

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

Mirandolina Alvares de Deus e Melo Neta

O herói fragmentado, ou
***O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe**

Recife/PE

2021

Mirandolina Alvares de Deus e Melo Neta

**O herói fragmentado, ou
O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Pereira

Recife/PE

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N469h Neta, Mirandolina Alvares de Deus e Melo
O herói fragmentado, ou O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe / Mirandolina Alvares de Deus e Melo Neta. -
2021.
102 f.
- Orientador: Joao Batista .
Inclui referências.
- Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Linguagem, Recife, 2021.
1. fragmentação. 2. herói. 3. O filho de mil homens . 4. Valter Hugo Mãe. I. , Joao Batista, orient. II. Título

CDD 470

Para Ely, que, “tendo amado os seus, amou-os até o fim”, como ensina o manso e humilde coração de Jesus.

AGRADECIMENTOS

Nestes tempos difíceis, as últimas palavras de Jesus no Evangelho de Mateus me dão esperança: “eis que estou convosco todos os dias, até o fim do mundo” (Mt 28, 20). Não estamos sós. E essa certeza muda tudo à nossa volta! Escrever uma dissertação durante uma pandemia não foi tarefa fácil! Mas a gente acaba aprendendo que não é preciso negar o caos vivenciado nem ser indiferente à dor do outro e/ou à minha. Teremos dias bons e dias que nem deveríamos olhar como dias, mas é preciso perceber no cotidiano os detalhes que fazem a diferença. É preciso continuar! Estabelecendo limites, com amor, sem excessos, não esquecendo que todo sonho que se chega ao coração pode mudar o mundo. E como foi bom poder contar com tanta gente sonhando o mesmo sonho que eu! Por isso, quero e preciso muito agradecer:

A Deus, que é fortaleza na jornada, porto na chegada e abrigo na tempestade.

À minha família, principalmente, aos meus pais, Miriam e Rildo, por tanta paciência, compreensão e zelo nesses últimos anos; ao meu irmão, Rildo, que tanto torceu, acompanhou, escutou, leu e me aguentou nesse processo de escrita; e aos meus sobrinhos, Esmeralda e Omar, que me dão esperança, motivação, abraços apertados e o maior amor do mundo.

A João Batista, meu querido e amado orientador, pela paciência, compreensão, boa vontade, gentileza, otimismo, respeito, cuidado e genialidade!

Aos amigos de ontem, hoje e sempre: Isabela e tia Cristina, por acreditarem antes mesmo da seleção; Mano, Lourdes, André, Júlio e David, por estarem em cada novo resultado e por não terem medo de sonhar grande junto comigo; e a Dayse, Digi, Duda, Mayara, Iuly, Joanna e Dudinha, por serem abraço forte, sorriso doce e colo, que é porto, a me ancorar.

Aos companheiros de caminhada, Rodrigo, Roberta, Sálvia, Dayane, Paula, Hélder, Istárllet, Maíra, Wesley, Márcia, Ricardo e Ariane, pela sorte e alegria de fazer parte da primeira turma do PROGEL/UFRPE junto com eles!

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, pelas discussões, parcerias, conversas e sensibilidade.

Aos professores Jo A-mi e Iêdo Paes, pelas valiosas contribuições e encaminhamentos sugeridos durante a qualificação.

A todos os alunos com quem eu tive a sorte e a alegria de dividir esses anos de ensino.

A Valter Hugo Mãe.

E a todos aqueles que, de alguma forma, torceram por mim.

Muito, muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho consiste na reflexão da figura do herói, enquanto sujeito fragmentado, em seu livro *O filho de mil homens*. No romance, o autor aborda, como tema principal, a representação da condição de sujeitos marginalizados ao tentar restituir o afeto a partir do encontro de seres diferentes, em uma prosa quase que didática sobre a importância da alteridade, a importância, também, do outro. Assim, o autor apresenta diferentes perspectivas e personagens que vão se encontrando e formando uma família distante das tradicionais e explora questões existenciais, a dor, os questionamentos do tempo, as relações humanas e o afeto, como fonte de renovação e de transformação das diferentes figuras representadas no desenvolvimento da obra. Dessa forma, nos propomos a discutir a representatividade do herói, na composição do romance, à luz das reflexões propostas por Carlos Nogueira (2016), Miguel Real (2016; 2012), Rafaella Teotônio (2018; 2016), Luís Mourão (2016), Ana Isabel Serpa (2016), além das contribuições de outros autores para a consolidação deste estudo. Como resultado, percebeu-se que Valter Hugo Mãe, ao estruturar a narrativa e a figura do herói, a partir dos comportamentos de Crisóstomo, desenvolveu um sujeito em fragmentos, que se aproxima do herói moderno, incompleto e sozinho, mas que sai em busca da sua essência e encontra, no outro, as respostas que desejava. Assim, em sua dimensão feliz, reúne sujeitos em falta, edifica-os, restaura-os, aprimora-os e ensina-nos que podemos estar cercados de dificuldades, mas estas serão os meios para se alcançar a vitória final, a felicidade completa, a coragem que amadurece e que também muda o mundo.

Palavras-chaves: fragmentação; herói; *O filho de mil homens*; Valter Hugo Mãe.

RESUMEN

Este trabajo implica en la reflexión de la figura del héroe, en cuanto sujeto fragmentado, en su libro *O filho de mil homens*. En el romance, el autor aborda, como tema principal, la representación de la condición de sujetos marginalizados al intentar restituir el afecto a partir del encuentro de seres distintos, en una prosa casi didáctica sobre la importancia de la alteridad, la importancia, también, del otro. Así, el autor presenta diferentes perspectivas y personajes que se van encontrando y formando una familia lejos de las tradicionales y explota cuestiones existenciales, el dolor, los cuestionamientos del tiempo, las relaciones humanas y el afecto, como fuente de renovación y de transformación de las diferentes figuras representadas en el desarrollo de esa obra. De ese modo, nos proponemos a discutir la representatividad de héroe, en la composición del romance, a la luz de las reflexiones propuestas por Carlos Nogueira (2016), Miguel Real (2016; 2012), Rafaella Teotônio (2018; 2016), Luís Mourão (2016), Ana Isabel Serpa (2016), además de la contribución de otros autores para la consolidación de ese estudio. Como resultado, se percibió que Valter Hugo Mãe, al estructurar la narrativa y la figura del héroe, a partir de los comportamientos de Crisóstomo, desarrolló un sujeto en fragmentos, que se acerca al héroe moderno, incompleto y solitario, pero que aún así sale buscando su esencia y encuentra en el otro las respuestas que deseaba. Así, en su dimensión feliz, reúne sujetos en falta, edificalos, restáuralos, primoréalos y los enseña que podemos estar llenos de dificultades, pero estos serán los medios para alcanzarse la victoria final, la felicidad completa, el coraje que madurece y que también cambia el mundo.

Palavras clave: fragmentación; héroe; *O filho de mil homens*; Valter Hugo Mãe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO PRIMEIRO	13
1 “UM FILHO UNIVERSAL”: AS TRANSFORMAÇÕES DO HERÓI NO TEMPO.....	14
1.1 O QUE É UM HERÓI?	25
1.2 A PRESENÇA DO HERÓI NA ESTRUTURA DO ROMANCE	30
CAPÍTULO SEGUNDO	37
2 “UMA FOTOGRAFIA QUE SE PODE ABRAÇAR”: SOBRE O HERÓI LUSITANO	38
2.1 CONCEPÇÃO DO HERÓI PORTUGUÊS.....	40
2.2 O HERÓI CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS NA LITERATURA.....	47
2.3 DOS TEXTOS QUE ELE TECE: VALTER HUGO MÃE E A REPRESENTATIVIDADE LUSITANA (OU UNIVERSAL)	55
CAPÍTULO TERCEIRO.....	64
3 “O HOMEM QUE ERA SÓ METADE”: A FRAGMENTAÇÃO DO HERÓI, OU <i>O FILHO DE MIL HOMENS</i> , DE VALTER HUGO MÃE	65
3.1 “O CICLO DAS COISAS”, OU “O DESEJO DE SER MAIS DO QUE UM SÓ”	68
3.2 “O AMOR COMO ATITUDE”: VALTER HUGO MÃE E O HERÓI CONTEMPORÂNEO.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

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 que um só.

Valter Hugo Mãe

Valter Hugo Mãe, no contexto da literatura contemporânea em Língua Portuguesa, é de grande representatividade, não só pelos prêmios conquistados ao longo dos anos, como o Prêmio Literário José Saramago, em 2007, mas também pela recepção e acolhida de sua obra pela crítica especializada. Nascido na então colônia portuguesa Henrique de Carvalho, hoje Saurimo, em Angola, foi radicado em terras lusitanas aos cinco anos. Mãe não escreve apenas prosa de ficção, mas poesia, livros infantis e literatura dramática, além de ser editor, artista plástico, apresentador de televisão e cantor.

Viu a luz da vida e foi batizado como Valter Hugo Lemos, mas adotou o pseudônimo feminino como sinal de aproximação à delicadeza feminina, que, para ele, é essencial à vida. Sua obra começa com uma tese. É de 2004, em Portugal, a publicação do seu primeiro romance, *o nosso reino*¹. O autor conta que precisava escrever uma dissertação para a obtenção do título de mestre e, na angústia, encontrou inspiração para a produção de um romance. Surgiu ali o escritor que buscou dar lugar, em sua literatura, a uma (re)escritura da identidade nacional, ao expressar detalhes do cotidiano ou problemas contemporâneos enfrentados por países como Portugal e Islândia².

Mesmo com cerca de 30 títulos publicados, Valter Hugo Mãe é ainda um autor jovem e possui uma fortuna crítica pequena, mas que se mantém em escala crescente. É recente a publicação do primeiro livro sobre sua obra, *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*, organizado por Carlos Nogueira, em 2016. Mas é principalmente em

¹ Até a publicação de *O filho de mil homens*, em 2011, em Portugal, Valter Hugo Mãe escrevia apenas em letras minúsculas. Para o autor, o uso de minúsculas criava uma aceleração e aproximava a narrativa da oralidade e da informalidade. Esse formato foi rompido e o autor voltou a considerar as maiúsculas por achar que era muito redutora a forma como muita gente falava dos seus livros, como sendo apenas os daquele escritor das minúsculas. “Não gostaria de passar a vida toda sendo catalogado de modo tão redutor, e não queria passar a vida toda investindo numa fórmula. Prefiro buscar tudo de novo, outra vez, mesmo me arriscando a falhar. Falhar por risco é muito mais digno do que falhar por casmurrice, essa insistência infinita numa descoberta que, com o tempo, vai perdendo todo o interesse” (MÃE, 2017).

² Trata-se do romance *A Desumanização*, publicado em 2014, seguindo, originalmente, o Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa (Decreto Legislativo nº 54, de 1995), por decisão do autor de manter a grafia original.

revistas e anais de congresso, tanto no Brasil quanto em Portugal, que se encontram estudos sobre suas construções literárias.

Levando-nos a debates sobre temas recorrentes na literatura, como o amor, a morte, a fé e o poder, assim como a compreensão da identidade de maneira pessoal, ao questionar as nossas certezas, Mãe é, provavelmente, um dos mais importantes escritores de língua portuguesa da atualidade. Ele busca representar o marginalizado, o inviabilizado, num esforço para fazer ouvir ou fazer ver aqueles antes excluídos e repensar os valores, a memória e a inclusão de novos sujeitos à história lusitana, por observar a condição atual de Portugal frente à sua literatura, que, no pós-ditadura, enfrentou consequências da crise identitária do país (SCHIMIDT, 2000).

Tal observação, no entanto, não se limita apenas às terras portuguesas, uma vez que nos últimos anos essa condição e temática vem sendo abordada em diferentes países do mundo. No romance *O filho de mil homens*, o autor aborda, como tema principal, a representação da condição de sujeitos marginalizados ao tentar restituir o afeto a partir do encontro de seres diferentes, em uma prosa quase que didática sobre a importância da alteridade, a importância, também, do outro. Assim, Mãe apresenta diferentes perspectivas e personagens que vão se encontrando e formando uma família distante das tradicionais.

Nesse romance, a história começa com um homem de quarenta anos que sonha em ser pai. Mas ele também apresenta a história de uma anã, a quem só conhecemos pela condição física, que morre ao dar à luz uma criança de quem não se sabe ser o pai; a história de Camilo, filho da anã, adotado por Crisóstomo, o homem de quarenta anos; a história de Isaura, que é abandonada pelo noivo depois de perder a virgindade e passa a ser tida como a “mulher rejeitada”; e a história do homossexual Antonino, “o homem maricas”, que sofre o preconceito da comunidade onde mora, assim como a rejeição da mãe, Matilde. Toda a trama é desenvolvida por histórias de indivíduos marginais, mas que refletem e ampliam a discussão das subjetividades de seres distintos em um mundo que, ainda, é resistente e rejeita as diferenças. Entretanto, ao contrário de outros romances do autor, a obra apresenta um tom mais otimista e defende uma resposta às diferenças e a transformação do preconceito pelo afeto, mesmo com imagens cruéis sobre a violência simbólica e física sofrida por algumas das personagens.

Da prosa de Valter Hugo Mãe, percebe-se uma construção relacionada às configurações do gênero romance que, sendo herança do mundo moderno, toma para si os conflitos e as incertezas de uma era inacabada, plural, em constante mutação, na qual os homens já não têm um elo com as divindades (diferentemente da grande épica, em que as respostas em relação à existência estavam ao alcance da mão, e os deuses manifestavam os seus desejos aos homens).

Em *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, Georg Lukács reflete sobre a forma romanesca e seus desdobramentos ao longo dos séculos. O crítico destaca que o gênero, tal qual a epopeia, surge e evidencia-se como resposta aos tempos em que foi gestado e firmado, uma vez que tenta descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. No universo do romance, não há mais o “mundo fechado” e/ou “acabado” no qual o herói, que representa toda uma comunidade, supera cada um dos desafios impostos, se faz de canal entre a humanidade e os deuses e reestabelece a paz e a harmonia sempre que estas se encontram, de algum modo, ameaçadas.

Pelo contrário, o gênero representa o abandono do mundo por Deus. Por isso o herói não tem mais como guia o céu estrelado, os profetas e quaisquer outros tipos de artes divinatórias ou contato com deidades que sirvam como norte durante a sua jornada, por exemplo. Ele está só e precisa enfrentar os obstáculos impostos por um mundo hostil e inconstante, mas, antes de tudo, precisa enfrentar os próprios desafios, as próprias incertezas, o que cede lugar à vulnerabilidade do herói moderno que já não consegue relacionar o mundo à sua interioridade, pois “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2009, p. 99).

Ao estudarmos o herói, percebemos que esses são tidos como seres excepcionais, que se destacam por conseguir vencer suas limitações pessoais, históricas e locais, no desejo de seguir seu percurso de partida-iniciação-regresso e concluir sua jornada, retornando transfigurado, renovado, e ensinando as lições de vida que aprendeu ao longo do caminho. Mas, no romance contemporâneo, os heróis vêm demonstrando características diferentes. São sujeitos que portam não só virtudes, mas também vícios e são problemáticos, não apenas por suas características enquanto personagens, mas, sobretudo, por sua natureza fragmentada, paradoxal, inconstante.

Tais modificações não são por acaso; o sujeito contemporâneo encontra-se em constante e perene transformação. Assim sendo, inicialmente, não há nada no mundo que encaixe, mas, não por isso o sujeito abandona sua busca incessante por aquilo que almeja e, assim, em partes, constrói uma abordagem de personagens de forma fragmentária e caracterizada pela maneira como conhecemos as pessoas na realidade: sempre de forma incompleta, parcial, pois esses são traços muito frequentes no próprio sujeito contemporâneo. Somente a partir destes fragmentos de realidade seremos capazes de produzir algum conhecimento sobre o nosso semelhante.

Sendo assim, ao discutir se a fragmentação do herói reflete também modelos a serem repetidos e tomados como constituintes de novas identidades e, conseqüentemente, de novas

narrativas, essa pesquisa se justifica por questionar sobre a constituição do herói na obra contemporânea *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe. É necessário seguir um padrão pré-estabelecido de personagem e manter um herói desprovido de reflexão? Ou é possível compor uma figura que não age contra o caos e não busca a harmonização e o conflito com a sociedade, mas que confronta o meio ao tentar construir o seu próprio equilíbrio e permite o amadurecimento de um todo?

Ressalta-se que não se está fazendo uma leitura com juízo de valor quanto à ética e moral circundantes ao herói, ao espaço em que ele transita e às pessoas com quem ele convive, como se isso devesse ser buscado ou fosse um bem perdido na sociedade. Pensamos que é frutífero indagar como o herói, enquanto figura simbólica, faz gravitar ao seu redor valores específicos de sua época e de sua comunidade, num campo que também incluirá o anti-herói e o vilão, e considerará a estrutura, o espaço e os ideais que estão ao seu redor.

Desse modo, essa dissertação procura discutir, utilizando como temática o romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, a caracterização do herói por meio da construção de uma identidade fragmentada, no perfil apresentado pelo protagonista do romance português. Nesse sentido, busca-se refletir a literatura do autor a partir de teorias que pensam a representatividade e a transformação do herói nas produções escritas universais, mas também em posicionamentos lusitanos, sob olhar atento de Miguel Real, em *Traços fundamentais da cultura portuguesa* e *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*; de Bálint Urbán, com a obra “*Enterrar el-rei Sebastião*”: *a reinterpretación e a reescrita do mito de D. Sebastião na ficção pós-25 de abril*; e de Manoel Cândido Pimentel, em *O Mito de Portugal nas suas raízes culturais*.

Além dessas composições teóricas, apoiamo-nos, também, em estudos que refletem a prosa ficcional de Valter Hugo Mãe. São exemplos dessas discussões os ensaios de Luís Mourão, *Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004–2010)*; de Ana Isabel Serpa, *O filho de mil homens: queda e ascensão das personagens*; e de Miguel Real, *Valter Hugo Mãe: do neonaturalismo ao lirismo*; e a tese de Rafaella Cristina Alves Teotônio, intitulada *Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres*. Assim, buscamos um mapeamento dos temas e dividimos nosso olhar em partes que se configuram em três momentos.

O primeiro capítulo, intitulado “*Um filho universal*”: *as transformações do herói no tempo*, refere-se à compreensão do herói, desenvolvido em torno de três eixos: a compreensão do herói; o que define o herói; e a presença do herói no desenvolvimento do romance. Esses eixos foram discriminados nos seguintes tópicos: *O que é um herói?* e *A presença do herói na*

estrutura do romance. Para refletir essas temáticas, nos nortearam os estudos teóricos de Joseph Campbell, Christopher Vogler, Georg Lukács e a configuração do sujeito defendida por Mikhail Bakhtin.

O segundo capítulo, denominado “*Uma fotografia que se pode abraçar*”: *sobre o herói lusitano*, desenvolve uma discussão relacionada à percepção e presença da figura do herói na literatura lusitana. Dessa forma, visamos construir reflexões baseadas na compreensão do herói português: no que é real e transita no imaginário coletivo da sociedade portuguesa e naquele que se faz presente (ou influência) nos discursos literários. Assim, subdividimos essas leituras em três pontos: *Concepção do herói português*; *O herói contemporâneo português na literatura*; e *Dos textos que ele tece: Valter Hugo Mãe e a representatividade lusitana (ou universal)*, com base nos pressupostos teóricos de Bálint Urbán, Miguel Real e Manoel Cândido Pimentel.

O terceiro capítulo, nomeado “*O homem que era só metade*”: *a fragmentação do herói, ou O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe*, reflete o desenvolvimento e a construção dos personagens do romance para que, assim, seja possível observar o perfil fragmentário e as relações que se manifestam entre eles. Para tanto, mantivemos nosso olhar voltado à contemporaneidade da obra, por ela representar sujeitos inviabilizados e por construir uma relação entre cada um deles. Nessa perspectiva, para desenvolver esse capítulo de análise, observamos: a (des)construção da imagem do herói no romance de Valter Hugo Mãe; a contemporaneidade das personagens como representantes portuguesas, mas numa leitura universal; e o amor como atitude transformadora. Dessa forma, o capítulo se estrutura nos seguintes pontos: “*O ciclo das coisas*”, ou “*O desejo de ser mais que um só*”, e “*O amor como atitude*”: *Valter Hugo Mãe e o herói contemporâneo*, e sustenta nos pressupostos teóricos defendidos por Carlos Nogueira, Rafaella Teotônio, Luís Mourão e Ana Isabel Serpa.

CAPÍTULO PRIMEIRO

1 “Um filho universal”: as transformações do herói no tempo

O surgimento da figura do herói está perdido no tempo. Desde a antiguidade, nas mais diversas épocas e civilizações, é possível perceber que, entre algumas figuras da sociedade, há um representante sendo consagrado e reconhecido, por um determinado grupo, como herói. Talvez por suas ações, posicionamentos ou batalhas pessoais, sempre existiu alguém tido como modelo e, conseqüentemente, herói de um grupo e de sua época. Conforme avança o tempo, a cultura, as prioridades e até as correntes literárias em que esse sujeito se consagra, seu significado, postura e valor se alteram. Isso mostra que o herói, ao longo dos anos, carrega em si diferentes representações e posicionamentos — ideológicos e sociais, por exemplo — e nos leva a questionar: o que consagra um determinado indivíduo como herói?

Ao estudar sua composição, percebe-se que eles são seres excepcionais, destacados por conseguir vencer suas limitações pessoais, históricas e locais, no desejo de seguir seu percurso e concluir sua jornada, retornando transfigurado, renovado e ensinando as lições de vida aprendidas ao longo do caminho. Todavia, se visarmos uma análise da constituição da etimologia do herói, é possível encontrar uma vasta literatura e registros históricos, desde os tempos mais remotos, em torno de conceitos que, geralmente, o apresenta sob uma dimensão semidivina e com grandeza de espírito. A palavra *herói* vem do grego ἥρωας e, em suas origens, quer dizer “proteger e servir”, pois ele é alguém disposto a se sacrificar em favor do outro:

Etimologicamente, o vocábulo herói – *héros* – significa guardião, defensor, o que nasceu para servir. Os heróis são marcados essencialmente por duas virtudes: a *timé*, que é honorabilidade pessoal, e a *areté*, ou excelência, que os habilitam para enfrentar os obstáculos sobre-humanos inerentes à sua formação. (...) Do ponto de vista físico, podem ter uma beleza resplandecente, ou serem feios, possuírem baixa estatura, ou serem gigantes, coxos, cegos. Em suma, as características acima denotam a *complexio oppositorum* desses seres “divinamente monstruosos”. Em decorrência dessa natureza ambivalente, eles são os responsáveis pela redenção do seu povo, através de feitos grandiosos, mas, também, podem ser a fonte e a causa da desgraça dos seus, por atitudes vis, independentemente da consciência, que implicam na transgressão do *métron*, isto é, dos limites impostos pelos deuses (LACERDA NETO, 2006, p. 04).

Nicola Abbagnano, no *Dicionário de Filosofia*, apresenta não só a definição do termo *herói*, mas configura-o a partir de sua gênese e estudos anteriores, para que, assim, possamos compreender melhor sua formação, uma vez que “os heróis são semideuses nascidos de um deus que se apaixonou por uma mulher mortal ou de um homem mortal que se apaixonou por uma deusa” (ABBAGNANO, 2007, p. 498). O autor destaca que essas observações são

definidas a partir do olhar atento de Platão, que relegava a noção de herói à esfera do mito, por pertencer ao mito a “Idade do Herói”. Sendo pertencentes à memória coletiva, por surgirem de contos ou histórias de origem popular, transmitidos pela tradição e florescidos, de forma alegórica ou simbólica, das forças da natureza, dos fatos históricos ou dos aspectos da condição humana, e por responderem à inquietação perante os mistérios da vida e os desafios da sociedade, os mitos perduram na tradição e causam impacto na memória comum.

O mito configura-se como a palavra posta em ato, em discurso, mas impõe-se como “uma narrativa de tempos imemoriais, uma narrativa contada antes ou depois que qualquer pessoa pudesse testemunhar e que, por sua vez, responde por um evento que ressoa na estrutura presente e permanente do mundo, seja um fato natural, seja um dado no âmbito da cultura” (DOMICIANO, 2014, p. 16). Ele apresenta um traço que o distingue de qualquer narrativa, como podemos perceber nas reflexões de Lévi-Strauss:

É melhor reconhecermos que o estudo dos mitos nos leva a constatações contraditórias. Tudo pode acontecer num mito. A sucessão dos eventos ou de continuidade, qualquer sujeito pode possuir qualquer predicado, qualquer relação concebível é possível. Contudo, os mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo. Daí a questão: se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como explicar que, de um extremo a outro da terra, os mitos se pareçam tanto? (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 239)

Ao mito, portanto, é dada a oportunidade de ser uma construção ligada, a um só tempo, à historicidade de seu recitar (cujo registro é a fala) e de impor regras estruturais que lhe permite a semelhança temática e de enredo independentemente daqueles que o recitam — cujo registro é o sistema lógico linguagem. Como cita Lévi-Strauss: “o mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar-se* do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 242, grifos do autor). Baseado nesses ideais, Itamar de Oliveira, em *Mitos e Arquétipos*, alude a uma dupla definição das perspectivas do mito, sendo elas:

(i) como relato, o mito se apresenta de um modo inaugural de compreensão de origem, decadência e ressurgimento (eterno retorno) de um povo, narrativa que se estrutura em elementos cambiantes (os arquétipos) e para a qual o recontar se torna atividade necessária à revitalização do próprio mito, pois sua origem encontra-se na oralidade; (ii) como pensamento, significa um modo de articular as ideias, de perceber a realidade, que não se pauta em linearidade ou dialética; e sim assenta-se no constante retorno, em que passado e presente comutam-se, reatualizam-se, afastando-se do pensamento científico (mas não rompendo com ele) e aproximando-se do poético, pensamento antes dialógico que dialético. (OLIVEIRA, 2016, p. 39).

“Modernamente, o mito é estudado em duas acepções. A primeira o encara como ficção, ilusão; a segunda, como sagrado. (...) O mito, então, é o fio condutor da nossa história e antepassados, por isso sempre se recorre a ele para possuir respostas” (RIBEIRO, 2016, p. 378-379), sendo assim, ele pode ser visto, também, como obra coletiva, como realidade viva em nós, pois é fruto da memória, da oralidade e da tradição e está ligado ao nosso desenvolvimento social, moral, religioso, cultural. Ele representa pluralidade e multiplicidade de mundos, como “sólido fio a unir passado e presente, a revelar as variadas faces do anseio humano pelo infinito. (...) internalizou-se à constituição de nosso fazer cultural; transformou-se em temas, símbolos, arquétipos. Continua onipresente.” (OLIVEIRA, 2016, p. 26).

O mito é composto por significados, apresenta estrutura “sincro-diacrônica”³ e caráter de coletividade, pois perdura na memória comum através de uma força transitória. Mas, em sentido estrito, o mito é um tipo de lenda com personagens divinizados. A ação torna-se sobrenatural e irracional: ultrapassa a natureza e dispensa a razão, isto é, num sentido mais amplo, “o mito se refere tanto a personagens sobrenaturais como a objetos extraordinários e regiões fantásticas, que existem na mentalidade de tribos ou povos, na forma de representações coletivas” (FERNANDES, 2014, p. 12). Sendo assim, faz-se importante destacar a relação entre a constituição do mito e a origem do herói.

Na antiga Grécia, os mitos persistiam nas narrações dos poetas educadores do povo, dos mais velhos, das festas públicas, nas imagens dos templos e dos monumentos. Os gregos contaram muitas histórias acerca das origens, e algumas dessas histórias constituem relatos sobre a criação do universo (Cosmogonia), outras questionam a origem dos deuses (Teogonia), outras interrogam-se sobre a gênese da humanidade (Antropogonia), e ainda há aquelas que narram a origem de cidades ou de cultos, ritos e costumes, de certos grupos sociais (PINHEIRO, 2011, p. 73). Essas histórias “deverão ser elaboradas pelos filósofos como alegorias que irão ter como finalidade permitir explicar à multidão verdades que, pela sua complexidade, ela é incapaz de compreender” (FERNANDES, 2014, p. 13). Dessa forma, o mito passa a ter, nas sociedades primitivas, uma função importante: a de codificar a crença, salvaguardar e reforçar a moralidade, tornar eficaz o ritual e aplicar regras práticas para guiar o homem, pois constitui uma identidade comum e dá sentido e apoio na compreensão de diferentes fenômenos e situações. Porém, ao delegar a noção do herói à esfera do mito, Platão afasta essa composição do campo da filosofia, enquanto Aristóteles admite essa “expunção”, ao observar que:

³ Estrutura defendida por Claude Lévi-Strauss, que caracteriza o mito ordenando seus elementos em “sequências diacrônicas, que devem ser lidas sincronicamente. Todo mito possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície, se é lícito dizer, *no e pelo* processo de repetição” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 264, grifos nossos).

se houvesse duas categorias de homens tais que a primeira diferisse da segunda tanto quanto se julgava que os deuses e os heróis diferiam dos homens, sobretudo pela valentia física e pelas qualidades da alma, então sem dúvida ficaria evidente a superioridade dos governantes sobre os governados etc. (Aristóteles *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 498)

Dessa forma, o herói é visto como alguém superior, com coragem, grandeza de alma e valentia, como alguém que traduz as expectativas do seu tempo. Isto é, com estratégias bem-sucedidas e bravura, os primeiros tipos de heróis não se caracterizam como intelectuais; se destacam, apenas, por sua relação com os deuses, seus grandes feitos, aventuras, idealismos, missões, lutas por justiça e liberdade. Isso nos mostra que, desde os tempos mais remotos, o herói só encontra o seu espaço — e se configura como tal — a partir de uma necessidade e como forma de proteção (pessoal e coletiva) do desconhecido.

Assim, percebe-se que o herói está presente nas narrativas desde tempos imemoriais. Talvez por isso “a etimologia, a origem e a estrutura ontológica de herói não estejam muito claras” (BRANDÃO, 1987, p. 15). Provavelmente, desde que o ser humano começou a contar histórias, o herói esteve presente nelas, nos mais diversos tipos de narrativas, reproduzindo o sistema social e as angústias de um determinado povo e seu período. Nas histórias, sejam elas escritas ou oralizadas, das culturas primitivas ou modernas, o herói é uma projeção da realidade comum, uma vez que “o imaginário evoca a ilusão do real no simbólico” (FERNANDES, 2014, p. 29) e a linguagem exerce poder sobre o pensamento. O herói pode surgir da imaginação de várias gerações e será consagrado não só por sua divindade e poderes, mas pelo discurso e olhar de quem detém e dita as regras. É esse olhar que permitirá que seres humanos reais de muita coragem, que realizam atividades fundamentais na luta contínua de sua comunidade, ganhem força e destaque por isso, e se consagrem como heróis de um povo e de sua época⁴.

O herói segue o ideal que traçou, mesmo que isso lhe custe a própria vida. Mas esse caminho é amadurecido, e os objetivos, transformados. “Na mitologia, o herói é divino. Na poesia épica, ele é unidade de sentimento e ação. Na história, é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo” (FEIJÓ, 1995, p. 63). Nos mitos gregos, o herói choca-se a cada passo com a vontade, os desejos e as disputas dos deuses; nas epopeias clássicas, os heróis são pessoas superiores, com poderes extraordinários e

⁴ Entretanto, a nós interessa, para o desenvolvimento desta pesquisa, a constituição do herói apenas no campo literário. Sabe-se que a literatura tem um amplo espaço dedicado ao herói e que este recebe a forma representativa, as características e afinidades do seu compositor, numa perspectiva de cada época, mas numa representação de quem deve sempre lutar para estabelecer e garantir a ordem e proteger os seus. No segundo capítulo, refletiremos a composição do herói real, mas com o intuito de perceber as influências que deles a literatura portuguesa herdará.

que tendem a se igualar aos deuses, ou até se considerar melhores que eles, por acharem que estão acima das leis divinas e humanas. Christopher Vogler, ao discutir sobre esse sentimento de superioridade, apontará na teoria grega da tragédia, expressa por Aristóteles, uma falha comum em seus heróis que, embora possam ter infinitas qualidades, apresentam uma “falha trágica”, ou *hamartia*, que os faz enfrentar seu destino, seus companheiros ou os deuses, e os levará, no final, à destruição:

A falha trágica mais comum era uma espécie de arrogância chamada *húbris*. Os heróis trágicos são sempre pessoas superiores com poderes extraordinários, mas tendem a se ver como iguais ou melhores que os deuses. Ignoram alertas razoáveis ou desafiam os códigos morais locais, considerando-se acima das leis dos deuses e dos homens. Essa arrogância fatal inevitavelmente desperta uma força chamada Nênese, originalmente a deusa da retribuição. Seu trabalho é reestabelecer o equilíbrio, em geral trazendo a destruição para o herói trágico. (VOGLER, 2015, p. 155)

É o traço dessa “falha trágica”, isto é, alguma fraqueza ou defeito que fará do herói bem-acabado, mas completamente humano e real, uma vez que heróis perfeitos e imaculados não se sustentam nem causam muito interesse, empatia, reconhecimento e/ou identificação. Mesmo que o herói pareça bem resolvido, é provável que ele mascare sua dor, seus medos e suas aflições, ou que mascare uma ferida psíquica profunda, pois, num sentido mais amplo, todos carregamos “a ferida da separação de Deus ou do ventre da existência — aquele lugar do qual nascemos e para o qual retornaremos após a morte. Como Adão e Eva expulsos do Éden, sempre somos separados de nossa fonte, isolados e machucados.” (VOGLER, 2015, p. 156).

A “falha trágica” é o que permite a humanização do herói, pois atribui a ele uma ferida física, visível ou, apenas, um ferimento emocional que o torna vulnerável, defensivo, fraco, cauteloso e atento: ele precisa ser mais forte em algumas áreas para proteger as suas marcas, pontos fracos e/ou feridas profundas. Todos levamos cicatrizes e muitas das histórias contam jornadas para curar um ferimento ou restaurar uma parte faltante, fragmentária, de uma construção em pedaços distintos. E é por isso que existem muitas variedades de herói:

Há aqueles que querem e os que não querem sê-lo; os gregários e solitários; os Anti-Heróis e, ainda, os trágicos e catalisadores. Como todos os outros arquétipos, o conceito de Herói é flexível e capaz de expressar muitos tipos de energia. Heróis podem combinar-se com outros arquétipos para produzir híbridos como o Herói Pícaro, ou podem temporariamente usar a máscara de

outro arquétipo, tornando-se um Pícaro, um Mentor de outra pessoa ou mesmo uma Sombra⁵.

Embora geralmente retratado como uma figura positiva, o Herói pode também manifestar os lados obscuros ou negativos do ego. Não raro, o arquétipo do Herói representa o espírito humano em ação positiva, mas igualmente lhe é permitido mostrar as consequências da fraqueza e da relutância em agir. (VOGLER, 2015, p. 78)

Christopher Vogler apresenta dois tipos de heróis: os *voluntários*, comprometidos com a aventura, e os que o são a *contragosto*, movidos por forças externas, por não desejar a representatividade ou reconhecimento, mas, numa busca pela identidade e totalidade do ego, o herói transita por variados caminhos e se consagra de diferentes formas. É assim também com a figura do anti-herói — que não é o oposto do herói, mas um tipo específico, que se define enquanto *tortuoso* ou *trágico*: o primeiro pode ser um solitário que rejeitou a sociedade ou foi rejeitado por ela⁶; o segundo se aproxima da ideia clássica do herói trágico: “esse é o Herói fracassado, que nunca superou seus demônios internos, sendo humilhado e destruído por eles. Eles são charmosos e têm qualidades admiráveis, mas sua imperfeição vence no final” (VOGLER, 2015, p. 80).

Outra distinção a ser considerada sobre os heróis é a relação que estes estabelecem com a sociedade. Os heróis gregários e solitários configuram essa representatividade: aos gregários é dada a oportunidade de transitar em diferentes realidades, isto é, eles são parte de uma comunidade, inicialmente, mas sua jornada os encaminha a outras perspectivas e relações, a terras desconhecidas e longe de casa. Usualmente, precisam enfrentar uma escolha entre voltar ao Mundo Comum ou permanecer no Mundo Especial; em contrapartida, o herói solitário inicia sua jornada afastado das relações sociais. Sua jornada é de reencontro, de reentrada e retorno ao isolamento. Para ele, o Mundo Especial, que visita durante pouco tempo, é desconfortável. Mas, como no caso dos heróis gregários, aos heróis solitários também é dada a oportunidade da escolha final: voltar à solidão inicial ou permanecer no Mundo Especial.

“Os Heróis são símbolos da alma em transformação e da jornada que cada pessoa empreende na vida. Os estágios dessa progressão, os estágios naturais da vida e crescimento, compõem a Jornada do Herói, pois o arquétipo do Herói é um campo rico de exploração” (VOGLER, 2015, p. 83). As transformações e as características aqui apresentadas só existem

⁵ Vogler chama atenção ao fato de as Sombras não precisarem ser totalmente malignas ou perversas. Ele acredita que é preciso uma humanização em sua compreensão, uma vez que “o conceito psicológico do arquétipo da Sombra é uma metáfora útil para entendermos vilões e antagonistas de nossas histórias, bem como compreender os aspectos não expressados, ignorados ou profundamente ocultos de nossos heróis” (VOGLER, 2015, p. 124).

⁶ Pode ser também um cavaleiro heroico em armadura manchada, excluído aos olhos da sociedade. São rebeldes, desprezam a comunidade e revelam insatisfação de sua geração.

por um amadurecimento e a exemplo das transformações sociais, uma vez que as causas sociais, históricas, econômicas e/ou religiosas influenciam diretamente nas suas mudanças.

Com o passar dos anos, fomos assistindo às modificações desses heróis e as influências sociais que a eles eram acrescentadas (ou retiradas). Eles podem ter seu destino traçado ou se consagrar como um dos seres excepcionais, encarnados na providência histórica e destinados a cumprir tarefas predominantes, por seguirem nada mais que a sua própria paixão, sua ambição: “trata-se da *astúcia da Razão* — esta utiliza os indivíduos e suas paixões como meio para realizar seus próprios fins” (ABBAGNANO, 2007, p. 498). Mas eles também agem por sua necessidade histórica, representando o modelo da sociedade de sua época, e suas características são, também, respostas àquilo que os consagra. O herói épico age contra o caos e é constituído mediante passagem por testes propiciatórios, e seu caráter obstinado é propício à emancipação da sua personalidade. Na epopeia grega, o mundo e o herói estão em harmonia, e ambos estão entrelaçados pela presença das divindades. O conflito vivido pelo herói épico é impessoal, e o confronto pauta-se em uma oposição coletiva.

O herói da epopeia não se constitui como indivíduo, já que seu objeto não é um destino pessoal, mas o destino da comunidade que, fundada na organicidade ética como cultura fechada, não permite que uma de suas partes se distancie do todo a ponto de se fazer valer como interioridade. (COTRIM, 2009, p. 34)

Na epopeia, vida e essência estão em sintonia. Entretanto, posteriormente, com a perda da imanência dessa essência, esse paralelo, essa coincidência, rompe-se e uma nova forma é estruturada: a tragédia, que está fincada em um “subsolo problemático”, como refletiu Lukács, pois somente a partir desse gênero é que se instaurou o conflito interior. “Esboça-se aí uma subjetividade, o que implica em questionamentos, numa tentativa de mudar o curso do destino. A verdade aparenta não ser mais única.” (LACERDA NETO, 2006, p. 10). Lukács denota uma proximidade entre o herói, o trágico e o épico, mas que, dialeticamente, torna-se afastamento:

Tal aproximação baseia-se notadamente no aspecto mítico, ou melhor, no *locus* marcado pela imanência, comum a ambos. Contudo, esse âmbito mítico entranha-se agora com questões novas. No drama, os heróis e os deuses ainda estão interligados, todavia não mais como na epopeia. Por outro lado, o destino já não tem a mesma significação, afinal a ação do herói tenciona romper com a essência, a substância, a predeterminação. (LACERDA NETO, 2006, p. 11)

O herói trágico incorpora uma dualidade: ora trazendo à tona o seu poder lendário, ora comportando-se como um cidadão. Passado e presente convivem e se relacionam na alma desse herói e, por isso, é possível o perfil do herói trágico, simultaneamente, abarcar o *éthos* (caráter humano) e o *daímon* (manifestação de potência divina)⁷. Há no herói trágico uma perspectiva de mudança voltada à ação. Com o deslocamento do conflito para o interior do herói, ele passa a mensurar suas atitudes e a indagar as forças que o conduzem ao destino. Esse comportamento representa um herói que deseja dirigir sua vida e libertar-se das imposições dos deuses. O que mostra que o herói trágico deixa a passividade reinante na epopeia. Assim, transforma-se em problema para si e para a alteridade, afastando definitivamente o caráter modelar.

E, ao se permitir o afastamento desse ideal exemplar, “a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance” (LUKÁCS, 2009 p. 39) que, sendo herança do mundo moderno, toma para si as incertezas e os conflitos de uma era inacabada, plural e em constante mutação. Se o herói épico é aquele que vive aventuras, sabe seu papel e lugar no mundo e a importância da sua relação harmoniosa com os deuses, o herói do romance é um sujeito que vive conflitos e dilemas existenciais e imanentes a todo e qualquer ser humano.

O romance “trata-se de uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heroico” (LUKÁCS, 2009, p. 54), uma vez que a plenitude da existência, nele, não tem um caráter imanente. Sendo assim,

enquanto o herói da epopeia não se constitui como indivíduo, já que seu objeto não é um destino pessoal, mas o destino da comunidade, que, fundada na organicidade ética como cultura fechada, não permite que uma de suas partes se distancie do todo a ponto de se fazer valer como interioridade, o herói do romance é o homem cuja interioridade criou “vida própria”, como consequência de seu alheamento em face do mundo exterior. Diferentemente da épica, com seu herói não individual, o romance deve centrar-se no herói individual. (COTRIM, 2009, p. 34)

Georg Lukács entende que a forma romanesca se configura como a “epopeia do mundo burguês” e se caracteriza, justamente, pela ruptura entre o herói e o mundo, e entre a humanidade e os deuses. Nessa nova forma, em que o mundo é abandonado por Deus, não há guia, “o céu estrelado já não é mais o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e muito menos as pitonisas, profetas e quaisquer outros tipos de artes divinatórias ou tentativas

⁷ Em relação a essa representatividade, Lacerda Neto reflete a projeção da personagem que ora aparece num longínquo passado mítico, como herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, ora falando, pensando e vivendo na própria época e cidade.

de contato com deidades podem servir de guia para o herói” (SANTOS, 2014, p. 10). Ele está sozinho e precisa lidar e enfrentar um mundo incerto, hostil e egoísta, mas, antes de qualquer coisa, deve tentar vencer os desafios que nascem dentro de si, estando entregue à sua própria sorte, ao seu próprio caminho, o que ocasiona uma inadequação entre o real e o ideal.

No romance, duas naturezas estão em dissonância, em caráter de descontinuidade. A primeira é concernente ao indivíduo. A segunda é a própria sociedade, o mundo e o seu conjunto de valores. Com a hostilidade desta natureza em relação à outra, temos como resultado um processo de alheamento do herói com relação à exterioridade. O mundo já não é mais considerado um lar, e sim um cárcere. O homem, preso a ele, enxerga a sua imperfeição e almeja ver-se livre dele, confinando-se em sua interioridade. Esse conflito é a essência do herói romanesco, que é para Lukács intitulado de *herói problemático*.” (LACERDA NETO, 2006, p. 15)

No romance, a ruptura entre o mundo e o herói compõe duas naturezas que estão em desarmonia: a primeira refere-se ao indivíduo, e a segunda diz respeito à sociedade, ao mundo. A relação de hostilidade mútua entre as naturezas é o centro das tensões do herói romanesco, caracterizado como *herói problemático*, que resulta em ações reveladoras do demonismo — que seria o desejo humano, imperfeito e limitado, de realizar o ideal, num mundo decadente, em que não permite mais espaço para o intermédio divino.

Nesse mundo, os homens podem fazer o que bem entenderem; todos possuem a mesma potencialidade para tentarem realizar as suas metas ‘divinas’, os seus projetos, porém seus atos serão mera contingência, não havendo, portanto, um caráter de superioridade, o que pode levar a um encolhimento da alma ou a ampliação dela em face do mundo. (LACERDA NETO, 2006, p. 15)

A representatividade do herói problemático, ou herói demoníaco, é fundamental para compreendermos outra característica presente e essencial ao romance: a ironia, que encerra o aspecto negativo do mundo da estranheza e tem um caráter formal. Entretanto, a ironia é um processo que não se conclui, por permitir que a totalidade seja vislumbrada, vencida e discutida pela alma plena de ideias. Mas esse processo inconcluso refere-se apenas ao conteúdo; em sua forma, o romance apresenta um equilíbrio entre ser e devir: “como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciado o caminho, consumada está a viagem’.” (LUKÁCS, 2009, p. 73).

Dessa forma, o herói problemático é o sujeito que não deseja, simplesmente, viver subordinado ao vazio das estruturas do mundo, ele é o indivíduo que cria com suas

“experiências um mundo em que as esferas da interioridade e da exterioridade permanecem equilibradas e se unificam no desvelamento de seu mútuo condicionamento do abismo intransponível que existe entre elas e no interior de cada uma” (COTRIM, 2009, p. 36). Lukács classifica os heróis romanescos fundamentando-se na sua inadequação com o mundo, caracterizando três modelos: o do idealismo abstrato, o do romantismo da desilusão e o do romance de educação.

O primeiro modelo, o idealismo abstrato, em que o herói age continuamente e reflete pouco, é demarcado pela ação contínua a que o herói se entrega, tipicamente fruto do demonismo do estreitamento da alma, e “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). Essa ação se reveste de caráter épico, mas não encontra suporte no contexto em que ocorre e apresenta o abismo das naturezas integrantes do romance.

O segundo tipo, o romantismo da desilusão, em que o herói pensa mais do que age, apresenta uma inversão daquilo que é proposto no modelo anterior, em relação à ação: “a tônica é a passividade, materializada na penetração da interioridade do herói, na proeminência das suas preocupações. Essa acentuação do interior, da psicologia, denota o alargamento da alma em detrimento da intervenção no mundo” (LACERDA NETO, 2006, p. 16). O romantismo da desilusão sucede o idealismo abstrato não só no tempo e na história, mas na configuração do homem, o seu herdeiro: se, no primeiro, da subjetividade afluíu o heroísmo combativo da interioridade, neste o homem obtém a habilitação para herói, personagem central da criação literária.

O último paradigma, o da maturidade viril, em que ação e reflexão estão em equilíbrio, compreende uma possibilidade de síntese dos anteriores, cujas características são admitidas e superadas. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, fundamenta essa última estrutura, que apresenta a centralidade do protagonista⁸, e uma estrutura da relação “entre alma e ideal relativiza a posição central do herói: ele é casual; o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 140).

É lícito perceber que o herói romântico é sofredor, embora determinado. Ele aproxima-se do herói mítico quanto à sua consagração; a iniciação da sua jornada é um meio de alcançar

⁸ Nisso difere do idealismo abstrato, que exige um herói como cerne da narrativa (LACERDA NETO, 2006, p. 17).

o amadurecimento e o reconhecimento social, mas ele visa uma harmonização, o equilíbrio por meio de suas ações. À medida que o herói amadurece, suas características transformam-se e seus empenhos também. “Na literatura da Idade Média, o herói, de uma maneira geral, opõe-se, de uma forma ou de outra, à realidade que o cerca: ao mesmo tempo aprofundam-se as tentativas de perscrutar em seu interior, na alma do herói” (MELETÍNSKI, 1998, p. 85). Já o herói renascentista, que representa essa passagem aos ideais modernos aludidos por Lukács, passa a ser vencido pela reflexão. Ele porta questionamentos pessoais e conflitos com o mundo:

a plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima de alheamento, em parte devida à sua aproximação semi-heroica aos muitos arquétipos mitológicos que se transformam em máscaras descartáveis, é o que se sente na literatura moderna vivenciada a partir do século XX. (MELETÍNSKI, 1998, p. 86-87)

O herói se transforma a partir das necessidades e aproximações vivenciadas de forma contínua. Os grandes feitos não acontecem de forma isolada, eles recebem influências externas, e com o herói não é diferente. Para cumprir sua missão, ele precisará enfrentar desafios, mas levará junto a si os princípios, as escolhas, os valores e as prioridades de sua época e comunidade, e são esses que marcarão as perspectivas e comportamentos de cada herói. As motivações são variadas, mas na estrada-caminho a ser seguida, todo herói enfrenta tarefas “extremamente perigosas, quase inexecutáveis, muitas vezes absurdas e paradoxais, que não apenas colocam o herói num beco sem saída, mas podem significar a sua ruína, exigindo dele força, ousadia e uma dose excepcional de criatividade” (MELETÍNSKI, 1998, p. 149).

Na composição das histórias, muitas são as motivações, escolhas e provações encaradas pelo herói. As transformações serão consequências do tempo e da sociedade. Como resposta, um herói será sempre idealizado. Mas essa figura imaculada e distante das falhas é, verdadeiramente, impulsionada por princípios valorativos ou por interesses particulares? Está a serviço da comunidade ou pensando em benefícios próprios? Se percebe em estilhaços que podem formar uma bela imagem ou já se sente completo e suficiente? Ele se basta? Uma jornada será percorrida, seu caminho é um só, mas quem o segue?

1.1 O que é um herói?

Joseph Campbell, em *O herói de mil faces*, desenvolveu o estudo de mitologia comparada, em que estruturou a teoria do Monomito⁹, e observou que os mitos mundiais do herói são, basicamente, a mesma história, recontada *ad infinitum* em variações ilimitadas. Isto é, apoiado na certeza de que “em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido” (CAMPBELL, 2007, p. 15), ele observou que as representações míticas seguem um padrão antigo dos mitos, consciente ou não, que podem ser compreendidos nos termos da jornada, que é vista pelo estudioso como padrão universal.

Sendo o Monomito uma unidade nuclear que constitui o percurso padrão da aventura do herói numa “magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno.” (CAMPBELL, 2007, p. 36), ele vai servir, inicialmente, como modelo para compreensão de toda e qualquer história, isto é, sua composição de se afastar do mundo, penetrar em alguma fonte de poder e retornar renovado e com experiências que enriquecem a vida, mesmo em diferentes épocas e culturas, faz do herói uma personagem dotada de dons excepcionais, honrada, mas nem sempre compreendida.

A história de um herói é sempre uma jornada. Sua trajetória, mesmo que leve a caminhos de compreensão pessoal ou dos reinos dos relacionamentos pessoais, deixará uma mensagem de reflexão (muitas vezes atemporal) para todo o mundo. Mas, para entendermos melhor o que seria essa jornada, é necessário compreender o conceito de arquétipo que serviu de inspiração e passou a ser defendida pelo autor. Para tanto, nos apoiaremos nos estudos do crítico russo Eleazar Meletínski, que, em *Os Arquétipos Literários*, estudou a origem dos elementos que se constituíram como unidades temáticas da literatura universal.

Introduzido na ciência contemporânea por Carl Jung, a compreensão do conceito de arquétipo foi apoiada na utilização do termo realizadas por Fílon de Alexandria, Dionísio Aeropagita, Platão e Santo Agostinho. O arquétipo passa a ser compreendido, basicamente, como uma tendência instintiva ou um modelo prévio ou inicial de “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto” (MELETÍNSKI, 1998, p. 20). Dessa forma,

⁹ Termo utilizado por James Joyce, em *Finnegans Wake*, obra em que o autor desenvolveu a “narrativa de um sonho e, por meio de uma linguagem que se adéqua à polifonia e à ambiguidade do universo onírico, procura contar a história do mundo e da literatura. O personagem principal é HCE, que, apesar de ser um homem comum, metamorfoseia-se em inúmeras faces, como sugere Joseph Campbell em *As máscaras de Deus* (1992–2010) e em *O herói de mil faces* (2007).” (COSTA; FERREIRA, 2018, p. 71-72).

analisando etimologicamente, a palavra arquétipo é a junção dos termos gregos αρχή (arché), que significa princípio ou principal e se refere ao que é antigo, arcaico, primordial, e do sufixo τύπος (tipos), que designa impressão, marca, e nos remete à ideia de modelo ou tipologia. Assim sendo, compreendemos que os arquétipos são representações eminentemente conscientes que perpassam o imaginário humano desde tempos imemoriais de forma ainda não muito clara (dos pontos de vista material, histórico e filogenético), mas que se configuram como impressões, imagens que modelam modos de ser, de pensamento e de comportamento seguidos ou recusados inconscientemente pelos indivíduos particulares em todas as sociedades e tempos. (SANTOS, 2014, p. 31-32)

Joseph Campbell, apoiado na proposta de Carl Jung e de seus seguidores que analisaram a mitologia dos povos do mundo inteiro como produto da realização direta dos arquétipos, compôs a noção de que as narrativas míticas estão ligadas por meio de um fio condutor comum, que corresponde a um tipo de roteiro e segue uma estrutura literária. Nessa perspectiva, o autor defende que não mais seguiremos “os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói” (CAMPBELL, 2007, p. 31). A partir dessa compreensão, a configuração do Monomito (ou Jornada do Herói) reflete, a partir dessa estrutura, a psique humana. Pois, mesmo que algumas condições humanas nunca mudem, novas situações surgem e a jornada se adaptará para refleti-las. A jornada é guia para a vida, mas para que ela inicie é preciso que os laços protetores sejam desligados e o herói se lance aos novos desafios impostos pelo cotidiano.

Mas “o efeito da aventura bem-sucedida do herói é a abertura e a liberação do fluxo de vida no corpo do mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 43), uma vez que há uma necessidade, um chamado, uma missão a ser cumprida. Não à toa, “a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades” (CAMPBELL, 2007, p. 27) e, assim, torná-las claras e erradicadas em favor de si mesmo ao penetrar o domínio da experiência e da assimilação diretas e sem distinções. Somente quando conseguir vencer suas limitações, além de alcançar formas normalmente válidas, humanas, é que esse homem ou mulher será tido como herói e, assim, renascerá como eterno. Para tanto, será preciso retornar ao meio humano transfigurado, para ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.

Para que o retorno aconteça, contudo, três etapas precisam ser cumpridas: a *Partida* (separação); a *Iniciação* (descida, penetração); e o *Retorno*. Essa sequência estrutura o destino do herói, mas não precisa ser, necessariamente, seguida; nenhum modelo pré-estabelecido define o que é uma boa história ou responde às prioridades de todos os tempos. Por exemplo, ao definir o conceito de Monomito, Campbell refletiu sobre uma composição universal, mas

não atemporal. O autor não falou sobre as ficções modernas, embora considere que essas composições se dedicariam “em larga medida, à observação corajosa e atenta das imagens enjoativamente fragmentadas que abundam diante de nós” (CAMPBELL, 2007, 33).

Ele fala sobre as mitologias e das suas diferentes compreensões, mas não dá conta das transformações sociais e daquilo que as ficções modernas têm abordado: as questões coletivas que, apoiada às ciências sociais, modificam nossa visão de mundo ao considerar as sociedades globalizadas e multiculturais (e muito diferentes das ideias de comunidade presentes na época das histórias que a mitologia trata). Mas Campbell nunca disse que as narrativas modernas seguiriam o Monomito. Para ele, o que é universal, a ponto de se aplicar ao mundo moderno, é a relação que o Monomito faz sobre a psique humana, de modo geral.

Esse enfoque diverge dos de Christopher Vogler, que, nos anos de 1990, buscou resumir as etapas do Monomito, escritas por Campbell, a um ponto que parecesse mais maleável para as novas narrativas e buscou universalizar a Jornada do Herói para ser aplicada na ficção contemporânea. O autor de *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*, baseado em diversas histórias consagradas, fez uma detalhada e esclarecedora análise acerca do conceito monomítico. Ao apresentar a “Jornada do Herói” sob uma nova esquematização, é descrito o conjunto de conceitos derivados da psicologia de Carl Jung e dos estudos míticos de Joseph Campbell, mas busca “relacionar essas ideias à arte contemporânea da narrativa, esperando criar um guia do escritor para esses dons valiosos de nosso eu mais íntimo e do passado mais distante” (VOGLER, 2015, p. 12). O autor considera essa jornada um conjunto de princípios para a vida e a enxerga como um manual da arte de ser humano, pois representa não uma invenção, mas uma observação, isto é, “o reconhecimento de um belo modelo, com princípios que regem a conduta da vida e do mundo das narrativas” (VOGLER, 2015, p. 13).

Vogler defende que a Jornada do Herói está presente em todos os lugares e histórias, mas usada de maneira inconsciente, ainda que, em alguns países, a compreensão da jornada do herói e as suas motivações alteram-se. E essas modificações precisam ser consideradas, pois são elas que norteiam a formação de uma sociedade e a forma com que esta encarará os seus heróis e as suas motivações. O autor exemplifica esse comportamento por meio da percepção com que alguns países encaram o termo *herói* (que parece passar por um processo de “reavaliação”):

Os australianos desconfiam dos apelos à virtude heroica porque esses conceitos foram usados para seduzir gerações de jovens australianos a fim de que lutassem em batalhas da Grã-Bretanha. Australianos têm seus heróis, claro; mas esses tendem a ser modestos, discretos e a permanecer relutantes

por muito mais tempo que os heróis de outras culturas. (...) A cultura alemã parece ambivalente com o termo ‘herói’. O herói tem uma longa tradição de veneração na Alemanha, mas duas Guerras Mundiais e o legado de Hitler e dos nazistas macularam o conceito. (VOGLER, 2015, p. 21-22)

Sendo assim, a estrutura da jornada precisa ser utilizada, dentro de qualquer cultura, com adaptações, ponderações e reflexões, para que, assim, elas sejam vistas como condizentes às diferentes realidades e para que seja inimitável, pois respeitará a diversificação cultural de todos os povos. Nessa perspectiva, Vogler configura a “Jornada do Herói” em três etapas, chamadas de “ato”, oferecendo a seguinte estrutura: Primeiro ato: *Apresentação*; Segundo ato: *Conflito*; e o Terceiro ato: *Resolução*. Ao construir uma releitura das etapas do herói propostas por Campbell, o autor as mantém em comparação, mas reconta o mito à sua maneira, ajustando o padrão mítico a um objetivo próprio ou às necessidades de uma cultura específica. Assim, afirma que por essa possibilidade de transformação é que o herói apresenta mil faces, e estrutura a comparação de esquemas e terminologia da seguinte maneira:

A JORNADA DO ESCRITOR	O HERÓI DE MIL FACES
PRIMEIRO ATO	PARTIDA, SEPARAÇÃO
Mundo Comum	Mundo Cotidiano
Chamado à Aventura	Chamado à Aventura
Recusa do Chamado	Recusa do Chamado
Encontro com o Mentor	O Auxílio Sobrenatural
Travessia do Primeiro Limiar	A Passagem do Primeiro Limiar
	O ventre da Baleia
SEGUNDO ATO	DESCIDA, INICIAÇÃO, PENETRAÇÃO
Provas, Aliados e Inimigos	O Caminho de Provas
Aproximação da Caverna Secreta	
Provação	O Encontro com a Deusa A mulher como Tentação Sintonia com o Pai
	A Apoteose
Recompensa	A Bênção Última
TERCEIRO ATO	RETORNO
O Caminho de Volta	A recusa do Retorno
	A Fuga Mágica Resgate com Auxílio Externo Travessia do Limiar Retorno
Ressurreição	Senhor de Dois Mundos
Retorno com o Elixir	Liberdade para Viver

Ambas as estruturas dialogam e representam a formação do herói e a sua necessidade de, após a conclusão da jornada, não ser inútil, e ter que sempre fazer algo pelos outros e pelo lugar em que vive. Os conflitos formados no seu interior apresentam a carga moralizante do “certo e errado”, em que os valores são postos à prova para que atitudes sejam tomadas e situações, transformadas. Assim, o regresso caracteriza-se como um esteio de suas decisões, da definição de seu caráter como ser influente na sociedade, e da verdade que carrega consigo.

A estrutura monomítica — saída do mundo comum para se aventurar num mundo estranho e hostil — possibilita formular qualquer história a partir do roteiro da “Jornada do Herói”, ou vice-versa, isto é, é possível “desconstruir” a história quando identificamos nela os passos que constituem a jornada. Contudo, ao tratar das transformações do herói, o Monomito menciona cinco tipos de herói: o herói como guerreiro, como amante, como imperador e tirano, o herói como redentor do mundo e como santo. Mas quem é o herói da narrativa monomítica? Como é possível reconhecê-lo? A esse propósito, voltemos a Campbell, que o define como

o homem da submissão conquistada. (...) É quem se retira da cena mundana dos efeitos secundários e inicia uma jornada pelas regiões casuais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções. (...) que conseguiu vencer suas limitações e históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. (CAMPBELL, 2007, p. 26-27)

O herói é um sujeito, aparentemente, comum, que se sobressai em sua comunidade, seja devido à sua força física, à sua sagacidade, ou às duas somadas, e que vive aventuras que o levarão à compreensão do sentido da vida, das coisas, do outro, do mundo, de si e de sua comunidade. “É patente a importância de sua separação ou partida como início de uma busca; de sua iniciação como a entrada em um caminho de provações e vitórias (ou derrotas); e de seu retorno como uma reintegração positiva à sociedade” (SANTOS, 2014, p. 32). São inúmeras as configurações dessa jornada na particularidade de cada enredo, e essas semelhanças

às cosmogonias mitológicas, podem ser lidas como ontogonias pessoais, ou seja, como a história da origem e desenvolvimento do herói. As cosmogonias são histórias do nascimento do mundo, de um povo, de uma civilização, que explicam, por meio de metáforas e alegorias, a origem e a razão de ser daquela gente. Este fenômeno ocorre em todas as culturas e objetiva trazer ordem humana ao caos primordial do cosmos, concedendo-lhes inteligibilidade e integralidade. (SANTOS, 2014, p. 32)

Sendo assim, as inspirações, ideais e visões vêm diretamente das fontes primárias do pensamento humano, pois os cenários variam e as configuram de maneiras diferentes, mas a estrutura está sempre presente. Assim, pensar o humano nos remete a distintos olhares: é preciso encarar a realidade, o que se tem ao redor, e perceber que aquilo que nos parece estar distante está ao alcance de nossas mãos. Ao construir, nas narrativas, a trajetória do herói, é preciso entender que sua jornada é necessária para o crescimento, pessoal e da comunidade, como um todo. O que o transforma em herói são as escolhas, independentemente do povo que representa, e as semelhanças nos passos trilhados para conclusão da jornada. Os pontos comuns das narrativas se dão pelo inconsciente coletivo, formados a partir de materiais herdados da humanidade e o que justificaria a existência dos pontos da trajetória, porque estes são, na verdade, aquilo que se considera essencial na criação de valores de uma pessoa exemplar, isto é, de um herói.

1.2 A presença do herói na estrutura do romance

O mito do herói é o mais recorrente em todo o mundo. Ele é encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Oriente e entre tribos primitivas; ouvimos, desde a mais tenra infância, histórias de um herói de nascimento humilde, mas milagroso; provas de sua força, fé e ascensão ao poder; de sua luta contra as forças do mal e de sua insistência em ser mais forte que a tentação mundana; e do seu sacrifício “heroico” e necessário em favor do outro. É possível listar incontáveis exemplos desses motivos em variadas histórias, no entanto faz-se necessário perceber que o percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo e destacar sua representação, que surge no fim da Idade Média e apresenta uma aguda personalização. Essa mudança alude à diversidade de manifestações do *epos*¹⁰ heroico:

Comparando-se o *epos* heroico e o romance de cavalaria, vemos como progride a personalização na imagem do herói. No curso do posterior desenvolvimento da literatura, na representação do caráter heroico, os traços épico-heroicos e romântico-cavalheirescos aproximam-se consideravelmente entre si, ao que corresponde também à vasta experimentação com as diferenças de gênero do *epos* e do romance, na época da Renascença no Ocidente, incluindo diferentes uniões de idealização e ironia (em Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso e Rabelais etc.).

¹⁰ Termo latino referente à atmosfera do gênero épico, preferido por Meletínski por soar mais abrangente que épica ou epopeia (SANTOS, 2014, p. 33).

A Literatura no fim da Renascença procedeu a uma revisão singular do arquétipo do herói. No *Hamlet*, de Shakespeare, somente a personagem do pai, que aparece na peça como uma sombra no sentido literal e metafórico, coincide rigorosamente com um ideal heroico.

Nas imagens de Fortinbras e principalmente de Laertes (que realizará sua vingança de clã), esse arquétipo está bastante rebaixado, e no próprio Hamlet, complicado e vencido pela reflexão, que revela a falta de sentido da atividade “épica” nas condições de degradação moral geral, avidez de ganho, intrigas etc. Em *Macbeth*, o herói épico quase ideal torna-se um malfeitor demoníaco. Em Cervantes, no *Dom Quixote*, pelo contrário, o verdadeiro ideal cavaleiro transforma-se em figura tristemente cômica, sobre o fundo de uma prosa existencial entusiasmante. (MELETÍNSKI, 1998, p. 84-85)

Assim, nota-se o rebaixamento do arquétipo do herói a partir de mudanças conjunturais e ideológicas, a partir do Renascimento: “O *epos* heroico, ligado organicamente à vida em comunidade, enfraquece-se com o advento do sujeito individual, nomeado e diferenciado dos demais, e vive apartado da vida comum em sua alcova, em sua torre de marfim” (SANTOS, 2014, p. 34). O romance se apropria das inconstâncias e divergências de uma era inacabada, na qual o homem não depende nem assegura um elo com as divindades, e busca responder às expectativas da classe social a qual representava: a burguesia, passando a retratar os aspectos da vida do homem mediano, destacando seu caráter de incompletude.

Por isso, o abandono do mundo por Deus, revelado na inadequação entre alma e obra, se reflete como uma vulnerabilidade do herói que não consegue adequar o mundo a si, embora o romance busque construir, pela forma, a totalidade oculta da vida, diferentemente da epopeia, que dá forma a uma totalidade fechada a partir de si mesma. A épica exige um distanciamento temporal e uma narração objetiva dos fatos; o romance forma-se tomando para si aspectos do tempo em que fora gestado, o qual, muitas vezes, é o objeto representado. Com essa compreensão, Georg Lukács desenvolve um estudo do gênero romanesco partindo de suas raízes mais antigas e profundas, que remontam a epopeia.

Para o autor, epopeia e romance são “objetivações da grande épica” e possuem objetivos semelhantes, mas diferem pelos “dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (LUKÁCS, 2009, p. 55). A totalidade da vida circunda ambos os gêneros, entretanto, ao primeiro é dada de modo evidente e, ao segundo, essa plenitude existencial não tem caráter imanente. Assim, Lukács refere-se à epopeia enquanto resposta configuradora e toma a épica como manifestação que concentra os valores representativos da cultura e de como os gregos experienciavam a vida, o mundo e a coletividade. A perfeição da forma épica, do sentido e do heroísmo grego, deve-se ao “círculo configurador das formas aquém do paradoxo” (LUKÁCS, 2009, p. 27), ou seja, além de qualquer questionamento ou dúvida. Entretanto, esse

círculo se rompeu para os modernos, pois sua completude se perdeu na invenção da “produtividade do espírito”. Uma vez que,

para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua objetividade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (...) Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipe em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 30-31)

Ao desenvolver o conceito de totalidade como molde da individualidade na épica, o crítico aponta que, para esta ser possível, é necessário que tudo seja homogêneo, uma vez que o caráter natural e primário da coletividade, no *ethos* da cultura helênica, com sua visão de mundo holística, concedia ao herói épico o papel de representante de povo. Dessa forma, é possível perceber que a individualidade desse herói, mais do que uma separação da comunidade (como é possível verificar na composição do herói moderno), era uma extensão de suas crenças, costumes, valores e virtudes. Todavia, só era possível perceber essa (inter)relação porque a essência era parte do cotidiano, as forças da natureza eram a presença dos deuses e entidades mágicas no dia a dia. Mas há uma virada nessa percepção: a essência, relativa à vida, passa a ser compreendida pertencendo a uma instância superior intangível: o mundo das ideias.

Na passagem da metafísica, cuja preocupação era o *ser*, à estética, atenta à dicotomia forma *versus* conteúdo, “da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão (LUKÁCS, 2009, p. 31), há a evasão da substância, a essencialização de um sentido fixo para a vida e, paradoxalmente, cada vez mais distante dela:

Essa cisão definitiva entre o mundo das coisas e das ideias parece ser a mãe do abismo¹¹ e o gérmen da visão maniqueísta, dicotômica e bipolar de mundo que temos, *grosso modo*, no pensamento ocidental até os dias de hoje; um tipo

¹¹ A autora resgata uma ideia defendida na dissertação, conforme o fragmento a seguir: “O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua objetividade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. [...] Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substância se dissipe em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.” (LUKÁCS, 2009, 30-31)

de pensamento, majoritariamente, regido por um método único de busca da verdade ‘oriunda do socratismo e baseada numa lógica binária (com apenas dois valores [opostos e excludentes, ou seja, não complementares]: *um* falso e *um* verdadeiro)’. (SANTOS, 2014, p. 19)

Para Lukács, epopeia, tragédia e filosofia, as formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo, representam estágios, claros e distintos entre si, desse processo. Enquanto a epopeia responde ao questionamento sobre como pode a vida tornar-se ideal, a tragédia responde como a essência pode tornar-se viva. A tragédia, mesmo retratando uma resposta tardia à representatividade do valor da essência, “da substância para sempre desgarrada da simplicidade da vida cotidiana, foi interpretada pela filosofia como ‘arbitrariedade empírica’, uma vez que a trajetória do herói passa a ser determinada pelo arbítrio de sua sina” (SANTOS, 2014, p. 20). Entretanto, este é praticamente onipotente na épica e passa a simbolizar, então, como objeto das artimanhas do destino (ou do acaso) e é desmascarado em sua mera humanidade. A partir da filosofia platônica, da passagem da hegemonia da épica para a da tragédia, inaugurou-se uma outra perspectiva do mundo, do homem e, conseqüentemente, do herói. E esse herói figura a visão do homem só, do sujeito separado da coletividade, um solitário que “já não irradia mais nenhuma luz, sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma” (LUKÁCS, 2009, p. 34).

Caminho análogo é seguido por Mikhail Bakhtin, para quem a constituição da forma épica é a representação de um passado distante, absoluto, heroico e inacessível à experiência individual do poeta, “sendo assim, como o tempo sob o qual se debruçara Homero em suas duas obras monumentais jamais pode ser vivenciada pelo narrador, não haveria espaço para considerações pessoais do autor” (SANTOS, 2014, p. 11). Nessa perspectiva, o autor aponta que

O discurso épico é enunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado *sob nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo. (BAKHTIN, 2010, p. 408, grifos do autor)

Para Bakhtin, a épica exige distanciamento temporal e objetividade na narrativa dos fatos. E, quando essas premissas são quebradas, ao romance, ou a obras percursoras desse gênero, é dado lugar. Só a partir da familiarização entre homem e mundo, da escolha de um

posicionamento atual, cotidiano, inacabado e corrente é que o romance se forma e toma para si aspectos temporais de onde fora gestado ou mencionado. É também no romance que o “presente ‘vulgar’, instável e transitório” será destacado. Às construções épicas fica representado o passado mítico e lendário; ao romance, os feitos e a vida dos heróis semideuses cedem espaço ao cotidiano de pessoas de variadas posições sociais e as suas necessidades.

É tendo essa perspectiva como pano de fundo que Lukács estabelece uma tipologia romanesca, com fulcro na ação dos personagens, e observa suas transformações no decurso do tempo. Inicialmente, epopeia e tragédia apresentavam uma relação transcendental. Entretanto, na epopeia o elo com as divindades estabelecido pelo herói denotava a coincidência entre a vida e a essência. Isto é, “as ações de tal ser reverberam na coletividade, pois representam as aspirações e os princípios de seu povo” (LACERDA NETO, 2006, p. 83). Por seu turno, na tragédia a ação do herói visa romper com a essência, numa tentativa de transformação do destino, o que já representa um esboço de subjetividade. O mundo do romance não é mais povoado pelos deuses:

O que caracteriza essa forma é precisamente a ruptura entre o herói e o mundo, que, diga-se de passagem, não desintegra a totalidade, que passa a existir na estrutura. Almejando a totalidade implícita e, por conseguinte, inalcançável, o ser entra em conflito com o mundo, numa expectativa vã de reencontrá-la. Apesar da busca inexecutável, insiste nela. (...) O esforço humano resulta em ações reveladoras do demonismo. Ou seja, como não há mais correspondência com a divindade, os atos são meramente contingentes. O herói problemático, tendo em vista os da epopeia e da tragédia, sofre uma gradual desmitificação, o que reduz a esfera e o reflexo da sua ação no mundo. Como corolário disso, temos a perda da representatividade. Então, o indivíduo do romance — solitário e fadado ao fracasso — constitui-se em um verdadeiro anti-herói¹². (LACERDA NETO, 2006, 83-84)

A tragédia, figurativa de uma resposta amadurecida, prolonga a compreensão do paradeiro da essência e da simplicidade da vida humana, e passa a ser entendida pela filosofia como “uma tosca e absurda arbitrariedade empírica e a paixão do herói como vinculação terrena” (LUKÁCS, 2009, p. 32). Tal mudança pode ser entendida ao se observar que:

o herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu

¹² Em paralelo à representatividade do herói épico e trágico, Lacerda Neto observa que há um processo de degradação, instaurado pela gradual desmitificação do personagem, imbricada com a diminuição da esfera na ação, o que resulta na perda da representatividade, na solidão e desamparo desse novo herói. Assim, “repercutindo na sua derrota, fruto da inatingibilidade da meta. Desse modo, o herói que povoa a narrativa da era burguesa só pode receber o título de anti-herói” (LACERDA NETO, 2006, p. 16).

conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta (LUKÁCS, 2009, p. 33)

Os gêneros, portanto, se completam. Por mais que encaremos transformações culturais e sociais, a inclusão e a representação do mundo são indispensáveis para a compreensão e reflexão pessoal e coletiva. Com a épica, os passos miúdos da realidade são representados e se apresentam fragmentos da vida, embora não aprofunde a sua essência. Já com o universo da tragédia, “saldá-se, de fato, num único instante, que é um começo e um fim. Nada pode seguir ou resultar dele, nada pode uni-lo à vida. É um instante; não significa a vida, ele é a vida, uma outra vida, oposta de modo exclusivo à vida comum” (LUKÁCS, 2009, p. 204).

Nessas perspectivas, cabe ao herói, em seu amadurecimento, se definir e se encontrar. Criando-se, encontra a si mesmo. Lançando-se, entende seu chamado e missão. Diante de sua trajetória, a vida cotidiana não serve nem de contraste. Ao se permitir o novo, o desconhecido, o inseguro, o herói se lança a novas aventuras e questões. O que configura ser herói na modernidade não é elevar-se acima do que é humano, mas é se compreender enquanto humano, conhecer suas heranças culturais, sociais e comunitárias, e se lançar à aventura — questionando, muitas vezes, as razões, mas aceitando que a jornada, em si, é necessária e deixará lições. Se ele permanecerá puro, digno e imaculado, só o tempo dirá, mas, com certeza, ele não será mais o mesmo. O romance moderno

como forma representativa de sua época, faz coincidir de modo *constitutivo* suas categorias com a situação do mundo, isto é, dá a conhecer o sistema *regulativo* de ideias que fundam a realidade. Maleável, o romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal. (LUKÁCS, 2009, p. 223, grifos do autor)

Diferentemente dos demais gêneros, o romance absorve as relações reais e as transforma em movimentos do enredo. Em sintonia com o seu tempo, ele diz o que é essencial e busca transformar a capacidade construtiva e reflexiva do leitor. Nessa realidade, a Jornada do Herói adapta-se a tudo que foi vivenciado ou que ainda se vivenciará, em composições coerentes e dialógicas, refletindo mil faces e os fragmentos essenciais à sua construção. Em *O filho de mil homens*, objeto de estudo desta pesquisa, Valter Hugo Mãe abordou a construção de um sujeito marginalizado ao tentar, por meio do afeto, reconstituir relações e posicionamentos na sociedade moderna. Na obra são abordadas temáticas, conflitos e incertezas que são heranças

dessa era inacabada, em constante mutação. Para compreender a trajetória desse herói português, é necessário observar a composição do herói lusitano transfigurado na história e na literatura de Portugal, questões que serão refletidas nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO SEGUNDO

2 “Uma fotografia que se pode abraçar”: sobre o herói lusitano

Na obra *Mensagem*, Fernando Pessoa observa a delimitação geográfica da península ibérica e percebe que o formato do seu país, Portugal, se assemelha a uma cabeça que mira o Oceano. Na sua expressão poética, que na obra reflete sobre a identidade portuguesa, o país lusitano seria, então, o “rosto” da Europa¹³. Localizado à beira do Oceano Atlântico, o país europeu sempre esteve, geograficamente, disposto a lançar-se ao mar e estabelecer o seu Império. Tantos séculos depois, Portugal não ousa mais imaginar Impérios, mas persevera e “sustenta o imaginário de reminiscências míticas do tempo dos descobrimentos. E desse tempo, talvez, o que realmente tenha ficado foi a vontade intrínseca à sua literatura de desbravar outros mundos, dessa vez sem lágrimas, sem bandeiras e religiões” (TEOTONIO, 2018, p. 51).

Após a abertura política nos anos de 1970, o romance português se desenvolve e busca representar elementos antes excluídos pela censura no período da ditadura de Salazar. Críticos da literatura portuguesa, como Miguel Real, em *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Simone Pereira Schmidt, em *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*, e Ellen W. Sapega, em *Aspectos do romance pós-revolucionário português: o papel da memória na construção de um novo sujeito nacional*, apontam que o romance contemporâneo português visa construir um novo sujeito nacional. Uma vez que se procura representar as condições de sujeitos antes distanciados da cena literária, percebe-se que há discussões voltadas à subalternidade e aos sujeitos marginalizados:

Com efeito, ao longo das duas décadas de 60 e 70, na poesia e no romance, os autores criam textos que, intencionalmente ou não, são animados por uma pulsão de desconstrução das estruturas e categorias que enformaram a narrativa clássica. (...) Novos princípios animam a literatura portuguesa:

1. autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior;
2. incorporação da realidade exterior da lógica do sujeito – memória, imaginação, pulsões plurais do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta a adaptar-se ao texto;
3. o texto é dominado por um tempo interior – cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos;
4. a realidade torna-se inspiradora do texto, mas não domina este;
5. a estrutura sintática do texto reflete um pensamento anticategorial, segundo uma nova lógica de modalidade e perspectiva ou hipóteses;
6. não existe um eu fixo e permanente (sujeito) e não existe um objeto fixo e permanente senão ilusoriamente. (REAL, 2012, p. 168)

¹³ O verso que fecha o primeiro poema do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, diz “o rosto com que fita é Portugal”.

Contudo, a literatura portuguesa, bem antes da abertura política, já apresentava interesse em abordar questões sociais, aproximando o homem comum às suas produções e transformando aqueles que compreendemos como heróis. As histórias não retratam apenas os que vivem suas aventuras e sabem do seu papel no mundo, mas aludem ao sujeito que apresenta conflitos existenciais e dilemas recorrentes a qualquer ser humano. Remontando a outros valores, Francisco de Paula Leite Pinto, em *A lição de Camões à juventude hoje*, compreende o herói como um homem de ação e observa essa representatividade, em território lusitano, como o valor dos homens que caracterizam uma cultura nacional. Sendo assim, a compreensão desse herói direciona-se, em grande parte, para evocar figuras históricas e para “a temática da mitologia que caracteriza um determinado sentido de existência, um sentido escatológico, associado à predestinação” (PINTO, 2014, p. 149), além da identidade como memória que conserva o passado e possibilita o futuro.

A história de Portugal é extensiva, por não coincidir com a geografia do cantão peninsular, e intensa no tempo, porque o tempo cronológico, ao longo da história, foi sendo progressivamente substituído pelo tempo do espírito, no qual são concebidos os possíveis e o futuro, como cita Manuel Cândido Pimentel, em *O Mito de Portugal nas suas raízes culturais*. É patente que “a mitologia nacional está logada a uma tipologia do ‘ser e estar português’, a qual reúne as personagens mais representativas da História nacional que exprimem e contêm, em forma de virtude, os objetivos coletivos de uma nação” (PINTO, 2014, p. 149). O mito de Portugal, portanto, é um mito de origem, de destino comunitário e de reintegração, que conduz ao imaginário coletivo e às histórias, como viagem através do labirinto cronológico do tempo.

Entretanto, o estudo do mito de Portugal nas suas raízes culturais não pode prescindir de uma exposição, ainda que sumária, sobre a noção de “mito”, embora a tentativa de dar a este uma definição seja tão problemática quanto a pluralidade de esclarecimentos que tem recebido. Segundo as indicações de épocas e autores, sua extensividade do espaço e intensividade do tempo, “os mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo” (SARAIVA, 1994, p. 112). Dessa forma, para entender o relevo do herói lusitano, é preciso que conheçamos alguns dos seus mitos formadores e as circunstâncias que faziam do homem português um herói. No passado, a evocação do heroísmo se apoiava na resistência, no aproveitamento da vida da figura histórica ou nos momentos que se consagravam e se tornavam símbolos de uma virtude, expressão de uma atitude individual ou coletiva. Assim, vamos conhecer os caminhos percorridos pelos heróis “reais” e as influências que eles deixaram para a Literatura portuguesa.

2.1 Concepção do herói português

As memórias históricas relacionam-se ao (re)conhecimento do herói. Sendo assim, mitos e heróis fazem parte da memória histórica e coletiva de todas as sociedades, porque podem se transformar em produtos do imaginário. Porém, ao longo dos vários períodos, muitas são as figuras que se destacaram como representantes de um povo. Mas essa representatividade pode mudar conforme o olhar da sociedade e o contexto ideológico que promove o surgimento de tais figuras. Historicamente, o herói é transformado em mito por um processo que se baseia na maneira como o seu nome será recordado pela sociedade, pois a sua lembrança permanece viva e a sua imagem nunca “morre”, um símbolo do passado reconhecido no presente. Para aprofundar conhecimentos e explicar as origens alusivas ao imaginário mítico português, dentro do contexto da memória nacional, muitos autores se debruçaram em torno desta temática¹⁴.

A evocação do mérito do herói pode perdurar durante longos períodos de tempo, décadas ou séculos, mas também pode acontecer que tenha uma evocação de duração efêmera, uma vez que a sua principal função é a legitimação do poder e do reforço da consciência nacionalista, por isso, pode existir enquanto os regimes assim o desejarem e/ou necessitarem dele, o herói serve de elemento de identidade com o qual o indivíduo se identifica e mantém essa relação de identificação. (PINTO, 2014, p. 150)

Em Portugal, são seis os principais marcos cronológicos do surgimento, da formação e da consolidação do mito e do reconhecimento das figuras tidas como heroicizadas: 1) a batalha de Ourique e a fundação da nacionalidade (no período de 1139–1140); 2) a tomada de Ceuta, que inicia a Expansão, a Restauração e a morte do Pe. Antônio Vieira (nos anos de 1415–1697); 3) a Geração de 70 e a ideia de decadência (na década de 1870); 4) a Primeira República (em 1910); 5) o Estado Novo (vivenciado nos anos de 1926–1974); e, por fim, 6) a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974). E, dentro dessa mitologia nacional, é possível delinear cinco grandes linhas míticas independentes: 1) uma narrativa mítica que vai do providencialismo à história de Portugal (de Ourique ao Quinto Império); 2) o mito henriquino marítimo do Ultramar; 3) o mito sebástico, com toda a sua história e tradição; 4) o mito mariano, com o culto de Fátima; 5) o mito de D. Pedro e Inês de Castro (URBÁN, 2019, p. 254).

¹⁴ Dos quais destacamos Gilbert Durand (*Imagens e Reflexos do Imaginário Português; Portugal: tesouro espiritual da Europa; e As Estruturas antropológicas do Imaginário*); Francisco da Cunha Leão (*O Enigma Português*); Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge (*Existe uma Cultura portuguesa?*) e Antonio José Saraiva (*As Épocas da Cultura Portuguesa*).

Essa taxonomia, no entanto, pode ser modificada se as duas primeiras narrativas míticas, no mito do grande Império português, forem unidas e se não atribuímos tanta importância ao mito mariano. Assim, pode-se afirmar que as três maiores narrativas míticas do imaginário português são o mito imperial, o mito sebástico e o mito de D. Pedro e Inês de Castro. Essas três narrativas estão associadas à compreensão messiânica que permeia o imaginário lusitano, uma vez que o mito, enquanto história sagrada ocorrida em tempo primordial, “se torna essencial para esclarecer as atitudes e cultura dos antigos, que o viam como verdade inquestionável e absoluta, que até pode dizer ao povo o motivo de sua existência, pois a ciência não explica isso” (RIBEIRO, 2016, p. 377).

Bálint Urbán destaca que a expressão máxima do mito sebástico tem origem com a Batalha de Ourique e a consolidação, oficial, do Reinado de Portugal, relacionado com a lenda de que Jesus Cristo, com a sua cruz e rodeado de anjos, apareceu para D. Afonso Henriques, “vaticinando-lhe a vitória contra os cinco reis mouros na Batalha de Ourique, em 1139” (GIL, 2015, p. 87), além da vinda de um Império lusitano, fundado nos valores e *ethos* cristãos. Surpreendentemente, os portugueses venceram a batalha contra os mouros e garantiram a existência e independência do Reinado de Portugal, liderado por Afonso Henriques:

A batalha de Ourique estabeleceu Portugal enquanto estado nação independente e autônomo e ao mesmo tempo fez da nação portuguesa o pioneiro da luta cristã contra os muçulmanos. Desta forma, Portugal, como o povo hebraico, assumiu o papel impossível de um povo eleito com certa missão civilizacional e protetora, e tornou-se numa espécie de Israel cristão, detentor duma determinada promessa divina. Porém, é só a partir do século XV que o milagre de Ourique passa a ser concebido e consagrado como autêntico mito fundacional da nação. (URBÁN, 2019, p. 258)

Além do mito fundacional da nação lusitana, na literatura e no imaginário português, o mito de Inês de Castro e D. Pedro é de grande representatividade. Como diz Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, a concepção de mito nos remete a algo vivo, a uma realidade capaz de ser reproduzida ainda hoje para realizar os mesmos feitos mitológicos, como algo sagrado (ELIADE, 1991, p. 78). O mito seria uma narrativa sagrada com finalidade de relatar um acontecimento ocorrido em tempo primordial:

A função que é conferida ao mito é descrever as várias irrupções dramáticas do sagrado ou do sobrenatural no mundo, definição essa que vai ao encontro do mito de Inês, que se tornou uma história sagrada que ultrapassa o tempo e até mesmo a morte, assim como a história de Inês: linda, trágica e sofrida. Ao longo da história literária portuguesa, vários autores trataram da temática

inesiana, o que serviu para alicerçar as questões referentes à identidade em Portugal. (...) Assim, a temática da universalidade, da vingança, da fugacidade, do ódio, do impedimento amoroso são alguns exemplos de como essa relação perpassa a história literária portuguesa. (RIBEIRO, 2016, p. 391)

Tal cenário mostra que a relação portuguesa com seus mitos fundadores se desenvolve em um desejo de compreensão da sua identidade e formação. Assim, o mito de D. Sebastião configura-se enquanto um autêntico mito nacional, de viés político-heroico que “satisfaz uma certa necessidade política no caso das modernas nações europeias, ou seja, o seu nascimento tem a ver sempre com determinadas exigências e fantasia nacionais, coletivas” (URBÁN, 2019, p. 105). Isto porque a exigência política coletiva, muitas vezes, antecede a existência da própria figura, preenche o vazio comunitário de esperanças e torna-se objeto de grande mitificação.

Esses marcos portugueses estão associados à compreensão da sociedade em favor da sua formação cultural, pois relaciona-se à construção social e percepção identitária, uma vez que nutre a memória da comunidade. O ciclo que se projeta da Batalha de Ourique à Restauração, por exemplo, coincide com a Idade de Ouro do mito, no imaginário mítico português. Entretanto, depois de 1578, o desastre de Alcácer-Quibir¹⁵ internalizou na mentalidade portuguesa um espírito depreciativo e derrotista. E neste cenário passa a ser desenvolvido, como estratégia, um sentimento de afeição pelos heróis e mitos do passado e do presente, numa tentativa de elevar o espírito nacionalista¹⁶. A conjuntura do sistema político do final daquele século busca proporcionar uma discussão em torno da temática do herói nacional, promovendo um retorno do tradicionalismo e, conseqüentemente, do culto ao heroísmo:

Os períodos de crise de uma nação e as suas circunstâncias desencadeiam a procura de soluções muitas vezes firmadas em figuras do passado que tiveram uma ação decisiva em períodos semelhantes, fato que explica a difusão de paradigmas do heroísmo nacional e a clara intenção de perpetuá-las, ou simplesmente afirmar a veneração de determinadas figuras cujo perfil se enquadra em valores ideológicos definidos pelo regime político em vigor. (PINTO, 2014, p. 151)

¹⁵ A Batalha de Alcácer-Quibir é datada em 04 de agosto de 1578. As tropas portuguesas, comandadas pelo rei D. Sebastião (rei de Portugal e de Algarves, e o último rei da dinastia de Avis), entraram em conflito contra o sultão do Marrocos. Nessa disputa, o rei perdeu sua vida, as tropas portuguesas foram dizimadas e os sobreviventes acabaram como prisioneiros dos marroquinos. Tal disputa é considerada um divisor de águas na história de Portugal e do Marrocos: para o primeiro refletiu uma crise na sucessão da dinastia, além de uma instabilidade nacional; e, para o segundo, a vitória firmou o poder do sultanado Saadiano no Ocidente por mais um século. A batalha marcou, também, o fim das Cruzadas cristãs contra os mulçumanos e o expansionismo português no norte da África, iniciado no século anterior com a conquista de Ceuta, em 1415.

¹⁶ Na estruturação do imaginário, depois de 1578, o sebastianismo prevaleceu. O mito de El-rei Dom Sebastião se confundiu com o próprio mito de Portugal, “deste tornado, entretanto, indelével, pese o fato de não ser sebástica a sua gênese, muito anterior que é ao desastre de Alcácer-Quibir e à perda da independência de Portugal” (PIMENTEL, 2008, p. 12).

Mas esse perfil nacional, imposto à memória histórica de um povo, representando o caráter de uma nação, compõe a concepção do herói relacionada a feitos guerreiros e militares e o consagra como aquele que é, também, salvador, protetor e defensor de uma causa, chegando até a se sacrificar por ela. Tal iniciativa pode macular o conceito de herói, chegando a manipular e distorcer “os símbolos poderosos do mito do herói, invocando suas paixões para escravizar, desumanizar e destruir. Como qualquer sistema arquetípico, filosofia ou credo, a forma heroica pode ser distorcida e usada com grande efeito para o malefício.” (VOGLER, 2015, p. 22).

No final do século XIX, surgem por toda a Europa movimentos de inspiração nacionalista, sobretudo devido ao surgimento dos movimentos fascistas na Itália e na Espanha. Portugal, que mais tarde enfrentará os desafios do fascismo, ainda estava em busca de, através da arte, construir uma figura simbólica e representativa. Influenciados pelo avanço do Romantismo no país, a imagem do herói passa a ser associada à cultura, à civilização e ao império, numa perspectiva que projeta as figuras históricas e de âmbito universalista, como são os casos de Luís Vaz de Camões¹⁷, do Infante D. Henrique¹⁸ e de Vasco da Gama¹⁹.

Dessa maneira, o patriotismo se torna a base do sentimento nacional, no advento da Primeira República, em 1910, adotando como patrono Luís Vaz de Camões. Com *Os Lusíadas*, seu nome ascende como o maior construtor da arquitetura mitogênica e poética de Portugal, integrando “o elenco dos heróis mítico-ideológicos, ao lado de Bocage, João Grilo e a Donzela Teodoro, protagonistas na imaginação do povo em caso de astúcia, justiça e exemplos de sabedoria que conseguiram atravessar os tempos” (PEREIRA, 2005, p. 47), destacando-se, também, como modelo do herói artista e criador. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, Camões passa a dividir esse panteão mítico com a figura do Santo Condestável.

Ao lado da figura laica de Camões, surge a imagem do homem de fé, redentor do sofrimento moral e físico. O surgimento dessa figura veio junto às condições de triunfo do Sidonismo, que permitiu um clima mais sereno no âmbito religioso. Nuno Álvares Pereira “surge como redentor do sofrimento moral e físico que se abatera durante o conflito, como símbolo da nação portuguesa guerreira e cristã, funcionando, como dizimador de projetos

¹⁷ O maior poeta português, que teve sua imagem e obra-prima, durante o Estado Novo, como alvo de exaltação patriótica, fazendo parte da propaganda nacional e que, em *Os Lusíadas*, desenhou “uma narrativa heroica e gloriosa da história nacional que durante séculos alimentou o imaginário nacional e funcionava como uma autêntica *master narrative* para a identidade nacional” (URBÁN, 2019, p. 488).

¹⁸ Mentor e herói da expansão ultramarina portuguesa, foi o primeiro articulador dos descobrimentos realizados ao longo do século XV e início do XVI. “A expansão marítima foi um grande feito e trouxe muitas glórias ao reino, em função, em grande parte, das qualidades de seu iniciador, o infante.” (PARZEWSKI, 2007, p. 34)

¹⁹ Que tem sua aventura de viagem ao Oriente, ocorrida no período de 1497–1499, em busca de um caminho para as Índias, visando estabelecer relações mercantis de Portugal com as nações orientais, narradas na composição épica de *Os Lusíadas*, do poeta Luís Vaz de Camões.

políticos, ponto de referência e de forte inspiração para o futuro” (PINTO, 2014, p. 154). Mas é no final do século XIX que temos o marco da era do culto ao heroísmo na criação da mitologia nacional. Nesse período compreendiam-se as benfeitorias patrióticas, a valorização “do herói sem armas, o artista, o pensador e, sobretudo na segunda metade de oitocentos, o cientista, o técnico, o industrial” (MATOS, 1992, p. 57).

No final do século XIX, era destacada a importância de que “a História, juntamente com a Geografia e a Língua Portuguesa, deveria contribuir poderosamente para tornar consciente a qualidade de ser português e, cada vez mais, para uma formação moral patriótica” (MATOS, 1992, p. 56). Esse movimento daria margem para o surgimento da Instrução Cívica, que mais tarde se autonomizaria como disciplina específica no curso colegial. Com esta valorização, a história passa a desenvolver um papel fundamental para a construção da memória ao apresentar e repensar os perfis nacionais, em processo de formação e desenvolvimento do país, chegando a todos os meios de representação.

Permanecendo do período republicano até a formação do Estado Novo, os paradigmas do heroísmo seguem a ideia de “herói coletivo”. Nesse modelo idealizado é onde a nação pode exprimir a alma coletiva, o gênio nacional, uma vez que, para o autor, as figuras heroicas das épocas gloriosas deveriam funcionar como exemplo de patriotismo e de engrandecimento, de modo a fomentar o culto à pátria. O heroísmo foi um conceito extensivo na ditadura militar e, para o regime, era importante destacar um conjunto de virtudes para que, assim, pudessem despertar nos jovens a reação de salvar a pátria (MARTINS, 1973). Ao transmitir uma imagem de que os grandes homens foram os responsáveis pela construção da cultura e da pátria, os heróis do passado eram convocados, fazendo um apelo desesperado aos mitos fundadores que funcionavam como legitimadores de um passado, presente e futuro de glórias:

O processo de revisão histórica empreendida pelo regime compreendia um processo de recriação mítica que se apoiava na interpretação tradicional das obras de autores que eram referências historiográficas. Os mitos gerados, aproveitados ou (re)inventados pelo regime aparecem-nos como portadores de uma mensagem, como mensageiros, como defensores de uma realidade instituída, funcionando como apoios sociológicos e ideológicos. Nesta perspectiva, a evocação dos mitos era uma estratégia que servia para a dominação de medos, angústias e temores considerados barreiras ao progresso. O mito ganhava terreno, invadia e transformava subtilmente as consciências, tornando-se mais eficaz quanto mais subjetivas eram as suas bases ou conceitos subjacentes. Com a evocação dos heróis pretendia o regime a identificação da nação com as suas atitudes e comportamentos, num processo a que Sérgio Campos Matos denomina como *mimesis coletiva*. (PINTO, 2014, p. 162)

Com a instauração do regime de Salazar, que era “um homem que tinha horror ao diálogo e cujo dicionário privado parecia definir política como discussão ou mesmo polémica, e esta como desordem e caos” (RIBEIRO, 2004, p. 14), qualquer personagem histórica entrará em duas categorias possíveis: a dos heróis da pátria ou a dos inimigos do interesse nacional. Por se apoiarem nos ideais nacionalistas, o regime destacava os grandes feitos do passado e contava com a força dos mitos e do heroísmo para enfrentar e conviver com os desafios, dar um novo alento e revivificar a nação portuguesa²⁰.

A perspectiva do heroísmo do Estado Novo associava-se ao herói estadista, ao homem de ação que era motivado pela ambição de aventura, pelo poder que as armas emanavam; o homem que coloca o dever cívico e a defesa dos valores nacionais acima de tudo. Nisso consistia o movimento de “selecionar os bons exemplos, os ‘verdadeiros’ heróis defensores dos ideais que o regime pretendia divulgar e os grandes períodos da história que incentivaram a continuidade e o progresso” (PINTO, 2014, p. 164). Assim, o Estado Novo, uma das ditaduras mais prolongadas do continente, passou a ser visto como uma “poderosa máquina construtora de mitos e fazedora de heróis, que muito bem uniu a história à ideologia” (PIMENTEL, 2008, p. 17). O seu interesse se voltava para eleger como modelo a ser seguido o homem de ação:

O homem de ação não é o que se agita; é o que constrói. Vê, ausculta, tateia, discorre e sonha nas horas fecundas da concepção, para mais depressa dar depois a voz de comando e lançar mão à obra. Não para então enquanto não vê o terreno desbravado, cavados os caboucos, firmados os alicerces, erguidas as paredes mestras, colocada a última trave. *Agir é construir. Construir casas, construir homens, construir pátrias, construir ideias, único império sólido, pacífico e fecundo* — este que nasce de espírito e se sustenta pela ação. (CAETANO, 1955, p. 96, grifos nossos)

Esse olhar que percebe e constrói define aquilo que vai passar a consagrar o herói: suas obras valorosas e não só as suas qualidades. Dessa forma, o sacrifício da vida pessoal em prol dos interesses nacionais ganha grande destaque, e é onde se encaixa o perfil de figuras como Nuno Álvares Pereira, Mouzinho de Albuquerque, Infante D. Henrique, António de Oliveira Salazar e outros chefes. Endossando as palavras de Hegel, “a história gloriosa precisa sempre

²⁰ Para legitimar essa ideologia que servia para manter o poder interno e refletir uma imagem característica para o exterior, o Estado Novo usava as narrativas míticas nacionais, sobretudo o mito de D. Sebastião. O mito do monarca desaparecido com o seu potencial messiânico e com o seu caráter utópico e heroico servia aos objetivos do estado ditatorial, e acabou por ser transformado numa narrativa ideológica para apoiar a perpetuação do sonho do Império português e para legitimar a guerra colonial. Até a figura de Salazar foi identificada com D. Sebastião, enquanto salvador da pátria. Não sem surpresa, depois do colapso do Estado Novo e da sua ideologia unilateral, a cultura virou-se contra o mito de D. Sebastião e pretendeu profaná-lo, resgatando-o dessa prisão ideológica (URBÁN, 2019, p. 35).

de um sujeito supremo, de um herói glorioso que consegue cumprir a missão, consegue efetuar uma autorrealização dialética no campo da história” (URBÁN, 2019, p. 163).

Se pensarmos a representatividade de Salazar, por exemplo, percebemos que seus ideais construíram uma “identidade cultural subtraída à problematização e à crítica” (PIMENTEL, 2008, p. 17), abusando e se apoiando das narrativas míticas, sobretudo do mito de D. Sebastião. O ditador mitificou a história. E, utilizando-a, deturpou-a para se legitimar e autojustificar um sistema totalitário, com forte ideologia fascista. Assim, o 25 de Abril, ou a Revolução dos Cravos, ganhou força e passou a se constituir como o marco de libertação de Portugal, pois possibilitou mudança histórica, política, cultural, social e econômica, e reestruturou a ordem e a lógica do discurso do imaginário nacional. Tal Revolução findou sem violência, estancou o processo de modernidade e do desenvolvimento da cultura, mas possibilitou a abertura de novos horizontes ideológicos, identitários e culturais (URBÁN, 2019, p. 121). A Revolução transformou a vida dos portugueses e alterou suas formas de estar no mundo, pois:

acabou não só com o longo *aggiornamento* da ditadura salazarista, mas também com um pensamento e uma narrativa identitária que supunha o país como um autêntico sujeito mítico, glorioso e heroico dum processo histórico, ou seja, como ator principal dum grande ciclo expansional através do qual se afirmou como uma entidade imperial e colonial. O fim da ditadura trouxe consigo o colapso inevitável dessa metanarrativa, o que significou que Portugal (...) entrou no epistema cultural da pós-modernidade. (URBÁN, 2019, p. 26)

Assim, a Revolução estabeleceu a liberdade democrática e obrigou o país a redefinir a sua identidade, a sua ideologia, as suas narrativas autolegitimadoras e o seu lugar no mundo, quando Portugal passou a ser o primeiro país a pôr fim a uma ditadura e a implementar uma ordem democrática no continente europeu. Esse comportamento social reflete as mudanças e os destaques percebidos e sentidos no seio social. As transformações políticas e o reflexo ideal passam a influenciar e a se relacionar com a chegada da condição pós-moderna. Neste sentido, os valores e as virtudes presentes na configuração do ser português se alteram: Portugal pôs a si mesmo a questão nietzschiana que durante séculos adiava colocar: “O que é ser português? Quem somos enquanto portugueses? E o campo onde esta questão se põe dum modo mais acentuado e pertinente é o vasto horizonte da literatura pós-25 de Abril” (URBÁN, 2019, p. 187).

2.2 O herói contemporâneo português na literatura

Na *História da Literatura Portuguesa*, organizada por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, após a caracterização do Neorrealismo (na obra, tido como realismo social), os autores desistem de uma periodização tipificada. Eles optam por uma divisão estritamente cronológica, refletindo as diversas maneiras assumidas pela literatura depois do Neorrealismo por décadas. Seguindo, com pequenas alterações, a mesma taxonomia cronológica, Miguel Real, em *O Romance Português Contemporâneo – 1950–2010*, estrutura sua obra cronologicamente, em que as maiores tendências se organizam no período de duas décadas.

Até os anos de 1960, em Portugal, a poesia era o centro da produção literária, e as publicações se concentravam nos autores neorrealistas e no modernismo isolado de Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís (o cenário transforma-se após o 25 de Abril, com a Revolução dos Cravos). Entretanto, o novo cenário político e social estimulava a busca por uma forma de arte mais engajada, que envolvesse as causas sociais, transformando os interesses particulares em objetivações coletivas. Assim, as décadas de 1970 e 1980 abordarão temáticas e reflexões mais atuantes, empenhadas e militantes para, depois da metade da década de 1980, voltar-se à história no desejo de inovar e seguir em busca do otimismo perdido. As obras de Almeida Faria, José Saramago, Lídia Jorge, António Lobo Antunes, Hélia Correia, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira e António Modesto Navarro atestam essa tendência.

Evidencia-se em Portugal, nos anos 1960 e 1970, um romance esteticista e desconstrucionista que “reflete de um modo indireto a realidade social e política portuguesa, atravessada por um intenso efeito de contestação e desconstrução das instituições dominantes (...), e de críticas educativas que tinham conduzido a um gritante analfabetismo” (REAL, 2012, p. 102). Nessa perspectiva, destacam-se os romances que radicalizam e subvertem a noção de tempo e espaço, como *Paixão*, de Almeida Faria, *O Delfim*, de José Cardoso Pires, *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, *Lourenço é nome de Jogral*, de Fernanda Botelho, e *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, em que “a antiga unidade harmônica do romance é totalmente ‘desconstruída’.” (REAL, 2012, p. 102).

Em contrapartida, as décadas de 1980 e 1990 representaram um regresso ao realismo, isto é, aos códigos realistas do discurso. Portugal vê nascer três novos tipos de romance: um que reinstaura as grandes narrativas, segundo perspectivas de um novo modelo *meta-histórico* (como são as obras *Memória de Elefante* e *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, *Sob o olhar de Medeia*, de Fiama Hasse Pais Brandão, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José

Saramago). Outro, que visa o realismo urbano, um realismo feito da realidade imediata (como *Materna doçura*, de José Viegas, *Viagem ao coração dos pássaros*, de Inês Pedrosa, e *O mar por cima*, de Rui Zink). E, por fim, um realismo de tipo jornalístico, “romance de mercado”, contraditando o novo realismo, ressuscitando memórias românticas do século XIX e escrito em obediência ao fluxo de vendas (como os romances *Sei lá*, de Margarida Rebelo Pinto, *Romance em Amesterdão*, de Tiago Rebelo, e *Filhos da Costa do Sol*, de Manuel Arouca)²¹.

Essa representatividade mostra a criação de um estilo próprio e a possibilidade de se abordar diferentes temáticas e construir variadas estruturas narrativas, pois

Diferentemente da realidade literária entre as décadas de 1930 e 60, encastelada em fortalezas estético-ideológicas (o presencismo, o neorealismo, o surrealismo, o existencialismo, o *nouveau roman*, o desconstrucionismo estruturalista da década de 60), a partir dos anos 80, sobretudo com a entrada de Portugal na Comunidade Europeia (1986) e a assunção plena do regime democrático, cada escritor obedece apenas à sua consciência estética, criadora de um estilo próprio, não se agrupando nem se dissolvendo em tertúlias artísticas ou correntes literárias de fundo ideológico comum. (REAL, 2012, p. 77)

Nesse período, os autores se apoiam na realidade portuguesa e nas transformações impulsionadas na sociedade após a Revolução de 1974, como tema de suas narrativas, ainda que não usem a realidade de forma histórica. É preciso, para eles, representar ficcionalmente como os sujeitos foram afetados pelas mudanças político-sociais e econômicas trazidas com o fim do regime de Salazar:

A década de 1980 vai gerar uma nova geração de escritores, com uma escrita genuinamente portuguesa. Há que se considerar que, passada a Revolução, entretanto, houve uma queda significativa no volume da produção literária, voltando-se, agora, para o gênero jornalístico, o pedagógico, o político, o administrativo e às necessidades de consumo da população. Para Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, o Modernismo, até a Revolução dos Cravos, cunha uma literatura que oscila entre duas linhas: a ficção artística e a voltada para o homem inserido em seu tempo. Com a entrada de Agustina Bessa-Luís, as gerações de 70 e 80 tiveram uma mentora que colocou fim ao neorealismo, inaugurando o romance contemporâneo em Portugal (FREITAS, 2014, p. 32-33).

²¹ Miguel Real apresenta uma vasta lista de romances que representam as fases de produção escrita em Portugal durante os anos de 1950 a 2010, visando as características que os norteiam e os mantêm dialógicos, reflexivos e condizentes ao seu período de publicação.

A Revolução de 1974 passa a ser compreendida não como um marco divisório capaz de atribuir a Portugal uma nova literatura, mas há um desejo, a partir dela, de revelar a realidade por meio da linguagem. Era fundamental refletir sobre os comportamentos, caminhos, transformações e escolhas sociais para se perceber que os dilemas e as desigualdades não deixaram de existir. Eles se reconfiguraram, passando a serem representados pelas relações de trabalho dos tempos modernos, acentuadas “pelos modos de opressão e exploração do homem pelo homem em uma constante e eterna disputa pelo poder, desde a epopeia clássica” (FREITAS, 2014, p. 34). Dessa forma, como resposta a anos de adaptação, o romance português passa a ser conduzido por uma multiplicidade de estilos:

Neste sentido, como resultado de 30 anos de aclimação à nova democracia portuguesa de vínculo social europeu. O *romance português é hoje dominado pela multiplicidade de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas, como se cada escritor se constituísse em luz de si próprio, fortalecido por uma errância de processos formais de escrita, desde o romance clássico ao mais experimental.* (...) o romance português hoje é:

- a. Tão lírico quanto racionalista;
- b. Tão irônico quanto melancólico;
- c. Tão socialmente realista quanto psicológico;
- d. Tão gótico quanto dramaturgicamente, quanto, ainda, fundado no *suspense* policial;
- e. Tão onírico e surrealista quanto histórico;
- f. Tão feminista quanto intelectual e filosófico, como policial ou parapolicial.

(REAL, 2012, p. 89-90, grifos do autor)

Nesse sentido, e compreendendo a representatividade que o romance português sugere, as histórias de Valter Hugo Mãe, objeto deste trabalho, dialogam com os posicionamentos acima destacados, pois revelam preocupações locais, relacionadas ao seu país, mas também “se universalizam pela abrangência humanística dos temas” (TEOTONIO, 2015, p. 135). A obra de Mãe apresenta um conteúdo profundamente humano e explora questões existenciais, expondo a dor, a angústia, os questionamentos do tempo presente e os sentidos existenciais das relações humanas que, por diversos motivos, estão precarizadas. Para o autor, somos figuras plurais e o outro é como sentido de vida, sendo assim, em suas obras, Mãe reforça a ideia “de que um verso ou uma palavra pode salvar uma vida e acredita nesta utopia, pois deixa vestígios em suas narrativas do nosso desconhecimento relacionado à complexidade da vida, do ser e de suas relações no tempo atual” (KRUG, 2018, p. 89).

Em seus escritos, não há um discurso unívoco ou uma temática genuinamente portuguesa, pois é sempre o contemporâneo que emerge como identificação e reconhecimento.

Nessa perspectiva, a autor se aproxima daquilo que foi considerado por Miguel Real, ao refletir a configuração do gênero no país: “as categorias estéticas do romance são universais, legado cultural da civilização ocidental, e o tema evidenciado (o homem em múltiplas situações) igualmente universal” (REAL, 2012, p. 12). Dessa forma, é possível perceber que, em seus romances, são apresentadas características e traços do homem contemporâneo, mas também as suas relações fragmentadas e fragilizadas que perpassam o social, o político, o cultural, o econômico, suscitando questionamentos existenciais.

Ou seja, a obra de Valter Hugo Mãe está atenta às manifestações humanas e às relações com *o outro*, numa escrita que “sugere, a todo o momento, que os outros somos nós mesmos” (COUTO, 2015, p. 12). Há um estilo próprio de um autor que quer conhecer o mundo e intervir nele por meio da arte da palavra, da força intelectual e da sabedoria, atendendo a uma voz que recria “o que vê ou intui, e que, por isso, reinventa a linguagem verbal, que é expressão do pensamento e criação de novos ou renovados valores” (NOGUEIRA, 2016, p. 12). Ele desenvolve uma narrativa que é, muitas vezes, dada à linguagem das margens e das periferias, pois ela passa a representar o indivíduo e os problemas da sociedade. Ao refletir sobre a composição do romance e a representatividade do herói na construção das obras lusitanas, não faz sentido a busca de um genuíno romance português, imune às correntes literárias estrangeiras e totalmente exterior às características narrativas dos romances europeus e/ou universais:

ao fazê-lo seríamos forçados a identificar o romance português com narrativas regionalistas, tradicionalistas ou castiças e a repudiar a obra de inúmeros autores recentes, como a de Gonçalo M. Tavares, João Tordo, Patrícia Portela e Sandro William Junqueira, não a considerando ‘portuguesa’, o que seria lógica e culturalmente absurdo (REAL, 2012, p. 13).

Percebe-se que influências históricas, sociais e ideológicas transformaram a composição do romance lusitano, seja na utilização do tempo e do espaço, conforme linguagem e estrutura se articulam, seja quanto ao estilo ou ao estatuto narrativo. Hoje, o romance português:

- a. não visa ensinar nada a ninguém (não é culturalmente moralista; não é socialmente proselitista);
 - b. não apresenta situações dramáticas exemplares como modelo de ação para o leitor (os autores não possuem uma doutrina filosófica enformadora dos seus textos);
 - c. não sacraliza nenhum Deus;
 - d. não denuncia nenhum Demônio;
 - e. não ostenta nenhuma bandeira nem combate outra adversa.
- (REAL, 2012, p. 41)

Em *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Miguel Real reflete sobre o desejo do *outro*, como um traço intrínseco à cultura portuguesa, nascido dos franciscanos um sentimento dominante de generosidade, o motor ético que força o português a pensar no outro. E, desse olhar empático, o desejo do outro transforma-se em abertura e conversão:

assim, uma possível figuração da cultura portuguesa definir-se-ia por uma espécie de vazio do próprio, apenas satisfeito ou preenchido pelo desejo do que lhe está fora [...]. Segundo esta perspectiva, teríamos como corpo vital da cultura portuguesa um desejo do Outro expresso não neutralmente (por via de tratados, acordos, diplomacia), mas por via de uma ânsia de purificação e regeneração do Outro, da sua conversão missionária, o que António José Saraiva designa por “espírito ou mito de Cruzada” da cultura portuguesa, que, em diversos períodos da história de Portugal, sobretudo em momentos extremos da sua existência, se identificou mais com a salvação de si através da conversão do outro (mouro, índio, africano, chinês, malaio... judeu) do que com a abertura plasmática ao outro. (REAL, 2017, p. 180-181).

Esse olhar essencial para a compreensão da cultura portuguesa também comparece na voz de outros teóricos, como Boaventura de Sousa Santos, que percebe Portugal como uma cultura de fronteira definida pela procura de um outro:

A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós haja um vazio, um *no man's land*, mas porque de alguma maneira o vazio está do nosso lado. Isto é: somos, e no nosso trajecto histórico-cultural muitas vezes fomos, o outro: fomos o índio, fomos o selvagem, fomos os povos que íamos descobrindo no Oriente. (Santos *apud* REAL, 2017, p. 180).

Enquanto Miguel Real entende o *desejo do outro* relacionado à missão da colonização, entendido como uma necessidade de converter o *outro*, Boaventura Santos percebe a cultura portuguesa sob a égide da subalternidade: em vez de converter o *outro*, há a conversão de *si no outro*. Este olhar reflete uma cultura vazia, que remete a Portugal como um país semiperiférico:

Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colónias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. (SANTOS, 1993, p. 152)

Ambos os autores notam uma dificuldade identitária de Portugal como país em relação à sua geografia e à sua relação com a história das colônias ultramarinas, fazendo com que sua “imagem de colonizador seja construída sobre incongruências que ressaltam a sua subalternidade perante o resto da Europa. Nesse sentido, a cultura portuguesa é pensada entre a imagem do Império e a imagem da Periferia” (TEOTONIO, 2018, p. 53). Não à toa, constata-se que a cultura portuguesa se construiu sob uma particularidade: a colonização fazia com que os portugueses se sentissem grandes, mas longe de si mesmos. A colonização, como foi também para outros impérios, construía um ideal de grandeza, mas para Portugal esta ficção do Império não tinha consistência, no que diz respeito às relações do país com outros impérios europeus, e apenas mantinha sua força longe, nas colônias.

A ambiguidade da identidade portuguesa, entre a imagem do Império e a da periferia, fazia do país lusitano, de fato, uma terra de fronteira. A dialética colonial elaborada por Portugal era um modo de “imaginar-se como centro”, fortalecendo uma imagem de grandeza perante a Europa, uma vez que suas imagens refletem essa dinâmica que buscou na colonização uma maneira de se posicionar como centro, como o rosto na Europa:

Nesse sentido, essa ambiguidade identitária de Portugal analisada por muitos intelectuais aponta como a alteridade, o desejo do outro, tornou-se o mote central para a reflexão sobre a identidade e a cultura portuguesa. Desse modo, a literatura produzida neste país também assumiu este aspecto como traço característico, como se vê na obra máxima da Literatura Portuguesa *Os Lusíadas*, que representou de forma pertinente o destino ambivalente português “onde a terra se acaba e o mar começa”. A obra de Fernando Pessoa também pode ser analisada dentro deste viés, em sua poesia heteronímica construída com os tantos possíveis outros que o *Eu-Pessoa* pudesse criar para preencher a si e a própria ideia de poesia. (TEOTONIO, 2018, p. 54)

Na literatura contemporânea é possível perceber essa procura do Outro, o desejo do outro como traço da identidade portuguesa, expondo a realidade do país e refletindo as questões da história cultural e literária. A própria literatura, bem antes da abertura política, foi interessada nas discussões relacionadas à construção social, como fica patenteado na representação de sujeitos marginalizados tematizados no Neorrealismo, que marca o início do interesse pelas pessoas de classes menos favorecidas²². Essa condição é ilustrada nos romances de Valter Hugo Mãe, que não vê, nas fronteiras, limites para a sua produção. Ele reflete sobre uma ideia de

²² Há também a produção de escritoras que destacam a representação das mulheres, e essas questões ganham força e evidência no cânone literário português através do olhar atento e pontual de autoras como Lídia Jorge e Agustina Bessa-Luís, por exemplo. Mesmo assim, alguns grupos sociais e outras temáticas minoritárias ainda não têm amplo espaço de circulação.

cidadania, contribui no repensar da figura identitária portuguesa e do seu lugar no mundo, e, ao mesmo tempo, desdobra-se em vozes que possibilitam, ao leitor, o acesso e o conhecimento de olhares distintos, uma vez que o objeto principal de suas obras é a condição humana.

Multifacetado, o autor é um dos escritores que mais dialogam com essa perspectiva do humano na contemporaneidade, desenvolvendo histórias que tocam tanto no local, a nação portuguesa e os seus valores, quanto no global, concernente ao feminino, à religião, ao amor, à morte, à família e a outros temas que sugerem a relação entre sujeito e sociedade, natureza e cultura, possibilitando um espaço de reconhecimento àqueles que, normalmente, são silenciados. Não é por acaso que o escritor elege como tema literário os que estão à margem e constrói personagens sujeitos a situações problemáticas no seio da sociedade: o autor quer representar o mundo, compreendê-lo e dar-lhe um sentido.

Assim, mulheres (maioria em muitos dos seus romances), trabalhadores, imigrantes, crianças, idosos e homossexuais, que parecem ilhados em alguma parte do mundo, socialmente ou existencialmente, são personagens encontrados em suas narrativas, que vão discutir e caracterizar a imperfeição humana. O olhar, o cotidiano e a condição social a eles destinados são escrutinados, como forma de lhes conceder representatividade.

A escrita de Mãe opera o *devir minoritário*²³, pois busca na experiência ‘menor’ a busca de um espaço ‘maior’ que é autoritário e repressor. É por isso que a sua escrita apela para as minúsculas, pois elas podem representar o próprio sujeito minoritário ou ser a expressão da memorização desse sujeito, já que essa estratégia sugere também uma maneira de transpor para a escrita a concretude da oralidade. (TEOTONIO, 2018, p. 57-58, grifos da autora)

Com sete romances publicados, o autor tece uma escrita que “oscila entre o realismo e o poético, onde a alteridade é o ponto de partida para a criação de personagens e histórias que problematizam o *status quo* e buscam representar uma coletividade, geralmente, *ex-cêntrica*” (TEOTONIO, 2016, p. 751). Todavia, em meio à representatividade de sujeitos excluídos, subalternos e/ou marginalizados, perdura uma presença constante: “o questionar das nossas certezas mais fundas, uma visita às profundezas da alma” (COUTO, 2015, p. 12). Isto porque a sua escrita é uma reinvenção que representa a realidade, mas que não se detém a ela: o autor

²³ A autora reconhece que a escrita de Mãe opera um *devir minoritário*, a partir das propostas por Gilles Deleuze, ao perceber que *o outro* se conecta ao conceito do francês sobre o *devir*, uma vez que, “para o autor, a escrita opera um devir. Vir a ser outro, que seria o excluído, o subalterno, o marginal. De acordo com essa ideia, a escrita só pode realizar-se pelo *devir minoritário*: ‘a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer EU’ (DELEUZE, 1997, p. 13). De acordo com o conceito de Deleuze, trata-se então de compreender a escrita de Valter Hugo Mãe como uma *escrita de devir*”. (TEOTONIO, 2018, p. 14)

revela-a, transfigura-a e amplia as possibilidades de sentido, numa mistura incomum de objetividade e subjetividade que nos faz enxergar o real e o que vai além dele.

Em nota à obra *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*, Carlos Nogueira aponta que há, na literatura do autor, (e)vidência de uma relação, ao mesmo tempo, orgânica (epidérmica, sanguínea, carnal...) e espiritual (estética, mental, intelectual...) entre quem escreve e o mundo. Dessa forma, essa é uma literatura que requer o pensamento e a sensibilidade do leitor:

é sempre intenso o envolvimento psicológico do enunciador, que apresenta e comenta situações existenciais muito singulares, mas não deixa de haver um convite constante à reflexão, à revisão de ideias feitas e ao autoquestionamento de quem lê. O autor quer compreender o mundo e dar-lhe sentido, e, por isso, perante preconceitos, vícios e erros constantes, perante a imperfeição humana, a sua representação de si, dos outros e do mundo não poderia deixar de ser predominantemente cáustica e pessimista. Mas isto não deixa de ser um modo de mostrar que é possível e urgente contrariar o egoísmo, a crueldade, a tirania, o mal. (NOGUEIRA, 2016, p. 10)

Essas reflexões do outro, que tanto se manifestam na produção de Valter Hugo Mãe, indicam as transformações dos gêneros textuais em paralelo aos avanços sociais. Se observarmos a representação do herói nas produções narrativas, perceberemos que há alterações na sua compreensão. Nas construções clássicas, esse sujeito era retratado como aquele que vive aventuras e sabe de seu papel no mundo, mas nos romances, principalmente nos de caráter contemporâneo, o herói é o sujeito que vive conflitos existenciais e os dilemas inerentes a qualquer ser humano, como destacamos nas reflexões empreendidas por Mikhail Bakhtin e Georg Lukács.

Uma vez que é preciso acompanhar a evolução do homem e da sociedade e que estes sejam representados literariamente, é necessário que surjam heróis que portem aspectos da vida do homem comum, mediano. Se o povo, como uma expressão coletiva, é o herói a ser retratado, mesmo por sua existência prosaica, o homem comum também pode ter sua vida como motivo estético. Uma vez que todo texto literário articula o intrínseco da obra, o seu conteúdo, e o extrínseco, ao referir-se ao contexto social em que foi produzida, é necessário que haja uma transformação da concepção do herói e que a arte passe a apresentar os desafios, vícios e virtudes de cada época, a exemplo das dores e dos infortúnios dos vencidos na história.

A trajetória cumprida neste trabalho, do mito ao herói, da poesia à tragédia, da epopeia ao romance, teve um propósito: discutir com maior pertinência a singularidade da prosa de Valter Hugo Mãe. A partir de digressões de cunho teórico, apresentamos como a concepção do

herói em Portugal teve origem no mito, migrou para a história e foi transfigurada literariamente. A representação heroica da realidade ganhou outros contornos nas narrativas do autor, cujos personagens vivenciam outros mundos, o mundo do Outro, sempre à procura do seu Eu. No limite, pode-se afirmar que, na contemporaneidade, esses personagens já não representam mais o português, mas se propõem a ser universais.

2.3 Dos textos que ele tece: Valter Hugo Mãe e a representatividade lusitana (ou universal)

O crítico Luís Mourão caracterizou o estilo de Valter Hugo Mãe como “um retorno ao real elevado ao conhecimento poético” (MOURÃO, 2016, p. 317). À crítica, é comum definir o estilo do autor como uma estética crua, de forte aproximação com o real, mas que se envereda por uma linguagem poética. Não à toa, Mãe se iniciou na literatura como poeta, e a sua prosa, estreada com o romance *o nosso reino*, em 2004, é, sem dúvida, um reflexo dessa produção, por ser repleta de poesia e desassombro linguístico, sendo, também, “inconfundível no arranjo e no uso de palavras assertivas que prendem o leitor e o deixam fascinado com cada detalhe, o que é profundamente belo, mesmo que a temática do romance seja desconcertante acerca dos conflitos existenciais do ser humano e suas relações em recessão” (KRUG, 2018, p. 22). Depois de ganhar o prêmio José Saramago, em 2007, com *o remorso de baltazar serapião*, ele segue uma trajetória de sucesso, assumindo a prosa como parte de seu estilo, e não mais como um gênero a se visitar.

Como Miguel Real observou, a estética da escrita de Mãe não tem o cientificismo kafkiano de Gonçalo M. Tavares e, mesmo flertando constantemente com a obra de Saramago, não tem o seu acento histórico. No entanto, Mãe parece percorrer o mesmo caminho naturalista de António Lobo Antunes, com uma linguagem despudorada que se utiliza de palavras chulas e assume o corpo como expressão, mas, diferente deste, a poeticidade, que nos seus últimos romances aflora como uma delicadeza apurada, alia-se a um estudo perspicaz acerca da natureza da oralidade, a qual se reconhece uma possível influência de Guimarães Rosa. (TEOTONIO, 2018, p. 36-37)

Dentre tantas influências observadas pela crítica, o naturalismo parece ser o estilo em que o texto de Mãe ganha destaque. Miguel Real, em *Valter Hugo Mãe: do neonaturalismo ao lirismo*, aponta que sua escrita assume um estilo neonaturalista, entre outras motivações, pelo “relevo dado a aspectos físicos e fisiológicos normais ou patológicos do corpo humano das personagens, caracterizando o homem menos pelos seus aspectos espirituais ou mentais e mais pela predominância dos impulsos do corpo, como a qualquer outro animal social” (REAL, 2016,

p. 319). Esse posicionamento crítico parece ser o viés seguido mais fortemente nas primeiras produções do autor. Entretanto, suas perspectivas foram se modificando, e parece-nos que Mãe não apela apenas para uma concepção de corpo como instintiva do ser humano, mas o corpo “como elemento da natureza, entendida em sua obra como inteligência, capaz de apaziguar o aspecto destruidor e violento da cultura, principalmente a cultura enquanto criação dos homens.” (TEOTONIO, 2018, p. 319)

Em *A desumanização*, outro romance do autor, conhecemos o vazio fraternal, a história de uma menina de onze anos, Halla, que perde a irmã gêmea²⁴, Sigridur, numa paisagem gélida da Islândia — construída no enredo como um país rodeado de montanhas e fiordes assombrosos, um lugar em que a solidão reflete a inaptidão do humano em estar sozinho. O autor afirma:

O inferno não são os outros²⁵, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Perece como uma coisa qualquer. (MÃE, 2017, p. 24)

Posto assim, percebe-se que a obra de Valter Hugo Mãe não quer recriar o mundo, nem a possibilidade de um mundo. O estilo recorrente na sua escrita quer que o mundo se enxergue, em defeitos e qualidades, e se entenda a importância do ser, das relações e do outro, para que assim, em sua leitura, possamos construir nossas próprias possibilidades. Nesse sentido, o corpo é como um elemento de natureza inteligente, porque é a forma em que são apresentados os comportamentos e as paixões mais sublimes e odiosas do homem. Tanto em *A desumanização* quanto em *O filho de mil homens*, nota-se essa concepção: ao texto são lançadas, harmonicamente, a dor e a violência dos defetos e preconceitos humanos, bem como a beleza dos sentimentos, sejam eles de alegria ou de dor.

Os estudiosos discutem a estética que mais dialoga com essas construções estéticas, mas compreendem o extenso leque de possibilidades aplicados ao seu projeto literário: enquanto

²⁴ Assim como a personagem Halla, Valter Hugo Mãe teve um irmão gêmeo morto, Casimiro, quando recém-nascido. Essa é uma das estratégias narrativas dos seus romances: ele se inspira, também, em suportes biográficos. É possível perceber essas aproximações em outras obras, como em *o nosso reino*, em que o autor se utiliza da sua biografia para criar a história, pela visão da infância, e traz à tona a cura de uma doença que teve na infância que o transformou, para a vizinhança onde morava, em uma espécie de santo; e, em *a máquina de fazer espanhóis*, o autor imagina a terceira idade do pai, que morreu com pouco mais de quarenta anos, na história do Sr. Silva.

²⁵ A construção de Valter Hugo Mãe é uma inversão da frase de Jean-Paul Sartre: “O inferno são os outros”.

Miguel Real o considera *neonaturalista*, Luís Mourão designa sua obra como *neorrealista* e destaca que seus escritos se debruçam sobre sujeitos “humilhados e ofendidos” e instalados em espaços urbanos, porém provincianos:

Embora urbanos, os seus cenários dizem uma província muito pouco pós-moderna, habitada por figuras que pertencem a essa vasta mole humana que outrora diríamos de humilhados e ofendidos, mas que hoje, por um entendimento perverso do individualismo autorrealizador e da glorificação da luta dos mercados, se olham a si mesmas como perdedoras irremediáveis. Talvez pudéssemos, a este propósito, falar de pós-neorrealismo: uma representação física e psicologicamente pertinente de alguma vida de trabalho não qualificado sem um horizonte político emancipatório que sequer imaginariamente o resgaste. (MOURÃO, 2016, p. 674)

Por seu turno, Rafaella Teotônio define sua obra como *realista*, por perceber em suas narrativas uma ênfase nas diferenças do mundo, apresentando uma diversidade de perspectivas que compõem a realidade, que também pode construir-se enquanto fantasia, uma vez que o realismo, em Mãe, tem uma “preferência pelo estilo grotesco, como uma das faces do estilo realista (dentro os muitos realismos possíveis)”, o que torna a sua visão sobre o real mais impactante, uma vez que “o real para este autor é o grotesco²⁶” (TEOTONIO, 2018, p. 199).

Descentrando as “estruturas”, Mãe rompe com o tradicional, apresenta um ritmo voraz, questiona as certezas culturais e a concepção do eu. Em suas obras, é desenhado um “retrato cruelmente implacável do homem” (REAL, 2016, p. 689) ao representar a existência de sujeitos marginalizados e expor visões de mundo díspares, colocando em paralelo as perspectivas hegemônicas e subalternas, assumindo uma voz que se opõe e se distancia da opressão.

Tem-se na escrita de Valter Hugo Mãe um mundo que se apresenta, que se coloca à frente de si mesmo a partir da recepção do leitor. É por isso que sua escrita pode assumir tanto os contornos violentos de um narrador machista, como o olhar de uma criança maravilhada, até a narração oralizante de um narrador heterodiegético que reproduz uma fala social. Como um espelho côncavo, as suas obras refletem pontos de vista, modos de ver que se modificam na medida da mudança de direção dos olhos de quem o lê. (TEOTONIO, 2018, p. 39)

²⁶ “A categoria estética do grotesco tem origem na arte do século XV, mas sua definição reverbera e atualiza-se até o nosso século como expressão de uma arte transgressora que se opõe ao “bom gosto” da concepção clássica e corresponde a um “retorno do real” na arte dos séculos XX e XXI” (TEOTONIO, 2018, p. 43) e a definição do termo sugere algo que vem de baixo, obscuro, escondido, terreno, que pode, também, nos remeter a ideia de asco, noturno, abissal.

A presença do autor não se esvai do texto. Ele não reproduz apenas uma fachada ou busca uma totalidade do real, mas mostra a diversidade de perspectivas que constitui a realidade. Há interação entre autor-texto-leitor no desenvolvimento da significação textual. O sentido não é imanente ao texto, mas construído (ou desconstruído) no processo de comunicação literária, em que as interferências do leitor e os indícios textuais deixados pelo autor são imprescindíveis no ato da leitura.

Há em Valter Hugo Mãe “o novo estilismo desrespeitador de regras clássicas da língua portuguesa”, “uma arte de bem contar labirinticamente uma história” (REAL, 2012, p. 48), característica que corresponde à nova narrativa portuguesa contemporânea do século XXI: o cosmopolitismo. Uma das três tensões estéticas na produção dos romances do autor recobre o conteúdo ideológico relacionado à questão da identidade nacional *versus* o cosmopolitismo. No primeiro, o escritor reivindica uma pertença forte à língua portuguesa e aos valores espirituais emergidos ao longo da história do país; identifica-se com o território e o tempo singulares da identidade nacional; pelo primeiro, inclina-se para a glorificação de um modo de ser português. Pelo segundo, reivindica o legado filosófico, espiritual e estético da Europa; projeta o conteúdo, o tema e a forma do seu romance nos veios nervosos da cultura europeia atual: niilista, hedonista, decadentista, individualista e tecnocrática:

Os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, ao contrário do antigo paroquialismo animador do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo a ambientes nacionais e a um “homem” nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecumênico. (REAL, 2012, p.72)

O cosmopolitismo sintetiza as três marcas do romance português: internacionalização, pluralidade sem unidade e necessidade de um novo cânone que, ao contrário do provincianismo, “significa que não detetamos já nos autores e nos romances portugueses nem uma presumível superioridade nem uma humilhante inferioridade face aos autores e romances estrangeiros” (REAL, 2012, p. 139). Não há uma escrita exclusiva ao público português, mas ao leitor global, único, mundial. E essas perspectivas são comuns na forma narrativa de Valter Hugo Mãe.

Com sete romances publicados até agora, *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores*, *a máquina de fazer espanhóis*²⁷, *O filho de mil homens*, *A desumanização* e *Homens imprudentemente poéticos*, o autor explora diferentes temas em seus

²⁷ As quatro primeiras obras compõem uma tetralogia conhecida como Tetralogia das Idades, ou Tetralogia das Minúsculas.

livros, nos quais a mulher ganha destaque: “são mães, filhas, trabalhadoras, são subversivas, resignadas, assumem várias formas e condições que exprimem a diversidade de pontos de vistas sobre o feminino” (TEOTONIO, 2018, p. 17). Ana Cristina Correia Gil, no artigo *Do Portugal profundo: o nosso reino*, endossa esse espaço que a mulher ocupa como sendo o de um lugar inferiorizado, submisso, no Portugal salazarista, que se manifesta e norteia toda a construção dessa obra:

A mulher ocupa ainda um lugar secundário na família, competindo-lhe cuidar da casa e dos filhos e obedecer ao marido, o *pater familias*, o qual frequentemente exerce sobre ela e sobre os filhos violência física e psicológica. Em *o nosso reino*, repetem-se as alusões ao espancamento em ambiente doméstico: germana, colega de benjamim, surge frequentemente com marcas de violência na escola; o pai de benjamim bate na mãe, ação que merece do narrador-criança a mais profunda reprovação (“um homem bater numa mulher era algo porco” [Mãe, 2012: 121]); o próprio benjamim é barbaramente espancado pelo pai por se ter sujado na lama (“tinha sido como que assassinado pelo meu próprio pai” [Mãe, 2012: 90]). Nesse ambiente altamente discriminatório para as mulheres, ser solteira e independente depois da idade para casar é mácula suficiente para se ser marginalizada. (GIL, 2016, p. 216)

Valter Hugo Mãe representa a condição feminina e aborda a temática da rejeição, na figura de Isaura, “mulher para lá da dor, atirada ao tempo como uma porcaria perdurando. (...) morta de magra” (MÃE, 2016, p. 113), em *O filho de mil homens*, que passa a ser hostilizada por não ser mais virgem. Já em *Homens imprudentemente poéticos*, o feminino se faz presente a partir do desenvolvimento de Matsu, a menina cega, que transita pelas paisagens do Japão e lida com questionamentos sobre a solidão e a morte. Nesse mesmo diapasão, em *A desumanização* o discurso feminino se dá a partir da representatividade do eu-mulher duplicado nas irmãs gêmeas, Halla e Sigridur, no espaço mítico da Islândia, que também fala, numa prosa poética, da dor do amadurecimento:

Em *A Desumanização*, a identidade da nossa natureza, representada por Halla e sua irmã gêmea, dialoga com a natureza dos fiordes, grandes espaços entre duas grandes montanhas. A metáfora do duplo é utilizada para a compreensão da dualidade humana, da impossibilidade e possibilidade de sermos quem somos, com toda imperfeição, humanos. Do diálogo dessa natureza imperfeita, a humana, com a natureza, animal, nasce um mundo estranho e assombroso, como o olhar de Halla diante da dor e do amadurecimento. Mas a mensagem grotesca e bela que Valter Hugo Mãe imprime em suas narrativas encontra neste romance uma espécie de totalização, revelando a necessidade da sua literatura: só há humanidade no exercício da alteridade. (TEOTONIO, 2016, p. 777)

Entretanto, há outras perspectivas que são postas no desenvolvimento e construção dos seus romances, como a questão dos imigrantes, apresentada e vivenciada por meio das histórias de sujeitos vindos do Leste Europeu para Portugal, fugindo da crise econômica ou à procura de emprego, em *o apocalipse dos trabalhadores*. Há também a velhice e a volta ao passado, pela memória da ditadura do governo de Salazar, em *a máquina de fazer espanhóis*; e a discussão sobre a diferença sexual e de gênero, na representação de Antonino, o “homem maricas”, de *O filho de mil homens*. A unificar todos esses romances, perdura a busca do autor em pensar o outro e se posicionar atento às necessidades de transformações políticas da sociedade.

Essa representatividade nos leva a refletir sobre a construção dos heróis nas suas obras. São sujeitos falhos, perseguidos, fragmentados, saudosos, inconstantes. Mãe afirma crer que em todos os seus livros foi trabalhado um conceito de solidão e de impossibilidade de comunicação. É um retorno à tônica que permeia toda a sua obra: é fundamental a expectativa do outro para que sejamos gente, uma vez que não existimos enquanto seres absolutos, existimos para os outros, e a humanidade tem de ser dois. Sendo assim, parece que o autor visa buscar a completude que só o outro pode dar. Mas, para isso, é preciso “assumir a importância do outro, identificar-se com o outro, ocupar, mesmo que parcialmente, o lugar do outro, como um modo de atingir uma comunicação mais plena” (TEOTONIO, 2018, p. 29).

Esse posicionamento é notado quando o autor se aproxima de culturas diferentes da sua, como a japonesa, “oferecendo um olhar sensível sobre a delicada e milenar cultura japonesa (...) e perpassando a ideia de que a chave de todo enigma do drama humano está na sombra, na penumbra, na cegueira física que joga luz sobre o mistério” (GOMES, 2016, p. 17), e a gélida e deslumbrante islandesa, “que não é somente um cenário fascinante, mas uma ilha remota, bruta e inacabada, caracterizada também como grotesca” (KRUG, 2018, p. 14), no desejo de tornar sua escrita, talvez, mais universal, de conteúdo profundamente humano e dialógico, ou na “assunção de um modo de ser português, capaz de voltar seu rosto sempre para destinos distantes do seu. Se o entendimento absoluto é uma utopia, não é possível saber, mas é fato que a literatura de Valter Hugo Mãe persegue essa pergunta em busca de alguma resposta” (TEOTONIO, 2018, p. 29).

Ao propor uma produção com vozes e pontos de vistas distintos e distantes uns dos outros, sua escrita assume um caráter envolvente e comprometido, conduzindo-nos a uma representatividade de vida que é construtiva, fértil, impetuosa, forte e comunicativa. E esse princípio comunicativo ou dialógico é o que estabelece a relação de alteridade, como constituinte do ser humano e de seus discursos, uma vez que

consentir a dialogia é encarar a diferença, pois é a palavra do outro que nos traz o mundo exterior; logo, nossos enunciados estão repletos de palavras dos outros. São elas que introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, de forma que possamos assimilá-las, reestruturá-las, modificá-las. São, portanto, muito importantes no discurso, já que “em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, (...) descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. (MUSSIO, 2013, p. 06)

Para compreender as transformações presentes na literatura contemporânea portuguesa, é necessário entender as modificações que avançam sobre o sujeito português e a sua cultura: “As relações históricas não se esgotam, mas se modificam, alteram-se e expõem ao leitor um novo sujeito, com uma disposição anímica que vai além do espaço territorial que habita” (SILVA, 2016, p. 07-08). Há uma desnacionalização na produção contemporânea, que abre espaço a um novo homem que se permite o mundo, se torna cosmopolita e se dispõe a expandir-se identitariamente, “percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas” (SILVA, 2016, p. 08).

É esse novo sujeito que encontramos nos romances de Valter Hugo Mãe. Em especial, em *O filho de mil homens*. Nele o autor desenvolve personagens em fragmentos e apresenta um herói que constrói uma instável e incerta jornada, mas que é a sua. Ao definir suas prioridades, o herói caminha em busca daquilo que deseja e transforma as relações a partir do afeto e do encontro com outros seres em fragmentos a serem restituídos, uma vez que todos os personagens enfrentaram desafios e lidaram com julgamentos de uma sociedade que não se abre às diferenças. Entretanto, à medida que foram se encontrando, as relações se modificaram e o seu reconhecimento no mundo também. Mãe vai tecendo histórias que se interligam e compõem uma nova representação da realidade contemporânea, que revela novos tempos, novos valores e novas formas de relacionamentos humanos.

Os fragmentos vão se aproximando e formando um sujeito novo, não perfeito, mas que reconhece as dores e os desafios como fundamentais ao seu desenvolvimento. Esse novo olhar dialoga com a literatura contemporânea portuguesa que não demarca ou delimita, mas que se insere num contexto universal. *O filho de mil homens* apresenta cidadãos do mundo, sujeitos universais, e se constrói sobre a perspectiva que rompe com a tradição de temas e maneiras de definir enredo, narrador, personagem, tempo e espaço:

A nova narrativa portuguesa não retrata já um Portugal europeu, global, com tendências sociais e problemas psicológicos semelhantes aos dos europeus.

Neste novo Portugal, evidenciam-se, nos conteúdos dos romances (José Saramago, António Lobo Antunes, Manuel da Silva Ramos, Mário de Carvalho, Rui Zink, Inês Pedrosa de Os Íntimos, 2010...) quatro características sociais, paradoxalmente já denunciadas na obra de Eça de Queiroz: uma democracia sem valor nem mérito, a onipotência do dinheiro, o império de uma educação sem alma e o esboroamento dos antigos valores humanistas europeus e portugueses de generosidade, de honestidade, de espiritualidade, evidenciando o retrato de um cidadão, não lúcido, mas iletrado, de mente confusa, não socialmente ativo, mas indiferentista, não comprometido politicamente, mas partidariamente oportunista. (REAL, 2012, p. 76-77)

A escrita de Valter Hugo Mãe mantém-se atenta a temas presentes e recorrentes no dia a dia e visa representar as vidas dos que estão à margem. Mas quem são esses? Qual o lugar deles no mundo? Como escutamos as suas vozes, afinal? Em *O filho de mil homens*, o sentido das histórias das personagens são bastante contemporâneas, mas o autor parece brincar com esse ponto, principalmente quando faz uso de epítetos para tratar de cada um deles, como veremos no capítulo seguinte. O autor se utiliza de referências, como: “o homem que chegara aos quarenta anos”, “a anã”, “a mulher que diminuía”, “a mãe da mulher enjeitada” e “o homem maricas”, por exemplo.

Tais tratamentos parecem revelar tipos e não personagens complexos. Porém, é possível perceber a complexidade dos sentimentos desses personagens, mas não parece ser esse o ponto principal da história. Não a complexidade dos personagens, mas a complexidade da própria história que se refere à condição de seres marginalizados em seu espaço. Marginalizados no sentido de estarem a par do mundo, seja por sua solidão existencial ou pela solidão ocasionada por suas formas de ser. Assim, ao tratar os personagens como tipos, seres falíveis de apelidos, a articulação da trama de Mãe reforça a marginalidade desses personagens, mas não o preconceito. Pelo contrário, mostra o preconceito como posto em um espelho. (TEOTONIO, 2016a, p. 440)

No romance, as vozes marginalizadas vão tentando lidar, a partir das suas imperfeições, com a diferença que antes rejeitavam, a partir das relações que vão sendo criadas por meio da aprendizagem e do afeto, numa relação construída, diretamente, com Crisóstomo: o herói do romance. E a nossa intenção é perceber, na análise que segue, como a construção do herói e os caminhos de sua jornada desdobram-se em meio às questões que surgem no desenvolver da trama e auxiliam nas suas transformações, no romance *O filho de mil homens*.

Desse modo, visamos observar a (des)construção da imagem do herói, bem como apreender a contemporaneidade das personagens como representantes portugueses, mas sob uma ótica universal. Esperamos endossar a voz do autor que tem sua “escrita imbricada ao *desejo do outro* e conseqüentemente preocupada com a visibilidade de histórias que narram as

condições de sujeitos marginalizados” (TEOTONIO, 2018, p. 70), refletindo, ao fim e ao cabo, a maneira como ele percebe o amor enquanto uma atitude, um caminho de solução, retorno, recomeço e resposta.

CAPÍTULO TERCEIRO

3 “O homem que era só metade”: a fragmentação do herói, ou *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe

Nos romances de Valter Hugo Mãe, é a busca pelo reconhecimento de si que possibilita o amadurecimento e as transformações necessárias a cada um dos personagens apresentados. E essa maturação é uma das características presentes em *O filho de mil homens*, que traz, em seu enredo, uma construção de personagens únicas, em situações e contextos que outros poderiam julgar dolorosos ou terríveis, mas não o seu autor: há em seus desdobramentos o afeto, como fonte de renovação e de triunfo pessoal, pois “cada personagem carrega o seu próprio destino, não com resignação mas através de um reconhecimento dos seus próprios valores (...) As personagens de Mãe são exemplos de felicidade edênica que julgávamos perdida” (MANGUEL, 2016, p. 13).

Numa composição contemporânea, Valter Hugo Mãe conta a história de um grupo de pessoas marginalizadas por diferentes motivos, mas, principalmente, por não se reconhecerem em uma sociedade tradicional e preconceituosa. Dessa forma, ao representar esse grupo, o autor reconstrói as vivências e as diferentes expectativas que compõem e pertencem ao gênero romance. Ambientado em um lugar povoado do litoral português, *O filho de mil homens* tem uma organização narrativa estruturada em terceira pessoa e é compilado em vinte capítulos que parecem desconectados, mas que passam a fazer sentido, funcionando como fragmentos carregados de lições em que, “juntos, correspondem a ‘moral da história’, atestam a dimensão fabular, enfatizada pelo ambiente provinciano da trama” (TEOTONIO, 2016, p. 428).

Esse modelo de construção do romance e de apresentação dos personagens em estruturas desconexas reforça o múltiplo existente na obra e a solidão em que vivem os personagens (cada qual possui, isolado, uma narrativa), mas também explica — graças ao desejo de Crisóstomo se sentir completo — os caminhos de aproximação e da busca pelo outro, por meio do afeto. Manguel pontua que o êxito obtido pelos personagens é fruto, sobretudo, do valor da partilha:

O triunfo não acontece isoladamente. Acontece através do encontro de uma personagem com outra, do enredo que se tece quando uma vida se cruza com outra vida, entrelaçando virtudes com outras virtudes e destruindo vícios com outros vícios. A antiga suspeita de que cada um de nós é reflexo da visão do outro (com O maiúsculo ou minúsculo), que existimos no olhar dos nossos contemporâneos, manifesta-se aqui com uma intensidade dramática e apaixonada. Isolada, cada personagem sofreria com sua desolação e angústia numa cela silenciosa; ao confrontar-se com as outras, a angústia transforma-se em regozijo e a solidão em afeto. (MANGUEL, 2015, p. 12-13).

Entre as várias histórias estruturadas por Mãe, a principal, certamente, é a que dá título ao livro, a procura de um filho. *O filho de mil homens* carrega, em si, a ideia de multiplicidade do sujeito apresentada na forma de um filho gestado por mil homens e reforça a ideia de que somos resultado das relações construídas ao longo da vida, deduzindo a “existência próxima do outro, que assinala justamente a apreensão da diferença, como se o um, dado pela união de dois ou mais sujeitos, retornasse à sua suposta completude na forma da unidade diversa, sobreposta, multiplicada” (SANTOS, 2018, p. 17).

Esse ideal introduz, também, as discussões que vão ser apresentadas e defendidas, ao longo da obra, de que precisamos aceitar, compreender e respeitar o outro para, assim, nos sentirmos completos. Entretanto, ao longo do romance, há uma fala pluralizada; a narrativa é como um espelhamento, onde aquele que conta, conta a partir dos discursos que “ouve”, aludindo, assim, a um discurso externo, não participativo, patriarcal e muitas vezes excludente, da ordem social heteronormativa, que recorre às falas proferidas pela comunidade representada na trama para poder nos contar as histórias dos personagens, em um tom que fortalece o preconceito do ambiente da história, que configura o discurso excludente no universo em que os personagens vivem, mas não anula as imagens de afeto construídas ao longo do texto.

Em *O filho de mil homens*, o narrador heterodiegético tenta contar a história a partir do discurso “alheio”, tentando se abster dos julgamentos e das informações lançadas sobre os personagens, trata-se de uma estratégia que busca reconstituir um ambiente em que as diversas vozes constroem as imagens, sempre preconceituosas, dos sujeitos. (...) A maneira de contar do narrador, como se tivesse escutado a história e quisesse transmiti-la, reforça a característica fabular da narrativa, próxima a uma história oral. O narrador parece sempre colocar as palavras nas bocas dos outros. (TEOTONIO, 2016, p. 428-429)

O primeiro capítulo, “O homem que era só metade”, conta a história de Crisóstomo — pescador solitário que, aos quarenta anos, decide ir ao encontro daquilo que lhe falta: um filho. Nessa busca incessante, ele vai encontrar em Camilo, menino órfão duas vezes (primeiro, pela sua mãe que morreu no seu parto — a Anã, que só conhecemos por sua condição física e que é rejeitada pela sociedade — e, segundo, pelos seus avós adotivos, Alfredo e Carminda, que vieram a falecer), a chance de preencher a metade vazia, e em Isaura, mulher julgada pela vizinhança por ter perdido a virgindade com um pretendente que se aproveitou dela e quebrou a promessa do casamento, a possibilidade de ser mais do que completo. Pois, antes dos seus encontros, “o homem de quarenta anos” se sentia vazio, triste, inacabado:

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 talhares, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas.

Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía. (MÃE, 2016, p. 19)

À narrativa, e à transformação do pescador e das suas relações, também é fundamental a figura de Antonino, o “homem maricas”, e a relação dele com a sua mãe, Matilde, que aos poucos vão somando e sendo representativos à formação de uma nova família e de um novo jeito de se posicionar diante da sociedade. Em *O filho de mil homens*, essa síntese dos paradigmas apresenta um equilíbrio entre ação e reflexão. E esse comportamento pode ser identificado na figura de Crisóstomo e nas relações e condutas que o fizeram, com entusiasmo inusitado, mudar o mundo. Crisóstomo, “tão herói, que salvava e amava toda a gente” (MÃE, 2016, p. 184), tinha o desejo de ser mais que um só e, assim, fortaleceu os laços afetivos, ampliou as trocas e tocou, com carinho, as pessoas. Sua presença, fragmentada, completava-se à medida que ele se relacionava. O pescador passou a se sentir inteiro e, assim, transformou a vida de todos — dos rejeitados aos abandonados; dos corações amargos aos inocentes: o afeto foi a força das novas experiências.

Mas, ao pensarmos na representatividade do herói, podemos perceber que, na figura de Crisóstomo, há uma trajetória que se dá numa jornada heroica de formação pessoal e contínua. É esse herói que “sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade” (CAMPBELL, 1990, p. 138) que Valter Hugo Mãe constrói na imagem do pescador. Contudo, em *O filho de mil homens*, as personagens não trazem de seus deslocamentos grandes dificuldades, mas carregam uma herança de valores sociais de seus antepassados, que vai ser determinante para as suas transformações, superações e fixação (ou não) como seres aclamados como superiores, pois a imagem que vão construir existe a partir de sua relação com figuras precedentes, gerando uma demonstração que precisa de uma história e de uma memória, pois, “consciente da instabilidade da palavra, do sentido e da memória, Valter Hugo Mãe quer contrariar em parte o desaparecimento do sujeito e da univocidade da palavra” (NOGUEIRA, 2016, p. 19).

Durante todo o romance, caminhos se apresentam às personagens e as levam a agir, mas sempre cogitando possibilidades que se bifurcam: numa hora de acordo com o que a sociedade

acha certo, numa outra ouvindo o “chamado da sombra”²⁸ que exerce um fascínio tal, gerando um constante conflito sobre o que fazer, como faces, irmãs, que têm de decidir sempre entre a razão — que faz pensar nas origens, na família — e o sentimento — força que impulsiona a comportar-se de acordo com os ímpetos, sem levar em conta a existência de um risco. Esses conflitos podem ser percebidos em Crisóstomo, mas também na representatividade dos demais personagens que o circundam. E, para compreender como se dá essa relação, refletiremos sobre “*o ciclo das coisas*”, isto é, a composição das personagens que se relacionam e transformam a realidade de Crisóstomo: Camilo, Isaura e Antonino, percebendo a relação, as influências e as transformações afeitas a cada uma dessas personagens na composição do herói presente na obra.

3.1 “O ciclo das coisas”, ou “O desejo de ser mais do que um só”

Em Crisóstomo há um perfil fragmentário, isto é, o pescador é moldado à medida que se relaciona ou encontra os demais personagens e permite que cada um deles, à sua maneira, transforme os seus posicionamentos e a sua forma de enxergar o mundo. Crisóstomo é como o resultado das suas relações, mas, principalmente, dos seus impulsos. Na narrativa, “verifica-se que os traços de personagens vão aparecendo de um modo aparentemente desarticulado, sendo da responsabilidade do leitor proceder à sua reconstituição com vista à obtenção de uma ideia global” (SERPA, 2016, p. 448). Como o texto não segue uma ordem cronológica e parece ser desconectado, é o retalho e o regaste dos personagens que possibilitam os encontros, a presença e a valorização da jornada de cada um deles no avançar do texto.

O romance apresenta diferentes núcleos de personagens, em diferentes momentos de suas vidas, que acabam se encontrando e, assim, reencontrando-se. Ao se encararem, os personagens não se veem no direito de medir o sofrimento alheio. Eles se olham, como num ato de coragem, e, dessa forma, passam a encarar a melancolia, a solidão, os preconceitos e as vontades reprimidas, mas também a aceitação do outro e a vitória sobre a tragédia pessoal por meio do acolhimento e da solidariedade, uma vez o reconhecimento do amor, como ponto de partida na recondução das perdas e dos desenganos, possibilita a redenção e a libertação do abismo em que um deles se encontrava:

²⁸ Para Christopher Vogler, as sombras podem ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos, todos os segredos profundos que as pessoas não conseguem admitir sequer de si, representando o poder de sentimentos reprimidos, traumas profundos, culpa ou aquela parte obscura contra a qual lutamos, sendo, normalmente, projetada nos personagens tidos como vilões, antagonistas ou inimigos. Em *O filho de mil homens*, as sombras são vivenciadas por meio dos sentimentos resguardados, mas que, aos poucos, vão sendo superados e transformados, mudando não só os personagens que as carregam, mas todo aquele que transita ao seu redor.

Os personagens protagonistas dos romances de Mãe, embora se deparem, em seu percurso, com estágios de melancolia, de morte em vida, veem no peso de sua tristeza, de sua dor, um incentivo para assumirem seus destinos, fazendo escolhas no sentido de quebrar com a dialética do trágico que os cerca. (FREITAS, 2020, p. 11)

No primeiro capítulo, “O homem que era só metade”, surge Crisóstomo, pescador que sente, no seu íntimo, uma sensação de incompletude e o apelo e o desejo de ser pai. Porém, antes de assim se realizar, “o homem de quarenta anos” treina a paternidade por meio de um boneco de pano (companheiro e elemento permanente em sua casa):

Um dia, depois de ter comprado um grande boneco de pano que encontrou à venda numa feira, o Crisóstomo sentou-se no sofá abraçando-o. Abraçava o boneco e procurava pensar que seria como um filho de verdade, abanando a cabeça igual estar a dizer-lhe alguma coisa. Afagava-lhe os cabelos enquanto fantasiava uma longa conversa sobre as coisas mais importantes de aprender. Começava sempre as frases por dizer: sabes, meu filho. Era o que mais queria dizer. Queria dizer meu filho, como se a partir da pronúncia de tais palavras pudesse criar alguém. (MÃE, 2016, p. 19-20)

Do desejo, vem a certeza de que, para realizar, é preciso buscar aquilo que se quer: “decidiu que sairia à rua dizendo às pessoas que era um pai à procura de um filho. Queria saber se alguém conhecia uma criança sozinha. (...) ele sentia que procurava uma criança que lhe pertencesse (...) e faltasse apenas reencontrá-la” (MÃE, 2016, p. 21), porque acreditava que a criança o pudesse prever, ansioso na busca e no amor, mas preocupava-se com a demora do encontro, pois “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. 22, grifos nossos). Crisóstomo idealiza uma criança também incompleta e, assim, visualiza possibilidade de uma expansão de si e do outro, através desse encontro. Ambos só poderão ser inteiros quando juntos, quando puderem reconhecer que eram extensões de si mesmos.

Crisóstomo, que se entendia enquanto em partes, na busca incessante por se sentir completo, faz da natureza interlocutora e confidente, num trecho monologante, e confessa: “estava muito triste e precisava de encontrar o seu filho porque se sentia como um pai, finalmente a trasbordar dessa certeza como um copo muito cheio” (MÃE, 2016, p. 22). O pescador, que “assumiu a tristeza para reclamar a esperança” (MÃE, 2016, p. 23), segue para o mar e, na traineira, descobre a possibilidade de um novo companheiro que precisava de trabalho, mas, ao encontrá-lo, vê um rapaz pequeno diante dele, e enquanto preparam as redes,

com a sensibilidade de que era capaz, sugere a possibilidade de uma família, pergunta se “o rapaz pequeno” lhe queria como pai:

Perguntou-lhe, por responsabilidade, contendo a ansiedade mas assim perguntado como se fosse uma coisa normal, se podia ser seu pai. Porque havia metade de si que apenas estaria completa quando tivesse um filho. E o rapaz pequeno olhou o homem grande e disse que sim, que além de ser bom em matemática sabia cozinhar e só não gostava de passar roupa a ferro. Era o modo como pensava que podia dividir as tarefas dos afetos, as obrigações de respeito por quem partilha um cuidado mútuo e uma promessa de gostar. O rapaz pequeno emocionou-se. Chamava-se Camilo. (MÃE, 2016, p. 25)

Da sugestão, vem a concretização do desejo do pescador. Mas a paternidade, em Crisóstomo, é aprendida, transitada da vontade à experiência, e “não por planeamento consciente, mas por instinto, lidando com os acasos, com aquilo que a vida lhe põe no caminho; e no caminho lhe aparece Camilo, de quem se fará pai”. (LAGE, 2016, p. 741). E Camilo, o menino órfão, é o que, propositalmente, aparece de forma mais retalhada ao longo do romance. A primeira vez que surge aos olhos de Crisóstomo é como “um rapaz pequeno de catorze anos, deitado à vida depois que o seu avô morrera. Estivera vinte dias fechado em casa sem coragem para sair, disse alguém sobre ele” (MÃE, 2016, p. 24):

Era um menino pequeno, um corpito de poucos quilos e muito susto, assim o viu Crisóstomo. Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho. Os seus olhos tinham um precipício. E ele estava quase a cair olhos adentro, no precipício de tamanho infinito escavado para dentro de si mesmo. Um rapaz carregado de ausências e silêncios. Seguia na traineira quase com a promessa de que podia chorar. Para dentro do rapaz pequeno era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro do rapaz o rapaz caía. (MÃE, 2016, p. 24)

Na definição de Camilo, o autor repete a mesma imagem do sujeito anteriormente usada para falar de Crisóstomo, sujeito de abismos, “que vivia imerso, como no fundo do mar” (MÃE, 2016, p. 20), e que também está em queda. Vê-se, a partir dessa estrutura estratégica do autor, que um está presente e é como o outro; ambos se descobrem pelo que lhes falta e, a partir disso, passam a ser como imagem e semelhança do outro. Para Crisóstomo, Camilo nasceu naquele dia. Seu passado, suas marcas, sua história, não importava, porque juntos “eram toda a companhia necessária. A verdadeira. (...) se sentiam inteiros, porque ainda antes de se encontrarem já eram parte um do outro e podiam jurar sobre isso. Juravam sobre isso muitas vezes” (MÃE, 2016, p. 26-27) e, de fato, se sentiam como uma família.

Ao aceitar o convite da paternidade, Camilo passa a ter uma vida comum. Vai à escola e diz à professora que se sentia “ainda muito triste mas que se sentia também feliz”; muda-se

para a casa do novo pai e, aos poucos, os dois passam a serem vistos por todos “como os mais normais pai e filho, e havia já gente que julgava que fossem pai e filho desde sempre (...). As pessoas diziam que tinham os narizes iguais, e eles riam” (MÃE, 2016, p. 26-27). Nesse encontro, é perceptível que, ao pescador, não interessavam os caminhos trilhados por Camilo nem as suas origens. Eles se conectaram e se aceitaram, daquele encontro em diante, exatamente, como eram; eles atenderam às vontades, aos desejos e às necessidades que deles se aproximavam; eles se encontraram e passaram a compor uma família singular, “inventada”, mas carregada de respeito, aceitação, afeto e sentimentos mútuos.

Só depois da narrativa introdutória dessa formação/relação entre pai e filho é que somos direcionados, no capítulo dois, “O filho de quinze homens”, ao nascimento de Camilo. O nascimento de um corpo minúsculo, inacabado, “premature de tanto tempo”, que floresce, fragilmente de um corpo que morre, a anã:

Personagem inominada, surge no romance como a criatura mais expressionista, sendo alvo de uma intensa despolarização. Na verdade, a linguagem e o texto traçam a figuração de um ser fantástico, uma espécie de corpo feito de pedaços anatômicos, suscetível de desmontagem e de reconstrução. No seio do universo ficcional, a anã caracteriza-se pela total anomalia, uma imagem da natureza kafkiana. Realmente, a anã de oitenta centímetros radica numa dimensão neofantástica que assenta na ideia de que o cotidiano esconde um enigma gerador de sentimentos de perturbação e de espanto, bem como profundas transformações no mundo e no homem. (SERPA, 2016, p. 446-447)

No segundo capítulo do romance, é narrada a origem de Camilo, o filho que o pescador acabara de adotar. Sua mãe biológica, a anã, é apresentada apenas pela sua condição física e vista como alguém que precisa dos mínimos cuidados: “num pequeno povo do interior, vivia uma anã de quem todos se apiedavam. Diziam que era uma coitada, a medir uns oitenta centímetros, atrapalhada no andar, os olhos grandes sempre cansados. Era comum que estivesse no chão ou nos caminhos, a gemer de dores” (MÃE, 2016, p. 29). Sua passagem, no romance, é breve e pontuada por diferentes julgamentos, pois, naquele povoado, “ninguém mais do que a anã mereceria a piedade constante e a ajuda que lhe prestavam” (MÃE, 2016, p. 29).

A narração deste capítulo enfatiza diferentes vozes em relação à anã, que, no universo ficcional do romance, “é uma espécie de corpo feito de pedaços anatômicos” (SERPA, 2016, p. 447). Inicialmente, há um aparente ato de solidariedade das vizinhas que constantemente frequentam a casa da anã e lhe oferecem doações, mas partindo do princípio de que, por ser pequenina, era como criança que não envelhece e que, além de tudo, tem uma vida “barata”, “como se pudesse ser feita das sobras de que escapava às bocas grandes” (MÃE, 2016, p. 32).

A anã é reconhecida no povoado por uma deformidade, pelo grotesco que representa, mas é exatamente nessa representatividade que impera uma certa ironia do autor, que ressalta o desconforto e o imperfeito no olhar que direcionam à anã.

Todos os que conviviam com a anã a ajudavam (“iam levar-lhe couves e batatas, levavam-lhe animais de comer, e quem tivesse sorte à pesca no rio ia por sua casa a pôr-lhe uns peixes rabiando na mesa” [MÃE, 2016, p. 29]) e a ouviam (“era uma anã falante, que dizia coisas enternecedoras” [MÃE, 2016, p. 30]), mesmo que por misto de desprezo e benevolência, por um sentimento de pena ou de “caridade” cristã, mas só até o dia que descobriram a sua gravidez. A chance de a criança ser filha de um dos quinze homens moradores da aldeia assustou as piedosas mulheres, vizinhas hipócritas e invejosas, que, outrora, se dispunham a ajudar a anã nos afazeres diários:

A partir de então, ninguém se aproximou da anã. Havia grande trapaça no corpo dela e a aldeia já tinha deixado de ser esquisita para ser sinistra, com um ar perigoso. Tacitamente, cada mulher agarrou no seu homem e, perdoando ou não, ignorou o assunto. (...) A vizinhança começou a querer muito que se lhe abrissem as costinhas e que o filho lhe caísse das costinhas abaixo e ficasse podre no meio do chão para as formigas lhe passarem por cima. As pessoas imaginavam e desejam as coisas mais feias, tornando-se pessoas feias pelo medo e pela avidez de continuarem a ser como sempre haviam sido. (MÃE, 2016, p. 43)

O narrador destaca ao longo do texto a impressão de compaixão das mulheres do povoado em relação à anã, mas, após a descoberta da inusitada gravidez, é revelado que cada uma delas carregava uma resistência, uma repressão, uma autoridade de julgamento e de condenação. Elas, que eram submetidas a um padrão de moralidade, mudam de atitude e passam a ver a anã de outra forma: como uma “ordinária” e “rezam o terço para pedirem que deus explicasse a situação e condenasse os pecadores. Rezam preocupadamente pedindo uma justiça impiedosa aos pecadores. Diziam: aquela sonsa há de arder no inferno (...) Depois, já dormiam melhor”. (MÃE, 2016, p. 39). Essas mulheres passam a acreditar, fervorosamente, que, na hora do parto, “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” (MÃE, 2016, p. 44)²⁹, e mostram que era nelas que o “ridículo” habitava, uma vez que o belo e o grotesco não se limitam ao aspecto físico, eles se referem, também, a caráter e a percepções sociais.

²⁹ A imagem de “nossa senhora raivosa” conflita com o mito mariano, com o culto de Fátima, que indubitavelmente faz parte da cultura portuguesa e do universalismo católico europeu, que carrega a certeza de que cada um é precioso aos olhos da Virgem Santíssima, e de que, a ela, nada é desconhecido de tudo que habita os corações, pois é mãe da misericórdia, piedosa e guia nos caminhos da santidade.

Há todo tempo, mesmo que imperceptível, o horror estava presente em suas impressões, pois, apesar da aparência física, é a condição de coitada, dada pelo olhar social, que constrói uma aparente figura necessitada e rebaixada na anã que pouco ou nada tem a ver com a sua estatura. Mas, distintamente desse olhar e contrariando a percepção de negatividade com que era vista, para a anã, as vizinhas eram “generosas nas couves e nas batatas, mas *invejosas na expectativa das alegrias*” (MÃE, 2016, p. 34, grifos nossos), e essa inveja e/ou intolerância aos desejos da anã é o que a conduz por caminhos pouco valorosos e a aceitar o mínimo possível do que se tem ou que se merece receber, pois ela é digna, apenas, do “amor dos infelizes”:

Estava grávida, sim, mas não era coisa do amor, antes de uma rotina de solidão que enfraquecia a resistência e intensificava as vontades. (...) havia quem a incomodasse à procura de se meter com ela, e ela, nem sempre querendo, tinha pouca força e deixava que acontecesse como quem despacha um assunto, era só mais um, a servir de bocadinhos de um certo afeto. Porque um homem tocando-lhe, ainda que de modo egoísta e a pensar em outras mulheres, só pelo toque já engana um bocado o coração, que pensa afetivamente ou guarda afetivamente cada sinal de abraço, cada sinal de beijo. (MÃE, 2016, p. 40-41)

Por aceitar o pouco e não resistir aos impulsos dos que a procuravam, a anã passa a conviver com a nova postura de indiferença da comunidade e entende o motivo de, durante a gestação, só o doutor, verdadeiramente, se solidarizar com a sua situação de mulher abandonada e reduzida, socialmente, mas que, mesmo assim, desejava, profunda e ardentemente, que “o seu filho nascesse e que tivesse modo de fazer a vida. Sentia que, se o seu filho vingasse, a sua vida valera a pena” (MÃE, 2016, p. 43). A anã não resiste ao risco da gravidez e “morreu assim que o menino nasceu”, mas sua morte passa a ser tida como que “pela decência segundo os princípios divinos” (MÃE, 2016, p. 44).

A criança que nasce, a quem passarão a chamar Camilo, carregará, mesmo sem saber, as marcas do seu nascimento e da rejeição, porque “o passado tinha pernas longas e corria, sim, e muito, como um obstinado a marcar a sua presença, a sua herança. O passado é uma herança de que não se pode abdicar” (MÃE, 2016, p. 72-73). Para o doutor, a criança que nascera era como “uma *moeda pequena* que não compraria nada na capacidade de sobreviver”, era “um *troco* do pagamento da morte” (MÃE, 2016, p. 71, grifos nossos), como se a mãe, ao partir, tivesse direito a uma herança, porque ele, mesmo sendo o “resto da anã”, era como “uma moeda pequena que ganharia valor com o tempo” (MÃE, 2016, p. 76), pois não se podia “suprimir a desgraça da anã ou a sua atabalhoada forma de se compensar do amor. Ninguém poderia

biografar o Camilo novamente. (...) tão pequeno era o menino, e já chegava como da terra ao céu nas coisas dos sentimentos ou das loucuras” (MÃE, 2016, p. 73).

No romance, a vida é como um ciclo, como um fio biológico sem fim, pois à medida que alguém cai um outro sujeito se disponibiliza a levantar, a acolher. Foi assim que o doutor se fez suporte para a anã e delegou ao velho Alfredo, que ficara viúvo e fora ao seu encontro no vilarejo, a missão de cuidar da criança órfã; foi assim que o doutor tranquilizou toda a aldeia: mesmo sabendo que um dos quinze homens casados seria o pai do garoto, acolheu a anã e não exigiu o reconhecimento de quem era pai; nenhum deles manifestou sua responsabilidade nem procurou se aproximar. Acreditavam que “quanto maior importância dessem ao sucedido, mais parecia que se acusavam da paternidade” (MÃE, 2016, p. 44).

A missão de criar e educar o menino foi confiada ao velho Alfredo, alguém externo, fora do comum: “O velho Alfredo, que vinha de uma vila de praia e passava naqueles interiores a passeios de reformado, dizia que queria o menino, não lhe faria mal e haveria de o criar a ver o mar com muito carinho” (MÃE, 2016, p. 72). E isso nos mostra que, na obra, a família é como se fosse, de fato, o “resultado do jogo de recomposição dos seus elementos” (CANTINHO, 2012, p. 231), e não um laço de sangue, com uma relação de parentesco entre pessoas que vivem juntas. Quando Camilo completa catorze anos, perde também o velho Alfredo, o avô de criação, e, sozinho, parte em busca de trabalho. É quando conhece Crisóstomo, que sonhava em ser pai, e aceita ser e ter, com ele, uma família.

Crisóstomo não conhece o passado nem as marcas de Camilo, não sabe do seu histórico nem das suas origens, mas, a ele, pouco importa. Eles se aceitam e, assim, entendem que um passará a influenciar a vida do outro. Crisóstomo é um ser em fragmentos: se compreende metade, mas não quer permanecer assim. Busca a parte que lhe falta, busca se livrar do individualismo consequente da vida do homem moderno. E, dessa forma, nos mostra que, enquanto herói, é um indivíduo que busca valores verdadeiros num mundo inautêntico. A partir da relação que estabelece com Camilo, o pescador passa a tentar encontrar nas diferentes pessoas que estão à sua volta valores reais e a manter, com cada uma delas, uma relação de verdadeiro cuidado e compreensão, pois, reconhecendo o valor do outro, ele entende melhor a sua própria essência. Dessa forma, “o homem de quarenta anos” mostra-nos que, no romance, sua figura confirma a definição moderna de herói enquanto:

um indivíduo portador de uma dimensão humana e que não se destaca mais pelas suas façanhas ou virtudes heroicas; ser individual, fragmentado e perplexo que vive isolado no mundo e tem a missão de se aventurar pelo desconhecido em busca da sua própria essência, do conhecimento sobre si

mesmo. Em outras palavras, o herói moderno é um herói sem armadura, fragilizado, pois é a representação do próprio mundo moderno. (MENEGUSSO, 2012, p. 33, grifos nossos)

Crisóstomo representa o novo herói da modernidade, isto é, o homem comum, mediano, fruto de seu tempo, que não é modelo de virtude, mas de um herói humano, passível a erros e acertos; um modelo dos homens “normais”, que têm dúvidas, anseios, medos, sonhos, vontades, carências, amores, desejos. Crisóstomo representa, também, a solidão do indivíduo — que é um dos responsáveis pela representação da modernidade de um novo tipo de herói, uma vez que esta reforçou o individualismo e a própria solidão: “o fato de o homem depender só de si — sem Deus — trouxe liberdade e angústia. E a própria estrutura social alterou-se” (ARTEAGA, 2011, p. 71). Mas, mesmo assim, ele quer remodelar o rumo da própria vida e quer fazer da sua existência valorosa. Reconhece-se “um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía” (MÃE, 2016, p. 19) e, diante dessa imagem de si, dessa trágica realidade, se percebe diante de um conflito a se resolver: quer conciliar suas conquistas e sua história com o amor, a solidariedade e a felicidade. E, dessa maneira, inicia sua jornada.

Primeiro, se aproximando de Camilo e passando a se sentir completo. Depois, aceitando o conselho do “rapaz pequeno de catorze anos”, que, mesmo sabendo que o pescador já se sente inteiro, sugere que “o homem de quarenta anos” precisa encontrar uma companheira, para que não fique sozinho nem com o sentimento de que algo lhe falta quando ele (Camilo) se tornar adulto. Camilo também deseja que o pai possa sentir como seria alcançar o “dobro” do que é ser alguém:

Subitamente, o rapaz disse que o pai precisava de encontrar uma mulher. (...) O Crisóstomo respondeu que não lhe faltava mais nada, estava inteiro. E o rapaz pequeno disse-lhe então que ele devia passar a ser o dobro. Ser o dobro, disse. O pescador abraçou-o de encontro ao peito. Era o seu filho gênio, o que sabia matemática e que sabia fazer caldo verde e domesticar os cães como ninguém. Era o seu filho gênio, com as palavras que lhe faltava. E o homem sorriu. O pescador sorriu, acabando de redobrar a esperança e julgando que outra vez poderia arriscar o amor. (MÃE, 2016, p. 27)

Assim, conhecemos a outra metade a lhe preencher ou a lhe fazer sentir ser “muito mais do que um homem inteiro” (MÃE, 2016, p. 128): *Isaura*, uma “mulher para lá da dor, atirada ao tempo como uma porcaria perdurando. (...) morta de magra” (MÃE, 2016, p. 113). Estigmatizada por perder a virgindade aos dezesseis anos, com um namorado que a pressiona e

reforça o ideal de submissão ensinada pelos pais — “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 obedecia” (MÃE, 2016, p. 52) —, ela é fatalmente destinada à solidão, com uma vida atribulada por uma mãe doente, sem vontade de viver ou de amar por pensar que “o amor lhe saíra do corpo”, pois “*não queria ser ninguém. Queria diminuir até ser nada*” (MÃE, 2016, p. 59, grifos nossos), Isaura é a representação da opressão, da submissão, daquelas que são impedidas de sonhar e passam a viver a expectativa do outro, dos pais.

Isaura é o protótipo da mulher oprimida pelo machismo. Fora preparada desde cedo para se casar e ser uma boa esposa, mas acaba desonrada pelo namorado, que passa a maltratá-la. Quando os pais descobrem, a mãe tenta verificar a virgindade da filha e o pai manda terminar o namoro. Ambos a induzem a se passar por virgem novamente, para que outro homem possa se interessar por ela. O namorado começa a tratá-la com desprezo: ‘achava mais e mais que 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 único amor a que ela tinha direito, [...] O amor dos infelizes. (MÃE, 2013, p. 49). Oprimida por todos os lados e sem réstia de dignidade, Isaura começa a definhar. (FREITAS, 2020, p. 166-167)

Isaura foge da humanização, contagia-se de animalidade, nega-se a auto-observação e, assim, apaga a sua própria imagem, passa a ser vista como “*a mulher que diminuía*”³⁰ e, nesse caso, o verbo diminuir reduz a humanidade da personagem e a compõe sob um olhar objetificado, como se, antes mesmo da apresentação da personagem, o seu sofrimento (moral e físico) fosse transformado em imagem. Ela não definha, como normalmente são descritas pessoas em situações de autoestima baixa, luto ou melancolia³¹, ela diminui, como um objeto ou algo qualquer, sem valor, sem dignidade:

Sentia-se feia, via-se feia. Lavava-se e sentia-se suja, via-se suja. Estava sempre magoada e 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. (...) Cortou o cabelo e ficou feia, mesmo que já não se visse, mesmo que nunca mais quisesse se olhar no espelho. Não comia, não queria mais ser gorda, ser rude, ser do campo. *Não queria ser ninguém. Queria diminuir até ser nada.* (...) Enjeitada e diminuta, a Isaura envergonhava-se de ter um dia oferecido

³⁰ Título do terceiro capítulo do romance, no qual é apresentada Isaura, que se tornará esposa de Crisóstomo e mãe adotiva de Camilo.

³¹ Atenta ao comportamento de Isaura, Angélica Freitas, no capítulo três, “A mulher que diminuía”, da sua obra *Sublime patético: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe*, reflete a falta de autoestima, que difere a melancolia do luto, e que “tem origem no conflito de ambivalência do sujeito com o objeto de amor perdido (real ou ideal). Ao contrário do luto, em que a realidade volta a se sobrepor, deixando o ego novamente livre para novos investimentos, a ambivalência melancólica faz com que o ódio do sujeito se volte contra si mesmo, por identificação narcísica com o objeto perdido, prolongando, assim, o sofrimento melancólico. (FREITAS, 2020, p. 166-167)

tudo ao amor (...). 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, grifos nossos)

No capítulo em que Isaura é apresentada, não há descrição de cenários, mas, mesmo assim, é possível inferir, pelo detalhamento da personagem e de seus pais, um ambiente triste e opressor: “a mãe rude e afrancesada espiava os seus modos, o pai pesava sobre tudo como uma espessa camada de silêncio, e assim ficavam as coisas num incômodo constante. Até ser insuportável” (MÃE, 2016, p. 48). “A mulher que diminuía” carrega os vestígios de uma educação estruturada numa cultura patriarcal, além das marcas e das dores de uma vida anulada. É considerada desonrada pela família e pela vizinhança e “demolida pela construção de uma ideia de mulher que é frequentemente reiterada pela sua família e cobrada pela comunidade” (TEOTONIO, 2018, p. 87). Por desespero, aceita se casar com Antonino para resgatar a condição de mulher direita, mas o rapaz, também “carregado de tristeza”, acaba fugindo na mesma noite do casamento. Após a fuga do marido, a Isaura não sobra nada e, por isso, ela passa, enfim, a se reconhecer, cada vez mais, sozinha, diminuta e em silêncio:

Foi quando se sentou e descalçou os pés. O sol nas suas costas era já uma generosidade grande e não havia mais ninguém. Não havia ninguém. A Isaura disse: eu pensava que o amor era bom. (...) E chorou sem qualquer convulsão porque aceitou chorar. Aceitou chorar. Havia muito que não o fazia. (...) Talvez tivesse percebido que usava de honestidade consigo mesma pela primeira vez em muitos anos. Disse: estou sozinha. E repetiu: estou sozinha. Desatou a falar como se não suportasse mais a boca fechada. Era uma *mulher carregada de ausências e silêncios*. Para dentro da Isaura era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. *Para dentro da Isaura a Isaura caía.*” (MÃE, 2016, p. 68-69, grifos nossos)

A definição de Isaura retoma os olhares do narrador em relação a Camilo e a Crisóstomo, que, antes de se encontrarem e escolherem, são vistos, também, como sujeitos carregados de “ausências e silêncios”, e esse olhar só se transforma a partir do momento em que, juntos, passam a se perceber inteiros. Esse sentimento de falta e o silenciamento dos personagens se repete no romance, mas por uma investida, do autor, na coexistência e coabitação. Ele deseja apresentar um grupo, uma família inventada, que se relaciona por meio do afeto e, assim, nos mostra que na ausência sentida pelos personagens há o desejo de uma presença. E na permissão imediata da entrada do outro em suas vidas, mesmo que desconhecidos, os personagens vão experimentando, aos poucos, a leveza de uma relação em verdadeira comunhão.

Os personagens se assemelham na busca de algo que se perdeu ou se quer ganhar para ser completo, e Mãe utiliza, repetidas vezes, a mesma estrutura textual para ampliar a imagem, introdutória, de queda para dentro de si, pois “o mito da queda não se coisifica em termos visíveis, mas escorre numa dimensão infinita que remanesce dentro de si mesmo, um ‘precipício’ por calcorrear” (SERPA, 2016, p. 456), mas essa repetição textual passa a ser desativada quando há o encontro desses seres à deriva, no momento em que o pescador se lança numa jornada da busca daquilo que quer e se abre ao desconhecido. Mesmo que em ritmos e com diferentes desejos, todos estão numa jornada, e o encontro entre eles possibilita a construção de um ser múltiplo, pois os fragmentos perdem o caráter unitário e passa a compor um sujeito maior, um sujeito distante do isolamento e aberto à comunhão, um sujeito que, enquanto herói, no processo de se tornar um ser humano completo, precisa se integrar às partes separadas, pois, só assim, ao incorporar todas elas, poderá tornar-se um ser único e passar a ser, também, impulsionado pelo desejo do amor, da completude, da liberdade, da sobrevivência e de consertar erros e injustiças — contra si e/ou aqueles que estão à sua volta.

A vida de Isaura só ganhará sentido quando, sentada na areia, próximo à casa de Crisóstomo, for encontrada e resgatada pelo pescador, pois, à Isaura, o olhar acolhedor do homem de quarenta anos é fundamental. Ele, mais uma vez, não julga o passado existente. Se aproxima, aos poucos, e acolhe, verdadeiramente, essa mulher que, inicialmente, vê enquanto “incompleta”³². É como se, desse encontro, aos poucos, fosse sendo criada uma nova mulher, numa crescente humanização que se estabelece em várias etapas: do elogio do nome (“que nome tão bonito. Depois, sorriu feliz e acrescentou: amanhã espero-te à mesma hora”. [MÃE, 2016, p. 85]) ao se sentir liberta e tão à vontade que autoriza a consumação do amor (“era agora outra mulher. Respirava. Ela respirava. Tirou a camisa de dormir. Teve a coragem de se despir e de fazer tudo ao contrário do que estava à espera. Queria estar já num futuro qualquer, no qual se pudesse entregar toda, sem reservas” [MÃE, 2016, p. 142]), pois, assim, juntos, os dois passam a fazer juras mútuas de perdas de medo e de tristeza. Os dois passam a se sentir inteiros.

Crisóstomo não nega os outros que o atravessam e, assim, “dá-se o princípio de uma nova caminhada de outros seres que o ficcionista conseguiu erigir do nada” (SERPA, 2016, p. 454), uma vez que, da relação construída por Crisóstomo, Camilo e Isaura, passamos a conhecer histórias que também são marcadas pela dor e pelo retalho de si, mas que se permitem uma

³² A primeira vez que Isaura surge aos olhos do pescador, ele tem, mesmo distante, a sensação da incompletude de Isaura: “o Crisóstomo viu pela janela da cozinha uma mulher sozinha, sentada com exatidão no lugar onde se sentara ele. A falar sem ninguém e para ninguém. Certamente ali só parcial. *Uma mulher incompleta.*” (MÃE, 2016, p. 28, grifos nossos).

nova representatividade. É o caso de Antonino, o homem maricas, que fugiu do casamento com Isaura, e a relação deste com a sua mãe, Matilde, que sente vergonha e nojo de lavar as roupas e as louças do seu próprio filho, uma vez que “no livro, são frequentes e particularmente intensas as referências à ferocidade de uma sociedade retrógrada e perversa que vê na homossexualidade um desvio inaceitável e punível com a morte” (NOGUEIRA, 2016b, p. 404):

Uma vizinha dizia à Matilde: se deus quis que o fizesse, também há-de querer que o desfaça, se assim tiver de ser. Mate-o, é um mando de deus. A Matilde, atormentada, nem respondia. A outra perguntava: e não lhe dá nojo, a lavar-lhe as roupas e as louças. Ainda apanha doenças com isso de mexer nas porcarias do corpo dele. A Matilde dizia que sim, que lhe dava nojo, mas também achava que era só uma delicadeza, não era sexual. Talvez nunca viesse a ser sexual. Mate-o, como se faz aos escarvelhos que nos assustam. São um nojo quando se põem aí a voar na primavera. (MÃE, 2016, p. 97)

Nessa passagem, podemos perceber que há outras temáticas que se cruzam com a discussão da homossexualidade e das relações construídas por Crisóstomo, como “a pobreza intelectual de um povo mesquinho que se entrega à intriga e à inveja, a ideologia, a família convencional, o machismo e a hipocrisia religiosa” (NOGUEIRA, 2016b, p. 405). Por esses olhares, Antonino passará a se sentir infeliz, culpado e precisará ocultar a sua identidade, mas esses posicionamentos vão se transformando a partir da sua fuga e, em seguida, retorno ao vilarejo litorâneo. Ao retornar, Antonino estabelece uma ligação afetiva com Isaura, Crisóstomo e Camilo, e este elo transformará a sua relação com a sua mãe.

Matilde criou Antonino sozinha e isso a fez pensar que, de alguma maneira, a falta de um referencial paterno possibilitou uma má formação na sexualidade do filho, que, por sua vez, acreditou nessa teoria: “o Antonino achava que era maricas porque lhe faltara o pai (...) 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” (MÃE, 2016, p. 112). Assim, Matilde, na totalidade em que se encontra, demonstra uma concepção de família incompleta, sem a presença da figura masculina e paterna. E, por acreditar que um homossexual não é digno de receber afeto, se vê impossibilitada de amar o próprio filho, admitindo que “queria tanto, mas não conseguia amá-lo mais do que o odiava e se odiava também” (MÃE, 2016, p. 111).

É só a partir da acolhida de Antonino pela família, em constante formação, de Crisóstomo, que a relação de Matilde e do maricas se transformará. A princípio, Isaura destrói a imagem patológica acerca da homossexualidade: “Ela perguntou-lhe: não te curas. E ele disse:

não. E ela disse: não pareces doente. E ele disse: pois não. E ela disse: deve ser porque não estás doente. E ele disse: não sei” (MÃE, 2016, p. 136-137), e essa constatação é o que permite que eles se aproximem ainda mais e que Antonino resolva sua situação com Matilde. E esta, por saber que seu filho estava, mais uma vez, próximo a Isaura, respeitando o casamento, mesmo que de aparência, permite que seja rompida a barreira que havia entre eles dois.

Nota-se que, na narrativa, o amor contamina as personagens se expandido para além da relação eu-outro. A universalização do amor é representada pela acolhida de Antonino como o terceiro e isso desencadeia também outros painéis de afeto que até então estavam interditados pela totalidade. Um deles é a relação de Matilde com o filho. (...) Crisóstomo e Isaura compreendem qual o lugar de Antonino naquela família e Matilde reconhece, finalmente, o filho que pode amar. (SILVESTRE, 2016, p. 88-89)

Antonino passa por, pelo menos, quatro etapas no seu percurso: o reconhecimento, a incubação (casamento heterossexual de aparência com Isaura), fuga e a aceitação/acolhimento³³, mas, transitando por cada um deles, reconhece que, em sua vida, a dor e o sofrimento seriam sentimentos recorrentes, por isso deseja, sem sucesso, mas ardente e verdadeiramente, renunciar “à sua própria natureza, *ser um herói de si mesmo, um herói da sua mãe. Preferia ser sempre um herói infeliz*” (MÃE, 2016, p. 103, grifos nossos). Esse olhar heroicizado do “homem maricas” aproxima-se da compreensão de que ao herói cabe a missão de “domar o cotidiano e viver na esfera do extraordinário. Deve entregar-se ao seu propósito maior e ao seu destino glorificado, que será construído única e exclusivamente por ele mesmo, já que ele é o senhor dos seus atos” (PENA, 2004, p. 34).

Ou seja, ele deveria ser um homem de valores, de virtudes, coragem, força, astúcia, caráter e sabedoria, alguém disposto a sacrificar suas próprias necessidades em favor do outro, como um pastor que se sacrifica para servir e proteger o seu rebanho, como eram tidos os heróis padronizados pelo lugar hostil em que vivia. Mas, por não ser reconhecido dessa maneira e por estar no centro da força de repressão de uma sociedade tradicional, foge — do casamento arranjado, da intolerância social, do olhar repulsivo da própria mãe, pois, no espaço em que transitava e convivia, ela não conseguia, por resistência, preconceito e intolerância, desta mesma sociedade, perceber a sua importância, e, talvez por isso, “o maricas”, a princípio, se

³³ Emerson Silvestre, em sua dissertação, busca analisar dois temas: a homoafetividade e a construção de família. Nesse desejo, reflete a figura de Antonino em três momentos: o reconhecimento de sua homossexualidade; a incubação – quando ele tenta fugir da sua condição homossexual -; e o acolhimento que acontece de duas formas, de Antonino para com ele mesmo, e das outras personagens para com Antonino, reconhecendo que esses acontecimentos não seguem uma cronologia e tampouco manifestam-se isoladamente, mas se iniciam com a tentativa de incubação, que já é transpassada pelo reconhecimento, e que por sua vez está diretamente ligada ao acolhimento no final do romance.

reconheça como “um rapaz de pouco valor, mas que estava a habituar-se a valer pouco para não esperar nada da vida” (MÃE, 2016, p. 139).

Antonino sabe que, para muitos, sua vida pouco importava e “que a vizinhança o teria morto com alguma convicção de estar a fazer o que era certo. (...) Levava já tantas corças de morte que não haveria de pensar porcarias mais. (...) O Antonino, no anedotário ridículo da vizinhança, era fecal, putrefato, morto” (MÃE, 2016, p. 108-109). A ele não é dada a oportunidade de ser outra coisa senão a figura vergonhosa do homossexual, e ele não consegue contrariar as normas sociais. Mas, ainda assim, ele vai ser aceito num ambiente familiar: “o Antonino perguntou: posso misturar-me a vossa família. A Isaura disse que sim, fazendo um esforço genuíno para ser uma boa pessoa. Tão genuíno foi que a Isaura abraçou o Antonino. Ele chorou” (MÃE, 2016, p. 182). Por isso, passará a ter a sua vida transformada pelos olhos do afeto.

Antonino não apresenta qualidades do herói esperado e, socialmente, era visto como alguém em ruínas e que não cabe nas definições “normais”, mas sua aproximação com Isaura reestrutura sua postura e reconhecimento no mundo. Entretanto, antes desse contato, a representatividade e as relações do Antonino, nos primeiros capítulos do romance, refletem, na narrativa, um pouco do ideal lusitano presente e representado no pequeno vilarejo litorâneo:

A leitura de *O filho de mil homens* demanda a revisitação de tabus ao retratar a postura de uma parcela da sociedade portuguesa (uma comunidade interiorana) perante a convivência com personagens que destoam do ideal de “normalidade” imposto pela sociedade seja em relação à sexualidade ou à construção de uma família. A existência de um personagem homossexual (Antonino) e de sua relação com o núcleo de personagens que compõe a trama do romance lança novos olhares para o que se entende sobre família. A afetividade parece ser a pulsão que norteia a relação de Antonino com essas outras personagens e o que possibilita a construção da família, a qual respeita outras diretrizes que não as impostas pela tradição. Sendo assim, Valter Hugo Mãe explora de uma só vez dois temas fundamentais para a agenda queer³⁴: a homossexualidade e a construção de novas formas de família. (SILVESTRE, 2016, p. 32)

³⁴ Silvestre desenvolve uma pesquisa que reflete a homoafetividade e a construção de novas famílias, sob a ótica da Teoria Queer, que entende as identidades de gênero e as sexualidades como processos construídos discursiva e socialmente. O autor destaca que o romance circula na esfera portuguesa e que “existem índices na narrativa que remetem o leitor para Portugal, além de ser o projeto literário de Valter Hugo Mãe uma releitura de questões que comumente são silenciadas em território português. Isso, contudo, não restringe o texto geograficamente, mas o coloca em diálogo universal ao explorar temas que são tão controversos em outros países além Portugal. Desse modo, utilizar a ficção para apresentar a questão da homoafetividade e da família em um país onde, historicamente, a religião tem ditado as regras para o matrimônio e para a sexualidade, demonstra que a escrita do romance adquire uma postura política” (SILVESTRE, 2016, p. 95). Entretanto, por mais que tenhamos, anteriormente, discutido a representação da sociedade na literatura lusitana, o nosso objetivo, nesse trabalho, é refletir a figura do herói. Sendo assim, as discussões voltadas ao desenvolvimento de Antonino se dão, muito mais, para compreender como a sua presença, em fragmentos, influencia a formação e a jornada de Crisóstomo, o herói do romance.

Crisóstomo aceita Antonino, ao perceber que se trata da “melhor pessoa do mundo”, pois o pescador era um homem “que amava por grandeza”. E, a partir dessa aceitação, passa a existir um contato entre Camilo, Isaura e Antonino, que transformam a vida do pescador e nos mostram que “os seres humanos são retirados da solidão e criam novos agregados, por necessidade de viver, por ser mais lógico à própria vida, com a finalidade de erradicar todo e qualquer preconceito que se institua como obstáculo ao curso normal das coisas” (SERPA, 2016, p. 451). O olhar e a relação construída entre Crisóstomo, Isaura, Camilo e Antonino desafiam os modelos normativos de estima e a concepção de família para quebrar paradigmas estabelecidos socialmente e para reapropriar maneiras de produzir e receber afetos, além de reforçar que as histórias de rejeição e de solidão são transformadas pelo encontro dos personagens e pela pretensa lição que o livro revela ao leitor, já anunciada em suas primeiras páginas: “Acreditou que o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família” (MÃE, 2016, p. 20).

Cada um dos personagens carrega tristezas e uma cicatriz de solidão, que vão sanando a cada encontro e ao sinal de união, fraternidade, tolerância, amor e compromisso com o outro. Dessa forma, o protagonista e os demais personagens que estão à sua volta vencem seus temores e tragédias pessoais a partir de uma escolha difícil a ser feita: confiar, inteiramente no outro, dando, por meio dessa escolha, uma nova oportunidade — a si e aos outros. Essa decisão nos direciona a um desfecho de felicidade que, em relação aos romances anteriormente publicados por Valter Hugo Mãe, é surpreendente: “De qualquer modo, já não precisavam de falar. Pertenciam-se e comunicavam-se entre si pela intensidade dos sentimentos. Tinham inventado uma família’ (MÃE, 2016, p. 216). Ao inventar uma família, o pescador reflete a sua própria essência: generosa, amorosa, acolhedora, que se contrapõe aos sentimentos de tristeza e opressão que circundavam a vida dos demais personagens que dele vão se aproximando; ao inventar uma família, o pescador se reinventa: ele aceita as diferenças, confia na força do amor e pensa que “falhar nos amores não podia impedir a divisão, *porque vivia dividido*. Havia dentro de si, maduro, um amor pronto para entrega, um tesouro pertença de alguém que já não ele, e alguém teria de vir para o tomar” (MÃE, 2016, p. 198, grifos nossos).

É esse dividir, ou esse “desejo de ser mais do que um só” (MÃE, 2016, p. 197), que permite que o pescador complete a sua jornada e se torne herói de si e pronto a partilhar tudo aquilo que aprendeu durante o caminho. Como em um ciclo de coisas, precisamos transitar pelas histórias dos personagens para entender o Crisóstomo: pescador gentil, mas que se permite ser múltiplo, como em vários retalhos, como se sua vida fosse composta por fragmentos seus e

dos outros, pelas relações que não permitem culpas, mas que ensinam a importância do ser presente, compreensivo, companheiro; ao transitar pelas histórias dos personagens, percebemos que esses são como aliados, o que é conveniente, pois é preciso que o herói “disponha de uma pessoa com quem possa conversar, revelar sentimentos humanos. Aliados (...) também cumprem o papel de humanizar os heróis, acrescentando outras dimensões à personalidade ou os desafiando a serem mais abertos e equilibrados” (VOGLER, 2015, p. 127).

Crisóstomo e seus (im)prováveis aliados desprezam e se opõem à sociedade. Para realizar o que quer, o pescador precisa se afastar dos ideais comuns da comunidade em que vive e, como um herói solitário, se distancia daquilo que, socialmente, é considerado certo e constrói os seus próprios princípios, prioridades e valores, reavendo seus posicionamentos, as suas qualidades de sensibilidade, intuição e a capacidade de sentir, expressar emoções e de ver o mundo. Crisóstomo, herói entusiasmado, responde ao seu chamado íntimo e não espera os estímulos externos para caminhar em sua jornada, segue a favor de uma consciência que valorize quem se é, o que se quer e a relação que pode ser estabelecida com o outro, numa conjunção de corpos e de afetos, que se mobiliza e se estrutura visando a acolhida e o reconhecimento do melhor que se tem em cada uma das pessoas que estão à sua volta:

O filho de mil homens traz a novidade, assumida sem quaisquer complexos, da crença num mundo novo mais fundado no amor e na aceitação das diferenças do que na indiferença, no desprezo e no ódio. Para os homens, as mulheres e as crianças deste livro, estar no mundo significa desejar viver intensamente em dádiva completa. (NOGUEIRA, 2016, p. 13)

É da união desses corpos abandonados que a vida encontra sentido e resiste, uma vez que, neles, o que ocupa a verdadeira relação central é o amor como união, e o fato de estarem juntos e de tornarem-se uno é mais importante do que viver individualmente. No romance há um projeto de experiências distintas, porém humanas, em que se refletem as perspectivas e as vozes desencontradas de uma sociedade conflituosa, ao mesmo tempo que se destaca o novo olhar que se pode lançar para o outro, e, assim, o herói é “levado a educar os seus sentimentos diante do mundo e do objeto amado, mas sem esquecer a dor por completo, porque ela deu o rumo à luta pela redenção, à procura da felicidade” (SANTOS, 2018, p. 102). Reconhecendo a importância desse laço fortalecido e dessa família inventada, por meio do sentimento e da acolhida, e considerando o valor dessas relações e do quanto os personagens passam a lapidar a personalidade Crisóstomo, refletiremos um pouco mais sobre sua jornada e o que faz dele, mesmo fragmentado, um herói lusitano.

3.2 “O amor como atitude”: Valter Hugo Mãe e o herói contemporâneo

Consoante Christopher Vogler, na jornada do herói, o mundo comum representa uma condição estática, mas instável, isto é, é preciso provocar a necessidade da aventura, ou jornada, para que uma história se desenvolva ou uma situação aconteça. Sendo assim, “o Chamado pode ser simplesmente uma inquietação no íntimo do herói, um mensageiro do inconsciente trazendo a notícia de que é hora de mudar” (VOGLER, 2015, p. 168). Nessa perspectiva, percebemos que, em *O filho de mil homens*, o desejo da paternidade de Crisóstomo é o que “convoca” o herói para a aventura. Crisóstomo reconhece seu desejo; reconhece, em si, uma incompletude, e assume a responsabilidade de transformar e trilhar, por si só, seu próprio caminho. Como um “herói disposto”, responde ao chamado íntimo e não precisa de estímulo externo.

Assim, admitindo seus vazios, Crisóstomo parte numa jornada de reconhecimento pessoal, desejando poder se sentir completo, mas sempre atento ao que está acontecendo ao seu redor. Ele não se deixará ser influenciado pelos olhares superficiais, ele se aproximará daquilo que quer e de quem o permitir. Assim, após reconhecer a resposta do seu desejo — um filho —, renovará os seus posicionamentos e se definirá enquanto um “novo” herói, pois a ele não é dada uma missão, ele a escolhe; a ele não são revelados os segredos divinos, ele é quem precisa reconhecer os seus caminhos e valores; a ele não são apresentados inimigos mortais, mas precisa lidar com os olhares sociais que julgam e apontam falhas e escolhas.

Esse comportamento de Crisóstomo reforça o que foi defendido por Georg Lukács quando fundamentou o romance através do nível de inadequação do herói com o mundo, pois, ao estruturar o romance de educação (ou da maturidade viril), destacou que a ação e a reflexão estão em relação ao equilíbrio e que há uma dissonância relacionada ao indivíduo e à sociedade, ao mundo e ao seu conjunto de valores. Crisóstomo enxerga sua imperfeição e almeja ver-se livre e completo, renunciando a solidão, o mundo familiar estanque e a tristeza por não ter aquilo que quer e, dessa forma, se coloca no centro, como um herói “selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 140).

O pescador, ao escolher iniciar sua própria jornada, segue a missão atribuída ao herói romanescos: sair em busca da totalidade do ser, do autoconhecimento, trilhada em um mundo fragmentado, abandonado por Deus e vazio de sentido. Mesmo sendo um sujeito solitário, sua tarefa é construir seu destino, a partir daquilo que escolheu para si e através do seu contato com o mundo. O romance, que “é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu

conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser povoada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91), se configura visando a experiência do seu protagonista na busca do sentido da vida, e os demais personagens se estruturam de forma integrada, mas ganham sentido devido ao destino do herói, que é o fio condutor da narrativa, uma vez que o enredo orbita em torno dele.

Não é possível ao herói almejar apenas uma perspectiva de busca; o que ele procura está forte e intrinsecamente ligado ao que ele sonha e deseja. Por isso, o desenvolvimento dos caminhos de Crisóstomo não segue os passos pré-definidos por Joseph Campbell e que foram relidos por Christopher Vogler, quando ambos estruturam os passos do herói, mas isso não anula sua jornada, uma vez que esses mesmos escritores consideravam o “Modelo da Jornada do Herói” como uma diretriz, um guia, um ponto de partida para modelar a linguagem da história, e não como fórmula a ser aplicada com rigidez a cada nova estrutura textual:

Para ser eficaz, uma história não precisa seguir esta ou aquela escola, paradigma ou método de análise. (...) É possível escrever boas histórias que não apresentam todas as características da Jornada do Herói; de fato, é até melhor que não apresentem. As pessoas amam ver convenções familiares e expectativas desafiadas com criatividade. Uma história pode romper com todas as ‘regras’ e, ainda assim, tocar emoções humanas universais. (VOGLER, 2015, p. 335-336)

Dessa maneira, Valter Hugo Mãe desenvolve uma narrativa em que o protagonista sabe conduzir sua própria jornada. E se fortalece nesse caminho. Preenche seu vazio, mas também compreende o vazio dos outros e tenta sanar as dores e as feridas que são carregadas por eles — seja na adoção, seja na acolhida de uma mulher rejeitada ou no reconhecimento, convívio e aceitação de um “homem maricas” junto à sua família. Como num “ciclo de coisas”, Crisóstomo passa a conviver com os olhares julgadores da vizinhança e dos outros pescadores da região, que zombavam de sua amizade com Antonino e da sua relação com Isaura e justificavam seus posicionamentos ao considerar que “os maricas eram uns porcos, e as mulheres umas ordinárias. A humanidade se fazia assim. De bem ficavam os homens, por serem estáveis e normais. Todos iguais” (MÃE, 2016, p. 131).

É a essa postura que o Crisóstomo, “pescador, sensível, meditativo, coerente, capaz de pensar por si próprio, em íntimo contato com o mar” (SERPA, 2016, p. 451), se mantém resistente e contrário, mas também reflexivo, pois “com o coração em chamas, não falaria do assunto, porque entendia uma violência meterem-se na sua vida, sem respeito pelas

circunstâncias, os pormenores, os amores. A tão grande espera.” (MÃE, 2016, p. 131). Dessa forma, é possível perceber que a trajetória do pescador não apresenta desafios ou batalhas que garantam a sua existência, mas ele precisa lidar com as consequências das suas relações e escolhas ao longo da narrativa.

Valter Hugo Mãe apresenta, na composição do romance, a formação de uma família amparada pela positividade das relações afetivas. Entretanto, ao trabalhar nessa vertente, “localiza no amor feliz um operador para a reconstrução das subjetividades que foram rebaixadas, ou melhor, que perderam o sentido da completude por ordem diversa” (SANTOS, 2018, p. 11), mas que se refazem a partir do encontro do *eu* e do *outro*. Crisóstomo se olha ao espelho e se percebe metade, “como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas” (MÃE, 2016, p. 19). Ele toma consciência e passa a trabalhar na (re)constituição do que nele faltava e, assim, precisa incorporar o outro para, enfim, ser inteiro, completo.

A existência de Crisóstomo se multiplica, se expande, porque o pescador aceita que carrega, também, os outros eus que estão à sua volta. Isto é, à medida que conhece e se relaciona com os demais personagens, o pescador internaliza, em si, aquilo que o outro tem a oferecer e dá-se, por completo, na construção dessa relação. Ele abre as portas da casa e do coração, e já depois de amar, educar e construir vínculos, imagina o umbigo se dilatando, com a barriga a crescer e o corpo a se dividir. Segmentava-se em mais de um pela vontade múltipla, pelo desejo de ser mais do que um só e porque via os filhos como modos de estender o corpo, a alma e como forma de continuação de si:

O homem que chegou aos quarenta anos deitava-se como louco a pensar que falhar nos amores não podia impedir a divisão, porque vivia dividido. Havia dentro de si, maduro, um amor pronto para a entrega, um tesouro pertença de alguém que já não ele, e alguém teria de vir para o tomar. Chamava-se Crisóstomo. (MÃE, 2016, p. 198)

Como num grande quebra-cabeças, cada personagem é como uma “peça” que, sozinha ou isolada, não forma nada. Os personagens precisam da busca pelo complemento, eles precisam do outro para se encaixar e construir uma forma, uma unidade, um vínculo amoroso para, assim, poder superar o vazio existencial. E essas relações indicam que a busca incessante do que lhes falta joga com elementos heroicos, mas também os aproxima, do alcance das benesses e mostra que a simbologia do poder se efetua pela tomada de espaço numa formação

de identidade pelos indivíduos. Toda a trajetória que o herói percorre durante a narrativa nos mostra o constante conflito do ser fragmentado, que demonstra vontades, desejos e superações, mas também permite que o outro seja vital para a sua formação, pois há a possibilidade da troca e do enxergar e perceber que o fio condutor da vida é dividido entre o que se é e a imagem do que se sustenta e se pode ser.

No seu trajeto, que se faz muito mais por um processo de amadurecimento, cuidado e reconhecimento de si, não há um percurso a ser percorrido que indicará respostas, mas uma transformação que representa o retorno: ninguém continua a ser o mesmo. Há reflexão, troca, contato, aproximações, diálogos, pois o pescador entende que todos somos resultados das nossas relações, por isso as transformações representam o retorno. Elas implementam as mudanças no cotidiano familiar e possibilitam que as lições apreendidas no desenvolvimento da história de cada personagem cure e restaure as feridas para que nenhuma delas seja tida como permanentes, o que dá uma medida de como “o herói mudou e como seu mundo antigo parece diferente agora” (VOGLER, 2015, p. 318). E isso pode ser percebido a partir do discurso proferido pelo herói, que, conscientemente, compreende a responsabilidade ética e coletiva que rege as relações e as vivências entre as pessoas:

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, 204-205)

Percebendo que somos a mistura das relações, o autor indica que somos, também, como fragmentos. E, ao enxergar-nos assim, como partes importantes do que se é e do que se pode ser e construir, indica que as máscaras são descartáveis e que, ao retirá-las, há a conversão do herói como não mais carnavalizado. Ele precisa da relação com o outro e do reconhecimento de si, não há mais espaço para uma predefinição a consagrar, uma vez que é preciso se dar um espaço de voz e de reconhecimento, pois “os heróis estão em toda a parte, porque estar vivo e persistir é já uma aventura” (CASTRO, 2016, p. 377). O triunfo não se dá isoladamente, mas através do encontro de um sujeito com o outro, da história que se desenvolve e que se tece quando as vidas se cruzam e permanecem “entrelaçando virtudes com virtudes e destruindo vícios com outros vícios. (...) Isolada, cada personagem sofreria com a sua desolação e angústia

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

Atentos a essas transformações, percebe-se a força dos posicionamentos de Crisóstomo, homem comum, não superior, mas que segue um caminho de encontro de si e modifica a vida de todos que estão ao seu redor, a partir do contato e da esperança de construir algo pessoal, firme, possível. Nele, há uma configuração fragmentária: ele deixa um pouco de si no outro e faz-se inteiro ao encontrar aquilo que tanto desejou. E esse encontro faz de Crisóstomo um herói, disposto a compreender a necessidade do outro e a ele servir, mas na certeza de que, se preciso for, por ele, se sacrificaria em prol de um bem comum, pois, em sua raiz, a palavra *herói* está ligada à abnegação. Por isso, não se pode esquecer que o arquétipo do herói representa, entre outros pontos, a busca pela identidade e totalidade do ego:

No processo de nos tornarmos seres humanos completos, integrados, somos todos Herói enfrentando guardiões, monstros e ajudantes internos. Na busca por explorar nossa mente, encontramos professores, guias, demônios, deuses, colegas, serviçais, bodes expiatórios, mestres, sedutores, traidores e aliados como aspectos da nossa personalidade e personagens em nossos sonhos. Todos os vilões, pícaros, amantes, amigos e inimigos do herói podem ser encontrados dentro de nós mesmos. A tarefa psicológica que enfrentamos é a de integrar essas partes separadas em uma entidade completa, equilibrada. O ego, o Herói que pensa estar separado de todas as suas partes, deve se incorporar a elas e tornar-se um ser único. (VOGLER, 2015, p. 72-73)

Os heróis são símbolos da alma em constante transformação e da jornada que cada indivíduo pode empreender em sua vida. Sendo assim, é valioso o olhar do português Valter Hugo Mãe na construção dos seus personagens, pois ele se apoia em perspectivas reais que precisam ser compreendidas, refletidas e transformadas. Em *O filho de mil homens*, o autor representa o humanismo revestido de gestos que retratam o amor, a felicidade, a ternura, a compreensão, o respeito e os laços de parentesco, visando apresentar que o mundo pode ser salvo por meio das relações e do abraço de comunhão que pode nos levar à felicidade. No romance, as personagens são vítimas do instinto, da natureza do seu corpo, do destino e da forma do meio em que vivem, mas conseguem encontrar no mais íntimo de si sentimentos que as libertam e humanizam, porque, mesmo “colocadas num espaço sem nome, litorâneo, mas profundamente rural e primitivo, elas são expostas a dolorosas situações e, assim, testam suas capacidades de sobrevivência num lugar em que o homem pode ser o maior inimigo de si mesmo” (SERPA, 2016, p. 443).

Reconhecendo os que estão à sua volta e sabendo quão limitados e propícios a julgamentos eles são, Crisóstomo se lança à aventura. Mesmo estando no seu “Mundo Comum”, ele se sentia incompleto e sabia o que queria e o que precisaria encarar — e essa incompletude reflete uma característica importante do herói na literatura: “a eles sempre *falta* alguma coisa, ou algo lhes é tirado. (...) há uma busca pela completude e uma luta pela integralidade, e quase sempre é uma subtração nessa unidade familiar que põe a história em movimento. A necessidade de preencher o espaço vazio conduz a história” (VOGLER, 2015, p. 154-155, *grifos do autor*). Como pescador, Crisóstomo conhecia bem os pensamentos, costumes e comportamentos dos que estavam à sua volta. Mas quer ser pai, então encara os desafios e, assim, não espera o “Chamado à Aventura”, ele se lança a ela, cruza o “Limiar”, sem resistência, sem recusa, com o desejo de se sentir completo. Ele é herói de sua missão e carrega suas dores invisíveis. A solidão em que se encontrava é o que o norteia e o que, também, nos dá direção e reconhecimento do quanto que seu desejo precisa ser cumprido, pois só a partir dele seu ferimento (ou incompletude) será curado, e seus pedaços, restaurados.

Entretanto, além de herói de sua missão, ele também é como um “mentor”, pois entende a importância dos seus passos, mas não se nega a guiar os que estão ao seu redor, ensinando, na prática, sobre aceitação, cuidado e valores; ensinando sobre o amor como grandeza. Crisóstomo assume a posição de mentor quando acolhe, prepara e encara, junto aos demais personagens, o desconhecido. Ele aconselha, guia, orienta e incentiva, cada um deles, a perceber que nada era definitivo e cada coisa “era passível de corrigir mais tarde” (MÃE, 2016, p. 124). Assim, mostra-nos que não há uma representatividade fixa ao herói na construção do romance, isto é, o transitar do “homem de quarenta anos” não se sustenta num desempenho rígido, mas numa manifestação de qualidades de mais de um arquétipo, pois, como defende Vogler, os arquétipos podem ser pensados como máscaras usadas temporariamente, revelando, dessa maneira, várias faces do herói e que este “às vezes avança pela história reunindo e incorporando a energia e traços dos outros personagens. Ele aprende com os outros personagens, fundindo-se a eles num ser humano completo que acumulou algo de todos os que encontrou durante o caminho” (VOGLER, 2015, p. 67).

Ao adotar Camilo, o pescador passa a ver nele não só um filho, mas também um aliado que o entende e aceita; ao encontrar Isaura, vê nela não só uma rejeitada, mas uma mulher que precisa de apoio e que pode ser transformada para que, assim, seja vista também como aliada, e, dessa maneira, ficamos sabendo mais sobre cada um deles. O olhar mentor de Crisóstomo, se estende e contempla também Antonino e Matilde, pois, ao abraçar o “homem maricas”, os

demais personagens passam a acolhê-lo. E todos acabam descobrindo um lugar naquela família. Crisóstomo encontra respostas na fraternidade e na gentileza, e são por esses sentimentos que seus passos são guiados, uma vez que acreditava ser preciso construir carinho por tudo, até por um sofrimento sobre o qual se soube construir felicidade:

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. 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)

À medida que guia e tem seus passos guiados através do reconhecimento do amor, o pescador percebe que há, entre eles, um sentimento de pertença: todos acabam encontrando um lugar naquela família. Carregado dessa certeza, Crisóstomo tem a ideia de fazer um jantar:

Quando o Crisóstomo teve a ideia de fazer um jantar, a Isaura pensou nos palácios dos filmes, nos banquetes dos convidados aperaltados e com lustres pendentes como cascatas imensas de diamantes. Olhou a casa do pescador e achou que poderiam fazer algo exatamente igual. (...) A casa do pescador, aos olhos de Isaura mudada no mundo novo em que vivia, estendia-se como rendada pela espuma do mar e era o melhor palácio, um palácio feito pela felicidade com os lustres pendurados na eletricidade do coração. (...) Tinha de ser uma festa, porque sobre as dores de cada um se celebravam de algum modo as partilhas, a disponibilidade cada vez mais consciente da amizade. Estavam à mesa carregados de passado, mas alguém fora capaz de tornar o presente num momento intenso que nenhum dos convidados queria perder. Naquele instante, nenhum dos convidados queria ser outra pessoa. O Crisóstomo pensava nisso, em como acontece com qualquer um, num certo instante, não querer trocar de lugar com rei ou rainha nenhuns de reino nenhum do planeta. (MÃE, 2016, p. 181-185)

Ao fazer o jantar, a força da relação floresce ainda mais e é como se os espaços da casa e os seus próprios gestos permitissem que cada um dos personagens vencesse suas próprias tragédias a partir de uma escolha extremamente difícil: a confiança no outro, que tem o poder de dar a si e aos demais uma nova oportunidade, que os leva a um desfecho inesperado em relação às narrativas anteriores de Mãe: a felicidade, que, ainda que dependa de uma outra pessoa, “rompe com a dialética trágica do herói clássico e moderno” (FREITAS, 2020, p. 170). Os personagens passam a notar que se pertenciam e comunicavam entre si pela intensidade dos sentimentos. Tinham inventado uma família:

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 seu filho era o melhor ser humano do mundo, sentiu que, por tolice ou novidade, ele cabia naquela casa. A Matilde não 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. Naquela casa, naquele instante, o mundo era também perfeito. O Camilo levantou-se e, não dizendo palavra, sorriu ao Antonino, que ficou tímido. O homem novo do cerco disse-lhe: coma, homem, que você ainda não tocou em nada. O Antonino comeu. O Camilo nunca mais poderia responsabilizar-se por entristecer o pai. *O seu pai, tão herói, que salvava e amava toda a gente.* (MÃE, 2016, p. 184, grifos nossos)

O herói contemporâneo de Valter Hugo Mãe enfrenta, em sua jornada de (re)encontro pessoal e coletivo, desafios sociais e a condição humana, mas, mesmo assim, nele, parece existir uma saída positiva para o trágico contemporâneo, pelo menos “na opção narcisista e individualista. Solução, ao que parece, tão difícil quanto as demais” (FREITAS, 2020, p. 170)³⁵. Não há em *O filho de mil homens* grandes feitos, mas, sim, questões complexas que fazem parte do ser humano e das suas relações no nosso tempo, uma vez que a proposta do seu autor é, também, refletir a humanidade. Por isso, por toda a narrativa, encontramos características e traços do homem contemporâneo, suas relações fragmentadas e fragilizadas que perpassam o social, o político, o cultural e alguns questionamentos existenciais.

Cecília Krug, ao analisar o humanismo e as relações precarizadas em Valter Hugo Mãe, percebe que os romances do autor se aproximam de um ideal contemporâneo que não mantém fixo o olhar no escuro de uma determinada época, mas que percebe nesse escuro uma luz que, dirigida a todos, distancia-se infinitamente de cada um de nós. Para a autora, essa luz, de certa forma, está na partilha com o outro e nos relacionamentos humanos, “que fomenta reflexões das reais e complexas relações humanas a partir de histórias ficcionais” (KRUG, 2018, p. 16), que são tão bem representadas nessa narrativa. Crisóstomo tenta, a todo tempo, superar as incertezas e os sentimentos de repulsa, revolta, angústia e de compreensão do outro. Ele se esforça para aprender e para ensinar sobre partilha, compreensão e amor, e, dessa forma, passa a ser encarado como herói “que amava por grandeza” e que “salvava toda a gente”. Esse reconhecimento de Crisóstomo como “herói” faz parte da jornada, é a “Recompensa”, o sinal

³⁵ Para Freitas, “há uma curva decrescente do trágico em *O filho de mil homens*, em que a ambientação se constitui como um reflexo direto das personagens, que optam pela felicidade por via da conjunção com o outro. Um passo decisivo em direção à esperança na relação entre o homem” (FREITAS, 2020, p. 191), que se diferencia dos demais romances já publicados pelo autor.

de que ele renasceu, de que ele, aos quarenta anos, “com seu inusitado entusiasmo, mudou o mundo” (MÃE, 2016, p. 201).

O romance indica o amor como resposta a todos os problemas, mas ele não anula a sua existência. Isto é, a ascensão dos personagens no romance é resultado das histórias que vêm antes e depois deles, por isso não se pode renunciar àquilo que, um dia, não foi frutífero, pois, à medida que encaram suas dores, os personagens aceitam as transformações e veem a possibilidade de se reconstruírem como seres múltiplos e aprendizes, uma vez que reconhecem, a partir de Crisóstomo, que “a vida era aprender, saber sempre mais e mudar para sempre mais” (MÃE, 2016, p. 191). Em *O filho de mil homens*, os personagens passam a viver, harmoniosa e positivamente, a experiência do vínculo amoroso que, tomado como forma de negociação da incompletude do sujeito, ameniza o que até então impedia a felicidade. O pescador, que se deitou “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 matéria fosse uma extensão longínqua de si” (MÃE, 2016, p. 199), completou sua jornada, conquistou os seus desejos, amou por grandeza, entendeu e ensinou sobre a vida, curou as feridas e mudou o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir a representatividade do herói em *O filho de mil homens*, percebemos, em Crisóstomo, comportamentos que o aproximam da configuração do herói moderno, fragmentado e solitário, mas que, mesmo assim, recria e restaura sua personalidade ao desejo da completude, se lança à aventura e acaba encontrando, no outro, as respostas que tanto almejava. Dessa forma, no romance, ao reunir um grupo de sujeitos tidos como marginalizados numa sociedade que não aceita as diferenças que cada um deles carrega, Valter Hugo Mãe apresenta uma virada ascensional dos personagens quando o afeto é tomado como uma maneira de negociação da incompletude e como forma de amenizar aquilo que impedia a felicidade, porque algo importante lhes faltava.

Na narrativa, a jornada se dá a partir do momento em que Crisóstomo, pescador de quarenta anos, se reconhece infeliz e “pela metade”. A partir dessa compreensão do pescador, de indivíduo em falta, somos convidados a perceber um olhar presente por todo o romance: nossa essência é heterogênea, por isso precisamos das outras partes para, essencialmente, nos sentirmos completos e, assim, vivermos harmoniosa e positivamente, a experiência do vínculo afetivo, considerando o sujeito numa perspectiva única, mas de caráter múltiplo. Ou seja, considerando a relação com o outro, também, como sentido de vida, pois a todo tempo é preciso estabelecer vínculos e perceber que não existimos enquanto absolutos, mas para o outro, numa espécie de corrente, que possibilita os avanços e os (re)conhecimentos necessários aos nossos caminhos.

Assim, inferimos que o romance se desenvolve e funciona a partir do encontro de histórias que estão, aparentemente, desconexas (a história isolada de cada um dos personagens), mas que ganham sentido e encontram a totalidade quando juntos e abertos à compreensão de que a presença do outro não impede a felicidade individual, mas possibilita crescimento — pessoal e coletivo. Dessa forma, podemos perceber que é a completude sonhada por Crisóstomo que permite o encaixe dos fragmentos e transforma a vida do pescador e de todos que estão à sua volta. Crisóstomo, ao reconhecer o que quer, escolhe, também, a sua jornada e, assim, se permite a caminhada em busca da parte que lhe falta. Nessa busca, ele vai encontrar em Camilo, menino órfão, uma resposta aos seus desejos e vai se abrir à possibilidade de outras relações, pois, embora completo, ainda pode se perceber como o dobro do que já é.

Nessa certeza, ele se envolve com Isaura, mulher marcada pela dor dos olhares de julgamento e pelo peso de ser tida como uma desonra à sua família, e se aproxima de Antonino,

o rapaz maricas que fugiu da responsabilidade de manter um vínculo afetivo, por meio do sacramento do casamento, com Isaura, do olhar repulsivo de sua mãe, Matilde, e das pessoas que convivem e não aceitam suas escolhas e posicionamentos. A partir dessas relações, se estabelece um vínculo afetivo, se inventa uma família e, todos eles, passam a enxergar a felicidade como algo real e possível. Mas, para que esse sentimento seja alcançado, todos eles, orbitando ao redor do pescador, enfrentam seus desafios, temores e tragédias e sentem o crescimento que se estabelece por meio do amor e da esperança.

Embora esse amor feliz e fonte de transformação não seja uma constante na ficção de Valter Hugo Mãe, ele se desdobra na narrativa como uma espécie de pódio (a casa, o laço familiar, o sentimento de alegria) conquistado depois do esforço e da vontade de superação das dores e perdas passadas. Na obra, a felicidade acumula-se e é como resposta a um sofrimento, pois é preciso “nutrir-se carinho por um sofrimento sobre o qual se soube construir a felicidade” (MÃE, 2016, p. 181). Ela é como uma possibilidade, e não um escapismo. Mas, para assim a percebê-la, foi preciso que trilhássemos um caminho de observação das relações construídas e que moldaram, aos poucos, a representatividade de Crisóstomo.

Na jornada do pescador, não houve um percurso a ser percorrido, nem desafios ou grandes empecilhos, mas uma transformação que carregou, em si, as respostas necessárias que resultaram nas lições aprendidas e divididas entre eles. Mesmo sendo um sujeito simples, o homem de quarenta anos se sobressai em sua comunidade, pois “ganhava amor pelas pessoas por grandeza”, e vive sua trajetória em busca da completude, compreendendo, dessa forma, o sentido da vida, das coisas, do outro, do mundo de si e de sua comunidade. A partir daí, passa a se imaginar dilatando e dividindo-se, pela vontade múltipla, pelo desejo de ser mais do que um só. E esse episódio explica a multiplicidade a que todos os personagens foram submetidos, quando, isolados em suas próprias histórias, apresentavam o desejo pela busca do seu complemento, que era, simultaneamente, a “peça” do quebra-cabeças que ali se encaixava e constituía o laço afetivo.

Esse romance de Valter Hugo Mãe demonstra que, na contemporaneidade, existem alternativas dentro do texto literário para lidar com a felicidade, como uma espécie de exercício consciente e reflexivo de um sujeito que assume a sua própria tristeza e atua, de forma obstinada, para superá-la. Além disso, o romance estabelece um paralelo ao cosmopolitismo que, como apresentado anteriormente, no capítulo segundo dessa dissertação, sintetiza e caracteriza o atual romance português, evidencia o homem num formato múltiplo e se estende à compreensão de um público universal e a um leitor único, mundial, ecumênico.

Sendo assim, o que se constrói e se reflete — a partir da relação das vizinhas com a anã, da rejeição de Isaura, das dores de Antonino, do olhar repulsivo de Matilde e da voz da comunidade e dos pescadores — é também um comportamento social moderno, presente no ideal português, mas que se estende a uma compreensão universal, que tem as regras ditadas e impede o ser humano de ser minimamente feliz. Esse comportamento é cruel e denuncia a mediocridade, a violência e a marginalização face a esse grupo reunido que inventa uma família. Mas é com essa estrutura descentrada que o novo herói lusitano, tecido por Mãe, precisa e escolhe conviver. É com essas dores e exclusões que ele se transforma e compreende que o essencial é sempre certo e não pode faltar.

Descentrando as “estruturas”, Mãe rompe com o tradicional, apresenta um ritmo voraz, questiona as certezas culturais e a concepção do eu. Mesmo desenhando um retrato cruel da sociedade, ao representar a existência de sujeitos marginalizados e expor visões de mundo díspares, coloca em paralelo as perspectivas hegemônicas e subalternas e assume uma voz que se opõe e se distancia da opressão. Assim, faz do romance um exercício de cidadania, pois, mesmo num tom ficcional, tenta eliminar, através da aceitação e do afeto, aquilo que o outro se encarrega de estigmatizar. Quando compreende que “ser o que se pode é a felicidade”, o autor elege o amor como procedimento de transformação das personagens que viviam a ausência das perdas diversas (a falta de paternidade, a orfandade, a homofobia, o enjeitamento amoroso e materno etc.), mas que não foram reduzidas à melancolia, isto é, ao sentimento de estagnação pessoal dentro do qual não seria possível seguir adiante.

Tudo isso é acentuado pelos aspectos formais do texto, desde o seu caráter fabular ao posicionamento divisor do enredo em micronarrativas, que mais pareciam contos isolados, vivenciados por cada personagem que compunha a trama. E, à medida que os personagens se deslocavam, costuravam sua trajetória e formavam uma composição maior ao que foi idealizado por Crisóstomo, pois as histórias vão se cruzando e, assim, eles vão inventando uma nova composição, uma nova roupagem. Mesmo que em retalhos diversos e distintos, juntos, eles conseguem, à luz das influências otimistas e generosas do pescador, se revestir de gestos que traduzem o amor, a ternura, a felicidade e os laços de parentescos.

Assim, observando o perfil fragmentário de Crisóstomo e as relações que com ele são estabelecidas, percebemos que o herói de Valter Hugo Mãe, em *O filho de mil homens*, rompe as barreiras de solidão do herói moderno, encara as problemáticas sociais, acolhe as diferenças, supera os marcos tradicionais do seu lugar, universaliza seus ideais, apresenta um novo elitismo desrespeitador das regras clássicas da língua portuguesa e não limita os laços escolhidos e

estabelecidos, pois a fusão entre o herói e os demais personagens não impede que cada sujeito viva e seja determinado pela sua própria diferença. Dessa maneira, o herói, em sua dimensão feliz, reúne sujeitos em falta, edifica-os, restaura-os, aprimora-os, respeita-os e ensina-nos que podemos estar cercados de dificuldades, mas estas serão os meios para alcançarmos a vitória final, a felicidade completa, como se por um abraço de universalidade e comunhão fosse possível encontrar a coragem que amadurece e que, também, muda o mundo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARTEAGA, Cristiane Guimarães. **O herói da modernidade em Dostoiévski e Graciliano Ramos**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PPGL/UFRGS, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora FUCITEC, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega: Volume III**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1987.

CAETANO, Marcelo. Mouzinho, Capitão da Mocidade. In. **Livro do Centenário de Mouzinho de Albuquerque**. Lisboa: Emp. Tipográfica Port. Sucessores, 1955.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O poder do mito**. São Paulo: Pallas Athenas, 1990.

CANTINHO, Maria João. **Recensão a “Valter Hugo Mãe, O Filho de Mil Homens”**. In. Colóquio/Letras, 2012.

CASTRO, Maria Leonor. Valter Hugo Mãe: a intransigência na esperança pelos trilhos do afeto. In: NOGUEIRA, Carlos (org). **Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

COSTA, L. S. F; FERREIRA, L. H.G. **A emancipação do sujeito em Ulysses e em Finnegans Wake**. Igarapé: Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé, vol. 11, nº 01, p. 68-82, 2018.

COUTO, MIA. Um pequeno prefácio para contos gigantes [2015], In. MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos. Prefácio**. Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2018.

COTRIM, Ana Aguiar. **O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

DOMICIANO, J.F.G.M.S. **O mito e sua estrutura: contribuições da antropologia lévi-straussiana para a formalização da clínica psicanalítica**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FERNANDES, Paulo Kussy Correia. **Anatomia do Centauro**: um ser hipotético. Dissertação (Mestrado) – Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. **Sublime patético**: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe. Curitiba: Appris, 2020. (*e-book Kindle*)

FREITAS, Elizete Albina Ferreira de. **O romance português contemporâneo**: ideário e trajetória estética de Lídia Jorge. Tese (Doutorado) – Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2014.

GIL, Ana Cristina Correia. Do Portugal profundo: *o nosso reino*. In: NOGUEIRA, Carlos. (org). **Nenhuma Palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. **A identidade nacional na Literatura Portuguesa**: de Fernão Lopes ao fim do século XIX. Ponta Delgada: CHAM (Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar, vol. 10, 2015.

GOMES, Laurentino. Prefácio. In. MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. *Prefácio*. Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2016.

KRUG, Cecília. **Humanismo e relações precarizadas em *Desonra*, de J. M. Coetzee, e *A Desumanização*, de V. H. Mãe**. Dissertação (Mestrado). Tangará da Serra: Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.

LACERDA NETO, Aristóteles de Almeida. ***Dom Quixote e Fogo Morto***: um estudo comparado. Dissertação (Mestrado). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

LAGE, Rui. Ser o que não se pode e poder o que não se é: aprendizagens em *o nosso reino* e *O Filho de Mil Homens*. In: NOGUEIRA, Carlos. (org). **Nenhuma Palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In. _____. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. Entrevista. São Paulo: 2014. **Programa roda viva**, TV Cultura. São Paulo, 83 min. Entrevista concedida a Augusto Nunes e debatedores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>

MANGUEL, Alberto. O filho universal [2015]. In. MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. *Prefácio*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MATOS, Sérgio Campos. **História, Positivismo e Função dos Grandes Homens no Último Quartel do Séc. XIX**. Lisboa, Separata de Penélope, nº 8, 1992.

MELETÍNSKI, E. M. **Os Arquétipos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MENEGUSSO, Gustavo. **O duplo narciso: o herói da modernidade em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e *Esfinge*, de Coelho Neto**. Dissertação (Mestrado). Rio Grande do Sul: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, 2012.

MOURÃO, Luís. Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004-2010). In: NOGUEIRA, Carlos (org). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

MUSSIO, Simone Cristina. **Ressignificações dialógicas: a construção de sentido de escrita científica através de videoaula na internet**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

NOGUEIRA, Carlos. Introdução. In: _____. (org). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. Homossexualidade, homoerotismo e gênero em *O Filho de Mil Homens*. In: _____. (org). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016b.

_____. *a máquina de fazer espanhóis: máquina satírica e máquina metaliterária*. In: _____. (org). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016c.

OLIVEIRA, Itamar Aparecido. **Mitos e arquétipos em *O som e a fúria*, de William Faulkner: ensaios**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

PARZEWSKI, Luciana Fontes. **Rumos da história contada pelos quinhentistas portugueses**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus Franca. Franca, 2007.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PEREIRA, Fernando Alves. **Uma leitura dos excursos n'Os Lusíadas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. PPGEL/UFRN: Natal, 2005.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Bestbolso (Editora Record), 2016.

PIMENTEL, Manoel Cândido. O Mito de Portugal nas suas raízes culturais. In LAGES, Mário e MATOS, Artur (Coord.). **Portugal: Percursos de Interculturalidade**. Lisboa: Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, p. 07-52, 2008

PINHEIRO, Marília. **Mitos e lendas da Grécia antiga**. São Paulo: Clássica Editora, 2011.

PINTO, Olga Maria Pereira Ribeiro Martins. **Educação e ideologia – Portugal, pátria de heróis: a figura histórica em contexto educativo (1926-1974)**. Tese (Doutorado) – Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014.

REAL, Miguel. **Traços fundamentais da cultura portuguesa**. Lisboa: Planeta, 2017.
_____. Valter Hugo Mãe: do neonaturalismo ao lirismo. In: NOGUEIRA, Carlos. (org.). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. **O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010**. Portugal: Editora Caminho LTDA, do grupo Leya (*e-book Kindle*), 2012.

RIBEIRO, Rodinele Aparecido. **O Mito Inesiano na Literatura Portuguesa: uma análise na produção poética de Eugênio de Castro e Miguel Torga**. Revista Macapá, vol. 06, nº I, 1º semestre, 2016.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

SANTOS, Cleiton Silva. **Eu te amo? A construção do sujeito amoroso em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Feira de Santana-BA, 2018.

SANTOS, L. R. dos. **Entre mitos históricos e literários: A (des)construção do heroísmo português na tetralogia lusitana, de Almeida Faria**. Dissertação (Mestrado) – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

SANTOS, R. O. dos. **Reflexões sobre o herói na Literatura brasileira contemporânea: uma análise do romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli**. Dissertação (Mestrado) – Paraíba: Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade**. Porto, Afrontamento, 1993.

SAPEGA, Ellen W. **Aspectos do romance pós-revolucionário português: o papel da memória na construção de um novo sujeito nacional**. In: Luso Brazilian Review, v.32, n.1, p. 31-40, 1995.

SARAIVA, António José. **As Épocas e a Cultura Portuguesa**. In. A Cultura em Portugal: Teoria e História, I, Lisboa: Gradiva, 1994.

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.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SILVA, Gabriela. **A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita**. São Paulo: Revista desassossego. Dez., 2016.

SILVESTRE, Emerson. “*Uma fotografia que se pode abraçar*”: um retrato possível da homoafetividade e da família em *O Filho de Mil Homens*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

TEOTONIO, Rafaella Cristina Alves. **Valter Hugo Mãe**: filho de mil homens e mil mulheres. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018.

_____. Os romances de Valter Hugo Mãe: literatura e alteridade. In: NOGUEIRA, Carlos. (org). **Nenhuma Palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. **A desumanização**: metamorfoses do corpo e da alma na obra de Valter Hugo Mãe. Intersemiose, Revista Digital. Ano IV, nº 07, jan./jun. 2015.

URBÁN, Bálint. “*Enterrar el-rei Sebastião*”: a reinterpretação e a reescrita do mito de D. Sebastião na ficção pós-25 de abril. Fortaleza: EdUECE [livro eletrônico], 2019.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Editora Aleph (*e-book Kindle*), 2015.