, cindido pela metade, "anão", tem direito ao prazer e à felicidade. Mais de uma vez, a infelicidade e a solidão são colocadas em termos tais que o ser busca a fantasia no ato de fantasiar o outro como um mero brinquedo, uma peça cômica do destino. A ação agregadora e amorosa de Crisóstomo surge, nesse sentido, como uma contraposição aos posicionamentos segregadores de diversas personagens secundárias; ele atua exercendo a função de liame que promove a inserção das personagens mais significativas do romance em seu núcleo, diferentemente da exclusão imposta a elas pelo todo social do qual as personagens centrais fazem parte.

A anã, por exemplo, era vista na vizinhança como um pobre alguém vivendo uma existência quase que de brincadeira, até revelar, via gravidez, que tinha vida sexual. No imaginário estigmatizado das vizinhas, tudo lhe era imputado às migalhas, aos bocadinhos, coisas sempre menores e mirradas, quase como uma pilhéria do destino. Levavam-lhe cenourinhas, batatinhas, meio frango, "achavam, por isso, que

era barata a vida dela, como se pudesse ser feita com as sobras do que escapava às bocas grandes” (MÃE, 2016, p. 32). As pequenas gentilezas provinham da ideia de que a anã era quase uma criança, uma coitadinha, cuja vida se traduzia em brincar e sofrer. Não consideravam a hipótese de que a anã pudesse sentir e desejar como adulta. É importante observar, no trecho a seguir, uma pista da descoberta da vida erótica da personagem que será revelada mais adiante na narrativa, pois quando o narrador enuncia as palavras “frio” e “racha”, notamos uma antecipação do modo de vida da anã, que, de tanta solidão (frio), entrega-se aos prazeres que lhe chegam por meio da penetração em sua genitália (racha). Podemos ler, ademais, um terceiro elemento: a solidão (frio) que, de modo ambivalente, também destrói (racha).

[...] 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. Não saia de casa, que o vento ainda a leva, não saia de casa, que o frio ainda a racha, não saia de casa, que um carro ainda a atropela, você não saia de casa, diziam (MÃE, 2016, p. 31, grifos nossos).

Em português, além da referência ao tamanho, o diminutivo pode expressar afeto, infantilização ou desprezo, e essa ambiguidade é explorada no trecho, pois as vizinhas falam com a anã como se ela fosse uma criança, reduzindo-a pela mesma construção diminutiva com que simulam cuidar dela. A segunda parte do trecho encadeia as proibições (“não saia”), e as razões invocadas (o vento, o frio, o carro) tratam a anã como objeto frágil, não como pessoa. Assim, quando a anã, metade da metade, sucumbe no parto ao trazer à luz o filho bastardo de 15 homens, não há como negar o sentimento de triunfo que toma conta das pessoas da aldeia, sentimento de que a outra fora punida por negar o seu limite e não pedir permissão para ultrapassar a linha divisória do que lhe era ou não permitido em sua condição de quase-humana. “[...] 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, 2016, p. 33). No pensamento das vizinhas, em sua restrita visão do amor, a anã jamais deveria ter-se entregado aos prazeres, segundo elas, destinados às mulheres “normais”. “Entre si, as vizinhas comentavam que triste seria a vida sem o 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” (MÃE, 2016, p. 32).

De forma inversa, o narrador descreve a tentativa desesperada e muda de Antonino – “o homem maricas” – para desaparecer no mar, pois diferentemente das

demais personagens, que faziam súplicas à imensidade líquida, Antonino procura a morte às margens da água. É muito perceptível a investida de Antonino de corresponder à expectativa da mãe e, não conseguindo esconder-se de si mesmo e do próprio desejo homossexual, até busca pôr fim aos seus sofrimentos.

Lembrava-se do corpo dos homens e achava que talvez fosse necessário que o seu próprio corpo reagisse honestamente a tal memória. Pensara, por um instante, que havia algo dentro de si que o esperava, como alguém dentro de si que o esperava. Estava, achou, errado. Não queria ter nada adiado. Queria ser o que podia, aquilo que lhe era permitido. O resto que estivesse dentro de si precisava morrer (MÃE, 2016, p. 1012-1013).

A diligência de Antonino em renunciar à própria sexualidade faz com que, muitas vezes, ele se apresente como maré que se quebra na praia, sempre partindo e sempre retornando. Sua própria mãe, Matilde, não o aceita e, muitas vezes, instigada pelas vizinhas, pensa em matá-lo. Em matar o amor que ela, vergonhosamente, esconde sentir por ele. No capítulo sete, “Devorar os filhos”, Antonino deixa a casa da mãe para ir ao riacho e acaba espancado, vítima do preconceito de alguns homens locais, que se incomodam com o fato de ele estar agachado entre arbustos a espiá-los. Alertada por alguns vizinhos de que ele ainda estava caído no chão, moído de pancadas, a mãe o traz para casa:

Abutres, pensou ela, por estarem à espera que um cachopo de nada morra [...] Enxotou-os abrindo caminho até ao Antonino e tomou-o sozinha nos braços. Não falou nem gritou com ninguém. Levava o corpo do filho como quem limpava por obrigação o vomitado do chão. Limpou o chão ao levar consigo o rapaz, tomando as culpas, uma vez mais, por aquela vergonha (MÃE, 2016, p. 100-101).

O trecho abre com o pensamento de Matilde dirigido aos vizinhos, mas inserido no texto sem qualquer marcação de enunciação, já que a palavra irrompe no fluxo narrativo, e o leitor só percebe que é pensamento da personagem pelo verbo que a segue, chegando depois como confirmação tardia. Isso é característico, como já posto, da prosa de Mãe, em que o pensamento ou a fala da personagem precede a sua identificação. Imediatamente a seguir, o narrador escolhe um símile que organiza o restante do trecho, comparando a ação de Matilde à de quem limpa por obrigação o vomitado do chão, transformando Antonino em sujeira a ser removida. É importante destacar aqui a existência de diversos trabalhos que se propuseram a discutir as questões de sexualidade e de gênero na obra de Valter Hugo Mãe, embora esta não seja a proposta desta tese. Entretanto, vale a pena mencionar o artigo de Rafaella

Cristina Alves Teotônio (2019), que enfatiza o estigma social centrado na figura da personagem Antonino. A autora destaca a designação das personagens em *O filho de mil homens* a partir de epítetos, não raro, pejorativos. Assim, Antonino é "o homem maricas", da mesma forma como Crisóstomo era o "o homem que era só metade"; Isaura, "a mulher que diminuía" e Camilo, "o filho de quinze homens".

O narrador parece colocar as palavras nas bocas dos outros. Assim, nesse trecho, ao falar de Antonino, ele reproduz a voz da "vizinha", além de cunhar o personagem como "o homem maricas", da mesma forma que cunha outros personagens no decorrer da narrativa, enfatizando suas condições marginais e a forma como são vistos pela comunidade. É a partir da reprodução desses discursos que o narrador consegue reconstruir, pelas imagens dadas desses sujeitos, a maneira como a sociedade demarca e reprime os corpos [...] O modo como a sociedade representada no romance compreende a homossexualidade, em suas imagens bizarras e preconceituosas, é o modo como compreendem Antonino, estigmatizando-o (TEOTÔNIO, 2019, p. 166-167).

Quando Antonino foge de seu casamento com Isaura – pois este era um projeto condenado desde o princípio ao fracasso, haja vista o fato de que foi pensado para agradar aos outros e para trair a si mesmo – ele acaba retornando desnorteado e em frangalhos. Nesse movimento de idas e vindas, quer encontrar um lugar, ser parte de alguma coisa. Chega mesmo, como mencionado, a tentar desaparecer no mar: “Mas o corpo pôs-se a mexer e, entre engolir água e nadar, viu-se à superfície do mar a tremer de frio, o rosto molhado num pranto, o rosto molhado na tristeza de ter de partir” (MÃE, 2016, p. 135).

Apesar de partido, ainda resta o desejo de querer se encaixar na sociedade que o maltrata e o rejeita como alguém a quem é negada a possibilidade de existir; a ele é permitida apenas uma existência como comparação metafórica de um imaginário fantástico e aterrorizador:

Os pescadores riram-se como de um monstro marinho, daqueles que inventavam e que, em toda a vida, nunca veriam. [...] Alguém, jocoso, perguntava: e chispava dos olhos. É que vi uma assim que chispava dos olhos a meter medo em toda a gente. O pescador respondia. Já bastava que ferrasse pela boca e pelo cu. Depois perguntavam: ó Crisóstomo, o marido da tua namorada ferra pelo cu. Diziam que Antonino era uma serpente de duas cabeças, ao menos de duas bocas, e que ferrava a quem se deixasse ferrar (MÃE, 2016, p. 132, grifo nosso).

O encontro de Antonino e Crisóstomo, embora este último não fosse um homem letrado, reafirma, uma vez mais, que o amor é sabedoria. Tal como uma

mescla do discurso de Erixímaco e de Aristófanes em *O Banquete*, o pescador consegue conceber o outro muito além da mera divisão de gêneros, conquanto também sofresse as influências do meio em que foi criado e visse em Antonino algo de incurável. Crisóstomo, porém, – sendo o “boca de ouro” – é capaz de amar por grandeza e, por esse motivo, é capaz de reunir as partes do que foi quebrado e preencher os espaços do que foi perdido. Desse modo, vê-se que o romance opera num contraste em que, em primeiro plano, há a ação positiva e restauradora de Crisóstomo, mas em segundo plano – e sempre presente – os aspectos negativos da sociedade em que ele se encontra:

[...] uma pessoa nunca seria como um monstro marinho, nunca seria como a mentira de uma serpente de duas cabeças. Uma pessoa nunca seria uma mentira. Era preciso que se partisse dessa honestidade. Falar do Antonino como uma verdade, ao menos isso, por decência ou honestidade, sem inventar, por delirante preconceito, histórias que emparveciam as pessoas (MÃE, 2016, p. 133-134).

Mais ainda: Crisóstomo via claramente, com a força de seu amor, que o pobre do Antonino não oferecia ameaça alguma, que “os maricas eram como gente mais colorida a alegrar os passeios. O povo podia rir-se mas não queria fazer grande caso” (MÃE, 2016, p. 181). Já Isaura, após ter sido resgatada pelo amor de Crisóstomo, agora conseguia, entusiasmada, ver em Antonino o “melhor ser humano de todos porque chorava e se magoava com as coisas” e dizer que “era essencial aprender a prestar-lhe atenção [...] A Matilde, ao menos a Matilde, precisava de entender isso também. Que levasse a vida pela cria mas pacificasse o seu coração com o filho adulto, o filho que já lhe crescera” (MÃE, 2016, p. 181). Antonino, pois, encontra-se, em certa medida, naquela família. O mar lhe havia presenteado com nova vida, posto que Antonino o tivesse buscado, a princípio, por querência de morte.

Para Camilo, entretanto, Antonino ainda representava algo repulsivo e um entrave à felicidade do pai, Crisóstomo, e de Isaura, embora não propriamente ameaçador. Aprendera com o avô Alfredo, quando ainda era um garotinho, que os homossexuais eram pessoas “degeneradas”, “estragadas” e que não tinham mais serventia. Assim lhe explicara o avô: “Os maricas, de tanto insistirem, ainda hão-de ensinar a humanidade a nascer pelo cu” (MÃE, 2016, p. 118). E aterrorizava-o dizendo que “os filhos nascidos pelo cu” eram “bichos atropelados”, sem ossos, sem cabeça, sem olhos, sem alma. Sendo ainda muito jovem e imaturo, Camilo não compreendia certas coisas, apenas que a expressão de seus sentimentos em relação a isso fizera

com que o seu pai agora lhe encarasse de forma infeliz, e essa infelicidade do pai doía-lhe fundo na alma. Camilo ainda não havia entendido que, para o pai, “farto como estava de ser sozinho, aprendera que a família também se inventava” (MÃE, 2016, p. 184).

Para Camilo. Aos poucos, porém, ele vai-se dando conta de que a imensidão pode representar mais que o temor de perder-se; que, muitas vezes, a expansão dos limites pode ser, enfim, algo bom: “Apagou a luz para sorrir com o tamanho sempre infinito da escuridão. Também ele tinha um tamanho cada vez mais infinito. E não caía. Sentia que se levantava” (MÃE, 2016, p. 191). É que, como todas as personagens alquebradas que passaram a constituir aquela família, ao serem restauradas e unidas pelo amor de Crisóstomo, acabavam encontrando um lugar que lhes cabia, de um modo ou de outro, e, tal como uma porcelana preciosa restaurada, passavam a expressar valor, tornando-se parte de algo digno de ser exibido e contemplado.

Por fim, convém destacar que a dimensão simbólica do mar como projeção das possibilidades e do inconsciente de Crisóstomo dialoga de forma contrastiva com o tratamento do espaço em *o nosso reino* (2004). Se em *O filho de mil homens* o mar é o lugar onde o desejo se diz – “falava baixinho com a areia” (MÃE, 2016, p. 28) –, em *o nosso reino* (2004) o espaço narrativo é definido por sua opacidade e clausura, porque a vila do protagonista benjamim é fechada sobre si mesma, permeada por um catolicismo que coíbe o desejo em vez de acolhê-lo, e um mar muitas vezes revoltado que, em vez de acolher lamúrias às suas margens, requer a contemplação dolorosa a distância.

2.4 É-se, antes de tudo, mulher: o périplo da personagem feminina

Maria, a mãe da jovem Isaura, surge no terceiro capítulo da narrativa, “A mulher que diminuía”, como alguém que acorda numa sexta-feira e percebe-se, repentinamente, presa a um sotaque estrangeiro, afrancesado, como se tivesse perdido a própria identidade. Para o seu mal não havia cura, e isso a exasperava ainda mais, acentuando-lhe o caráter amargo.

Do mesmo modo, Maria surge na narrativa como uma personagem cujos desejos e sonhos foram frustrados durante as circunstâncias da sua existência e, cada

vez mais, a sua amargura, fruto da sua falta de esperança, é descarregada sobre o marido e a filha. Ela representa a mulher tradicional que, ao custo de sua própria identidade, acabou se amoldando à tradição conservadora de uma sociedade de base patriarcal, mesmo que ela não se reduza a isso, configurando-se também como mantenedora e continuadora dessa mesma ordem de valores e costumes da qual foi vítima.

No início, Maria vê a filha como qualquer outra mulher: alguém fadada ao sofrimento, cuja capacidade intelectual é limitada e que só poderia sonhar – quando muito – com um arremedo de felicidade. “Talvez, com sorte, pudesse ser um pouco feliz antes de morrer. Mas apenas um pouco e com muita sorte. A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas” (MÃE, 2016, p. 49). O mérito, nesse contexto, resumia-se à capacidade de fechar as pernas e defender sua virgindade a qualquer preço até o casamento, do contrário, o amor poderia “estragar-se”. Após o casamento, a felicidade consistiria em contentar-se com a presença de um homem a fuçar-lhe “a ferida entre as pernas” e servi-lo em suas necessidades.

Nota-se, no excerto abaixo, uma alusão à Torre de Babel, episódio relatado no Gênesis bíblico, uma vez que a família de Isaura se falava, mas não mais se entendia:

“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 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, 2016, p. 45-46).

Essa constituição estrangeira referendava a atitude alheia de Maria – tanto no que referia a si mesma quanto no desafio para com a própria filha. É interessante observar, também, que o problema de fala de Maria surge no momento em que a filha, Isaura, desabrochando para a vida e para a sexualidade, começa a exalar o perfume de sua mocidade. Por esse motivo a espreitava, cheirando-a, como se buscasse descobrir algum indício que a tornasse menos desejável e invejável, mais “estragada”. Isaura, no auge de seus dezesseis anos de idade, é instruída pelos pais, sobretudo pela mãe, a matar a feminilidade dentro de si e a desconfiar do amor. Em sua ingenuidade, Isaura imaginava-se repleta de frutas deliciosas – “uma maçã em cima de uma pêra que estava em cima de uma laranja grande que assentava numa melancia enorme” (MÃE, 2016, p. 49) –, os “frutos da rapariga”, que seriam ofertados ao homem que a desposaria e que poderia, enfim, desfrutar de todas essas delícias

de seu corpo perfeito.

Deitava-se e pensava assim que, enquanto se conservasse direita para o compromisso eterno com o rapaz, o seu corpo estava perfeito. Era preciso que não o estragasse. Era preciso que não estragasse o amor. A Maria dizia-lhe que isso mesmo: se lhe deres tudo antes do tempo, passas antes do tempo e depois ficas logo velha e sozinha, como os mortos cujas almas se esqueceram de partir (MÃE, 2016, p. 49-50, grifos nossos).

O pronome sublinhado, se visto como uma catáfora, antecede o referente que só se revela na frase seguinte (amor), e esse adiamento implica, na construção catafórica, o modo como Maria concebe o amor, tratando-o com a mesma instrumentalidade com que se dirige a uma coisa qualquer que não deve ser desperdiçada, revelando que, no universo de Maria, ele não é experiência a ser vivida, mas algo que se preserva sem que se saiba, ou importe saber, do que se trata. No entanto, se lido como pronome anafórico, então ele está retomando o “corpo perfeito” que, por sua vez, equivale à virgindade, que é concebida como fiança do amor. Assim, ao mesmo tempo em que instruí a filha no caminho da decepção das expectativas e, conseqüentemente, da infelicidade, Maria tentava curar seu sotaque estrangeirado empurrando goela abaixo fezes de coelhos e de outros bichos, além de outras mezinhas que causavam asco a todos. É interessante observar que o apego à tradição repressiva, produtora de infelicidade, é equiparado, na narrativa do autor, ao apego a credices e preconceitos. Diante de um sintoma tão estranho e único, passaram a concebê-la na vizinhança como uma pessoa mentirosa, maluca ou delirante. Nesse aspecto, projeta-se a ideia de que Maria não apenas ingere excrementos “de fora pra dentro”, mas também os despeja no ouvido da filha em forma de conselhos.

Rafaella Teotônio (2018), em sua tese de doutoramento, destaca a condição feminina na sociedade como um fator de problematização nos romances de Valter Hugo Mãe. Segundo a autora, é predominantemente através da ideia de família que a cultura patriarcal se insere em *O filho de mil homens*, um modelo de família cuja subjetividade das mulheres, tal como a da personagem Isaura, é constantemente desvalorizada e desconsiderada em prol de um ideal de mulher submissa ao modelo conservador dominante na narrativa.

[...] as representações das mulheres no romance *O filho de mil homens* mostram como a construção do discurso social sobre gênero e sexualidade dá-se também pela organização familiar [...] a subjugação das mulheres pelos homens é uma estratégia de restringir as mulheres ao espaço do lar, doméstico, interpretado como o espaço natural das mulheres, além de fazê-las mediadoras e continuadoras de uma cultura patriarcal pela configuração

da família, principalmente pela figura da mãe. (TEOTÔNIO, 2018, p. 84).

Isaura, por sua vez, não se insurge contra nenhuma imposição vinda de outrem. Durante o tempo em que perdurou a sua virgindade, tinha receio até de tocar-se a si mesma e ser rejeitada pelo namorado. “O desconhecimento de Isaura sobre o próprio corpo, tanto como desejoso e não só como desejável, revela essa visão falocêntrica sobre as mulheres que a definiram como propriedade dos homens” (TEOTÔNIO, 2018, p. 88). Mesmo permitindo certos avanços do rapaz, reprimia-se por temor à mãe e ao pai. A imposição da virgindade transformara a sua feminilidade em prisão; o sexo, em condenação. Antes da perda da virgindade, a forma como Isaura reflete sobre o seu próprio corpo traz a marca da ignorância pueril, propositadamente incentivada pela família, como que para amenizar a curiosidade crescente das jovens adolescentes sobre a sexualidade e afastá-las das investidas da descoberta do próprio prazer. “Sobre o sexo ela não sabia, mas imaginava muito. O rapaz dizia-lhe se não me deres a ferida¹⁵, não vou querer casar contigo. A Isaura morria de medo. Doía-lhe a ferida de tanto esperar (MÃE, 2016, p. 51, grifo nosso). É evidente, ademais, que ela temia mais à mãe que ao pai: “a minha mãe mata-me, o meu pai mata-te” (MÃE, 2016, p. 48). A mãe era alguém que culparia a filha pelo ocorrido; o pai, ao namorado.

Isaura pensava sempre que o caminho para a liberdade estava no casamento e no meio das pernas. Pensava que, quando pudesse abrir as pernas, o seu rapaz a amaria por muito tempo e a faria feliz. Pensava que por dentro das pernas um anzol se prenderia ao pênis do rapaz. Um anzol imaginário que justificaria a fidelidade e a companhia para a vida inteira. Ser feliz era igual a ter a companhia dele e o sexo (MÃE, 2016, p. 51).

O que Isaura imagina é que a sua genitália funcionaria simultaneamente como isca e como anzol, que o ato sexual prenderia o namorado a ela para sempre. A imagem é perturbadora por reproduzir, na fantasia de Isaura, a estrutura da submissão que o texto critica. Isaura não imagina seduzir o namorado, mas capturá-lo por uma ferida, e a estrutura repetida de “pensava que” mimetiza o caráter obsessivo e circular do pensamento de uma personagem condicionada desde sempre a equacionar liberdade com casamento e felicidade com sexo. Nessa passagem, o narrador flagra o imaginário regrado pelo conservadorismo nos costumes e mostra como ele é incutido na

¹⁵ A própria utilização de “ferida” para se referir à vagina é uma manifestação de que a ausência de pênis é, antes, uma mutilação, uma diminuição do espaço ocupado pela personagem feminina.

personagem, como ele se destina a conformar as moças à tradição patriarcal, muito presente na narrativa. A visão de algumas das personagens masculinas, entretanto, também não difere muito disso, como o ex-namorado de Isaura, que após ter conseguido o que queria – desvirginá-la – passa a hostilizá-la e a tratá-la com desprezo: “Ele, 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, 2016, p. 58). Aqui, o quadro de valores tradicionais se mantém, porém com sentidos diferentes a depender do gênero a que se destina.

Além dessas passagens, em diversos momentos da narrativa é possível notar que a aldeia reproduz circunstâncias e comportamentos repressivos, e até mesmo Crisóstomo, que demonstra bastante capacidade de entendimento da vida, não deixa de manifestar a influência do meio em sua forma de ver as coisas. Assim, ocorre, muitas vezes, uma representação realista do lugar ao reproduzir uma sociedade marcada pelos conflitos de gênero e pelo patriarcalismo, como aponta o prefaciador do livro ao constatar que:

Embora na obra de Mãe a presença feminina seja essencial, elucidativa e necessária, na tradição patriarcal não é assim. O sonho de um Deus Pai que gera sozinho a criatura masculina humana pronunciando simplesmente a palavra divina sobre um punhado de barro, e que logo em seguida cria Eva a partir de uma das suas costelas, justifica as convenções judaico-cristãs dos direitos do homem sobre a mulher, do macho criador sobre a fêmea criada. (MANGUEL *in* MÃE, 2016, p. 13-14).

Outro elemento que confirma a ideia de que a narrativa acontece em uma atmosfera preconceituosa, marcada pela ignorância da maior parte das personagens, revela-se no fato de Camilo ser a única personagem que demonstra interesse nos estudos. Mesmo assim, durante muito tempo não consegue se desvencilhar de sua visão redutora, introjetada durante sua educação pelo velho Alfredo. Seu olhar ainda é atravessado pelo olhar do avô, para o qual um homem como Antonino seria sempre uma aberração.

Também a vizinhança, ante o comportamento (tido como promíscuo) e a gravidez da anã, confirma a visão moralista da sociedade, que considerava a livre sexualidade quase um crime passível de condenação social. A própria anã, inclusive, não pode ser excluída dessa perspectiva preconceituosa, pois apesar de ter-se entregado aos prazeres do sexo, ao ver-se grávida, demonstra desgosto com as

consequências do fato, já que aquela gravidez não é fruto do amor pelo qual ela tanto esperara: “A anã suspirou. A verdade era que não tinha encontrado um cavalheiro e os amores não lhe vinham nunca mais. Estava grávida, sim, mas não era coisa do amor, antes de uma rotina de solidão que enfraquecia a resistência e intensificava as vontades” (MÃE, 2016, p. 40).

Maria, por sua vez, refere-se à filha Isaura como sendo uma jovem “bem-mandada”. Ensinada desde sempre a obedecer, a filha obedecia à mãe e também às gerações antecessoras que perpetuaram os valores que, agora, figuravam nas atitudes do namorado, que exigia a satisfação de sua libido. É preciso notar, porém, que Isaura obedecia, sobretudo, aos seus próprios instintos:

A Isaura lembrava-se de a mãe dizer: é bem-mandada, a minha rapariga é bem-mandada, faz uma boa esposa. E o rapaz mandava. A Isaura assim obedecia, mas talvez obedecesse sobretudo a uma necessidade própria. [...] Obedecia porque queria dominar o rapaz (MÃE, 2016, p. 52).

A fala da mãe corre como parte da voz do próprio narrador, e a conclusão que se segue – “E o rapaz mandava” (MÃE, 2016, p. 52) – surge sem que haja transição entre a enunciação materna e a observação narrativa. Logo depois, a motivação de Isaura aflora com a mesma naturalidade, numa terceira voz que se instala na continuidade das outras duas. O elogio da mãe e as ações ocultas de Isaura terminam por coexistir numa mesma tecedura, revelando a complexidade de uma subjetividade formada pelo cruzamento de vozes que ninguém distingue: nem Isaura, nem o narrador, nem o leitor. Para além disso, toda a descrição do momento em que o pai e a mãe percebem que a filha havia perdido a virgindade, no capítulo três, é marcada pelo desrespeito e por uma violência contra o seu corpo e contra a sua intimidade: a mãe dizia para a filha meter o dedo grande e constatar se ainda existia hímen; o pai pedia que a filha se resignasse: “[...] caladinha e lavada ia servir de absolutamente nova e a estreitar para outro rapaz” (MÃE, 2016, p. 56). O pai pedia que a filha fosse se lavar, pois o asseio era uma forma de buscar uma restauração do que havia sido perdido: “adoça-te, filha, tu adoça-te” (MÃE, 2016, p. 55). A atitude do pai é equiparável à atitude de um homem que justifica os préstimos de uma prostituta com o argumento de que “lavou, está nova”. Ao invés de açucarar-se, porém, Isaura amarga-se. E, para além da literalidade da sujeira da lida com os animais, Isaura sente-se um ser sujo. O fato de soer a sujar-se com os bichos demonstra uma tentativa de, não evitando o “sentimento” de sujeira interna, sujar-se no tratamento com a

bicharada no fito de confundir-se a si própria a respeito da origem da repulsa que sentia por si mesma.

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

O trecho é organizado sobre antíteses e paralelismos que sistematicamente invertem a lógica de causa e efeito, uma vez que as ações que Isaura executa, ações estas que lhe foram ensinadas como mecanismos de purificação e de valor feminino, produzem o resultado oposto ao prometido. O narrador constrói, assim, um mundo em que a causalidade está avariada, o que mimetiza formalmente a desorientação de Isaura, pois ela faz tudo o que foi ensinada a fazer e obtém o contrário. A progressão final escalona a autoanulação em dois graus: primeiro, a recusa do ser; depois, a busca do nada. Assim, a partir de sua decepção com o amor, a forma encontrada por Isaura para se insurgir contra o desejo do outro é buscar anular-se e não esperar mais nada. Maria, ao observar o homem maricas a cortejar a filha, pensa que o melhor que poderia acontecer a ela, agora perdida, é aceitar essa corte e calar-se para sempre: “Tantos anos passados naquela condição de solteira, a Maria ainda achava que a filha tinha obrigação de se ter inteira, adoçada e inteira, como uma mercadoria muito paciente à espera de comprador” (MÃE, 2016, p. 63).

Percebe-se, mais uma vez, a interferência de valores ocidentais na forma como a sociedade moderna passou a encarar o amor e a sexualidade. No imaginário herdado da mística cortês (ROUGEMONT, 1988), amor e morte se entrelaçam numa síntese perturbadora: a morte não comparece como fim, mas como ato supremo de sacrifício de si, última tentativa de assegurar o pertencimento a uma ordem ética que transcende a vida. Essa concepção, longe de ser um resquício medieval, permanece viva e operante no inconsciente coletivo ocidental, moldando silenciosamente os modos de amar, de sofrer e de se relacionar. O amor, nessa tradição, não se realiza na plenitude: ele se afirma na dor, no obstáculo. A paixão, como sugere Rougemont (1988), é antes sofrimento do que gozo, e é nesse sofrimento que o Ocidente encontrou, paradoxalmente, uma forma de sentido e de fecundidade.

Do desejo à morte pela paixão, tal é a vida do romantismo ocidental; e nela

todos nós estamos engajados, na medida em que somos tributários - inconscientemente, bem entendido - de um conjunto de hábitos e costumes cujos símbolos foram criados pela mística cortês. Ora, paixão significa sofrimento [...] Nossa noção do amor, compreendendo em si a noção que temos da mulher, está, pois, ligada a uma noção do *sofrimento fecundo* que favorece ou legitima obscuramente, no recôndito da consciência ocidental, o gosto da guerra (ROUGEMONT, 1988, p. 202).

Não obstante Isaura tenha tentado, como Antonino, matar o próprio desejo e diminuir-se até sumir, ainda restou, apesar das ausências e dos silêncios, um substrato de esperança de vir a encontrar um amor que se lhe mostrasse bom. Assim, Isaura tenta se desvencilhar dos fatores determinantes que a fizeram sucumbir em sua busca pelo amor idealizado, mas não lhe resta nenhuma alternativa senão esperar que ele, talvez, ainda venha a encontrá-la de alguma maneira. Sentada na areia da praia, onde se esvaziara das mágoas, percebe que não consegue esquecer o amor, pois “o amor era espera e ela, sem mais nada, apenas esperava” (MÃE, 2016, p. 69). Se o amor era algo que se pensasse bom, mas provava-se doloroso, por qual motivo ela insistia na espera? Obviamente não se tratava mais de sexo, mas de uma espera em si, uma espera dentro de si, de amar e ser amada. “A Isaura sabia que amava alguém por vir, amava uma abstracção de alguém no futuro” (MÃE, 2016, p. 69).

De forma análoga à anã, que esperara e não encontrara o amor, tendo buscado, à sua maneira, o afeto que lhe fora negado, Isaura também compactua do mesmo sentimento de espera e, conquanto não fosse anã, também foi ficando diminuta após ter sido abandonada pelo namorado. Não por acaso, o capítulo que apresenta a personagem Isaura é denominado de “A mulher que diminuía”. “Enjeitada e diminuta, a Isaura envergonhava-se de ter um dia oferecido tudo ao amor” (MÃE, 2016, p. 59).

É possível perceber, no encadeamento das histórias de ambas as personagens, que uma antecipa a outra de maneira temática¹⁶, e os acontecimentos, de certo modo, costuram um evento a mais um e a outro mais numa trama bem alinhavada e que, ao fim e ao cabo, torna-se apenas uma. A “redenção” da anã surge com o nascimento do filho – que embora tivesse nascido prematuro, não herdou o nanismo da mãe –,

¹⁶ Discute-se a ideia de que, tematicamente, a história da anã antecipa a de Isaura, mesmo que de modo contrastivo, pois ambas operam numa relação de tensividade libidinal. A mulher anã é originalmente diminuta e “equipara-se” à normalidade circundante ao relacionar-se com homens comuns e, sobretudo, ao dar à luz um garoto não anão. Isaura, por sua vez, é uma mulher de estatura comum, mas “diminui-se” quando se entrega à chantagem sexual do namorado e tenta anular a própria sexualidade.

momento em que ela se agiganta e justifica a sua existência, da qual, diga-se de passagem, Camilo nunca chegou a ter consciência. A redenção de Isaura, por sua vez, surgiria no encontro do homem por vir e na construção da família-mosaico, dentro da qual ela poderia, enfim, amar e sentir-se amada.

O mapeamento da condição feminina em *O filho de mil homens*, marcado pela espera, pela diminuição progressiva, pelo medo e pela sujeição ao desejo do homem, encontra em *o remorso de baltazar serapião* (2006) sua versão mais cruel e historicamente desnuda. Enquanto Isaura "diminui" como metáfora de uma subjetividade sufocada, mas ainda capaz de desejar, ermesinda, a esposa de serapião, é destruída pela violência que o marido lhe impõe como exercício legítimo de sua autoridade. A diferença é também de registro narrativo, pois em *O filho de mil homens*, a opressão feminina é exposta pela ironia de um narrador que a denuncia ao reproduzi-la; em *o remorso de baltazar serapião* (2006), a sintaxe arcaizante¹⁷ e a ausência de distância crítica do narrador-personagem performatizam a brutalidade como normalidade histórica, impedindo a serapião qualquer conforto moral.

De todo modo, outras personagens femininas que aparecem em *O filho de mil homens* não divergem do destino reservado às mulheres: Matilde, a mãe do homem maricas, as vizinhas inominadas da anã, Rosinha e sua filha Mininha (diminutivo de Emília). Todas elas, guardadas as suas devidas proporções de importância no romance, exibem o seu quinhão de infelicidade.

Matilde, viúva, criara sozinha o filho que agora se revelara, para ela, uma decepção. Também ela desejava que o filho diminuísse a ponto de desaparecer e, com ele, a sua vergonha; antes, porém, ela sugere querer retornar o filho ao tempo de criança, quando ainda se alimentava no seu peito:

Ele recolheu-se ao quarto e ela voltou uns segundos mais tarde, trancou-lhe a porta e deitou-se. De porta trancada, achava ela, o Antonino encolhia-se ao seu juízo. Era como fustigá-lo na auto-estima, para que aprendesse os escrúpulos das boas pessoas. Como se lhe aprisionasse o desejo no tamanho de um quarto. Até que diminuísse ao tamanho da cama. Até que diminuísse ao tamanho do peito. Até que diminuísse ao tamanho da vergonha. Até que desaparecesse (MÃE, 2016, p. 102, grifo nosso).

¹⁷ Em *o remorso de baltazar serapião* (2006), Mãe faz uso de uma linguagem que reproduz o português medieval: estruturas frasais invertidas, vocabulário arcaico e uma cadência rítmica que lembra a prosa dos séculos XIV-XV. A sintaxe opera de forma diferente do português contemporâneo padrão, havendo, inclusive, inúmeras construções hiperbáticas como "tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara" (MÃE, 2006, p. 40).

Já as vizinhas da anã morta amargam a certeza de que tinham sido traídas por seus maridos: “[...] As mulheres fecharam as bocas e olharam para os lados, ficando mais lá por casa com os maridos quietos dominados, para serem castigados depois, lentamente, com uma vida inteira de rotina e miséria espiritual” (MÃE, 2016, p. 44). Também Rosinha, a caseira de Matilde, era uma mãe sozinha. E da mesma forma como Matilde, criava a filha em meio às amarguras de sua condição. Por esse motivo, esperava do namorado Rodrigues um pedido de casamento que, segundo ela mesma, a tirasse de sua condição indigna.

A Rosinha tinha uma gula por aquele Rodrigues. Podiam achar as pessoas que ela o queria para o sustento que agora conseguia com outro, mas não seria apenas isso. Gostava dele e fantasiava um amor correcto, um amor que pudesse ser honesto entre uma moça de trinta e cinco anos e um homem de setenta e três. Ela esperara uns oito anos para que ele tomasse uma decisão, mas ele nada (MÃE, 2016, p. 157).

O trabalho ininterrupto de Rosinha – comum ao de Isaura, por exemplo – representa uma tentativa de transpor a tristeza. A ambição que a levava a se casar com o velho Gemúndio pode também ser compreendida como uma forma compensatória de sentir-se, finalmente, merecedora de alguma consideração social. Sua morte no almoço de casamento, entretanto, revelará o carácter de embuste dessa decisão, pois na narrativa de *O filho de mil homens*, apenas o amor é capaz de aglutinar e reconstituir a unidade das partes quebradas.

2.5 As bágoas e o plantio: travessia

A primeira vez em que Antonino é apresentado na narrativa ocorre mediante a perífrase de “um homem maricas”. Antes mesmo de ganhar um nome e uma identidade, o leitor já recebe a informação de sua homossexualidade, como se se quisesse que o leitor compactuasse com a atmosfera preconceituosa reinante naquelas paragens; ou talvez se tenha utilizado do epíteto somente para demonstrar a forma como ele era percebido pelos outros: uma peça deslocada na vila dos pescadores.

Antonino é uma personagem complexa, vivendo em dois mundos: naquele onde sabia que não conseguiria deixar de ser quem ele realmente era e, noutro, onde desejava ser o homem que sua mãe queria que ele fosse, embora isso representasse a sua própria anulação. “São bágoas, mãe, são bágoas. E ela perguntou: que fazes

tu esbagoado, olha que um homem não chora” (MÃE, 2016, p. 107). Malgrado a mãe enxergue o filho como ele realmente é, não o aceita: as lágrimas de Antonino não têm lugar, assim como ele mesmo.

A densidade emocional que atravessa a narrativa de Valter Hugo Mãe encontra respaldo na análise de Sílvia Cristina Garcia (2019), para quem tal condição é um traço constitutivo da prosa do autor:

[...] de modo geral, nos romances de Mãe, as personagens *vivem momentos limite*, ou seja, experimentam situações cruciais, estão submetidas a dores da alma, travam grandes lutas internas ou estão em busca dos significados da existência. Tais aspectos agregam um movimento próximo à encenação teatral de uma admissível realidade, de forma a criar concebíveis relações com o gênero trágico pela intensidade de suas ações. (GARCIA, 2019, p. 88)

A autora destaca que, embora as personagens de Valter Hugo Mãe sejam criações literárias, no imaginário dos leitores elas ganham existência, na medida em que enfrentam dilemas complexos e muito próximos à realidade humana. “[...] apesar de estarmos diante de seres simplórios, surpreendentemente, eles nos propõem reflexões filosóficas, em determinados momentos na narrativa” (IDEM).

Desde o início, “o homem maricas” suplica que sua mãe não deixe de amá-lo, não o abandone, pois o amor dela é tudo o que ele conhece na vida. Amor e sexo são, acertadamente, coisas distintas para Antonino. Ele ama a mãe a ponto de tentar não desejar mais nada, pois, ali, a concepção tradicional do amor vale mais que o sentimento em si, porque aquilo que foge às convenções é considerado sujo e horrendo. Por esse motivo, Antonino luta para matar dentro de si todos os desejos que não correspondam às expectativas da mãe: matar tudo aquilo que ele é.

Lembrou-se de lhe haver prometido, tantos anos antes, nunca mais a desiludir. Pensou que se a mãe o insultasse, como fora por vezes insultado pelo povo, a sua carne se dividiria morta no chão, feita em duas, em três, aberta pelo melhor golpe, o mais certo (MÃE, 2016, p. 110-111).¹⁸

Matilde, a mãe, por seu lado, lutava contra o amor que de fato tinha pelo filho e

¹⁸ A fantasia de Antonino sobre sua própria carne dividida desmonta, formalmente, a própria violência que exhibe. A gradação numérica e o superlativo transformam a autoaniquilação numa operação quase técnica: Antonino calcula a própria destruição, denunciando quanto já internalizou a lógica da eliminação que a aldeia e a própria mãe exercem sobre ele. Vale notar que a estrutura do subjuntivo e do condicional (“insultasse” e “dividiria”) apresenta como hipotético o que é, subjetivamente, uma certeza: para Antonino, o amor da mãe é, de fato, questão de vida ou morte. A forma hipotética existe no texto, mas a intensidade descritiva da carne dividida a excede, pois o trecho descreve uma certeza interior através duma espécie de “gramática da suposição”.

repercutia a desaprovação social que ela introjetara. Muitas vezes, agia motivada apenas por esse impulso, reproduzindo a forma violenta como a sociedade preconceituosa geralmente lida com a homossexualidade, tratando o filho como dejetos social. Não lhe interessava o que ele sentia, quanto Antonino a amava e quanto se esforçava para corresponder ao seu amor. A personagem Matilde é uma mulher que devolve a violência da rejeição social que ela mesma sentia por ter, de acordo com os valores sociais daquela sociedade, falhado como mãe. Magoando cada vez mais o filho que, segundo essa mesma sociedade, deveria assumir a sua condição de “macho”, ela pune Antonino por se distanciar do papel que aquela sociedade atribuiu aos homens: um orgulho para a sua mãe, uma bênção.

O narrador constrói Matilde como uma figura dilacerada entre a visão que tem do filho e a que a aldeia lhe impõe. Antonino, cujo nome já guarda uma diminuição, é apresentado como alguém que não cessa de tentar corresponder ao desejo da mãe. Em algumas passagens, deixa escapar o seu desejo mais íntimo: de voltar a ser uma criança amada e, dessa forma, voltar a ter um lugar no colo de sua mãe. Nesse enclausuramento moral, preso a uma teia da qual não consegue escapar, senão se complicando ainda mais, Antonino busca no casamento com uma mulher – qualquer que fosse – tornar-se um “simulacro de homem” para a mãe.

Quando miúdo pequeno, a Matilde sentava-o ao colo e contava-lhe que o pai partira para cuidar deles à beira de deus. Era difícil aceitar que o pai não ficasse como os outros homens a ajudar na vida da casa e do campo. Era muito difícil aceitar que não pudesse ao menos voltar por umas férias, uns tempos, como os que vinham de fora, dos seus empregos estrangeiros. Nem no natal, quando os miúdos todos tinham pai e tinham mãe. A Matilde sentava-o ao seu colo, afagava-lhe os cabelos e fantasiava a gadanha da morte como uma coisa boa, porque às crianças se contavam as versões boas de todas as histórias, mesmo das mais terríveis. O Antonino vivia curioso acerca do pai e genuinamente sofria com a sua ausência, mas o colo da mãe era, por si só, o motivo maior da sua curiosidade (MÃE, 2016, p. 124).

O mundo do pequeno Antonino consistia em usufruir dos mimos e dos carinhos da mãe e em aprender a enxergar esse mesmo mundo através dos olhos dela. Quando criança, fora tudo o que a mãe esperara dele. Ela, contudo, não o havia preparado para o desejo. De forma análoga à Isaura, ele também havia crescido como um menino “bem-mandado”, ignorante das características da própria sexualidade que o impelia a sentir e a desejar algo que lhe era terminantemente interdito.

O Antonino chorou. Dava-lhe uma sensibilidade maior e não se continha. Tomou a Isaura e levou-a para a cozinha. Serviu-lhe água. Depois disse-lhe:

quem perdeu a mãe perde-a para sempre e nunca mais pára de a perder. Quem perdeu a mãe perde para sempre e nunca mais pára de perder. A Isaura arrepiou-se. Olhou para o homem maricas e sentiu-se uma outra vez uma má pessoa (MÃE, 2016, p. 128, grifos nossos).

O pronome átono “lhe” percorre o trecho com uma trajetória dêitico-semântica importante, ancorando-se primeiro em Antonino e migrando, a partir de “serviu-*lhe* água”, para Isaura. A frase sobre a perda da mãe é enunciada nesse ponto de transição, o que a torna algo mais do que consolo, pois Antonino introjeta o que enuncia, já que ele próprio parece ter perdido a mãe, não pela morte, mas pelo rechaço sistemático de Matilde. Isaura se sente uma má pessoa porque reconhece, no espelho dessa dor, que a sua própria não era tão pungente quanto deveria ser. Portanto, o que há de mais cruel na relação de Antonino com a mãe é o fato de que a rejeição dela acaba aprisionando-o ao desejo de atender àquilo que ela queria que ele fosse – ao desejo do Outro – para voltar a ser amado. Antonino não consegue romper com esse vínculo e, por esse motivo, acaba aprisionado à mãe, que o rejeita novamente, e de novo, e de novo. A narrativa constrói, assim, uma figura mantida presa à infância, e cada momento reencena o retorno do filho buscando o colo que o rejeitou, mas sem que esse movimento produza qualquer deslocamento. O que interessa aqui não é diagnosticar Antonino, mas reconhecê-lo como sujeito cuja emancipação o próprio enredo interdita até que outro vínculo afetivo, a família-mosaico, lhe ofereça um novo lugar de existência. Nesse sentido, o conceito freudiano da subordinação ao narcisismo dos pais (FREUD, 1914) é convocado como instrumento para iluminar o movimento simbólico que o texto realiza. No universo de Mãe, crescer é, pois, uma conquista narrada.

A impossibilidade de Antonino de romper com o desejo materno e se constituir como sujeito adulto do próprio desejo ecoa, ainda que de maneira diferente, na trajetória de benjamim em *o nosso reino* (2004). Também benjamim é um menino que não chega a amadurecer plenamente, já que crescer, naquele romance, significaria enfrentar o vazio que a morte dos outros deixa, e benjamim foge desse enfrentamento refugiando-se na fantasia religiosa e nos laços fraternais: Antonino não consegue separar-se da mãe; benjamim não consegue separar-se dos mortos. As consequências, por sua vez, divergem, pois enquanto Antonino encontra, ao fim, um lugar na família-mosaico de Crisóstomo, lugar que lhe permite existir, ainda que timidamente, sem precisar ser o que não é, benjamim não encontra esse ponto de

ancoragem afetiva.

De todo modo, nas lágrimas (bágoas) de Antonino deslizam todas as mágoas de si e das demais personagens, tal como a anã, que, resistente a se mostrar chorona, é tomada pelas vizinhas como um tanto arrogante, apesar de a tratarem como "uma coitadinha e nada mais que isso" (MÃE, 2016, p. 35). Os demais "esbagoados", quando muito, choram sozinhos, na praia deserta ou em casa, longe dos olhares alheios que pudessem testemunhar suas infelicidades. Isaura, sozinha na praia, permite-se a si mesma expressar a dor que traz silenciada no seu íntimo: "[...] eu pensava que o amor era bom. E chorou sem qualquer convulsão porque aceitou chorar. Aceitou chorar. Havia muito que não o fazia" (MÃE, 2016, p. 69). Só Antonino é capaz de demonstrar o seu pranto diante dos outros, como criança perdida. "Estás perdido, perguntou outra vez. O homem maricas, sempre chorando, respondeu: tenho medo, Isaura, tenho muito medo" (MÃE, 2016, p. 95).

Matilde lamentava não ter tido coragem de matar o filho logo que reconheceu as primeiras manifestações de sua homossexualidade. Lamentava, sobretudo, amá-lo. "Abriu a porta, deixou-o entrar, e ele aninhou-se no canto da cozinha, chorando. Os homens, que não deviam chorar, não eram aquilo" (MÃE, 2016, p. 114). É possível perceber que o que se tematiza nessa parte da narrativa é a força do moralismo conservador e do sistema de valores e práticas que o cria e o retroalimenta:

À tarde, o Antonino foi ver a Matilde para lhe dizer que estava bem. Quando o viu, ela nas beiras do seu tanque, parece que a enxotavam. Ia enxotada para dentro de casa e deixava a porta aberta claramente para que ele entrasse também. Quando entrou, ela chorou e abraçou-o por um segundo, proibida sempre de lhe tocar, proibida de o querer. Queria-lhe bem. A Matilde enxugou o rosto e ele também (MÃE, 2016, p. 137, grifos nossos).

A série de participios ("proibida") que organiza o abraço delineia o afeto como transgressão, de modo que o amor de Matilde existe sob interdição, e cada atitude de ternura é nomeada como violação de uma proibição. A frase final, por sua vez, surge como um espelho sintático: os dois personagens fazem o mesmo movimento, ao mesmo tempo, sem precisarem dizer que se amam. Além disso, outra leitura nos é possível: em português, quando uma conjunção aditiva conecta duas orações com sujeitos distintos, a vírgula antes dela é necessária para separá-los. Sua ausência, então, pode sugerir a fusão dos termos numa mesma unidade sintática, como se pertencessem ao mesmo sujeito. Isso se abre, pois, à leitura de que Matilde enxuga

o rosto dele, mas para que essa proposta fosse gramaticalmente sustentável, o pronome precisaria estar em sua forma oblíqua átona ou antecedido de preposição, e não está. O texto oferece, portanto, uma construção que deseja dizer algo que a norma não autoriza dizer, e essa tensão entre o que a sintaxe permite e o que a frase insiste em sugerir é também a tensão que organiza a própria existência de Matilde no vilarejo, e a transgressão, assim, inscreve-se- primeiro na forma antes de revelar-se no conteúdo.

Ao retornar para a casa de Isaura, após ter fugido na lua de mel, deixando-a sozinha, Antonino aos poucos vai conquistando um espaço. “O Antonino ficava ali encaixado também, e o povo, sem saber se aquilo era marido ou disparate, haveria de habituar-se e calar-se devagarinho” (MÃE, 2016, p. 135). Dentro da família-mosaico que se formou ao redor do casal Crisóstomo e Isaura, Antonino vai-se encaixando como pode, tal como um fragmento de outra cerâmica que é incorporada ao vaso para suprir uma parte perdida para sempre. É que Antonino é aquele que consegue ver a beleza escondida em Isaura, revelando-a:

Ele começou a penteá-la e a formar-lhe o cabelo para que tivesse um desenho qualquer. Sorriam. Desencantaram uns batons e outra humidades e mais pós de pintar a cara e foram sublinhando a Isaura aqui e acolá, como se marcassem o que se via de importante, como se propusessem uma leitura repetida de algo que não era feito de palavras mas que comparecia no rosto dela igual a página de uma história escrita. A Isaura nunca se imaginara com os olhos bordejados de azul-claro, um azul que escondia as olheiras tristes das noites de espera [...] A Isaura viu-se no espelho, cuidada como uma senhora, e quase se assustou. Talvez agora o Antonino fosse um bom marido. Talvez assim fosse um bom marido. Por um instante, a Isaura sentiu-se feliz. O anel reluziu numa saudação. Por um instante, a Isaura sentiu-se um pouco absoluta (MÃE, 2016, p. 136).

A passagem institui Isaura como texto por meio de um vocabulário que pertence ao universo da escrita (sublinhar, marcar, propor uma leitura), e é Antonino, o homem marginalizado, quem demonstra saber lê-la. É aquele a quem foi negada legitimidade social que lhe devolve, pelo ato de pentear e sublinhar, a condição de página que merece ser lida, sugerindo que reconhecer alguém é, antes de tudo, um ato de interpretação que Antonino realiza com uma habilidade que nenhuma das outras personagens do primeiro núcleo de Isaura demonstrou ter. Além de Antonino representar uma peça vital no preenchimento de um grande espaço vazio, também se torna, ele mesmo, um elemento aglutinador. Ao aplicar a maquiagem em Isaura, Antonino age – à guisa de um restaurador da técnica do *Kintsugi* – como um especialista, aplicando, em pinceladas, as cores que revelam a beleza e iluminam os

contornos do rosto da mulher. O azul da maquilagem de Isaura era, agora, a ponte com o azul do mar diante do qual ela chorou em sua incompletude; era, no momento em questão, inteiriça.

É preciso destacar, entretanto, que a família-mosaico assim formada é, como o próprio termo sugere, constituída de pedaços díspares: não se trata de uma família regular, de contornos suaves e arestas aparadas. Diferentes, incomuns e, sobretudo, alquebradas em relacionamentos anteriores cujas forças desiguais não lhes permitiram absorver os impactos recebidos, as personagens aglutinadas nesse grupo familiar buscam estabelecer um lugar onde possam, de alguma forma, existir. Ela surge, assim, como uma família irregular possível – ou uma família possível que se pretende ideal – ainda que algo sempre escape nessa tentativa.

2.6 “Um presépio limpinho”

A maternidade natural em *O filho de mil homens* é marcada por um breve momento de realização, seguido por um longo e doloroso processo de decepção ou morte. Assim foi com a anã, mãe de Camilo; assim aconteceu com Maria, mãe de Isaura; com Matilde, mãe do “homem maricas”, e com Rosinha.

É assim que a anã dá à luz o filho Camilo antes de morrer. “Sentia que, se o seu filho vingasse, a sua vida valera a pena. Curava-se da tristeza e prosseguia no insondável que os filhos são. Os filhos, dizia, levam dentro famílias inteiras” (MÃE, 2016, p. 43). A anã se aumentara à medida que se convenciu de que o filho era extensão de si mesma e “não anão”. Sua vida foi justificada pela maternidade, ainda que tenha resultado em sua própria morte.

Nesse ato de esvaziar-se, as personagens femininas presentificam um vazio interior representado pelo útero vazio. O vazio, entretanto, também está presente no filho, pois a maternidade em *O filho de mil homens* é, antes, uma lacuna colocada para fora. Para o nascido, a garantia da filiação configura-se no ato de esvaziamento de si para ser o filho que a mãe deseja ter: um ser angelical, sem sexo e sem desejo, até que se torne adulto e cumpra com o papel que a sociedade lhe reserva, ainda que tal fato possa arrastá-los para o mais fundo de si mesmos, num hiato incalculável e cada vez mais desestruturante, imersos na representação de um modelo de sociedade que busca reprimir, juntamente com o desejo, qualquer possibilidade de

sonhar uma realidade diferente na qual amar e ser amado seja possível sem que seja preciso fazê-lo às escondidas dos olhares alheios repletos de julgamentos morais e falsamente moralistas. Camilo, Isaura e Mininha são filhos que têm de pagar o quinhão da maternidade naquela sociedade, e isso implica subordinação e sujeição ao desejo da mãe.

Nota-se, além disso, que a falsa moralidade religiosa surge, em circunstâncias pontuais, como justificativa para as maldades humanas, para o preconceito e para o prazer sádico de presenciar o infortúnio do outro, como no caso da morte da anã, mãe de um filho cuja paternidade pode ser atribuída a quase qualquer personagem masculina adulta que vivia nas cercanias da casa dela. Nesse caso, a visão religiosa acerca da maternidade soa antes como maldição, uma vingança das mulheres da vizinhança, ultrajadas e sentindo-se enganadas pela anã que lhes parecera, a princípio, quase uma graça deífica: “como flor, a anã brotara, certamente de um raminho” (MÃE, 2016, p. 30). Para essas vizinhas, a morte durante o parto representa uma sentença “divina”, um reflexo claro da falsa moralidade da sociedade, que não perdoa aos membros que se insurgem contra as suas regras e valores.

Um dia, a anã disse que ainda esperava por um cavalheiro com um grande coração. Todas as que ouviram estagnaram, perplexas, até mesmo como se ao invés de ter dito grande coração tivesse dito pênis. Um grande pênis. Uma má-criação, uma aberração, algo proibido, impossível. Um homem, por si só, já era coisa grande de mais para ela. Um homem com algo particularmente grande, ainda que fosse apenas o coração, soava a um monstro, um edifício, algo sobrenatural de juntar a uma desgraçada anã (MÃE, 2016, p. 33).

Mais uma vez, percebemos que, para as vizinhas, amor e sexo dividem o mesmo campo. Isso ocorre, no excerto, por meio de um procedimento duplamente metonímico: em primeiro lugar, na visão da anã, transita-se do conceito abstrato (amor) ao concreto (coração); a substituição mais notória, porém, ocorre na perspectiva das vizinhas que, ao ouvirem “coração”, deslocam-no à genitália masculina. Além disso, ao concederem a ela um lugar na sociedade, por pena, as “almas caridosas” acreditavam-se benfeitoras da coitadinha que, afinal, não teria o mesmo acesso ao quinhão de felicidade que caberia aos outros. Ou, se o tivesse, seria apenas a uma porção mínima, adequada aos seus dotes, isto é, metade da metade. A anã, por sua vez, mostrara-se, no sentido pejorativo para elas, uma ordinária. “Benziam-se e lembravam-se sumariamente das convicções espirituais e repetiam o palavrão” (MÃE, 2016, p. 37). As “convicções” a que se referem residem

no fato de que a anã se mostrara, afinal, tão fendida quanto qualquer uma: tinha a vagina entre as pernas e não se furtara de, assim como uma mulher de tamanho comum, fazer uso dela. As mulheres rezavam terços pedindo que a justiça impiedosa (divina?) viesse contra os pecadores; contra a pecadora, a anã.

A anã morreu assim que o menino nasceu. Diziam que nossa senhora fora buscá-la raivosa, espumando de ódio por tanto pecado, e que fora pessoalmente entregá-la na mão do diabo, que se lambuzou radiante [...] Camilo. Enterraram o corpo da anã como um monte de entulho que se cobre para não cheirar mal. Todos torciam o nariz e procuravam não fazer caso. Não foram ver. Apenas se asseguraram de que estava a coisa consumada. Quanto maior importância dessem ao sucedido, mais parecia que se acusavam da paternidade [...] A anã morrera pela decência, segundo os princípios divinos. As pessoas gostavam disso porque estava certo, e o alívio que advinha das coisas certas equivalia sempre a um milagre (MÃE, 2016, p. 44, grifo nosso).

Na verdade, a forma como as vizinhas da anã se referiam à figura de Maria, mãe de Jesus Cristo – considerando que o narrador utilizou letras minúsculas – e a atitude que lhe é atribuída denotam uma reação de ódio antes humana que divina. Da mesma maneira, as vizinhas de Matilde, mãe de Antonino, não se furtam de aludir ao divino para aconselharem-na a dar fim ao filho. “se deus quis que o fizesse, também há-de querer que o desfaça, se assim tiver de ser. Mate-o. É um mando de deus” (MÃE, 2016, p. 97). O Deus cristão é utilizado para justificar as ações moralistas. Como o filho não era o que ela queria que ele fosse, Matilde enche-se de ódio contra Antonino, sendo descrita como alguém de “coração pequeno e a cabeça confusa a encher-se de ódio, achava que se o filho lhe morresse a vida estaria normal, porque ser mãe fora uma ilusão” (MÃE, 2016, p. 97).

Quando o filho fora espancado pelos homens na beira do riacho, porém, é ela que vai “a passo largo”, ainda que com “revolta por dentro, como água do mar infectada, ondulando descontrolada dos pés à cabeça” (MÃE, 2016, p. 105) para recolher o filho esmagado de pancadas no chão. E tal como uma *Pietá*, amparando o filho sozinha em seus braços, leva-o para a casa e cuida dele, embora demonstrasse ser difícil esconder o seu asco.

Logo, se há uma referência no romance à realização pessoal ligada a outrem, isso aparece inicialmente na vontade de Crisóstomo de construir uma família e, também, no interesse do velho Alfredo. Dessarte, é possível afirmar que, na narrativa, o amor surge a partir do desejo de ser pai, não no apego à maternidade. Crisóstomo quer ser pai; Alfredo é o pai – ou melhor, avô, aquele que é pai duas vezes – que

acolhe o bebê que ninguém mais queria: Camilo, o filho de ninguém. O garoto veio para preencher o vazio deixado na alma do velho pelo filho que havia definhado no ventre da esposa, Carminda; o filho pelo qual esperaram tanto tempo, sem sucesso, pois a esposa “ficara seca” após a perda do bebê e não mais engravidara. Depois, falecera, estando o marido completamente sozinho.

O velho Alfredo preparara a casa nas temperaturas, nas luzes, com a despensa repleta de fraldas e leite em pó, pó de talco, gotas para o nariz, cobertores pequeninhos, chupetas, parafernália e parafernália. Sentado com o Camilo ao colo, pensou: Minda, o nosso menino chegou. Deixou depois a mão sobre a cabeça do menino, como se assim lhe pusesse a alma certa no corpo, e sorriu. O nosso menino chegou (MÃE, 2016, p. 75).

Embora o menino tivesse crescido curioso a respeito de sua própria história, sentia-se feliz, mesmo conservando dentro de si certa tristeza por nada saber acerca de sua mãe biológica. Então, morre-lhe o “avô”, deixando-o, adolescente e sozinho, na casa vazia, com os livros, e a boca e a memória cheias de nomes: Alfredo e Carminda, que se amaram muito. Estava sozinho e assim permanecera na casa, a murchar pequeno, até ser encontrado e resgatado por Crisóstomo. Novamente, é um pai que vem ao seu encontro e o resgata da situação desfavorável em que se encontra, como já descrito anteriormente neste capítulo.

A paternidade de Crisóstomo aparece na narrativa como um sonho de poder também gerar e parir uma criança:

O homem que chegou aos quarenta anos imaginou loucamente o umbigo a dilatar. Imaginou que o umbigo abria muito e que a barriga toda se começara a levantar e a revolver. Tombou sobre si mesmo e achou que sentia o corpo como dividindo-se. Achou que talvez dividisse o corpo por ter dentro de si uma vontade múltipla, um desejo de ser mais do que um só (MÃE, 2016, p. 197, grifo nosso).

A fantasia de Crisóstomo sobre o parto constrói, no plano formal, um paradoxo estrutural que o capítulo prepara desde o início, visto que, ao longo do texto, a divisão é apresentada como déficit (metade, incompleto, cindido); aqui, dividir-se é percebido como plenitude, como soma. O advérbio “loucamente”, que qualifica o imaginado, não desqualifica a imaginação; antes, ele a intensifica, aproximando-a do delírio visionário, da fronteira em que o desejo excede a racionalidade e se torna força criadora, da mesma forma como a sequência corporal – o umbigo que dilata, a barriga que se revolve – imita o processo do parto, o que, de certa forma, retoma o mito grego do ser humano como andrógino. Segundo ele, a gestação de um filho era um processo no

qual as mulheres:

[...] assinavam na pele de cada filho, nunca repetindo entre elas os códigos com que para sempre distinguiram, uma a uma, as pessoas que construíam. [...] a construção acontecia como no mar profundo e que as mulheres eram profundas e os filhos seres de água (MÃE, 2016, p. 198).

Em sua fantasia, Crisóstomo misturava maternidade e paternidade: através de seu umbigo, sua barriga deixava escapar o mar inteiro sobre sua cabeça, “entornando deuses nos seus braços, e quanto mais os entendesse e maiores se tornassem, mais deuses ali pousariam, até o que Crisóstomo, como por boca de ouro, pronunciasse sonoramente a mais absoluta felicidade” (MÃE, 2016, p. 200). Tudo o que ele queria era resgatar filhos que tivessem sido enjeitados, pois considerava um absurdo que adultos pudessem desperdiçar crianças.

Ele sonhava que sob o barco vogavam na água escura da noite milhões de filhos enroscados sobre si mesmos à espera do milagre do chamamento das mulheres. [...] O Crisóstomo sonhava que deitava a rede e que ao subi-la poderia trazer um filho para dentro de da sua barriga. Como se um deus ali aparecesse por eterna generosidade (MÃE, 2016, p.198-199).

Utilizando-se de uma construção metafórica, Crisóstomo converte a noite em mar. Já para Camilo, a família composta pelo pai, a mãe, o filho e os animais se configurava como um presépio clássico, “limpinho”, pois tinha aprendido com o avô Alfredo que “o amor era todo da família ou dos homens com as mulheres” (MÃE, 2016, p. 119). Por esse motivo, resistia à aceitação de Antonino na família. Não havia lugar nessa representação clássica e conservadora para o homem “maricas”, como se eles, os homossexuais, não fossem gente nascida de pai e mãe, mas aparecessem subitamente no mundo para atrapalhar a paisagem representada no presépio. Na sala, em meio a Crisóstomo, Isaura e Camilo, Antonino era uma peça deslocada, sem qualquer função ou ligação com a família tradicional. Antonino representava, para Camilo, algo que não deveria figurar ali:

[...] Camilo pensou melhor, aquele era mais ou menos marido da quase namorada do seu pai. Não podia ser gente correcta. Aparecer na altura errada e era certo, nos olhos bem vistos, que o Crisóstomo se pusera logo a sofrer. Estava tudo errado. O Camilo disse: não há chá. Puxou o boneco do sofá e fechou a cara. Era o modo que tinha de dizer que não devia haver conversa (MÃE, 2016, p. 120).

No capítulo intitulado “Uma fotografia que se pode abraçar”, o narrador busca destacar a ideia de um registro afetivo daquela família que começara a se formar,

como tentativa de emoldurar um recorte espaciotemporal para que as coisas sejam mantidas tais como naquele instante – fosse ele real ou um simulacro do que deveria ter sido desde o início. A ideia, porém, também se expande para além da fotografia, registrando-se num recorte psíquico, tal como a pontuação de um analista: nele, Antonino é aquele que quer continuar sendo o filho-criança no afeto de sua mãe e nada mais; Isaura, na reverberação do amor de Crisóstomo e no afagar do cabelo da mãe, Maria – já morrente a esta altura – e que, por sua vez, ficaria registrada para sempre no olhar lançado para o rosto de Isaura.

É interessante observar quanto o nono capítulo da narrativa de Mãe coaduna elementos citados no livro de Philippe Ariès (1986) acerca da construção das imagens de família. Segundo o autor, a família como representação iconográfica tem início somente nos séculos XV e XVI – ganhando maior expressão no século XVII –, ligada às paisagens do campo, às estações do ano e às colheitas, sobretudo na Europa. Numerosas tapeçarias datadas desse período descrevem ambientações campestres onde as famílias, não raro, supervisionam o trabalho das colheitas. O autor afirma que tal fato levou os historiadores a concluir que o sentimento de família, tal como concebido na modernidade, era desconhecido na Idade Média:

Essa farta ilustração da vida privada poderia ser classificada em dois grupos: o do namoro e da farra à margem da vida social, no mundo suspeito dos mendigos, nas tabernas, nos bivaques, entre os boêmios e os vagabundos - grupo que desprezaremos por estar fora de nosso assunto - e sua outra face, o grupo de vida em família. Se percorrermos as coleções de estampas ou as galerias de pintura dos séculos XVI-XVII, ficaremos impressionados com essa verdadeira avalanche de imagens de famílias (ARIÈS, 1986, p. 204).

Ainda de acordo com Philippe Ariès, a família moderna, sob influência da ascensão da burguesia, acabou por retirar-se da vida comum em sociedade, pois as supostas “promiscuidades impostas pela antiga sociabilidade” passam a representar motivo de repugnância:

[...] chegou um momento em que a burguesia não suportou mais a pressão da multidão, nem o contato com o povo. Ela cindiu: retirou-se da vasta sociedade polimorfa para se organizar à parte, num meio homogêneo, entre suas famílias fechadas, em habitações previstas para a intimidade, em bairros novos, protegidos contra toda contaminação popular. A justaposição das desigualdades, outrora natural, tornou-se-lhe intolerável: a repugnância do rico procedeu a vergonha do pobre (ARIÈS, 1986, p. 279).

Assim, para ele, sociabilidade e família tornaram-se incompatíveis, e, juntamente com as mudanças sociais relacionadas à concepção das famílias no

decorrer da história, também surgiram conceitos relacionados às classes e às raças "como as manifestações da mesma intolerância diante da diversidade, de uma mesma preocupação de uniformidade" (ARIÈS, 1986, p. 279). Talvez isso explique as manifestações claramente preconceituosas que encontramos na narrativa de Mãe, conforme apontadas anteriormente, que tratam com demérito e ojeriza tudo aquilo que se mostra individual e distante do ideário de conformidade ao padrão familiar imposto.

2.7 A incompletude e a queda do homem à luz de Nietzsche

Em várias passagens de *O filho de mil homens*, ocorre a menção a um “cair para dentro de si mesmo”, demonstrando quanto as personagens “tropeçam” em sua existência. Percebe-se, no entanto, que, se nesses momentos a queda os leva ao sofrimento e ao enclausuramento em si mesmos, ela também representa uma ruptura de suas certezas, abrindo-lhes espaço para a autorreflexão e para o questionamento de suas próprias convicções, até então tomadas como verdade; são quedas que se tornam essenciais para que as personagens avancem:

Deve nutrir-se de carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade, repetiu muito seguro. Apenas isso. Nunca cultivar a dor, mas lembrá-la com respeito, por ter sido indutora de uma melhoria, por melhorar quem se é. Se assim for, não é necessário voltar atrás. A aprendizagem estará feita e o caminho livre para que a dor não se repita. Estava a crescer. O pescador crescia para ser um homem tremendo (MÃE, 2016, p. 187).

Friedrich Nietzsche, em *A Gaia Ciência* (2001), numa passagem denominada “Diferentes perigos da vida”, faz uma referência à questão da queda do homem em seu percurso; entretanto, Nietzsche parece afirmar que a ignorância humana pode funcionar como uma proteção contra os percalços do caminho, ao passo que, para aqueles que se dedicam à compreensão das nuances mais complexas do espírito humano, uma queda pode representar mais que o estilhaçar das certezas: pode significar um complexo colapso do próprio homem.

Vocês não sabem o que estão vivendo, correm como ébrios pela vida e de quando em quando caem por uma escada abaixo. Mas, devido à sua embriaguez, não quebram nisso os membros: seus músculos estão muito moles e a sua cabeça muito obscurecida, para que achem as pedras dessa escada tão duras como nós achamos! Para nós a vida é mais perigosa: somos feitos de vidro - ai de nós, se esbarramos em algo! E tudo estará perdido se cairmos! (NIETZSCHE, 2001, p.162)

Para Nietzsche, o conhecimento não libertaria o homem de uma existência de sofrimentos, tão somente o auxiliaria na constatação de que, de fato, ele sofre. Sempre atento às circunstâncias de aprisionamento do homem – fossem por meio de falsas regras morais da sociedade, da religião e mesmo de sua própria mente –, Nietzsche (2001) questiona a experiência de conhecer o sofrimento da existência, aludindo ao sentimento humano decorrente da repetição indefinida do mesmo dia, das mesmas experiências vivenciadas, ainda que fosse mantida a consciência do fato:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: "Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem - e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente - e você como ela, partícula de poeira!" - Você não se prostaria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: "Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!". Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, "Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?", pensaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

A questão da repetição é colocada por Friedrich Nietzsche (2001) em termos tais que, já de início, se deixa escapar que o fato seria uma maldição, visto que quem aparece na narrativa é um demônio, e a circunstância escolhida é a da "mais desolada solidão". E, no entanto, sabe-se que toda a existência humana é repleta de acontecimentos diversos – como aliás o próprio demônio o sugere –, o que pode sugerir, erroneamente, que, talvez, essa não fosse uma experiência de todo má. O que a torna um processo de agonia repetida ano após ano, porém, é justamente a falta da imprevisibilidade, a falta do novo – ruim ou bom – que deixe uma marca na existência.

A perspectiva do sofrimento para Nietzsche, entretanto, não implica necessariamente algo ruim, mas uma das facetas por onde uma determinada experiência pode ser contemplada. Nietzsche, contudo, afirma que o homem que não consegue afirmar-se frente ao outro e ao mundo tende a recuar a uma posição de ressentimento que consiste em negar ao outro a possibilidade de existir fora do que ele acredita, negando o que se mostra diferente dele. A negação do diferente seria, dessa maneira, uma defesa contra algo que o ameaça. Esse fato é facilmente

observável na construção desta narrativa de Mãe quando se consideram as reações da sociedade no tocante à sexualidade da anã e de Antonino.

Esta é a lógica dos impotentes, dos fracos, que só querem destruir aqueles que agem, assumindo uma atitude depreciativa e acusadora. Aquele que não consegue afirmar sua existência de maneira ativa, acaba por ficar permanentemente no circuito de negar aqueles que afirmam. Estabelece-se por uma lógica comparativa: sendo ele o bom e seus inimigos os maus, precisa constantemente convencer-se disso, passando então a enaltecer a própria fraqueza, pois não é capaz de sair dela (NIETZSCHE, 1887/1968, p. 482, grifo nosso).

Tal lógica é discutida por Roberto Machado (1999, p. 64), em seu livro sobre o pensamento nietzschiano (*Nietzsche e a verdade*), em que é dito que o ressentido é aquele que nem age nem reage de fato, pois sua força se reduz a uma vingança imaginária, a um ódio que não se descarrega, mas se acumula e apodrece. Diferentemente do tipo nobre, que se autoafirma sem precisar depreciar o outro, o ressentido só consegue se constituir como "bom" à medida que fabrica um inimigo "mau", pois "o outro é sempre culpado do que ele não pode, do que ele não é" (MACHADO, 1999, p. 64-65). Essa ambivalência é também construída nas reações da comunidade diante da anã e de Antonino em *O filho de mil homens*: a hostilidade que os cerca nasce de uma necessidade de autopreservação dos frágeis, que constroem a sua própria integridade sobre a ruína do que lhes parece ameaçador.

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche (2000) analisa a questão da religião como uma má interpretação (negação) das coisas humanas. A necessidade dos seres humanos de fugir dos infortúnios e da dor estaria vinculada à tendência à vida religiosa. Segundo ele, só haveria duas possibilidades de lutar contra o sofrimento: mediante a fuga ou o enfrentamento. A religião permitiria uma "mudança na sensibilidade" por meio da racionalização da dor ou do masoquismo, propondo-se como uma "anestesia" ou "alívio", ainda que momentâneo. Para Nietzsche, no entanto, quando se trata de realmente suprimir as causas do sofrimento humano, a religião malograria. Por esse motivo, o autor afirmava que a religião seria, antes, um obstáculo à verdadeira eliminação das causas dos males humanos. O próprio filósofo reconhece, todavia, que não há remédio que elimine o sofrimento da existência, e é por isso que a religião falha de modo mais grave do que simplesmente não curar, já que, ao propor anestesia, ela impede que o sofrimento cumpra a única função que lhe resta, a de ser uma forma de conhecimento e de autoafirmação do sujeito diante da vida.

Da mesma forma, algumas personagens centrais de *O filho de mil homens*, após tentativas frustradas de anulação, desistem de tentar anestesiá-la, própria dor, aceitando-a e convivendo com ela. E, ao aceitá-la, possibilitam a vivência de outras experiências possíveis, pois o prazer surge à medida que se permitem ser o que são: Crisóstomo, único a ter aceitado sua dor de imediato, reconhece a sua solidão e a necessidade de buscar o que lhe falta e que pode dar sentido à sua existência; Isaura permite-se, mais de uma vez, – com Antonino e, posteriormente, com Crisóstomo – a possibilidade de construção de algo novo, de ter esperança a despeito do malogro de todas as suas expectativas anteriores; Camilo permite a filiação e aceita o novo pai; Matilde permite-se recomeçar na maternidade; Antonino permite-se um lugar naquela nova configuração familiar, na qual ele não é o filho nem o marido, mas mais um membro admitido, em partes, em sua singularidade.

Ao buscarmos em Nietzsche o fundamento existencial da “queda do homem em si”, tivemos a intenção mesma de afastar-nos das ideias apresentadas pelas religiões de base judaico-cristã acerca da “queda do homem”. Isso porque, embora no prefácio do romance *O filho de mil homens* (2016), como mencionado, Alberto Manguel faça referência ao Jardim do Éden e às personagens bíblicas Adão e Eva, a verdade é que, na narrativa de Valter Hugo Mãe, não há qualquer apontamento voltado para o espiritual ou para um determinismo divino, senão aqueles já colocados pela existência: nascimento, vida e morte.

O desamparo das personagens, em grande parte, é resultado do desarrimo existencial e das manifestações de suas próprias singularidades; suas dores, semelhantes às dores e às inquietações que a existência impõe a cada um dos seres humanos pelo simples fato de existirem no mundo. Vida e morte se apresentam como circunstâncias naturais no decorrer do caminho muitas vezes imprevisível. A maneira como cada uma lida com essas circunstâncias é subjetiva, podendo representar tanto um precipício quanto um obstáculo de proporções gigantescas.

A Mininha disse: antes de um vulcão explodir, as cobras afastam-se, e se houver um rio ou mar no caminho, as cobras afogam-se. A Matilde baixou-se aos olhos da cria e limpou-lhe uma bágoa. A rapariga explicou: parece que vai tudo explodir. O medo fazia-se assim. Um medo feito de tristeza que tornava a menina arreliada numa pessoinha a vacilar, como novamente de colo, como outra vez antes do que já era. A Matilde percebeu que estavam as duas num recomeço, que era talvez mais fácil que recomeçassem então a par, cúmplices (MÃE, 2016, p. 179).

Diante da dor pela morte da mãe, Mininha, a personagem mais jovem, concebe a "queda em si" não como um precipício prestes a tragá-la para o fundo da existência, mas como um vulcão prestes a lançá-la com violência para o mundo. A metáfora do vulcão – introduzida pela própria Mininha com a naturalidade de quem ainda não aprendeu a racionalizar o sofrimento – carrega em si uma força imagética: as cobras que fogem diante da erupção iminente não escapam ao destino, pois todos os caminhos que se abrem diante delas conduzem igualmente à morte (fossem queimadas, fossem afogadas). É essa a fatalidade que o deslizamento ao vulcão empresta ao estado interior de Mininha, para quem é preciso, muitas vezes, transbordar e explodir, porque o sofrimento contido também destrói, à sua maneira. Mãe constrói aqui uma linguagem que oscila entre o registro infantil e o lirismo denso, visível na expressão "pessoinha a vacilar", que reduz Mininha à sua fragilidade mais essencial, como se a dor a fizesse regredir ao estado anterior ao que já era, ao colo, à dependência, e é nesse ponto que Matilde intervém com uma ação, e o narrador sugere, de forma sutil, que o recomeço só é possível quando feito a dois, em cumplicidade.

Além disso, esse percurso pela filosofia nietzschiana, para além de um aporte temático à análise das personagens, toca o próprio modo de ser da ficção de Valter Hugo Mãe. Machado (1999), no livro supracitado, recupera a proposição de Nietzsche de que a arte é "a mentira que se santifica", aquela em que "a vontade de enganar tem a boa-consciência de seu lado" (MACHADO, 1999, p. 107), formulação que o filósofo alemão opõe diretamente ao ideal ascético da ciência e da moral, porque a arte não promete verdades, mas afirma a vida em sua integralidade, inclusive naquilo que ela tem de terrível e problemático. Nesse sentido, o romance de Mãe é, ele mesmo, uma espécie de postulado nietzschiano, uma forma narrativa que, ao construir personagens feridas, solitárias e à margem, não as redime, mas ao menos as faz existir plenamente na ilusão que lhes é própria, conferindo à aparência a dignidade que a moral e a lógica do ressentimento lhes negam.

2.8 Nas veredas da psicanálise: um empréstimo à Literatura

Em *O filho de mil homens* é possível observar que a humanidade das personagens as leva a agir de forma precipitada em diversos momentos, principalmente no que tange à sexualidade. E, também devido a esse fato, as

personagens, sobretudo femininas, acabam se deparando com o malogro de seus projetos de vida, pois a própria “sociedade” em que estão inseridas não admite outras formas de procedimento senão aquelas que lhes são impostas pela moralidade.

No caso da anã, mãe de Camilo, o narrador constrói uma personagem cuja vida sexual é apresentada como produto direto de seu desamparo e do lugar que lhe é negado naquela sociedade ficcional. O texto representa esse movimento muito bem, pois os 15 possíveis pais de Camilo são mais um índice da exclusão que ela sofre na narrativa do que um julgamento moral sobre a personagem. É pela via do discurso indireto livre que o narrador nomeia o que a movia: o desejo como substituto do afeto que lhe era negado, e o coração que é “enganado” não é ingênuo, porque ele sabe que é enganado, e se deixa enganar porque o toque, ainda que falso, é a única forma disponível de ser reconhecida como corpo:

[...] A anã suspirou outra vez e não respondeu. Depois explicou 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 despachava um assunto. Despachava assim tantos assuntos, era só mais um, a servir de bocadinho de um certo afecto. 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 afectivamente ou guarda afectivamente cada sinal de abraço, cada sinal de beijo (MÃE, 2016, p. 40-41).

Em se tratando de Isaura, o fato de ter permitido a intimidade sexual com o namorado antes do casamento representou a sua ruína. Tal fato corrobora o modelo patriarcal dominante na ilha, pois ela cai em desgraça por acreditar em um sedutor que lhe promete amor e casamento, desprezando-a tão logo ela sucumbe às suas investidas. Durante anos, a moça se guardara para o futuro marido, furtando-se até de tocar-se a si mesma com receio de que isso pudesse colocar em risco sua “frescura primaveril das raparigas”. Viguada de perto pela mãe, Isaura aprendeu que o amor era passível, tal como o leite, de estragar-se:

As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar. A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher. Talvez, com sorte, pudesse ser um pouco feliz antes de morrer. Mas apenas um pouco e com muita sorte. A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas. Porque facilmente um erro estragara tudo. O amor, dizia ela, estraga-se (MÃE, 2016, p. 48-49, grifos nossos).

O advérbio “ainda” funciona como uma antevisão, pois promete tão somente a inevitabilidade, e o que será aprendido já está enunciado pelo narrador antes que

Isaura o descubra, preparando, assim, a lógica perversa de Maria, que transforma o sofrimento feminino em distinção ao reservá-lo às “mais merecedoras e espertas”, como se sofrer fosse prova de valor e não de opressão. Essa inversão encontra sua expressão mais acabada na sintaxe do período final, que admite duas leituras simultâneas: lida como voz passiva sintética, a anteposição do sujeito produz estranheza, pois o esperado seria que ele viesse depois do verbo, e esse deslocamento faz o amor surgir como um sujeito passivo e algo já dado por perdido antes de se dizer o que lhe acontece. Lida como voz reflexiva, por sua vez, a posição do sujeito ocupa seu lugar natural, mas o amor torna-se agente de sua própria destruição, carregando em si a semente do seu fim. As duas leituras, tomadas juntas, condensam a visão de Maria de que o amor é ao mesmo tempo vítima e culpado, e à mulher cabe apenas não apressar o que de todo modo acabará. Desse modo, quando Isaura se entrega ao namorado, aos 16 anos de idade, decepciona-se: “o amor era ensanguentado e difícil. Ficara no chão” (MÃE, 2016, p. 52). Mais ainda: logo que isso acontece, o namorado a abandona. Nesse momento, é possível perceber que ambos não tinham nada em comum, e ela estava sozinha, como aliás sempre estivera e, agora, desencantada, pois pensara que o amor fosse algo bom; porém, pior que o desamor do namorado, fora a manifestação do desamor de sua própria mãe. Maria não apenas invadiu sua intimidade, como a certeza de que a filha havia sido desonrada fê-la adoecer de tristeza, calada, como que a culpando pela sua morte lenta. Apartadas uma da outra, tanto a mãe quanto a filha morriam em vida: a mãe, tornando-se mais e mais calada; Isaura diminuía, emagrecera, cortara os cabelos, entristecera e tornara-se feia.

O sexo se mostrara algo tão ruim, tão sujo, que nem mesmo os banhos que Isaura tomara para se limpar dos resquícios do rapaz foram suficientes para apagar a mácula a ser escondida. Envergonhada por ter sido abandonada pelo namorado, tal ato acionou um dispositivo repressivo e moralista que a converteu, sem consultá-la, de casadoira a desfrutável. Para fugir à segunda opção, ela prefere “enfeiar-se” para não ser mais alvo do desejo de nenhum outro homem e, não suscitando o desejo alheio, não ter de lidar mais uma vez com o seu próprio.

Antonino, por sua vez, também é construído no texto por meio de um movimento discursivo de anulação progressiva: a cada olhar da mãe, uma renúncia. Tal como Isaura, ele busca o tempo inteiro anular-se como ser desejante. No entanto,

conforme já dito antes, sua motivação resume-se na tentativa de voltar a ser o filho criança que sua mãe tanto amara. Ao contrário de Isaura, que busca deixar de ser desejável aos olhos do outro, tudo o que Antonino quer é se tornar amado novamente, nem que para isso tenha de renunciar à sua própria orientação sexual; a cada tentativa de se tornar diferente do que é, Antonino se magoa mais e mais. Até mesmo o seu olhar parece incomodar a vizinhança, que não se contenta em desprezá-lo, mas incentiva a sua mãe a livrar-se dele da pior maneira possível, como se a sua existência colocasse em risco todas as outras pessoas, como se ele fosse um monstro de sete cabeças; como se ele também não fosse humano. Querer anular a homossexualidade para retornar à infância, momento em que era plenamente amado, mostra um comportamento assujeitado ao desejo da mãe, pois não consegue cortar o vínculo afetivo com ela. De certo modo, ele fará isso ao ajustar-se – quase dessexualizado – na família construída por Crisóstomo.

Em *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud (1905) afirma que as crianças tendem a criar fantasias acerca do nascimento dos bebês, tecendo várias teorias infantis, dentre elas a de que os bebês são resultado de algo que foi comido pela mãe, nascendo através dos intestinos, como na eliminação de fezes. Assim, a mãe daria à luz a um bebê-cocô. É interessante notar quanto a observação psicanalítica se assemelha à explicação dada pelo velho Alfredo para justificar a suposta degeneração dos “maricas”:

O pequeno Camilo, que teria uns seis anos e muita convicção de que o avô lhe contava a verdade de todas as coisas, perguntou outra vez e o velho Alfredo assim lho repetiu: os maricas, de tanto insistirem, ainda não-de ensinar a humanidade a nascer pelo cu. Era um conceito difícil e malcriado para uma criança, mas significava um pouco o que diz o ditado da água mole na pedra dura, que de tanto investir há-de furar. Os maricas, de tanto o quererem, não-de fazer do cu um lugar todo ao contrário (MÃE, 2016, p. 118).

Mais interessante ainda é sondar que, na explicação do velho, o que ele considera complexo para a compreensão de uma criança é, na verdade, colocado por Freud como uma “teoria essencialmente infantil”. E, na narrativa, a relação estabelecida entre as personagens Antonino e sua mãe coloca-o como um bebê-cocô, nascido pelo cu. Esse fato é justificado por passagens como “O Antonino, no anedotário ridículo da vizinhança, era fecal, putrefato, morto” (MÃE, 2016, p. 109) e no fato de que a mãe, embora o amasse, tinha-lhe vergonha e nojo, uma vez que Matilde não mais conseguia manter o filho, adulto, como realizador dos desejos e

projeções que idealizou para ele.

Se Antonino é um bebê-cocô, nascido das entranhas de sua mãe, o fato de o título do sétimo capítulo (“Devorar os filhos”) fazer uma alusão a Cronos, o Titã grego mitológico que devorava os próprios filhos, é mais um indicativo de que Antonino é fruto de um processo digestivo:

[...] O Antonino, de facto, não voltara. Ela sepultara-o de algum modo. Matilde, à sua maneira, devorara o filho há muito. [...] Sentiu como se o pão lhe ensanguentasse as mãos. Comia a dor como uma coisa estrebuchando, viva, como um animal que era preciso desfazer para as profundezas do espírito. Um monstro que já não lhe escaparia (MÃE, 2016, p.15).

A sobreposição dos campos semânticos da digestão e da morte reconstrói o que o título do capítulo já anunciava, pois Matilde não devorou o filho subitamente, mas num processo lento que o leitor reconhece como anterior a esta passagem. O pão que ensanguenta as mãos invoca e inverte a eucaristia, pois o alimento que deveria sustentar e redimir converte-se em marca de culpa, como se o corpo de Antonino deixasse rastro nas mãos de quem o ingeriu. O encerramento embaralha, porém, quem é o monstro, já que ele pode ser a dor que Matilde tenta desfazer nas profundezas do espírito, pode ser o filho que ela devorou e que agora não lhe escaparia, ou o próprio ato de ter devorado, que, uma vez realizado, passa a habitá-la sem possibilidade de expulsão, fazendo de Matilde simultaneamente Cronos e sua vítima.

No “seminário 4”, denominado “A relação de Objeto”, Jacques Lacan (1995) discorre sobre a questão da falta, colocando a criança no lugar de um falo imaginário de uma mãe insaciável.

[...] o falo imaginário é o pivô de toda uma série de fatos que exigem seu postulado. E preciso estudar este labirinto onde o sujeito habitualmente se perde, e pode mesmo vir a ser devorado. O fio para se poder sair é dado pelo fato de que à mãe falta o falo, que é porque ele lhe falta que ela o deseja, e é apenas na medida em que alguma coisa lho proporcione que ela pode ser satisfeita (LACAN, 1995, p. 194).

Para Lacan, no centro do discurso do sujeito encontra-se o desejo. Não se trata, entretanto, do desejo como sinônimo de uma necessidade, tal como proposto pela filosofia natural, mas um desejo inserido na ordem do simbólico, desnaturalizado e pensado em sua relação com o desejo do outro. Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009) afirma que esse desejo, ao qual Lacan se refere, “só pode ser pensado na sua relação

com o desejo do outro e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 139). Nesse aspecto, o desejo escorrega de significante a significante, numa série interminável, cuja satisfação é sempre adiada e nunca é atingida.

Assim, Antonino permanece preso ao desejo da mãe. Chega mesmo a expressar claramente a ideia de ser o falo que falta à mãe, pois quer “voltar ao interior que tudo imagina e renascer perdoado, um filho perfeito” (MÃE, 2016, p. 106). Já Matilde, por sua vez, viúva e tendo criado o filho sozinha, sentia-se culpada. Trata-se de qual culpa, então? “Deixava o filho nas mãos de outra. Deixava-o. E fugia de verdade. À noite, quando ouviu baterem-lhe à porta, a Matilde percebeu o rosto do filho esfumado no fosco do vidro. Teve a certeza de que era culpada” (MÃE, 2016, p.114). Novamente a culpa aparece no pensamento de Matilde, e ela justificava a falta de masculinidade do filho na infância, argumentando que “como não tinha pai, não tinha valentia” (MÃE, 2016, p. 98). O argumento de que Matilde lança mão para “explicar” a homossexualidade do filho – a falta de pai ou a falta de uma figura masculina que cumpra a função paterna em relação ao menino – é mais um indicativo da cultura preconceituosa que ela representa e reproduz dentro da narrativa.

Em *Totem e Tabu*, Sigmund Freud (1913/1976) sustentava que o sentimento de culpa designaria um estado afetivo consecutivo a um ato repreensível que fora, em princípio, desejado. Quando Matilde expressa seu sentimento de culpa, justificando que deveria ter dado um fim ao filho sabidamente homossexual, o termo parece deslocado, cabendo ali palavras semanticamente mais adequadas, como decepção e desgosto. A palavra utilizada, porém, é culpa: por vezes, queria-o morto porque “ser mãe fora uma ilusão” (MÃE, 2016, p.97). A desilusão da mãe aponta para uma fantasia que só pode ser compreendida se Matilde for olhada em sua viuvez, já que a maternidade para ela fora uma decepção porque o seu filho era, antes, um filho fantasiado – e o filho real, a despeito de qualquer referência ao exercício de sua sexualidade, é um filho para o mundo, não para si.

[...] Se a criança é o falo da mãe e a mãe “tem” o falo, não podemos nos esquecer de que esse falo imaginário, vivido subjetivamente pelo sujeito, remete ao falo simbólico como um estruturador externo ao sujeito. Portanto, em termos de subjetividade de cada indivíduo submetido a essa articulação, o falo pode ser representado segundo a sintaxe do imaginário ou segundo a sintaxe do simbólico. Para a criança, o falo é a representação que ela faz de si mesma, isto é, ela é o próprio falo, ao passo que para a mãe - que já teve acesso ao seu Édipo e ao simbólico - a criança é um símbolo do falo. Na mesma relação temos, pois, dois registros, o do imaginário e o do simbólico,

funcionando simultaneamente e determinando a própria natureza da relação (GARCIA-ROZA, 2009, p. 229).

Como Jacques Lacan (1995) aponta, o filho representa o falo que falta à mãe, mas no caso de Antonino, esse falo se mostrou um logro quando ele entra na adolescência e começa a se emancipar do assujeitamento ao desejo dela:

Pois, enfim, esta falta de que falamos na mulher, já sabemos que não se trata de uma falta real. O falo, todos sabem que elas podem tê-lo, elas o têm, o falo, e além disso os produzem, elas fazem meninos, falóforos. Por conseguinte, pode-se descrever a troca através das gerações na ordem inversa. Pode-se imaginar um matriarcado cuja lei seria: *Dei um menino, quero receber o homem* (LACAN, 1995, p. 195).

O romance formula a questão que atravessa todas as personagens centrais: a de que ninguém se constitui fora do desejo do outro, e que a tarefa de existir como sujeito singular passa, necessariamente, pelo enfrentamento dessa herança. É o próprio Crisóstomo quem enuncia isso ao dizer que "Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós" (MÃE, 2016, p. 205). O desassujeitamento, nesse sentido, é um horizonte narrativo a que os filhos de mil homens, e de mais mil mães, só chegam, quando chegam, pelo caminho da queda, da fratura e da reconstrução.

2.9 Era uma vez um contador de histórias

A primeira frase de cada capítulo do romance aparece com um recuo maior do que as demais, e a ideia a surgir é de que o desdobramento do capítulo seguinte se inicia por causa de um “gancho” deixado no capítulo anterior. De certo modo, todos os desdobramentos a seguir tomam forma a partir do desejo de Crisóstomo em ter um filho, e isso abre a narrativa às causas e às consequências desse desejo de ser inteiro e completo: a incompletude de Crisóstomo abarca as demais incompletudes, como se, ao assumir esse sentimento, ele passasse a vigorar, permitindo a si mesmo perscrutar não apenas a sua própria solidão, mas a de todos os demais núcleos centrais da aldeia, ligando-se uns aos outros como um fio invisível do destino que, como já dito anteriormente, integra toda a humanidade.

O que justificaria, no entanto, o primeiro recuo, visto que ele acontece também no prólogo, é a noção de que ele representa o fato de sermos tragados para dentro do texto com a fábula iniciada *in medias res*, haja vista que o segundo capítulo, “O

filho de quinze homens”, contextualiza o nascimento do menino Camilo que, no primeiro capítulo, “O homem que era só metade”, já nos é apresentado com catorze anos.

Pensava o Crisóstomo que algures na pequena vila haveria alguém à sua espera como se fosse verdadeiramente a metade de tudo o que lhe faltava. E muito pouco lhe importava o disparate, tinha nada de vergonha e sonhava tão grande que cada impedimento era apenas um pequeno atraso, nunca a desistência ou a aceitação da loucura (MÃE, 2016, p. 21).

Há aqui uma oscilação entre duas perspectivas que esta prosa de Mãe deixa sem fronteira demarcada: de um lado, a palavra “disparate”, que pode ser lida como a incorporação da fala corrente da aldeia; de outro, a voz de Crisóstomo, que sonha “tão grande” que os impedimentos se convertem em “pequeno atraso”. Nota-se, também nesse excerto, o fato de que o narrador não sinaliza de quem é cada voz, colocando-as em contiguidade, sem travessão, sem aspas, sem verbo declaratório, de modo que o leitor não consiga fixar com exatidão onde termina a perspectiva narrativa e começa a da própria personagem. Essa cumplicidade sem declaração é um dos recursos centrais dos primeiros romances de Mãe e explica, em parte, neste livro, a sensação de que o narrador não observa as personagens de fora, mas as habita, o que, na tradição benjaminiana a ser discutida nesta seção, aproxima essa voz à figura do contador de histórias que carrega a experiência do outro como se fosse a própria. Nessa perspectiva, se o narrador de *O filho de mil homens* se mostra, por vezes, apiedado dos núcleos centrais, também incorpora à sua enunciação a visão patriarcal e moralista dos núcleos secundários para criticá-la, de modo a não apenas saber o que os outros sentem, mas também sentir o que os outros sentem, pois ele é altamente solidário com as vicissitudes pelas quais algumas das personagens passam, bem como é consciente da perspectiva moralista de outras. Assemelha-se, pois, a um “narrador contista”, à maneira dos homens antigos que se sentavam à fogueira e contavam histórias aos mancebos da tribo.

Como demonstra Lavelle (2017) em sua leitura do ensaio benjaminiano sobre Leskov, o contador de histórias constitui, na obra de Benjamin, uma figura dotada de materialidade, uma aparição do passado no presente capaz de se encarnar em diferentes obras e narradores ao longo da história literária. Nesse sentido, essa aproximação entre o narrador de *O filho de mil homens* e a figura do contador não é fortuita: o narrador de Mãe seria a manifestação, no interior de um romance

contemporâneo, desse espectro que Benjamin identificava como a forma narrativa aurática por excelência – aquela cujo declínio no mundo moderno ele tanto lamentava, mas também, paradoxalmente, convocava como força crítica e irônica contra a imanência radical da modernidade.

Para Walter Benjamin (2020, p. 121), "entre aqueles que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se afasta do discurso dos muitos contadores de histórias anônimos", cuja experiência do "boca a boca" foi substancial na perpetuação de tradições e aspectos culturais de um povo. O autor afirma que a decadência da arte de contar histórias é decorrente do advento do romance na era moderna e, embora o livro de Mãe também o seja, ele procura resgatar uma certa ancestralidade de narração. Nota-se isso na forma como o narrador inicia a história narrada, à maneira de um conto de fadas, utilizando-se do artigo indefinido acompanhando um substantivo simples a fim de criar uma atmosfera atemporal e universal, conferindo uma sensação de que a história narrada poderia ocorrer com qualquer personagem ou em qualquer lugar, mas comumente atrelada a um cenário paradisíaco (um reino, por exemplo). Percebe-se, aliás, o uso do pretérito imperfeito do indicativo, que também realça a noção de atemporalidade, dada a ideia de continuidade expressa por esse tempo verbal, criando-se um ritmo lento e cadenciado, típico do estilo de tradição oral:

Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo. Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade [...] (MÃE, 2016, p., grifos nossos).

Walter Benjamin preconiza que:

[...] O que distingue o romance de todas as outras formas da prosa – o conto de fadas, as lendas e mesmo a novela – é o fato de ele não provir da tradição oral nem ser assimilado por ela. Mas a distinção maior é em relação à arte de contar histórias. O contador de histórias vai buscar a sua matéria à experiência, a própria ou as que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar (BENJAMIN, 2020, p. 123).

Nesse ponto, vale recorrer mais uma vez à leitura que Lavelle (2017) faz de Benjamin para tentarmos iluminar a narração de Mãe. A pesquisadora observa que, para Benjamin, a narrativa tradicional se alimenta de uma experiência coletiva e transmissível, a *Erfahrung* (experiência), radicalmente distinta da vivência individualizada e interiorizada que caracteriza o sujeito moderno (a *Erlebniz*).

Enquanto o romance moderno nasce, também, desse isolamento do indivíduo que já não encontra sentido partilhável com o outro, o contador de histórias move-se na direção oposta: sua voz carrega uma sabedoria que não lhe pertence só a ele, mas que circula entre os que vivem e os que ouviram viver. É nessa direção que o narrador de *O filho de mil homens* se orienta, porque ainda que a narração se dê em terceira pessoa e não derive de uma experiência diretamente vivida pelo narrador ou contada a ele, o que organiza seu olhar é uma espécie de memória coletiva e um desejo que abraçam todas as personagens com igual solidariedade, como se o narrador fosse o depositário de uma tradição que as antecede e as compreende.

Walter Benjamin (2020, p. 127) concebe a arte de contar histórias como "uma forma artesanal de comunicação", e quando elas não são contadas, perde-se a oportunidade de preservá-las "porque já não se tecem nem se fiam os fios do tempo necessário para ouvi-las. Quanto mais os ouvintes se esquecem de si, tanto mais fundo permanece neles o que ouviram" (BENJAMIN, 2020, p. 127). Assim, o narrador é aquele cujo olhar não se desvia do desfile das personagens, que dependem do seu ponto de vista para terem existência, mas – sobretudo – parecem, ao longo da narrativa, como posto, sensibilizar essa focalização.

Em "O contador de histórias", o autor buscou explicar por que encontrar verdadeiros contistas (narradores) na atualidade tem sido uma tarefa cada vez mais rara, pois a arte de narrar histórias toma como referência a experiência no seu sentido mais pleno. Benjamin considerava imprescindível a tradição viva e coletiva das comunidades que dividiam um passado em comum, vivificado nos relatos dos narradores e, para tanto, o autor opunha o conto ao romance, gênero literário ligado, segundo o que já discutimos, ao isolamento do indivíduo inserido na sociedade burguesa e à informação jornalística moderna, que se caracteriza pela cultura da busca pelo novo.

Voltando à obra de Mãe, é possível observar que, apesar de se tratar de um romance, alguns capítulos acabam remetendo aos antigos contos populares. Tal fato talvez pareça mais visível no capítulo intitulado "A galinha gigante". Nele, após o idoso Gemúndio procurar uma esposa-cuidadora e encontrar em Rosinha – mulher jovem, mãe de Mininha e amante de Rodrigues – uma possível candidata, surge, no elencar de suas posses, visando a tornar o casamento vantajoso e aceitável aos olhos da jovem, uma galinha sem igual: "[...] uma casa ainda de bom telhado, três terrenos, um

a perder de vista, cinco vacas, uns quinze porcos gordos, coelhos para muito tempo e galinhas normais e uma galinha gigante” (MÃE, 2016, p. 148). É possível perceber nessa passagem a inserção de um elemento mágico e cômico, típico dos contos populares.

Nesse sentido, Vladimir Propp (1984) desenvolveu um trabalho no qual comparou semelhanças entre diversos contos de culturas e localizações geográficas diferentes, identificando elementos estáveis que servem como base morfológica para os contos de magia. Dentre algumas características listadas pelo autor, encontra-se o fato de que as personagens são confrontadas por algum tipo de desafio ou tarefa a ser realizada; ocorre uma proibição imposta; um prisioneiro que pede ao herói que o liberte ou lhe pede clemência; algumas vezes, o objeto da busca é caçado ou pescado, e o morto ressuscita (PROPP, 1984).

Assim, no romance de Mãe, a galinha gigante não era apenas uma galinha comum, mas fruto do impossível. Segundo Gemúndio, era um bicho mágico que lhe aparecera, “um bicho assim caído no seu quintal por uma tempestade podia ser exactamente um anjo, porque ninguém havia de garantir que um anjo era obrigado a ter melhor aspecto” (MÃE, 2016, p. 175). Rosinha resolveu abater a galinha para o almoço de casamento, mas Gemúndio implorava para que não o fizesse, pois ela era um animal mágico e certamente faria mal comer um bicho como aquele. A despeito dos pedidos de Gemúndio, Rosinha a mata e a prepara; enquanto o faz, prova a comida e, quando enfim a galinha é levada para a mesa, Rosinha tomba morta, “com a cara estatelada sobre a enorme galinha desfeita como se lhe entrasse pelas entranhas adentro” (MÃE, 2016, p. 164).

Toda referência feita à galinha gigante, a seu abate e ao preparo para o almoço faz com que o leitor, dependendo de sua origem, lembre-se de um conto popular voltada para crianças – o do João Jiló – cuja origem, segundo Josiley Souza (2018, p. 10), remeteria à “tradição oral que entrecruza fios de vozes de diferentes tempos e lugares”, onde “é possível descobrir ressonâncias de vozes africanas banto”, podendo o animal ser um passarinho ou um galo. Nas histórias infantis contadas nas rodas pelo interior de Minas Gerais na década de 1930, porém, o animal é uma galinha d'angola, o que reforça a tese de Josiley Souza (2018) de que a historieta, embora considerada parte do folclore brasileiro, tem raízes no velho continente africano.

Na fábula da narrativa, João Jiló aparece ora como um garoto desobediente,

ora como um jovem caçador impulsivo. Em quase todas elas, no entanto, trata-se do tabu religioso de abster-se da caça e do consumo de animais em um determinado período que, no Brasil, coincide com a tradição do catolicismo no início da quaresma ou na sexta-feira da Paixão. A personagem, desobedecendo a todos os conselhos, caça uma ave, depena-a, prepara-a e, por fim, consome-a, recebendo como punição a morte devido a uma explosão de sua barriga, de onde a ave ressurge plena. Ao longo dessa narrativa, o animal pede, em forma de canto, que João Jiló interrompa seus atos, pois é um bicho do mato, mas é ignorado.

O desrespeito a uma interdição alimentar também é tema da história “A mulher que desejava peixe”, registrada no século XIX pelo suíço Héli Chatelain, em Angola, e publicada em *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados*, cuja primeira edição é de 1894. Assim como na história de João Jiló, em “A mulher que desejava peixe”¹⁹, um animal retorna à vida depois de ser comido numa situação de desrespeito a uma tradição alimentar (SOUZA, 2018, p. 16-17).

Não se pode afirmar que o autor de *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe, conheça tais histórias, apesar de sua origem; porém, pode-se afirmar que o livro ficou conhecido em Portugal e em outros países europeus, para além dos Estados Unidos da América, onde foi inicialmente editado. O autor, missionário, linguista e folclorista suíço, chegou a Angola em 1885, encarregado de preparar gramáticas, vocabulários e traduções que retratassem a Província Portuguesa de Angola. Nessa obra, os contos em quimbundo são acompanhados das respectivas traduções em língua portuguesa.

De todo modo, conforme nos aponta Walter Benjamin (2020), os contos, sobretudo os contos de fadas, representam os mais antigos recursos utilizados pela humanidade para lidar com algumas questões e desmistificar outras, sobretudo ensinando às novas gerações valores e preceitos morais, culturais e sociais, ajustando-os à sua linguagem particular.

Para Ana Clara Magalhães de Medeiros, Francisco Jadir Lima Pereira e Maria de Fátima Costa e Silva (2021, p. 237), a narrativa de Mãe coloca o observador “numa espécie de arqueologia do povo lusitano no romance cujas narrativas do campo se fundem com as narrativas do mar, como o rio em busca do oceano”. Para os autores,

¹⁹ CHATELAIN, Héli. (1859-1908) *Folk-tales of Angola: fifty tales with Kimbundu text, liberal English translation, introduction, and notes*. Boston: American Folklore Society, 1894. p. 83. Disponível em: <https://archive.org/details/folktalesofangol00chat/page/82/mode/2up>. Acesso em: 14 nov. 2024.

o mar circunda a narrativa e, assim, no final do capítulo 17, Crisóstomo é referido como um "pescador de filhos". Buscando elogiá-lo, disseram-lhe que "ele vinha de um conto de fadas, era como um príncipe pescador que imperava sobre os mares e que não tinha descendência a quem os deixar" (MÃE, 2016, p. 201). Crisóstomo sorri porque sabe que, apesar de o elogio lhe caber devido ao tamanho de seu coração, dentro do qual caberiam todos os filhos que ele pudesse resgatar, também reconhece que o mar era imenso demais, e que ele não tinha a intenção alguma de imperar sobre o que quer que fosse. Aos quarenta anos, tudo o que Crisóstomo desejava era amar.

Importa sublinhar, contudo, que essa mobilização do conto de fadas no romance de Mãe não é ingênua nem ornamental. Como demonstra Lavelle (2017) a partir de Benjamin, o contador moderno que se serve de formas arcaicas não pode aderir a elas substancialmente: o que as convoca é a consciência de sua perda, e é essa tensão entre nostalgia e ironia que confere à apropriação seu caráter crítico. Em *O filho de mil homens*, o conto de fadas não aparece como gênero autônomo, mas inserido na estrutura romanesca, e essa inserção já é, em si, uma operação de subversão. A galinha gigante, o elemento mágico que irrompe no capítulo mencionado acima, não resolve o enredo à maneira do maravilhoso tradicional; ao contrário, precipita a morte de Rosinha, instaurando a irreversibilidade e o luto que o conto de fadas convencional recalca. O "príncipe pescador" que Crisóstomo evoca – elogio que lhe é dirigido pelos próprios vizinhos, como se as personagens reconhecessem a ressonância do arquétipo – tampouco resgata o herói da solidão por meio de um deus *ex machina*: o que o salva é o trabalho paciente do afeto, a família inventada tijolo a tijolo. Mãe, portanto, não restaura o conto de fadas; ele o desdobra no interior do romance para fazê-lo dizer o que o gênero originário não podia, isto é, que a magia não vem de fora, mas da capacidade humana de, mesmo fraturado, reinventar o mundo a partir dos cacos.

Ademais, deve-se considerar, todavia, que para além da tradição oral e do narrador contista, o narrador de terceira pessoa do romance oscila entre o uso da "visão de fora" e o da "visão com", conceitos desenvolvidos por Jean Pouillon (1972), segundo o qual a "visão com" consiste em escolher

[...] um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui ao demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, esta conduta, não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a

manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centrado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas sim porque é sempre a partir dele que vemos os outros. É “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a este alguém (POUILLON, 1972, p. 54).

Ao usar esta última modalidade narrativa, o narrador incorpora – com ironia – o ponto de vista moralista e preconceituoso para, enfim, criticá-lo. É mister que se reconheça, porém, que esse narrador não se aproxima apenas de uma personagem, senão de um núcleo secundário que registra a ojeriza àquilo que destoa do padronizado. É o que se percebe no excerto a seguir, “A anã morrera pela decência, segundo os princípios divinos. As pessoas gostavam disso porque estava certo, e o alívio que advinha das coisas certas equivalia sempre a um milagre” (MÃE, 2016, p. 44, grifo nosso), no qual o narrador, na perspectiva da “visão com”, manifesta a alegria das personagens femininas ao saberem da morte da anã. Observa-se que o milagre não estava no fato de a anã ter dado à luz uma criança corpulenta que, embora prematura, estivesse aparentemente em condições saudáveis, senão na punição – tomada como divina. O narrador, nesse sentido, não lança mão de nenhuma estrutura que declara ser essa a opinião tão somente expressa pelas personagens; o que faz é admiti-la em sua própria enunciação. É preciso considerar, entretanto, que na passagem anterior – “As mulheres fecharam a boca e olharam para os lados” (MÃE, 2016, p. 44) – ele antecipa as verdadeiras agentes dessa perspectiva. Em outros momentos, como quando Maria diz à filha Isaura sobre a condição da “ferida feminina” e a importância de mantê-la intacta até o casamento – “A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas. Porque facilmente um erro estragaria tudo. (MÃE, 2016, p. 49). – o narrador também introjeta em sua enunciação a forma como a mãe concebe a construção da identidade feminina.

Dessa forma, o narrador apresenta, por meio da “visão com”, a ideologia patriarcal e conservadora que permeia a comunidade retratada, não para endossá-la, mas para expô-la em toda sua crueldade e absurdo. O artifício narrativo de assumir temporariamente o discurso preconceituoso, sem necessariamente usar demarcações explícitas entre sua voz e a das personagens, serve como ferramenta de denúncia, pois permite ao leitor experimentar o horror daquela mentalidade coletiva, percebendo-a como constructo ideológico a ser desconstruído. Assim, a ironia se

materializa nesse jogo em que o narrador reflete o pensamento daquele núcleo de personagens para, ao incorporá-lo sem filtros, revelar sua natureza opressora e destituí-lo de qualquer legitimidade.

Além disso, a herança benjaminiana do narrador-contador de histórias, que, conforme mostrado nesta seção, Valter Hugo Mãe mobiliza em *O filho de mil homens* por meio de uma voz panorâmica e solidária com as personagens marginalizadas, é contrastada em *o nosso reino* (2004). Neste, a narração é entregue à perspectiva de benjamim, um menino-narrador cuja compreensão parcial do mundo que descreve produz uma forma específica de ironia: o narrador sabe menos do que o leitor. Enquanto o narrador de *O filho de mil homens* se posiciona como um ancião que já conhece o fim e o valor de cada existência, narrando com a cadência lenta e compassiva dos contadores de histórias orais que Walter Benjamin descreve, o narrador-criança de *o nosso reino* (2004) ainda está aprendendo a nomear o que vê, e essa aprendizagem nunca se completa. Em ambos os casos, a escolha da instância narrativa é inseparável do argumento do romance, porque, em *O filho de mil homens*, a onisciência compassiva do narrador é o que torna possível que todos os fragmentos (todas as personagens centrais) encontrem lugar na narrativa, assim como encontram lugar na família-mosaico; em *o nosso reino* (2004), a limitação do narrador reproduz formalmente o fechamento do mundo que ele descreve.

Essa diferença de posicionamento narrativo, considerada à luz da reflexão de Lavelle (2017) sobre Walter Benjamin, ganha, ainda, uma dimensão ética, já que, para Benjamin, a sabedoria do contador se funda na capacidade de aconselhar, entendida não como prescrição moral, mas como o talento de sugerir uma continuação possível para uma história que ainda está se desenvolvendo. O narrador de *O filho de mil homens* exerce, em grande parte, essa função: opta por não julgar as personagens, mas as acompanha com uma solidariedade que orienta o leitor a fazer o mesmo. Lavelle (2017, p. 846) observa que, no ensaio sobre Leskov, Benjamin identifica no conto de fadas a figura do justo, o homem simples, capaz de enfrentar as adversidades com bondade e astúcia. É essa figura que Crisóstomo encarna ao longo da narrativa, e é a ela que o narrador de Mãe presta sua voz compassiva; um narrador que, como o justo benjaminiano, encontra a si mesmo na experiência do outro, mesmo que não se furte de registrar, também, as perspectivas das demais personagens da aldeia.

2.10 Ouroboros ou o retorno à inteireza

Ao final da narrativa, os capítulos vão-se tornando mais curtos, como se o tempo da narrativa começasse a submeter-se à euforia e à satisfação das personagens ao se sentirem parte daquela família e não mais apenas um fragmento disperso. Os eventos passam a ocorrer de forma mais rápida como se tivessem urgência em serem compreendidos e devidamente encaixados, tomando lugar na construção daquela família-mosaico:

Estavam à mesa, carregados de passado, mas alguém fora capaz de tornar o presente num momento intenso que nenhum dos convidados queria perder [...] Trouxe os peixes, usou para eles as louças que herdara e que se espantavam de novamente pousarem em mesa de grandes conversas, e disse que entre a Isaura ser dele e do Antonino era importante que fossem todos familiarmente unidos. Farto como estava de ser sozinho, aprendera que a família também se inventava (MÃE, 2016, p. 184).

A personificação das louças (que também é uma metonímia para as pessoas que habitavam aquele espaço) é um recurso que insere o encontro no registro do extraordinário sem abandonar o cotidiano. São objetos domésticos que reagem, que têm memória, e isso confere ao momento uma certa solenidade. Assim, a oração final é o corolário formal e temático de todo o capítulo, pois Crisóstomo “inventa” uma família em vez de a criar ou a constituir. A família inventada é, nesse sentido, análoga ao próprio romance: o narrador, ao escolher esse verbo, faz convergir o projeto familiar de Crisóstomo com o projeto literário de Mãe e sugere que a literatura, como a família, é uma invenção que, por isso mesmo, é verdadeira.

No fim do livro, pois, as buscas por pertencimento das personagens centrais parecem se encaixar. As personagens percebem que até podem ser felizes, apesar de suas “bágoas”, de suas incompletudes, e isso porque aprendem a dar uma chance ao amor: Camilo aprende a dar uma chance a Antonino, amando-o como um tio; Isaura aprende a dar a si mesma a chance de ser realmente amada por Crisóstomo, e este se permite acolher como estivera, desde o princípio da narrativa, aberto a fazê-lo. Ademais, a imagem do anão sentado ao pé da escola é simbólica, assim como a atitude de Camilo de cumprimentá-lo como um velho antepassado, mas seguir o seu rumo, pois tinha algo para dizer a outra personagem. Ela, como ligeiramente anunciada ainda neste parágrafo, era o tio Antonino, a quem ele procura para abraçar e dizer que lhe gostava muito, demonstrando que, enfim, os antigos julgamentos

morais do garoto foram, em partes, superados, e que o amor dera lugar, também, ao respeito e à possibilidade de as personagens, enfim, serem felizes juntas.

Crisóstomo, Isaura, Antonino, Camilo, Matilde e Mininha, cada um à sua maneira, foram enriquecidos em sua relação com o outro. Ao se reunirem à mesa, sabiam que cada um deles tinha lugar e cabia naquela família-mosaico inventada e que, se o fato de conseguirem um espaço nela não mudava a sociedade que marginaliza alguns de seus constituintes, pelo menos apontava uma forma de resistência via amor; que “[...] o mundo poderia ser melhor. Naquela casa, naquele instante, o mundo era também perfeito” (MÃE, 2016, p. 184).

A partir do capítulo dezessete, “Sonho do homem aos quarenta anos”, o cerco começa a fechar-se de modo que cada personagem, à sua maneira, mas apoiada umas às outras, fosse sendo resgatada do buraco no qual havia caído ou se refugiado. Muito embora nos capítulos seguintes o narrador ainda faça referência a fatos e eventos anteriores aos grandes encontros, é no capítulo dezessete que a função do protagonista como liame de ouro finalmente é colocada. Crisóstomo agigantara-se e, se no início da narrativa, sua casa era descrita como extensão do mar, também ele era extensão da casa, e desse mesmo mar, e de toda a espacialização narrativa. Crisóstomo, afinal, era o núcleo, o princípio e o fim do amor por que tanto lutou e do qual não só ele mesmo dependia, mas a que todas as outras personagens centrais se ligavam:

Se pensasse em mexer um dedo, pensando maior como se fosse também muito maior, tinha a sensação de estremecer os ramos todos dos pinheiros. Se pensasse em bulir os pés, pensando maior como se fosse também muito maior, agitaria o rochedo no meio do mar. Se pensasse em abanar com a cabeça, pensando maior como se fosse também muito maior, poderia levantar os telhados às casas como chapéus num cumprimento qualquer. O Crisóstomo, fantasiando como sabia, sabia tudo [...] até que o Crisóstomo, como por boca de ouro, pronunciasse sonoramente a mais absoluta felicidade (MÃE, 2016, p. 199-200, grifos nosso).

Esse tríptico retoma uma alegoria já discutida na seção “Crisóstomo: um mestre da arte de *Kintsugi*” e organiza uma lógica metonímica de amplificação imaginária na qual cada movimento corporal de Crisóstomo produz um efeito de escala sobre o mundo. Esses movimentos progridem em significado, numa sequência do menor ao maior, do corporal ao espacial/arquitetônico: um dedo (um pedaço do corpo) estremece os pinheiros (natureza); os pés (locomoção) agitam o rochedo no mar (permanência geológica); a cabeça (pensamento, vontade) levanta os telhados das casas (o

doméstico, o habitado). É notável, ainda, que o peito, que na primeira parte do capítulo era o espaço da falta, se tenha convertido, ao longo da narrativa, em centro de irradiação do amor, e a transformação da incompletude em plenitude é inscrita na própria espacialização do corpo da personagem.

É, portanto, a partir desse capítulo, que todas as construções ganham moldura: ele é o príncipe de um conto de fadas, um pescador de filhos, um ser uno com o universo, cujo desejo tinha pujança suficiente para mobilizar todas as forças da natureza a seu favor para mudar o mundo.

Todas as personagens nucleares aquebradas, homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, tornam-se matéria-prima da família construída a partir de Crisóstomo; todos se tornam a areia e a argila que correm em sua direção, expandindo-o e tornando-o maior do que era no início. Como não poderia deixar de ser, contudo, uns e outros faziam pilhéria com sua missão de resgatista.

Em suma, o fechamento circular da narrativa – a imagem do ouroboros, a serpente que morde a própria cauda e se reconstitui no próprio movimento – não é, na obra de Valter Hugo Mãe, uma constante, mas uma conquista. Em *o nosso reino* (2004), o círculo existe, mas fecha-se sobre si mesmo sem abertura, já que benjamim permanece preso ao mesmo espaço e à mesma religiosidade que sufoca o desejo em vez de acolhê-lo. Em *o remorso de baltazar serapião* (2006), o próprio título promete um retorno reflexivo, afinal, o remorso é, por natureza, um voltar sobre si, mas serapião reconhece o mal cometido contra ermesinda sem que esse reconhecimento produza qualquer transformação. Em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), sequer há promessa de retorno, haja vista que as personagens permanecem em suspensão, e suas demandas afetivas cobram-lhes um preço alto demais. Já em *a máquina de fazer espanhóis* (2010), o círculo se fecha, mas apenas no limiar da morte. antónio silva descobre o pertencimento como rendição ao inevitável: "precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade" (MÃE, 2010, p. 302). O ouroboros de silva é o de quem encontra a inteireza porque já não tem para onde mais ir. *O filho de mil homens*, nesse panorama, é o único romance em que o círculo se fecha com ouro e antes que a morte o exija. Não parece casual, portanto, que seja precisamente nesse romance que Valter Hugo Mãe abandone as minúsculas exclusivas da *tetralogia* e reintroduza as letras maiúsculas: se nos quatro primeiros romances a recusa das maiúsculas performava, no plano gráfico, um mundo sem hierarquias redimidas e sem

grandezas possíveis, a retomada das maiúsculas em *O filho de mil homens* pode ser lida como a operação formal que corresponde à conquista temática – a de que, afinal, há algo que merece ser nomeado com letra maiúscula, ainda que não se resolvam todos os problemas vivenciados pelas personagens.

2.11 “Você pode me comprar pelo preço de um pardal”²⁰

Antes de a narração do romance ser iniciada, a frase supracitada é usada como um tipo de peritexto, qual seja, a epígrafe. A princípio enigmática, ela só começa a desvelar realmente seu sentido no capítulo dezenove, quando retomada a sua ideia. “O preço dos pardais” surge como uma metáfora de que o sentido da vida pode ser encontrado nas coisas mais simples, visto que o amor não exige grandezas. A felicidade poderia, enfim, custar bem menos do que a princípio se imaginara. No entanto, considerando a origem bíblica a que essa frase faz referência, pode-se ler, também, o fato de que a relevância de cada personagem, neste romance, não pode ser calculada, pois o preço de um pardal não seria ínfimo diante do preço de nenhuma outra existência.

A Isaura foi ajudar a fazer as trouxas com as tralhas do Gemúndio. Dizia: dona Matilde, conte sempre comigo. Conte sempre comigo para si e para a Mininha, que ao Antonino já nem que me batam o deixo de mão. É meu. E a Matilde respondeu: é meu também. Ele é meu também. E, entre a tristeza, foram de novo levadas a sentir alguma felicidade. Abraçaram-se como amigas, como família, sabiam que precisavam uma da outra pra se sentirem melhores. Sabiam, já tão claramente, que juntas poderiam ser muito mais felizes (MÃE, 2016, p. 211).

Neste capítulo, a morte do velho Gemúndio possibilita a aproximação de Matilde e Mininha como mãe e filha, “agarradas uma à outra como promessa de se fazerem felizes” (MÃE, 2016, p. 210). Possibilita, sobretudo, a aceitação de Matilde em relação ao amor que finalmente assumia sentir pelo filho. Com Matilde, Mininha retomava a sua condição de filha e a possibilidade de superar o luto pela morte da mãe Rosinha, a angústia e o desespero de ver-se sozinha no mundo, bem como a insegurança e o temor de, tal como acontecido com a mãe, falecer jovem; com a criança, Matilde tinha novamente restaurada a sua condição de mãe e, sendo-a novamente, “consertar” o que acreditava ter feito de errado na primeira vez e, finalmente, sentir-se abençoada na maternidade. Tal fato se torna tão apaziguador para o espírito inquieto de Matilde, que

²⁰ **No original:** You can buy me for the price of a sparrow. [Baby Dee (2006), em diálogo com o texto bíblico presente em Matheus 10: 29-31].

ela chega a tratar com certa naturalidade a possibilidade de o filho Antonino ter um envolvimento afetivo com o homem desconhecido, ainda que isso não postule um abandono de sua condição preconceituosa:

[...] Matilde achou muito masculino que o desconhecido não chorasse. Achou muito masculino que não tivesse medo de pegar num morto. Achou que estava com o Antonino, pensou que não havia mais nada a achar e muito menos a fazer. A Matilde perguntou: como se chama (MÃE, 2016, p. 211).

Antonino, como dito, teve na morte do velho Gemúndio a oportunidade de travar conhecimento com o “desconhecido” que viera auxiliar na preparação do corpo para o velório; uma atração que surge à primeira vista:

[...] Embalaram o homem como uma mercadoria digna e tiveram dele uma pena calma que ia pela humanidade inteira, como se carpissem as mortes por vir de toda a gente. Por ser maricas, o desconhecido nem por isso chorou. O Antonino sim. Parecia que lhe importava o velho mais do que seria de importar, porque estava acolhido pela mãe e era ainda uma companhia (MÃE, 2016, p. 210).

E reconhecendo-se mutuamente, Antonino e o “desconhecido” já não podem mais ignorar a atração que os aproxima: “Eram como amigos e achou que se conheceriam para sempre, como se não pudessem voltar a desconhecer-se ou não quisessem nunca mais deixar de se ver” (MÃE, 2016, p. 211), uma possibilidade até então negada a Antonino.

Crisóstomo e Isaura, por sua vez, selando o seu compromisso mútuo na praia, demonstram que o amor era a única moeda de troca possível para se obter um pouco de felicidade na vida e que, só a partir dele, todo o universo se mobilizaria nesse sentido:

Comprava e vendia as felicidades e as tristezas com essa simplicidade de dizer que sim [...] E ele disse: não tenho dinheiro para mais anéis como esse, mas dou-te um copo e fico com o outro, fazem conjunto. Ela percebeu que estava tudo premeditado, que ele andava a preparar-lhe a festa há tempo e queria muito que ela aceitasse. A Isaura, que ainda não sabia quase nada sobre o amor, achou que era já feliz, mais feliz do que havia sido aos seus pais (MÃE, 2016, p. 213).

Ao contrário do que aprendera com seus pais, para quem a possibilidade de ser feliz era remota e somente a encontraria, talvez, às migalhas na satisfação do outro, Isaura percebe, com o amor de Crisóstomo, quanto estavam enganados, que tudo o que eles aprenderam e lhe ensinaram a respeito do amor estava longe da realidade, pois quanto mais se esforçara para ser o que os outros queriam que ela fosse, mais se afastara da felicidade. Talvez por esse motivo Isaura tenha abandonado a mãe e seguido o conselho de Antonino de amar Crisóstomo pelos dois: “amar uma pessoa é

o destino do mundo” (MÃE, 2016, p.135). Tudo o que tinha feito até então era representar um simulacro, uma “imitação do amor” (MÃE, 2016, p. 88) e nunca lhe ocorrera que pudesse ser verdadeiramente feliz e sentir prazer na vida, pois o amor era, acima de tudo, amar-se e respeitar o próprio desejo. Só assim, reconhecendo em si mesma a capacidade de doar-se por inteiro à experiência de amar, era possível também ser amada.

2.12 E assim foram ... para sempre!

No último capítulo da narrativa, “A proximidade do lobo”, já no velório do velho Gemúndio, pode-se notar, apesar da promessa de amor das personagens centrais umas para com as outras, uma propensão do ser humano à insatisfação e, portanto, à circunstância de vulnerabilidade encarnada e sentida na existência como uma marca da presença do mal e da consciência da morte.

Embora seja um capítulo tão curto que ocupe cerca de pouco mais de uma única lauda do livro, ele desvela uma série de questões interessantes: a sociedade local continua, independentemente das mudanças ocorridas no núcleo de personagens privilegiado pelo romance, com seus valores, alimentando histórias fantásticas e preconceituosas acerca daqueles que são diferentes. Camilo, entretanto, que já havia revisitado seus traumas de ficar sozinho no mundo, ostentava agora as cicatrizes preciosas de suas experiências: a maturidade e a capacidade de amar outra pessoa, apesar de lidar, concomitantemente, com alguns dos valores preconceituosos ensinados a ele. De todo modo, conquanto não tenha consciência de sua origem como o filho da anã morta, cumprimenta, como já mencionado, o anão que surge na narrativa sentado ao pé da escola. Ele sabe, então, quem é: o filho de Crisóstomo que, por sua vez, é filho de mil homens e de mais mil mulheres.

3. NOME, PARA QUE TE QUERO? A MORTE E A MORTE DA MULHER INOMINADA EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

3.1 Das quedas

O romance *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, lançado originalmente em 2017, apresenta uma narração experimental, construída em fragmentos que acompanham a vida de uma personagem feminina inominada até os 52 anos, iniciando, porém, a partir de seus 8 anos de idade. Por meio dessa fragmentariedade, que espelha a própria natureza da memória e do tempo, é tecida uma narrativa sobre pertencimento, solidão, violência, luto, maternidade e sobrevivência, explorando aspectos importantes da experiência feminina na sociedade contemporânea, narrando uma história que é simultaneamente íntima e universal.

A ausência do nome da protagonista não passou despercebida à crítica. Yasmin Nigri (2018), em uma resenha, observa que, enquanto todas as demais personagens do romance recebem um nome próprio, a narradora tem o seu substituído pelos significantes “filha”, “mãe”, “avó”, “secretária” e “puta”, “por onde sua identidade escorre” (NIGRI, 2018, s/n). Mais do que uma escolha estilística, Nigri lê nesse apagamento uma dimensão metanarrativa em que o romance narra a própria importância de narrar, dando voz a um sujeito destituído da narrativa de sua própria vida, destituição que se confirma, de forma cabal, no momento em que a protagonista sequer é a voz que encerra a própria história, conforme será discutido em breve.

A estrutura narrativa do romance se organiza em episódios vinculados a faixas etárias atreladas a momentos decisivos da vida da narradora protagonista: aos 8 anos, aos 17 anos, aos 18 anos, aos 28 anos, aos 37 anos, aos 48 anos, aos 49 anos, aos 50 anos e aos 52 anos. Essas fases são narradas em primeira pessoa pela própria personagem principal, exceto no final do capítulo “Aos 52”, quando ela – após a morte de seu cachorro – deixa de enunciar o próprio discurso, momento em que a voz narrativa se desloca para um narrador em terceira pessoa, que observa os acontecimentos com uma perspectiva onisciente. Essa progressão cronológica é complementada por um capítulo póstumo, cuja focalização também é articulada por esse narrador.

Analisando as idades mencionadas (8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50, 52), nota-se

que não há um intervalo regular. Essa irregularidade, por sua vez, parece operar em função dos momentos de crise ou transformação na vida da protagonista. Os intervalos maiores marcam períodos de relativa estabilidade, como quando adota seu cachorro, Vento, que lhe devolve o gosto pelo prazer (aos 37 anos), fato que se contrapõe à ferocidade de um outro cão, no início da narrativa, que matou sua melhor amiga de infância. Já os intervalos curtos (1-2 anos), em contrapartida, coincidem com períodos de intensas mudanças ou traumas²¹, como no caso do estupro sofrido, da gravidez resultante dele (aos 17 anos) e da maternidade solo (aos 18 anos).

A oscilação narrativa temporal se evidencia particularmente nos episódios que retratam a adolescência e a vida adulta da protagonista. Nesses momentos, a narração se constrói em uma dupla temporalidade: no plano da enunciação, a narradora relata eventos contemporâneos à sua idade no momento específico da narrativa; simultaneamente, no plano do enunciado, ela recupera e reinterpreta memórias da infância ou de fases anteriores de sua vida. Esse entrelaçamento temporal cria uma teia complexa de significados, em que presente e passado se interpenetram, revelando como o texto articula as mesmas imagens e perdas em fases distintas da vida narrada, produzindo sentidos que se acumulam e se reescrevem ao longo da obra. Esse formato, como mencionado, revela o funcionamento da memória, mas também serve como recurso formal para explorar e retomar os temas centrais do romance, permitindo, pois, que a narrativa mostre como os mesmos motivos (a borboleta, o cão, o silêncio, a morte prematura) retornam transformados em momentos diferentes, construindo por acumulação o sentido do percurso narrado.

Pode-se perceber, então, que a mimetização da existência, no livro de Aline Bei (2017), configura-se como um embate constante. A narração fragmentada do romance, seus intervalos cronológicos irregulares, suas frases suspensas, seus espaços em branco são a forma encontrada para representar um percurso que não

²¹ David Zimerman (2008) enfatiza que, em sua primeira teoria do trauma – teoria da sedução –, Sigmund Freud (1893), considerava que experiências sexuais precoces reais na infância seriam a causa dos sintomas histéricos. O trauma ocorreria, portanto, em dois tempos: um primeiro evento na infância que, por si só, não seria traumático, mas que seria ressignificado após a puberdade (segundo tempo), quando a pessoa adquirisse compreensão sexual. Posteriormente, Freud (1987) reformulou sua teoria, dando maior ênfase às fantasias inconscientes e à realidade psíquica. O trauma passou a ser entendido por ele, então, como um excesso de excitação que rompe a barreira de proteção do aparelho psíquico, sobrecarregando-o e impedindo a elaboração normal das experiências, dificultando a capacidade do ego de lidar com a angústia e a dor psíquica resultantes disso. (ZIMERMAN, 2008, p. 419). É adotada, neste trabalho, a noção de trauma a partir dessa reformulação da teoria freudiana, respeitando, obviamente, o fato de estarmos lidando com sujeitos ficcionais.

avança em linha reta, mas por sobressaltos. É por isso, por exemplo, que uma das primeiras informações a caracterizar a protagonista é o seu medo profundo de borboletas, animais conhecidos por sua metamorfose. Muitas vezes, há a impressão de que aquilo que a protagonista contempla nada mais seria do que a frágil casca de algo que já não mais está ali: restos de uma crisálida, ainda que a metamorfose que se operou, em vez de ter dado origem à leveza e ao belo, originou uma criatura torta, cujas asas machucadas e deformadas foram prejudicadas pela interferência de algum agente externo e, por esse motivo, não mais permita o voo. É o que acontece com ela, a título de exemplo, no momento em que se olha no espelho e contrapõe sua inteireza física à sua condição de apagamento social: os olhos, o nariz e a boca nos devidos lugares, mas nenhum nome ou lugar estável entre as demais personagens. Além disso, essa noção de que a narradora se vê deslocada e transmutada em algo reprimível é também observada quando a protagonista muda de colégio para tentar superar a saudade de Carla, sua amiga morta pelo cão feroz, e – uma vez na Selva, como ela mesma se referia à nova escola – ouve repetidas vezes:

- você
não é bonita (BEI, 2017, p.29).

A frase partida nos eixos sintagmáticos "você" e "não é bonita" funciona tal qual uma pausa imposta, como se o texto obrigasse a narradora a permanecer por um instante no centro de si mesma. O espaço da página é usado para tornar o tempo de uma humilhação perceptível, de modo que o intervalo entre as linhas remeta à duração do ato. Durante a sua trajetória na narrativa, que perpassa algumas idades de sua existência ficcional dolorida, ela deixa “cair migalhas” de sofrimento pelo chão devido às perdas nunca recolhidas e superadas – como a morte de Carla e de seu Luís (o benzedor), o mau tratamento recebido na escola, o estupro planejado e executado pelo “namorado” e outras – não para marcar o caminho de volta, como no conto de fadas, mas, talvez, para que o espírito do pássaro que foi tantas vezes morto pudesse reencontrá-la e, reencontrando-a, pudesse trazer de volta todo o (en)canto que ficou perdido.

Esse pássaro ganha, por vezes, contornos humanos: em sua infância, ele canta como o Seu Luís, cuja iluminação da consciência faz com que ele represente o primeiro demiurgo entre a garota e o sagrado, sendo – para ela – à maneira de um chefe indígena, um líder sacro:

a voz do seu luís fica
Grave
parece que tem um cacique dentro dele
cantando pra eu
Sarar (BEI, 2017, p.8 - grifo nosso).

Ou o pássaro surge como uma extensão da própria protagonista absorta em sua angústia, como visto no excerto a seguir em que, num movimento quase vertiginoso, um significante (“escuro”) se suspende entre dois referentes, qualificando-os simultaneamente: para o primeiro (céu), atua como adjunto adnominal; para o segundo, mesmo sem que haja concordância nominal entre eles, projeta-se como predicativo, de modo que a escuridão do céu e a escuridão dos olhos insones se tornam indistinguíveis, e a percepção externa e o estado interno da protagonista se fundem:

1 passarinho cantando sua música de céu
escuro como eram
meus olhos de tanto eu não dormir ou
só dormir já no fim da noite
começo da manhã quase hora
de acordar (BEI, 2017, p. 9, grifos nossos).

Mais tarde, quando adulta e mãe, o pássaro se materializa em cadáveres de passarinhos mortos a estilingue pelo filho Lucas e por outros garotos vizinhos apenas para servirem de objeto em uma brincadeira sórdida. Ao tomar ciência da crueldade do filho em tirar a vida de um ser tão pequeno, quase ínfimo, a protagonista se revolta. Nesse momento, ela mesma se identifica com o pequeno pássaro ferido e morto a pedradas; ele, o pássaro, torna-se a representação das pessoas massacradas pelo outro na guerra em que quem vence é sempre o mais forte; torna-se a própria humanidade inteira, impotente diante da violência de sua condição. É significativo, então, que não se narre essa passagem de modo resumido; antes, ela é encenada tipograficamente, desmontando o lançamento da pedra em etapas visuais:

a pedra no céu

a pedra no estilingue

a pedra no corpo

o corpo
no chão e

a pedra,

que já não interessa mais, cumpriu sua função de
ponte (BEI, 2017, p. 83).

O espaço entre cada linha funciona como um corte de câmera cinematográfica, acompanhando a trajetória do projétil, estilizando, também, o próprio movimento do esticar do estilingue. Esse procedimento, além de cinético, é cruel no sentido preciso de que cumplicia o leitor no ato, fazendo-o testemunhar, quadro a quadro, o que os meninos chamam de brincadeira, instaurando-se, aqui, uma ironia formal que o capítulo carrega desde a morte de Carla: o texto concede ao pássaro morto uma narrativa visual que foi negada à protagonista estuprada, como veremos no excerto seguinte. O trauma dela foi dispersado na página, desarticulado em fragmentos com maiúsculas irregulares e afins; o pássaro recebe, em compensação, uma sequência. De todo modo, o comportamento violento do filho estabelece uma ruptura afetiva entre eles, aumentando ainda mais a distância entre mãe e filho, pois a protagonista nunca conseguiu superar o estupro de que resultou a sua gravidez. Nesse instante da narrativa, a personagem central toma o pequeno cadáver do pássaro – com sangue no meio das pe(r)nas²² – em sua mão como uma representação de si mesma, igualmente ferida no chão no momento em que, anos antes, fora estuprada:

e eu
melada O chão
de ardósia O Pedro
subiu as calças
virou as costas
e saiu (BEI, 2017, p. 60).

A ausência de pontuação e as maiúsculas alegorizantes em "O chão" e "O Pedro" colocam o corpo da protagonista e os objetos no mesmo plano sintático, e "ela", "o chão" e "Pedro" tornam-se todos o predicativo de um sujeito que não chega a constituir-se. A passagem, por sua vez, não termina nela, mas no movimento de quem

²² No original: "todos com sangue no meio das penas" (BEI, 2017, p. 84).

vai embora, e quem sai é Pedro; formalmente, portanto, o que de fato parte é a possibilidade de narrar o que aconteceu de modo contínuo. A narradora fragmenta o estupro na página em vez de descrevê-lo, fazendo com que a descontinuidade da sintaxe espelhe a descontinuidade do sujeito que o sofreu, isto é: não é apenas que a protagonista não tem nome, é que sua experiência não tem frase inteira que possa dar conta de sua elaboração. Antes, porém, durante o processo de humilhação que antecedeu o estupro, o insulto (devido a um beijo entre ela, uma colega e um desconhecido) que a persegue pelos corredores da escola aparece com as letras distribuídas em constituintes separados, obrigando o leitor a montar, letra por letra, à guisa de um alfabeto móvel, o vocábulo que passará a nomear a protagonista em lugar de um nome próprio:

P

U

T

A (BEI, 2017, p. 52).

Não à toa, logo em seguida, a narradora declarará que “o que aos poucos foi me deixando / realmente / Puta” (BEI, 2017, p. 53); percebe-se, portanto, que o advérbio “realmente” ocupa uma linha inteira, isolado, e esse isolamento iconiza o tempo levado para a palavra dos outros penetrá-la e tornar-se verdade interna: a narradora não somente se sente enraivecida (“puta”, como sói dizer nesses contextos), como também passar a acreditar no que cruelmente lhe dizem. O texto registra o processo de introjeção, a lentidão com que um xingamento repetido deixa de ser acusação externa e vira identidade assumida (em letra maiúscula), tal qual uma capitulação que precisou de tempo e de página para se consumir.

Embora seja quase palpável a gravidade que as palavras e as ações exercem sobre a protagonista, o “peso” opera aqui como fardo acumulado, isto é, o volume de experiências decepcionantes às quais a narradora é repetidamente submetida. Diferentemente da física, que calcula a densidade pela razão entre massa e volume, na dimensão da linguagem essa densidade é subjetiva e simbólica, mas não menos capaz de exercer pressão. É essa ambiguidade – entre o peso literal e o metafórico, entre a leveza que o pássaro deveria encarnar e o chão ao qual está condenado – que organiza o plano imagético do romance, como propõe Gustavo Ramos de Souza, em seu artigo:

O próprio título do romance, aliás, traz uma imagem um tanto ambígua; afinal, o pássaro simboliza a leveza a flutuar pelo ar e a desbravar os céus, mas, no título, é um pássaro pesado, representando a queda, como que agrilhado e sem poder vislumbrar a liberdade. É um pássaro morto, preso ao chão. Enfim, a partir da imagem do pássaro e de todas as outras que a ela se relacionam, o romance desenvolve um jogo de oposições que rege a sua estrutura: cachorro (morte) x cachorro (consolo); borboleta (medo) x borboleta (memória); casa (interior) x escola (exterior); peso (morte) x leveza (vida) etc. Tais oposições não são meramente motivos ou temas narrativos, mas sim metáforas, imagens poéticas – sendo que sua explicação resulta muito mais de seu entrelaçamento – criando um campo semântico irreduzível –, do que propriamente de um exercício hermenêutico que busca interpretá-las a partir de instrumentos alheios à sua proposta estética (SOUZA, 2023, p. 253).

Esse jogo de oposições, no entanto, não é estático: os significantes oscilam, deslizam, representando ora uma coisa, ora o seu contrário. Assim, o “peso do pássaro morto”, ao mesmo tempo em que pode representar uma medida quase ínfima se comparada à de outros objetos, também ganha uma dimensão na qual ele pode representar uma esmagadora realidade, uma vez que, no romance, descobri-los mortos é rememorar a violência do estupro e de toda a liberdade que lhe fora arrancada juntamente com a sua virgindade.

penso
que nunca
vou esquecer a morte
daqueles passáros
ou a noite do Pedro em casa (BEI, 2017, p. 97, grifos nossos).

A morte dos pássaros é, pois, também a morte simbólica da protagonista. O significado da palavra “peso” é transmutado de figura em figura, quase que numa aliteração: presépio, piano, paula, pedro, puta, pedra, penas, pássaro. Todas essas palavras surgem ligadas a sentimentos ou reminiscências vivenciados pela protagonista em diferentes momentos, e essa sequência, além de semântica, é também sonora. O /p/ oclusivo bilabial surdo percute a cada nova palavra como um golpe repetido, constituindo-se a forma, aqui, na própria argumentação de que o peso que o título promete se comprova, também, pelo som que as palavras fazem ao “cair” e pela forma que assumem na espacialidade do texto.

3.2 O temor das borboletas

No início da narrativa, quando tinha 8 anos de idade, a protagonista assume ter muito medo de borboletas. Embora esse receio seja compreensível no desenrolar dos acontecimentos, percebe-se que o sentido de borboleta se desloca e se adensa ao longo do texto, ainda que pouco se saiba acerca dos eventos traumáticos que poderiam ter dado início a ele. Esse temor de borboletas é construído na narrativa em três registros distintos: como índice da relação da personagem com o espaço e o cotidiano que a cercam; como imagem que se reconfigura após a morte de Carla, deslocando-se do medo para o luto e daí para a memória; e, num plano mais amplo, como metáfora da mudança irreversível, do que se transforma sem pedir permissão.

deu ano novo e eu mudei
de escola²³. meus pais
discutiram sobre
pensando que era melhor eu ter menos estímulos de
Carla e no colégio antigo
quase tudo me lembrava
Ela.
O colégio novo era
uma Selva (BEI, 2017, p. 29, grifos nossos).

No primeiro caso, as borboletas remetem a um encadeamento de sentimentos que a protagonista associa às circunstâncias cotidianas de sua infância, sobretudo ao ambiente escolar. Se num primeiro momento a borboleta surge no texto como expressão de um incômodo interno ainda sem explicação, ela logo se especifica, pois a escola cheia de verde era cheia de asa também, e a única amiga daquele ambiente, Carla, imitava borboletas para a protagonista, tentando provar que não era tão terrível estar perto de uma. O medo se articula, assim, em torno de um triângulo indissociável:

²³ Observa-se, nesse fragmento, o emprego de um procedimento que se assemelha ao *enjambement*, um recurso que consiste no transbordamento sintático de um verso para o seguinte, sem pausa coincidente com o limite do verso, sendo mobilizado no interior da prosa romanesca de Bei, o que lhe é comum, conforme já visto em passagem anterior. O corte sintagmático entre o verbo e seu adjunto adverbial ("mudei / de escola") produz, no plano expressivo, uma duplicidade semântica: se, por um lado, o enunciado completo comunica uma simples mudança de instituição de ensino, por outro, o isolamento do verbo "mudar", que está suspenso por um instante antes que seu complemento o delimite, libera um sentido mais amplo e ressonante, evocando a ideia de transformação, de transmutação interior, de metamorfose do sujeito.

o espaço físico da escola, os receios íntimos da narradora e a própria figura da amiga. A borboleta, aqui, extrapola a noção de inseto, pois é, na verdade, o ponto em que o texto faz convergir espaço, afeto e estranhamento num único signo. Ainda nesse primeiro eixo, há um detalhe que reforça essa vinculação entre o símbolo e o cotidiano, já que, ao descrever o recreio na nova escola, a narradora observa o relógio "com asa", pois, para ela, o tempo também passa a carregar asas, associando-se ao campo semântico da borboleta.

minha rotina no colégio
era a pior parte do meu dia, eu tenho
muito medo de borboleta e minha escola cheia de
verde
era cheia de asa
também. Eu tinha 1 amiga que
imitava borboleta pra mim, para me provar que não
era tão terrível estar perto de uma.
A imitação ficava muito boa. tão Boa que, às vezes,
eu sentia medo da minha amiga chamada
Carla, mas
passava
assim que acabava a
brincadeira (BEI, 2017, p. 11-12).

No segundo registro, a figura da borboleta é o meio pelo qual o texto inscreve a permanência de Carla na narrativa após sua morte. Esse deslocamento começa com uma ação, pois, como sabido, Carla ia muito ao banheiro e molhava na pia o cabelo pra fazer a borboleta; assim, o inseto que assustava a protagonista era, ao mesmo tempo, a forma que a amiga escolhia para habitar o próprio corpo. Estando Carla morta, a protagonista imagina que a nuvem da amiga no céu teria formato de borboleta, para que pudesse reconhecê-la. A borboleta deixa de ser ameaça e se torna sinal, índice de presença no além, e aquilo que antes era simulacro, apenas a imitação feita por Carla, converte-se numa lembrança ambígua, que mistura o medo ao afeto de forma inseparável, pois dizer que "conservo meu medo/ de borboletas /pra carla não morrer em mim" (BEI, 2017, p. 142) é o único recurso de que ela dispõe para continuar a nomear a amiga, pois guardar o temor era guardar a Carla, como pode ser visto no excerto a seguir:

Minha mãe me contou quando a Carla morreu que
corpo fica na terra e a parte mais importante da
pessoa fica no céu apoiada na nuvem. por
isso cada nuvem tem um desenho, são dos mortos-
vivos que moram lá. eu acho que a da carla tem
formato de
borboleta para eu saber que é ela (BEI, 2017, p. 136).

No último caso, o da borboleta como metáfora da condição humana, a narrativa sugere que o medo da protagonista não se restringe ao inseto em si, mas aponta para o temor do que é livre, ao que escapa e se transforma sem que se possa segurar. Gustavo Ramos de Souza (2023), em seu artigo, relaciona esse medo ao receio da própria liberdade, lendo as borboletas como signo de um mundo exterior ao qual a protagonista hesita em se lançar. Ele observa que, no campo semântico das imagens aéreas e volantes, está também o sonho da narradora de se tornar aeromoça, desejo tolhido primeiro pela mãe, que o considera perigoso, e depois esmagado pelas circunstâncias: a violência de Pedro, a gravidez, a resignação a uma vida "mais ao rés do chão" (SOUZA, 2023, p. 252). O voo, então, é aquilo que a protagonista deseja e teme ao mesmo tempo, e a borboleta condensa essa ambivalência.

Esse campo semântico do voo atravessa toda a narrativa de maneira difusa, mas consistente. Aos 8 anos, a protagonista imagina que ser aeromoça é "trabalhar dentro de deus / e nunca mais nenhum idiota do colégio vai mexer comigo" (BEI, 2017, p. 33), o voo como proteção e ascensão. Já adulta, observa que "dirigir pra longe com janela aberta é uma espécie de voo / apesar das rodas, apesar do / chão" (BEI, 2017, p. 87): o voo real foi substituído por seus sucedâneos, e o sonho da aeromoça aparece, mais tarde, como "resto", ao lado dos restos de Pedro e de outras perdas acumuladas.

Vlad Ionescu e Cândida Almeida (2017, p. 10), por sua vez, destacam as borboletas como "aparições lancinantes, em todos os níveis da experiência humana", enfatizando o voo irregular e errático desses insetos como emblema de uma trajetória adventícia no plano da consciência. O percurso da protagonista, marcado por perdas sucessivas e por uma narração que transita continuamente entre a infância e a vida adulta, ecoa esse movimento, uma vez que não há linha reta, apenas desvios e interrupções.

Ainda nesse sentido, Georges Didi-Huberman (1998) pode ser trazido como um caminho filosófico à leitura deste romance. Em *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo francês (1998, p. 119) revela a ambivalência inerente às imagens, em que o ato de ver abriga um vazio intransponível que nos inquieta, no qual "algo falta ser visto". Em sua dialética do olhar, o filósofo transcende a unilateralidade da visão: "Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). A borboleta, portanto, percorre o romance como uma imagem que se reconfigura a cada aparição, mas que carrega sempre o mesmo núcleo: o medo do que voa sem destino fixo, do que se transforma e não volta, como já aludido.

Dessarte, a relação entre a borboleta e a protagonista de *O peso do pássaro morto* desvela uma metáfora profunda da condição humana: o voo desordenado do inseto, marcado pela instabilidade e pela imprevisibilidade, reflete a experiência da protagonista, que, tal como o olhar fragmentado e inquieto descrito por Didi-Huberman, transita continuamente entre passado e presente, entre o que vê e o que escapa ao seu entendimento. A ausência, a falha em alcançar uma visão total, configura-se como parte central da sua trajetória, espelhando a condição humana na busca incessante por sentido, mas também na inevitável incompletude dessa busca. A borboleta, então, não apenas simboliza a fragilidade e a efemeridade, mas o próprio problema de representação que o romance propõe, de como dar forma ao que não se deixa fixar, ao que oscila e desliza entre um sentido e outro. É esse deslizamento que Didi-Huberman articula em sua dialética do olhar, a imagem que ao mesmo tempo mostra e esconde, sempre pronta a se reconfigurar a cada olhar lançado sobre ela, mas sem nunca se esquecer da sua pretensa forma original.

e a Carla?

o que a Carla estaria fazendo se ainda estivesse viva?

talvez

fosse uma atriz

com aquelas imitações maravilhosas que ela fazia de Borboleta (BEI, 2017, p. 70).

Um dado importante do romance consiste no fato de que a narradora-protagonista narra, adulta, vários momentos de sua infância, recuperando – via escrita – o ponto de vista da menina que ela foi. Assim, é a percepção infantil que ganha

expressão na percepção e na vivência, muitas vezes dolorosa, dos fatos da vida e de sua própria experiência. E apesar das recordações que voltam à tona enquanto adulta, é aos 8 anos de idade que a menina protagonista de *O peso do pássaro morto*, mesmo inocente e acreditando em várias coisas mágicas, parece antever, em muitos momentos, que a vida é bem mais complexa e dolorosa do que aparentemente ela pode perceber. O medo das borboletas funciona, na estrutura do romance, como uma antecipação formal: introduzido nas primeiras páginas, ele carrega, desde o início, o sentido que só será desdobrado nas fases seguintes da narrativa, qual seja, a metamorfose como perda e a transformação pela/como dor²⁴.

abri a gaveta da cozinha para ver.

tinha tesoura,
faca de churrasco, tinha a minha mão que eu
coloquei no meu pescoço e tentei apertar
mas foi devagar demais, foi
quase um carinho.
olhei de novo
pra gaveta de
pontagudos
meus dedos
sem forças me dizendo que não sei enfiar na carne
algo que machuque a carne,
só metafisicamente sei fazer isso
muito bem, (BEI, 2017, p. 77, grifos nossos).

O trecho demonstra uma espécie de colapso da metáfora, pois a dor que percorre e percorrerá todo o romance sob a forma de imagens abandona, aqui, o registro simbólico e se instala no corpo com brutalidade. Os sintagmas incompletos funcionam como a própria hesitação da personagem, o tempo suspenso entre o impulso e a desistência. A linguagem recusa a narrativa contínua porque a experiência também procura recusar a continuidade e, nesse sentido, o romance parece

²⁴ Como é visto ao longo deste trabalho, o primeiro grande trauma da narradora-protagonista (e, por extensão, a sua primeira falta de pertencimento) é a morte de sua amiga de infância, Carla. A mudança de escola e as fracassadas tentativas de reinserir-se nesse novo colégio são formas frustradas de a protagonista se sentir menos só, o que só será retomado, de fato, na adolescência, quando finalmente faz novos amigos, como a Paula, e trava uma espécie de namoro com Pedro. Este, no entanto, a estuprará, incutindo à personagem um despertencimento quase incontornável.

estabelecer, na forma, que certas coisas só podem ser ditas obliquamente: o medo das borboletas, a morte de Carla, o desenraizamento, o estupro, e tudo isso não se acumula linearmente, mas se sedimenta, e é aqui que o peso do título e a repartição em sintagmas se justificam ao longo do romance mais uma vez. A protagonista que não sabia enfiar na carne algo que a machuque (e será, ainda assim, brutalmente violentada com algo enfiado em sua carne) já havia aprendido, no entanto, a fazer isso de outro modo e fará, repetidamente, ao longo de toda a história. A gaveta aberta é, então, um espelho; o lugar onde ela finalmente vê, reunido e sem disfarce, tudo o que carregou.

3.3 Seu Luís: uma luz que não consegue alumiar (?)

Ressalta-se, uma vez mais, que Seu Luís, o benzedor, é uma personagem importante na vida da protagonista quando menina. A criança associa a palavra “benze-dor” a uma construção imaginária na qual o velho surge como alguém que teria a capacidade de resolver todos os males da humanidade e tudo o que doía nela, fato que antecipa os eventos dolorosos que ainda estão por vir e que vão muito além da dor física. Seu Luís é tomado, na fantasia dela, como alguém que, em sua pajelança, – “na hora de benzer é reza de índio” (BEI, 2017, p. 8) – é capaz de espantar o espírito dos males que trazem a dor. Acredita, até mesmo, que ele seria capaz de colar as partes de sua amiga Carla e trazê-la de volta à vida.

Em tenra idade, a menina ainda não tem consciência do prolongamento da dor, pois esta, nesse momento da narrativa, é sempre outra e nova para o seu campo de abstração. No entanto, ela sabe que a dor pode voltar e descobrirá, a seguir, que às vezes nunca parte; ela é a mesma dor revisitada. Talvez por isso o texto registre, já nessa visita, uma resistência: a tensão da narradora antes de entrar, o cheiro de mato, a TV ligada num canal que ninguém assiste, detalhes que a narração convoca para sinalizar que algo ali já antecipa o desconforto:

fico tensa antes
e toda vez
porque acho aquela casa com muito cheiro de
mato, a TV ligada num canal que
ninguém assiste (BEI, 2017, p. 8. grifo nosso).

Nesse excerto, é possível perguntar qual é a assistência a que a protagonista se refere: dos telespectadores ou da falta de uma conexão entre Deus e os homens? Entre Deus e o Seu Luís? Antes de uma interpretação semântica, porém, é a própria disposição gráfica do excerto que mobiliza esses sentidos. O trecho "porque acho aquela casa com muito cheiro de" termina sem complementar o sintagma, e o leitor, então, é convocado a descer para encontrar "mato", mas, nesse intervalo, o olfato já foi acionado sem objeto. Da mesma forma, "a TV ligada num canal que" é cortado antes de "ninguém assiste": a oração relativa fica partida, e a sensação de algo incompleto traduz o que a TV representa naquele momento, na visão da protagonista, qual seja, a presença sem sentido, o ruído sem destinatário pronto a digeri-lo²⁵. Ocorre aí, portanto, outra antecipação dos questionamentos e do antagonismo que a protagonista estabelecerá com o sagrado em vários momentos na narrativa. Deus é visto por ela, muitas vezes, como o punidor, uma vez que não parece, a seu ver, solucionar as dores do mundo; já o deusinho, que ela observa fora da manjedoura da casa de seu Luís, está ligado ao lúdico e à teimosia, embora a figura do eterno presépio – nunca desmontado na casa do benzedor – mostre-se também incapaz de impedir que tantas desgraças aconteçam com a humanidade, da mesma forma como Seu Luís não pode colar os pedaços de sua amiguinha morta, nem tampouco curar-se a si próprio.

mas se ele benze
tudo
por que não benzer o olho morto pra voltar normal?
será que ele prefere não ver?
imaginar o mundo
deve ser mais bonito mesmo (BEI, 2017, p. 14).

Ao afirmar que imaginar o mundo deve ser mais bonito que o ver, novamente a narradora aponta para a antecipação da relação dolorosa que ela estabelecerá no futuro com o mundo e com as personagens ao seu redor, sobretudo com as mais próximas; a constatação de que a realidade das coisas, muitas vezes, é só um prolongamento ou um acúmulo da dor. Assim como a dor de garganta que, ao ser

²⁵ De certo modo, as quebras dos períodos e os espaços em branco também representam, na escrita, uma fala entrecortada de hesitações e silêncios. Isso aproxima a narração da oralidade e, também, mantém o vínculo com uma enunciação infantil que acompanhará a protagonista ao longo do romance. Esse vínculo a uma "dicção" infantil parece aludir a uma grande dificuldade de lidar com os eventos vividos.

benzida pelo Seu Luís, era aliviada, a garotinha esperava que a dor pela perda da amiga também passasse com o seu retorno à vida. Seu Luiz tentava explicar a morte à menina, mas ela insistia em que ele colasse Carla e a trouxesse de volta: “o senhor Benze e pronto! Ela Vive de novo” (BEI, 2017, p. 24). Diante da constatação de que o homem não tinha esse poder (ele apaga o cigarro no cinzeiro) – aos olhos dela, ele diminui – a menina se decepciona, sente culpa e questiona a utilidade daquele sagrado que, no fim, não se mostra suficiente nem mesmo para dar profundidade a um olhar cor de pedra.

será que a Carla pulou no cachorro
para machucar o corpo
e conhecer o seu luís? se sim
não valeu a
pena, era melhor a gente voltar no tempo e
Desistir
levantei do sofá estranhando meu peso (BEI, 2017, p. 25).

Juntamente com o fim de sua inocência, Seu Luís vai, momentaneamente, perdendo importância, restando, cada vez mais, um sentimento de queda. Seu Luís estava ligado para sempre à ideia do “deusinho” e este, por sua vez, à fase da inocência. Diante da realidade cruel, a protagonista vai sendo constantemente transformada, modelada pela dor; por vezes, arrebatada, como o estouro do cano no banheiro da escola no dia em que Carla morre, e todos – inclusive o prédio, na visão da menina protagonista – choram.

Luana Raquel dos Santos Soares e Vania Maria Ferreira Vasconcelos (2023) também identificam em Seu Luis essa função de ponte entre a protagonista e o mundo que a rodeava, mas quando ele não corresponde à expectativa dela de trazer a amiga de volta da morte e, principalmente, quando ele mesmo morre, ela passa a vê-lo como “um herói que perdeu o superpoder e foi derrotado” (SOARES; VASCONCELOS, 2023, p. 195). Sua morte deixa um vazio que é interpretado pela protagonista como algo para o qual não existiria uma cura, contribuindo para o seu sentimento de não pertencimento. Assim, o sentimento de luto pela amiga é acrescido pelo sentimento de luto por Seu Luís.

Diferente dos outros adultos, ele respondia aos seus questionamentos e a auxiliava a compreender o mundo com suas explicações honestas, o que possibilitava a criança a apreender a realidade tal como ela é, preservando a

Seu Luís representava um elo entre a personagem e o sagrado e também entre a mãe e a filha. A partir do momento em que a protagonista passa a evitá-lo, a mãe já não encontra mais caminhos para se conectar à garota. A sua relação com o sagrado de sua infância, entretanto, perdura até o final da narrativa quando, enfim, a protagonista rompe definitivamente com ele. É uma ruptura marcada pela revolta e pela mágoa por todas as perdas acumuladas ao longo de sua vida, sobretudo pela perda daquele que havia resgatado o amor dentro dela: o cachorro Vento, que a protagonista adotará, tão sofrido quanto ela própria.

3.4 Do cinza às cinzas

O futuro – conquanto mova dentro da protagonista um germen de expectativa (como no momento em que ela encontra o cão Vento e oferece comida com as mãos, contrariando seus receios) – vem embalado em cinza, neutralidade e desesperança, ainda que represente, em raros momentos, uma incógnita. Na maior parte das vezes, ele surge como reedição da mesmice de um cotidiano que a narradora deseja ser constante para, pelo menos, não trazer novos golpes.

É que a protagonista aprendeu, no decorrer dos anos, a desconfiar das nuances e das tonalidades vibrantes das paisagens, sobretudo sua intensidade e frequência, presente desde o cheiro do mato até a quantidade de mortes que a menina pode suportar em um breve espaço de tempo, deixando a impressão de que a exuberância das cores quentes é sentida pela garota como uma ameaça. O cinza, ainda que remeta, para ela, à monotonia, traz um certo alívio – na infância ou na vida adulta –, haja vista o temor da protagonista em lidar com o inesperado.

descei o elevador ainda me ajeitando, eu estava
ansiosa disfarçada de
Não.
abri o portão do prédio, o carro
cinza
à minha espera,
entrei no banco de trás (BEI, 2017, p. 116, grifo nosso).

Essa cor também aparece no olho “cor de pedra” e no sofá da sala de Seu Luís,

no moleto do uniforme da escola, quando ela é ridicularizada e acaba urinando na roupa, em sua mesa de trabalho no futuro, na forma como é descrito o seu apartamento; nas cavidades da Lua e em seu rosto, descritos numa redação escolar.

Requer-se perceber que a exuberância das cores, dos aromas e dos sabores só é aceita, de fato, no final da narrativa, como se a protagonista, diante de uma vida que considerava nova e na qual o amor se tornou possibilidade, pudesse resgatar a menina que ela foi e os afetos recalcados, mas agora sem receios. Aliás, no trecho a seguir, ocorre até mesmo o que se poderia considerar uma oposição visual entre as imagens “rosas” e “mato alto”; nota-se, no entanto, que esse contraste implica, na verdade, uma integração. A protagonista não roça o mato para que as rosas sejam plantadas, mas insere as flores naquele espaço matagoso. Nesse momento, pode-se perceber uma tentativa da protagonista em declarar os traumas sem, todavia, abster-se do prazer e da beleza vibrantes.

fui na loja de jardim e comprei mudas
de rosas que plantei no quintal de mato alto
o cheiro me lembrava tanto
a casa do seu luís (BEI, 2017, p. 145).

Percebe-se, pois, a introdução tímida das cores: “o portão cor de barro” (BEI, 2017, p. 139) e a esperança de que essas novas cores ocupem o ambiente que se abria. Ali, Vento poderia, tal como ela, correr livre e feliz. “Se a morte não tinha alcançado o Vento morando naquele apartamento cinza, aqui muito menos” (BEI, 2017, p. 141, grifo nosso).

[...] eu
imersa tomando vinho de mercado mesmo, gelado de geladeira
completamente fora da temperatura ideal, mas
era um vinho, afinal de contas,
e era
domingo, as paredes azuis e o céu também (BEI, 2017, p. 147).

Se o eu maiúsculo, em alguns momentos, assinala a protagonista como centro de uma espera tensa, o eu minúsculo desse fragmento se constrói em sentido inverso; ele não é o apagamento, mas a dissolução voluntária, o sujeito que se deixa imergir, que abdica da vigilância e, por um instante, simplesmente existe. Ali, na casa nova – que afinal nem era nova, mas uma velha casa onde, segundo a corretora, ninguém

queria morar –, a protagonista, aos 50 anos de idade, consegue resgatar memórias afetivas de sua infância e retomar um período de descobertas que fora solapado há tempos:

adulta na feira
eu gostava de apalpar as Frutas
cada uma tinha um peso, um
cheiro, quando deixavam eu mordia a manga suja mesmo,
as cores amarelas do abacaxi e da
banana eram amarelas tão
outras, o vermelho
da maçã, o vermelho
do tomate me
assustava cada vez
menos (BEI, 2017, p. 153).

As cores se sucedem, pós-adoção do cachorro e mudança para a casa, como se ela redescobrisse o mundo ao seu redor; como se, transmutada em criança, só agora se permitisse observar o brilho e a tonalidade das coisas e, como tal, permitisse a si mesma pequenas transgressões, como o ato de provar uma fruta que ainda não tivesse sido lavada, esterilizada; pequenas coisas que marcam a diferença entre a consciência dos adultos acerca dos “perigos” e a impulsividade e as inconsequentes travessuras que dão gosto à experiência da infância. Além disso, o procedimento central desse excerto não é apenas temático, mas sintático, uma vez que se repete o adjetivo “amarelas” dentro de uma mesma oração, separado por um corte de linha, como se a cor precisasse ser nomeada duas vezes para ser realmente vista, de maneira que a primeira ocorrência fosse o nome convencional da cor e a segunda, a cor experimentada diretamente. A repetição, portanto, marca a diferença entre saber que algo é amarelo e ver o amarelo; o mesmo vale para o adjetivo vermelho: os dois vermelhos ocupam espaços distintos, quase se constituindo como vermelhos diferentes, cada um com sua especificidade irredutível. Que isso ocorra no capítulo “Aos 52”, pouco antes da morte de Vento, não é indiferente; por alguns parágrafos, a vida concede à protagonista a experiência de um mundo com textura e distinção, antes de lhe tirar tudo de vez.

ser adulto por vezes não deixa a beleza das coisas entrar tão facilmente,
a gente começa a

desconfiar.
mas era bonita à beça, a casa nova,
de uma beleza suficiente pra me fazer respirar de novo não pela boca
e o teto
parecendo uma cúpula
que logo na primeira noite comecei a chamar de segundo céu
(BEI, 2017, p. 142).

Nessa passagem, é possível perceber uma inversão, pois se para ela a maturidade pode barrar a beleza das coisas, o que se percebe em sua trajetória é o oposto, pois, na infância, a protagonista quase sempre se mostrara desconfiada e incomodada com os excessos que a vida lhe apresentava. É na maturidade que ela, enfim, consegue voltar a sorver a vida e resgatar o sagrado da existência, mesmo que preoconize o contrário. Vê-se que o amor pelo cão Vento e a abertura daí decorrente produzem um resgante da infância anterior aos traumas e às perdas.

3.5 Vazios: o caminho da (não) cura

Retoma-se que, aos oito anos, a menina-protagonista acredita que poderia trazer a amiga Carla de volta da morte; ela reza, implora ao deusinho que o faça. A princípio, sua concepção de morte é a de pausa, como nas brincadeiras em que Carla sumia por um determinado tempo para reaparecer de supetão:

pensei que a carla voltaria quando cansasse de
morrer

e imitaria as borboletas no pátio pro meu medo
passar.
Fiquei esperando (BEI, 2017, p. 19).

Como visto no fragmento e, por consequência, tomado como verdade pela protagonista durante a infância, a morte não era, para ela, o fim, mas uma constante. Quando criança, ela acreditava que a morte pudesse ser repassada muitas vezes e, nesse sentido, também a vida pudesse ser retomada de forma infinda. Ao mencionar a borboleta, então, ela internaliza, uma vez mais, uma concepção de transformações e iterações (ainda que dolorosas). Por vezes, temos a impressão de que a protagonista nunca saiu, de fato, dessa circunstância de eterna espera. Trata-se, todavia, de uma espera angustiada, como se ela tivesse sido deixada para trás em

uma viagem em meio ao inóspito e não conseguisse mais divisar nenhuma outra perspectiva a não ser a do aguardar ansioso dos acontecimentos, sempre decepcionantes. O próprio registro em maiúsculo do sujeito elíptico em [Fiquei] demonstra esse universo em que se destaca a posição ativa de espera da protagonista: ela é o centro gravitacional, o único elemento que permanece enquanto tudo o que ela aguarda, minusculizado, circula ao redor sem nunca pousar.

Por sua vez, no trecho “sua voz um Piano caindo em mim” (BEI, 2017, p. 18), a narradora lança mão da elipse, que pode ser remontada ou como metáfora ou como símile. Afinal, a voz do diretor – que anuncia a morte de Carla – é um piano ou soa *como* um piano? Isso implica um questionamento profundo a partir da linguagem. Se comparação, a carga seria menor, oscilante. Se metáfora, ocorreria um prolongamento; logo, levando-se em consideração a construção narrativa e a notícia de morte anunciada, opta-se por um preenchimento a partir da própria metáfora que constitui a vida da protagonista: uma dor profunda, fortuita; o piano que cai do sétimo andar e deixa tudo que toca – não no sentido musical – acachapado. Tantas serão as vozes, precipuamente a da própria protagonista, que enunciarão o sofrimento do qual a garota parece não poder fugir.

Diante da constatação de que Carla está morta, não há mais o que fazer. Para Jacques Lacan (2011), é na fronteira entre o simbólico e o real que o autor situa a experiência do psicanalista; para o real-ficcional, pode-se compreender o pensamento lacaniano como esse limiar da experiência do leitor atento aos signos. É nesse espaço intervalar, onde nada é realmente apenas o que aparenta ser, que se situa a experiência desconcertante da “realidade” narrativa, como neste diálogo entre a protagonista e sua mãe.

- e o grito?
- que grito?
- seu luís me contou que teve grito na morte da carla.
- ah, o grito. não sei, pode ser que
ele esteja guardado.
- no muro?
- é, no muro (BEI, 2017, p. 27).

O desequilíbrio dessas dimensões (real e simbólica), algo comum à condição humana, pode interferir de forma fundamental na constituição do sujeito e na maneira

como ele vai estabelecer suas relações com o mundo e as outras pessoas. O vazio, muitas vezes, necessita ser limitado para que possa ser suportado. O “muro” ou “a parede” surge para dar forma àquilo que, a princípio, pulsa amorfo na experiência do homem. Não à toa, na narrativa, é um muro que separa Carla de seu algoz e, uma vez transpassado, ela é morta pelo cão ferino.

Carla, a menina-borboleta, não mais existe no “plano tangível” da narrativa, e esse vazio é tão real quanto simbólico. A morte coloca o sujeito diante da angústia da finitude das coisas, de si mesmo e das coisas que antes lhe pareciam tão caras. A morte não respeita a fantasia, eclipsando presenças onde, antes, existia apenas brincadeira de esconde-esconde. A menina procura a amiga, mas não a encontra. O encontro é, pois, na dor e, assim, há de se pensar que Carla é a primeira representação do pássaro morto, a borboleta esmagada. Carla é borboleta, é pássaro, é o Vento, é a Carta que no fim da narrativa “tinha morrido anos atrás picotada no lixo” (BEI, 2017, p. 160). Carla, Vento e Carta são os únicos confidentes nos quais a protagonista de fato acredita e, da mesma forma, acabam todos destruídos, levando consigo para a “sepultura” toda a dor daquilo que ela jamais conseguiu dizer ao Outro. Tudo o que resta à protagonista é seguir, ao custo de sua infância, apesar de que, muitas vezes, ainda criança, busque na imaginação uma forma de resgatar essas figuras.

Nota-se, também, na narrativa, que a narradora nunca anuncia a morte, senão de modo velado: a princípio, porque ela desconhece a noção de morte; depois disso, porém, porque ela a teme e não consegue processar as perdas. Ainda assim, ao surgir no texto pela primeira vez, durante a infância da protagonista, a morte é um elemento que antecipa uma série de dissabores e decepções que a aguardam. Nesse sentido, Jocelaine Santos (2021) faz uma leitura das perdas e violências sofridas pela protagonista no decorrer da narrativa:

De uma escrita cênica, a autora nos leva a estes significantes, tecendo, sobre as perdas, um fio narrativo tenso e poético que passa pela violência sexual sofrida pela personagem ainda adolescente e pela marca de retorno deste trauma pelo filho Lucas, gerado pelo estupro, ambos atravessados pelo silêncio que imperou sobre esta mulher por toda uma vida, enodando sua impossibilidade de amar (-se). (SANTOS, 2021, p. 54)

É essa cisão – entre o que se representa e o que não se deixa representar – que o romance formaliza na impossibilidade de a protagonista nomear sua dor, pois o

que ela sofre não cabe na representação, e *O peso do pássaro morto* aponta, para além do que falta dizer, para o que resiste a ser dito porque nunca chegou a se constituir como discurso. A protagonista não cala sobre o trauma, pois, na verdade, ela nunca o teve como palavra, e é por isso que o texto não pode narrá-lo; só pode contorná-lo, aproximar-se sinuosamente, deixar que a forma registre o que o enunciado recusa, isto é, o romance não se deixa grafar senão por fragmentos, silêncios e espaços em branco que o texto usa como única linguagem possível para aquilo que a linguagem não alcança.

Além disso, as mortes de Carla e de Seu Luís funcionam como dois eixos estruturantes da infância narrada: ambas são enunciadas de modo evasivo, sem ponto final, e seus rastros reaparecem nas fases seguintes sem que a narradora os declare encerrados, o que constrói formalmente a ideia de que essas perdas não se fecham. À violência das circunstâncias vão-se somando outros tipos de violências e decepções até culminar na constatação da narradora, ainda criança, de que nem tudo pode ser resolvido mediante o “faz-de-conta”. Diante do vazio desse abismo que engoliu tudo o que antes era estável e sólido – e que representava um consolo nos momentos difíceis – a narrativa avança devagar, como se a menina temesse tropeçar e cair indefinidamente. Nesse momento, com apenas 8 anos, ocorre essa tomada de consciência a respeito da morte e de seus efeitos, como se sua inocência e ignorância acerca da perda escapassem pelo ralo.

o problema foi a perda
da parte
de mim que
acreditava, vazou no banho um dia
pelo ralo,
escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou
pro rio (BEI, 2017, p. 33).

As concepções de Merleau-Ponty (1991) sobre a função dos signos na linguagem permitem iluminar o que a narrativa realiza formalmente nesse momento; é possível distinguir em *O peso do pássaro morto* essa função particular de articulação entre o sentido e o intervalo, entre o signo e o seu alcance simbólico até que seja permitido contornar uma significação.

No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no

intervalo das palavras. Isso nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união de linguagem e de seu sentido (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 42).

Um exemplo claro dessa intersecção entre um signo e outro – entre um sentido e o seu intervalo – pode ser observado na experiência de digerir a manifestação da morte. A linguagem encontra seus limites diante do vazio que não se pode simbolizar senão com a própria ausência. Essa limitação se manifesta também na tentativa de atribuir sentido a uma ideia aparentemente contraditória: a suposta insignificância de um passarinho morto e, simultaneamente, o seu peso metafórico.

Dessa forma, o recurso visual utilizado na página vinte do romance pressupõe uma elaboração do próprio conceito de morte, que, até então, era desconhecido enquanto ideia para a protagonista, mas pungente enquanto experiência. A narradora, aos 8 anos, joga com a espacialização para aproximar narrativa e experiência; a disposição dos espaços – concretos – iconiza o próprio digerir do fato até que se possa, enfim, evacuá-lo enquanto questionamento. A escolha dos espaços, além disso, não é arbitrária: escola, casa, cozinha são os três territórios que organizam a vida da menina. Assim, ela não pergunta de uma vez, mas sim os percorre antes de enunciar, e o que a disposição gráfica iconiza, portanto, é também a ideia de impossibilidade de que qualquer um desses ambientes responda ao que ela precisa saber, pois a pergunta só sai quando não há mais lugar onde buscar respostas:

na escola

em casa

na cozinha

perguntei pra minha mãe:

- o que é morrer? (BEI, 2017, p. 20-21).

Essa passagem anuncia, no plano do discurso, o que a narração do romance confirmará ao longo de seus capítulos: a dor não cessa, ela retorna nas mesmas imagens, na mesma espera, nos mesmos silêncios. O romance constrói esse retorno como procedimento formal por reiteração de motivos, por recorrência das mesmas perdas em faixas etárias diferentes. Segundo Arthur Schopenhauer, em *As dores do mundo*:

Enquanto a primeira metade da vida é apenas uma infatigável aspiração de felicidade, a segunda metade, pelo contrário, é dominada por um sentimento doloroso de receio, porque se acaba por perceber mais ou menos claramente que toda a felicidade não passa de quimera, que só o sofrimento é real. Por isso os espíritos sensatos visam menos aos prazeres do que a uma ausência de desgostos, a um estado de algum modo invulnerável (SCHOPENHAUER, 2014, p. 10).

De fato, a dor não tarda a reaparecer na vida da protagonista em outras roupagens, como no não pertencimento enfrentado no novo colégio. Lá, a menina não encontra espaço, senão nas lembranças da amiga Carla e num reencontro que jamais acontecerá, senão como símbolos que se alternam na narrativa. Aliás, nota-se aí um prenúncio – enunciado pela narradora ainda criança – de que até mesmo a vida adulta haveria de resgatar, mesmo que sem lágrimas, a perda de Carla. É preciso observar, porém, que a protagonista teme mais enfaticamente essa dor futura, pois reconhece na ausência das lágrimas a aridez da vida adulta.

tentei segurar
as lágrimas que caíam na minha mão em
concha,
eram tantas,
será que com o uso
um dia a lágrima acaba? a vida
pode ser longa e eu não queria
virar
uma menina sem lágrima no meio do caminho
uma mulher (BEI, 2017, p. 26, grifo nosso).

É interessante, nesse sentido, que a protagonista ainda criança já tente preservar as próprias lágrimas, como quem intui que o receio virá e que será preciso ter reservas para suportá-lo; dessa maneira, a menina não aspira à felicidade, pois ela precisa administrar antecipadamente a dor. Essa escolha estrutural ecoa uma compreensão do tempo vivido que Schopenhauer articula em *As dores do mundo*; se para o filósofo as duas metades da vida se sucedem, o romance as converte em simultaneidade: não há aspiração que preceda o receio, porque a perda de Carla já instalou, aos 8 anos, a consciência de que a felicidade não se sustenta. Além disso, a mudança de escola não trouxe alívio; antes, piorou as dores. Ser colocada na berlinda e vivenciar uma situação de humilhação, na qual ela acaba por urinar nas calças, só piora a situação e evidencia, uma vez mais, o abismo que a mudança brusca e

traumática representou. É nesse momento, quando tem de enfrentar a hostilidade na nova escola, que ela elabora a sua máxima de que a cura não existe. Ao citar episódios de guerra em sua redação, a protagonista aponta a violência como uma constante na relação da humanidade com o seu semelhante.

É possível corroborar a afirmativa da protagonista pela via da psicanálise, quando Sigmund Freud responde à carta de Albert Einstein, na qual o pai da física moderna instigava-o a se pronunciar contra a violência da Segunda Guerra Mundial. Em “Por que a guerra?”, texto de 1933, Freud justificará a violência humana como um fato intrínseco de sua natureza, afirmando que, desde o início, os primeiros agrupamentos humanos e comunidades primitivas fizeram uso da violência e da força – inicialmente física e, posteriormente, intelectual – para garantir a sobrevivência e também para solucionar os conflitos de interesses. Isso se explicaria, segundo o autor, pelo fato de os instintos humanos se dividirem em duas forças pulsionais: as libidinais, denominadas “eróticas” e que tenderiam à preservação e à união e, no outro polo, as pulsões agressivas, que tenderiam à desarticulação e à destruição:

Como o senhor vê, isto não é senão uma formulação teórica da universalmente conhecida oposição entre amor e ódio, que talvez possa ter alguma relação básica com a polaridade entre atração e repulsão, que desempenha um papel na sua área de conhecimentos. Entretanto, não devemos ser demasiado apressados em introduzir juízos éticos de bem e de mal. Nenhum desses dois instintos é menos essencial do que o outro; os fenômenos da vida surgem da ação confluyente ou mutuamente contrária de ambos. Ora, é como se um instinto de um tipo dificilmente pudesse operar isolado; está sempre acompanhado - ou, como dizemos, amalgamado - por determinada quantidade do outro lado, que modifica o seu objetivo, ou, em determinados casos, possibilita a consecução desse objetivo. Assim, por exemplo, o instinto de autopreservação certamente é de natureza erótica; não obstante, deve ter à sua disposição a agressividade, para atingir seu propósito. Dessa forma, também o instinto de amor, quando dirigido a um objeto, necessita de alguma contribuição do instinto de domínio, para que obtenha a posse desse objeto. A dificuldade de isolar as duas espécies de instinto em suas manifestações reais, é, na verdade, o que até agora nos impedia de reconhecê-los (FREUD, 1933 [1932], p. 138).

A redação intitulada “a cura não existe”²⁶ funciona no romance como um dispositivo formal: introduzida na infância como texto dentro do texto, ela atravessa toda a narrativa como aforismo e reaparece na pedra tumular. O que se constrói não é a psicologia de uma criança precoce, mas um arco estrutural em que uma das primeiras enunciações escritas da personagem já contém o seu epitáfio. Somente o

²⁶ Na vida adulta, a protagonista – após a morte de Vento – resgatará o que preconizou na infância, isto é: a inexistência de uma cura que, para ela, seria a possibilidade de o mundo inteiro ser feliz.

sagrado parece guardar alguma forma de proteção contra a violência das adversidades da existência. Ante tantas questões, portanto, o resgate desse sagrado parece a escolha mais acertada; porém, ao buscar consolo em Seu Luís, uma nova perda se instaura:

toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

()

virei a maçaneta,

(trancada.)

voltei para casa chamando mãe,

- cadê o seu luís?

ela não tinha me contado nada porque achou que

era muita morte para eu saber de uma vez só (BEI, 2017, p. 44-45).

Os enormes espaços em branco expressam as lacunas que ficaram em sua infância e em si mesma. Os vazios e os elementos suprasegmentais são repetidas vezes usados como recurso literário neste romance para prenunciar a ausência inquietante (a morte, real e simbólica – do corpo, da inocência, da sexualidade, da maternidade) para a qual a garota será lançada. A morte do Seu Luís, iconizada e renunciada pela espacialização, que o faz sob forma de silêncio, coloca um ponto final na possibilidade de restabelecer, genuinamente, as relações da protagonista com o sagrado. Não há cura para a ausência, tampouco se pode grafá-la senão com a própria ausência. A gradação tipográfica dos parênteses engendra um fechamento

progressivo: “(nada)” ainda nomeia a ausência; “()” a suspende sem nome; “(trancada.)” a converte em obstáculo físico. Nesse sentido, Jocelaine Santos (2021, p. 55) também aponta que “pelo *leitmotiv* ‘a cura não existe’ que perspassa a obra, assistimos ao aniquilamento subjetivo de uma mulher que encontra a morte muito cedo, não pode esquecer a violência e silencia”.

Somente no final da narrativa, quando a protagonista já é quase uma cinquentenária e reencontra a redação que fizera na escola aos 8 anos de idade, intitulada “A cura não existe”, é que o leitor tem acesso ao encadeamento de ideias que a levava a expressar uma máxima tão pessimista e tão verdadeiramente presente durante toda a sua trajetória de vida. Na redação, a menina falava de guerras, de mortes na fantasia e da morte real da amiga Carla. A parte mais interessante da redação, no entanto, é a comparação que a menina faz – ainda sem saber que traduziria a si própria – da dor mais profunda que carregou por toda a sua vida:

[...] sei que a cura mesmo
não existe.
porque curar alguém é deixar o mundo feliz inteirinho
e o mundo inteirinho é triste, triste, professora,
que nem a boca apagada de uma boneca que eu
tinha e dei
não estava mais aguentando
aquele rosto sem boca (BEI, 2017, p. 136, grifo nosso).

Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro (2020) buscam, em seu artigo, um respaldo na psicanálise para compreender a tentativa de expressão da protagonista ao afirmar que “a cura não existe”. Para as autoras, a protagonista inominada estava sempre negando a si mesma, fugindo de seus traumas e de sua própria subjetividade dilacerada. Ainda que as autoras destaquem que não se trata de patologizar uma personagem, são enfáticas ao afirmar que o romance traz uma dramática carga de teor melancólico e depressivo, cujas características podem ser mais bem compreendidas quando comparadas às considerações de Sigmund Freud (1917) sobre a melancolia, em *Luto e melancolia*:

A análise da melancolia mostra agora que o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetial, puder tratar a si mesmo como um objeto - se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo (FREUD, 1917/1976, p. 147).

Diante das experiências com a morte, é a perspectiva da criança que ganha o primeiro plano na narração, e o texto preserva esse enquadramento como escolha formal. A imagem da "boneca sem boca", introduzida na redação infantil, é o signo que o romance levará adiante, pois ela reaparece em fases posteriores da narrativa, tornando-se a figura central do silêncio que organiza o percurso da protagonista, incapaz de contar a quem quer que seja sobre toda a violência sofrida em sua adolescência e que a deixou devastada, qual seja, o estupro. Restou, entretanto, a escrita. E é a ela que a protagonista recorre sempre que busca extravasar a dor que ainda sente: assim o fez no passado, nas cartas endereçadas a Carla em forma de aviõezinhos de papel; assim o faz na carta-testamento, que lança no jardim da casa para onde se muda no futuro.

E é somente nessa velha casa que, já quase no fim da história, ela busca reestruturar sua existência e constituir a sua família a partir da adoção do cão Vento. Ao reencontrar o deusinho que lhe havia sido dado pela esposa de Seu Luís após o seu falecimento, ela sente que resgata também uma parte de si: o deusinho era uma herança que guardava, simbolicamente, a aliança com a sua infância perdida; reencontrar o menino Jesus do presépio era restabelecer o elo com o ideal sagrado e desejado de família – Vento e a protagonista apenas. É relevante, portanto, que na mesma caixa onde a protagonista reencontra a figura do presépio, ela também reencontre a redação feita na infância.

Sabemos, enquanto leitores, que a menina havia redigido a redação em sua nova escola, onde ela não conseguira se adaptar e fazer novos amigos. Na primeira vez em que a redação é mencionada na narrativa, a narradora, quando menina, relata ter tirado uma nota baixa e que havia se apaixonado por certo garoto que a esnobou. Assim, ela diz que havia amassado “o amor tentando esquecer” (BEI, 2017, p. 35). Ocorre nesse excerto uma metonímia, um deslocamento do sentimento à redação: amassá-la não era uma recusa à nota, mas ao amor. Já no final do romance, quando ela reencontra a redação, e a ação é repetida, ocorre a intenção de reiterar uma recusa, mas qual? Recusa de sua afirmação de que não existiria uma cura? A velha casa funciona ora como lugar privilegiado de endereçamento e acolhimento de suas dores, ora como a si própria. A mudança trouxe outras perspectivas, abrindo a possibilidade para espantar os males e se desvencilhar daquilo que ela vinha

arrastando pela vida afora, mesmo que momentaneamente:

(minha carta estava intacta no meio do jardim)

a sala
ampla ainda pelada, o eco dos passos subiu as escadas,
3 quartos gigantes com ar
de séculos.
tirei folga no trabalho para ajeitar tudo.
demorei pra ajeitar
porque mudança era uma espécie de cura e tinha que ser
lenta para invadir todos
os meus
poros virando porta
aberta pra rua mato
dos santos, 462 (BEI, 2017, p. 139-140).

Há uma ambivalência que a narradora não nos deixa escapar: se o estupro foi uma penetração brutal que entrou sem licença e deixou marcas que o tempo não apagou, a cura, por sua vez, exige o movimento contrário. Ela não pode ser um arrombo; precisa ser desejada. Portanto, se existia uma cura, a via era pelo amor, e a protagonista intuitivamente sabe disso e, embora recue em diversos momentos, não consegue resistir ao seu amor pelo cachorro Vento que, no final, se mostra o único ser capaz de mobilizar dentro dela aquilo que ficou perdido ao longo dos anos. Um primeiro cão, feroz como um tigre, arranca da vida a sua amiga querida; o outro, grande o suficiente para impor respeito e fazer ressurgir o temor, mostra-se manso e sofrido, devolvendo-lhe à vida e tornando-se um bálsamo e a única possibilidade de que ela pudesse curar suas feridas e voltar a desejar²⁷ e, desejando, voltar a viver.

senti o focinho me encostando a palma, a língua rápida e fina no movimento
de
fome, a cabeça musculosa maior que a minha, o canino
uma lança que não me encostou.
ele comeu com pressa, não aquela pressa de quem

²⁷ Desejo é aqui tomado no sentido lacaniano, para quem o desejo é marcado pela falta. Diferentemente da necessidade (que pode ser satisfeita) e da demanda (que busca amor), o desejo permanece sempre insatisfeito por estrutura. Ele surge da distância entre a necessidade e a demanda, persistindo como um resto que nenhum objeto pode preencher completamente. Apesar de, na narrativa, esse desejo nunca ser tamponado, o fato de a protagonista retornar a desejar é uma reconciliação tímida dela consigo mesma e com sua possibilidade de sentir-se viva.

não sabe desfrutar das minibelezas e sim a de
quem sente
a dor mais
urgente e ao acaso encontrou
uma cura possível (BEI, 2017, p. 105, grifo nosso).

O grande mal que afligia o cão, no primeiro encontro entre ele e a protagonista, então com 37 anos, era a fome. A cura, assim, apresenta-se como situacional para o cachorro nesse excerto, pois sua urgência consistia em ter o que comer; logo, evidencia-se que, no romance, não há cura para todos os males, mas talvez seja possível amenizar momentaneamente a dor, ou a dor por partes, como a narradora, já adulta, faz com o cão nesse momento, e ele virá a fazer com ela a partir desse encontro. Ou não, afinal, como mencionado, a frase “a cura não existe” é grafada definitivamente na pedra que selou a cavidade onde o caixão da protagonista foi depositado.

3.6 O (quase) eterno retorno do sagrado

A protagonista, aos 8 anos e após a morte de sua amiga, pergunta ao pai se avião era Deus. Mesmo diante da negativa e da explicação do pai, ela continua a acreditar no avião como forma de dominar a morte, como proximidade ao etéreo, próximo do lugar para onde supostamente as pessoas boas vão. Trabalhar no avião-deus seria, então, estar perto da morte, mas não ser tragado por ela. Além disso, a protagonista desloca para o avião-deus toda a sua ideia de um Divino punidor, distribuindo castigo àqueles que ousassem magoá-la.

quando tiver um
emprego,
vou trabalhar dentro de deus
e nunca mais nenhum idiota do colégio vai mexer comigo.
se tentarem
estarei nas nuvens,
não vou ouvir.
meu pai me contou que chama Aero Moça o que eu quero ser (BEI, 2017, p. 33).

É revelador que a protagonista menina enuncie essa aspiração numa

construção sintática que começa com o futuro do subjuntivo para só então ser nomeada, como se o desejo precisasse de uma condição para existir. Mais ainda: o nome "Aero Moça" surge ao fim, separado, de modo que a própria palavra parece chegar atrasada, dependente da voz paterna, pois foi o pai quem nomeou o desejo e, ao dar nome, confere existência a ele. Ademais, essa simbologia do avião reaparece nas cartas que a protagonista escreve para a amiga morta. Transformadas em aviõezinhos de papel, novamente se percebe que a ligação entre o símbolo²⁸ e o sagrado se entrelaça e, assim como acontece em toda a narrativa, a protagonista se frustra ao buscar um "portal" para o divino: os aviõezinhos são devolvidos pela vizinha em cuja casa eles caíram. Sua família, por sua vez, não compreende a sua intenção; para eles, era um mero papel rabiscado e, ao procurar seu Luís depois da experiência fracassada com os aviões de papel, a protagonista se depara – conforme já registrado – com mais uma morte.

Aos 28 anos, ao encontrar-se por acaso com a mãe de uma colega da adolescência, Paula, e descobrir que esta fora trabalhar na China, é desencadeada uma série de questionamentos que revolvem na protagonista sentimentos muito antigos. Que teria sido da colega Carla se ela não tivesse morrido? Que teria sido da própria protagonista se não estivesse tão inserida numa realidade exaustiva e cruel à qual foi submetida desde a violência sexual sofrida? Encontrar a mãe da velha conhecida suscitara todas as perguntas que não haviam sido feitas na época em que deveriam, inclusive no que tange ao estupro e à gravidez precoce e indesejada. O significante "avião" desliza ao longo da narrativa: se na infância ele condensava proteção divina e vingança, na vida adulta ele se reconfigura como imagem de fuga e resgate, o que o texto demonstra como exemplo do deslizamento metonímico que organiza o campo semântico do voo em todo o romance. Diferentemente da sua perspectiva infantil, sua visão adulta não busca vingança: quer, sobretudo, resgate.

²⁸ Ao afirmar que "O símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação", Charles Sanders Pierce (2000, p. 74) evidencia a natureza interpretativa do símbolo. Essa perspectiva teórica nos permite compreender como a garota estabelece uma relação simbólica particular com o avião, transformando-o em representação do divino: partindo da convenção cultural que associa o céu à morte e ao sagrado, ela reinterpreta o objeto voador como manifestação de Deus. Esse processo ilustra como o símbolo se constitui através do interpretante, que pode construir significações próprias mesmo quando estas divergem das convenções socialmente estabelecidas.

[...]

o que eu estaria fazendo se eu pudesse ter escolhido

fazer alguma coisa?

pensando agora

eu ainda gostaria de ser

Aeromoça, elas

voam

sem precisar de asas ou colocar a mão no bolso e sim

o contrário.

são tão

bonitas, as escolhidas,

não parecem tristes ou ocupadas demais (BEI, 2017, p. 71).

Diante desses levantamentos, percebe-se que, à guisa da teoria do deslizamento do significante²⁹ proposta na teoria lacaniana, aeromoças e borboletas podem representar, cada qual a sua maneira, a possibilidade de refugiar-se da dor e da violência: sendo borboleta e tendo asas próprias, seria a narradora a sua própria salvação; enquanto aeromoça, porém, ela estaria condicionada à proteção que lhe poderia ser dada por Deus.

Reitera-se, outra vez, que a busca de uma conexão com o sagrado aparece em diversos momentos, embora a protagonista insista em afirmar a sua falta de crença na cura/em Deus. Desde a morte de Carla, quando a narradora menina questiona o poder de Seu Luís de benzer e curar as pessoas – na medida em que ele não consegue curar-se – tem início um processo de acreditar desacreditando. A protagonista, já adulta, preserva uma ínfima esperança de que esteja enganada, como quem desafia uma divindade a asseverar a sua existência e o seu poder. Ser feliz seria, para ela, a comprovação dessa existência e, a partir da adoção de Vento, são recorrentes as suas tentativas de trazer à tona sua visão infantil e otimista antecedente à consciência da morte.

- sabia, Vento,

que quando eu tinha uns 8 anos eu só dormia depois

de ganhar a bênção? era assim, a bênção, meu

²⁹ Lacan propõe, a partir de sua leitura da obra de Saussure, que o inconsciente se manifesta - de forma análoga ao que acontece nos sonhos - mediante mecanismos de deslocamento, condensação e simbolização, integrados numa cadeia de significantes que remetem uns aos outros, tal como numa carta enigmática ou dicionário, em que um símbolo remete a outro e assim, sucessivamente. (ZIMERMAN, 2008, p. 105)

*pai sentava na cama e dizia fazendo carinho na
minha testa a oração do santo anjo do senhor
meu zeloso guardador
se a ti lhe confio
a piedade divina sempre me rege
guarda
governa e
ilumina,
amém, o amém era junto eu e ele.
e depois tinha um beijo
da minha mãe,
o beijo mais quente do mundo* (BEI, 2017, p. 134-135).

Ao se mudar para a casa nova, busca um lugar especial para o deusinho, o parapeito da janela da sala de onde dava para ver o céu, pois naquele lugar a protagonista começa a viver novamente. Ademais, nota-se que a relação que ela estabelece com o sagrado sempre envolveu a figura paterna, seja a de seu próprio pai, seja a do Seu Luís ou a do próprio Deus, apesar de nem mesmo eles conseguirem impedir a morte, a violência e a dor. De fato, a figura do avião – mesmo na condição de aviõezinhos de papel – aparece na narrativa ligada à presença do pai:

*fazia um avião com a carta e mirava
o céu.
dona Sônia a vizinha
do lado
direito
bateu em casa numa tarde de sábado.
meu Pai atendeu* (BEI, 2017, p. 41-42, grifo nosso).

Desde o início da narrativa, o menino Jesus do eterno presépio do seu Luís, o jesusinho de resina, ganha especial importância para a protagonista, uma vez que, para ela, ele sempre representou a teimosia em aceitar os espaços pré-estabelecidos; é preciso observar que a personagem central, quando menina, acha engraçado o fato de ele nunca estar na manjedoura e, na morte da amiga, associa-o à noção de saudade e à de alma, como quem insiste em ficar mesmo quando uma parte já se foi. Observa-se, pois, que – de um lado – o deusinho também expressa a insubmissão à ordem natural e à imposição, diferentemente da posição infligida à protagonista que,

após a violência sofrida, é modelada em um ser assujeitado às circunstâncias do cotidiano. É por isso que, ao reencontrar a imagem do menino Jesus, a narradora adulta se dirige ao cão e elabora o seu discurso associando, à sua voz de mulher, a perspectiva recuperada de seu eu criança. No fim, o deusinho continua a ter cheiro de infância e lembrava à narradora os pais:

meu pai
mora no olho do deusinho,
minha mãe no bracinho gordo e sinto
muita falta mas não agora
que eles estão mortos, ou antes,
quando a gente mudou tanto o jeito de ver o mundo
que não cabíamos mais 1 no outro até o ponto de
não cabermos mais na mesma casa, na mesma sala, no mesmo
telefonema de sábado à tarde (BEI, 2017, p. 132-133).

A disposição dos sintagmas no excerto iconiza, por si mesma, a gradação do afastamento. "Meu pai" e "minha mãe" ocupam espaços distintos, isolados um do outro e da protagonista, de maneira que a separação gráfica antecede e anuncia a separação afetiva. O recuo que se impõe a partir da oração consecutiva aprofunda esse distanciamento: à medida que a gradação avança, do olho e do bracinho gordo do deusinho até a impossibilidade de caberem na mesma casa, os sintagmas se alongam e se deslocam para a direita, como se o próprio texto recuasse diante do que enuncia. O que resta, no fim, é a falta, e ela se instala, graficamente, na espacialidade da narrativa.

De todo modo, o deusinho é uma personagem importante, mesmo inanimada, pois representa a fé e a esperança que a protagonista ainda mantinha vivas dentro de si, aquilo que a impediu de sucumbir definitivamente. Além disso, ele também representa, como mencionado, a renitência natural das crianças, algo que a narradora mulher admira, ainda que, ao longo da narrativa, não consiga cultivá-lo.

minha mãe me disse que a carla
mora morta embaixo da terra que é
a casa dos mortos ao mesmo tempo que o céu também, mas o céu
guarda a parte viva da pessoa, aquela coisa que
não morre nunca, não a saudade,
a saudade é amor e é dos vivos,

estou falando da coisa viva que fica nos mortos, minha mãe chama de:

– alma.

eu

prefiro chamar de:

– *quando o deusinho teimoso mora na gente* (BEI, 2017, p.27-28).

Quando a protagonista, conforme já mencionado, o reencontra jogado dentro de uma caixa guardada há décadas, já na casa nova, ela o trata com carinho – e pela primeira vez ela se refere à peça utilizando letra maiúscula – pois Ele havia se tornado aquele que poderia levá-la de volta ao melhor de si mesma e ao encontro da amiga Carla, do seu Luís e dos pais da infância anterior ao contato com a dor e as perdas. O jesuinho de resina lhe trouxe de volta as memórias mais caras de sua existência infantil.

embrulhei o Deusinho em papel bolha e coloquei

na bolsa de mão.

antes

ele estava jogado

mas agora que eu o tinha encontrado era

diferente,

ele virou o barco de me levar até o melhor que eu

sentia sobre meus pais e que também ficava

guardado numa palavra chamada saudade (BEI, 2017, p. 134-135).

Esse movimento de aproximação e afastamento de Deus se repete em vários momentos durante a narrativa e, como já citado anteriormente, denota uma atitude de lançar constantemente um desafio ao criador: se Ele realmente existe e se importa, apresente-se e mostre seu poder fazendo-a feliz. Isso se torna bastante claro, como já reiterado aqui, no final da narrativa, quando a protagonista, após a morte do cachorro Vento devido a um atropelamento, perde, enfim, todas as esperanças, atirando fora a imagem do menino Jesus do velho presépio. Ocorre, pois, uma ruptura definitiva, minúscula no registro do termo, mas expandida em significado.

o jesus eu taquei da janela

quebrou no quintal como se fosse

escultura,
na verdade
era um bibelô de deus que deixa acontecer
qualquer coisa no planeta terra e assiste
(BEI, 2017, p. 156-157, grifos nossos).

A partir daí, não há mais movimento de ida e volta, pois o sagrado se mostrou, enfim, um embuste, uma figura decorativa que não guarda mais nenhuma ligação com a bondade. Se o homem é, segundo a Bíblia, a imagem e semelhança de Deus, o fato de Deus apenas assistir às mazelas e às desventuras do homem sem interferir demonstra que, assim como o Seu Luís, ou Ele não tem poder algum ou simplesmente não se importa. Mais do que isso: tal como Friedrich Wilhelm Nietzsche (2001) o concebia, para a protagonista, ou Deus não existe – “a cura não existe” – ou não se importa em absoluto com o destino das criaturas, tendo-se tornado apenas uma sombra na caverna, imensa e terrorífica, impondo ao homens o receio da punição por suas ações:

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. 'Para onde foi Deus', gritou ele, 'já lhes direi! Nós o matamos - vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem anda 'em cima' e 'embaixo'? Não vagamos como que através de um nada infinito? (NIETZSCHE, 2001, p. 125).

Ainda que em vários momentos da narrativa a protagonista despenque dentro de si mesma, em outros ainda é possível observar uma tentativa de resgate das impressões mais caras relacionadas à sua infância e aos primeiros laços estabelecidos com o sagrado. Com a morte trágica de Vento, entretanto, essa possibilidade se esgota. O desabar que a morte de Vento representa aponta para o fim de toda a ilusão e da vontade da mulher inominada de continuar existindo num mundo que não lhe apresenta mais quaisquer indícios de esperança. Também Jocelaine dos Santos (2021) recorre à psicanálise para “pinçar os operadores conceituais” que possam auxiliá-la a realizar um entrelaçamento com a literatura, sobretudo para:

[...] perceber a operação dos significantes morte-violência-devastação que funcionam, em meu entendimento, como amarrações para a destruição e ruína que constituem a subjetividade dessa personagem desvitalizada e

aniquilada pela violência. Sem "final feliz" pela superação ou por outra saída do trauma, vemos a personagem principal buscando um saber lidar que se esgota em si mesmo. (SANTOS, 2021, p. 56)

O mundo ao redor vai sendo destituído de função e sentido à medida que a protagonista cessa de habitá-lo antes mesmo de morrer, deixando de comer, de tomar banho, de se mover para além do sofá. É nesse esvaziamento progressivo que a narrativa articula o apagamento da voz narradora, pois não há ruptura abrupta, mas uma lenta e silenciosa retirada do discurso até que a primeira pessoa ceda lugar ao narrador externo, e a protagonista passe a ser falada em vez de falar.

3.7 Quanto se pode morrer?

Na adolescência, a protagonista e Paula – já apresentada como a amiga cuja mãe a narradora reencontra anos depois – vão a um show de rock. O “namorado” da narradora, Pedro, não vai, pois não tinha o dinheiro do ingresso. Lá, conhecem um rapaz, também inominado, cujo único atributo registrado é o fato de ser cabeludo. Após beberem muita cerveja, cedem ao beijo triplo, devidamente registrado por conhecidos do colégio onde ela e a amiga estudavam. A foto chega a esse namorado, que se torna alvo de chacotas na escola e, diante disso, estupidamente não consegue lidar com a situação.

É claro que, durante toda a narrativa, o ambiente escolar é sempre caracterizado como um território perigoso, palco de grande parte dos sofrimentos que a protagonista enfrenta em sua relação com o despertencimento e com os outros desde a infância. Na escola, os colegas são implacáveis em seus julgamentos morais e, de forma crescente, os desafios nos relacionamentos tornam-se mais e mais opressivos:

Colavam fotos pela escola do pedro com chifres,
rei do gado
era seu novo apelido,

[illegible]

ele tacava tudo no lixo e a cara

magra, mais magra do que nunca.
escreveram
Pedro Corno
Ocupando toda a lousa antes da professora chegar,
O apagador sumido.
tentei com a manga da blusa enquanto o povo da
sala gritava:

- Puta! (BEI, 2017, p. 53).

Imersa nesse ambiente, a protagonista se assusta com as manifestações violentas que imperam naquele lugar. Ela quer voltar no tempo para poder apagar “todos os segundos antes disso ter acontecido” (BEI, 2017, p. 55). Não há, no entanto, como voltar e, nesse sentido, todos os eventos subsequentes ao beijo triplo ganham uma dimensão avassaladora.

Pedro a procura em casa quando ela está sozinha – os pais tinham saído –, e ela, esperançosa de que fariam as pazes, abre-lhe a porta. Pedro a ataca e, ameaçando-a com uma faca em seu pescoço, agride a garota e estupra-a:

entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
estranhamente pronta
para morrer.
foi quando o xixi me escorreu
as pernas.

- *tá mijando em mim, sua porca?*

ele arrancou o pau pra fora e fez o mesmo na minha boca.

- *engole essa, vadia.*

o gosto morno
era azedo.
ele socou o pau
até o fundo mais
impossível da minha
garganta,

vomitei.

o pedro

ria,

disse que arrombadas como eu prestavam só para dar

e olhe lá que tem muita putinha bem mais

delícia

do que eu em cada

esquina.

ele baixou as calças

abriu minhas pernas

e meteu com pressa

de olho

fechado, a cara toda

cerrada

de gozo e nenhum ódio,

o ódio agora

era meu.

Acabou

(BEI, 2017, p. 59, grifos nossos).

Lorena Luana Dias da Silva (2023) destaca a palavra "Acabou"³⁰ como um indicativo de sobrevivência ao ataque, apesar da dor. "Ainda que o estupro tenha acabado, a dor não termina, a humilhação fica marcada no corpo da narradora" (SILVA, 2023, p. 76). A autora também volta à mitologia grega para falar da questão do estupro e do silenciamento das mulheres desde a antiguidade. Nesse sentido, Lorena lembra aos leitores o mito de Medusa, cujo estupro pelo deus Poseidon acabou desencadeando uma série de consequências nefastas para a própria górgona:

Por um lado, a voz da vítima é inexistente, por outro, o *status* de divindade de Poseidon dá legitimidade ao crime cometido, porque Poseidon tem livre acesso à vítima. Nesse jogo de poder, quem se torna o monstro é Medusa, e não Poseidon, pois ela é a única mortal das três irmãs, aquela que pode ser punida. (SILVA, 2023, p. 50)

³⁰ A disposição gráfica isolada de "Acabou" na página constrói, ela mesma, o sentido que enuncia: o vazio ao redor da palavra é o peso do silêncio imposto à vítima após a violência. Nesse sentido, a materialidade do texto se articula como extensão do trauma, em que o isolamento tipográfico figura o isolamento subjetivo a que a narradora é lançada, sem testemunha, sem acolhimento e, pior, sem linguagem capaz de nomear o que resta.

No livro de Aline Bei, após o episódio do estupro, novamente vemos uma menina, agora adolescente, mijando-se de medo diante de uma violência à qual ela não consegue reagir... "[...] morrer é não poder mais escolher o que farão com a sua carne. quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos. mas tentamos" (BEI, 2017, p. 21). A violência da circunstância faz com que o estupro se configure como uma morte dentro da protagonista; um buraco aberto à força por onde todo o seu ser, todo o seu entusiasmo juvenil e todos os seus sonhos escaparam; um rasgo na retina da existência por onde nunca mais a vida se refletiria da mesma maneira, pois se antes a sua visão do mundo ainda era marcada pelo brilho mágico da fantasia dos seus primeiros anos, com o estupro nada mais restou senão a opacidade da dura realidade. Não à toa, como grifado na passagem anterior, a narradora adolescente incorpora a fala de Pedro em seu próprio discurso, introjetando a violência vivida, em certa medida, sob a forma de culpa.

Lanuk Nagibson Araújo Silva e Mauro Dunder (2023) apontam a questão da cultura do estupro desde sempre na história da humanidade. Na narrativa de Aline Bei, ao se ver como alvo de chacota por parte dos colegas na escola, Pedro, o namoradinho da protagonista inominada, sofre um golpe em sua masculinidade e reage com brutalidade. No momento em que ele a procura em casa, o seu desejo é de vingança contra ela para recuperar uma suposta honra perdida, acreditando que tal fato justificaria a forma como ele a tratou. A "culpa", entretanto, já havia sido introjetada por ela e demonstrada nos eventos anteriores ao estupro, quando ela "se sente na obrigação de esclarecer os fatos a alguém que não é nada dela, apenas um 'ficante' que se sentiu moralmente agredido" (SILVA; DUNDER, 2023, p. 69). No episódio do estupro, é possível, segundo os autores, identificar objetos como "faca" e "chão" como substantivos próprios, grafados na narrativa em letras maiúsculas, tal como o medo e a vulnerabilidade sentidos pela protagonista diante da vingança calculada e cruel.

Percebe-se, portanto, que a morte – real ou simbólica – é um elemento marcante na narrativa. A morte de Carla inaugura, no plano do texto, uma série de perdas que se encadeiam e se sobrepõem: a da amiga, a da infância, a do próprio corpo após o estupro, a do filho que não pôde ser amado sem ambivalência. O romance constrói essa cadeia por recorrência de imagem, considerando-se que o pássaro morto reaparece, o cão reaparece, o chão reaparece, e cada reaparição

carrega o peso das anteriores. Em se considerando que Sigmund Freud (1917), em "Luto e melancolia", define a perda do objeto libidinal como experiência de morte em vida, Carla é, nesse sentido, o primeiro objeto libidinal perdido. Logo, o filho, fruto do estupro, ocupará uma posição dupla: uma mescla de objeto libidinal perdido (si mesma, seu corpo, seu ser) com lembrança recorrente da violência sofrida (estupro). Dessarte, no que tange ao amor, o que antes era admiração e desejo, tornou-se repulsa e raiva, "que nojo me dava do amor virando posse, das pessoas virando cruas" (BEI, 2017, p. 54). Quando acabou, restou apenas a "terra arrasada"; dentro dela, a mulher que tinha começado a desabrochar para o amor foi deixada agonizando no campo de batalha do próprio ser, de modo que um filho, geralmente ligado à ideia de fruto da paixão, mostra-se-lhe o resultado da agressão.

De acordo com Jorge Alves Pinto e Antonio de Padua Dias da Silva (2023, p. 44), a protagonista sofre calada as consequências do machismo retratado na narrativa.

[...] Embora a protagonista de *O peso do pássaro morto* não seja assassinada por Pedro, o estupro tem como consequência uma morte simbólica (na verdade, até mesmo a morte física, mais de três décadas depois do crime cometido, decorre dos traumas sintomatizados no cotidiano da protagonista) (PINTO; SILVA, 2023, p. 44).

Diante desse fato, é preciso ressaltar, também, que todo capítulo ligado a cada uma de suas faixas etárias é encerrado por um símbolo de adição (+). À primeira leitura, pode-se considerá-lo uma iconização da ideia de que há mais a ser contado pela narradora-protagonista. No entanto, no capítulo em questão, no qual ela é estuprada, outra hipótese se alevanta: o + como referência simbolizada à cruz e à noção de morte. Ambos os sentidos não se excluem; antes, tensionam-se. Se esse uso indica que há mais texto por vir, também sugere que há mais mortes, metafóricas ou não, para acontecer. No último capítulo, fim do romance, o símbolo não é usado. O arco narrativo fecha-se, e o discurso é finalizado; sobretudo, porém, não há mais a presença da morte, senão a morte "real" da protagonista, sendo o único instante em que o corpo finalmente deixa de ser território de violência alheia e se torna, outra vez, inteiramente seu.

3.8 Maternidade a fórceps

Quando Lucas³¹, o filho da narradora, nasce, há um discurso quase ininterrupto da protagonista, como se, no intervalo do nascer, a personagem quisesse fazer caber uma vida inteira. Há, portanto, uma metonímia nesse momento: o nascimento, parte primeira da vida, é alçado à ideia de uma existência completa, um instante inicial transmutado em vivência quase finda. O bebê que chega ao mundo precisa ser instruído, e a mãe deseja que ele saiba tudo de forma rápida e integral, sinédoque de um desejo que é, simultaneamente, desespero diante do horror que originou a criança e impulso de protegê-la desse mesmo horror.

A protagonista não seleciona o que dizer ao filho; ela despeja, e esse despejo, marcado por pontuação escassa, formaliza a ausência de escolha que o estupro instaurou em seu corpo. O bebê, nesse sentido, é o primeiro ouvinte que a protagonista tem, pois ele chega ao mundo no mesmo instante em que ela finalmente tenta falar. A narradora passa do pirulito da revista para as mulheres abusadas nas trincheiras, da quitanda da família Silva para a chuva que sobe o rio e vira grito, sem pausas bem demarcadas que separem ou encerrem as orações, como se tudo ocupasse o mesmo plano de urgência. É interessante, portanto, que o ponto final do trecho decorra da intervenção da enfermeira, já que é ela, e não a narradora, quem encerra o período.

pra família silva, agora todos mortos.
um bebê precisa saber
do pirulito que vem de brinde
da revista [...]
ele precisa saber
que a chuva traz paz só pra quem mora no topo

³¹ O nome "Lucas", de etimologia latina (*lux*, *lucis*, "luz"), semanticamente associado à ideia de "o que traz luz" ou "nascido ao amanhecer", projeta sobre a personagem homônima de *O peso do pássaro morto* uma rede de ironias. A proximidade entre a palavra "luz" em "as despesas da casa, contas de telefone, de/ água e de/ luz me davam oi antes do meu filho me dar" (BEI, 2017, p.73) e a interpelação imediata a ele – "não vai me cumprimentar, lucas?" (IDEM) – configura uma montagem característica da poética que governa a prosa de Aline Bei, na qual a disposição gráfica dos elementos na página funciona como camada semântica. Que a luz doméstica saúda a narradora antes do próprio filho é, nesse contexto, sua negação vivida. A etimologia age, aqui, como promessa não cumprida, pois Lucas chega ao mundo como o produto de uma noite, não da claridade: "você nasceu de uma noite, era verão" (BEI, 2017, p. 98), gerado pela violência do estupro. A tensão entre o nome luminoso e a origem sombria dele configura, assim, um dos eixos mais persistentes do livro, e um dos modos pelos quais o texto formaliza, no nível do nome próprio, aquilo que a relação entre os dois jamais conseguiu dizer em voz alta, a não ser quando ele é um bebê e, apesar de ouvi-la, não pode entendê-la.

quando chove o rio sobe tão alto [...]
fechados, na rua tem pedra
que bandido coloca para furar pneu [...]
e agora você precisa ficar forte
pra cuidar do seu
bebê. – a enfermeira disse (BEI, 2017, p. 63).

Na fala dirigida ao filho recém-nascido, o que se manifesta é um impulso de proteção antecipada de tudo aquilo que ela aprendeu às custas de si mesma e que desejaria poupar ao filho. O bebê, extensão ainda de seu corpo, recebe esse despejo como escudo improvisado, uma tentativa de armar a criança contra um mundo que a protagonista já conhece em seus aspectos mais brutais. Há, portanto, nesse gesto aparentemente excessivo, uma forma silenciosa de amor, amor que não encontra outra linguagem senão a da urgência, porque, como apontam Luana Raquel dos Santos Soares e Vania Maria Ferreira Vasconcelos, a maternidade em *O peso do pássaro morto* se constitui no registro do incomunicável:

A violência sofrida e nunca partilhada é um fardo solitário para a protagonista. Diante da dor indizível e da incapacidade de comunicação a personagem não pode elaborar o trauma vivido e experiencia um processo solitário no qual seu sofrimento não é acolhido (SOARES; VASCONCELOS, 2023, p. 167).

Assim, de boneca da boca apagada (imagem que a própria narradora usa em seu texto), a protagonista ressurgue como uma matrioska cujo interior oco trouxe à luz o filho. A imagem da boneca de boca apagada, introduzida na redação infantil, é o signo que o romance leva adiante e sobre o qual a narrativa da maternidade se constrói: como figura que o texto reitera para mostrar formalmente que o silêncio sobre o estupro contamina a própria relação entre mãe e filho, uma relação narrada sempre com gestos incompletos e palavras que não chegam a ser ditas.

Ela não conseguiu sequer contar aos pais a agressão da qual foi vítima. Dessa maneira, a maternidade se expressa como uma série de informações que se vão somando intempestivamente, último recurso de quem, impedida de elaborar o trauma pela palavra, encontra no corpo ainda aberto do parto a única brecha em que o amor e o horror podem, por um instante, coincidir. Aos 18 anos, sem ter contado a ninguém o que aconteceu, a protagonista tenta nomear o que falta: "(nenhum sinal da Flor)" (BEI, 2017, p. 66). Os parênteses aqui encapsulam a ausência, colocando-a entre bordas como se fosse possível contê-la. A flor com maiúscula está grafada como

substantivo próprio, como nome de algo que deveria existir e não existe. O texto não diz que ela não ama o filho, mas demonstra que o signo do amor não encontrou onde se inscrever plenamente, e essa distinção importa, pois não é indiferença, é uma falta com nome próprio, cuja ausência é tipograficamente demonstrada ao colocá-la entre parênteses, isto é, algo da ordem do gestado, mas não nascido.

quando um bebê nasce
uma Flor brota
no peito e sai
pelo leite da mãe.
é assim
que os bebês crescem
se alimentando dessas
flor invisível
algumas pessoas
chamam ela de
amor (BEI, 2017, p. 64-65).

A violência do estupro que lhe arrancou a virgindade levou também, supostamente, todo o seu desejo de mulher, o seu poder de ressignificar a dor pela palavra. Esse silêncio parece apontar para um sentimento de culpa pelo fato de haver desejado e, ao mesmo tempo, por esse desejo ter sofrido uma sanção social – primeiro dos colegas de escola que flagraram e fotografaram o beijo triplo entre a protagonista, a amiga e o jovem cabeludo, e, depois, pela violenta reação do próprio “namorado”.

a Paulinha nem ouvia ela pulava como uma louca sem
sutiã, que Bico,
eu pensei olhando, o cabeludo flagrou meu olho,
salivamos (BEI, 2017, p. 50).

Além disso, ainda que seja ela própria a narradora-protagonista, sua narrativa é elaborada com palavras pensadas, mas quase sempre nunca ditas, pois ainda que tenha buscado, mais de uma vez, escrever para tentar elaborar seus traumas – primeiro na forma de cartas endereçadas ao espírito da amiga morta, depois a qualquer um na casa abandonada da rua Mato dos Santos –, não conseguiu tecê-los de forma suficiente, continuando a sofrer em silêncio.

Na adolescência, portanto, a protagonista é colocada num eixo de tensão formal: de um lado, a imagem do show e do beijo triplo – o corpo que finalmente aparece no discurso com desejo próprio; de outro, o momento do estupro, em que esse mesmo corpo é tomado à força. A sequência não é acidental, pois os dois momentos são aproximados sem transição suavizante, fazendo com que a emergência do desejo e a violência que o suprime ocupem o mesmo espaço narrativo. Se no princípio dessa fase ela finalmente parece encaixar-se, reconhecendo-se no ímpeto do próprio desejo, logo se vê, entretanto, como objeto do direcionamento da violência destruidora do outro, ainda que, a seguir, esse evento origine uma nova vida, que diferentemente do epíteto de “fruto do amor”, estará para sempre ligada à violência.

A vida da protagonista após o nascimento do filho é marcada pela contínua rotina do trabalho como secretária, o pagar contas e a sobrevivência física. Desse modo, quem de fato acaba criando o seu filho é Bete, a vizinha, que, no início, apenas fornecia o almoço ao seu filho por amizade. Aos poucos, entretanto, uma intimidade familiar vai sendo criada entre Lucas e Bete, intimidade da qual a protagonista se sentia excluída.

Sozinha em casa, diante da TV, a narradora adulta deseja ser uma mosca. Para ela, então, não lhe restaria a beleza lepidóptera, mas a fugacidade do díptero; o desejo de alçar voo, porém, – conquanto inconsciente – persiste. O campo semântico do voo, que atravessa todo o romance – borboleta, aeromoça, aviãozinho de papel – reaparece aqui deslocado: não o voo alto que protege, mas o voo breve e descartável.

reencarnar numa mosca
deve ser coisa breve e por isso
boa, um flash e depois
a morte de novo, uma mosca sabe
que moscas
morrem?
e quando finalmente ela está morrendo,
será que uma mosca dói?
será que ela não pensa ou ela pensa de um jeito que
quem é mosca sabe?
porque uma mosca também não sabe se a gente
pensa, ela nunca

vai ter certeza
ao menos que ela se torne um ser humano, me diria seu
luís (BEI, 2017, p. 76, grifo nosso).

É interessante observar o questionamento da narradora em “será que uma mosca dói?”, pois pode-se notar, aí, que ela não questiona a possibilidade de a morte doer, mas sim de que, se a existência em vida dói no plano humano (uma certeza para ela), haveria, pois, de doer caso fosse um inseto? Dessa maneira, a protagonista constata ser impossível captar as nuances de alguém senão de si mesma, de maneira que se transformar em outra espécie lhe parece mais viável do que compreender a própria. Mais do que isso: parece-lhe mais irreprimível e livre. Nota-se que o romance de Bei aborda uma existência que se constrói na e a partir da dor – de modo que a ideia da morte se torna ambígua: objeto de repulsa, mas também de atração. Embora a rotina da personagem central representasse um arrastar-se pela vida afora, as sementes das experiências traumáticas dormiam dentro dela, e um encontro com uma vizinha no elevador faz com que ela tome consciência das “brincadeiras” sádicas do filho, já mencionadas neste capítulo, deixando explodir a violência latente dentro dela.

A notícia da matança dos passarinhos, do qual seu filho participa, é recebida com indignação. “o que eu estava criando,/ um monstro?/ que enterra/ a morte prematura/ num evento para convidados que pensam *isso é coisa de/ criança?*” (BEI, 2017, p. 85). A violência e a falta de compaixão foram recebidas por ela como um traço genético herdado do pai pelo filho, fazendo com que a rejeição ao garoto se intensifique com a ampliação das lembranças da crueldade do genitor. O horror ao filho torna-se, pois, um elemento conflitante da possibilidade de resistência à capitulação completa à violência sofrida.

Isso é tudo

menos coisa de criança.
isso
é o lugar onde nasce
a dor.
isso é
tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
um pouco menos cruel
com os mais fortes abusando dos
mais fracos e o pai do lucas

dentro dele
e o pai
do lucas
dentro de
mim (BEI, 2017, p. 85).

Ocorre, aqui, uma associação com o estupro sofrido, já que Pedro se divertiu humilhando-a e vingando-se dela. A produção de uma violência deliberada é, segundo a narradora protagonista, um elemento comum às ações do filho e seus amigos e à de Pedro, seu ex-namorado. Nessa passagem do livro, a protagonista retoma toda a dor das perdas de sua infância. Lucas, seu próprio filho, configura-se, no olhar dela, como um agressor covarde que destroça o que é belo e frágil na vida. É nítido que ela descarrega toda a ira e a revolta que sente em relação a Pedro em Lucas. A protagonista quer atacar, de fato, a parte do pai que ela acredita existir no filho, essa mácula hereditária, na concepção dela, que lança pedras contra pássaros indefesos e deixa-os mortos no chão. Diante do tom hipócrita do filho: “que foi?”, o tapa na cara. O filho não volta a encará-la. Na verdade, ele não tinha o que procurar em seu olhar, pois nada havia sobrado nela para si. Isso se torna claro quando Lucas chora pela morte da outra mãe, Bete, “a criança que ele foi tinha vida nos olhos dela não nos meus” (BEI, 2017, p. 89).

penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da
vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do
Pedro na minha cara,
a cara do lucas e a cara do
Pedro, acima de qualquer
memória (BEI, 2017, p. 97).

Desde o início, o afeto da protagonista pelo filho traz a marca da ambivalência, pois o menino resultou de um estupro, de uma vingança. O filho, nesse sentido, se contitui – queira ou não – em objeto ambivalente também. É assim que, desde o seu nascimento, os sentimentos da protagonista mesclam ideias de amor e ódio, de vítimas e vilões. Dessa forma, observa-se que o romance recusa a posição unívoca da vítima: ao narrar o tapa no filho sem justificá-lo moralmente, a protagonista também é lançada ao lugar de quem perpetua uma violência, o que a narração formaliza ao fazer coincidir, na mesma cena, a mão dela na face de Lucas e a memória da mão de

Pedro na face dela, produzindo não uma equivalência, mas ao menos uma constatação perturbadora que não absolve a nenhum dos três. Nesse sentido, ela transfere ao filho a reprovação pelo ato dele e, também, todo o acúmulo de sua dor, todos os males do mundo decorrentes da violência do estupro cometido pelo pai de Lucas contra ela. O tapa no rosto de Lucas foi, talvez, menos pela morte dos pássaros e mais pela morte-vida da violência da qual se originou o filho. Ainda que não quisesse verbalizar, ela acreditava que o menino carregava isso do pai, e o fato de o nome do garoto estar escrito com letra minúscula enquanto a letra inicial do nome de seu agressor aparece em maiúscula é uma prova de que, naquele instante, era a memória de Pedro que se sobressaía, e não a ação do filho. São, em verdade, violências múltiplas e por todos os lados; e a protagonista não parece reconhecer em si mesma a sua parcela de violência na sua relação com o filho, embora esta em nada se assemelhe à violência que ela própria sofreu.

Não havia, entre mãe e filho, uma relação harmoniosa, então o que restaria para ele além da culpa que lhe havia sido imputada sem que a compreendesse? O pouco que o filho sabia sobre o pai era mentira e observa-se, portanto, que poupar o filho de saber da origem brutal dele era, também, uma forma de afeto da protagonista. Logo, se a música que a protagonista lhe cantava (envolvendo passáros) era uma maneira de despistá-lo do interesse pelo pai, matar os passarinhos era um modo de o garoto reaver, involuntariamente e às avessas, a parte desconhecida de sua origem.

o lucas me perguntou do pai em detalhes, pela
primeira vez.
fiquei pálida.
durante a sua infância eu contei exatamente a
mesma história:

*você nasceu de uma noite, era verão.
que mais? tinha a lua
bem bonita no céu, não senti
medo.
então eu cantava pra ele
a música do
sabiá lá na gaiola fez um buraquinho*

*voou voou
voou voou*

o menino que gostava tanto do bichinho
chorou chorou chorou
chorou (BEI, 2017, p.98-99).

A música cantada pela protagonista tematiza a dor da perda do objeto de amor. Como contar ao filho a verdade e lhe dizer que ele fora o fruto de um ato brutal que arrancou da protagonista as suas aspirações mais íntimas? Embora tivesse pensado em abortá-lo, acabara por desistir, mas nunca chegara a amá-lo irrestritamente, pois olhá-lo era reviver a imagem do pai dele – covarde, inseguro, vingativo e violento, que havia fugido para longe e de quem nunca mais se tinha ouvido falar, posto que ela desejasse sua morte: “a verdade estava morta de tão trancada que ficou por esses anos” (BEI, 2017, p. 101). A narradora não disse coisa alguma sobre esse evento ao filho, tampouco falou a ninguém; a verdade, todavia, nunca esteve morta. A fala inventada para o filho, portanto, não recebe travessão nem recuo e aparece no mesmo registro gráfico do relato interno, como se a ficção construída para Lucas tivesse colonizado também o discurso sobre si mesma. Assim, a canção do “Sabiá lá na gaiola fez um buraquinho” opera por reduplicação, e a exaustão dos verbos transforma o canto num ato de apagamento, como se a melodia precisasse sobrescrever, camada por camada, a resposta que não foi dada.

Lucas, já adulto, voa para bem longe da mãe, que vivia em São Paulo. Fora estudar e morar em uma república em Ouro Preto, Minas Gerais. Estar longe de São Paulo representava estar perto de si mesmo, desvincular-se, ainda que nunca viesse a saber, do espectro do pai que pairava sobre a sua mãe. O filho não sabia, nem jamais saberia, que toda a distância que havia entre ele e sua mãe não poderia ser medida em quilômetros, mas nos silêncios sobre a sua origem, que nunca foi esclarecida a ele: enquanto Lucas estava vivo e ávido pelo mar – “ouro preto parece uma cidade de praia sem mar” (BEI, 2017, p. 87) – de possibilidades que o futuro parecia lhe oferecer, a mãe estava resignada ao cotidiano. O filho não sabia, mas não existia cura.

Aos 48 anos, então, a narradora é surpreendida por um convite do filho para jantar; na tentativa de amenizar a formalidade inicial, ela pergunta-lhe: “- *quer dançar?*” (BEI, 2017, p. 121). O filho não aprendeu a dançar com a mãe e quando o faz, pisa em seu pé, pois seu corpo não foi moldado pelo dela. Tanto é assim que, ao levá-la para jantar, lhe apresentar sua futura esposa, Joana, e anunciar que ela seria avó, o

clima se torna tenso, pois ela sente ciúmes da mulher que demonstra tanto poder de persuasão sobre o seu filho, capaz de levá-lo para longe e aumentar ainda mais a distância entre eles. Ciúmes ou inveja? Talvez os dois, pois negar amor ao filho era um modo de subordiná-lo a si, mantendo-se como o primeiro objeto de amor dele. Além disso, Joana, a nora, com sua juventude e seus atributos femininos que capturavam o olhar do filho da narradora, representava não apenas uma rival para a protagonista, mas alguém a indicar-lhe a passagem do tempo:

chegamos no restaurante.
lá pude ver a joana em pé

linda
dando risada de
tudo, não era uma mulher de verdade.
é claro que o lucas caía, com aquele par de
seios, aquela juventude, ele não conseguia
enxergar as manchas, aliás com ela grávida ele
não conseguia enxergar mais nada
além do filho e de uma vida prazerosa ao lado da
mulher geradora.
eu sabia que estava ali por praxe. de vez em
quando é preciso levar a velha mãe para jantar
ou algo assim (BEI, 2017, p. 119, grifos nossos).

A descrição de Joana é constituída por construções, em sua maioria, assindéticas, demonstrando como o olhar da protagonista cataloga, sem organizar, todas as impressões a respeito da nora, desabonando a escolha do filho. A bem da verdade, conforme já apontado por Luana Soares e Vania Vasconcelos (2023), e citado anteriormente, o relacionamento entre a protagonista e o filho Lucas traz a marca de uma impossibilidade, pois o estupro e a gravidez dele decorrente representam um fardo muito pesado que ela carrega em silêncio: "O distanciamento emocional e, posteriormente, físico entre a personagem e o filho ocupa um complexo lugar entre a dor e o alívio" (SOARES; VASCONCELOS, 2023, p. 197), fato bastante evidente na passagem:

ele no ônibus

eu no chão

(em algum lugar esquisito estávamos aliviados
por não precisarmos mais nos ver todos os dias) (BEI, 2017, p. 90)

É importante mencionar que, nesse excerto, Lucas deixa – em contextos muito distintos – sua mãe exatamente no mesmo lugar que Pedro, seu pai, um dia a deixou: no chão. Os espaços em branco, então, procuram dar a dimensão desse distanciamento e dessa dor que existe entre mãe e filho, um vazio onde não cabem mais palavras, pois elas não foram ditas em outro momento. A protagonista, entretanto, incomoda-se com o fato de a mulher do filho chamá-lo carinhosamente de “Lu”, de o casal querer ter o filho na Itália, de escolherem para a futura criança o nome do avô materno de Joana, visto que qualquer coisa relacionada ao casamento do filho, à esposa do filho, ao filho do filho e ao próprio filho é uma inquietação demasiadamente dolorosa e incômoda. Incômoda porque remete à sua própria frustração como mãe e como mulher; dolorosa porque é como se expusesse à protagonista que existem relações amorosas positivas e felizes, tudo aquilo que ela não teve com o filho ou com outro. Há, pois, um claro contraste entre a experiência vivenciada pela protagonista e por seu filho no que se refere à paixão e aos relacionamentos. Os parênteses no final da citação, encapsulando o período “em algum lugar esquisito estávamos aliviados por não precisarmos mais nos ver todos os dias”, iconizam, mais uma vez, a gestação: finalmente lhe “saía do ventre” a criança a quem a protagonista ofereceu, tão somente, um amor obstaculizado³².

Nesse sentido, este romance de Aline Bei suscita uma reflexão acerca da forma como se pode lidar com a dor de uma violência brutal como o estupro, sobretudo

³² É preciso destacar que a ideia de “amor obstaculizado” surge mais de uma vez ao longo deste capítulo; no entanto, pode-se notar, por parte da protagonista, tentativas de manifestar amor ao filho, como ao cantar para ele, ao trabalhar para que ele tivesse uma vida digna, ao chamá-lo para dançar, ao orquestrar uma possível visita e afins. Isso sugere que existe um movimento em direção ao afeto, um desejo subjacente de amar, mesmo que bloqueado pelo trauma. Fica claro, porém, que nada disso é fluido; trata-se apenas de uma tentativa de corresponder à expectativa da sociedade de que se faz mister amar um filho. Reconhece-se que toda forma de amor é uma construção (social, psíquica e cultural), mas a essa construção frustrada de amor é que se chama, aqui, de “amor obstaculizado”.

quando ele resulta em gravidez. É evitado na narrativa – com prudência e cuidado – afirmar de maneira grosseira e leviana a ideia de transformar a violência vivida em uma experiência positiva com a maternidade, pois o fato de a protagonista não ter tido coragem de abortar o fruto do estupro e de decidir criar aquela criança não garantiu a ela nenhuma recompensa pessoal. Ela não conseguiu amar o filho plenamente e acabou estabelecendo com ele apenas uma relação protocolar de amor, recebendo de volta um amor semelhante, como fica claro na passagem da página 119, ao afirmar que “sabia que estava ali por praxe” (BEI, 2017).

Nada que o filho faça ou venha a fazer é suficiente para apagar a origem inscrita em seu corpo e existência, origem que ele desconhece, mas que a narradora registra desde o início como fratura constitutiva da relação entre os dois e de todo o resultado (des)afetivo que isso implicou: “O problema mesmo foi a falta também de amor” (BEI, 2017, p. 130, grifo nosso). A palavra “também” chama a atenção e reforça a ideia de que outra coisa incomodava a protagonista: a palavra que inauguraria seu desejo no mundo estruturante dos significantes. A “boca apagada” da boneca surge aqui, novamente, como símbolo do incomunicável.

Assim, percebe-se que se pode amar um filho sem amar a maternidade. Pode-se amar a maternidade sem amar um filho. Pode-se, inclusive, não amar a ambos. A protagonista, contudo, insiste em poder amar – ela decide tentar ser mãe –, mesmo que de maneira dificultosa. Talvez seja por isso que, indo visitar o filho em Ouro Preto, ela dê meia volta ao encontrar o cão Vento pelo caminho. Havia ela, enfim, encontrado o filho verdadeiramente desejado. “Eu não precisava chegar a lugar nenhum. ninguém além de mim estava me esperando em minas gerais. tanto tempo sem ver o lucas e ninguém morreu” (BEI, 2017, p. 109). RETORNO – a placa indica a direção, mas sinaliza, também, em última análise, o desejo de que fosse possível retornar ao início e retomar a sua vida e o seu corpo que ficou no chão, de pernas abertas e ensanguentado.

3.9 De Vento em popa: um sopro aliterante

Ainda na infância, a protagonista questiona a mãe acerca da morte:

ela estava fritando bife pro almoço.
- o bife

é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que
farão com a sua carne.
quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos.
Mas tentamos (BEI, 2017, p. 21).

A resposta da mãe se torna crucial para que o leitor compreenda os eventos subsequentes pelos quais a menina, quando se tornar adolescente, passará – e seus reflexos em sua vida. Ela, de certo modo, aludirá ao estupro que será sofrido, afinal, ser estuprada também é não poder escolher o que farão com a sua carne. Nesse encadeamento de ideias, ser estuprada é morrer. Além disso, quase no final da narrativa, a protagonista retoma a morte da amiga Carla e sua relação com as borboletas. Observa-se, porém, que a morte não mais a assusta, mas assim o faz o imprevisível, a impotência diante daquilo que pode surgir no próximo instante, repentinamente, e do qual ela não conseguirá se defender. Logo, o seu encontro com o cão enorme no posto de gasolina é um desafio, mas ela flerta com esse perigo por considerá-lo previsível; morrer na boca de um cão era estar ciente de um passo possível que não a atravessaria sem que se desse conta. O cão a segue, e ela lhe oferece um lanche. “- não confia muito não, hein, dona. bicho é bicho” (BEI, 2017, p. 105) – alerta o frentista.

lembrei da carla.

como será morrer pela boca de um cachorro?
será rápido? será
denso?
existe vida durante a mutilação ou já se morre de
pronto só por saber que seu corpo ficará em
pedaços?
flertei com a morte bruta,
se aquele bicho quisesse acabar comigo eu

estava ponta (BEI, 2017, p. 105).

O cão, todavia, era dócil, e a protagonista acaba por adotá-lo. Embora imenso, a protagonista enxerga-o como uma “criança que tinha crescido demais” (p. 105). Ao contrário do que parecia, o cão torna-se uma brisa suave e revigorante “– seu nome vai ser Vento” (BEI, 2017, p. 107). Como uma criança grande, Vento torna-se o filho

que ela escolheu, mas ele é, na verdade, um cão idoso que, tal como ela mesma, talvez já tenha sofrido demais em sua vida:

Ele comeu com pressa, não aquela pressa de quem
não sabe desfrutar das minibelezas e sim a de
quem sente
a dor mais
urgente e ao acaso encontrou
uma cura possível. (BEI, 2017, p. 105-106)

E como se fizesse as pazes, enfim, com o cão feroz que havia levado a vida de sua amiga Carla, a protagonista abre espaço em seu coração para recebê-lo. A protagonista diz não se importar que o encontro entre eles seja efêmero. O que se propõe nesse momento é uma lógica temporal própria, já que o "somos pra sempre" da narradora não deve ser lido como ingenuidade, mas como o modo pelo qual a narrativa faz o presente absorver tudo o que ficou perdido: Carla, a infância, o desejo de voar, o seu Luís, os pais. A canção infantil irrompe no discurso adulto sem aviso, como se o tempo da narrativa não obedecesse à cronologia que organiza as faixas etárias:

somos pra sempre. não existe morrer dentro, é como uma canção.
as canções não morrem nunca porque elas moram dentro das pessoas que
gostam delas. você conhece aquela da rua? se
essa rua
se essa rua fosse minha? (BEI, 2017, p. 113, grifos nossos).

Mais ainda: a protagonista chega mesmo a afirmar que desde o momento em que seus destinos se cruzaram, "parece que alguém acelerou os relógios do mundo, penso que isso é Amor" (BEI, 2017, p. 126). Como já referido anteriormente, ao contrário de seu filho real, que "voou" para longe dela quase como uma defesa, o cão Vento representa o filho desejado e amado, que ficou perdido no tempo, perdido em sua adolescência. Até na escolha de seu nome, o cão Vento é a canção que, segundo a própria protagonista, nunca morre, fazendo com que se possa trazer à baila uma antiga canção da música popular brasileira "Prece ao Vento", de Alcir Pires Vermelho, Fernando Luiz e Gilvan Chaves:

Vento que balança as palhas do coqueiro,

Vento que encrespa as águas do mar,
 Vento que assanha os cabelos da morena,
 Me traz notícias de lá...
 Vento que assobia no telhado
 chamando para a lua espiar,
 Vento que na beira lá da praia
 escutava o meu amor a cantar...
 Hoje estou sozinho e tu também...
 Triste, mas lembrando do meu bem
 Vento, diga por favor
 Aonde se escondeu o meu amor [...] (Vermelho; Luiz; Chaves, 1954).

O cão Vento torna-se a possibilidade de redenção da protagonista. Se a sua primeira experiência com a morte se deu em razão de um cão, também o seu recomeço com a possibilidade de uma vida menos sofrida se dá com um cachorro. Tal como na velha canção, Vento é como uma brisa a quem a protagonista interpela. A sua presença é o murmúrio aliterado da passagem do tempo, das coisas e dos sentimentos e das emoções que foram ficando para trás, adormecidos:

olhei o Vento pelo retrovisor;
 ele caiu rápido no sono,
 deve ser o balanço do carro que
 provavelmente ele nunca andou.
 quantos machucados ele tinha no corpo
 mais vinhos do que preto pelo sangue
seco. que bom que agora
 a gente estáva junto,
 nunca mais ninguém vai te machucar,
 quando ouvi um barulho
 que logo percebi ser
 de vômito,
 parei no acostamento.

- calma menino,
 é assim mesmo.
issó é falta de costume. vem aqui, Vento,
 encosta aqui (BEI, 2017, p. 108, grifos nossos).

Pode-se perceber que, nesse trecho, a partir do encontro com o cão, os fonemas consonantais fricativos (subgrupo do modo construtivo de articulação) /v/ e

/s/ são reiteradamente usados, de modo a acentuar a sonoridade sibilante que representa o próprio correr do vento, o sopro a lembrar a protagonista de que ainda restava, a ela, vida. Contrariando as expectativas do frentista e da própria protagonista de ser dilacerada por um canino-lança, o velho cão aceita o lanche que ela lhe oferece, comendo em sua mão. Ela, por sua vez, aceita o imprevisível. “O amor é um vento” (BEI, 2017, p. 54), já dizia sua mãe.

eu menina
fazia chover na vida das bonecas
com regador.
os finais de semana eu passava cuidando
das plantas, do Vento,
varrendo o quintal,
a casa e
demorava, pelo tamanho dos cômodos.
não me importava,
dançava com a vassoura e uma vez o cabo
me lembrou um encaixe que
eu gostei.
encostei num canto.
rocei de baixo
pra cima
até sentir as pernas
bambas, no peito
um vulcão.

(meu deus)

eu estava viva,
ainda.

troquei a televisão por uma vitrola.
vendi e comprei, além de discos e uma caixa de som tão antiga, o moço da
loja me disse:

– acho que não funciona (BEI, 2017, p. 145-146, grifos nossos).

Vento, o cão idoso, surge, para a protagonista, como um indício do resgate da dimensão poética de seus primeiros anos na escola: va – ve –vi – vo – vu. Por efeito

de seu amor pelo cão, ela volta a ser a menina aprendendo a vocalizar as primeiras sílabas. Retorna quase ao início de tudo, quando ainda não havia sido cerceada pela brutalidade das circunstâncias; quando a sua amiga Carla ainda não havia se tornado bife a morrer na frigideira-cão-bravo; quando o despertar do seu desejo de mulher ainda não havia sido dilacerado pela crueldade de uma masculinidade insegura e violenta.

Beirando os 50 anos, a protagonista decide renovar a sua vida. Disposta a reconfigurar o que vivera até então, ela busca pertencer-se e escapar – a si e à própria vivência – das circunstâncias infelizes do destino. Por meio da canção infantil “Se essa rua fosse minha”, a protagonista pode retornar à infância e ao momento existencial anterior ao estupro.

*se essa rua fosse minha?
eu mandava eu mandava ladrilhar
com pedrinhas com pedrinhas de brilhante
para o meu
para o meu
Vento passar. nessa rua nessa rua tem um bosque. que se chama que
se chama solidão.
dentro dele dentro dele mora um
Vento
que roubou
que roubou meu
coração* (BEI, 2017, p. 112-113).

A canção infantil é inserida sem aspas de abertura, de modo que a voz da narradora e a letra se tornam, por um instante, indistinguíveis. A única alteração visível da letra original é a substituição de "amor" pelo nome próprio "Vento", ou seja, o substantivo abstrato ganha referente concreto. A repetição das estruturas duplas desenha o movimento circular da memória infantil e também a impossibilidade de avançar para além do ponto em que o desejo foi interrompido.

Em seu texto denominado “Lituraterra”, Jacques Lacan (2003) utiliza dos recursos da aliteração e da paronomásia para inventar um neologismo no qual joga com uma colocação do escritor James Joyce. Segundo Lacan, Joyce produzia a letra (“a letter”) como lixo (“a litter”), exemplificando o deslizar de um sentido a outro e a complexidade da inscrição da letra em diferentes campos da cultura, inscrita a partir

de um ponto de "amarração" singular dessa letra ao saber. "A questão é saber se aquilo que os manuais parecem expor - ou seja, que a literatura é uma acomodação de restos - é um caso de colocar no escrito o que primeiro seria canto, mito falado ou procissão dramática" (LACAN, 2003, p. 16). Tal efeito, em psicanálise, produz, para além da arte, cura: a cura pelas palavras, apesar de que esta não apaga os eventos vividos.

Da mesma forma, também no romance a cura se delineia a partir de uma figura de som, cuja repetição consonantal atribui melodia à existência. Se a palavra "vento" já traz em seu cerne a questão da transitoriedade das coisas, o élan que sugere movimento – ímpeto de inspiração e de arrebatamento, ao se transformar em fonemas repetidos – busca perpetuar o momento. Vento é vida, o objeto de amor desejado. Apesar de um encontro imprevisível, o cão não foi imposto à protagonista; ninguém a obrigou a tomá-lo. Ele surge e permanece em sua vida como fruto de sua escolha e, como tal, o elemento que estabelece o enlace entre a protagonista e o seu próprio desejo.

3.10 Ser só: um estar intrínseco

Se há uma condição que se pode perceber em todos os capítulos de *O peso do pássaro morto* é a vulnerabilidade e a solidão da protagonista diante das circunstâncias vivenciadas em algumas das fases – senão em todas – de sua vida. Associada ao desamparo e à falta de um lugar onde se apoiar, a personagem despenca inúmeras vezes e se quebra, recobrando-se e retornando à sua trajetória, apesar das sequelas. Um exemplo disso reside no fato de que ela não consegue sequer participar do clima descontraído na relação entre o filho e a vizinha Bete, que riam do fato de o Lucas ter afirmado que xixi tinha cheiro de pipoca, pois somente aquela frase já remetia às recordações traumáticas e pesadas da protagonista.

eu tentava
rir mas
sabia
exatamente qual era o cheiro que xixi tinha e dormia
cada dia mais
sozinha (BEI, 2017, p.89, grifos nossos).

A distância, pois, não se dava apenas entre a narradora e o filho, mas também

entre ela e qualquer pessoa que a pudesse acompanhar na cama. A cada golpe, a protagonista acumula mais e mais cicatrizes tão invisíveis quanto a maior parte de sua própria existência, pois não há espaço na escola, nem em casa, nem no trabalho, nem em lugar algum em que ela possa expressar o que sente e o que realmente pensa ou vivencia. Os seus traumas vão-se amontoando uns sobre os outros, pressionando-a e esmagando-a, e a única maneira que ela encontra de lidar com todo o sofrimento calado dentro de si é expressando-se através da escrita (a redação na escola, as cartas sem um destinatário ou destinadas à amiga no além). É que o peso do pássaro morto em sua mão parece o peso acumulado de toda a maldade humana desde séculos. Isso fica demonstrado quando a personagem afirma acreditar – já no momento do parto (também já discutido neste capítulo) – que, quando os bebês nascem, deveriam tomar consciência da gravidade que paira sobre os seus ombros; o peso da responsabilidade por sua inserção no imenso rebanho da humanidade:

[...] olhei praquela criança
também chorosa, ela que
não fazia ideia
do que é no mundo nascer um menino,
alguém precisa contar (BEI, 2017, p. 61).

O peso do vazio – ausência – evocado pela solidão humana é apontado por Jacques Lacan (1962-1963) como parte estruturante e estrutural da própria condição do homem enquanto ser desejante, sujeito à linguagem. Para Lacan, enquanto a falta remeterá sempre à incompletude e à insuficiência humana – insuficiência que se estenderá também à linguagem –, a solidão nascerá da consciência da própria condição inerente do homem. A solidão aponta que, ao se inserir no campo da linguagem, no qual algo se perde para sempre – sendo esse "algo" aquilo que não foi significado pelo significante –, o sujeito tem que se deparar com essa falta que o inaugura como sujeito do desejo.

Na narrativa, por sua vez, a consciência da protagonista de que está sozinha é por ela percebida a cada momento, mesmo que – muitas vezes – não seja enunciada. Um dos poucos momentos em que a personagem inominada referenda verbalmente essa circunstância ocorre no diálogo que ela trava com seu Luís ao visitá-lo logo após a morte de Carla, mas não antes de, primeiro, demonstrar a falta manifestada na própria linguagem.

- eu soube que a menina que morreu era amiga sua.
- a carla.
- e você tá se sentindo como.
-

Sozinha

quando ela volta, seu luís?

(Ele tirou os óculos
de novo.
o olho de pedra
me assustou um pouco
menos?

- *ela não volta.* (BEI, 2017, p. 22).

Na narrativa, a solidão é construída como ausência de lugar: em cada fase da vida, o texto posiciona a protagonista sempre às margens dos vínculos que ao redor dela se formam. Na infância, sem amigos no colégio novo; na adolescência, sem ninguém a quem contar; na vida adulta, reduzida à função de passagem: a secretária que todos atravessam, mas ninguém vê. O que o romance faz é narrar uma subjetividade sofrida e também mostrar, capítulo a capítulo, o processo pelo qual a linguagem e o espaço social vão estreitando o lugar da personagem até ela não caber mais.

Em sua tese, Ana Kuss (2022) diferencia a solidão propriamente dita do isolamento:

Sabendo que o Outro pode ir embora ou desaparecer, há aqueles que se recusam mesmo à transferência, uma vez que a transferência é amor de repetição [...] Há ainda o individualismo, que podemos pensar como outra forma de defesa, que está muito em voga e é habilmente sustentado pelo discurso capitalista, que abomina o coletivo [...] Diferentemente, a solidão é causa e consequência do amor [...] Ao considerarmos a diferença entre o isolamento e a solidão, pensamos o isolamento como uma defesa à castração e a solidão como consequência dela. Enquanto o isolamento evita o amor, a solidão pode vir a consentir com ele. Nesse sentido, o isolamento seria uma tentativa de não se encontrar com a solidão, tentando excluir o Outro. O isolamento contrapõe a fronteira comum entre o sujeito e o Outro para se proteger da solidão. (KUSS, 2022, p. 153)

Elizabeth Landi (2017) também apresentou uma tese articulando o feminino e a solidão na psicanálise, enfatizando que a questão da solidão é abordada dentro de diferentes temas, tais como o da angústia, do desejo, do amor e do gozo, sobretudo em Melanie Klein e Donald Winnicott, psicanalistas cujas obras tiveram como foco principal a infância e os primeiros anos dos bebês. Assim, a questão da solidão está ligada, em princípio, à experiência do desamparo inicial, cuja solidão avassaladora inaugura o sujeito – o pequeno *infans* – no campo do Outro. Dessa forma, o grito – inicialmente um “puro gozo sem fissura, o gozo do ser vivo” (LANDI, 2017, p.72 *apud* CHATELARD, 2005³³) – só passará a se tornar uma demanda com a introdução da presença e do desejo do Outro.

Voltando à protagonista do livro de Aline Bei, poder-se-ia pensar que não se trata de uma mulher solitária, mas de uma mulher a quem foi erigido um muro entre ela e as outras personagens, a partir do acúmulo de experiências dolorosas com o outro, cujo ápice foi o estupro e a gravidez resultante dele. Assim, a personagem é golpeada de todas as maneiras em seu ser-mulher, afastando-se gradativamente das pessoas à sua volta. A esperança e o amor dentro dela, no entanto, ainda persistem, apesar de toda a falta de amor vivenciada, expressos e condensados na figura do cão abandonado que, como ela, também carregava no corpo os indícios do abandono e dos sofrimentos.

3.11 Uma mulher na multidão: o aspecto da solidão na contemporaneidade

Embora não caiba aqui uma discussão ampla acerca da solidão do homem contemporâneo, inserido numa sociedade capitalista e imerso no cotidiano dos grandes centros urbanos, é interessante pontuar que a São Paulo do romance é uma reconstrução literária e mimética da cidade de São Paulo, com toda a agitação típica de uma megalópolis. Entretanto, cumpre perceber que, enquanto espaço literário, a São Paulo da narrativa é muito tranquila, sendo o caos de sua urbanização transferido para dentro da personagem. Da mesma forma, quando Lucas se refere à cidade de Ouro Preto como “uma cidade de praia sem mar” (BEI, 2017, p. 87, grifo nosso), a palavra destacada parece indicar uma transferência no sentido de imensidão; trata-

³³ CHATELARD, Daniela S. **O conceito de objeto na Psicanálise**: Do fenômeno à escrita, 2005.

se, pois, de um aprofundamento reverso para dentro, para si, um reconhecer-se que Lucas nunca ousou ao lado da mãe.

Ainda no tocante à questão do lugar, é interessante observar que, ao longo de toda a narrativa, a protagonista se refere aos locais onde viveu/vive como “casa”; durante uma época, porém, percebe-se que ela viveu num apartamento, como no episódio da matança dos passarinhos, quando ela conta que tomou conhecimento do fato porque uma mulher no elevador perguntou se ela era a mãe de Lucas. Além disso, a protagonista narra que era da janela do quarto que o filho e os amigos atiravam pedras nos passarinhos, descendo até a portaria do prédio para recolher seus corpos.

é preciso contar que
a casa da gente
virou casas uma em cima das outras e isso é normal,
a cidade dorme no entre.
algumas pessoas se recusam a vender seus terrenos
pra virar apartamento, mas as construtoras
dizem de milhão e convencem, o dinheiro deixa
o corpo louco pra
grudar na nota (BEI, 2017, p. 64).

Assim, a própria protagonista estabelece um *dentro* e *fora* do espaço onde mora, demonstrando que “casa” é um palavra que ela utiliza para se referir ao lar onde cresceu, em contraposição ao ambiente estéril no qual se transformou quando foi violentada e se tornou mãe. Isso corrobora a ideia de que, de certo modo, a protagonista insiste em atribuir um ideal de “casa” aos lugares e à própria vida, como forma de sobreviver aos locais que lhe acarretam solidão e despertencimento. Não à toa, quando finalmente encontra Vento, é para uma casa, de fato, que ela retorna.

por isso me sentia um fantasma.
por isso que eu nunca estava, mesmo quando eu
estava, a TV ligada
difarçando
o tamanho do abismo entre
os cômodos.
aquela casa era um lar improvável com suas
paredes
pálidas
há tantos anos

pálidas

sem ninguém pintar.

não tinha tapete, não tinha cheiro de
café,

uma casa empilhada no meio de tantas outras

naquela rua feia que por várias noites a lua

esquecia de passar.

aqui nada é meu,

igual a todos os outros lugares.

a rua era minha só na criança que fui,

de resto que mundo

estrangeiro (BEI, 2017, p. 128).

A repetição do adjetivo “pálidas” (bem como à referência ao “fantasma”, que mantém no imaginário comum uma relação com a palidez) em sintagmas separados reproduz o tempo que passa sem alterar nada. A lua que “esquecia de passar” prolonga esse movimento, pois o mundo ao redor não ignora a protagonista tão somente por indiferença, mas por esquecimento, e o desfecho do trecho cancela qualquer distinção entre os espaços que ela habitou. Se todos os lugares são iguais naquilo que lhe negam, então o movimento da narrativa (as mudanças de escola, a esperança de uma casa nova) foi sempre circular. A narradora, então, demonstra a ausência de pertencimento, fazendo o leitor habitar, por um instante, o mesmo espaço repetido que não vai a lugar nenhum. Observa-se, nesse momento, quão solitária ela se sentia, embora vivesse em um prédio onde moravam outras famílias, ratificando a solidão como fenômeno ligado ao sentimento de não encontrar uma conexão com o outro, mesmo rodeado por diversas pessoas.

Os grandes centros urbanos, que acabam apinhando as casas umas sobre as outras, em vez de aproximar pessoas, aumentam as distâncias entre elas, transformando a vida em um aglomerado de histórias que não se tocam. As pessoas, vivendo lado a lado, sequer tomam consciência de quem é o outro que vive ali, separado, muitas vezes, por uma única parede. E quando se encontram nas áreas comuns dos prédios, limitam-se a murmurar um cumprimento automatizado, sem qualquer interesse real pelo que se passa com o outro, tal como expressa Luiz Vilela (1977), em seu conto denominado “Ninguém”:

Busquei no silêncio da copa algum inseto, mas eles já haviam todos

adormecido para a manhã de domingo. Então eu falei em voz alta. Precisava ouvir alguma coisa e falei em voz alta. Foi só uma frase banal. Se houvesse alguém perto, diria que eu estava ficando doido. Eu podia dizer o que quisesse. Não havia ninguém para me ouvir. Eu podia rolar no chão, ficar nu, arrancar os cabelos, gemer, chorar, soluçar, perder a fala, não havia ninguém. Eu podia até morrer.

De manhã, o padeiro me perguntou se estava tudo bom. Eu sorri e disse que estava. Na rua, o vizinho me perguntou se estava tudo certo. Eu disse que sim e sorri. Também meu patrão me perguntou e eu sorrindo disse que sim. Veio a tarde e meu primo me perguntou se estava tudo em paz e eu sorri dizendo que estava. Depois, sorri e disse que sim, estava tudo azul (VILELA, 1977, p. 9).

No conto, o narrador utiliza o recurso do não dito para expressar as angústias do homem contemporâneo imerso em sua própria solidão, no vazio e no isolamento cotidiano das grandes cidades. O sentimento de insignificância diante dos fatos da vida é, não raro, transportado para outros elementos do conto e, principalmente, para os pequenos animais ou insetos, que ensejam o caráter da pequenez do homem.

Walter Benjamin (1987), no que tange à solidão do homem contemporâneo encarcerado nos grandes centros urbanos, afirmava que a liberdade do diálogo foi-se perdendo ao longo do tempo nas sociedades capitalistas, nas quais questões relativas ao sofrimento humano e à consideração pelo semelhante foram sendo substituídas pelo preço das coisas. “É como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não” (BENJAMIN, 1987, p. 23). Nesse sentido, o autor enfatizava que, apesar de o homem buscar integrar-se a esse ambiente, todo impulso – seja ele espiritual ou natural – acaba esbarrando nas resistências do mundo em que ele está inserido.

Quem não se subtrai à percepção do declínio passará sem demora a reivindicar uma justificação particular para sua permanência, sua atividade e sua participação nesse caos. Quantas forem as evidências do malogro geral, tantas serão as exceções para a própria esfera de ação, local de morada e momento. A cega vontade de salvar o prestígio da existência pessoal, de preferência a destacá-la, pelo menos, através da soberana avaliação de sua importância e de seu embaraço, do pano de fundo do engeguecimento total, impõe-se quase por toda parte. Por isso o ar está tão cheio de teorias de vida e visões do mundo, e por isso elas fazem aqui nesta terra um efeito tão pretensioso, porque no fim quase sempre valem como sanção de alguma situação privada totalmente insignificante. Por isso mesmo o ar está também tão cheio de ilusões, miragens de um futuro cultural que apesar de tudo irrompe florescente da noite para o dia, porque cada qual se compromete com as ilusões óticas de seu ponto de vista isolado (BENJAMIN, 1987, p. 24).

O que diferencia a protagonista de Bei do narrador de Vilela, no entanto, é que este escolhe o silêncio como estratégia – ele sorri, diz que está bem, administra a dor

diante do outro. Ela, por sua vez, não a administra; parece não ter a quem dizer e, como dito, a São Paulo do romance não é caótica nem barulhenta; é surpreendentemente silenciosa, e é por isso que a protagonista não aparece nas ruas como o flâneur moderno: ela aparece no elevador, no corredor do prédio, à janela, à mesa do escritório, isto é, nos espaços de passagem, não nos de permanência.

Pode-se perceber essa solidão como uma constante nas experiências vivenciadas pela protagonista no desenrolar da história narrada, sobretudo em sua relação com o filho. Esse distanciamento entre as pessoas, todavia, já começa a delinear-se logo no início, concebendo-se “seu Luís” como o elo entre a narradora e a mãe, e, posteriormente, Bete como elo entre ela e o filho. Logo, quando as duas personagens faltam, a ponte é rompida, e a conexão é perdida, pois já não sobra mais espaço de expressão, ainda que, em ambas as fases da vida da protagonista, se trate de sua própria família.

Destarte, a família na narrativa está consideravelmente distante da ideia de um núcleo aconchegante, propenso à troca de experiências singulares e à expressão da intimidade de seus membros, o que se demonstra na reação dos pais da protagonista ao tomarem consciência de sua gravidez.

[...] não tive Coragem
pra dizer

Estupro.

então eu disse:

fiz sexo.

e a minha família falou:

– se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar (BEI, 2017, p. 100).

Ninguém parece questionar o estado emocional da protagonista e sequer perguntam sobre o pai da criança. Ao que tudo indica, eles nem mesmo sabiam do “namoro”, pois ela relata, numa das passagens sobre seu relacionamento, que já tinha mentido para a mãe para poder paquerar. A distância entre as frases nessa passagem da narrativa também denota um hesitar cauteloso ao responder a um questionamento

implícito. É importante observar, também, a forma como a personagem introjeta em si o sentimento de culpa, de modo que, ao não contar a verdade, diz ter feito sexo, quando – na verdade – Pedro fez sexo, à força, com ela. De todo modo, a passagem na qual a protagonista narra a reação dos pais ao tomarem conhecimento de sua gravidez é de um único período que condensa todo o julgamento moral da sociedade comumente destinado às adolescentes que, na visão desse corpo social, engravidaram de forma inconsequente. Isso se torna claro diante da falta da vírgula para separar as orações subordinadas, indicando, para além da reprovação, um descaso para com as circunstâncias que deram origem ao fato.

3.12 Vida e morte: o epílogo

Ao se mudar para a casa nova, após a adoção de Vento, a protagonista retoma a sua história interrompida e começa a viver, com plenitude, novamente. Ela trabalha e vai à feira. Ali, aos sábados, entre gentes e barracas de frutas, legumes e pastéis, ela resgata memórias felizes de sua infância.

Conforme já mencionado anteriormente, o velho cão passa a ser alvo de todos os seus investimentos afetivos relacionados ao desejo de constituir uma família feliz, e isso perdura por algum tempo. Um dia, entretanto, ao retornar da feira – tinha esquecido o portão aberto – encontra Vento atropelado e morrendo esmagado na rua em frente a sua casa; tudo o que havia restado de amor dentro dela. O rabo do cão – que atuava como o próprio pulsar de seu coração – para, indicando a morte de Vento e também a sua própria, pois ele era a vida e o amor que a protagonista tentou reconstruir. No fim, tudo se torna uma gestação às avessas:

soltei o meu
pior
grito
que não saiu
pela boca
saiu pelo cu

e o rabo do Vento

parou (BEI, 2017, p. 154).

A partir do momento em que Vento morre, tudo à sua volta desmorona. A casa já não representa mais um lar, o Deusinho/deusinho – que ela tinha guardado com carinho – torna-se apenas um enfeite barato. Ela não sente mais vontade de se alimentar, sequer se preocupa com a higiene do corpo ou do lugar. Ela se abandona no sofá, em meio à dor e às lembranças do seu cão amado. Apenas no momento derradeiro de sua própria morte, consegue escapar para o mundo dos sonhos:

Ela caiu no sono.

vomitou dormindo
e não acordou.
sonhava de novo
com a chegada
para ver o Vento morto
só que desta vez ele não estava morto
o portão
não estava aberto, no sonho
o Vento estava em casa esperando e isso a deixou tão
feliz que ela não acordou, não pôde, (BEI, 2017, p. 158).

Morreu ali, sentada na poltrona, vítima do próprio engasgo, momento em que o narrador com perspectiva onisciente narra que “[...] nem o gorfo conseguiu e então nunca mais. a morte de engasgo foi muito feia, só a boca trabalhou e um pouco da barriga” (BEI, 2017, p. 158). Teria morrido engasgada com tudo aquilo que não conseguiu dizer durante toda a sua vida? Morreu sozinha, sonhando que havia conseguido voltar no tempo. A morte de Vento é o ponto em que a narrativa faz colapsar todos os registros que até ali sustentavam a personagem (a casa, a rotina, o sagrado, o filho, a memória da infância), num esvaziamento progressivo de linguagem; o discurso em primeira pessoa cessa, e a protagonista passa a ser narrada de fora, como quem já não ocupa mais o lugar de sujeito da própria história, assim como não o fora em grande parte de sua vida.

Como já referenciado neste trabalho, Sigmund Freud (1917) define o processo de luto como uma reação normal à perda – real ou abstrata – de algo que ocupou um lugar privilegiado na vida do indivíduo. As mesmas circunstâncias que produzem o luto podem, porém, produzir melancolia. Embora tanto aquele quanto esta compartilhem das mesmas características – tais como desânimo, perda de interesse

pelo mundo externo, tristeza, perda da capacidade de amar, distanciamento social e outras – somente na melancolia é possível observar uma diminuição na autoestima, com claras manifestações de autorrecreminações e expectativa delirante de punição.

A distinção freudiana entre luto e melancolia interessa aqui como chave para ler o que o romance faz formalmente: enquanto o luto pressupõe um objeto perdido identificável, a melancolia aponta para uma perda que o sujeito não consegue nomear. É este o movimento formalizado no plano narrativo, pois a protagonista sabe que perdeu Vento, mas o colapso que se segue aponta para uma perda anterior e mais profunda, que ela foi acumulando desde a infância.

[...] mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (FREUD, 1917/1976, p. 143).

Dessa maneira, após a morte de Vento, a protagonista, aos 52 anos, sucumbe e mergulha em um profundo silêncio. É nesse momento, reitera-se, que surge um novo narrador, que assume o papel de narrar tanto os momentos finais da protagonista quanto os desdobramentos de sua morte no capítulo póstumo. Observa-se que essa mudança de enunciação, dentro do capítulo “Aos 52”, é denunciada apenas pelo símbolo +. Portanto, esse narrador torna-se a única voz capaz de enunciar aquilo que a protagonista, em seu estado de isolamento e mudez, já não consegue comunicar. Sua presença é ainda mais relevante no capítulo póstumo, pois é por meio dele que podemos compreender os efeitos e reverberações da morte da protagonista na casa e nas poucas relações que ela deixou. O narrador, assim, não apenas preenche o vazio do silêncio da personagem em seus momentos finais – como demonstrado no fragmento a seguir – mas também se torna o mediador entre o antes e o depois, entre a vida e a morte, possibilitando que a história narrada continue mesmo após o emudecimento definitivo de sua protagonista.

ela caiu no sono.

vomitou dormindo

e não acordou

(BEI, 2017, p.158).

À luz da teoria de Jean Pouillon em *O tempo no romance* (1974), pode-se considerar esse “outro narrador”, em sua relação com a personagem, em perspectiva de “visão por trás”, um tipo de narrador que, mesmo não sendo personagem, tem um saber absoluto sobre tudo o que narra.

[...] esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens. Ele lhe dá prosseguimento, mantendo-se "por detrás" dela; não se encontra "dentro" do mundo por ela descrito mas sim "por detrás" dele, ou como um demiurgo, ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas (POUILLON, 1974, p. 62).

Pouillon (1974, p. 63) ainda sustenta uma função articuladora do narrador-romancista na qual este é quem escolhe a posição através da qual irá mostrar a personagem, e não o contrário. Ao mesmo tempo, porém, em que ele organiza para onde o leitor deve olhar, também busca esconder sua posição e tudo o que sabe acerca das personagens, desvendando-as (ou não) à medida que se faz necessário. É assim, por exemplo, que o narrador com visão por trás nos direciona à circunstância final da protagonista, sonhando com o Vento, mas também inclinada a pensar no filho e no neto – neto esse que jamais chegara a conhecer. É esse narrador, portanto, que permite ao leitor reconhecer nessa protagonista laivos do amor que ela cultivou – de forma obstaculizada em relação ao Lucas (cujo nome é registrado em inicial minúscula), mas desobstruída no que tange ao cão.

estavam no sonho do Vento não-morto, o corpo todo estava no sonho mas
1 parte do peito
estava no lucas e no carlos
eduardo.
no entanto
eles estavam vivos, ela sabia que sim e não ver alguém nunca mais por
questões sentimentais
doía menos do que
não ver alguém nunca mais porque a pessoa deixou
de existir.
o corpo dela foi encontrado por culpa dos vizinhos
que estavam reclamando do cheiro fortíssimo da casa 462,
a polícia foi verificar (BEI, 2017, p. 159).

Por conseguinte, com a morte da protagonista, tudo na casa também encontra o seu fim. Tudo o que era material (e que representava a vida de alguma forma)

perece. Somente a velha casa, pela qual a protagonista tanto lutou na construção de seu desejo em ter uma família, permanece. Antes uma silenciosa detentora do segredo da protagonista, registrado na forma de carta nunca lida por outrem, transfigura-se, a casa, no espírito da própria protagonista, como se esta – num processo de coisificação – passasse a encarnar as próprias paredes em sua resistência contra uma sociedade que reduziu a migalhas a sua condição humana. Tudo isso, no entanto, é relatado agora pelo narrador, que tomou o lugar da protagonista morta, ou que talvez tenha sempre estado ali, como o deusinho-bibelô, aparentemente sem voz, mas à espera do momento exato para “ser Deus”:

a casa ficou tão lápide
que mesmo depois de 50 anos
quando tentaram demoli-la para construir um
prédio importante
não conseguiram.
Explosões,
guindastes e nem 1 tijolo
mexeu.
as pessoas sentiram Medo e
deixaram a casa em paz.
200 anos depois
com a vista tão
futurista
era estranho ainda ter aquela casa na rua, as
pessoas acham
esquisito.
tentaram demolir com métodos supersônicos
para construir o que nem sei imaginar de tão futuro
que era.
sei só que de novo
não conseguiram e
não conseguiriam nunca,
aquela casa estava disposta
a ser a última
do mundo
e quando se quer muito alguma coisa,

bingo (BEI, 2017, p. 161, grifo nosso).

O grifo marca o fato de que somente após a sua morte, ao se tornar a própria casa em muda resistência contra as investidas dos homens e contra a passagem do tempo, a protagonista consegue, finalmente, deixar que o seu desejo prevaleça. Como se, em consonância com as teorias de Jacques Lacan (1962-1963), ela própria passasse a representar a falta que jamais pode ser completamente preenchida; a continuidade da “existência” da casa corrobora a ideia de que, mesmo incompleta, ela é passível de, após a morte, manter-se em comunhão com as pulsões de vida e com a noção de circularidade de tudo aquilo que (sobre)vive.

De todo modo, a única personagem que verdadeiramente sentiu falta da protagonista foi o seu chefe, também inominado. E, da mesma forma como a própria protagonista morta, também era ele um boneco com a boca apagada, pois nunca sequer havia deixado transparecer qualquer indício de que a amava, como somente o narrador com visão por trás parece saber. Nota-se, em contrapartida, que o chefe conhecia alguns fatos sobre a personagem, como a vontade de ser aeromoça. Seus sentimentos por ela surgem apenas como reminiscências e na manifestação de pesar por sua morte.

quando recebeu a notícia da morte no escritório, o Chefe
ficou visivelmente abalado
pensava que o sumiço dela
tinha a ver com
desistir
daquele trabalho antigo
pra quem sabe tentar ser aeromoça como uma vez
ela tinha dito que

queria

da vida Nunca,
da vida não tinha passado pela cabeça dele
que chorou
compulsivamente, as pessoas no escritório
acharam um

exagero (BEI, 2017, p. 159).

A maior parte das personagens do romance, tal como na realidade das

sociedades contemporâneas, está demasiadamente preocupada em lidar com a própria solidão, as próprias perdas, dores e decepções, de maneira que sequer percebe a dor alheia.

a cidade seguiu seu curso,
nem parecia
que alguém tinha morrido
até porque todos os dias alguém morre sem
ninguém saber (BEI, 2017, p. 159).

Para muitas pessoas, as outras ao seu redor apenas seguem suas vidas isoladas, apartadas umas das outras, mesmo quando pertencem a um mesmo agrupamento social, como nas escolas ou no trabalho. O que lhes acontece, posto que aconteça à humanidade inteira, só se torna objeto do seu interesse quando ocorre com elas próprias. Ademais, um elemento intrigante é deixado pelo narrador no final da narrativa: na lápide da protagonista estava inscrito o epitáfio “a cura não existe”, aforismo que acompanha a trajetória da personagem central. Se a protagonista amassou a redação que havia guardado por anos a fio e não fez, durante sua enunciação, nenhum comentário sobre tê-lo contado a nenhuma outra personagem, resta-nos o questionamento de quem – tão próximo a ela, mas não registrado pelo seu discurso – poderia ter sugerido esse epitáfio. A cura não existe, mas os liames do silêncio nas entrelinhas, sim. Nas perquirições da protagonista e nas reflexões que fazia, muito era escanteado pelo não dito. As palavras travestem, na narrativa, os silêncios que ela tentava trazer à consciência de si mesma, pois as palavras eram capazes de expressar as ideias e os pensamentos, mas muito ainda lhes escapava. A protagonista, tal como fez com a sua maternidade a contragosto, parece arrancar-se as palavras a fórceps – e se lhe foi reservado algum direito, este foi tão somente poder escolher, até certo ponto, o que narrar.

4. A HORA E A VEZ DE JÚLIA TERRA: A BUSCA DO MIM E O ENCONTRO COM O EU EM *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS*

4.1 Vaivém desritmado

Pequena coreografia do adeus, de 2021, é uma narrativa em primeira pessoa, dividida em três partes (“Júlia”, “Terra” e “Escritora”) e subdividida em 46 capítulos. Em “Júlia”, a protagonista narra as primeiras circunstâncias traumáticas vivenciadas por ela em sua convivência desarmônica em casa, com os pais, e na escola, sendo esta parte a mais longa do texto. Nela, a narradora-protagonista, atravessada pelo olhar da mulher que é, traz à tona as memórias de sua infância. A Júlia narrada, no tempo do enunciado, é uma menina na puberdade que vive somente com a mãe, Vera, pois seu pai, Sérgio, já havia saído de casa – embora em alguns trechos Júlia relembre momentos quando ele ainda morava com elas. Essas recordações, porém, são marcadas pelos desentendimentos entre seus pais, com reflexos sobre ela na forma de violência física e psicológica. É, pois, nesse período, que a protagonista passa a escrever um diário³⁴, no qual pode, enfim, expressar tudo o que sente e pensa sem receios de ser punida.

Em “Terra”, narram-se os acontecimentos da vida de uma Júlia adulta, analítica e que, no tempo da enunciação, continua contando suas vivências a partir das memórias do passado e, por isso, a história narrada na segunda parte do livro é atravessada pelo eu-criança da narradora, pois posto que elabore alguns de seus traumas via escrita e, também, via insubordinação, é acometida, ao mesmo tempo, pela dor já vivida e pela dor que ainda sente. Nessa segunda parte da narrativa, portanto, Júlia mora sozinha, longe dos pais e da influência constante deles, mesmo que se percebam as reverberações disso em sua vida adulta. Morando em uma pensão e trabalhando em um café, a protagonista consegue estabelecer novos relacionamentos, e os delineamentos íntimos do seu desejo começam a desenhar-se ainda no final da segunda parte, quando a protagonista conhece Ricardo (o filho de

³⁴ Observa-se que, apesar de Júlia investir na ideia de ser escritora na sua fase adulta, o que é nutrido por ela desde a infância, este romance não lida com um tema comum à literatura contemporânea em que o enredo se desdobra em uma crise do processo de escrita do personagem escritor. Pelo contrário, a obra não se presta a discutir as questões relacionadas a escrever um livro e suas dificuldades, mesmo que o caráter metalinguístico seja importante nas implicações de sentido da narrativa.

dona Cíntia, a patroa), que a desperta como mulher, e também quando toma conhecimento da existência de um escritor na mesma pensão onde vive. É interessante observar, no entanto, que os seus desejos mais pungentes só aparecem pouco antes do assassinato de seu pai, detalhe a ser mais bem trabalhado em outro momento desta tese.

Já em “Escritora”, terceira parte do romance, Júlia tenta tornar-se aquilo que sonhou ser um dia: livre. É nesse momento da narrativa que a protagonista, consciente da fugacidade do tempo, entrega-se ao prazer da carne e reflete sobre as vias do afeto e as da satisfação que, embora possam entremear-se, seguem caminhos independentes. São essas descobertas acerca da própria sexualidade e dos desvãos da escrita que lançam Júlia Terra em uma nova forma de estar no mundo, sendo a carta da personagem Fernando Peixoto, o vizinho escritor, uma espécie de batismo literário. Suas palavras – “Há uma escritora no quarto 31” (BEI, 2021, p. 269) – validam o que Júlia já sentia, mas não ousara nomear; Fernando alude, inclusive, a Clarice Lispector (“coração selvagem”) e menciona August Strindberg³⁵, sugerindo que Júlia possuía habilidades de escrita perceptíveis já na pequena carta que ela lhe havia enviado, que desafiavam as convenções tradicionais, numa coreografia do próprio estilo.

À vista disso, o termo “coreografia” pode ser definido como a arte de desenvolver um tema ou pantomima, articulando uma peça musical e movimentos corporais. Assim, poder-se-ia ter a impressão de que *Pequena coreografia do adeus* remete a uma dança particular, quase um ensaio, em que se lança mão de um estilo de disposição tipográfica para expressar, de forma suave, a ideia de uma separação, buscando-se minimizar o peso dessa ruptura. Mas não: dançar, nesse sentido, é quase uma comemoração para expressar o alívio de uma circunstância sufocante que se arrastou por um tempo maior do que deveria, pois Júlia, a protagonista, cresce em uma atmosfera familiar marcada pelo desencontro.

³⁵ A menção a August Strindberg em *Pequena coreografia do adeus* permite sugerir um contraste entre a construção de Miss Julie e a protagonista Júlia Terra, ainda que o romance brasileiro não explore diretamente essa relação. Em *Senhorita Júlia* (1888), a personagem de Strindberg é delineada a partir de um conflito dramático explícito, em que tensões de classe e de gênero se organizam em forma de confronto, conduzindo o texto teatral por meio de ações e diálogos que evidenciam a instabilidade dessas posições sociais. Já neste romance de Aline Bei, Júlia Terra não se define por um embate direto, mas por um movimento de rememoração e de construção de si pela linguagem, em que experiências familiares e afetivas são reelaboradas em um registro fragmentado e poético.

Logo de saída, a narrativa é iniciada com Júlia já se despedindo da infância, palavra essa que, por sua vez, é grafada em fonte bem menor. *Pequena coreografia do adeus*, portanto, constrói-se a partir da visão de Júlia Terra, protagonista e narradora que, conforme já dito, inicia a sua narrativa a partir do final de sua meninice, muito embora suas observações sobre as circunstâncias vivenciadas sejam claramente coordenadas pela visão da Júlia adulta.

Visando a compreender melhor esse processo de perscrutação das reminiscências de Júlia na narrativa, pode-se recorrer à fenomenologia da percepção e à análise de Maurice Merleau-Ponty (1999) acerca do rememorar. O filósofo sustenta que as recordações são marcadas pelos contornos da própria percepção daquele que as observa, pois, segundo ele, para

[...] Que uma superfície vermelha signifique algo, que ela seja, por exemplo, apreendida como uma mancha sobre um fundo, isso significa que o vermelho não é mais apenas essa cor quente, experimentada, vivida, na qual eu me perco, que ele anuncia alguma outra coisa sem a conter, que exerce uma função de conhecimento e que suas partes em conjunto compõem uma totalidade à qual cada uma delas se liga sem abandonar seu lugar (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 35-36).

Assim, Júlia funciona como uma “lente” a partir da qual cada circunstância nos é apresentada. A narrativa emprega recursos estilísticos para dar expressão a emoções complexas bem como momentos de silêncio e movimento, criando uma experiência visual na página. As memórias da protagonista carregam sempre sua perspectiva particular da realidade, construída pela fusão entre os sentimentos experimentados no passado e a reinterpretação que ela faz deles no presente, conferindo intimidade e subjetividade à narrativa, fazendo com que a visão de mundo de Júlia se torne, inevitavelmente, a nossa própria janela para os eventos narrados.

4.2 A quem Júlia responde?

Lucas Almeida Dalava e Antônio Donizetti Pires (2022) ressaltam a questão do olhar psicanalítico como instrumento de compreensão da escrita feminina em *Pequena coreografia do adeus*. Para os autores, o romance pode ser observado sob diversos ângulos, sem perder o seu valor como obra literária: como crítica feminista ou supostamente como o seu oposto, retratando o seu silenciamento para poder combatê-lo.

A autora, portanto, está, desde o momento da escrita, pensando em críticas às prisões sociais e propondo revisões da realidade, convidando o leitor (seja alguém silenciado, seja alguém que silencia) a se contemplar no mundo e ser um agente de mudanças. (DALAVA; PIRES, 2022, p. 130).

De início, a personagem Júlia surge como uma menina imersa no impasse psicológico de deixar a infância para tornar-se mulher, sentindo-se culpada por ainda querer prolongar a fase infantil, mas tendo de lidar com as imposições de sua genitora. A relação conflituosa com Vera, a mãe, é colocada em termos tais que, desde o começo da narrativa, percebe-se que existem vários polos de conflito dentro de sua família: da mãe com Júlia, da mãe com o pai da protagonista e do pai com ela própria. Mais adiante, no capítulo sétimo, compreende-se que esses polos de conflito são transgeracionais em sua família materna, pois também a avó e sua mãe tiveram um relacionamento conturbado, marcado pelo rancor.

Ainda no primeiro capítulo, enquanto brinca com uma amiga na praça, Júlia observa a mãe da outra garota, comparando-a à sua própria, que é descrita inicialmente, em suas memórias, como uma mulher frustrada e frustradora:

minha mãe tinha cheiro de
banana sem casca
estragando, estava sempre ocupada com os afazeres
domésticos
e com as demandas emocionais da própria existência
de vez em quando, deixava eu sair para brincar com
alguém.
isso se eu já tivesse secado a louça
e estendido a roupa
e assistido à sua fúria contra as injustiças que lhe eram
dirigidas, resumindo:
quando minha mãe não precisa mais
de público, então eu podia sair
para brincar (BEI, 2021, p. 10-11, grifos nossos).

Na passagem, nota-se a metáfora atribuída à mãe pela menina, sendo aquela relacionada a uma banana em processo de excessiva maturação. Nesse momento, Júlia referencia a sua opinião, mesmo que cifrada, de que sua mãe era alguém desinteressante e, ao mesmo tempo, uma mulher que insistia em trazer consigo a ideia de que o mundo lhe fora cruel e, portanto, era-lhe reservado o direito de ser

amarga. Nota-se, também, existir uma ausência de correlação verbal nas orações finais do trecho citado. Ao usar, na oração adverbial, o verbo “precisa”, é esperado que – na oração principal – haja, também, um verbo no presente do indicativo; no excerto, porém, a narradora usa a forma “podia”, no pretérito imperfeito do indicativo, e – optando por essa construção – a narradora faz com que as “Júlias” criança e adulta se manifestem no texto, demonstrando que, apesar de ser um evento da infância, a relação com a sua mãe, Vera, ainda reverbera em atitudes da vida adulta de Júlia. Assim, a rivalidade de Júlia com a figura materna é expressa em vários momentos nos quais a mãe é apresentada como uma mulher destituída de quaisquer atributos atrativos aos olhos do pai; entretanto, em outros trechos, sobretudo quando anoitece e a mãe, enternecida e sonolenta, abre espaço para a filha em seu leito, Júlia consegue enxergar em Vera uma beleza onde antes ela só via rancor:

percebi que o Seio dela
estava quase
sem blusa
mas agora também sem desespero
apenas sendo
o formato de um corpo feminino
e também o meu futuro
de corpo, eu queria ter seios majestosos
iguais aos da minha mãe (BEI, 2021, p. 75).

Ao reconhecer em Vera a mãe amorosa de sua primeira infância – em se notando que a palavra “seio” surge, a princípio, em letra maiúscula – que a alimentara, cuidara e que, enfim, a amara, Júlia pode, então, se permitir reconhecer-se nela, parecer-se com ela. Há, nesse excerto, uma hipálage que move, de maneira sinedótica, a descrição do seio da mãe à descrição da própria figura materna: o seio “sem blusa” é posteriormente caracterizado como um seio “sem desespero”, quando – na verdade – já não se refere apenas ao seio, mas à mãe em si – uma mulher, antes desinteressante, que agora é apenas uma mulher não condicionada à aprovação do outro.

foi quando eu compreendi
que a minha mãe tinha uma outra mãe possível dentro
de si.
difícil de cavar, e como!, ainda assim
e por isso mesmo

uma joia

de mãe, essa mulher doce e

fantasmagórica

que comandava o barco materno quando tudo escurecia. (BEI, 2021, p. 76, grifos nossos).

Pode-se pensar que a crítica que Júlia faz à mãe guarda os resquícios de uma fase anterior à separação dos pais, anterior até mesmo à relação de rivalidade que ela estabelece com a figura materna, uma “mulher doce e fantasmagórica” cindida em duas. Júlia, todavia, não é mais um bebê e, sim, uma menina no início da puberdade e, desse modo, a crítica direcionada à Vera já é constituída por outras experiências, mesmo que, muitas vezes, a protagonista manifeste culpa por expressar sentimentos hostis relacionados à mãe. É que a narradora também tem dificuldade de lidar com o próprio olhar cindido no que se refere à genitora: se às vezes a repele, noutras se sente guiada pela maternidade de Vera.

Filha de uma mãe não amada e de um pai que se arrependera de ter-se casado, Júlia vivia no espaço entrincheirado entre os dois egos machucados, recebendo, muitas vezes, os golpes direcionados ao “outro lado” da guerra. Ali, espremida entre um e outro, algumas vezes conseguia respirar; noutras, não. É o que ocorre no capítulo primeiro quando a menina brinca na praça com uma boneca e vê o seu pai na rua, longe, de mãos dadas com uma mulher jovem, de cabelos curtos e sardas, vestida de ouro. Aquilo que vê a deixa petrificada:

não me movi, na verdade eu

mal conseguia respirar.

era como se eu tivesse levado um

Tiro,

algo em mim desistia

e ainda que doesse a vida olhá-los tão etéreos

tudo que eu queria era seguir olhando

o caminhar daqueles dois na calçada agora feita de areia

e sal.

continuei usando

o cabelo da Nádia M como escudo (BEI, 2021, p. 12-13, grifos nossos).

A narradora refere-se à boneca, Nádia M, como uma filha e como um escudo,

a mesma posição que ela ocupa diante dos pais. Antes de flagrar o casal na praça, Júlia brincava de que aquele era o dia do batismo da boneca e afirmava estar tentando fazer nascer "*uma boa mãe em mim*" (BEI, 2021, p. 11): o ensaio de maternidade precede aquele instante, como se o texto preparasse o lugar que ela está prestes a ver ocupado por outra. Não era, pois, uma resposta em defesa da própria mãe abandonada, mas ao abandono que ela sente em relação a si própria.

A própria narradora aponta, a seguir, a vergonha num limiar quase determinado: ela sente que crescer é uma transgressão, e que o corpo a denuncia antes que ela mesma o saiba, pois – a princípio – acredita que o prazer involuntário contrasta com a satisfação pueril.

eu brincava³⁶ envergonhada, na testa uma lâmpada
iluminando

este aviso: *não era para você estar aqui*

já que meu pelos

involuntários

protegiam o lugar onde antes era só xixi e o leve

formigamento

quando a pele encontrava a calcinha muito rente

isso gerava um

flutuar no meu corpo

e me fazia ter a dimensão do mistério que era aquele lugar (BEI, 2021, p. 9-10, grifos nossos).

O ciúme demonstrado pela protagonista ao observar o pai com a amante ganha contornos interessantes na escolha das palavras "e ainda que doesse a vida olhá-los tão etéreos, tudo o que eu queria era seguir olhando" (BEI, 2021, p. 13). O verbo *doer* recai sobre *a vida*, não sobre *a vista*, e esse deslocamento já diz que a dor não começa nos olhos nem mesmo para neles: o que dói é existir excluída daquele campo afetivo e, ainda assim, a narradora quer seguir olhando. Quando a felicidade do casal se torna demasiadamente explícita, com trocas de carinho que não a incluíam, ela quis aproximar-se e demonstrar à mulher de sardas que ele era o seu pai, como se dissesse que, para que a outra pudesse usufruir daquela relação, deveria, antes, reconhecê-la também como filha (e rival), tal como sua própria mãe.

³⁶ Ao declarar a vergonha de brincar, a protagonista não diz de quê – quer seja com um brinquedo, quer seja com a sua própria vagina – o que nos leva à vivência intrincada da Júlia menina e da Júlia mulher em processo de descoberta do próprio corpo.

foi quando Eles atravessaram
a rua como se
Dançassem

sumiram ensolarados

eu invisível (BEI, 2021, p. 14, grifos nossos).

Dessa maneira, a primeira manifestação do que possa vir a ser a “pequena coreografia do adeus” surge na forma de uma constatação da protagonista de que o desejo do pai estava direcionado a outra pessoa, desejo do qual ela mesma estava excluída. O casal (feliz e representado pronominalmente em letra maiúscula) realiza uma coreografia amorosa (com a ação metaforizada também em maiúscula) na qual ela não cabe; enquanto flanavam etéreos, a protagonista apequenava-se até se tornar – para si e para o pai – invisível. Essa confirmação a transforma, antes, em um dragão que guardava a torre do castelo, em seu desejo furioso de fulminá-los:

eu quis correr
atrás deles

matá-los com meu hálito de fogo

mastigar aquela felicidade (BEI, 2021, p. 15, grifos nossos).

Observa-se que Júlia, além de querer matar os amantes, também os inveja, querendo abocanhar parte daquela felicidade da qual está excluída. Chega mesmo a afirmar que tiraria de seu corpo tudo o que lembrasse a mãe e depois perguntaria ao pai: “Pai. agora eu sirvo pra você?”³⁷ (BEI, 2021, p. 15). O ponto final depois de *Pai* isola o vocativo, de modo que Júlia não o chama, ela o encarcera, exigindo que ele a olhe antes de ela falar. Além disso, o verbo escolhido por ela é “servir” (não “bastar” ou “agradar”), que carrega, ao mesmo tempo, adequação funcional e subordinação. Júlia expõe, na pergunta, a rivalidade que sente em relação às mulheres que

³⁷ Há também, aqui, no discurso da protagonista, o desejo de ocupar o lugar de insatisfação que, conforme apontado na psicanálise lacaniana, é marcado pela ideia de “sustentar o desejo do pai” (LACAN, 1964/1988, p. 41). Muitas vezes, pois, a personagem Júlia sufoca-se na esperança de que caiba no desejo de seu pai, Sérgio, ainda que o romance não fixe essa dinâmica de modo unívoco.

despertam o desejo do pai, mas a escolha lexical já diz que ela aprendeu, desde cedo, que ser desejada tem o valor de uma utilidade. Pode-se pensar que seja esse o motivo oculto em sua afirmação, ainda na primeira página, quando ela admite estar envergonhada como se tivesse uma lâmpada na testa com o aviso “*não era para você estar aqui*” (BEI, 2021, p. 9). No entanto, se, conforme apontado por Maurice Merleau-Ponty (1999), as memórias sofrem, muitas vezes, de um falseamento causado pela influência da percepção subjetiva daquele que lembra, não poderia ter sido esse o caso, e a vergonha admitida pela personagem está relacionada mais à cena que ela testemunhou momentos depois do que propriamente ao fato de já ser grande o suficiente para brincar como uma criança.

A frustração de Júlia ao flagrar o pai com a outra mulher na rua e ser ignorada desencadeia uma revolta que se volta contra ela mesma, a boneca, as formigas e a colega com a qual fora brincar na praça. Ao estabelecer, no solado de seu pé, o fervor da morte, a narradora contrasta o quase flutuar etéreo e feliz do casal com a condição fixa e arraigada dela mesma no desapontamento.

Soltei a Nádia M

no chão da praça, a cabeça caiu do pescoço e eu Pisei
também nas formigas
que levavam folhas sabe-se lá para onde enquanto a Morte
fervia na sola dos meus pés (BEI, 2021, p. 15).

Enquanto é levada para casa pela mãe da colega a quem agrediu, Júlia contempla a relação afetuosa entre essa mãe e sua filha e medita sobre a aridez da sua própria relação com a mãe e do vínculo desta com o seu pai. Neste episódio, a silepse utilizada pela narradora expressa quanto a protagonista quer fugir de seu próprio corpo, e é também interpretável como uma insurreição contra o relacionamento do qual resultou o seu nascimento e contra tudo aquilo que, nela, lembrava a sua mãe:

a mãe da minha ex-amiga saiu do carro.
saí também, as pernas
magríssimas, os joelhos
ossudos tentando
se esconder.
mas não tem volta, você é o meu corpo

e nós estamos juntos

nessa

e em todas, enquanto eu viver (BEI, 2021, p. 19, grifos nossos).

Em casa, a surra de cinta que recebeu da mãe não a surpreende, indicando que as agressões físicas eram constantes. O sermão também não a atinge, pois conforme a mãe falava, tudo o que mais lhe doía era a certeza de que o pai era feliz, desde que – na sua visão de filha – ela e a mãe não estivessem por perto; guarda, porém, para si, o segredo – que também se configura como uma vingança contra a mãe: o de que o seu pai tinha outra mulher, “(E que Outra!)” (BEI, 2021, p. 22). Apesar de a mulher de sardas ser um tipo bastante comum, em meio a tantas outras mulheres, Júlia a via como uma espécie de artista tão somente pelo fato de o pai demonstrar ser feliz ao lado dela.

te ver andando com aquela Mulher na praça
me fez entender
que você saiu de casa porque a nossa casa
ou seja a Mãe
era um lugar inóspito para você derramar o seu amor
uma terra infértil, não chove
pelo contrário, o sol torra cada pedaço de vida de um jeito que
não sobra nada no horizonte e ainda assim

eu nasci (BEI, 2021, p. 17-18).

A narradora-protagonista, nesse excerto, concebe a si mesma como um fruto que, com muita teimosia, vingou, apesar de sem viço e tamanho (haja vista a fonte diminuta com que “eu nasci” é grafado), uma vez que a terra onde foi cultivada, metáfora da própria mãe, era indesejável e, por extensão, incapaz de dar origem a um ser que pudesse despertar desejo. A despeito de Júlia expressar em palavras toda a sua revolta contra a mãe, metaforizando-a como uma paisagem desértica da qual nada de bom poderia florescer, ela também declara ressentimento pela exclusão sentida durante o relacionamento sexual entre seus pais:

eu descia pra garagem e ficava olhando
a cortina deles
dançar/escapando
do que via
depois voltava

a ver
e então escapava
de novo

eu podia farejar
o afeto que não me era dirigido a mil metros de distância
esse então/repentino
me Ofendia

ontem mesmo vocês estavam berrando
um com o outro
e agora estão
no quarto
fazendo Deus sabe o quê (BEI, 2021, p. 42-43, grifos nossos).

A barra entre "dançar/escapando" e o movimento de ver-e-escapar-e-voltar-a-ver constroem um ritmo de atração e recuo que é tipográfico. Júlia está do lado de fora do quarto da mesma forma que está do lado de fora da praça, isto é, o texto a posiciona sempre à margem do que está acontecendo. A verdade, então, é que ela se depara com o fato de que não é objeto do desejo erótico dos pais e, além disso, ela não vive as reconciliações amorosas da mesma forma que eles, participando dos conflitos, mas sendo excluída das reaproximações. Isso se torna particularmente curioso quando, ao relatar as memórias dos momentos em que seus pais se trancavam sozinhos no quarto por umas horas, "fazendo Deus sabe o quê" (BEI, 2021, p. 43), as lembranças seguintes envolvam o desejo de ter uma criança:

desenhava em sulfite
sempre o mesmo menino, o meu irmão.
gostava de descansar
na suavidade de seu rosto
mas quando os meus pais saíam
do quarto
eu mandava ele sumir
feito música
e como ardia em mim essa vontade de ter uma criança por perto (BEI, 2021, p. 43-44, grifos nossos).

A criança imaginada existe enquanto os pais estão no quarto e desaparece

assim que saem. Ela não é objeto de um desejo autônomo, mas sim uma resposta à exclusão, convocada e dispensada conforme o contexto muda. O menino desenhado em sulfite funciona como a boneca Nádia M: um objeto mobilizado para preencher o espaço vazio deixado pelo afeto que circula em outro lugar. O texto o diz com exatidão, porque ela “mandava ele sumir feito música” (BEI, 2021, p. 44) com a mesma leveza com que a música some quando o rádio é desligado, como Júlia havia dito de si mesma logo no primeiro capítulo de seu diário. Tudo o que ela queria era poder ser uma menina fora daquela trincheira de conflito entre os pais e, sobretudo, poder estar inserida no contexto afetivo do que acontecia dentro do quarto deles, mesmo que, para isso, ela tivesse de fazer algo repreensível ou ilegal, tal como raptar o filho de outra pessoa.

a criança precisava caber na minha mochila
para que eu pudesse levá-la pra casa sem alarde.
uma vez até tentei fazer isso
mas o menino
que era uma graça, de perninhas rechonchudas

fugiu de mim, corria
feito um lobo

– *você tem moto no pé?* - perguntei mais tarde.

e ele:

– *não, apenas percebi que você era Má* (BEI, 2021, p. 44-45, grifos nossos).

Pode-se ler esse episódio como a expressão de um desejo de companhia e, ao mesmo tempo, como a construção de uma fantasia em que a criança imaginada ocupa um lugar mais complexo na economia afetiva da protagonista. Nesse sentido, a figura do “irmão” parece oscilar, no texto, entre a ideia de partilha e a de substituição simbólica de uma ausência. Ela queria apenas algo que pudesse perturbar os pais no quarto, rivalizando com eles, e que fosse descartável após conseguir o seu intento. Suas memórias subsequentes corroboram tal interpretação, pois tão logo os pais deixam o quarto satisfeitos, emerge nela a lembrança desagradável de sua mãe punindo-a por ter começado a menstruar. Vera recalca no corpo da filha uma realidade

que parece não suportar: sua condição de mulher.

lembra, mãe?
quando a senhora entrou no meu banho
e me chamou de suja porque a minha calcinha estava amarela
do corrimento que eu comecei a ter?
a senhora não me levou no médico
preferiu me bater
e deu certo
o corrimento parou
na mesma hora
eu sentia medo até do meu sangue, o que está acontecendo,
mãe, é definitivo?

- reza, reza que passa.

depois a senhora me deu um roupão.

- agora que você virou mulher, ninguém mais pode ver seu
corpo saindo do banho (BEI, 2021, p. 47).

Por outro lado, a mãe reconhece a condição de mulher da filha depois de tê-la agredido mediante uma inserção do corpo da menina num tabu moral. Assim, à primeira vista, o livro *Pequena coreografia do adeus* pode suscitar a impressão de que se trata de uma narrativa das memórias vividas de forma passiva por uma menina que cresceu em meio ao conflito do casamento malogrado de seus pais; ao lê-lo mais atentamente, entretanto, descobre-se que esse é apenas o “pano de fundo” da história, já que, voltando-se o olhar para a protagonista, Júlia Terra, notamos uma personagem cuja existência, embora às vezes vivenciada de forma silenciosa, é quase uma dança solo desempenhada num teatro com as cortinas ainda fechadas, mas com frestas que permitem vislumbres do ensaio, uma vez que a escrita engendrada por Júlia – mesmo não dada a ler por muitas pessoas – projeta fatalmente um interlocutor.

4.3 A perspectiva narrativa nos tempos de *Pequena coreografia do adeus*

É preciso observar que a focalização narrativa deste romance ocorre em

primeira pessoa. Parte disso se justifica pela conduta adotada pela narradora-protagonista que, diante da solidão, acaba assumindo o protagonismo da própria vida, mesmo na infância, recusando-se a retroalimentar as ausências e os traços ególatras dos seus pais, de modo que – se não pôde ocupar afetivamente o centro da relação parental – ocupe o centro da sua própria experiência. Por esse motivo, ainda que a primeira parte do romance, denominada “Júlia”, seja construída com base nas reminiscências da infância da protagonista, ela narra essas lembranças como se os fatos estivessem acontecendo ou tivessem acabado de acontecer. Essa constatação pode ser observada, precipuamente, nas escolhas verbais da narradora, como se vê em:

eu também sangraria
em breve
quando a minha mãe tirasse a Cinta
do armário (BEI, 2021, p. 16, grifos nossos).

Considerando que a narradora-protagonista, no primeiro capítulo do livro, descreve um evento já ocorrido e, portanto, rememorado, o uso do futuro do pretérito do indicativo não seria a escolha natural para declarar algo que não dependeria de outro para ocorrer, uma vez que ele já se apresenta findo. Optar por essa construção (em vez de “sangrei” e “tirou”), acompanhada da locução adverbial “em breve” (em vez de “em seguida”), demonstra o resgate da ação como se esta acontecesse no momento da enunciação e, ao mesmo tempo, houvesse uma clarividência do que viria a acontecer no “futuro”. Além disso, a narração se inicia com os pais de Júlia já separados, e somente nos capítulos de 5 a 11 – em que ocorrem *flashbacks* – descobre-se o que aconteceu antes. Sua narração, pois, é sempre enunciada – como já mencionado – pela adulta que ela é, mas revisitada pelo olhar da criança que aprendeu, desde cedo, a fabular para sofrer menos.

Na busca por compreender as nuances psicológicas implícitas no texto, muitas vezes é preciso considerar o percurso da narrativa para chegar às razões que movem as personagens – a psicologia delas. É certo que, em se tratando de personagens, não cabe aqui uma análise idêntica àquela que se desenvolveria com pessoas reais, mas isso não significa que não exista a possibilidade de representação literária da realidade psicológica que as envolve. É o que Jean Pouillon (1974), já arrolado nesta tese, nos aponta ao sustentar duas possibilidades de representação da realidade

psicológica num texto, a partir das quais o romancista não mais descreve um personagem fixo em um mundo estático, mas um sistema dinâmico onde indivíduo ficcional e mundo se constituem mutuamente. Desse modo, o tempo no romance, para o referido autor, não é uma categoria meramente cronológica, mas está intimamente ligado à perspectiva narrativa e à experiência vivida pelas personagens:

Dentro da primeira perspectiva, a conduta, por exemplo, surge-nos como a transposição de uma vida psíquica que poderia ser estudada, antes de tudo, em si mesma; na segunda, esta separação já não é possível; o que eu sou é o que eu faço e minha conduta é a revelação do meu ser, mesmo quando parece determinada pelas condições exteriores, de vez que o sentido dessas últimas não lhes pertence em si mesmo, sendo também ele inseparável daquilo que eu faço e sou; assim, o que o romancista descreve não é mais um ser variável inserido num mundo fixo e sim um certo complexo sujeito mundo. (POUILLON, 1974, p. 53)

De acordo Lúcia Chiappini Moraes Leite (1987, p. 20), Pouillon busca adaptar uma visão fenomenológica do mundo à questão do tempo, concebendo três tipos de visão na narrativa: a “visão por trás”, a “visão com” e a “visão de fora”. Como já abordado em capítulo anterior, na “visão por trás” o narrador domina, como um deus onisciente, todo o saber acerca da personagem; na “visão com”, o narrador está limitado ao saber que a própria personagem tem acerca de si mesma e dos acontecimentos ao seu redor; e, finalmente, na “visão de fora”, o narrador limita-se a descrever os fatos, sem explorar ou interpretar o mundo interno das personagens. Percebe-se, assim, que à luz dessa teoria, a temporalidade da narrativa reflete uma certa plasticidade da consciência e, portanto, o tempo não é somente o *quando* dos eventos, mas o *como* o ser se revela através dessa duração do fenômeno (LEITE, 1987, p. 20).

Em *Pequena coreografia do adeus*, a narração adota uma “visão com” a partir da qual presente e passado (e os anseios de futuro) são filtrados pela percepção da própria Júlia Terra, seja acerca de si, seja acerca de outrem, uma vez que – não podendo imergir nas demandas e nas elocubrações das outras personagens (senão imaginá-las), a narradora se apegue às próprias vivências.

Dessa forma, a sondagem psicológica que a narradora promove, ao longo da narrativa, a respeito das demais personagens, tais como sua mãe e seu pai, insta o leitor a seguir os vestígios da possível configuração do outro, mas principalmente a visão que a própria narradora estabelece com base em sua relação com elas. É a protagonista, por exemplo, que faz este convite, embora de forma indireta:

[...] puxe a máscara, anda, puxe!

e você verá que o verdadeiro pai não passa de um exausto arrependido

[...] é com esta máscara que ele tem se escondido

do Tempo

[...]

Quem é o meu pai?

É normal a gente desconhecer as pessoas que a gente achava que conhecia? (BEI, 2021, p. 68-70, grifos nossos).

. Pode-se perceber que a narradora-protagonista encaminha a narrativa de modo a sondar mais atentamente o que pode existir no comportamento expresso da personagem observada, não porque assim o seja, mas porque assim o experimenta. Aliás, desde muito cedo, Júlia já demonstrara habilidade em analisar os outros, baseada numa observação atenta aos detalhes, mesmo que corriqueiros – ação que exercitava com prazer:

da janela do meu quarto, eu encontrava algo de

valioso na vida de todas e qualquer pessoa, revirava

o passante

em Silêncio

analisando

cada gesto e cada porte, sempre à procura do brilho

fundamental.

me sentia poderosa fazendo isso, dona

de um segredo secular (BEI, 2021, p. 24, grifos nossos).

Não se pode perder de vista, no entanto, a dimensão equivocada – alerta-nos Pouillon – que uma análise desse tipo pode levar o leitor a cometer, pois trata-se de uma personagem, ainda que narradora, e, portanto, constituída por sua condição de sujeito da ficção. O fato de que seja adotada a "visão com" é um fator que convoca o leitor a colocar-se numa posição de compreensão por afinidade, numa relação de proximidade entre leitor e personagem, fazendo com que também ele passe a avaliar e julgar os fatos a partir da perspectiva da narradora. Nota-se, porém, que Júlia é uma narradora que exige do leitor, também, a adoção de uma posição questionadora em relação a ela, colocando as suas análises e memórias sob suspeição, sobretudo porque ela, muitas vezes, pode enredar o leitor para que só veja aquilo que ela quer mostrar.

E agora, que compreensão exigem esses romances da parte do leitor? Justamente a compreensão simpática, muitas vezes deformante e fonte de mal-entendidos que me leva a enquadrar os demais baseando-me em mim mesmo, a compreendê-los atribuindo-lhes os meus próprios sentimentos ou

ideias e para isto abaixando-os e elevando-os, segundo o caso. Compreensão sentimental antes de tudo e que não me faz sair de mim mesmo: eu estou “com” aquele que assim compreendo (POUILLON, 1974, p. 55).

Assim, em vários episódios, percebe-se que, de fato, o leitor é levado a “filiar-se” à perspectiva de Júlia, tal como no caso da viúva Argentina que – ao convidar Júlia para passarem juntas o Natal, e esta lhe ter dito que não poderia deixar a mãe sozinha – responde “sem responder”, pois é a própria Júlia quem lhe atribui uma resposta interior:

mas não foi isso que ela fez como você a vida toda? Senti a
viúva me dizer por dentro
sim, respondi também por dentro
mas entre a minha mãe e mim existe uma diferença brutal,
que é a Culpa.
para piorar, a dona Vera me ligou perguntando o que eu
queria comer na ceia.
bem, mãe, que tal uma salada? estou tentando virar vegetariana.
mas era mentira, eu não estava tentando virar coisa alguma
o fato é que
eu continuava não suportando
o gosto das carnes que ela preparava (BEI, 2021, p. 199, grifo nosso).

Essa passagem revela aspectos importantes das relações estabelecidas na narrativa, especialmente quando Júlia, ao chegar à casa da mãe, menciona que esta havia tirado um chester do forno. Considerando que esse tipo de produto geralmente requer apenas ser retirado da embalagem e assado, a situação ganha tensão quando Júlia confronta a mãe por tê-lo servido, alegando estar “tentando parar de comer carne” (BEI, 2021, p. 235). A contradição torna-se evidente, pois páginas antes, como explicitado na citação, a própria Júlia esclarecera que não pretendia tornar-se vegetariana e que sua verdadeira aversão se dirigia à culinária da mãe, especialmente no que se refere ao preparo de carnes. Se o chester não havia sido temperado por Vera, então não haveria por que reclamar do prato servido e, por consequência, do sabor dele. A verdade, porém, encontra-se em uma camada mais profunda: Júlia não desejava passar o Natal com a mãe, mas deparava-se com a Culpa – grafada intencionalmente com maiúscula – hipertrofiando, na fonte, o sentimento de desgaste.

4.4 Um dançar solo

Em *Pequena coreografia do adeus*, o desejo raramente se enuncia de forma direta: ele se move por substituição. A cama da mãe, por exemplo, não é apenas um móvel: é, na enunciação da narradora, um espaço conquistado a custo de Júlia tornar-se "um pequeno marido" (BEI, 2021, p. 71). O amor de Vera que ali se manifesta não é inteiramente dirigido à filha, pois é o amor que sobrou do marido que partiu, e que desliza, na semiescuridão, para o corpo que ocupa seu lugar. O pronome *eu*, diminuto em tantos trechos da narrativa, conforme veremos, parece registrar que Júlia sabe disso ao narrar. É nessa operação – o desejo escorregando de um objeto ao substituto mais disponível, nunca atingindo o que busca – que os conceitos de deslocamento e cadeia de significante, elaborados por Lacan (1988) a partir de Freud, permitem abordar o texto, pois, para Lacan, o desejo se estrutura como uma cadeia em que cada objeto aponta para outro, sem jamais coincidir com o que originalmente se buscava, isto é, o que se deseja nunca é o objeto presente, mas o ausente que ele substitui. É esse "mecanismo", como dito acima, que o texto de Bei capta na linguagem: ao perceber-se como "pequeno marido" de Vera, Júlia não nomeia a si mesma, mas o vazio deixado por Sérgio, seu pai, e é nesse vazio que Júlia é instalada pela mãe, habitando um lugar que não é o seu, respondendo a um desejo que também não é para ela.

Priscila Crepaldi Venturim (2024) compreende *Pequena coreografia do adeus* como uma narrativa construída a partir da relação da protagonista com os aspectos físicos da dança, transformando seus obstáculos familiares e emocionais em uma grafia do corpo

[...] com a peculiaridade de ser um texto estruturado como prosa poética, sendo que a narrativa poética é como uma dança da linguagem, uma fusão de elementos que encontramos tanto na prosa quanto na poesia. Ela incorpora figuras de linguagem, ritmo, sonoridade e recursos estéticos, criando um cenário rico em significados [...] É como se fosse um encontro entre o romance e a poesia, onde cada palavra e cada pausa têm um papel vital na criação de múltiplos sentidos, desafiando as normas da narrativa tradicional. (VENTURIM, 2024, p. 51-52)

Assim, o romance pode ser lido como uma narrativa que se propõe a transformar, simbolicamente, a dor do abandono e da solidão, vivenciada e narrada pela protagonista Júlia Terra, em alguma coisa menos destrutiva e pesada em sua vida. O título surge da observação de Júlia, no capítulo 18, ainda durante a sua

infância, do “bailado” que as roupas fazem ao serem lavadas na máquina, sugerindo à protagonista um enredo de enlaces e desenlaces. A leveza, entretanto, cai por terra tão logo a narrativa tem início, demonstrando que nada é leve ou belo como, aparentemente, o bailado das roupas sugeria.

minha mãe mandou eu recolher a roupa do varal
e ali
na lavanderia
dobrando pano
jogando
o pregador dentro do balde
eu descobri
um novo divertimento: assistir ao trabalho da máquina
de lavar.
nossa, aquilo
me deixava amortecida
igual no jazz, Repare
como são vigorosos os cabelos de quem mergulha
o mesmo acontece
com as roupas, elas ganham fibra, elegância
se enlaçam e
se soltam em uma
pequena coreografia
do adeus (BEI, 2021, p. 98).

Ellen Mariany da Silva Dias e Letícia Palazzio (2024) também concebem o feminino como um projeto literário da autora, sobretudo em aspectos como maternidade, imposição masculina e dominação, silêncios e violências, visualizados tanto nos signos linguísticos quanto na escolha das palavras:

[...] A trama tece as suas vulnerabilidades e os traumas diante de um relacionamento conturbado, em que Júlia se encontra em um não lugar, ao mesmo tempo em que rompe com o ciclo de violências em um processo de metamorfose e fortalecimento. Diante do estilo de escrita da autora e a sua relação com a dramaturgia, conseguimos caracterizar Júlia durante a leitura, mesmo que de forma fragmentada: o próprio coturno utilizado por ela na fase adulta é simbólico. Quando a narradora diz que o usa mesmo no verão, o leitor pode estabelecer uma associação, por meio da metonímia, com a guerra, pois o objeto sugere que a protagonista, mesmo se tornando uma mulher forte, ainda pisa no chão com cautela, como se tivesse voltado de uma guerra. (DIAS; PALAZZIO, 2024, p. 239)

Não é apenas a protagonista, contudo, que sofre com a solidão e a sensação

de abandono ao longo da narrativa: as demais personagens – sua mãe, seu pai, dona Cíntia, proprietária do Café onde Júlia passa a trabalhar quando adulta, o ex-boxeador Vegas, frequentador do Café, dona Argentina, proprietária da pensão para onde Júlia se muda, Maurício, garçom e amigo do pai de Júlia, e até mesmo Ricardo, filho de Cíntia, com quem Júlia flerta, e, por fim, o escritor Peixoto – também estão envolvidas, à sua maneira, no mesmo processo, de modo a delinear quanto a própria condição humana os torna vulneráveis e propensos a sentir e a lidar com as mesmas questões em algum momento de suas vidas.

Logo, a ideia de espetáculo coreografado que se desenvolve no imaginário da protagonista surge de sua propensão, desde cedo, à inventividade e à arte como subterfúgio para a solidão, algo demonstrado, também, na passagem onde a menina Júlia tenta articular circunstâncias e recursos artísticos diversos para amenizar o peso das suas vivências, criando uma espécie de trilha sonora particular. Isso também apontará, por certo, para o próprio caráter metalinguístico da obra, manifestado na necessidade – desde a infância – de resgatar-se por meio escrita:

eu imaginava
uma melodia deslizando
pelos móveis.
sem canto, só nota
igual àquela que saía do caminhão de gás, deixando a rua mais
bonita por alguns instantes e depois
saudosamente bonita, quando o caminhão acabava de passar.

eu gostava Tanto de música.

comecei a criar
trilhas imaginárias, se a minha mãe estivesse Brava, por
exemplo, eu montava algo com orquestra. agora, se a fogueira
materna estivesse mansa, então eu adormecia
nas cordas de um violão.
comecei também a colocar
coisas minhas
no papel (BEI, 2021, p. 25).

Ao buscar refúgio na escrita, Júlia, inspirada numa personagem de novela que usava uma tiara vermelha para escrever, percebe o diadema como um filtro das

impurezas:

isso deve esvaziar a mente, deve ser como
jogar um balde
de água suja
no ralo do quintal (BEI, 2021, p. 26, grifos nossos).

A imagem que a narradora escolhe para nomear a escrita, no entanto, não é de transformação nem de purificação, mas de descarte. A sujeira não se converte em outra coisa, visto que ela some pelo ralo, sem rastro, e o verbo que a protagonista usa imediatamente antes disso confirma essa economia: "comecei também a *colocar*/ coisas minhas/ no papel" (BEI, 2021, p. 25, grifo nosso), como se o papel fosse um recipiente de escoamento.

Desde a primeira parte do romance, a menina Júlia tem de lidar com a separação dos pais; a seu ver, porém, esse afastamento não é uma ruptura da relação do casal, mas dela mesma com a mãe e com o pai. Júlia é a filha afetada pelo rompimento de um relacionamento malogrado, e a frustração decorrente desse fracasso, muitas vezes, desemboca em violência física. Há episódios em que a protagonista parece ter-se transformado em um mero saco de pancadas de sua mãe, fato que a faz, constantemente, tomar o partido do pai na narrativa de sua infância, culpando a mãe pelo fracasso do casamento e pelo fato de o pai ter saído de casa. Ao mesmo tempo em que ela se coloca a favor dele, também é nítido o sentimento de querer ter partido com ele, mas ter sido deixada para trás.

Assim, Júlia-menina é a protagonista que habita um não lugar na relação de seus pais, marcada pela certeza do não amor entre eles e de seu não espaço em suas vidas. Portanto, não surpreende a relação estabelecida por ela entre o ato de despejar o balde de água suja no ralo, a escrita do seu diário, a música e seu desejo de "sumir por um tempo" (BEI, 2021, p. 26).

Segundo Márcia Helena de Melo Pereira e Jocelma Boto Silva (2015), o diário abriga uma escrita íntima, com segredos, confissões e inquietações. Além disso, apresenta uma caligrafia marcada pela subjetividade e pela emoção. Ainda que diante de um texto literário e, portanto, de uma autoficção duplamente ficcionalizada³⁸,

³⁸ Adotamos o termo "autoficção duplamente ficcionalizada" porque o romance *Pequena coreografia do adeus* não constitui, propriamente, uma construção autoficcional convencional. Trata-se, antes, de uma narrativa ficcional em que a protagonista elabora sua própria autoficção dentro do universo fictício da

podemos recorrer ao caráter confessional do diário íntimo para compreendermos a escrita de Júlia. É perceptível, pois, que nos momentos em que são narrados os fragmentos do diário, a disposição das palavras assemelhe-se à ideia, apresentada acima, de uma caligrafia com marcas pessoais. Logo, o registro em estilo prosaico convencional estabelece a distinção entre a narração dos eventos e do processo inventivo de escrita de Júlia. Não à toa, quando se propõe, na vida adulta, a escrever um conto (com marcas de autoficção), também seja adotado o mesmo estilo do fragmento do diário a seguir:

Às vezes, eu sinto pena da minha mãe. Todo lugar que eu vou, as pessoas falam que eu sou a cara dela. É um saco, eu fico com vontade de chutar a boca de quem diz isso. Queria ser mais parecida com o meu pai, ele não tem a raiva que a minha mãe tem nos olhos. O que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar. Um dia eu vou fugir desta casa pra sempre. E vou levar o rádio comigo, vou levar você também. Quero morar no campo, girar e girar na grama. Até cansar, e depois dormir (BEI, 2021, p. 28).

Em seu diário, a menina Júlia admite quanto esse processo de colocar em palavras o que está dentro funciona como um processo de limpeza – daí também a imagem do balde de água suja – ainda que o faça mediante a escrita. No diário, Júlia pode expressar tudo o que pensa e sente, sem se preocupar com as palavras, esvaziando-se de todas as “sujeiras” sem receio de machucar outras pessoas e, como consequência, ser machucada de volta. Para Brenda Letícia Guimarães Marinossi (2022), a trajetória de Júlia pode ser sentida a partir da materialização dos silêncios – que permitem à protagonista se expressar:

Os traços líricos mesclam-se com o silêncio, e isso pode ser evidenciado nas palavras pequenas que estão dispostas ao longo de todo o romance, demonstrando o quanto sua autoestima é afetada [...] Logo, ela se sente inferior, desprezada e em um mundo nulo, esquecida, no qual suas atitudes e individualidade não são reconhecidas. (MARINOSSI, 2022, p. 190)

Para Marinossi (2022), portanto, esses traços líricos evidenciam a emoção do eu e o estilo linguístico no romance. Já o diário permite a comunicação com o mundo e representa a esperança que a protagonista, quando adulta, carregará em sua vida, contribuindo para que ela a veja de uma maneira menos destrutiva.

É interessante observar que, logo após afirmar, em seu diário, quanto o

obra, criando assim uma dupla camada de ficcionalização: a ficção primária do romance e a autoficção produzida pela personagem no interior dessa ficção.

abandono do pai lhe doía, Júlia manifesta a sua necessidade do amor e a sua identificação com um girassol:

me larguei na cama como se a cama fosse uma plantação
de girassóis
imaginei um Sol nem forte nem fraco iluminando o meu
rosto
fiquei ali,
abandonada por um tempo
(BEI, 2021, p. 28)

Acompanhando as associações da personagem, podemos encontrar no mito greco-romano da origem do girassol, relatado por Thomas Bulfinch (2002), um espelho da condição feminina que o romance apresenta. Nele, a ninfa aquática Clíntia, apaixonada por Apolo, vê seu amor não ser correspondido nem considerado. Definha, então, sentada no chão frio, alimentando-se apenas das próprias lágrimas e do orvalho, seguindo com o olhar o carro solar do nascente ao poente. Com o tempo, seus pés enraízam-se e ela se transforma numa flor que continua acompanhando, em contemplação eterna, o objeto do seu amor (BULFINCH, 2002). É esse movimento, o de uma mulher que não parte, apenas olha, que o romance reatualiza, por exemplo, nas personagens de Vera e da avó de Júlia.

Adiante na narrativa, no capítulo 13, deparamo-nos com outras passagens que parecem complementar o pensamento de Júlia acerca desse campo de girassóis:

No fundo, minha mãe era uma flor
que sangrou por ser idealista
por isso se fechou
em aço
se abria apenas quando o Sono era quem comandava o seu
espírito (BEI, 2021, p. 73, grifo nosso).

Assim, apesar de a menina Júlia clamar o tempo todo pelo amor dos pais, sobretudo do genitor, a figura da ninfa Clíntia acaba assemelhando-se mais à mãe de Júlia, Vera, do que propriamente à filha, o que demonstra quanto a menina, em alguns momentos de sua infância, identifica-se com a mãe, embora expresse veementemente o seu repúdio a ela. Também a mãe, ao ser abandonada, deixa-se definhar, alimentando-se da sua amargura. O seu olhar parece sempre voltado para

o marido que a deixou ou para a própria circunstância de ter sido abandonada por ele.

a verdade é que
ela nunca se levantou totalmente depois que meu pai se foi.
começou a me cobrar
a *responsabilidade*
não só de ser uma filha exemplar, mas também um pequeno
marido.
a única parte boa
nisso tudo
é que
por medo
da Solidão
ela começou a abrir
um espaço
para mim
em sua Cama, pois

eu *la*

passava perfume
depois arrastava
o meu travesseiro
até o seu Quarto e

conforme a Noite crepitava

algo bonito e inexplicável acontecia com a minha mãe: de olhos
semicerrados
ela sussurava
para mim: *ainda bem que eu tenho você, meu amor.*

– *meu amor? Mãe. a senhora me chamou de meu amor?* (BEI, 2021, p. 71-72, grifos nossos).

A palavra “cama” é utilizada, nesse momento, como uma metonímia do afeto, um lugar no “coração” da mãe, embora não se possa perder, também, a dimensão do erótico. Para caber nesse espaço, no entanto, a protagonista precisa alienar-se de si mesma e tornar-se, como já dito, um “pequeno marido”, pois o amor de sua mãe só

aconteciam à meia-luz e, por isso, Vera vivia a fechar as janelas, como se o amor se dissipasse ao toque da luminosidade. Além disso, esse amor não era destinado propriamente à filha, mas em especial àquilo que, no escuro, apagava-se da criança para que se emergisse, nela, a parte do pai que lhe cabia, o que se reforça na palavra “eu” tão diminuída. Eis, então, o que evidencia o abuso de Júlia pela mãe, pois essa cobrança funde a função de filha à de marido, e a exemplaridade é exigida de ambas e, sendo Júlia criança, pode ser – na visão da mãe – punida com violência sempre que falhar em uma das duas funções.

Por conseguinte, se é sugerida na narrativa uma mudança de posição, por parte de Vera, quanto ao afeto dirigido à filha a depender de estarem à luz do dia ou na penumbra da noite, talvez também se possa notar uma posição ambivalente da própria protagonista em relação à mãe, de modo que a identificação com a genitora ou a repulsa a ela também se estabeleçam na ambivalência de quanto Vera é capaz de mostrar-se digna de ser amada, especialmente por Sérgio, o pai de Júlia.

reparei que
a Mulher tinha sardas
no colo
e segurava a mão do meu pai, entrelaçada, tão bonita
quanto uma atriz de cinema.

[...] foi quando o meu pai pegou na nuca da Mulher de sardas,
colocou a Boca lá.

os dois Sorriram
não sabia que meu pai tinha tantos dentes e
eu quis chamar
a Mulher de sardas [...]
foi quando Eles atravessaram
a rua como se
Dançassem

sumiram ensolarados

eu invisível (BEI, 2021, p. 13-14, grifos nossos).

Observando atentamente a passagem citada, em que Sérgio acaricia outra

mulher, também se infere que, talvez, o “campo de girassóis” fosse uma metáfora utilizada por Júlia para as inúmeras conquistas amorosas de seu pai (nelas incluída a sua própria mãe), já que a narradora, em diversos momentos, se refere às “namoradas do pai”. Essa hipótese pode ser reforçada ao se observar que “a outra” de mãos dadas com o pai de Júlia, no início da narrativa, não tem um nome e é referida apenas como a “mulher de sardas”, as quais são indícios da exposição solar excessiva em pessoas de pele clara. A mulher deslumbrante e inominada, tão feliz com o pai de Júlia, já não lhe parecerá tão magnífica num segundo momento, quando a relação deles chegar ao fim. Desse modo, o que tornava, para a narradora, a “mulher de sardas” especial, diferente de qualquer outra mulher, era apenas o olhar do pai.

4.5 Amores devastados: um vício

O desejo que se desloca de objeto em objeto, nunca encontrando o que busca, não começa em Júlia: ele a antecede. Segundo ela própria, nascera fruto de um amor que não resistira: “que conselho a senhora daria para alguém que é fruto de um amor devastado” (BEI, 2021, p. 144), mas a história de amores fracassados apresenta-se no romance como uma sequência cíclica. A avó materna de Júlia também fora uma mulher que amara muito e, tendo amado, engravidara e fora abandonada. Fora ferida e deixada, tal como a própria mãe de Júlia, de maneira que a relação entre a avó e Vera estremecera tal qual o elo entre esta e Júlia.

ela me contou do meu avô sem eu pedir.
disse que ele era um cantor de música da terra
estava de passagem por Ribeira Grande
conheceu a minha vó durante uma apresentação.
eles ficaram juntos
e ao que parece nesses dias ela flutuou.

quando ele foi embora, praticamente um cantor de circo
e também gostava da estrada, era do tipo que jamais viveria em
uma cidade única, ele Deixou
a minha mãe dentro da minha vó absolutamente devastada.

antes de conhecer o tal cantor
ela era uma mulher bonita

adorava festas

além de ser uma dançarina nata, movia o corpo em ângulos

surpreendentes, autorais. as pessoas

deixavam flores em sua calçada

[...] quando ela engravidou do forasteiro

sentiu que a cidade lhe virou as costas

foi deserdada

e passou bastante dificuldade.

trabalhou como doméstica, boleira, depois

Costureira, e até o fim da vida. (BEI, 2021, p. 53-55, grifos nossos)

Nessa passagem, mais uma vez ocorre uma hipálage que, no primeiro grifo, implica, também, uma duplicidade de sentido: a partida do cantor devastou a avó que, grávida, acabou criando a filha sozinha; no entanto, desde a sua concepção, Vera é moldada pela devastação, afinal, sua mãe jamais poderia amá-la em completude, visto que ela é, tão somente, um pedaço daquele amor. A bem da verdade, Vera será para sua mãe o que Júlia se torna para ela após o abandono: a metonímia da promessa de amor frustrada e uma responsabilidade e um estorvo, pois, simultaneamente, demanda, por sua existência, ser criada e mantida e, com isso, barra, na mãe, as possibilidades de satisfação e de alegria de sua vida de solteira, impondo-lhe sanções sociais e trabalho subalterno. Além disso, Júlia se lembrava pouco da avó, mas tinha saudade de tudo o que poderia ter vivido com ela, mas não tivera a oportunidade: essencialmente, porém, tinha saudade de tudo que poderia ter vivido com a própria mãe.

guardo dela o cheiro

de um vestido que ela usava

quando me pegou no colo certa vez

era de malha fria e aquele abraço me acolheu como só

deitar na grama fez por mim anos depois.

mais adiante, procurei o afago em algumas lojas de tecido

mas nenhum tinha o pano tão fresco

e em todos faltava a pele da minha vó.

por anos sonhei com a cena do seu velório: no grande

salão da morte

o corpo solitário da minha desconhecida

e talvez por isso tão querida avó (o que eu amava era o

Mistério, era a possibilidade de, caso tivéssemos nos
conhecido, ser bom)
(BEI, 2021, p. 55, grifo nosso).

Novamente, as ações de deitar no campo e de rolar na grama surgem na narrativa como sinônimo de aconchego. “Quero morar no campo, girar e girar na grama. Até cansar, e depois dormir.” (BEI, 2021, p. 28). Nesse momento, torna-se claro o fato de que Júlia tinha associado a ideia de acolhida ao abraço da avó materna, pois o instante ficou eternizado em suas memórias sensoriais como um tecido de malha que a envolvera, já que, segundo a própria protagonista, o abraço era algo inexistente em sua casa:

abri devagar
a porta do armário
que rangeu.

morei brevemente
entre as roupas
respirando lã
com dificuldade,

*Sensação parecida com o abraço da professor Cláudia, escrevi
no diário dias depois* (BEI, 2021, p. 37).

A dança, assim como a música, associada ao movimento da máquina de lavar, reproduziu, de certa forma, o toque suave de sua avó numa pequena coreografia do... adeus.

[...] aquilo
me deixava amortecida
igual no jazz, Repare
como são vigorosos os cabelos de quem mergulha
o mesmo acontece
com as roupas, elas ganham fibra, elegância
se enlaçam e
se soltam em uma
pequena coreografia
do adeus (BEI, 2021, p. 98).

Da mesma forma, quando já adulta e morando sozinha, Júlia ouve de sua mãe, em uma das visitas que esta lhe fez, que ela, Vera, não gostava de ser comparada com a avó. Vera, por sua vez, também gostava de música, "antigamente eu escrevia músicas" (p. 73); a avó, por sinal, tinha sido uma grande dançarina. Logo, tanto a mãe quanto a avó da narradora eram tão parecidas com ela mesma que, no encadeamento de um destino que, na visão de Júlia, se repete, ela nada mais poderia esperar do amor senão o abandono e a solidão.

– já tive homens aos meus pés – ela diz. – já recebi flores de
homens que estavam aos meus pés.
– igual à vó? – pergunto, quebrando o ciclo.
– ah, não, não, não, não – ela responde, aborrecida (BEI, 2021, p. 172).

Percebe-se, assim, que a mulher, em *Pequena coreografia do adeus*, é marcada pela música e pela dança, mas também pela entrega e pelo abandono. A mulher é transpassada sempre pelo amor que nasce como a estrela da manhã e é estrangulado no decorrer das horas vespertinas, como ocorre na relação conflituosa de Júlia e Vera ao longo do dia, mas igualmente amorosa na calada da noite. Logo, do amor, muitas vezes, só restam as lembranças dos desencontros e as responsabilidades. Talvez por esse motivo, a protagonista se coloque em seu diário como alguém descrente no amor. Assim, mais tarde, quando adulta, mesmo sentindo-se atraída por Ricardo, ela recusa o convite que ele lhe faz para passearem, argumentando estar ocupada. A princípio, ela mesma não sabe explicar à dona Cíntia, mãe de Ricardo, por que havia recusado a gentileza. Percebe-se, no entanto, que ela teme se apaixonar pelo rapaz e acabar por reproduzir o paradigma das mulheres de sua família.

ao longo dos anos
e por trás de cada relação que eu estabelecesse
me assombrava a certeza de que
as pessoas
se Abandonam
muitas nem se amam, se casam por medo
da Solidão e
têm filhos
pelos mesmos motivos (BEI, 2021, p.52).

O divórcio dos pais trouxe mudanças no ambiente doméstico, não necessariamente para melhor. Ao sair e mandar Vera para o inferno, o pai passa a viver livre. A filha, no entanto, sente que foi abandonada também, que o amor está cada dia menor, e que Sérgio se torna menos pai à medida que se sente liberto. “eu só queria ter um pai que não fosse eternamente o homem que deixou a minha mãe” (BEI, 2021, p. 94). Por mais que tentasse se aproximar da mãe, Júlia jamais conseguiria suprir a falta de Vera, uma falta que, diga-se de passagem, nem o próprio ex-marido conseguiria.

De avó para mãe e de mãe para filha, esse lugar sempre fora marcado pela destituição da beleza, do entusiasmo, pela morte da música, da dança. Quando Júlia observa o movimento dentro da máquina de lavar roupa, portanto, ocorre um processo de fascinação da protagonista por aquela dança que se torna cada vez mais intensa, tal como um casal em uma dança sensual, o que leva Júlia a fantasiar que está num baile:

imitando o encontro do pano
com a toalha
pra cima
e pra baixo
esticava os braços, ofegante, tombava a cabeça, girava os
punhos, eu não estava brincando, eu estava
fazendo
o que fazem as moças
nos bailes e
nos braços de
alguém
perto/longe
longe/perto (BEI, 2021, p. 99-100).

O fato de Júlia ter grafado a palavra “brincando” em fonte de tamanho menor sugere que não se tratava de uma dança infantil, mas erotizada: uma fantasia de entrega carregada de sedução e na qual os movimentos de perto/longe indicam mais que encontro e desencontro; antes, uma relação de busca do outro. O olhar, por sua vez, é também um elemento bastante presente no texto, pois muitas reflexões importantes da protagonista, que traduzem aquilo que não é dito, acontecem mediante a contemplação de algum evento impactante, como no primeiro capítulo da narrativa,

em que a palavra “vi” é escrita com a letra “v” maiúscula para enfatizar quanto a protagonista foi tocada pelos sentimentos desencadeados, bem como demonstrar a sua insistência, como narradora, em reiterar a ação de ver, por si própria, a felicidade de seu pai a poucos passos dela, mas sem que ele a percebesse.

eu Vi

do outro lado da praça

o meu Pai.

forcei os olhos, não é possível

ele caminhava

a dois passos do chão

[...]

Algo em mim desistia

e ainda que doesse a vida olhá-los tão etéreos

Tudo o que eu queria era seguir olhando.

[...]

Júlia! Júlia! Olha o meu castelo, olha! – minha amiga

tagarelou

– *Shiu*. – avisei, Imponente.

eu era uma Espiã agora, será que ela não percebia? (BEI, 2021, p. 12-13, grifos nossos).

Logo que a figura dos amantes desaparece de sua vista, Júlia demonstra novamente como a questão do olhar – da visibilidade – é uma marca da narrativa. O radical “olh-“ é iterado por diversas vezes ao longo desse excerto, bem como aparecem outros termos de seu campo semântico (“vi” e “espiã”). Isso confirma a centralidade do ato de ver na construção da experiência da protagonista, que se posiciona como observadora privilegiada, mas também como filha excluída. A repetição lexical reforça a importância temática da visão à medida que estabelece um ritmo hipnótico que espelha a própria condição contemplativa da narradora, sempre à

espreita e atenta aos detalhes que escapam aos demais. O "forçar os olhos" diante do impossível e o desejo de "seguir olhando" revelam uma tensão entre a racionalidade que questiona o que vê e a forte necessidade de permanecer conectada ao desejo de ver e de saber.

4.6 Fragmentos: uma criança sitiada

– Você sabe o que é Quebrar? – perguntou de repente.

– Sabe? – repetiu caminhando
em direção ao meu quarto

Saí!
do meu quarto

ela entrou
Furiosa, mas
sem pressa e

começou a quebrar
tudo o que eu tinha ali:

um porta-retrato com o desenho do meu irmão;
um vaso com flores que eu colhi na rua;
um elefante de cerâmica que eu peguei do meu pai;
uma pequena máscara de Veneza que uma menina da sala
nos deu quando voltou de viagem

e isso
foi o que mais me doeu
a máscara era o meu passaporte, um sinal de que cedo ou
tarde eu também realizaria os meus sonhos
de viagem e outros
que eu pudesse vir a ter
eu não conseguia mais
enxergar o que minha mãe estava quebrando

só ouvia o barulho
Plá, Plá Plá!

e os gestos, seus grandes gestos
de explosão (BEI, 2021, p. 104-105).

A cena de Vera adentrando o quarto da filha para quebrar os seus pertences manifesta a sua total falta de respeito pela individualidade de Júlia. Ao saber que a filha havia quebrado o nariz de outra menina na escola, a mãe não deu a ela nem a chance de explicar-se. O desespero e o medo de Júlia, ao perceber que a genitora falava com alguém ao telefone, indiciando que ela apanharia, são tão expressivos que a espacialização da letra e o espremer das palavras no canto direito da página iconizam um recuo, uma tentativa de fuga, como se Júlia tentasse vazar as margens da visão (e da truculência) da mãe, isto é: os espaços em branco semantizam-se e, neles, podemos ler o ambiente de tensão e crescente agressividade da mãe, bem como a expectativa temerosa de Júlia em relação a uma possível punição.

resp
ira
baix
o,
Júlia,
resp
ira
baix
o

A dona Vera começou a me chamar

será que
eu
consi
go
me
trans
form
ar
em
um
inset
o?

Júlia, Júlia, Júlia, cada vez mais
Impaciente

com
asas,
pelo
amo
r de
deu
s
com
Asas

(BEI, 2021, p. 102-103).

A fúria da mãe parece mais ligada ao fato de a diretora da escola querer uma reunião com ela e o pai de Júlia do que propriamente à agressão cometida pela filha na escola. Para Vera, nesse momento, Júlia é apenas mais um objeto quebrantável do quarto; se não real, pelo menos imaginário. "como recolheria meus cacos se eles são invisíveis?" (BEI, 2021, p. 23). O que a mãe de Júlia não soube é que aquilo que desencadeou a fúria da filha contra a outra menina na escola – e também a primeira agressão contra a coleguinha na praça – teve a mesma raiz, qual seja, o pai:

quando a Gabriela me chamou num canto
fechei a lancheira, fui até ela
para ouvir
uma frasesinha estúpida: *talvez o seu pai vire o meu pai
também.*
O quê?
não me importo se isso acontecer de verdade
o que você está dizendo?
seu pai é tri bonito.
ah, ela Pediu
o soco que eu dei naquele rosto
aposto que ela aprendeu algumas coisas logo que caiu no
chão. a queda ensina mais que o voo (BEI, 2021, p.114).

Em nenhum momento Sérgio, o pai de Júlia, ou Vera, a mãe, conseguem

enxergá-la dentro daquele espaço diminuto que há entre um e o outro, e Júlia torna-se um detalhe periférico num relacionamento que sequer chega a (des)fazer-se. Durante a infância, a relação de Júlia com a mãe oscila entre dois extremos igualmente destrutivos: o despejo de frustrações convertidas em violência física ou a robotização de um cotidiano mecânico – acordar, mandar para a escola, fazer a comida, servir o alimento, mandar tomar banho, mandar dormir. O pai, embora não a agrida, oferece-lhe igualmente pouco, representando apenas uma alternativa menos nociva à brutalidade materna. Mesmo no seio familiar, antes da separação dos pais, Júlia conta apenas consigo mesma para sobreviver. Ela permanece ali, no epicentro da guerra doméstica, ora recebendo os golpes diretos, ora esquivando-se dos estilhaços das explosões de Vera.

me sentia um verdadeiro Pêndulo: ora caminhando
solenemente para a presença materna, ora fugindo
de qualquer possibilidade de mãe.
ora correndo para o pequeno afeto que meu pai me dava
ora odiando o fato
de tê-lo
em casa, fechando os olhos
toda vez que se aproximava de mim (BEI, 2021, p. 57-58).

Quando a diretora da escola convoca os pais de Júlia para discutir o comportamento agressivo da menina, testemunhamos o descortinamento definitivo da realidade doméstica que a envolve. Para Júlia, a sua família constitui a antítese do que deveria ser um local de proteção e acolhimento. As tensões que permeiam a casa não emergem como sacrifícios necessários em prol de uma convivência harmoniosa, mas como manifestações de punição mútua e de uma carência afetiva generalizada. Desse modo, o que se vê em *Pequena coreografia do adeus* é uma necessidade de Júlia de conviver com um amor familiar idealizado que funcionasse como elemento que barra os excessos e os desequilíbrios do amor real, instável e precário recebido dos pais:

– *não se preocupe, teremos uma conversa em família* – ela
explicou, me conduzindo na direção oposta da que eu
planejara
e nessa hora eu tive que segurar a boca
para não rir no rosto dela que não merecia, mas

deu vontade
de dizer que: uma conversa em família
nunca foi possível, não na minha casa
lá somos três solitários
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós (BEI, 2021, p. 108).

Nessa “guerra”, Júlia precisa lidar com os fragmentos da relação alquebrada dos pais, que permaneciam cortantes pela casa afora: fossem aqueles que sua mãe deixava escapar, fossem aqueles que seu pai, em sua busca desenfreada – e frustrada – para resgatar uma fase de sua vida que já passara, manifestava sem culpa. O mais importante, porém, eram os cacos de si mesma, que também se dissipavam enquanto ela tentava lidar com a brutalidade de sua mãe e com o desamparo decorrente do egoísmo de seu pai.

Durante sua infância, pois, as únicas oportunidades que surgem de que ela possa escapar – pelo menos temporariamente – do embate entre seus pais são através da arte, na forma de escrita, de música e de dança. É curioso que, quando a diretora da escola sugere que ali havia uma “grade interessante”, há o único momento em que a mãe de Júlia se manifesta: “– *como assim, grade?*” (BEI, 2021, p. 116). A impressão que se tem é de que Vera é remetida à ideia de encarceramento e prisão. Ao tomar consciência de que a diretora se refere à grade curricular, Vera parece perder o interesse, argumentando que eles não poderiam arcar com as despesas. “– Gratuitas – a diretora garantiu” (BEI, 2021, p. 117). A dança é apontada pela diretora como uma atividade que poderia ajudar Júlia a lidar com a agressividade; na aula de balé, contudo, as coisas não foram muito diferentes. Madame Novelli, a professora, não se impressiona com os dotes da protagonista, mas lhe explica:

que o Artista não é quem explode por dentro, isso pode
acontecer com toda e qualquer pessoa; só é Artista quem
entrega
a explosão
aos pés do público
com ritmo, poesia, beleza
ainda que ele esteja dançando um crime (BEI, 2021, p. 130).

Talvez se as meninas estivessem ensaiando *O Quebra-nozes*, Júlia tivesse

alguma chance; no entanto, ela prossegue tentando, “já que o exercício da Busca me proporcionava o lugar mais acolhedor que eu tinha habitado até ali” (BEI, 2021, p. 132). Ela, que até então havia habitado uma espécie de não lugar dentro do relacionamento arruinado de seus pais, agora encontrava um lugar só seu: “era desconcertante para a dona Vera /que nunca tinha me visto assim, tão Impenetrável” (BEI, 2021, p.132).

Ela percebe, entretanto, que por mais que tente, não consegue acompanhar as outras bailarinas que, aliás, não são nada acolhedoras: “besta, inútil, pesada, sem /talento, feia, tenho pena, pior que pedra, tenho pena” (BEI, 2021, p. 146). Mais: escondida atrás de uma porta, assiste à professora dizer à sua mãe que ela não tem jeito para a dança. Enquanto escutava a conversa entre elas, acaba machucando-se quando uma bailarina empurra a porta da coxia. Na enfermaria, após ter sido socorrida pelos bombeiros, ouve da mãe:

– *por que você fez isso?* – minha mãe aproveitou pra
perguntar, mas
eu estava muito Cansada
– *pra chamar atenção?*
não respondi.

– *pois saiba que o seu pai não volta, ainda que você se mate o*
Sérgio não mora mais aqui.

aqui?
não estamos em casa, mãe.
ou estamos? (BEI, 2021, p. 153).

Ao longo do romance, Vera permanece enclausurada em sua própria dor, incapaz de reconhecer na filha uma individualidade que transcende os escombros do casamento desfeito e, mesmo diante do sofrimento evidente de Júlia, não consegue enxergá-la como um indivíduo autônomo, reduzindo a dimensão de seus conflitos. O diálogo revela a crueldade desse ensimesmamento da mãe: enquanto Júlia se encontra em estado de exaustão existencial – “muito Cansada” (BEI, 2021, p. 153) –, Vera a flagra através de sua própria lente de abandono, transformando a dor da filha em instrumento de sua própria narrativa de vitimização. A pergunta brutal – “pra chamar atenção?” (BEI, 2021, p. 153) – demonstra como a mãe reduz o sofrimento

complexo da adolescente a um capricho manipulativo, negando-lhe qualquer legitimidade emocional. O questionamento final de Júlia – "não estamos em casa, mãe. /ou estamos?" (BEI, 2021, p. 153) – extrapola a simples constatação espacial para se tornar uma indagação filosófica sobre pertencimento e identidade.

Como comunicar a uma mãe ferida que, apesar de ser fruto biológico da relação entre ela e o pai, Júlia constitui-se em uma pessoa integral, portadora de desejos próprios, sonhos particulares e uma trajetória de existência independente? Que suas dores, embora inevitavelmente atravessadas pelo drama conjugal, mantêm sua singularidade irredutível? A impossibilidade dessa comunicação não reside apenas nesse ensimesmamento de Vera, mas na estrutura mesma de uma relação onde a filha nunca foi vista como alteridade legítima, permanecendo sempre como extensão ou reflexo dos conflitos adultos que a precederam e a determinaram. O "eu", portanto, é mais uma vez grafado em formato diminuto, o que se repete ao longo do romance sempre que a narradora se percebe preterida em detrimento das frustrações do outro, diante das quais nunca há espaço para ela.

4.7 Olha-te a ti mesmo

Um elemento importante na narrativa é o espelho. Ele aparece pela primeira vez no capítulo segundo, quando a protagonista contempla a própria imagem, após afirmar que, com a chegada da menstruação, sua cabeça havia ficado repleta de coisas e havia crescido:

me olhei no espelho, pós-massagem.

cheguei mais perto
da minha imagem
abri a boca e fiz
movimentos de
língua, os olhos abertos, um tremorzinho que deu
nas costas, meu riso ecoou
pelo quarto
bateu na parede
caiu.

então eu limpei

o espelho

ele me olhou de volta, Prateado.

não se apaixone por mim, Ordenei (BEI, 2021, p. 29, grifos nossos).

Voltando mais uma vez a Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), é possível avaliar que aquilo que o espelho devolve nunca é apenas uma imagem, mas também um esvaziamento. Para o filósofo, o visível carrega sempre uma dimensão de perda, e o que nos olha de volta numa superfície especular é a precisamente o que falta ao sujeito, o que não pode ser contido na imagem (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33-35), pois o espelho, longe de oferecer completude, expõe o vazio que a imagem recobre sem conseguir preencher. Sustento (2021), a partir dessas reflexões do crítico francês, que o espelho, no romance, ganha contornos humanos, numa prosopopeia a partir da qual o objeto observado toma consciência do ato e também vê, de modo que:

A questão do ver/ser visto proposta pelo filósofo convida o leitor a uma reflexão em vários âmbitos a partir dos quais o sujeito se percebe inserido na sociedade; ela remete a um lugar simbólico na dimensão do sensível que ultrapassa a mera experiência da percepção das imagens e da interpretação dessa percepção. Ainda que se trate de algo que se passa pela via do olhar, há algo do registro que não é captado na consciência, que escapa ao nosso entendimento e que diz, ainda que por outras vias, de um olhar outro que, muitas vezes, antecede-nos (SAVES, 2021, p. 17-18).

No caso de Júlia, esse olhar que a antecede é o do pai que mal a viu, e o da mãe que a viu muitas vezes para puni-la. Quando a protagonista se coloca diante do espelho, não parte de um ponto zero de autopercepção, uma vez que ela já chega à própria imagem semantizada por esses olhares anteriores, que a constituíram antes mesmo que ela pudesse constituir-se a si mesma. Além disso, faz-se mister destacar que, nesse processo de consciência daquilo que se vê e do que é visto, para além do espelho personificado, tem-se a postura da narradora-protagonista que, de certo modo, funde-se à própria imagem do refletor. É interessante, pois, observar o jogo de palavras que se pode construir a partir da escolha de léxicos expressa nessa contemplação:

não se apaixone por mim

↓

não se apaixone

↓
não pai

Embora Júlia afirme não acreditar no amor, ela exige que o reflexo do espelho, simulacro de si mesma, não a ame, o que coloca em dúvida se ela realmente desacredita no sentimento ou se o teme. Antes de tudo, Júlia busca não mais se ferir, pois o abandono do pai já lhe fora penoso demais. Não crer no amor, então, seria uma forma de tamponar o próprio sofrimento por não se sentir plenamente amada por Sérgio. Para além disso, ao dirigir-se à imagem refletida no espelho e – por extensão – dirigir-se a si mesma, é evidenciada a sua dificuldade em relação ao amor próprio bem como à percepção de que é alvo do amor do outro, sendo isso fundamental para se constituir como sujeito de si diante do mundo e dos outros, inclusive de seu pai e de sua mãe.

O espelho também surge no capítulo 21, quando Júlia começa a ter aulas de balé e percebe a desaprovação no olhar das outras bailarinas refletidas no espelho. Ao também se observar nele, após trocar a roupa por um figurino que a professora de dança lhe emprestara, sente-se envergonhada pelo que considera falta de beleza, reprovando a própria imagem. Antes, porém, quando lhe são sugeridas aulas de dança, no capítulo 20, Júlia afirma ter-se sentido verdadeiramente feliz, momento este em que surge um curioso espelhamento, como se ela quisesse duplicar esse instante, conquanto não imaginasse – conforme já mostrado – quanto sofreria:

então o que eu sentia antes, quando me sentia muito bem?
ah, eram
alegrias de palco, eram
sopros na pele vindos de bocas do tamanho de uma pinta
nada, não eram Nada
se comparados a essa fogueira interior que me contorcia
de ansiedade

fome f o m e

dos movimentos

vontade v o n t a d e

de balançar com a mesma força que eu percebia em
algumas crianças
no parque (BEI, 2021, p. 118, grifos nossos).

Muito embora manifeste o seu desejo de tornar-se uma balarina, Júlia declara que, no fundo, nunca acreditou em si mesma, sobretudo ao habitar o próprio corpo, que ela descreve como sendo constituído de dor e medo. A verdade é que a menina se percebe diminuta e insignificante diante dos olhos de seus pais, o que é expresso também, mais uma vez, pelo “eu” em fonte reduzida, quase apagado:

eu era o lugar onde as pessos depositavam
as suas variações de tristeza e raiva
sem medo algum de depositar, já que eu aparentava a mais
pura fragilidade, o rosto coberto pelo espasmo de existir.
se por acaso eu reagisse
não reagiria muito
ou pelo menos
 não por muito tempo
esse era o juízo que as pessoas faziam de mim.
mesmo depois dos socos, elas diziam que
eu estava passando por uma fase difícil
ninguém me levava
 muito a sério, eu era
controlável, contornável
 será que
 eu poderia dançar esse Engano?
provar
com movimentos rítmicos
que sou Forte
eu queria entregar
na dança
o medo m e d o
que sinto (BEI, 2021, p. 118-120).

Júlia experimenta uma tensão existencial profunda: ao mesmo tempo em que almeja ocupar o centro do palco de sua vida e afirmar a sua presença no mundo, carrega consigo a convicção de que até mesmo o medo e o não belo possuem segredos inconfessados dignos de revelação. Ela intui que aquilo que aparentemente carece de valor aos olhos alheios pode ser transfigurado em arte e sublimado em beleza para conquistar relevância. Sua crença na força criadora da arte, e da dança em especial, nesse instante, contrasta drasticamente com a descrença em suas próprias capacidades – uma contradição que a define e a paralisa.

Mesmo na vida adulta, após libertar-se fisicamente do jugo materno e de sua influência corrosiva no cotidiano, Júlia permanece prisioneira de uma régua interior calibrada pela ótica da mãe. O olhar desse Outro terrificante e paralisador continua a habitá-la, provocando episódios em que ela se ausenta de si mesma para contemplar-se de forma etérea e fragmentada. Nesse espelhamento metonímico, sua autoimagem raramente surge íntegra: apresenta-se sempre em pedaços, diminuída, como se a completude fosse um privilégio inalcançável. A mãe, mesmo ausente fisicamente, perpetua-se como instância de julgamento interno, impedindo que Júlia se constitua em uma totalidade criativa.

me olhei no espelho
eu estava um desastre
procurei
um batom ou
qualquer coisa para usar
no rosto, não achei
nada
dei umas beliscadas na bochecha
tentei ajeitar
o cabelo
abandonei o espelho e

desci as escadas

o Ricardo estava sentado no primeiro degrau.
tinha uma mochila nas costas e vários livros na mão.

- Oi.

ele se virou. deve ter levado um susto, aquele dia no Café estava escuro. nos dois dias estava escuro. nossa, como eu odeio ser feia assim, na cara (BEI, 2021, p. 228).

Embora Júlia queira se mostrar bonita aos olhos de Ricardo, a imagem que ela vê refletida no espelho ainda é atravessada pelo desinteresse de seus pais e, como já discutido, ela recusa o convite do rapaz – a quem ela claramente deseja conhecer melhor – para dar uma volta de moto. " – É uma Harley." (BEI, 2021,p. 230) – o rapaz insiste. No tamanho da fonte utilizada, o "eu" é novamente diminuído, demonstrando

que a protagonista ainda se vê como desimportante, a garota a quem só servem migalhas, reminiscências do que fora sua infância. Emerge na narrativa, contudo, um motivo mais profundo, não explicitado diretamente, mas revelado através de uma declaração reveladora: "como eu entendia a Dona Cíntia agora! /o que era o mundo quando o Ricardo não estava?" (BEI, 2021, p. 230). Nesse questionamento, Júlia reconhece na experiência alheia o reflexo de seus próprios temores. Sua recusa ao convite de Ricardo nasce, como já aludido, do medo de se entregar ao amor e, ao fazê-lo, consequentemente, reproduzir o padrão de abandono que marca a linhagem materna como uma espécie de maldição hereditária. Ao declinar do convite, Júlia opera uma ruptura consciente nesse ciclo intergeracional de rejeição. Sua atitude, aparentemente autolesiva, constitui, na verdade, uma estratégia de autopreservação: ela abandona antes de ser abandonada, inverte a dinâmica do sofrimento para assumir o controle da própria dor.

4.8 Sérgio Terra: um homem desterrado em sua paternidade

Sérgio é apresentado no primeiro capítulo da narrativa, flagrado de mãos dadas com uma outra mulher, passeando despreocupadamente como se não tivesse sido casado e não tivesse uma filha. Embora fique claro nesse episódio que ele já estava separado de Vera, é demonstrado, também, quanto a separação ainda doía em sua filha, que não havia conseguido digerir a ausência do pai em casa e em seu convívio. Apesar de o pai surgir em diversos momentos da narrativa, ele de fato não se faz presente na vida da protagonista de outra forma senão como, já o dissemos antes, "o homem que deixou a minha mãe" (BEI, 2021, p. 94).

A protagonista afirma que, ao abandonar o lar, Sérgio adotou a máscara de homem jovial, livre – e mesmo que acreditassem nesse disfarce, ela mesma não se enganava, pois sabia que a máscara era apenas um subterfúgio para driblar o fato de que ele havia feito uma escolha ruim no passado, escolha esta que resultara no casamento com sua mãe e em seu nascimento. Concomitantemente, ela se pergunta, em seu diário, quem é o seu pai, pois percebe que também o desconhece.

me diziam: *seu pai é bonito, quanta vitalidade.*
pois eu revirava
os olhos

pensando puxe a máscara, anda, puxe!
e você verá
que o verdadeiro pai não passa de um exausto arrependido
de um dia ter dito sim
para a mulher que me colocou no mundo.
é com essa máscara que ele tem se escondido
do Tempo
que perdeu comigo, com a minha mãe (BEI, 2021, p. 68).

Em artigo publicado na *Revista de Literatura e Cultura Russa*, observo (2023) que “em *Pequena coreografia do adeus* não há espaço para a existência senão através da dor, não importando a quem ela pertença: à mãe, ao pai, à filha, uma intersecção que, contrariando a teoria dos conjuntos, não faz surgir um espaço simultâneo, mas personagens nucleares que perdem um pedaço de si, saindo dessa relação mutiladas e incompletas” (SAVES, 2023, p. 355). Portanto, se no início da separação familiar Júlia tomara, internamente, o partido do pai, acusando a mãe pelo divórcio, aos poucos ela percebe que a culpa não deveria recair apenas sobre a genitora, e que, talvez, a mãe não seja a mais cruel nesse campo de tensões. De fato, com a separação, o vínculo que o pai mantém com a filha é apenas protocolar, para preencher os espaços definidos em sua agenda, sem, no entanto, manter uma relação de responsabilidade contínua, como a mãe o faz:

O que me rasgava por dentro
era perceber que agora
meu pai olhava para as coisas sempre de cima
nada lhe parecia bom o suficiente
por isso ele trocou a cerveja
por uísque, comprou roupas
e quando eu lhe perguntava o que estava acontecendo
ele me respondia que era um homem Livre (BEI, 2021, p. 70).

Sérgio Terra é um homem que se arrependeu de ter sido casado. Embora fosse mais carinhoso com a filha do que a mãe o era, demonstrando até mesmo ternura em alguns momentos da narrativa – tal como no episódio em que ele escova o cabelo da protagonista – a verdade é que ele representa a figura do homem em uma tradição já secular no Brasil: aquele que se torna pai e, ao constatar a responsabilidade de consolidar a família e de ocupar a sua função paterna, abandona mulher e filho(s) para

voltar a viver como solteiro e sem compromissos. Vera, por sua vez, esperava que ele fosse um marido que a salvasse da falta de amor do próprio pai não conhecido, que abandonara a sua própria mãe grávida; esperava, portanto, que o amor do marido a resgatasse do seu próprio abandono paterno. Júlia, por outro lado, esperava que ele fosse um pai que a salvasse das garras de uma mãe terrível, mas tudo o que ele quer é ser “Livre” de suas responsabilidades maritais e paternas, além de reviver uma juventude que ficou perdida no tempo quando se casou com a mãe de Júlia.

Ainda que a protagonista espere que o pai possa protegê-la da violência da mãe, o abandono paterno não deixa de representar, também, uma forma de violência, fato que Júlia começa a perceber gradualmente enquanto amadurece. O seu desamparo torna-se cada vez mais evidente à medida que a falta de afeto generalizada, conforme apontada por Lucélia Canassa (2024), se agrava com a separação dos pais. Júlia, muitas vezes, descreve sua labilidade emocional como decorrente do pêndulo vivenciado na relação com os pais em que ela é hostilizada ora por um ora por outro.

me sentia um verdadeiro Pêndulo: ora caminhando
solenemente para a presença materna, ora fugindo
de qualquer possibilidade de mãe.
ora correndo
para o pequeno afeto que o meu pai me dava
ora odiando o fato
de tê-lo
em casa, fechando os olhos
toda vez que ele se aproximava de mim. (BEI, 2021, p. 57-58)

No capítulo 15, quando Júlia expressa o desejo de um dia ir morar com ele, Sérgio recusa a ideia categoricamente e de forma egoísta, demonstrando persistir nele a concepção conservadora do papel social do homem e da mulher dentro da família:

– Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.
– Mas eu não sou uma criança!

e quando eu tinha sido?

– Não, Júlia. Nem pensar.

ele desligou a televisão.

– esquece isso, tá? pelo amor de Deus.

bateu a porta
da frente

me deixou ali
Sozinha.

(BEI, 2021, p. 84, grifo nosso)

Assim, na narrativa, quando Júlia é rechaçada pelo pai, percebe que a mãe, apesar de toda a sua violência, pelo menos nunca a tinha abandonado; que as conversas que costumava ter com o pai eram superficiais e que o que ele chamava de “ser livre” significava não ter responsabilidades maiores, como quando era solteiro. Talvez, e também por esse motivo, o pai estabeleça diversos relacionamentos amorosos igualmente superficiais com as suas namoradas, necessitando da arte – as esculturas às quais ele se dedica posteriormente – para tentar lidar com a solidão. Nota-se, também, que ao bater a porta, depois dessa conversa, o pai reitera o ciclo do abandono, deixando a filha, uma vez mais, desamparada. O pronome “eu”, diminuto novamente, iconiza a sensação de pequenez da protagonista à medida que, em paralelo, a solidão se acentua, haja vista a grafia da inicial maiúscula em “Sozinha”.

Portanto, torna-se compreensível que Vera e Sérgio ocupassem lugares opostos dentro do casamento que resultou no nascimento de Júlia. De fato, a personagem Vera mostra-se completamente entregue ao amor que sente pelo marido e refém dele, demonstrando, mesmo antes da separação, uma tendência a controlar tudo e todos dentro do lar, exercendo o seu poder à força, mediante a violência. Já Sérgio quer desvencilhar-se dessa situação de aprisionamento, desatando os nós que o prendiam ao passado, e mantendo bastante frouxos os laços estabelecidos com a própria filha.

Aguinaldo José da Silva Gomes e Vera da Rocha Resende (2004), em um artigo acerca da paternidade na família contemporânea, enfatizam a figura deste homem que encontra dificuldades em separar sua individualidade de suas funções

como pai. "Detemos nossa atenção na figura de um pai real, presente em sua corporalidade e afetividade, que se depara com a demanda subjetiva, advinda da exigência de revisão de seu papel no mundo contemporâneo" (GOMES; RESENDE, 2004, p. 121). O pai, como figura da atenção psicanalítica, representa a possibilidade de cisão na relação da mãe com o seu filho. Ele é aquele cuja presença promove a quebra na ilusão infantil de ser a completude da mãe, à medida que a criança começa a perceber que o desejo da mãe não está voltado para ela, mas para o pai: "meu pai e ela se trancavam no quarto por algumas horas e a Casa me parecia imensa, os móveis tímidos" (BEI, 2021, p. 42).

Uma criança necessita, entretanto, de que o par conjugal seja estável para que ela possa construir dentro de si uma imagem positiva dos relacionamentos afetivos. Durante séculos, a relação entre os pais e os filhos foi marcada pelo distanciamento e pela fragilidade dos vínculos afetivos, pois, culturalmente, sempre foi exigida uma posição mais dura dos homens, cabendo a eles o sustento da família e às mulheres a ocupação exclusiva com o lar. No imaginário social, as marcas dessa estrutura tradicional ainda persistem na modernidade, conjuntamente com as novas concepções de família e dos papéis sociais, conforme apontam Aguinaldo Gomes e Vera Resende (2004), sendo essa a visão que Sérgio manifesta ao afirmar que "uma criança deve ficar com a mãe" (BEI, 2021, p. 84).

O modelo patriarcal de família nuclear pressupõe um pai provedor, uma mãe que cuida de tudo dentro do lar e filhos subordinados a ambos em suas respectivas esferas de poder e de afeto. Isso, por sua vez, não pressupõe compromissos afetivos por parte do pai na relação pai-filhos. O pai patriarca deve prover, cuidar, proteger, mas não necessariamente expressar amor pelos filhos. A versão moderna disso põe, nessa estrutura, duas coisas novas: a inserção da mãe no mundo do trabalho fora de casa e uma demanda da participação do pai na administração de vida doméstica – o que implica, também, uma demanda de afeto na relação com os filhos (CANASSA, 2024).

Sérgio, por sua vez, é um homem que rompe com o casamento e torna episódica a sua relação com a filha. Ele fica numa posição intervalar entre o pai patriarca que foi até romper o casamento e o pai episódico que passa a ser por não ter abandonado a filha de modo definitivo e absoluto. O que de fato ele fez e faz não é fenômeno exclusivo da contemporaneidade, pois assenta-se sobre uma base

tradicional na sociedade brasileira. O modo como ele age solicita à protagonista que o aceite como um pai episódico e, portanto, que ela aceite ser uma filha episódica e, por consequência, desfrute de um amor episódico.

Nessa passagem do romance em que Sérgio recusa a ideia de deixar a filha morar com ele algum dia, reiteramos outra vez que, ao mesmo tempo em que quer ser um pai moderno, contribuindo com o amor (em frangalhos) destinado à filha, Sérgio demonstra manter dentro de si valores herdados de uma cultura patriarcal, que remete às mães o papel de cuidar das crianças, conforme apontado por Gomes e Resende (2004, p. 119): "[...] Embora tais transformações repercutam na concepção da paternidade, subsistem, ainda, no imaginário social, marcas da estrutura tradicional."

– agora vai. Não quero que você tenha nenhum problema em casa.

não quero que você tenha nenhum problema em casa.

Sério?

em que mundo ele vive, esse meu novo pai?

será que esqueceu do lugar de onde viemos?

ou só está se fazendo de tonto para não ter que lidar com

nada além de si? (BEI, 2021, p. 93)

A indignação e a crítica da protagonista repercutem uma crítica embasada no valor social da obrigatoriedade de dedicação à família. Essa passagem sugere bem mais do que uma mera insinuação do lar que ele abandonou ao sair de casa. Demonstra, sobretudo, a fuga de Sérgio no que tange às suas responsabilidades afetivas para com a filha, bem como ao abandono dirigido a ela, deixando-a à mercê do amor devastador da mãe. Mandá-la para casa significa devolvê-la a um mundo do qual ele não mais fazia parte – o que a inclui no universo familiar por ele abandonado.

Ao buscar fazer uma comparação entre a personagem Niétotchka, de Fiódor Dostoiévski, e Júlia Terra, de Aline Bei, eu discuto (2023) ser possível perceber como ambas as protagonistas se assemelham em sua busca fracassada de encontrar um lugar para si próprias dentro do universo paterno:

A relação com essa figura em ambas as obras é caracterizada pelo sentimento sempre presente de frustração, de insatisfação pessoal e de descaso, levando as protagonistas a buscarem segurança numa filiação que nunca é concedida

ou, quando muito, é apenas um vislumbre frágil da desejável relação pai/filha. A orfandade psicológica acaba dando lugar ao fato, concretizando aquilo que as protagonistas já vivenciavam há anos (SAVES, 2023, p. 352).

O abandono paterno se refletirá em Júlia em todos os demais momentos da narrativa, quer seja contribuindo para que ela passe a compreender o lugar ocupado por sua mãe – e por todas as outras mulheres em sua própria família – quer seja para promover um desvio em seu destino, quebrando o ciclo geracional. Ao perceber que o pai não representa mais um refúgio ou proteção contra a violência, Júlia passa a buscá-lo em outro lugar, ainda que seja dentro de si mesma, encontrando-o, por vezes, no universo simbólico das letras.

Na segunda parte do livro, “Terra”, quando Júlia já se tornou adulta, seu pai continua buscando articular o dois papéis sociais dentro de si: o do homem que se quer livre e do pai que se propõe a amar, ainda que episodicamente: “é engraçado, minha mãe me cobra as relações como se o meu /corpo fosse uma bomba-relógio. já meu pai é puro silêncio nas /questões afetivas” (BEI, 2021, p. 176). Assim, apesar da afirmação da filha de que o seu pai era mais reservado, logo na página seguinte, Sérgio declara querer contar à protagonista algo:

- *o que está havendo, pai?*
- *não é nada demais, na verdade. é que eu comecei a fazer umas esculturas.*
- *esculturas?*
- *(rindo) você parece surpresa.*
- *e não é para ficar?* (BEI, 2021, p. 177).

Sérgio, assim como a narradora, também sublimava suas frustrações por meio da arte, mas não só: ambos encontravam nela um lugar em que não era mais preciso performar; um lugar em que a liberdade não pressupunha relações frágeis, mas o encontro com o eu mais íntimo, mas nem por isso diminuto. Logo, embora a relação com a filha fosse marcada pelo distanciamento, ele procura saber a opinião dela acerca de suas obras, demonstrando, mais uma vez, a necessidade de ser admirado ou, pelo menos, considerado. Nesse momento, entretanto, ele precisou insistir em que a filha fosse até sua casa e conhecesse as suas esculturas, pois Júlia, a essa altura, já não era mais uma menina ansiando pela atenção paterna. Júlia Terra havia compreendido, enfim, que o pai era limitado na expressão de suas emoções realmente importantes, de modo que apenas a expressão da superficialidade – a máscara – era-

lhe aparente. Ela aprendera, então, a não esperar nada mais do pai. Para ele, por sua vez, a sua produção artística era a sua mais genuína forma.

era tudo muito diferente agora, eu era Outra.

Ele

era Outro

e nós não parávamos de mudar, esse carrossel que é

a Vida, com seus cavalos congelados em poses ternas, girando e girando no mesmo lugar

quando

saímos, por fim, da roda: onde é que está o mundo

que a gente conhecia? Ainda que ele esteja exatamente no mesmo lugar

(BEI, 2021, p. 209).

Ao revisitar suas lembranças, Júlia percebe que o cerceamento egoístico dos pais moldou-a no que ela havia se transformado. Não que a constatação dessa percepção de si mesma a tornasse melhor ou pior; era, antes, a consciência de que, por mais que o tempo passasse, ela e os pais não conseguiam sair do lugar, girando incessantemente em torno das mesmas questões enquanto assistiam à passagem do tempo. Tinham-se tornado diferentes e, ao mesmo tempo, ainda mantinham o mesmo questionamento existencial e o mesmo distanciamento.

– e o que você achou das esculturas? – ele se aproximou da

mesa. – estava trabalhando nesta agora mesmo. – alisou a argila.

– eu adorei o cheiro que ficou na casa.

– mas e a forma? o que você está achando do formato? da expressão?

– muito bonitas, pai. elas são variações de uma mesma pessoa, não é?

– de uma mesma pessoa?

– sim, me parece uma tentativa de captar as emoções da personagem em diversos momentos, ainda assim o senhor não pretende resolver nada, respeita o Mistério. então essa personagem ao mesmo tempo que é próxima, também simboliza aquilo que é inalcançável.

– nossa, que bonito, filha, eu nunca pensei dessa forma.

– e no que o senhor pensa quando está trabalhando?

– bem, a verdade? a verdade é que eu não penso em nada, Júlia, em Nada, e meu Deus, como isso é libertador (BEI, 2021, p. 214).

É que seu pai ainda não se dera conta de que todas as suas esculturas – cabeças com a boca aberta – eram representações de si mesmo, em sua busca contínua pela expressão. Percebemos essa dificuldade em colocar-se em palavras

em alguns trechos da narrativa, como no episódio em que a Júlia, ainda criança, conta como a mãe da colega Natasha resolve os problemas sem violência, e o pai – com medo de dizer alguma coisa – apenas “deixou escapar um risinho nervoso” (p. 39) ou quando Vera obriga Sérgio a confirmar que ela era uma boa mãe, mas ele “quase não respondia /de tanto que demorava pra responder” (BEI, 2021, p. 51). “por que criar uma imobilidade tão cheia de Vida, pai?” (BEI, 2021p. 211). As esculturas de Sérgio também retomam a questão posta no início da narrativa, quando Júlia flagra a felicidade do pai e da Mulher de sardas na praça. Logo que os perde de vista, a protagonista revolta-se por ter-se sentido abandonada e, em sua fantasia, deseja exterminá-los e manter do pai “apenas o rosto e depois obrigá-lo a dizer eu te amo anda, diga eu/te/amo.” (BEI, 2021, p. 13).

Júlia, então, nota que a aparência do pai se havia transformado, “como um artista que se dedica sem descanso a um projeto que ele precisa terminar” (BEI, 2021, p. 210). Júlia faz perguntas para as quais a resposta é óbvia. Para ela, porém, tudo o que se vê é que o seu pai nunca conseguiu expressar afeto o suficiente para resgatá-la do lugar onde ela sempre se encontrou: no meio entre os extremos produzidos por ele e pela mãe.

Nessa visita, inclusive, é a primeira vez que Sérgio questiona Júlia se ela tinha um sonho; que ele a interroga sobre o próprio desejo dela. A princípio, Júlia hesita, pois não esperava a pergunta, afinal, seu pai nunca havia demonstrado maior interesse por ela, senão apenas por si mesmo. “Em algum momento você precisa se fazer esta pergunta” (BEI, 2021, p. 214). A própria pergunta que ele faz à filha se volta contra ele: as cabeças com a boca aberta há muito diziam o mesmo. Essa teria sido a última visita feita por Júlia ao pai antes de sua morte. Em um episódio posterior, ao visitar a mãe na véspera de Natal, no capítulo 37, Júlia indaga a si mesma a respeito do que sentiria ao perdê-la:

não é a mesma coisa que perder uma boa mãe
perder a minha
seria uma dor e um alívio cheio de culpa, então
até o alívio
se transformaria em Dor
e eu teria que me acostumar
com as minhas cicatrizes
órfãs de seu carrasco (BEI, 2021, p. 232).

Nota-se que a narradora lança mão de artifícios tipográficos como se quisesse tamponar a vergonha por, de certo modo, estar disposta a perder a mãe, mesmo que, nesse sentimento de culpa, houvesse o deslizamento à dor, afinal – como já mencionado neste texto – as vivências de Júlia só são possíveis através dela. Naquela mesma noite, porém, Júlia sente vontade de ir até a casa do pai para cumprimentá-lo: “está na hora de abraçar o meu velho” (BEI, 2021, p. 237). Ao chegar à rua, entretanto, percebe ter acontecido alguma coisa ao pai, e a reação dela é de choque, pois se dera conta de que, com o pai assassinado em um assalto na própria casa, a ausência dele agora era definitiva; e se aprendera, na vida adulta, a não esperar nada de Sérgio, tampouco agora poderia estabelecer, que fosse, um mísero elo superficial.

Pouco tempo após o assassinato de Sérgio, Júlia procura o garçom Maurício, conhecido de seu pai, para avisá-lo do ocorrido. Ela o convida para dar uma volta após o trabalho, e ele estranha o convite, pois não eram amigos.

e eu costumava ser evasiva com ele, acho que nunca
ficamos sozinhos por mais de dois minutos.
acontece que
com a morte do meu pai
não sei, algo mudou em mim
eu ganhei o Impulso
das crianças corajosas (BEI, 2021, p. 246).

Nessa ocasião, Júlia seduz o conhecido do pai e com ele perde a virgindade. É interessante observar que a protagonista, até aquele momento, se havia guardado. Reflete-se, pois, por que somente agora, por ocasião da morte de Sérgio, ela decide que é chegada a hora de ser deflorada. Maurício conta a ela que tinha um filho, que morava com a mãe. Também ele é filho de pais separados. “– quem não é? o amor entre duas pessoas está fadado ao fracasso.” (BEI, 2021, p. 247). Ali em seu quarto, em meio às esculturas de seu pai, Júlia se entrega a Maurício, como se expusesse a Sérgio, mesmo morto, que ela era tão mulher quanto ele fora homem, que também ela poderia sangrar e ser livre e, tal como ele, seduzir e abandonar.

Essa sedução, todavia, não é motivada pelo amor. Maurício não fora sequer uma paixão súbita, pois a verdade é que, nos encontros posteriores, ela mal o suportará. Questionar-nos-íamos, então, por que Júlia escolhe entregar-se a Maurício

em vez de a Ricardo, por quem sente algo: é que Maurício representara, naquele instante, apenas um apoio para sustentar o peso do luto antes de começar a escalar o viver novamente; uma tentativa de agarrar-se a algo que fosse sólido o suficiente para impedir a queda. Maurício fora apenas alguém com quem se permitiria provar o prazer pelo prazer, mas nada além disso, pois forçar-se a estar com ele era entregar-se à morte.

Lançar-se a Ricardo, por sua vez, representaria um mergulho em sentimentos perigosos, pois ela sabia que corria o risco de apaixonar-se. Maurício, por outro lado, não representava perigo: se ele a abandonasse, se ela nunca mais o visse, não faria a menor diferença. Ele é apenas um conhecido do pai dela, que também era pai e separado, como o seu próprio pai o fora³⁹. Quando, portanto, Júlia percebe que ele espera algo mais daquela relação, procurando-a em outros momentos, ela corta, em um rompante, aquele laço. De certa maneira, Júlia age de forma semelhante ao pai – por identificação – pois também ela não quer cultivar relações duradouras. Talvez ela ainda não acreditasse no amor. O mais provável, entretanto, é que, tendo presenciado e sentido, com todas as sensações de seu corpo, desde muito cedo, o poder destrutivo desse sentimento, não quisesse mais abrir espaço para ele em sua vida, afinal, já havia esperado demais pelas manifestações de um amor que nunca viera.

4.9 Entre o Eu e o eu: o estar só e a solidão

Um recurso bastante utilizado pela narradora é a tipografia da fonte e a espacialidade, principalmente de palavras diminutas nas frases, em especial o pronome “eu”, que aparece em diversos momentos da narrativa e é diminuído sempre que a protagonista se vê, nas relações estabelecidas, como desimportante. O uso de uma fonte bastante inferior àquela utilizada no decorrer do romance demonstra como a protagonista se sentia inferiorizada diante das outras personagens, mesmo crianças como ela, fazendo com que se sentisse quase um detalhe dentro dos episódios narrados, sobretudo aqueles vividos em família. No palco de sua existência, Júlia é aquela que fica perdida pelo caminho, nos cantos:

³⁹ Maurício ocupa, estruturalmente, a mesma posição de Sérgio, mas com a vantagem de isso não implicar incesto. Perder a virgindade com Maurício é, portanto, uma forma de perdê-lo e, em camada sobreposta, uma forma de perder, ou abandonar, o pai: ao descartar Maurício, Júlia inverte, finalmente do lado ativo, o abandono que sofrera e que nunca pudera retribuir.

& eu no tablado

trêmula, esperando
o quê,

um tiro?

a madame ligou a Música em seu rádio prateado.

[...]

e eu

pelos cantos, eu correndo atrás do fogo sendo água,

eu caindo

no palco, tropeçando

no ritmo,

a Dança

virando a mão

de uma piscina

me afogando

para onde foi aquela força de não me

importar? (BEI, 2021, p. 141-142).

Nesse episódio, no capítulo 22, Júlia é aquela que se destaca negativamente por estar vestindo azul ao passo que todas as outras bailarinas, inclusive a professora, estão de rosa. Se antes a sua timidez e a falta de confiança em si mesma já a reduziam, com esse fato da juventude, não lhe resta mais nenhuma possibilidade de que possa superar as adversidades em seu caminho. Ela sabe que não se encaixava ali, embora quisesse muito. Júlia, porém, não consegue expressar-se, pois tudo o que aprendera era se encolher pelos cantos para não se destacar. Por esse motivo, o azul de seu *collant*, comprado pela mãe, era tão deslocado em meio àquele mar de rosas, como se Júlia fosse uma gota longe do oceano, um corpo líquido sem vazão.

Logo que Júlia se torna adulta, arruma um emprego numa cafeteria e se muda para uma pensão perto do seu trabalho, onde conhece outras pessoas e pode, enfim, dedicar-se a ser quem é. O sobrenome dela – “Terra” – sugere um solo onde raízes podem fixar-se. Assim, ao escolher o sobrenome para dar título à segunda parte do livro, a narradora lança mão de uma sinédoque para marcar um outro momento na

vida de Júlia: momento em que ela começa a tomar as rédeas do seu destino, embora marcado por suas lembranças, e cultivar nessa terra algo novo que lhe possa dar frutos.

Vivo nesse quarto de pensão
e porque já estou aqui há algum tempo
o sinto como uma continuação do meu corpo (BEI, 2021, p. 154, grifos nossos).

Dessa maneira, Júlia passa a construir um território psicológico para si mesma totalmente oposto àquele vivenciado na casa da mãe, tendo, em sua nova vida, uma extensão e uma expansão de si nunca antes experimentadas. Há uma única janela no seu quarto, e ela a mantém aberta mesmo à noite, numa tentativa de desvencilhar-se da opressão materna, que costumava fechar todas as janelas. Em seu quarto, pode escutar música, dançar. Em seu mundo, ela pode fazer coisas sozinha, sem sentir o peso da solidão alheia, sem sentir-se acachapada pelo peso de frustrações que não lhe pertencem; ali, ela não precisa responsabilizar-se por nada que não lhe diga respeito. Até mesmo quando a mãe a visita e, à guisa de conselho, não se furta de lançar uma última amargura, Vera não a abala como fazia antes. No fundo, Júlia sabe que os “conselhos” amargos de sua mãe dirigem-se, de fato, a ela mesma:

– se você não criar laços – avisa – vai acabar envelhecendo sozinha. nem o dinheiro te salva, entenda, uma velha endinheirada é a coisa mais triste, é a cara do deboche. sabe aqueles quadros de palhaço que ficam com a boca aberta para você jogar bolinha? (BEI, 2021, p. 171, grifos nossos).

É interessante observar como a descrição que a mãe de Júlia faz sobre a solidão se assemelha às esculturas feitas pelo seu pai:

a mesa da sala
estava tomada pelo seu trabalho com argila.
eram Cabeças
por toda parte
sempre com a boca Aberta, o que esperavam?

beijos, talvez (BEI, 2021, p.211, grifos nossos).

Bolinhas ou beijos, certo é que ambos, pai e mãe, esperavam alguma coisa e expressavam isso cada qual à sua maneira. Para sua mãe, a solidão representava

uma circunstância de fragilidade e de escárnio social da qual a pessoa precisaria ser salva; já para o pai de Júlia, expressar a solidão por meio da arte era uma forma de libertação. Enquanto Vera temia a solidão e tinha perdido as esperanças de que o marido voltasse um dia, Sérgio a utilizava como fonte de inspiração. Para Júlia, porém, a solidão residia no desejo, e o desejo se manifestava na música e na dança, mas como fonte de inspiração e prazer, já que dançar profissionalmente malograra em sua primeira oportunidade de dedicar-se ao balé. Por outro lado, se uma pessoa não pode desenvolver um talento, ela pode reconhecer em si mesma talentos que, tal como Sérgio, ignorava possuir:

– sério. – baixe os olhos. – não, na verdade eu... não sei, se for pra sonhar? bem, eu queria mesmo era ser escritora.
– queria? ou Quer?
dei um gole no vinho.
– e o que você escreve?
– eu tenho um diário. há bastante tempo, na verdade. mais recentemente eu comecei a escrever uma história nele.
– uma nouvelle?
– um conto.
– ah! é sobre o quê?
– bem. – suspirei. – é sobre um menino que mora no campo com o tio e com a mãe. o pai está desaparecido. e ele tem uma vida conturbada em casa, é um garoto muito sensível. quer ser alguém. mais ainda não sabe como (BEI, 2021, p. 221-222).

É no encontro com Ricardo, o filho da dona da cafeteria, que Júlia, pela primeira vez, demonstra a sua atração por um homem (discutido mais de uma vez aqui) e também admite a vontade de se tornar uma escritora. Embora o seu desejo seja claramente correspondido, ela não deixa que ele prossiga, pois sabe que o rapaz está na cidade apenas para visitar a mãe e vai retornar para Paris, onde vive e estuda filosofia. Ela não quer repetir o que aconteceu com a sua avó, o que aconteceu com a sua mãe; quer dar um outro rumo à sua vida. E, nesse sentido, ser escritora torna-se a marca dessa ruptura com o passado e com a expectativa do outro, uma vez que a narradora é capaz de construir uma coreografia própria que coloca a sua experiência entre parênteses e permite-lhe uma melhor compreensão de si e do seu desejo.

Por conseguinte, ao saber que na pensão morava um escritor, Júlia deixa-lhe um bilhete sob a porta pedindo-lhe mais informações sobre o ofício. No fundo, o que ela quer de fato é expressar o seu desejo de também vir a ser uma escritora, e que

alguém que entenda aquele anseio a escute. A resposta do escritor é um incentivo para que ela invista em seu desejo, pois até então todas as tentativas de seguir o seu coração haviam sido frustradas, marcadas, de uma forma ou de outra, pela relação conturbada de e com seus pais, sobretudo no que se refere à mãe. Dessarte, escrever um diário fora a única atividade que ela começara ainda na infância e que seus pais, devido ao fato de estarem sempre tão ocupados consigo mesmos e nunca lhe prestarem muita atenção, sequer sabiam que ela tinha iniciado e, portanto, tampouco a boicotaram. O romance é, portanto, constituído pelo que se sugere serem partes do próprio diário de Júlia. Assim, seu desejo pode crescer tímido, mas é potencializado pelos dizeres de Peixoto, o escritor:

[...] através da sua carta eu pude perceber que a senhorita carrega tudo o que precisa para se tornar uma escritora.

Aposto que está se perguntando: então por que ainda não sou? Bem, a resposta é simples. Basta que a senhorita decida dentro de si. Levante o rosto de suas dúvidas (e dores!) e comece a caminhar em direção a seus sonhos. A estrada será tenebrosa, difícilíssima, amarga e até impossível em muitos momentos, não vou mentir. Mas é importante dar um passo, ainda que seja mínimo, em direção à sua arte, diariamente. Saiba que os artistas têm as horas a seu favor, eles não sentem solidão quando estão criando, são os meninos dos olhos do Tempo e, por terem o afeto desse Deus, são os únicos que conseguem vencê-lo, ainda que simbolicamente.

Faça isso, minha querida, se autorize. Daqui a uns anos, quando olhar para trás, vai perceber, orgulhosamente, que está cada dia mais perto do seu coração selvagem⁴⁰ (BEI, 2021, p. 270, grifo nosso).

Não à toa, a própria resposta de Peixoto a direciona ao caráter metalinguístico do texto ao sugerir que ela dê um passo em direção à arte que produz, num desvã para dentro, e não o contrário, o que revelaria a visão estética de valorização do objeto em si, da escrita enquanto processo de fabulação e de encontro, não apenas de valores pragmáticos. Por certo, essa resposta também a deixa em êxtase, pois é

⁴⁰ Como já mencionado neste capítulo, trata-se de uma alusão ao primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, de 1943, mas publicado em 1944. É importante ressaltar que se podem notar aproximações entre Júlia e a protagonista do romance de Lispector, Joana: ambas, desde a infância, exploram a ludicidade da percepção via linguagem; Joana, a todo tempo, é fiel a si mesma e ocupa, em relação ao outro, uma posição deslocada e imprevisível, que coloca as demais personagens numa situação de insegurança. Júlia, por sua vez, experimenta-se às avessas e precisa atingir a maioridade e deixar a casa dos pais para compreender a posição que ocupa no que tange a si mesma e quanto, a partir dessa fase, ela permitirá que o outro orbite em torno dela.

quase um eco tradutório de tudo aquilo que ela sentia e, enfim, a protagonista traz à luz o que realmente queria para a sua vida, algo já sabido, mas por vezes adiado e, à semelhança da personagem de seu conto, Ed, fará o que for preciso para conseguir embarcar no trem que a levará rumo ao seu desejo:

[...] o garoto se levantou da cama. Com a coragem renovada, pulou a janela do quarto. Antes de começar a correr, olhou para a sua casa pela última vez. Lembrou do blues que seu pai cantava no milharal e atravessou a noite, rumo à estação. Gritaria, se pudesse, gritou por dentro e a sua coragem cresceu (BEI, 2021, p. 226).

Ainda no trecho do conto escrito por Júlia, a ideia de gritar por dentro, para além da expressão de dor e de angústia, pode também estar ligada à noção do trabalho de tecedura do romance, o que mais uma vez aproximaria *Pequena coreografia do adeus* do ideário estético de um dos romances de Clarice Lispector, qual seja, *A hora da estrela* (1977), que também possui uma voz que consitui a tríade narrador – personagem – autor. Quando Júlia iniciara esse conto, seu pai ainda não havia sido assassinado, de maneira que o final dele só será lido para Sérgio em seu túmulo. No texto escrito pela protagonista, o garoto parte sozinho, de trem, rumo à cidade grande, onde tem esperança de viver novas e melhores experiências, deixando para trás a vida de sofrimento que levava até então. Enquanto acompanhamos os acontecimentos com a personagem no conto de Júlia, percebemos que Ed é, novamente, um reflexo dela mesma no espelho.

É interessante notar que o momento em que Júlia recusa o convite de Ricardo para passear de moto é posterior àquele em que tinha começado a escrever o conto, e isso indica que o desejo de tornar-se escritora já havia começado a tomar forma dentro dela: um caminho menos destrutivo e de sublimação das reminiscências mais dolorosas de sua infância. Júlia havia, enfim, começado a desvincular-se da herança de rancores e frustrações familiares; começado a desvencilhar-se do olhar do outro, tal como a personagem de seu conto, que olha para o passado pela última vez antes de embarcar no trem.

O feminino nas obras de Bei passa, pelo menos até agora, pela "poética de estilhaços e hibridismo", conforme apontam Marco Aurélio Conte e Beatriz Guimarães Oliveira (2025), sustentando que a autora lança mão de "um hibridismo formal, estruturado sobre a interpenetração entre a épica, a dramática e em especial a lírica,

para veicular suas críticas sociopolíticas e investigações estéticas acerca do isolamento do ser humano moderno" (CONTE; OLIVEIRA, 2025, p. 9). Mais ainda: em seus dois romances iniciais, é possível identificar a solidão e o isolamento como características que os autores consideram intrínsecas à experiência do sujeito contemporâneo.

Aline Bei dialoga com essa problemática formal, acrescentando a ela o elemento feminino. Isso significa que o subjetivismo, fruto do isolamento e da instrumentalização das relações sociais, em suas obras, passa obrigatoriamente pelo crivo da sexualidade, ou seja, o elemento isolacionista encontra muitas vezes a sua causa e a sua determinação na percepção social da feminilidade enquanto condenação a uma vida mensurada em relação à masculinidade. (CONTE; OLIVEIRA, 2022, p. 11)

Nesse sentido, a leitura de *Pequena coreografia do adeus* pode ser situada em um horizonte mais amplo de reflexão sobre a experiência contemporânea, especialmente a partir de Walter Benjamin (2020), que identifica, nas sociedades modernas, uma progressiva desvalorização das experiências coletivas em favor das individuais, resultando na “perda da comunicabilidade da experiência” (BENJAMIN, 2020, p. 25). Isso ajuda a compreender a forma como o romance de Aline Bei constrói uma atmosfera em que a experiência não se organiza como partilha, mas como fragmento, como algo que resiste à transmissão direta e se refugia na linguagem íntima da narradora.

Essa perspectiva benjaminiana permite compreender algo que a análise estritamente psicológica da protagonista poderia deixar escapar: o isolamento de Júlia é o resultado de uma infância traumática ou de vínculos afetivos rompidos, mas não só isso; é, também, uma condição da linguagem em que ela se inscreve. Benjamin (2020) distingue, como já visto nesta tese, a *experiência* (*Erfahrung*), transmissível, partilhável, acumulável ao longo do tempo, da *vivência* (*Erlebnis*), fugaz, intransferível, reduzida ao instante. O indivíduo moderno, segundo ele, encontra-se cada vez mais confinado à segunda, pois suas vivências não se convertem em experiência coletiva, não passam de uma geração à outra, não formam tradição e restam como fragmentos sem destinatário.

É nesse intervalo que a escrita de Júlia encontra sua razão de ser, porque ela não escreve para comunicar, mas para reter. O diário não tem interlocutor real – é destinado a si mesma, ou ao vazio – e o conto que ela compõe possui uma personagem que parte sozinha, sem que ninguém a espere do outro lado. A carta que

envia ao escritor Peixoto é, dessa maneira, uma tentativa de verificar se o que ela sente pode, enfim, ter algum nome. A resposta que recebe tem o efeito de uma nomeação, e nomear, na lógica do texto, equivale, como já discutido nesta tese, a existir. Peixoto devolve a Júlia, para além de um elogio, a possibilidade de que, via escrita, a sua vivência se converta em experiência transmissível, em literatura.

Nesse sentido, *Pequena coreografia do adeus* expressa, no plano diegético, o mesmo problema que o romance enfrenta formalmente (e que *O peso do pássaro morto* também já mostrara): como tornar partilhável aquilo que, por sua natureza mais íntima, resiste à partilha? A resposta é, pois, uma prosa cuja forma, ao fragmentar a narrativa, espacializa o silêncio na página e, ao rebaixar tipograficamente o "eu", não simplesmente representa o isolamento, mas o faz sentir ao leitor.

É nesse mesmo eixo que Clara Mayara Vasconcelos e Rafael Braz (2023) situam a obra, ao relacioná-la ao contexto hipermoderno no qual o esvaziamento de sentidos e a instabilidade das relações produzem um indivíduo atravessado por incertezas. Para os autores, em *Pequena coreografia do adeus*, esse contexto se traduz em uma narrativa que tensiona a própria ideia de liberdade, frequentemente experimentada como problema. A solidão que emerge desse quadro não se restringe, portanto, a uma condição individual, mas se configura como um traço estruturante da literatura contemporânea. É, também, o que apontam Antônia Kácia Bezerra e Monalisa Valente Ferreira (2024), ao aproximarem a escrita de Aline Bei da de Djaimilia Pereira, escritora luso-angolana, identificando, para além de uma linguagem do feminino, uma forma compartilhada de construção de personagens marcada pela solidão. Nesse contexto, como observam as autoras, tais escritas ampliam a diversidade de vozes femininas e tonificam os modos de narrar a experiência no presente, reinscrevendo, em chave sensível e crítica, os embates que marcam o indivíduo no contexto sócio-político contemporâneo.

[...] Bei e Pereira não apenas ampliam a diversidade de vozes femininas na literatura contemporânea, mas também oferecem uma reflexão sensível e provocativa sobre as complexidades da experiência feminina na sociedade atual e as nuances dos embates presentes em suas práticas do contexto sócio-político, atualizando debates e ocupando espaços, com seus corpos e escritas literárias. (BEZERRA; FERREIRA, 2024, p. 19)

Em ambas, o isolamento é habitado e incorporado à tecedura da própria frase. Júlia, personagem de Bei, não chora a sua solidão diante do leitor, mas a transforma

em trilhas imaginárias, em brincadeiras no espelho, em conto, e é essa capacidade de sublimação quase silenciosa o que se pode identificar como forma partilhada de construção de personagem, e que, no caso de Bei, encontra na fragmentação o seu veículo mais significativo.

Ao recusar fazer parte da história do outro, torna-se cada vez mais a protagonista da própria história. Ao contrário dela, entretanto, sua mãe, Vera – mostrando que ainda não estava preparada para deixar o palco e que ainda carecia da atenção do outro –, tem uma crise, fazendo com que a filha precise correr ao seu encontro:

[...] senti medo
de perdê-la
antes mesmo de
tê-la

– Mãe?
– (se virando pra mim) Sérgio?

– sou eu, Mãe, a Júlia.

– Sérgio! ela disse

tentando alcançar

minha boca

tentando alcançar

minha boca

deixei (BEI, 2021, p. 279).

Há, nesse instante final, uma simetria que o capítulo inteiro preparou sem anunciá-la. Júlia passou toda a infância querendo caber no desejo dos pais: ser vista pelo pai na praça, ser chamada de "meu amor" pela mãe na escuridão do quarto. No final, é ela quem acolhe a mãe delirante, quem se apequena – “deixei” – para que Vera possa encontrar, naquele corpo adulto, o marido que perdeu. O movimento é inverso

ao de toda a narrativa, pois não é mais Júlia buscando caber no outro, mas o outro que, ao desintegrar-se, encontra guarida nela.

Esse movimento final é a materialização daquilo que a protagonista aprendeu pela via mais árdua: que o amor, em sua família, nunca chegou limpo, nunca chegou nomeado, nunca chegou no momento esperado. Chegou à meia-luz, chegou disfarçado, chegou tarde, chegou confundindo os nomes. E Júlia, que por toda a narrativa escreveu para encontrar o "eu" que a família tentara apagar, termina o romance capaz de emprestar a própria boca à ilusão da mãe, não porque se perdeu, mas porque, pela primeira vez, se sente grande o suficiente para isso.

A "pequena coreografia do adeus" que o título anuncia realiza-se, então, não na separação dos pais, não na morte do pai, mas nessa atitude mínima e poderosa. Uma só palavra, grafada em fonte reduzida, como tantos outros "eus" ao longo do texto. Dessa vez, porém, o apequenamento não é a marca da exclusão, mas a marca de quem escolhe, conscientemente, ocupar o lugar do outro por um instante, e isso, na trajetória afetiva de *Pequena coreografia do adeus*, é o maior ato de amor que a narrativa registra.

5. DEPOIS DE TER VOCÊS, O QUE RUI: INVENÇÃO, SEDIMENTO E FORMA

Os três capítulos anteriores desta tese percorreram o universo de cada uma das obras aqui reunidas, isto é, a família-mosaico de Crisóstomo em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe; a protagonista inominada de *O peso do pássaro morto*, e Júlia Terra em *Pequena coreografia do adeus*, ambos romances de Aline Bei. Nesses capítulos, a análise se deteve sobre o que era específico em cada obra, buscando equilibrar as abordagens de forma e de conteúdo. Este capítulo, porém, propõe uma dinâmica diferente, qual seja, o de colocar as três narrativas em diálogo, deixando que elas se iluminem mutuamente e observando o que emerge desse encontro que não seria visível em nenhuma delas lida isoladamente.

Assim, as seções aqui organizadas investigam o que essas três obras têm em comum no que diferem, e no que diferem naquilo que têm em comum: família, solidão, violência, olhar, tipografia, saídas, sagrado, entre outros elementos a serem explorados. Vale ressaltar que, em algumas das seções, elementos temáticos serão destacados em detrimento de alguns dos aspectos formais, embora estes não sejam abandonados, pois ainda que existam “movimentos” de convergência e divergência estruturais nas três narrativas, há também rotas que se afastam e se aproximam pelo viés do tema. O cotejo das três obras, em linhas gerais, reconhece determinados problemas, quais sejam, a família como estrutura em crise, e o amor como promessa que a ausência corrói, mas cada uma os elabora por caminhos formais e temáticos próprios, e é nessa distinção que elas se dão a reconhecer como contemporâneas.

5.1 Se a família, se a família fosse minha...

Em tese, nas três narrativas, o modelo de família que serve de ponto de partida é o da família nuclear tradicional – com pai, mãe e filho –, mas este modelo surge como moldura que expõe a sua própria insuficiência, pois em todas as três obras, os pais aparecem em conflito interno ou ausentes. Em *O filho de mil homens*, esse modelo se desenha com maior nitidez em dois momentos, quais sejam, na apresentação da família de Isaura e na relação de Antonino com Matilde. Em ambos os casos, a figura paterna está ausente seja por incapacidade afetiva, seja por morte. O pai de Isaura não fornece a ela nenhuma forma de amparo e, ao deparar-se com o abandono dela pelo noivo, toda a sua resposta se resume a uma visita infrutífera ao

pai do rapaz, numa tentativa de restaurar uma honra que, no fundo, nunca fora sua para guardar. A própria Isaura, já adulta, resume esse fato com uma frieza que é, ao mesmo tempo, uma forma de luto:

[...] o padre abençoou o casal mais por piedade do que por juízo. Era como casar dois animaizinhos destituídos de grandes méritos mas indubitavelmente filhos empobrecidos de deus [...] Dizia a vizinhança aquilo ser um desrespeito pela morte do pai da noiva, que havia apenas umas semanas fora enterrado. A própria Isaura pensou sobre isso. Mas ainda que tivesse tentado ajudar, ainda que antes de morrer tivesse procurado o vizinho para lhe pedir o rapaz, à Isaura parecia-lhe o pai uma personagem distante, desnecessária. Percebeu a solidão que crescia, mas não entristeceria pelo desaparecimento dele. (MÃE, 2016, p. 65, grifos nossos)

Nota-se, no excerto, que a construção sintática retarda a informação central, pois a oração principal contém um complemento circunstancial comparativo que a relativiza, e essa estrutura introduz um movimento descendente que atravessa todo o excerto. Diante disso, o diminutivo introduzido por símile produzirá efeito de rebaixamento, não ternura, e a expressão que invoca a origem divina intensifica isso ao usar a crença religiosa como operador de um efeito de diminuição, como se a graça fosse, também ela, escassa para aquelas pessoas. Quando o ponto de vista é dirigido à perspectiva de Isaura, a construção muda de registro, e as orações concessivas não completam nenhuma consequência, porque o que vem depois delas é sempre a mesma constatação de irrelevância. Assim, a palavra escolhida para nomear o pai na memória de Isaura pertence ao campo da ficção, e esse deslocamento semântico mostra que aquele homem real (dentro da coerência da narrativa) nunca foi, de fato, presente.

Já no caso de Antonino, a ausência paterna é vivida como lacuna constitutiva:

O Antoninho achava que era maricas porque lhe faltara o pai ou talvez porque não fora à escola e não se habituara às raparigas como rapazes comuns. Achava que em algum momento alguma coisa falhara na sua educação sentimental, certamente porque não houvera quem o levasse a ver como se fazia na distinção clara entre as coisas de menino e as coisas de menina. Se o pai não tivesse morrido, e ele ainda com seis anos mal feitos, o Antonino teria visto por perto as atitudes certas dos homens e desenvolveria uma atração pela imitação do pai, cortejando as mulheres como lendário que o falecido cortejara a Matilde. (MÃE, 2016, p. 112)

O verbo que abre cada bloco de raciocínio de Antonino atua como marcador da fragilidade do que está sendo enunciado, pois não se trata de afirmação ou de memória, mas tão somente de hipótese construída sobre hipótese. Esse conjunto de

suposições encadeadas revela que o discurso de Antonino sobre si mesmo não lhe pertence, uma vez ele fala de si próprio com palavras que foram ditas a seu respeito, e o advérbio de certeza colocado no meio do segundo período sem qualquer âncora factual que o sustente é, disso, um elemento relevante, porque tenta introduzir uma constatação onde há apenas a internalização de um julgamento alheio, incorporada tão completamente, que o personagem já não a percebe como estranha. O relato sobre o pai, descrito como lendário no modo como cortejara a mãe, encerra o episódio numa quase “mitologia paterna”, afinal, esse é o pai que lhe foi narrado, e é esse pai-lenda que lhe serve de parâmetro para a própria incompletude.

Além disso, a escola surge, no discurso de Antonino, como uma promessa de extensão da família, de um lugar que ensinaria ao menino como se portar dentro do papel social atribuído ao masculino, que lhe transmitiria, por meio da convivência e da imitação, os comportamentos que o tornariam reconhecível como homem naquela sociedade. Esse dado nos interessa porque, nas narrativas de Aline Bei, a escola é um espaço tangível e funciona de maneira radicalmente oposta àquilo que Antonino imaginaria ser esse espaço, pois longe de ser uma extensão do lar, em Bei ela é o lugar onde o lar falha duplamente, onde a ausência de proteção doméstica se confirma e se amplifica e onde os indivíduos que já chegam fragilizados não encontram acolhimento, senão uma nova arena de exposição.

Em *O peso do pássaro morto*, a nova escola, para onde a protagonista é transferida após a morte de Carla, é grafada com inicial maiúscula – “uma Selva” (BEI, 2017, p. 29). Essa maiúscula alegoriza e transforma o substantivo comum num território com nome próprio, e a Selva é a metáfora de uma predação organizada:

Riram muito
do meu pé me apontando
dedos, fizeram 1 Roda em volta de mim.
eles Giravam gritando é cópia, gritando
é feia,
pensei que morreria igual a carla, será que aquilo era morrer?
minha calça ficou
Molhada, calça cinza de moletom virando escura.
comecei a ouvir risada mais altas e um:

- ela se Mijou! (BEI, 2017, p. 30)

Vale notar que os adjetivos usados deslocam-se das ações e objetos para o corpo da própria personagem, uma vez que grande parte deles está ancorada: "cópia" prende-se ao tênis; "molhada", "cinza" e "escura", à calça; "mais altas", às risadas. "Feia", porém, rompe essa lógica, pois seu referente não está determinado, embora seja sabido que se refere à protagonista; ao ficar suspenso, no entanto, ele exerce uma força de atração sobre os adjetivos que aparecem antes, destituindo-os dos seus referentes e fazendo com que o que era descrição de um tênis, de uma calça, de um som retroaja e passe a qualificar a protagonista. Ademais, o número "1" no lugar do artigo indefinido "uma" pertence à linguagem do inventário, do registro burocrático e, trazido para dentro de um episódio de humilhação, produz um efeito de frieza que amplifica a violência; é, também, a marca da criança que a narradora um dia foi e que ainda estava aprendendo as distinções nominais e que, ao subverter a gramática, acerta a experiência: aquilo foi contável, uma espécie de evento quase que com número de série. Além disso, as acusações chegam a partir de um sujeito determinado desinencial, e o fato de aparecerem no discurso direto sem nenhuma marca de delimitação dissolve a fronteira entre o que foi dito à protagonista e o que ficou dentro dela. Assim, a única frase que sai do registro externo aparece no centro da cena, como se indicasse que a morte de Carla é o eixo em torno do qual toda humilhação posterior orbita.

Em *Pequena coreografia do adeus*, porém, Júlia nomeia o que existia em sua casa com a exatidão de quem sequer parece perceber isso como metáfora:

[...] uma conversa em família
nunca foi possível, não na minha casa
lá somos três solitários
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós (BEI, 2021, p. 108).

A cadeia sintagmática rompida recusa a subordinação e não forma um período contínuo, e as conjunções ausentes tornam-se a primeira prova de que o conteúdo ainda está tentando dizer aquilo que mal se consegue ordenar. O advérbio "gravemente", por sua vez, tomado emprestado das linguagens médica e jurídica, ao caracterizar a vida doméstica, transforma o sofrimento em registro permanente, em algo que não passa e não prescreve. O encerramento, porém, é ainda mais conflitivo,

porque a guerra que o trecho enuncia é travada contra os próprios combatentes e a própria “nação” que todos eles habitam, e o pronome “nós” demonstra a lucidez com que Júlia nomeia a casa em guerra sem colocar-se fora dela.

Logo, comparando-se as três narrativas, confirma-se o movimento de que, em Mãe, a insuficiência familiar abre espaço para a invenção; em Bei, ela deixa sedimento. Além disso, em *O filho de mil homens*, há uma lógica de convergência, e os fragmentos se movem em direção a um centro, Crisóstomo, e a narrativa encontra, nele, uma forma de repouso. Nos dois primeiros romances de Aline Bei, não há centro que atraia os fragmentos, deixando insolúvel e sobreposto o seu eixo estruturador. Não por acaso, essa diferença temática entre as narrativas encontra expressão direta nas escolhas formais de cada obra. Se *O filho de mil homens* se organiza em uma prosa corrente, de períodos que fluem e se encadeiam, é porque sua lógica narrativa é uma lógica de chegada, e os “fios soltos” das personagens centrais tendem para Crisóstomo, e a linguagem acompanha esse movimento de coesão. Já nos romances de Aline Bei aqui estudados, a prosa se desfaz em sintagmas quebrados, em lacunas e espaços em branco, em frases suspensas que não se fecham, distribuídas verticalmente pela página como se a gravidade do que é narrado pesasse sobre a própria sintaxe, pois uma narrativa sem um centro que atraí mal consegue admitir uma frase que a conclua; uma personagem que carrega o peso do que não foi elaborado não encontra, na linearidade discursiva, nenhum repouso que o texto possa oferecer.

Nesse contexto, no entanto, vale notar que a família-mosaico de Crisóstomo, embora inventada e menos infeliz do que as famílias narradas nas obras de Bei, não escapa completamente das imposições que critica. Nela, Crisóstomo continua exercendo o papel do homem provedor; Isaura, o de matriarca; Camilo, o do filho estudioso e obediente; Antonino, o de tio postiço, presente, mas sem função muito definida. O amor de Crisóstomo manteve-os unidos, mas os papéis estabelecidos dentro dessa nova família reproduzem, estruturalmente, a organização da família que ela veio substituir. A narrativa não denuncia isso, mas o mostra, e é essa sutileza que impede uma leitura idealizante da família inventada e nos revela uma utopia necessária para as personagens, mas não ingênua. De todo modo, no trecho a seguir, os verbos chegam em sequência coordenada: amar, dar um beijo, abraçar e pensar têm, na sintaxe, o mesmo peso, e essa horizontalidade gramatical é também a forma do amor de Crisóstomo, que busca captar a todos em sua rede de afeto. O

apagamento da marca de interrogação na pergunta de Antonino, dessa maneira, transforma a pergunta em pedido e o pedido em algo que aguarda confirmação sem exigí-la. É nessa tensão, pois, que o texto guarda a complexidade do amor como prática, e não como impulso.

E ela disse: amanhã. Ficamos a conhecer melhor a cria, oferecemos-lhe o boneco dos botões e misturamos as famílias a ver como se faz festa. O Antonino lembrou: e o velho Gemúndio. E ela disse: que venha também. O Crisóstomo abraçou o boneco do sorriso de botões e sorriu também, beijou a Isaura e pensou que era uma boa ideia. Abraçou o boneco, e o Antonino perguntou: posso misturar-me na vossa família. A Isaura disse que sim, fazendo um esforço genuíno para ser uma boa pessoa (MÃE, 2016, p.182).

No caso específico de Antonino dentro da família-mosaico, é ofertada, tacitamente, uma saída que é, simultaneamente, uma meia-saída. Ele encontra um lugar onde não é mais perseguido, onde a vizinhança maledicente não tem acesso direto à sua vida, onde Crisóstomo o chama pelo nome sem desviar o olhar, mas não se trata de um lugar de desejo: Antonino não é amado de volta da forma que o completaria. O destino de Antonino, comparado ao destino de Camilo, é a prova de que a família-mosaico não promete a todas as personagens o mesmo tipo de resolução. Isso mostra que o amor de Crisóstomo, por mais generoso que seja, não é ilimitado em seus efeitos.

Em *O peso do pássaro morto*, a família-sedimento se desenha em dois momentos distintos: a família de origem é aquela da qual a protagonista se afasta sem jamais se desprender completamente, porque o que foi depositado continua pesando mesmo depois que ela parte – “chamam isso de família, eu não tinha muito mais o que /perguntar” (BEI, 2017, p. 120). A família que ela constrói com Lucas e com Vento, porém, é a única em que ela ocupa o centro. Entre as duas, porém, há uma continuidade, já que o sedimento não para na família de origem, ele segue, e é na relação com Lucas que ele reaparece como aquilo que se deposita sem que ninguém perceba que está se depositando. Vento é, nessa família por sedimentos, o único vínculo que escapou a esse peso e, quando morre, o que se encerra é, também, a única parte dela em que o afeto havia circulado livremente.

Em *Pequena coreografia do adeus*, a família tem outra singularidade, a de ferida, algo que não cicatrizou completamente, que ainda dói ao tato, mas que é também o lugar a partir do qual Júlia aprende a se conhecer.

e tudo isso seria ótimo, claro, se eu

fosse uma dessas pessoas que caminham despreocupadas pela cidade em busca de um presente para o amigo-secreto. no entanto, sendo quem eu sou e com a família que eu tenho: o natal era a data mais triste que o ano poderia me trazer (BEI, 2021, p.175).

A imagem das pessoas que caminham despreocupadas pela cidade remete a um hábito completamente mundano, mas é evocada pela protagonista com a distância de quem observa uma espécie diferente da sua. O que organiza o excerto, porém, é o seu movimento final, pois a construção sintática anuncia uma explicação, mas o que chega depois dos dois pontos é uma declaração que, em vez de tentar explicar, apenas constata. Saber que o Natal é a data mais triste do ano não explica por que ser quem ela é e ter aquela família torna impossível caminhar despreocupada pela cidade, isto é, a causa permanece não dita. Logo, ainda que sem as reticências que tipicamente a marcariam na página, é possível identificar semanticamente a presença da aposiopese, uma figura retórica que consiste na interrupção do enunciado antes de sua conclusão efetiva, de modo que o não dito ocupe o lugar do que deveria ser explicado. O silêncio resultante disso demonstra que o que Júlia não enuncia sobre si mesma e sobre a família não é mero esquecimento ou falta de percepção, mas a recusa de verbalizar completamente o que, naquele momento, ela não quer ter de reviver, já que o Natal lhe seria a factualidade de algo que, de tão real, não precisa ser antecipado.

Ao contrário da protagonista de *O peso do pássaro morto*, que nunca encontra as condições para elaborar o que viveu, Júlia desenvolve, ao longo da narrativa, uma relação reflexiva com a própria família, visto que ela a examina, oscilando entre o amor e o ressentimento sem se fixar em nenhum dos dois. Essa oscilação condensa o movimento de quem ainda está “dentro” da ferida, mas já consegue olhar para ela com alguma distância. Vera não é reduzida à vilã que Júlia, em certos momentos, precisaria que fosse; o pai não é absolvido pela ternura que Júlia sente por ele, sendo esta família-ferida o lugar onde a violência e o amor passam a coexistir sem se anular.

5.2 O amor como aprendizado

Em *tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021), bell hooks (p. 38) sustenta uma tese que incide diretamente sobre o universo das três obras aqui analisadas: a

de que o amor não é um sentimento dado, mas uma prática que se aprende ou que se deixa de aprender.

Os pais da protagonista do segundo romance de Aline Bei, por exemplo, não são, necessariamente, personagens que não amam a filha no sentido afetivo, mas são pessoas que não aprenderam, em sua relação com o outro, como o amor se pratica. Vera bate na filha e ao mesmo tempo ama o marido com uma intensidade que a consome; o pai da protagonista de *O peso do pássaro morto*, por sua vez, parece ter sentimentos pela família, mas não tem as ferramentas para transformá-los em cuidado real.

Sendo assim, é interessante que hooks (2021) organize seu livro em torno de virtudes como clareza, justiça, honestidade, compromisso, comunidade, e não em torno de sentimentos. O amor, para ela, é, como mencionado, uma questão de conduta, de como alguém age em relação ao outro, de que garantias oferece, de que presença mantém, de quais espaços resgata.

Abraçar uma ética amorosa significa utilizar todas as dimensões do amor – “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” – em nosso cotidiano. Só podemos fazer isso de modo bem-sucedido ao cultivar a consciência. Estar consciente permite que examinemos nossas ações criticamente para ver o que é necessário para que possamos dar carinho, ser responsáveis, demonstrar respeito e manifestar disposição de aprender (HOOKS, 2021, p.111).

No capítulo segundo de seu livro, hooks (2021, p. 75) descreve que "Não pode haver amor sem justiça". A afirmação, no contexto do capítulo sobre a infância, é dirigida às estruturas sociais que privam as crianças dos seus direitos, mas ela surge, nos três romances aqui estudados, de um modo mais íntimo: não pode haver amor onde a justiça não existe na relação entre pais e filhos, onde a criança não tem voz, onde o corpo da filha é superfície de descarga das frustrações da mãe, onde a gravidez resultante de um estupro não revelado é tratada como consequência moral de um comportamento dito inadequado. A família, nesse sentido, é o lugar onde o amor precisa ser ensinado, e onde esse ensinamento, com frequência, fracassa.

perdizes pela janela era um bairro de ladeira.
minhas canelas
atrasadas de menina
enfim engrossariam mesmo sendo tarde demais pro amor (BEI, 2017, p. 139)

O sintagma que nomeia a parte do corpo da protagonista ocupa, sozinho, uma linha, e esse isolamento faz com que ele exista antes da mulher que o carrega. Em termos gramaticais, "de menina" funcionaria como adjunto adnominal de "canelas"; porém, o deslocamento hipalágico (que se tornará, também, metonímico) faz com que a expressão deixe de qualificar apenas a parte do corpo e passe a transferir para ela a condição da protagonista naquele momento, inscrevendo no físico o que é existencial. O adjetivo que qualifica as canelas não descreve uma criança, mas sim uma mulher cujo corpo ainda porta as marcas do que a menina que ela foi não teve condições de viver no tempo certo, explicitando que a maturidade física chegou enquanto, afetivamente, a protagonista era, ainda, uma criança a tonificar seus sentimentos. Dessarte, o seu corpo de mulher, marcado pelo seu atraso de menina, busca, na vida adulta, conformar aquilo que, em sua infância e adolescência, ela não pôde.

Em *O filho de mil homens*, esse colapso também existe, por exemplo, nas famílias de origem de Isaura e de Antonino, embora o texto de Mãe proponha uma resposta que hooks (2021), de certa forma, também propõe: a possibilidade de aprender a amar fora da família original, de construir comunidades afetivas que não dependem do sangue. A família-mosaico de Crisóstomo é, nesse sentido, uma comunidade de amor aprendido, embora não esteja imune à lógica que veio substituir. Se o amor de Crisóstomo é genuinamente aprendido e praticado, os papéis que ele distribui dentro da família-mosaico, como visto, talvez pareçam reproduzir, em certa medida, a estrutura de uma família não superada e, assim, o que hooks (2021) chamaria de amor justo exigiria também uma revisão dessa estrutura.

Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizam em comunidades. Comunidades alimentam a vida – não as famílias nucleares nem o casal, e tampouco a dureza individualista. Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade (HOOKS, 2021, p. 136).

A frase que Crisóstomo dirige ao filho Camilo – "todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo" (MÃE, 2016, p. 205) – é, no vocabulário de hooks (2021), uma definição prática do amor como expansão dessa pertença, pois o amor que Crisóstomo pratica não é passivo nem instintivo; é, sobretudo, uma decisão reiterada a cada acolhimento e a cada vez que ele olha para alguém que a sociedade

descartou e recolhe essa personagem à luz do seu afeto. A hipérbole dos mil pais e das mil mães é a inversão semântica do próprio título do romance, que aqui se completa. Se o título propõe um filho de mil homens, a fala de Crisóstomo ao filho propõe que todos os filhos o são, e a construção que define a solidão desloca o problema do plano da circunstância para o plano do olhar: não se está só porque faltam pessoas, mas porque falta a capacidade de reconhecê-las via pertencimento. Esse deslocamento é, nesse sentido, o que distingue Crisóstomo das demais personagens do romance, e é o que o texto de Mãe propõe como resposta ao que as narrativas de Bei documentam como ausência.

O Crisóstomo explicava que o amor era uma atitude. Uma predisposição natural para se ser a favor de outrem. É isso o amor. Uma predisposição natural para se favorecer alguém. Ser, sem sequer se pensar, por outra pessoa. Isso dava também para as variações estranhas do amor. O miúdo perguntava se havia quem amasse por crime, por maldade. Alguém amar por maldade, repetia. O pai achava que talvez não. A maldade tinha de ser o contrário de amar (MÃE, 2016, p.122, grifos nossos).

Essa acumulação sinonímica é a forma encontrada para tornar o conceito irrecusável, e repeti-lo com variações é, pois, fixá-lo. Logo, a pergunta do filho sobre quem amaria por maldade e a resposta binária do pai encerram o excerto com uma lógica aparentemente simples, porque, no universo de Crisóstomo, os opostos vão-se tornando claros, algo que contrasta com as protagonistas de Aline Bei, às quais nada nunca lhes foi dado com essa clareza.

Nos dois romances da autora brasileira, a dificuldade das personagens em experimentar o amor é apresentada como consequência de uma formação que não lhes deu as ferramentas necessárias. bell hooks preconiza, em seu diagnóstico, que "Aprender definições falhas de amor quando somos bem jovens torna difícil sermos amorosos quando amadurecemos" (HOOKS, 2021, p. 105). A protagonista de *O peso do pássaro morto* começou comprometida com o amor – a intensidade com que amou Carla, com que se apegou ao seu Luís e com que cuidou do deusinho do presépio é a prova disso, apesar de o caminho ir-se fechando ao longo dos anos (e recuperado quando ela encontra, num posto de combustível, o cão Vento), de modo a parecer que não havia mais direção possível.

eu passava horas
trancada no quarto depois do colégio.
não queria comer, minha mãe insistia.

dizia que
o amor era um vento,
logo passa e começa outro com tanta naturalidade que você nem percebe.
mas é a culpa mãe,
trezentos
quilos
de culpa
e ela achando que nessa história eu era santa (BEI, 2017, p. 54).

A brevidade das frases mimetiza a ideia de que as decepções do amor são passageiras, coisas que se atravessam rapidamente e se deixam para trás. O sintagma longo que se segue, porém, age como antecipação, pois ao pretender explicar o amor pela sua velocidade de substituição, ele sedimenta, na própria extensão da frase, aquilo que será duradouro na vida da protagonista; não uma simples decepção passageira, mas a violência que sofrerá e, sobretudo, o obstáculo que se instalará entre ela e a capacidade de amar e de se deixar amar. Essa extensão antecipa também, à sua maneira, a chegada do cão: o único amor que ficou. Os sintagmas curtos que encerram o excerto, todavia, têm outra direção, e não a brevidade dos primeiros, que mimetizavam a leveza, mas a de algo que escorreu e se sedimentou nas entranhas: a culpa distribuída em três linhas escorre pela página como desce sobre o corpo. Assim, a protagonista não apenas a carrega, mas a organiza a partir do olhar que os colegas de sala têm dela e que ela mesma passou a incorporar.

Júlia Terra, por sua vez, percorre um caminho diferente: ela aprende, ao longo de sua história, a distinguir entre o amor que lhe foi dado – insuficiente e violento – e o amor que ela poderia praticar.

abri meu diário.
eu estava com vontade de Escrever
não sobre mim
gostaria de
escrever uma história
será possível? escrever
sobre o outro, esquecer
do eu (BEI, 2021, p. 164).

O desejo de escrever sobre o outro se desdobra pela página em sintagmas

cada vez mais curtos, plasmando no texto a aproximação do “eu” que a protagonista quer justamente evitar. A interrogação que interrompe esse movimento não é retórica, pois Júlia genuinamente não sabe se consegue, e essa dúvida colocada no meio do desejo é o sinal de quanto o seu “eu” resiste a ser esquecido e deixado de lado. Por sua vez, a maiúscula que distingue o ato de escrita do restante da frase indica que, para Júlia, escrever é um movimento de outra ordem, algo que merece ser separado do cotidiano, e é por isso que ele carrega a possibilidade de reparação, não no sentido sentimental, mas no sentido de praticar, pela ficção, o cuidado que a criança que ela foi não recebeu.

A diferença entre as duas protagonistas de Bei, nesse aspecto, é, sobretudo, uma diferença de acesso. A protagonista de *O peso do pássaro morto* não encontrou o interlocutor que Júlia encontrou em Peixoto – alguém que a visse e dissesse, em palavras, que o que ela tinha era suficiente para existir. Sem esse reconhecimento, a prática do amor não teve por onde começar e, sem essa prática, o desejo foi secando até restar apenas a casa indestrutível, o desejo sem endereço. É verdade, todavia, que o Capítulo 2 desta tese revela uma figura que poderia ter ocupado esse lugar: o Chefe inominado, que a amava em silêncio, conhecia o sonho dela de ser aeromoça e chorou compulsivamente ao saber de sua morte. Mas o próprio narrador do capítulo póstumo o descreve como um boneco com a boca apagada, a mesma imagem que rodeia a protagonista. Diferentemente de Peixoto, que devolve a Júlia a palavra como ação possível – “há uma escritora no quarto 31” (BEI, 2021, p. 269) –, o Chefe nunca falou. O silêncio de quem poderia ter falado é mostra, para nós, de que a protagonista não estivera invisível para todos, embora possivelmente cercada por outras personagens que também aprenderam a não dizer.

5.3 Os sinos mal se dobram: o trajeto do não pertencimento

Em *O filho de mil homens*, a solidão de Crisóstomo é nomeada logo na abertura do romance com uma imagem que é, ao mesmo tempo, espacial e corporal – “carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos” (MÃE, 2016, p. 19). Essa mesma construção retorna, como já discutido nesta tese, quase palavra por palavra, para descrever Camilo e, depois, Isaura, o que nos permite compreender que essa repetição que liga as três personagens antes que elas se

encontrem funciona como uma assinatura da incompletude, como se o texto procurasse dizer, logo de início, que essas pessoas já se pertencem por compartilharem a mesma forma de estarem sozinhas.

Em se tratando de Crisóstomo, essa acumulação transforma a falta de um filho e de um amor numa falta de si mesmo, de maneira que a sua identidade só pudesse se completar em relação com o outro. Mais do que uma solidão afetiva, trata-se, sob certo ângulo, de uma ontologia da incompletude, haja vista que ele não está só porque lhe falta companhia; ele está incompleto porque a completude, para ele, só existe na forma de relação profunda.

Nos romances de Bei, quando a protagonista de *O peso do pássaro morto* enuncia estar ficando muda, ou quando Júlia Terra enumera as pessoas que a abandonaram, o leitor não contempla, a distância, a solidão; ele a habita. Não é por acaso, por sinal, que em *Pequena coreografia do adeus*, uma das partes mais significativas no que se refere à solidão seja colocada na continuidade prosaica do diário de Júlia, e não no percurso sintagmático-fragmentário da narrativa:

A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar. Um dia eu vou fugir desta casa pra sempre. E vou levar o rádio comigo, vou levar você também (BEI, 2021, p. 22).

O que os três romances partilham, no entanto, é a insistência em mostrar que a solidão nasce dentro da relação, não no isolamento. As personagens de Mãe sofrem rodeadas de pessoas que não as reconhecem; as protagonistas de Bei “constroem muros” porque foram feridas por quem deveria tê-las acolhido. O não pertencimento, nas três obras, é o resultado de uma promessa não cumprida, a promessa de que a família, o amor e o lar seriam lugares seguros.

Em *O peso do pássaro morto*, esse não pertencimento vai-se sedimentando em camadas que a estrutura do livro, dividida por idades, inscreve na própria forma. As idades, assim, não são etapas de crescimento, mas marcações de perda, como proposto no capítulo primeiro desta tese, e cada novo número indica uma nova ruptura sobreposta às anteriores. Logo, a protagonista aos 18 anos não é a menina de 8 anos desenvolvida: é ela mesma mais o peso de tudo o que aconteceu entre um número e outro.

e saiu.

+

aos 18

– é um menino. – o médico disse (BEI, 2017, p. 60-61).

A mudança de seção que se segue comprime, numa única cesura tipográfica, tudo o que aconteceu entre a saída e o nascimento, e o leitor preenche esse intervalo com o que já sabe da narrativa. É por isso, então, que a fala do médico chega em travessão sem sujeito identificado, flutuando no mesmo espaço que acabou de registrar a passagem dos anos.

Em *Pequena coreografia do adeus*, por sua vez, o não pertencimento tem uma dimensão geracional que o torna mais complexo. Júlia está deslocada na família que tem, mas também percebe, ao longo da narrativa, que sua mãe também não pertencia a nenhum lugar, que seu pai errava entre mulheres e argila, que todos eles eram três solitários porque nenhum deles havia aprendido, em algum momento anterior, como não o ser. A solidão, aqui, é herança, e Vera descarregava na filha toda a violência que ela mesma sofrera da própria mãe; Sérgio construía em argila cabeças de bocas abertas, como se a forma fosse o único lugar onde o desejo pudesse ser expresso sem consequências.

a mesa da sala
estava tomada pelo seu trabalho com argila.
eram Cabeças
por toda parte
sempre com a boca Aberta, o que esperavam? (BEI, 2021, p.186).

Os sintagmas curtos e sem pontuação interna operam como unidades isoladas sem conjunção que as una, e essa construção por assíndeto afasta a relação lógica entre os elementos, produzindo o efeito de uma enumeração que não se fecha, um inventário das cabeças que pode continuar indefinidamente. A maiúscula em "Cabeças" e em "Aberta", no entanto, retira essas palavras de sua função meramente descritiva e as converte em categorias, quase em conceitos, pois já não se trata de cabeças particulares, mas a "Cabeça" como alegoria do desejo em estado de espera. Essa elevação tipográfica faz com que a pergunta final se torne uma interrogação retórica, pois ela já contém sua própria impossibilidade de resposta. O que esperam, em última instância, é o que o romance inteiro pergunta sobre Sérgio, sobre Vera, sobre Júlia: o que fazer com o desejo quando a linguagem familiar – a linguagem das

relações – não consegue sustentá-lo. A argila, então, é a única sintaxe disponível para Sérgio, e a fragmentação formal de Bei, como já analisado, inscreve esse mesmo vazio na própria página.

O contraste com Mãe, nesse aspecto, é nítido, pois em *O filho de mil homens*, Crisóstomo encontra uma forma de interromper a solidão por meio da escolha afetiva. A família que ele constrói não apaga o sofrimento de cada um dos seus membros, mas oferece um lugar onde esse sofrimento pode ser um pouco amparado por mais de uma pessoa. Nos romances de Bei, essa distribuição não acontece, não porque as protagonistas sejam incapazes de amar, mas porque o texto não as deixa chegar a isso sem custo, sem contradição, sem o peso do que foi feito com elas antes que pudessem escolher qualquer coisa.

No entanto, a anã, mãe de Camilo, representa, em *O filho de mil homens*, o caso-limite do não pertencimento: uma personagem que tentou, por todos os meios ao seu alcance, integrar-se àquela sociedade, e a quem a sociedade negou até mesmo o direito de existir como ser desejante. As vizinhas a tratavam como boneca – cuidavam dela, levavam-lhe comida, sorriam para as coisas pequenas de sua casa como se brincassem de casinha – mas esse cuidado era, ele mesmo, uma forma de exclusão: tratá-la como objeto a ser cuidado era recusar-lhe a condição de sujeito que deseja e escolhe.

A morte da anã no parto encerra sua trajetória de forma cruel, uma vez que ela não tem nome nem sepultamento digno. "Enterraram o corpo da anã como um monte de entulho que se cobre para não cheirar mal" (MÃE, 2016, p. 44). Em contrapartida, no capítulo catorze, denominado "O funeral do almoço de casamento", até mesmo uma galinha – embora gigante – recebe mais honrarias ao ser enterrada do que o corpo da anã. "[...] Queria enterrar o animal mágico porque entendia que havia de ter por ali uma alma ou réstia de espírito e não gostava de pensar que penasse numa zanga." (MÃE, 2016, p. 175). O que o excerto expõe é que a honra era uma categoria disponível naquele mundo e havia como concedê-la. O problema é a quem foi e a quem não foi concedida, e Gemúndio, ao decidir com cuidado sobre onde a galinha deveria ser enterrada, não sabe que está respondendo, involuntariamente, a uma possível pergunta deixada em aberto pela vala da anã.

O destino da anã contrasta com o da protagonista inominada de *O peso do pássaro morto*. Também ela não tem nome, mas, ao contrário da anã, que é apagada

completamente após a morte, a protagonista de Bei insiste em permanecer. A casa que ela habitou resiste a todas as tentativas de demolição; o desejo que ela carregou persiste na matéria mesmo depois de ela partir. Se a anã foi enterrada como entulho e esquecida, a protagonista de Bei transforma-se, na morte, no que não pôde ser em vida: uma presença que não se deixa ignorar.

só a casa se manteve Viva e o proprietário nunca mais conseguiu alugar,
além de velha morreu gente lá e deu no jornal.
a casa ficou tão lápide
que mesmo depois de 50 anos
quando tentaram demoli-la pra construir um prédio importante
não conseguiram (BEI, 2017, p. 160).

Já nesse excerto, a maiúscula aplicada à qualidade da casa distingue-se das outras maiúsculas deste romance, que geralmente marcam a intensidade muitas vezes cruel com que a protagonista é impactada; aqui, a intensidade se liga à matéria deixada por ela. O processo de derivação imprópria presente em "ficou tão lápide" concentra boa parte desse trabalho, pois o advérbio de intensidade modifica o que, originalmente, é um substantivo; logo, a casa não é igualada à lápide, mas o texto postula que ela atingiu *um grau* de lápide, como se essa condição fosse algo que se acumula progressivamente, por camadas de morte e tempo, até tornar-se irreversível. O adjetivo "importante", nesse contexto, pertence ao vocabulário de quem decide demolir, não ao da voz que narra: a casa não vence o prédio importante, ela apenas não cede, ocupando um lugar que ninguém consiga apagar.

5.4 Neste corpo também dói

Nos três romances, a violência atravessa as relações e organiza o que pode e o que não pode ser dito. Assim, Antonio Candido oferece-nos, a partir de seu texto "A personagem do romance", um importante ponto de apoio para nossa leitura, pois ao observar que, no romance, "a visão fragmentária é criada e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro" (CANDIDO, 1974, p. 58), ele permite compreender que a forma narrativa, além de representar o que as personagens vivem, também o constrói segundo uma lógica que é, ela mesma, portadora de sentido. Nas três obras aqui estudadas, isso significa que a violência não é apenas um dado temático

distribuído pelo enredo, mas sim um aspecto inscrito na forma que cada autor escolhe para dirigir o olhar do leitor sobre suas personagens. A fragmentação sintática de Bei, a introjeção irônica dos discursos preconceituosos em Mãe, a mistura de registros sem transição em *Pequena coreografia do adeus* – tudo isso é violência manifestada, a princípio, na própria estrutura.

Em *O filho de mil homens*, a violência mais evidente é a que recai, mais uma vez, sobre Antonino. Ele é espancado pelos homens do vilarejo aos dezessete anos e recebe, em casa, da mãe que o cuida, uma violência mais “lenta”, pontuada no desvio do olhar ou no amor que só se expressa como vergonha.

Isaura, em contrapartida, vive uma sequência de violências que vão desde a sedução e o abandono pelo noivo até o casamento arranjado com Antonino. O texto marca essa diminuição da personagem com os mesmos recursos que usou para marcar a solidão: a repetição e a acumulação.

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

Isaura é descrita pelo que lhe foi feito antes de ser nomeada pelo que é, e a estrutura concessiva que se repete no período seguinte mostra que Isaura coloca em dúvida o que de fato parecia saber. A construção que envolve o “para sempre” e o “quase uma impossibilidade”, porém, tensiona esses dois termos: o primeiro é absoluto, o segundo o relativiza sem anulá-lo, deixando aberta, na própria estrutura, uma fresta pela qual algo poderia passar, e é por essa fresta que Crisóstomo entra. Portanto, o que salva Isaura, ou ao menos o que a interrompe nessa trajetória de apagamento, é o olhar de Crisóstomo, que a vê não pelo que ela perdeu, mas pelo que ela ainda é.

Assim, o que diferencia *O filho de mil homens* dos romances de Aline Bei, no tratamento da violência, é a existência de uma personagem que funciona como contrapeso. Crisóstomo, embora não salve as personagens de sua dor passada, oferece, no presente da narrativa, um lugar onde essa dor pode coexistir com outra coisa.

Em *O peso do pássaro morto*, a redação de infância da protagonista, “a cura

não existe", funciona como epígrafe involuntária e tardia de toda a narrativa. A menina que a escreve ainda não sabe que está nomeando o seu próprio destino; o leitor, ao chegar ao fim, percebe que aquela frase jamais fora apenas sobre os sofrimentos da humanidade em geral. Ela era, sobretudo, pessoal.

A violência do estupro no romance supracitado é o epicentro a partir do qual todas as outras violências da narrativa são lidas retroativamente. O texto não é narrado de forma linear nem com a intensidade dramática que o leitor poderia esperar, pois, como já demonstrado, ela chega em estado de dissociação, como se a protagonista assistisse de fora a uma vivência que não reconhece como própria. Essa distância, por sua vez, é a marca de uma dor que excede a linguagem disponível para nomeá-la.

O silêncio que se segue ao estupro – a gravidez assumida sem contar a ninguém, o filho que nasce sem que os pais da protagonista perguntem em que circunstâncias foi concebido – é também uma violência, distinta da primeira, mas não menos impositiva. É o silêncio de uma família que prefere não saber, que atribui à filha a responsabilidade pelo que aconteceu com ela, de modo que a frase dos pais não é narrada diretamente, e sim reconstituída pela protagonista, e essa reconstituição é uma forma de brutalidade continuada, uma espécie de “discurso” que vive dentro dela como veredito carregado há décadas sem elaboração.

depois que descobri você na barriga ninguém contou porque
ouvimos dizer que ele casou
e trabalhava na empresa do pai da noiva,
ninguém teve coragem de atrapalhar nem mesmo eu, (BEI, 2017, p. 102, grifo
nosso).

A frase destacada nos leva a duas possibilidades de interpretação: na primeira, ela integra a narradora ao silêncio coletivo da família – ela inventa uma história acerca da origem de Pedro e diz também não ter tido coragem de atrapalhar o casamento do agressor; mas, numa segunda leitura, o "eu" pode ser tomado informalmente como objeto direto do verbo “atrapalhar”, e a frase passaria a dizer, então, que ninguém teve coragem de atrapalhar a própria protagonista, isto é, de interferir naquilo que sua vida havia se tornado, de dar a ela a importância que merecia. Desse modo, as duas leituras replicam, via sintaxe, a ambiguidade moral de uma família que preferiu não saber e, ao não saber, tornou-se cúmplice de toda a desestruturação psíquico-afetiva

da personagem que a levou a ocultar esse trauma.

Em *Pequena coreografia do adeus*, a violência física tem o rosto de Vera, que bate na filha como parte da rotina doméstica. A violência mais estruturante, todavia, é outra, a da invisibilidade afetiva. Júlia é vista pela mãe como uma superfície onde Vera projeta as suas próprias frustrações e insatisfações, e a narradora só percebe a extensão disso quando vê, de fora, o olhar de outras pessoas para si.

quando a visito
e a sua nova vizinha, a Clotilde, bate na porta
pra entregar
um pedaço de bolo
ou pedir açúcar
a minha mãe Alarga o corpo
pra que a sua amiga não me veja
e ainda assim a Clotilde faz questão de me cumprimentar: *oi*,
Julinha
e acena
o que me faz
adorá-la e odiá-la, porque
sei que ela gosta de mim, ao mesmo tempo que também Sei: o
fato dela ter usado o meu nome no diminutivo vai fazer a minha
mãe me tratar rispidamente pelo resto da visita (BEI, 2021, p. 192, grifos
nossos).

A fala de Clotilde aparece em itálico e fragmentada em duas linhas, e o diminutivo fica suspenso, reproduzindo o ato de nomeação em voz alta, tornando Júlia presente diante de quem havia se esforçado por encobri-la com o próprio corpo. A maiúscula em "Alarga" coloca esse encobrimento no mesmo registro de intensidade que o romance reserva para os momentos de maior violência, e é a partir dessa marcação que a ambivalência subsequente ganha peso: os dois afetos são sustentados com igual força pela conjunção que os une sem serem anulados ou alterados. Por fim, a distinção tipográfica entre o "sei" minúsculo e o "Sei" maiúsculo, dentro da mesma construção sintática, é o que transforma o que poderia ser lido como sequência causal numa simultaneidade, porque a narradora não conclui que será punida depois de sentir afeto por Clotilde, mas carrega os dois saberes ao mesmo tempo, sendo um emocional e imediato, e outro aprendido pela repetição da violência.

A resposta de Júlia a essa violência é diferente da resposta da protagonista de

O peso do pássaro morto. Enquanto neste o sofrimento se acumula sem encontrar saída, em *Pequena coreografia do adeus*, Júlia busca, ainda que a um preço alto, uma saída por meio da expressão – primeiro a música, depois a dança e, finalmente, a escrita. Nenhuma dessas tentativas é isenta de fracasso, pois o balé a rejeita e a música não atravessa toda a narrativa, mas cada fracasso deposita uma camada de conhecimento sobre si mesma que a aproxima, lentamente, da forma que lhe cabe. A narradora de *O peso do pássaro morto* também escreve a carta que lança sem destinatário e a redação de infância que reencontra décadas depois, mas a escrita, ali, não se converte em prática sustentada nem encontra interlocutor que a reconheça como tal; ela escreve para si mesma sem o saber, numa escrita que se aproxima do diário sem ter a sua regularidade nem a sua intenção de construção de si. O que distingue as duas protagonistas, portanto, é o que cada uma consegue fazer a partir do acesso à linguagem escrita: Júlia encontra em um interlocutor o reconhecimento que transforma o privado em endereçamento ao outro, e é esse endereçamento que converte a escrita em saída; a protagonista de *O peso do pássaro morto*, sem esse espelho, escreve no vazio, e este não lhe devolve nada.

5.5 Títere ou não títere? Eis a questão

Nas três narrativas, um objeto inanimado é convocado a sustentar uma relação afetiva que a realidade ainda não constituiu ou que já não pode mais reconstituir. Em *O filho de mil homens*, é o boneco de sorriso de botão que Crisóstomo trata como filho. Em *O peso do pássaro morto*, são dois objetos com funções distintas, a boneca de boca apagada, que a protagonista logo doa por não suportar olhar para ela, e o jesuinho de resina do presépio eterno de seu Luís, que ela recoloca na manjedoura cada vez que o encontra caído. Em *Pequena coreografia do adeus*, é a boneca Nádia M, que Júlia apresenta aos anjos antes de ver o pai com outra mulher. O que torna esse padrão estruturalmente relevante é, sobretudo, o momento do descarte, pois nos três casos, o objeto é abandonado, doado, destruído ou perdido exatamente quando a relação real fracassa de forma definitiva e irreversível ou, no caso de Crisóstomo, ela se consolida de tal modo que já não é mais necessário o simulacro.

Antes de examinar o percurso de cada objeto, contudo, convém precisar o estatuto desses seres fictícios que as personagens investem de (des)afeto. Antonio Candido, em "A personagem do romance", texto já trazido neste capítulo, observa que

a criação literária repousa sobre um paradoxo, pois a personagem é um ser fictício, algo que, mesmo sendo criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. O romance se baseia, antes de mais nada, "num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste" (CANDIDO, 1974, p. 55). O objeto inanimado – o boneco de botões, a boneca Nádia M, o Jesusinho de resina – participa dessa mesma lógica: ele não é apenas um objeto qualquer inserido na narrativa, mas um ser fictício de segunda ordem, investido pela personagem protagonista com a mesma necessidade de verdade existencial que o leitor investe na própria personagem.

Donald Winnicott (1975; 2000), ao observar bebês em sua primeira infância, descreveu os objetos de apego como "objetos transicionais", isto é, possessões que a criança investe de afeto e que ocupam, na sua experiência, o espaço entre o eu e o não eu, entre a realidade interna e o mundo externo. O objeto transicional, por sua vez, também pode ser maltratado e até mutilado, não somente amado. O que importa, segundo Winnicott, é que ele seja suficientemente resistente para sobreviver tanto ao amor quanto à hostilidade que lhe são dirigidos. Assim, o objeto não precisa ser melhorado; precisa, em tese, permanecer. É, portanto, a permanência do objeto como condição de sua função que os três textos colocam à prova quando chegam ao momento do descarte.

O boneco de Crisóstomo cumpre o seu papel e se torna um descarte bem-sucedido, pois o boneco não é destruído nem perdido; ele simplesmente deixa de ser necessário. Essa obsolescência é um dado estruturante, pois no universo deste romance de Mãe, a fantasia pode ceder lugar ao real sem catástrofe, mesmo que este não esteja à altura do que a fantasia prometia.

O Crisóstomo foi buscar o boneco do sorriso de botões e mostrou-o à cara grande da Mininha. Cara grande que mais cresceu nos olhos, estupefacta com um brinquedo do tamanho dela. É um boneco, disse ela, como se levasse tempo a entender o óbvio. O Crisóstomo respondeu: é para ti. Tens de adoptá-lo, dar-lhe um nome e fazê-lo muito feliz. A Isaura, por oposição radical com o que pensara antes, achava fundamental dar um nome ao boneco e incentivou a cria a fazê-lo (MÃE, 2016, p. 185).

O que Crisóstomo oferece à Mininha é um objeto que cumpriu, para ele, a função de suporte afetivo enquanto a relação real ainda não existia, e transferi-lo é, ao mesmo tempo, desfazer-se do simulacro e inaugurar para a menina a mesma possibilidade que ele próprio vivenciou. A fala com que instrui a adoção replica a lógica

do cuidado que o romance inteiro propõe como aprendizado, e o fato de que Isaura, que antes pensara o contrário, mude a sua posição sem que o texto explique por que demonstra que a adesão ao afeto dispensa justificativa, pois ocorre como evidência no romance. A hesitação de Mininha se remete ao tempo necessário para que uma criança que perdeu a mãe reconheça que algo lhe está sendo oferecido sem demanda de contrapartida, sem armadilha. Esse intervalo entre o objeto e a sua nomeação ecoa, em miniatura, um processo mais amplo que a narrativa prepara: assim como Mininha é convocada a adotar o boneco – a nomeá-lo, a responsabilizar-se por sua felicidade – ela própria está sendo adotada por Matilde, e a atitude de Crisóstomo funciona como uma iniciação nessa nova condição, ensinando-lhe, por meio do brinquedo, o que significa pertencer a alguém e ser pertencida.

A boneca Nádia M, em *Pequena coreografia do adeus*, tem um fim diferente. Quando o pai de Júlia some na calçada com a mulher de sardas, a boneca é pisoteada no mesmo instante. Trata-se de uma ruptura que suprime o lúdico, porque o abandono que o provocou excede a capacidade de a menina elaborá-lo em fantasia. Ao pisotear a boneca, Júlia não destrói apenas o objeto, mas também a versão de si mesma que ainda acreditava que o pai voltaria. A cena que se segue tensiona esse deslocamento: a violência que não encontrou destinatário legítimo no mundo tangível – o pai que foi embora – se transfere para o corpo disponível mais próximo. As falas de Tetê aparecem em itálico e entre travessões, separadas tipograficamente da voz da narradora, enquanto os socos surgem entre parênteses dentro da própria fala que os produz, como se o gesto e a palavra fossem simultâneos e inseparáveis. A entrada da dona Sandra introduz uma atenção por parte da narradora, já que o rosto da mulher é descrito como expressão de um diabo e, num mesmo movimento, como algo que ficou mais belo por isso. Esse desvio do olhar de Júlia – que no meio da própria explosão ainda encontra tempo para notar a beleza de quem a contém – diz algo sobre a narradora cuja capacidade de percepção estética permanece ativa mesmo quando o corpo já perdeu o controle.

— *ei, Júlia. desse jeito você estraga, para. tá me escutando?*

Para!

parti

pra cima dela

— *você não cala a boca (soco) não cala essa boca (soco)*

a dona Sandra correu pra nos Separar.
tinha a expressão de um diabo no rosto (ficou ainda mais bonita
daquele jeito)
me jogou (BEI, 2021, p.11).

O jesuinho de resina, em *O peso do pássaro morto*, tem um percurso mais paulatino, pois ele não pertence à protagonista desde sempre; ela o recebe como herança simbólica do universo de seu Luís, e por isso o deusinho guarda, em si, algo da infância onde ainda havia a possibilidade de que as coisas quebradas fossem consertadas. Ao longo da narrativa, o jesuinho funciona como repositório de uma fé que a protagonista vai perdendo aos poucos. Uma vez arremessado pela janela após a morte de Vento, o ato que parece impulsivo é, na verdade, o ponto final de um processo de descrença que é desenvolvido no texto desde a infância da protagonista.

É preciso perceber, no entanto, que a diferença entre os três descartes revela algo sobre o que cada narrativa propõe para a experiência afetiva. Em *Mãe*, o objeto é substituído por uma relação humana que o supera, e essa substituição é o próprio movimento de construção que o romance sustenta. Em *Pequena coreografia do adeus*, o descarte é um ato de violência voltado tanto para dentro quanto para fora, mas ele não é o fim, pois Júlia continua e encontra outros modos de dar forma ao que sente. Em *O peso do pássaro morto*, o descarte do jesuinho é uma ruptura sem retorno: o texto não lhe oferece, como já discutido na seção “O amor como aprendizado”, o interlocutor que tornaria um possível recomeço.

Vale acrescentar, todavia, que a boneca de boca apagada em *O peso do pássaro morto* ocupa uma função diferente dos outros objetos, pois nunca fora um repositório de afeto, mas um espelho que a protagonista não suporta. A boneca sem boca é a imagem do que ela se tornara, um ser presente, mas silenciado. A protagonista a menciona de passagem, como se fosse um detalhe menor, mas o leitor que chegou até ali sabe que não o é, já que se desfazer da boneca não desfaz o que ela espelhava, e o amontoado de sedimentos dolorosos permanece, agora sem objeto que o figure.

fiquei calada pelo tempo que restou da noite, só balancei a cabeça que sim
quando convinha e que não
quando necessário.
depois do jantar eles me deixaram em casa, não convidei ninguém pra subir,

tampouco eles pediram.
quando abri a porta
o Vento veio com aquele jeito
imenso
me cumprimentar.
– oi meu garoto.
Oi (BEI, 2017, p. 125).

A boneca de boca apagada, apesar de não ser mencionada no jantar com o filho, o atravessa inteiramente. O comportamento da narradora à mesa replica com o próprio corpo a condição que o objeto figurava, e o silêncio, aqui, torna-se uma técnica de sobrevivência social que a narradora já domina tão bem que o texto a narra como uma sequência de movimentos mecânicos e automáticos. É só quando chega a sua casa – e o cachorro a cumprimenta – que a linguagem retorna na forma mais despojada possível, como se o "Oi" dirigido ao animal fosse a primeira coisa genuína dita em horas. Que a narradora reserve a fala para o cachorro e não para os humanos com quem acabou de jantar segue a mesma lógica que governa a sua relação com a boneca de boca apagada, invertida: lá, o objeto espelhava o silêncio que lhe fora imposto; aqui, o animal é o único destinatário para quem a voz ainda se abre.

5.6 A segunda... a terceira margem do olhar

O olhar é, nas três narrativas, um operador de subjetividade, considerando que é pelo olhar do outro que as personagens se constituem ou se desfazem. Lacan (1998, p. 251) observa que "o olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x, o objeto adiante do qual o sujeito se torna objeto." Nas três obras, esse mecanismo atua no modo como as personagens falam de si mesmas, no que elas veem quando se olham, no que sentem quando percebem que estão sendo vistas.

Em *O filho de mil homens*, o olhar da vizinhança funciona como uma instância normatizadora que se infiltra dentro de casa. Matilde, em vez de olhar para Antonino com os seus próprios olhos, decide vê-lo com os olhos do povoado, e essa mediação é o que torna o seu amor impotente. O texto marca esse atravessamento com uma sequência de palavras que é, também, uma forma de violência: "No anedotário ridículo da vizinhança, era fecal, putrefacto, morto" (MÃE, 2016, p. 109).

A vizinhança naquele vilarejo funciona, no romance, como um substantivo coletivo que condensa todos os preconceitos e vozes maledicentes, e quando Matilde os descreve como abutres no episódio do espancamento do filho, ela finalmente os vê com a clareza que não consegue transferir para o próprio olhar sobre o filho. Sabe o que eles são; não sabe que é, também, um deles e, assim, a tragédia reside na limitação do olhar de Matilde, pois ela o ama e não consegue protegê-lo, porque para proteger ela teria de contrariar a voz do Outro que internalizou sem propriamente perceber.

A anã, mãe de Camilo, é constituída quase exclusivamente pelo olhar alheio; o que sabemos é o que as vizinhas viam, isto é, oitenta centímetros de altura e uma existência que parecia de brinquedo. Quando a gravidez prova que ela era mulher como as outras, o cuidado condescendente vira anátema. O olhar muda de registro, e é nessa mutação que o texto revela a estrutura subjacente de que o que as vizinhas nunca toleraram foi o fato de a anã ter desejos não autorizados por elas.

Em *Pequena coreografia do adeus*, o olhar da mãe é sentido por Júlia como pressão, como ausência ou como um sorriso que se volta para dentro e do qual ela está excluída. A passagem em que a mãe comenta, por cima da xícara, que uma desconhecida era mais bonita do que a filha, é narrada, por exemplo, como prazer que escorria da boca: "não pela beleza da moça, imagine, o que me devastou foi o prazer que senti escorrer da sua boca" (BEI, 2021, p. 218).

O olhar de Dona Cíntia para o filho Ricardo é o contraexemplo que organiza o instante final do flerte entre ele e Júlia. Ao ver aquele olhar – um olhar de orgulho e de amor sem reservas – Júlia compreende por que não pode aceitar o convite para a volta de moto, pois, como já discutido no capítulo terceiro, apaixonar-se por Ricardo seria também apaixonar-se por esse olhar, e ela já sabe quanto dói perder o que nunca se teve.

Em *O peso do pássaro morto*, o olhar que talvez mais importe é o que a protagonista não consegue dirigir ao filho. Lucas é nomeado, na maior parte da narrativa, com letras minúsculas, ao contrário do pai dele e do cachorro Vento. Essa escolha tipográfica implica, na própria grafia do nome, a dificuldade da protagonista de investir nele a mesma intensidade que concede às coisas que ama ou que teme. Essa dificuldade não é, contudo, apenas relacional: ela é também reflexiva, porque o modo como a protagonista olha para Lucas replica o modo como ela aprendeu a olhar

para si mesma, pois a uma mulher a quem foram sistematicamente negados tantos direitos – cujo corpo foi violado, cujo nome o texto omite – não se pode exigir que encontre, no olhar que dirige ao filho, uma plenitude que nunca lhe foi ensinada. A minúscula de Lucas, assim, não pode ser lida como indiferença, senão como registro tipográfico de uma protagonista que aprendeu, desde muito cedo, que investir afeto nas pessoas é uma forma de se expor a uma perda, principalmente quando o outro, seu filho, rememora no corpo dela mesma a desumanidade com que foi violentada.

O olhar, nas três obras, é também um instrumento de transmissão geracional, tanto do amor quanto do desamor. Camilo aprendeu a olhar para o mundo, em segundo instante, com os olhos de Crisóstomo: com ternura, com a disposição de ver em qualquer pessoa alguém que pode pertencer à sua vida. Júlia aprendeu a olhar para o mundo com os olhos de Vera: com suspeita, com comparação constante, embora a narrativa inteira registre o seu esforço para desaprender esse olhar e construir um outro. A protagonista de *O peso do pássaro morto*, por sua vez, aprendeu a olhar sem poder recusar o que o olhar traz, já que entre o que vê e o que sente não há distância, porque nunca lhe foi dado construir nenhuma nem lhe foi ensinado que essa distância seria possível ou legítima. A violência continua chegando pelo olhar, como continuou chegando pelo corpo, e o texto registra essa permeabilidade na própria escrita por meio de frases que acumulam o que foi visto sem nunca o converter em demanda ao mundo, porque o silêncio foi o único lugar que o mundo deixou à protagonista inominada. O que as três trajetórias partilham, no entanto, é que nenhuma delas escolheu o olhar que tem; herdaram-no, distinguindo-se, porém, no grau em que conseguiram, ou não, fazer algo diferente com essa herança.

5.7 O que voa, o que fica

O que Benedito Nunes (1995) descreve em *O tempo na narrativa*, ao tratar da tematização do tempo no romance, é o instante em que o tempo vivido deixa de ser apenas a condição da narrativa e passa a ser o seu próprio objeto; quando o conflito entre a duração interior e o tempo cronológico não consegue se resolver na progressão do enredo, mas se instala como matéria da forma. É essa, então, a postulação do tempo nas três obras aqui reunidas: ele os carrega, os retém ou os deixa escapar em vez de apenas organizar os acontecimentos em sequência. As três narrativas propõem, portanto, três regimes distintos de relação com o passado, e o

que as aproxima é a pergunta que todas elas fazem: o que acontece com o tempo que não passou?

Essa pergunta se desdobra em três movimentos: o primeiro é o do passado que persiste para além de quem o viveu, convertendo-se em fundamento e não em fardo, matéria sobre a qual se constrói algo novo, como a família que Crisóstomo inventa. O segundo é o do passado que não se elabora, de experiências que não encontraram simbolização, destinatário ou distância suficiente para se tornarem memória elaborada e que, por isso, permanecem como peso, distintas, portanto, da memória enquanto categoria psicológica, e pertencentes ao que Nunes (1995, p. 73 e 76) reconhece como o tempo plural que só a narrativa tem o privilégio de configurar. O terceiro é o do passado que retorna sem ser convocado e que irrompe no presente não como lembrança voluntária, mas sobrepondo camadas de tempo que a narrativa recusa a separar, mas que pode, em determinadas condições, ser reconfigurado em forma transmissível.

Em *O filho de mil homens*, o tempo é cíclico e construtivo. A narrativa avança por encontros, e cada personagem que chega a Crisóstomo representa um novo tempo que se abre. O passado das personagens é carregado, mas não as aprisiona; ele é o material a partir do qual a família-mosaico é construída. Isaura chega marcada pelo abandono do noivo e pelo casamento forjado; Camilo chega marcado pela morte da mãe e do velho Alfredo; Antonino chega marcado pelo espancamento e pela desaprovação materna; nenhum desses passados impede, porém, que eles habitem o presente da narrativa com uma abertura, ainda que cautelosa, para o que pode vir.

Estavam à mesa carregados de passado, mas alguém fora capaz de tornar o presente num momento intenso que nenhum dos convidados queria perder. Naquele instante, nenhum dos convidados queria ser outra pessoa. O Crisóstomo pensava nisso, em como acontece a qualquer um, num certo instante, não querer trocar de lugar com rei ou rainha nenhuns de reino nenhum do planeta (MÃE, 2016, p. 184).

O tratamento do tempo em *Mãe* é, nesse sentido, esperançoso: o passado é real, pesa, mas não determina ninguém de modo absoluto. Crisóstomo "acreditou que o afecto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença" (MÃE, 2016, p. 20). O desejo de continuidade, de ter um filho que represente a sua permanência no mundo, é a força motriz que organiza a temporalidade do romance e, assim, o tempo de Crisóstomo é orientado, não retilíneo. Ele cai para dentro de si,

reconhece a incompletude, e então se move em direção ao que lhe falta, de maneira que o presente é sempre o lugar onde o passado pode ser reconfigurado pelo acolhimento.

Deve nutrir-se carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade, repetiu muito seguro. Apenas isso. Nunca cultivar a dor, mas lembrá-la com respeito, por ter sido indutora de uma melhoria, por melhorar quem se é. Se assim for, não é necessário voltar atrás (MÃE, 2016, p. 187).

A passagem acima tem uma estrutura reflexiva e quase ingênua que espelha o movimento que descreve: o indivíduo que cuida do sofrimento é o mesmo que se (re)construiu sobre ele, e o texto demonstra esse retorno a si mesmo como sabedoria em vez de ruminação, e essa perspectiva é sustentada ao longo de todo o romance, já que a dor das personagens não é apagada pela chegada à família de Crisóstomo, mas muda seu paradigma de abandono.

O tempo, em *O peso do pássaro morto*, atua de modo involuntário e perturbador, pois a protagonista não apenas lembra o passado como é surpreendida e revisitada por ele. Os pássaros mortos a fazem lembrar o que não quer lembrar; o filho que se parece com o pai a faz rever, diariamente, o que tenta esquecer. A forma como Bei constrói essas irrupções da memória surge como se o passado e o presente coexistissem no mesmo espaço da enunciação. Logo, a vida da protagonista não é narrada tão somente em ordem cronológica, apesar das subdivisões por idade, mas especialmente a partir de onde a dor ainda dói.

eu não queria chorar,
estava odiando não conseguir parar de chorar como tudo, também não quero
lembrar e de repente
já estou lembrando,
vou perder o ônibus pro trabalho
comendo devagar assim e (BEI, 2017, p. 78-79, grifos nossos).

A subjetividade que a passagem constrói é aquela em que querer não determina o que acontece, pois a vontade e o corpo atuam em registros distintos, mas simultâneos, sem que um consiga silenciar o outro. Essa tensão é então cortada pela entrada do cotidiano – o ônibus, o trabalho, o ato de comer, a frase que não se completa –, demonstrando a indiferença do mundo prático ao que a protagonista carrega, porque o tempo do trauma e o tempo do ônibus coexistem no mesmo espaço

sem que um ceda ao outro, e a língua, ao não resolver essa coexistência, recusa qualquer hierarquização entre eles.

Em *Pequena coreografia do adeus*, Júlia também carrega um passado pesado, mas ela – conforme já dito – desenvolve, ao longo da narrativa, uma relação revisionista com esse passado, isto é, ela não apenas sofre o passado, como também o escreve. O diário, a história do garoto Ed, as cartas implícitas que o romance inteiro o parece ser, tudo isso são formas de dar ao passado uma forma que o torna, senão superável, ao menos transmissível. Desse modo, o tempo, em *Pequena coreografia do adeus*, é o tempo da elaboração: não linear e motivado pela escrita.

quem usa as palavras no papel vai ficando mesmo cada vez mais leve. O que preciso confessar: também escrevo, sou uma iniciante. E é claro que o senhor não me deve nada, não nos conhecemos, digo isso porque entendo perfeitamente caso o meu convite não seja aceito, e seguiremos assim, vizinhos distantes. Sem remorso, prometo (BEI, 2021, p. 234).

A diferença entre as duas protagonistas de Bei é também uma diferença temporal, e a carta a Peixoto é o lugar onde essa diferença se torna mais visível. A citação está em itálico, o que a distingue graficamente do restante da prosa de Júlia e a marca como voz que ela está experimentando, tentando fazer sua. A construção aspectual progressiva distribui o alívio da escrita ao longo do tempo numa espécie de trabalho de esvaziamento gradual. O que se segue é a declaração mais vulnerável da passagem: Júlia se nomeia iniciante no momento em que está, de fato, escrevendo uma carta que já é, para Peixoto, literatura. A modulação entre a voz que cita e a voz que confessa é o lugar onde o texto demonstra o começo de algo que a protagonista de *O peso do pássaro morto*, sem o interlocutor que Júlia encontrou em Peixoto, conforme já visto, nunca conseguiu iniciar.

A comparação entre os três textos, nesse aspecto, ilumina uma outra questão central comum aos três romances: que fazer com o que restou depois do trauma? Em *Mãe*, a resposta é construir algo. Em *O peso do pássaro morto*, a resposta é sobreviver e, quando a sobrevivência se torna impossível, a casa assume a tarefa de persistir no lugar da protagonista. Em *Pequena coreografia do adeus*, a resposta é transformar o tempo vivido em forma, e a forma em algo que pode ser lido por outro, sendo as três respostas atos de resistência ao apagamento.

Esses três movimentos que estruturam a relação das personagens com o passado não se esgotam, porém, na dimensão temporal: eles permeiam, também, a

constituição da própria identidade, porque o que cada personagem faz com o que viveu determina, em larga medida, quem ela é capaz de ser. É por isso que Crisóstomo lembra a solidão para saber o que não quer mais ser, e esse lembrar organiza o presente em função do que o passado lhe ensinou. As outras personagens que chegam à família-mosaico bem como suas memórias são integradas como peças de um mosaico que precisa de todas as cores para fazer sentido.

Trouxe os peixes, usou para eles as louças que herdara e que se espantavam de novamente pousarem em mesa de grandes conversas, e disse que entre a Isaura ser dele e do Antonino era importante que fossem todos familiarmente unidos. Farto como estava de ser sozinho, aprendera que a família também se inventava. O Antonino sorriu iluminado. A Isaura deu-lhe a mão e riu muito. A Matilde, que talvez não soubesse que o seu filho era o melhor ser humano do mundo, sentiu que, por tolice ou novidade, ele cabia naquela casa. A Matilde não o saberia dizer, mas sentiu que uma casa onde o 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. O mundo poderia ser melhor (MÃE, 2016, p. 184).

São os objetos herdados que guardam a memória do convívio interrompido, e é através do espanto deles que a solidão de Crisóstomo ganha uma dimensão retrospectiva – algo já estava prometido na própria materialidade da casa, e foi adiado. A seguir, ocorre a integração dessa memória ao presente, e é nesse contexto que o silêncio anterior de Matilde pesa, porque ela está rodeada pela evidência do que nunca verbalizou, e a formulação do que sentiu sem conseguir dizer carrega, embutida, a ironia de quem chegou tarde à própria conclusão. O desejo de Matilde então se expande em progressão: de querer que o filho caiba naquela casa para querer que o mundo pudesse ser mais justo, para querer, simplesmente, que o mundo pudesse ser melhor. Essa abertura gradual do particular para o universal é o movimento que o romance inteiro propõe, já que a família-mosaico não é uma solução privada de solidões individuais, mas uma forma de imaginar, em pequena escala, um mundo organizado por outros princípios. Essa abertura, porém, convive com um limite, já que a família que imagina um mundo melhor ainda o faz a partir de uma divisão de papéis que o mundo atual reconheceria, como discutido neste capítulo, sem estranhamento.

Em *O peso do pássaro morto*, reitera-se, a memória irrompe no presente, transformando um momento do cotidiano – o cheiro de urina, um rosto parecido com outro – no retorno de algo que a protagonista teria preferido esquecer. Essa memória

involuntária é a marca de uma experiência que não foi elaborada, pois ela não ficou guardada em ordem, como objeto que pode ser retirado e examinado quando necessário, mas manteve-se circulando no presente como uma presença não convidada.

a cara do lucas e a cara do
Pedro, acima de qualquer
memória.

Buzinaram.

eu estava invadindo a faixa
da esquerda.
acenei do vidro pedindo desculpas
e segui imaginando o lucas como ele estava agora,
fora do contexto de casa, (BEI, 2017, p. 97).

Os dois rostos chegam sobrepostos e fora de qualquer ordenação temporal. A quebra de linha que os separa dispõe graficamente essa sobreposição: a estrutura se parte no meio, e o segundo nome só aparece na linha seguinte, de modo que o leitor os recebe em tempos distintos, tal como a narradora os experimenta sem conseguir dissociá-los. A buzina, por sua vez, chega sem transição, não depois da memória, mas junto com ela, indicando um presente que chega junto com o passado, nunca depois dele; dessa maneira, pedir desculpas pelo vidro ao mundo externo acontece enquanto o interno ainda está nessa sobreposição, e é essa a simultaneidade que o texto emula ao cortar a passagem do trânsito com a mesma brusquidão com que a memória interrompe o cotidiano.

Em *Pequena coreografia do adeus*, a memória é ativa e reflexiva, como já apontado. A imagem do pai, por exemplo, que a narradora vai construindo ao longo da narrativa, em vez de uma figura fixa de quem ele foi, é uma construção que muda conforme Júlia muda, que se torna mais complexa conforme ela ganha mais instrumentos para entendê-la. A memória, para Júlia, é um material – como a argila que o pai moldava – que pode ser trabalhado sem ser destruído, e é nesse trabalho da memória que o romance inscreve, estruturalmente, a sua tese sobre o que a escrita pode fazer: se ela não apaga o passado, ao menos permite que ele seja habitado de uma forma diferente.

escrevi no diário:

Quem é o meu pai?

*É normal a gente desconhecer as pessoas que a gente achava
que conhecia?*

o que me rasgava por dentro

era perceber que agora

meu pai olhava para as coisas sempre de cima (BEI, 2021, p. 61, grifo nosso).

O pai, que acredita olhar de cima, é colocado, pelo próprio texto, no último sintagma, “soterrado” pela linguagem que o capta, destituído da posição que julgava ocupar. Essa destituição se aprofunda pelo seu sobrenome Terra: quem insiste em olhar de cima é aquele a quem a língua insiste em “enterrar”, de maneira que o sobrenome carrega, involuntariamente, o destino que o texto reserva ao pai – o chão que ele nunca soube habitar, não a elevação que ele buscava.

5.8 Os desvãos tipográficos

O romance moderno, segundo Anatol Rosenfeld (1996), distingue-se da tradição não apenas pelo que escolhe narrar, mas pelo modo como incorpora à própria forma aquilo que não pode ser dito apenas tematicamente. Em “Reflexões sobre o romance moderno”, escrito a partir de um *corpus* diferente do que se analisa nesta tese, mas passível de ser convidado à reflexão, Rosenfeld sustenta que um traço essencial do modernismo literário reside em assimilar a relatividade do tempo e do espaço à forma da obra, de modo que a estrutura deixe de simular uma ordem exterior e passe a incorporar, diretamente, a experiência psíquica:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de um romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

É a partir dessa premissa que as escolhas formais de Valter Hugo Mãe e de Aline Bei podem ser lidas, também, como respostas narrativas a experiências que a forma romanesca tradicional não comporta.

A comparação entre os dois sistemas tipográficos permite ver, com a clareza que a análise isolada de cada obra não alcança, que Mãe e Bei partem de posições opostas para chegar a um mesmo problema: o da relação entre linguagem e (des)pertencimento. Mãe minusculizou, nos quatro primeiros romances, para devolver

às coisas do mundo uma equivalência e uma valorização da oralidade que a hierarquia tipográfica havia suprimido; ao retornar às maiúsculas em *O filho de mil homens*, ele não abandona essa operação; antes, ele a refina: a ausência de distinção tipográfica nos romances anteriores – onde tudo, nomes próprios, substantivos, inícios de frase, ocupa o mesmo plano gráfico – aprende, aqui, a distinguir apenas o que genuinamente merece ser distinguido. É uma horizontalidade seletiva, que não hierarquiza por convenção, mas por escolha.

Camilo já nem era só um rapaz. Naquele momento fez-se um homem com a coragem toda para gostar de alguém. Amadurecera a coragem, aprendera a beleza, mudara também o mundo. O Antonino emocionou-se e olhou, entre tantos rostos, o do homem desconhecido. O padre mandou fazer pouco barulho e calaram-se todos por respeito a quem se finara. De qualquer modo, já não precisavam de falar. Pertenciam-se e comunicavam entre si pela intensidade dos sentimentos. Tinham inventado uma família. (MÃE, 2016, p. 216).

A transformação de Camilo se distribui em três etapas paralelas que partem do interior dele, permeiam o que ele aprendeu a perceber, e chegam ao mundo – uma expansão do mais privado para o mais amplo pela mesma lógica que o romance inteiro atribui ao afeto bem dirigido. O que se segue é o silêncio, não ausência de comunicação, mas sua forma mais intensa, porque o pertencimento que a passagem descreve dispensa a palavra sem dispensar o sentido; a família-mosaico, por sua vez, já estava em silêncio antes de o padre pedir que se calassem, e continuaria depois, mas por razões inteiramente distintas das do rito. Essa sobreposição entre o silêncio do luto e o silêncio do pertencimento é o que a passagem deixa suspenso: morte e amor, naquele momento, convergindo para o mesmo modo de estar junto. A última oração nomeia o que acabou de ser realizado por eles – e nomear, também nesse romance, é o ato fundador do pertencimento e da existência, o mesmo que Crisóstomo ensina à Mininha ao instruí-la a dar nome ao boneco; a maiúscula que abre a frase e o ponto que a fecha restituem à passagem a completude tipográfica que o sistema de Mãe reserva para o que finalmente chegou ao lugar que lhe cabia.

Se o sistema de Mãe inscreve formalmente o primeiro movimento (discutido na seção anterior) – o passado que persiste e se transforma em fundamento, recuperado pela equalização tipográfica que devolve às coisas do mundo uma equivalência perdida –, o sistema de Bei inscreve o segundo e o terceiro: as maiúsculas deslocadas e a ausência de pontuação são a forma que o passado que não se elabora e o passado que retorna sem ser convocado encontram para aparecer na página, porque nenhum

desses dois movimentos respeita a hierarquia gramatical, e o texto de Bei recusa-se a impô-la. Aline Bei, nesse sentido, parte de um mundo onde a força hierárquica já foi exercida sobre os corpos das protagonistas, e desloca as maiúsculas para fora da gramática convencional, entregando-as à intensidade da experiência: o que dói mais sobe, o que não se consegue amar por completo ou nomear desce, desaparece ou diminui.

Isso fica mais evidente no nome de Lucas, que só é grafado com letra maiúscula duas vezes, sendo uma delas quando a sua mulher o convence a dançar com a narradora, instante em que a protagonista parece vê-lo sem as barreiras de Pedro⁴¹ – lampejos breves e insuficientes de uma relação que a narrativa não permite que se complete. Essa intermitência tipográfica é ela mesma uma forma de narrar: não há uma passagem de ruptura definitiva entre mãe e filho, não há um momento em que a protagonista declare que não consegue amá-lo; há, em vez disso, a oscilação entre a minúscula, que é o estado habitual, e a maiúscula, que é a exceção, e é nessa oscilação que o texto inscreve a distância que o separa do cão Vento, por exemplo, a quem ela concede intensidade de afeto. Comparado ao sistema de Bei em *Pequena coreografia do adeus*, onde as maiúsculas marcam tanto a violência quanto os momentos de percepção estética de Júlia, cobrindo um espectro emocional mais amplo, o uso restrito da maiúscula para Lucas em *O peso do pássaro morto* é ainda mais contundente: não é que a protagonista não sinta; é que o que sente por ele não alcança, na maior parte do tempo, o limiar de intensidade que o sistema tipográfico do texto reserva para o que realmente a atravessa.

Walter Ong (1998, p. 146) observa que o espaço tipográfico, a partir da impressão, adquiriu um significado que foi moldando a imaginação literária moderna e pós-moderna. Bei não apenas trabalha dentro dessa tradição, como a pressiona, e o espaço em branco, em seus romances, consitui parte do texto, não a ausência dele, como já demonstrado ao longo dos capítulos analíticos referentes a cada uma das obras eleitas. O discurso que quebra antes de completar o sintagma, as pausas que atuam como duração, os saltos na página que iconizam os saltos no pensamento da protagonista, tudo isso compõe um sistema formal tão rigoroso quanto o da pontuação convencional, mas com uma lógica própria que a crítica de Lara Faria Jansen França

⁴¹ Talvez, também, porque ao saber que seu filho será pai, ela perceba que a gravidez da nora, diferentemente da sua, advém, sobretudo, do consentimento.

(2024) descreve como performática pela forma como mistura "a condensação do conto, a sonoridade da poesia e as construções cênicas do enredo" (FRANÇA, 2024, p. 225).

o vento que batia na praça era típico de fim de outono
e eu era uma menina
me despedindo
lentamente
da própria infância
brincando, mas sentindo (BEI, 2021, p. 4, grifos nossos).

Cumprir dizer que brincar pertence ao campo semântico do prazer, da infância vivida com leveza, embora a conjunção adversativa que o separa do sentir indique que aquilo que a menina sentia não estava na ordem do que brincar deveria produzir; o sentir, aqui, é de outra categoria, oposta à euforia que o brincar supõe. O verbo que abre o excerto já anuncia essa dissociação: o vento “bate”, e esse bater carrega uma violência contida que o episódio da praça distribui pelo corpo da menina.

Assim, nota-se que os dois movimentos escriturais dos autores são contra o automatismo, mas chegam a esse ponto por caminhos opostos, e onde Mãe reorganiza a hierarquia tipográfica segundo uma lógica de escolha afetiva, Bei a reinventa segundo uma lógica de intensidade; onde Mãe aposta numa horizontalidade seletiva, que nivela por princípio, mas eleva por escolha quando o afeto o exige, Bei aposta na verticalidade: há palavras que pesam mais, e a página inteira inclina-se conforme a gravidade do que está sendo dito. Essa oposição entre horizontalidade e verticalidade, além de estilo, corresponde, como já se viu, a duas visões distintas sobre a relação entre linguagem e experiência, cada qual coerente com o mundo que descreve.

A ausência de alguns sinais de pontuação nesses romances tem ainda uma dimensão que a análise tipográfica mais óbvia tende a subestimar: ela desfaz a barreira entre o que é dito e o que é sentido. A pontuação convencional distingue, entre outras coisas, a afirmação da interrogação, a declaração do comentário, o que é dito em voz alta do que é pensado em silêncio. Sem pontuação, esses registros se misturam, e o leitor é convocado a também decidir, palavra a palavra, o que é voz interna e o que é voz externa.

Pensava o Crisóstomo que algures na pequena vila haveria alguém à sua

espera como se fosse verdadeiramente a metade de tudo o que lhe faltava. E muito pouco lhe importava o disparate, tinha nada de vergonha e sonhava tão grande que cada impedimento era apenas um pequeno atraso, nunca a desistência ou a aceitação da loucura. Pensava que quando se sonha tão grande a realidade aprende (MÃE, 2016, p. 21).

A inversão na ordem direta do período – no qual o verbo surge antes do sujeito – dá à frase um tom de conto oral, e essa oralidade é a maneira que o texto encontra para dizer que o desejo de Crisóstomo não cabe dentro dele, de maneira que o narrador opte por contar em voz alta aquilo que Crisóstomo pensa consigo mesmo, e essa postura oral adotada pelo narrador contrasta com o silêncio imposto às protagonistas de Aline Bei, para quem a fronteira entre o dentro e o fora foi sistematicamente violada pela contenção forçada. Em Mãe, a voz transborda porque o desejo é grande demais para ser contido; em Bei, a voz não sai porque o silêncio foi imposto muito cedo, ainda que de formas distintas.

acabo que não falo
nada de bronca
falar
cansa,
ouvir então
nem se fale (BEI, 2017, p. 82).

Os sintagmas curtos – “falar / cansa” – iconizam a própria boca que custa a abrir, e a construção mínima replica o esforço de quem fala o estritamente necessário antes de parar, esforço este que, no entanto, requer o máximo da narradora. A protagonista é, pois, uma mulher a quem foi imputado o silêncio – e aqui a imagem da boneca de boca apagada ressurgiu, porque o que acontece não é apenas a dificuldade de falar ao outro, mas a dificuldade de ouvir os demais e a si mesma, num processo em que esse ouvir se deslocaria para uma visão de si que a protagonista ainda não consegue sustentar. A mesma circunstância ronda Júlia, em *Pequena coreografia do adeus*:

fingi agradecer movendo a boca, mas
por dentro eu era toda silêncio.
— *tira a mão da cabeça*.
ela sentou (BEI, 2021, p. 27).

A boca que se move para fingir o que não sente e a boca que custa a abrir

pertencem à mesma lógica: em ambos os casos, o movimento da boca é a forma que o silêncio encontra para se manifestar, seja na recusa de falar, seja na performance de uma gratidão que não existe por dentro. A instrução de Vera chega como ordem que ignora completamente o que acontece dentro de Júlia, pois a mãe vê o corpo, a mão na cabeça, e intervém sobre ele como se esse corpo fosse a única dimensão de Júlia que merecesse atenção. Júlia cala porque já sabe que qualquer fala seria imediatamente sufocada, e a mãe que senta em seguida como se nada tivesse acontecido confirma, com a indiferença do gesto, que o silêncio de Júlia era a única resposta que aquele ambiente sempre soube produzir.

5.9 Tem luz no fim do túnel, mas queimou

Quando se fala em "saída", o que está em jogo, para além de como os enredos se encerram, é aquilo que cada texto propõe como possível (ou impossível) para as personagens que o habitaram. Nas três obras, as últimas páginas suspendem a narrativa em vez de encerrá-las categoricamente: em *O filho de mil homens*, a saída existe e é construída não somente com o que sobrou das personagens depois das quedas, mas principalmente por aquilo que elas constroem a partir do momento em que estão juntas e (re)aprendem a amar, sustentadas por um amor que o texto não ironiza, ainda que não o idelize. A família-mosaico se constituiu; Crisóstomo encontrou o filho, Isaura encontrou um lugar, Camilo encontrou um pai. O último capítulo, intitulado "A proximidade do lobo", introduz uma tensão que não é resolvida, mas ainda assim é captada: um anão aparece, Camilo o cumprimenta, e a família inventada parece, por um momento, capaz de absorver até mesmo o que vinha de fora, de modo que o lobo do título não ataca, apenas se aproxima.

Quem é o lobo? O próprio texto não responde, mas a pergunta organiza o capítulo final de uma forma que não é ingênua, pois a família inventada por Crisóstomo não é um paraíso impenetrável; é, em princípio, uma construção sempre à beira de ser testada. O narrador afirma que Camilo tornara-se homem a partir do momento em que começara a imitar o pai: "Achava que imitar o pai era ganhar juízo e afecto, ter o coração inteligente" (MÃE, 2016, p. 216). Essa imitação é, simultaneamente, a prova de que a família funcionou e o sinal de que ela carrega, como qualquer família, a possibilidade de reproduzir o que tem de pior. Camilo aprendeu com Crisóstomo a reconhecer as pessoas como pertencentes, mas aprendeu, também – inevitavelmente

– a forma específica com que Crisóstomo exerce esse reconhecimento: a generosidade como iniciativa masculina, o acolhimento como operação do provedor, o amor como algo que parte de quem tem e chega a quem precisa. O lobo, nesse sentido, não é somente uma ameaça externa, mas aquilo que já está dentro da família, embutido na própria lógica do aprendizado afetivo. O romance não desenvolve essa hipótese – e talvez não devesse, pois desenvolvê-la seria trair a confiança que deposita em Crisóstomo –; ao deixá-la como pergunta aberta no título do último capítulo, porém, recusa-se a encerrar o que a narrativa inteira construiu com uma garantia que a vida raramente oferece.

A anã permanece sem saída, pois nem chegou a conhecer o filho que teve; Antonino encontrou na família-mosaico um lugar onde respira, mas não um lugar onde deseja. A saída, em *O filho de mil homens*, é, então, possível, mas não é universal: ela é distribuída de forma desigual entre as personagens. Ana Isabel Serpa (2016, p. 447) sustenta que a anã é concebida pelas demais personagens como "uma espécie de corpo feito de pedaços anatômicos" e é como tal que ela desaparece: desmontada e apagada da memória do vilarejo como se jamais tivesse existido.

Em *O peso do pássaro morto*, o subterfúgio é formal e póstumo: a casa que resiste a duzentos anos de demolição funciona como depósito do desejo que a protagonista carregou sem conseguir inscrever em nenhuma relação. Ao tornar a construção indestrutível, o texto de Bei transfere para a matéria o que a vida não comportou, e a passagem "quando se quer muita alguma coisa, bingo" (BEI, 2017, p. 161) confirma esse deslocamento e o excede, já que há uma satisfação declarada, mas ela se refere a uma voz que já não tem corpo. A cura não existe, mas o desejo, por efeito de sugestão, também não se deixa demolir.

Em *Pequena coreografia do adeus*, a suspensão é incerta: a "coreografia" aponta para isso, uma dança é sempre um movimento provisório, que começa e termina, que ensaia e recomeça. O adeus a que se refere o título não tem destinatário único, pois é um adeus à família que ela não escolheu, ao balé que não a quis, ao pai que partiu, à versão de si mesma que ainda esperava ser prioridade na vida de alguém. Mas é também um adeus que se faz em forma de arte.

bell hooks (2021), por sua vez, encerra a sua reflexão sobre o amor com uma afirmação que mobiliza as três saídas que as narrativas propõem:

Só o amor pode curar as feridas do passado. Entretanto, a intensidade de nossos ferimentos frequentemente nos leva a fechar nosso coração, tornando impossível retribuirmos ou recebermos o amor que nos é dado (HOOKS, 2021, p. 51).

O que diferencia as obras estudadas não é quanto suas personagens sofreram, mas o que conseguiram fazer com esse fechamento. Crisóstomo encontrou a chave para o seu e abriu uma família; a protagonista inominada teve sua chave arrancada antes que pudesse usá-la; Júlia percebeu que, sem chave, era possível construir uma porta nova. Mas essas três imagens, por mais que organizem as saídas, não esgotam o que cada narrativa propõe, porque as saídas, nas três obras, são, também, posições que cada texto adota diante da possibilidade de que a experiência humana possa ser transformada em algo que continue depois dela.

O que as aproxima, então, é a recusa do apagamento. Nenhuma das três narrativas permite que as suas personagens centrais desapareçam sem deixar rastro: Crisóstomo deixa uma família, a protagonista inominada deixa uma casa, Júlia deixa uma narrativa. E é nessa recusa – distribuída por três formas, três materiais e três “línguas” – que as obras se reconhecem como contemporâneas, não apenas no sentido cronológico, mas no sentido de que todas elas respondem, cada uma à sua maneira, à mesma urgência: a de que o desejo humano não se deixe soçobrar.

5.10 Ora, ora pro nobis

O sagrado nas três narrativas comparece como necessidade humana de que exista algo fora da violência e da solidão que seja capaz de dar sentido ao que parece não ter. Em *O filho de mil homens*, o sagrado aparece de forma mais cifrada, distribuído nas ações e nas imagens do texto. Crisóstomo, pescador, é ligeiramente aproximado da figura bíblica de Pedro, o pescador de homens. A vila de pescadores é um cenário que remete tanto à paisagem mítica do Algarve português quanto ao universo evangélico dos pescadores do mar da Galileia. O sagrado em Mãe, porém, não é institucional nem dogmático, pois, antes, ele habita o acolhimento e a decisão de chamar alguém de filho. O que é sagrado, em *O filho de mil homens*, é, então, esse amor que se escolhe, e a narrativa sustenta essa sacralidade, apesar de algumas personagens do vilarejo olharem com ironia as pretensões de Crisóstomo.

Crisóstomo, ali sozinho e sem que ninguém por perto o visse ou ouvisse, abriu a boca e falou. Começou por anunciar à natureza o seu nome porque não sabia como começar de outra maneira, mas disse depois que estava muito

triste e que precisava de encontrar o seu filho porque se sentia como um pai, finalmente a transbordar dessa certeza como um copo muito cheio (MÃE, 2016, p. 22, grifos nossos).

Anunciar o próprio nome à natureza é o instante mais vulnerável que o romance lhe concede até esse ponto, e também o mais próximo de uma prece. A sintaxe inicial registra essa vulnerabilidade oscilante, pois apesar das orações coordenadas entre si, ocorre, também, um processo de subordinação entre elas e o restante do período. Isso provoca, pois, um efeito ambivalente: Crisóstomo não fala a um padre, fala diretamente à natureza, como quem reconhece no mundo ao redor uma escuta que o mundo humano não lhe ofereceu; mas o discurso não deixa de registrar que cada sentimento depende do anterior para existir, cada certeza se apoia na que veio antes, de modo que a estrutura replica a acumulação de algo que foi crescendo dentro de Crisóstomo até não caber mais, numa domesticidade que a torna coerente com o sagrado que o romance propõe.

Em *O peso do pássaro morto*, o sagrado está em tensão permanente com a experiência da protagonista. Seu Luís, o benzedor, é a primeira (e talvez única) figura de fé que a menina conhece, alguém que tem o poder de curar, de trazer alívio onde há dor. A menina acredita que ele poderia até colar os pedaços de Carla e trazê-la de volta à vida. Essa crença é a expressão de uma necessidade profunda de que o mundo tenha alguém capaz de reparar o que foi quebrado e, quando seu Luís morre, sem ter conseguido curar nem o próprio olho, essa fé começa a rachar. O presépio eterno que ele mantinha na casa, o deusinho sempre fora da manjedoura, como se fosse um ornamento permanente sem a dramaticidade do Natal –, torna-se, gradualmente, o símbolo de uma promessa não cumprida.

O jesuinho de resina, portanto, condensa essa relação ambivalente com o sagrado e, assim, a protagonista continua o ritual de seu Luís, quando adulta, mantendo o deusinho sempre num único lugar, mas já sem a certeza de que isso signifique alguma coisa. É uma fé de hábito, não de convicção; e há uma melancolia específica nessa distinção, pois a fé de hábito é, talvez, a forma mais honesta de fé que existe para quem já foi decepcionado muitas vezes: não a de uma crença plena, mas a de uma recusa de abandonar completamente aquilo que um dia significou alguma coisa.

e depois de dias, quando eu volto,

sempre de mão dada com a minha
mãe,
o Jesus está fora da cama
mais uma vez.
Aí eu fiquei religiosa,
achando o Deusinho um menino teimoso (BEI, 2017, p. 7).

O adjetivo que a protagonista atribui ao Jesusinho pressupõe uma relação de expectativa e frustração, pois só se é teimoso diante de alguém que esperava outra coisa, e ao atribuí-lo ao objeto, ela revela que mantém com ele uma negociação constante, uma exigência de reciprocidade que ele previsivelmente não cumpre. O "aí" que introduz a conclusão da protagonista é um marcador conversacional que pertence ao registro da fala infantil, e o fato de que ele ressoa na voz da narradora adulta indica que essa fé foi formada ali, naquela menina que voltava de mão dada com a mãe e encontrava o Deusinho fora da cama mais uma vez. Logo, a resistência era, talvez, a única forma de tornar-se religiosa, se não pela devoção, ao menos pela teimosia, espelhando no sagrado a mesma recusa de se render que o Jesusinho, à sua maneira, também praticava.

Em *Pequena coreografia do adeus*, o sagrado comparece como a arte e o amor que Júlia busca ao longo de toda a narrativa. A professora de balé, a Madame Noveli, também ocupa uma posição quase sagrada no imaginário de Júlia, pois é a guardiã de um conhecimento que a protagonista deseja profundamente e ao qual não consegue ter acesso. A passagem da aula de balé é uma forma de expulsão do paraíso: Júlia é informada de que o lugar sagrado da dança não é para ela; de todo modo, ao contrário da protagonista de *O peso do pássaro morto*, a quem esse tipo de informação é imposto como confirmação de que o mundo não tem lugar para ela, Júlia a recebe como redirecionamento, e a coreografia que não cabia no corpo encontra outra forma: a palavra.

Mas

a Madame foi me contando
com um balde de água fria nas mãos
que tudo o que eu sentia por dentro, essa Chama
simplesmente não chegava
a quem me via (BEI, 2021, p. 113).

A imagem do balde de água fria, que no uso corrente da língua funciona como expressão idiomática para o desencanto, deixa de ser retórica nesse excerto e engendra um balde de fato: há uma chama – marcada com maiúscula – e há algo que veio apagá-la. A Madame carrega o balde nas mãos, e esse detalhe transforma a professora numa figura que age sobre o que Júlia sente, como se o desencanto fosse um ato praticado, e não apenas uma informação transmitida. A quebra sintática que distribui o encerramento em duas linhas separadas – o que sentia por dentro e o que chegava a quem a via – inscreve na página a distância que a Madame nomeia: o dentro e o fora de Júlia nunca coincidiram, e essa não coincidência, que a narrativa inteira documentou como ferida, é aqui devolvida a ela como sentença pelo único lugar que ela havia elegido como sagrado, conquanto a protagonista não a aceite e encontre um refúgio semissacralizado em outra arte.

O que as três obras partilham, nesse aspecto, é a recusa de um sagrado que venha pronto, institucionalizado, garantido. O sagrado que interessa a Mãe e a Bei é o que se constrói na relação, na arte, na palavra que se escreve quando nenhuma outra saída está disponível. E o que as distingue é o destino desse sagrado construído: em Mãe, ele subsiste; em Bei, ele é testado até o limite – e, no primeiro romance, não sobrevive ao teste, enquanto no segundo encontra uma forma de persistir que não depende de Deus nem de uma figura tão somente, mas da capacidade humana de transformar a dor em forma a ser transmitida.

5.11 Eu sou teu pai

Esta seção coloca frente a frente as duas figuras paternas mais elaboradas entre as três obras: Crisóstomo, de *O filho de mil homens*, e Sérgio Terra, pai de Júlia em *Pequena coreografia do adeus*. São, em quase todos os aspectos, opostos. Crisóstomo escolhe ser pai; ele decide, num ato de vontade tão claro quanto qualquer outra decisão narrada no texto, que Camilo é seu filho. Essa escolha é reiterada a cada ação e, por conseguinte, esse amor de Crisóstomo é, no que se refere às reflexões já feitas acerca das discussões de bell hooks, uma prática, uma vez que ele cuida, ele protege, ele ensina e ele permanece.

O Crisóstomo abraçava o Camilo, beijava-lhe a testa e dizia-lhe: nunca tenhas vergonha de sentir medo ao pé de mim. Ao pé de mim, podes sentir tudo o

que sentires, podes dizer-me o que souberes e quiseses, e pedir-me o que precisares. Se tiveres vergonha, fazes de mim um pai horrível e matas-me um bocadinho (MÃE, 2016, p. 189).

A fala de Crisóstomo ao filho tem o tom de uma parábola com sua linguagem simples e direta; a moral que adviria dela, porém, não é enunciada como conclusão, mas está embutida na própria construção do período, como se a forma já fosse o ensinamento, pois o imperativo que instaura a fala, antes de ser uma instrução para o Camilo, tem o caráter universalizante dessa parábola, aquele em que o destinatário imediato é apenas o pretexto para uma proposição mais ampla sobre o que o amor deveria ser capaz de fazer: tornar o medo dizível, acolhê-lo sem que ele precise se disfarçar de coragem. Nesse sentido, então, o encerramento da fala carrega a moral do gênero com o qual o discurso de Crisóstomo dialoga: se a vergonha do filho em manifestar-se quanto ao temor mata o pai um bocadinho, essa formulação transfere para Crisóstomo a amorosidade que nenhuma frase diretamente de amor conseguiria, afinal, ele não pede que se ame, mas sua linguagem mostra o que acontece quando esse amor falta.

Sérgio Terra, por outro lado, parte várias vezes para versões de si mesmo que não incluem Vera nem Júlia. Ele não é cruel da forma que Vera o é, pois não bate, e não descarrega raiva; é, no entanto, cruel em outra perspectiva: pelo sumiço voluntário, pela prioridade sempre colocada em outro lugar, porque ela não tem forma, é nomeada obliquamente e não deixa marca visível. Assim, Júlia pode apontar os hematomas da mãe; não pode apontar, contudo, o lugar exato onde o pai não a habita.

O texto de Bei, então, constrói Sérgio com uma ambivalência que recusa a vilania fácil, pois ele é sugerido como alguém que ama a filha à sua maneira, embora isso não seja suficiente:

será que
sentiam dor?
uma única pose
era tudo o que elas tinham
por que criar uma imobilidade tão cheia de Vida, pai? (BEI, 2021, p. 186).

A pergunta de Júlia ao pai é endereçada às esculturas antes de ser direcionada a ele, e essa ordem revela que ela precisa passar pela argila para chegar ao Sérgio, com os objetos funcionando como mediação para aquilo que não pode ser dito

diretamente. Os sintagmas curtos que distribuem a primeira pergunta pela página iconizam a imobilidade dos objetos, e a maiúscula que distingue graficamente o substantivo dentro da segunda pergunta sobre imobilidade concentra a tensão da figura de Sérgio Terra, pois ele cria formas cheias de vida, mas não consegue abrir o que está fechado dentro de casa, e a pergunta final de Júlia, ao juntar os dois termos (*imobilidade* e *vida*) num mesmo sintagma, nomeia sem querer o conflito do pai: um artista cuja expressividade existe apenas na forma, não na relação.

Logo, o que esses dois pais partilham, paradoxalmente, é a incompletude. Crisóstomo era metade sem o filho; Sérgio Terra parece sempre metade de algo que ele próprio não consegue nomear: metade artista, metade pai, metade marido, mas nunca inteiro em nenhuma dessas dimensões. A diferença é que Crisóstomo reconhece a sua incompletude e age sobre ela; Sérgio Terra a carrega sem reconhecê-la, e é por isso que ela se transmite para Júlia como herança não escolhida.

Era como se essa criança o pudesse quase prever, ansioso na busca, ansioso no amor. Sentia-se mal com a demora, porque o seu filho poderia estar com fome, poderia estar com medo ou cansado, a precisar de ajuda para o frio ou para o escuro da noite. O Crisóstomo pensava que o seu filho também só poderia ser inteiro quando estivessem juntos os dois (MÃE, 2016, p. 21-22).

As construções hipotáticas que estruturam o período encadeiam as necessidades do filho imaginado numa gradação que parte do físico mais imediato – a fome, o medo, o cansaço – e se desloca progressivamente para o domínio da natureza exterior, até que o frio e o escuro da noite deixem de ser apenas condições climáticas e passem a designar algo da ordem do existencial: a condição de quem está só sem saber como não estar. O predomínio da hipotaxe revela, na própria forma, o processo de subordinação ao qual o desejo de ser pai submetia Crisóstomo, e cada cláusula condiciona a seguinte, assim como cada gesto de amor condicionará o filho por vir e as demais personagens que orbitarão ao redor desse amor. A gradação, porém, não se encerra no escuro da noite: ela encontra sua resolução no encerramento do período, onde a incompletude de Crisóstomo se converte em certeza – os dois só poderiam ser inteiros juntos –, de modo que a forma hipotática não apenas acumula necessidades, mas as orienta para um ponto de chegada que o romance inteiro vai cumprir, ao contrário de Sérgio Terra, que, como visto, carrega a própria incompletude sem nunca a reconhecer no outro.

desde quando sabemos de todas as coisas que acontecem no

mundo se mal sabemos o que se passa no fundo do nosso coração?

meu pai me perguntou se eu queria um café.

— *não, obrigada.*

— *e o que você achou das esculturas?* — ele se aproximou da mesa. — *estava trabalhando nesta agora mesmo.* — alisou a argila.

— *eu adorei o cheiro que ficou na casa* (BEI, 2021, p. 189).

Se em Crisóstomo a hipotaxe encarnava o condicionamento de um desejo voltado para o outro, aqui ela revela um homem que não se encontra no plano paratático e que não consegue simplesmente estar ao lado da filha sem que cada frase precise de outra para se sustentar, sem que cada ação precise de uma justificativa que o retorne a si mesmo. Quando o pai aproxima a filha de sua fala, faz isso para ter de volta um olhar sobre o próprio trabalho, não sobre ela ou sobre o que os une. Assim, a pergunta sobre as esculturas e o movimento de alisar a argila pertencem à mesma lógica: a de quem convoca a filha sempre como audiência, quase nunca como interlocutora. A resposta de Júlia, porém, também é construída por subordinação – e essa coincidência formal é enganosa, porque ela organiza o período como um único sintagma, comprimindo numa só frase o que poderia se desdobrar em várias, como se recusasse o condicionamento pretensioso do pai ao devolvê-lo numa forma que se fecha sobre si mesma antes que ele possa expandi-la; torna-se, por conseguinte, uma vingança silenciosa, pois Júlia usa a mesma gramática do pai para escapar dela.

A comparação entre os dois pais permite também iluminar o que a família-mosaico de Crisóstomo tem de improvável e de necessário. Ela é improvável porque exige de Crisóstomo uma disposição que Sérgio Terra não tem: a disposição de colocar o outro acima dos próprios desejos, de transformar a incompletude numa abertura para o filho em vez de uma razão para partir. E ela é necessária porque, sem essa disposição, o que resta é exatamente o que Júlia herda: a solidão de quem cresceu num lar onde o amor, nos termos já discutidos de hooks (2021), existia como sentimento, mas nunca se converteu em ato.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma tese que parte da tipografia como objeto de análise corre um risco específico: o de tratar a forma como ornamento do que já estaria dito de outro modo. O que os quatro capítulos desta pesquisa procuraram demonstrar é o oposto, isto é, que as escolhas tipográficas e formais de Valter Hugo Mãe e Aline Bei não ilustram os temas do pertencimento, da solidão e da insuficiência familiar, mas os constituem. Retirar a maiúscula conquistada de *O filho de mil homens* ou restituir a frase interrompida dos romances de Aline Bei à sua continuidade sintática não simplificaria a leitura, mas destruiria o que há de mais valioso nessas obras.

Portanto, o que os quatro capítulos permitiram ver, em conjunto, é que a comparação entre os dois autores só se torna possível quando deixa de buscar apenas convergências e passa a examinar de que modo respostas formais opostas podem emergir de um ponto de partida comum. Mãe organiza a escrita de seu quinto romance em torno de um fluxo que aposta que a forma pode conter o que a experiência não resolveu; Bei interrompe, suspende e fragmenta, deixando que a própria página registre o que a personagem não consegue articular.

A interface com a psicanálise, por sua vez, foi conduzida a partir dos recursos formais dos textos – na maiúscula conquistada, na frase que cede antes do ponto, no objeto descartado no instante em que a fantasia se torna inviável –, mas não como instrumentos de confirmação do que a teoria já havia enunciado. Esse ancoramento foi uma escolha que esta tese procurou sustentar até o fim, ciente de que a leitura psicanalítica da literatura só ganha espessura crítica quando convocada pela obra, não o contrário.

Ainda assim, o *corpus* deixou de fora territórios que as obras de ambos os autores continuaram a abrir enquanto esta pesquisa avançava. No caso de Aline Bei, *Uma delicada coleção de ausências* (2025) representa uma inflexão formal significativa. A autora, com raízes declaradas no teatro, intensifica nesse romance o uso de cenas e diálogos, de modo que a ausência passa a ser encenada entre personagens e gerações de mulheres (Filipa, Margarida e Laura) e não apenas inscrita na sintaxe de uma protagonista solitária. A transmissão geracional do que não se elaborou, que nos dois primeiros romances se dava pela fragmentação do sintagma,

encontra aqui uma forma dramática: o que uma geração não disse aparece no modo como a seguinte ocupa o espaço cênico da página. No caso de Valter Hugo Mãe, a segunda tetralogia – *A desumanização* (2013), *Homens imprudentemente poéticos* (2016), *As doenças do Brasil* (2021) e *Deus na escuridão* (2024) – organiza-se, segundo o próprio escritor em “Notas de autor”, presente em *Deus na escuridão*, em torno da constatação de que “a companhia nem por isso conduz à superação da solidão” (MÃE, 2024, p. 235). Essa formulação relê o que *O filho de mil homens* propunha: se o quinto romance apostava que a família inventada poderia responder ao desamparo, a quadrilogia seguinte, da qual *O filho de mil homens* é intermediário, examina o que resta quando essa aposta se mostra insuficiente.

O título *A ausência como forma: tipografia e (des)pertencimento em narrativas de Valter Hugo Mãe e Aline Bei* é uma proposição sobre o que a literatura talvez possa fazer quando a experiência excede a linguagem disponível para contê-la: encontrar, na própria materialidade do texto, uma forma para o que não coube em palavras. Essa proposição orientou cada escolha analítica desta tese, e é o que ela deixa, ao final, como contribuição ao campo dos Estudos Literários.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Alexandre de Melo. Aspectos da Natureza no Romantismo: um recorte crítico. *A Palo Seco – Escritos de filosofia e literatura*, São Cristóvão - SE: GeFeLit, n. 8, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/6317>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- AIRES, Suely. Valter Hugo Mãe, uma escrita do luto. In: TOURINHO-PERES, Urania (org.). *Entre palavras: memória, estilo, transmissão*. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 181-187.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família* (Trad. Dora Flaksman). 2a ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008. (Coleção Cânone).
- BANDEIRA, Manuel (1924). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.
- BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BEI, Aline. *Uma delicada coleção de ausências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura* (Trad. Sérgio P. Rouanet). Obras Escolhidas, v. 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos* (Trad. Marcelo Backes e Patrícia Lavelle). São Paulo: Hedra, 2020.
- BEZERRA, Antônia Kácia Sousa; FERREIRA, Monalisa Valente. *A solidão feminina na escrita contemporânea: um estudo comparativo das obras de Djaimilia Ferreira e Aline Bei*. Trabalho de Conclusão de Curso. Repositório.unilab.edu.br. 2024. Disponível em: <https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/5950>.
- BULFINCH, Thomas (1796-1867). *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula - histórias de deuses e heróis* (Trad. David Jardim Jr.), 26a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas* (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANASSA, Lucélia. Reflexões sobre o abandono paterno em Pequena coreografia do Adeus, de Aline Bei. *Claraboia*, n. 22, p. 102-119, Jacarezinho, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1593>.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva,

1974.

CHATELARD, Daniela S. *O conceito de objeto na Psicanálise: Do fenômeno à escrita* (Trad. Procópio Abreu). Brasília: Editora UNB, 2005.

CONTE, Marco Aurélio Abrão; OLIVEIRA, Beatriz Guimarães de. O feminino em Aline Bei: poética de estilhaços e hibridismo. *Olho d'água - Rev. do PPG-Letras da UNESP*, v. 17, n. 1, São José do Rio Preto, 2025. Disponível em: <https://www.olhodaqua.ibilce.unesp.br/Olhodaqua/article/view/1090>.

COSTA E SILVA, Maria de Fátima. *O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. Dissertação (Mestrado) em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9401>. Acesso em: 30 jun. 2025.

DALAVA, Lucas Almeida; PIRES, Antônio Donizeti. Pequena coreografia da mulher selvagem: o amadurecimento feminino na Pequena coreografia do adeus, de Aline Bei. *Itinerários*, n. 55, p. 125-141, Araraquara, 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/16487>.

DIAS, Ellen Mariany da Silva; PALAZZIO, Letícia. O feminino como projeto literário de Aline Bei em Pequena coreografia do adeus e O peso do pássaro morto. *Rev. Centro de Estudos Portugueses*, v. 44, n. 72, p. 232-254, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/56223>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESTEVES, Natacha dos Santos; COQUEIRO, Wilma dos Santos. "A cura não existe": depressão, melancolia e suicídio no romance O peso do pássaro morto, de Aline Bei. *Rev. Humanidades e Inovação*, v. 7, n. 17, p. 107-116, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/3829>.

FARIAS, Priscila Lena. *Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FILHO, Ulysses Rocha. Revel(ações) fraternas em obras de valter hugo mãe. *Anais do XXVIII Congresso internacional da associação brasileira de professores de literatura portuguesa*. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82666>. Acesso em: 3 jun. 2025.

FRANÇA, Lara Faria Jansen. A escrita performática em O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei. *Palimpsesto*, v. 23, n.45, p. 223-241, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/81182>.

FRANZ, Marcelo. Minúsculos maiúsculos: a poesia da prosa de Valter Hugo Mãe. *RCL - Convergência Lusíada*, n. 33, p. 44-57, 2015. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/51>. Acesso em: 16 nov. 2025.

FRANZ, Marcelo. A "Tabacaria" revisitada por Valter Hugo Mãe: a polissemia da metafísica em A Máquina de Fazer Espanhóis. *Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, e60723, 2023. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60723>. Acesso em: 19 jun. 2026.

FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

FREUD, Sigmund (1913-1914). Totem e tabu. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund (1917). Luto e melancolia. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 141-153.

FREUD, Sigmund (1933 [1932]). Por que a guerra? *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 22, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GARCIA, Sílvia Cristina. Homens imprudentemente poéticos: alteridade e criação literária em Valter Hugo Mãe. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, 2019. Disponível em: https://www.repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/22705/2/Sílvia_Cristina_Garcia.pdf.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 24a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GOMES, Aguinaldo José da Silva; RESENDE, Vera da Rocha. O Pai Presente: O desvelar da paternidade em uma família contemporânea. *Psicologia: teoria e pesquisa*, v. 20, n. 2, p. 119-125, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/h4rx5mxRwhs5shXF5sGbkLG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2024.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Trad. e ed. Alessandro Rolim de Moura). Curitiba: Segesta, 2012.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefantes, 2021.

IONESCU, Vlad; ALMEIDA, Cândida. Sobre mariposas e borboletas, ou como se orientar através das imagens. *LUMINA - Revista do programa de pós-graduação em Comunicação*, UFJF, v.11, n.1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/lumina/article/view/21356>. Acesso em: 12 dez. 2024.

KELLY, John Norman Davidson. *Golden mouth: the story of John Chrysostom - ascetic, preacher, bishop*. Grand Rapids: Baker Books, 1995.

KUSS, Ana Suy Sesarino. *Amor, feminino e solidão: um estudo psicanalítico sobre invenções da existência*. Tese (Doutorado em Psicanálise) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/19618>.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques (1901-1981). *Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LACAN, Jacques (1901-1981). *O Seminário - Livro 4: As relações de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques (1901-1981). *Outros escritos* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, Jacques (1954-1955). *O Seminário – Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise* (Trad. M. C. Laznik). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques (1955-1956). *O Seminário – Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LACAN, Jacques (1959-1960). *O Seminário – Livro 7: A ética da psicanálise* (Versão brasileira Antônio Quinet). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, Jacques (1962-1963). *O Seminário – Livro 10: A angústia* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques (1964). *O Seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LANDI, Elizabeth Cristina. *O feminino e a solidão*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura), pela Universidade de Brasília - UnB, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31020>.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-B. *Vocabulário de Psicanálise/ Laplanche e Pontalis*: sob a direção de Daniel Lagache (Trad. Pedro Tamen). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAVELLE, Patricia Gissoni de Santiago. Walter Benjamin e o contador de histórias: (re)fundação do conto como gênero crítico. *Gragoatá*, [S. l.], v. 22, n. 43, p. 837–852, 2017. DOI: 10.22409/gragoata.v22i43.33500. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33500>. Acesso em: 5 mar. 2026.

LE BON, Gustave (1895). *Psicologia das Multidões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

- LEITE, Lígia Chippiani Moraes. *O foco narrativo, ou, A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1987.
- LISPECTOR, Clarice (1973). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice (1977). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2024.
- LISPECTOR, Clarice (1944). *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MÃE, Valter Hugo. *o apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MÃE, Valter Hugo. *o nosso reino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MÃE, Valter Hugo. *Deus na escuridão*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2024.
- MARINOSI, Brenda Letícia Guimarães. Silêncios e poesia em Pequena coreografia do Adeus, de Aline Bei. *Rev. Humanidades e Inovação*, v. 9, n. 25, p. 186-194, Palmas, 2022. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/7422>.
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; PEREIRA, Francisco Jadir Lima; COSTA E SILVA, Maria de Fátima. Mitologia Grega e Narrador de Experiências no Oceano de Valter Hugo Mãe: Uma Leitura Benjaminiana do Romance O filho de mil homens - Cap. 21. In: Oliveira, Ellen dos S. (Org.). *Compêndio de Letras: teoria, métodos, pesquisas, análise e ensino*. Curitiba: Bagai, 2021. E-Book.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (Trad. Carlos A. Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos* (Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844-1900). *A gaia ciência* (Trad. Paulo C. de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1887). On the Genealogy of Morals. In: KAUFMANN, W. *Basic writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres* (Trad. Paulo C. de Souza). v. I. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIGRI, Yasmin. Renúncia e autoabandono em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Revista Caliban*, 19 out. 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/renuncia-e-autoabandono-em-o-peso-do-pássaro-morto-de-aline-bei-d4abccafc06f>. Acesso em: 23 mar. 2026.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/EDUSP, 1995.

PENA, Dayane Martins et al. Análise estilística da obra "*O peso do pássaro morto*", de Aline Bei. *Cadernos da Fucamp*, v. 22, n. 58, p. 1-20, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/3131>.

PEREIRA, Márcia Helena de Melo; SILVA, Jocelma Boto. O gênero diário pessoal: como se confecciona o íntimo. *Línguas & Letras*, v. 16, n. 34, 2015. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/11973>.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica* (Trad. José T. C. Neto). São Paulo: Perspectiva, 2000.

PINTO, Jorge Alves; SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A "cultura do estupro" em Aline Bei e Douglas Stuart: trauma e resistência numa perspectiva comparada. *Odisseia*, v. 8, n. esp., p. 36-56, Natal, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/odisseia/article/download/31918/17871/119570>.

PLATÃO. *O banquete*. Pará de Minas/ MG: Virtualbooks, 2003.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROPP, Vladimir I. (1895-1970). *Morfologia do conto maravilhoso* (Trad. Jasna Paravich Sarhan). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RECH, Alessandra. Afetos na Pós-modernidade: uma leitura de 'O filho de mil homens', de Valter Hugo Mãe. *Conexão Letras*, v. 13, n. 20, p. 27-37, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/89144>.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e Psicanálise: reflexões. *Revista FronteiraZ*, n. 9, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12194/8844>. Acesso em: 2 ago. 2025.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem* (Trad. André Telles). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente* (Trad. Paulo Brandi e Ethel B. Cachapuz). Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Morte, violência e devastação em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Interdisciplinar - Revista da UFS*, v. 36, p. 53-67, São Cristóvão, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16768>.

SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.

SARAMAGO, José. Um tsunami: prefácio. In: MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

SAVES, Fernando Guimarães. *Lentes partidas: a metáfora do olhar em narrativas de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector*. Orientador: Aguinaldo José Gonçalves. 2021. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/c945399a-2630-47f8-9844-0b726c6f8cca/content>. Acesso em: 05 abr. 2025.

SAVES, Fernando Guimarães. Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise. *RUS - revista de literatura e cultura russa*, v. 14, n. 24, p. 350-368, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/207076>. Acesso em: 23 jul. 2025.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo: o amor – a morte – a arte – a moral – a religião – a política – o homem e a sociedade* (Trad. José S. de Oliveira). São Paulo: EDIPRO, 2014.

SERPA, Ana Isabel. O filho de mil homens: queda e ascensão das personagens. In: NOGUEIRA, Carlos. (org). *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.

SILVA, Danilo Sales de Queirós. *Valter Hugo Mãe: o filho de mil textos*. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37544>.

SILVA, Lanuk Nagibson Araújo; DUNDER, Mauro. O grito mudo: silenciamento e violência contra a mulher em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Odisseia*, v. 8, n. esp., p. 57-76, Natal, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/odisseia/article/view/31961>.

SILVA, Lorena Luana Dias da. *Estupro e silenciamentos em O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei*. Dissertação de Mestrado em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG, 2023. Disponível em: <https://ppgletas.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2023/13893dissertacao-estupro-e-silenciamentos-em-o-peso-do-passaro-morto->

2017-de-aline-bei.

SILVA, Maria de Fátima Costa e. *O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

SOARES, Luana Raquel dos Santos; VASCONCELOS, Vania Maria Ferreira. Bildungsroman feminino: rupturas do romance de formação contemporâneo em O peso do pássaro morto, de Aline Bei. *Palimpsesto*, v. 22, n. 42, p. 185-209, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/75935>.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SOUZA, Ágnes Christiane de. *Percepção de si e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/33250>.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Um pássaro de papel: a materialidade do livro em O peso do pássaro morto, de Aline Bei. *Remate de Males*, v. 43, n. 1, p. 247-273, Campinas, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495>.

SOUZA, Josiley (Org.). *Histórias contadas no jardim mandala*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2018.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia [1888] e outras peças*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Antonino, o homem maricas: estigma e produção da diferença em O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe. *Itinerários*, n. 48, p. 165-182, Araraquara, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12112>.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Valter Hugo Mãe: Filho de mil homens e mil mulheres*. Tese de Doutorado em Letras, pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018. Disponível em: <https://editoraurutau.com/titulo/valter-hugo-mae-filho-de-mil-homens-e-mil-mulheres>.

UEDA, Edgar. *Kintsugi – O poder de dar a volta por cima*. Porto Alegre: CDG, 2018.

VASCONCELOS, Clara Mayara de Almeida; BRAZ, Rafael Francisco. Interfaces da hipermodernidade em "Pequena coreografia do adeus", de Aline Bei. *Rev. Humanidades e Inovação*, v. 10, n. 20, p. 16-30, Palmas, 2023. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/8316>.

VENTURIM, Priscila Andressa Crepaldi. Literatura e ludicidade: O jogo intertextual como estratégia criativa. Dissertação (Mestrado em Letras) pela Universidade

Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel/PR, 2024. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/7437>.

VERMELHO, Alcir P.; LUÍZ, Fernando; CHAVES, Gilvan. *Prece ao vento*. Música de 1954.

VILELA, Luiz. Ninguém. In: *Tremor de terra*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1977. p. 8-9.

WINNICOTT, Donald W. *O brincar & a realidade*. Trad. Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imagon, 1975.

WINNICOTT, Donald W. *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000

ZIMERMAN, David E. Complexo de Édipo [Freud]. Deslizamento; Trauma. *Vocabulário contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 105; 419.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos* (Trad. Heindrun K. Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá). 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Eleia, 2022. 452 p.

CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de psicanálise* (Trad. Franke Settineri). Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução* (Trad. de Waltensir Dutra). São Paulo: Martins Fontes, 2003

FREUD, Sigmund (1893-1895). Estudos sobre a histeria. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1911). O mal-estar na civilização. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história* (Trad. Sônia Salzstein). 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Traducción de José Luis Díaz de Liaño. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *A era do vazio*: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* (Trad. Brás Antônio Chelini et al.). 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura*: textos dos formalistas russos. (Trad. Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Editora UNESP, 2014.