



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



THIAGO MACIEL GUIMARÃES

**INUMANOS DEMASIADO HUMANOS: NORMAS, FANTASMAS E
MÁQUINAS EM A *DESUMANIZAÇÃO* E EM A MÁQUINA DE
FAZER *ESPANHÓIS*, DE VALTER HUGO MÃE**

SÃO CRISTÓVÃO

2022

THIAGO MACIEL GUIMARÃES

INUMANOS DEMASIADO HUMANOS: NORMAS, FANTASMAS E
MÁQUINAS EM *A DESUMANIZAÇÃO* E EM *A MÁQUINA DE FAZER*
ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE

Tese apresentada para Exame de Defesa ao
Programa de Pós-Graduação em Letras,
área de concentração em Estudos
Literários, linha de pesquisa em Literatura
e Cultura, da Universidade Federal de
Sergipe como requisito parcial à obtenção
do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Josalba Fabiana
dos Santos

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

G963i Guimarães, Thiago Maciel
Inumanos demasiado humanos: normas, fantasmas e máquinas em
A desumanização e em *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter
Hugo Mãe / Thiago Maciel Guimarães ; orientadora, Josalba Fabiana
dos Santos.– São Cristóvão, SE, 2022.
180 f.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2022.

1. Literatura portuguesa. 2. Mãe, Valter Hugo, 1971-. 3.
Análise do discurso. I. Santos, Josalba Fabiana, orient. II. Título.

CDU 82

Para Gal Costa, Caetano Veloso e João Gilberto que me afetam de maneira mais profunda. Dedico também às pessoas que vieram antes de mim e que de algum modo me influenciaram e me impulsionaram a querer seguir o caminho da docência e da pesquisa. Estou aqui e sigo com muitos que nem sei.

Hare Krishna OM

AGRADECIMENTOS:

Ao mistério da falta – que faz surgir perguntas, angústia e encantamento. Esse que chamam de Deus ou Vazio, e que talvez seja um incômodo e brilhante espelho. Olho para Ti e Tu para mim: o que não traduzo? Que distância nos separa? Respondes em silêncio: caminhe!

Muito especialmente, meus agradecimentos aos meus pais – mãe e pai – pela vida e pelos incríveis esforços que fizeram para que eu possa usufruir de uma vida digna, afetiva e com a possibilidade de me educar e estudar. Não há palavras que possam pagar o que vocês proporcionam a mim e, talvez por isso também, eu queira registrar e lembrar sempre que possível a grandeza de ambos em minha vida.

Ao meu marido e companheiro, Paulo Júnior, pelos incentivos, a companhia amorosa, a vida a dois, as trocas, as balizas, a confiança e por me ajudar a crer em minha possibilidade de realizar o que desejo. Esse passo foi dado com você ao meu lado. Te amo!

Ao meu cachorrinho, Leopoldo, que me ultrapassa na variedade em que o amor persiste em aparecer.

A minha família, especialmente aos meus avós maternos e paternos que provaram que a vida é complexa e os modos de demonstrar amor, também.

Aos amigos que permanecem em respeito e com ternura em cada partilha. Especialmente, a Vanessa pela intimidade sem avanços bruscos, mas com liberdade.

A Ana Virgínia de Menezes pelo amor e pela virtude de reconhecer, sorrindo, a humanidade no que assusta.

Aos colegas do PPGL/UFS, principalmente a Renata que se tornou uma amiga querida – obrigado pela pergunta oportuna que me encheu de energia. A Iasmim pela coragem em sermos representantes discentes.

Ao PPGL/UFS e seu corpo docente e técnico pelos bravos esforços e o trabalho para manterem e aprimorarem uma estrutura tão desafiadora quanto igualmente importante para o nosso estado. Reconheço e honro o valor de cada uma/um de vocês.

À Fapitec/SE e às pessoas que lá trabalham para promover a produção de conhecimento. Agradeço pela bolsa de estudos e pelo suporte que me ofereceram nesses anos.

Ao professor Dr. Henrique Fávero, pela inspiração de como ser um professor dedicado e um pesquisador arguto. Agradeço pelas inúmeras contribuições em meus estudos ao longo da pós-graduação.

À professora Dra. Vera Maquêa, por seus brilhantes apontamentos e pela grande generosidade com que tem marcado minha trajetória acadêmica.

Ao professor Dr. Alexandre Andrade, por compartilhar seu encantamento pela poesia e por me ensinar novas formas de observar o poético.

À professora Dra. Annabela Rita, por trazer suas colocações cuidadosas e pertinentes para enriquecer essa pesquisa.

A minha orientadora, professora Dra. Josalba Fabiana dos Santos, pela grande generosidade com que provocou meus pensamentos, me fez enxergar equívocos e orientou os caminhos da tese. Nessa relação em que as pessoas só têm acesso ao produto final do trabalho, eu reconheço que não chegaria até aqui sem o seu apoio e incentivo, principalmente nas horas em que me senti mais fraco e incapaz de realizar a empreitada. Agradeço por sua sensibilidade e dureza que embalaram o trajeto. Na impossibilidade de dizer algo à altura de sua contribuição, expresso meu sentimento de gratidão e minha alegria pela incrível oportunidade de aprender com uma intelectual que tanto admiro.

“inclinei-me para ver melhor, não, não eram rios de água mas rios de gente, rios humanos – indo para onde? Os mortos. São os mortos! pensei. Nesse instante, alguém destacou-se de um daqueles rios e veio subindo a montanha na direção de onde eu me encontrava. Esperei.”

(Lygia Fagundes Telles)

“pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo. Não faria mal vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele.”

(Clarice Lispector)

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;
Uma lembrança de mil novecentos e onze;
Um rosto de moça cuspindo no capim de borco;
Um cheiro de magnólias secas. O poeta
Procura compor esse inconsútil jorro;
Arrumá-lo num poema; e o faz. E ao cabo
Reluz com sua obra. Que aconteceu? Isto:
O homem não se desvendou, nem foi atingido:
Na zona onde repousa em limos
Aquele rosto cuspido e aquele
Seco perfume de magnólias,
Faz-se um silêncio branco... E aquele
Que não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.

(Manoel de Barros)

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.
Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO:

Neste estudo, empreendemos uma análise acerca do funcionamento das normatizações despóticas que aparecem no interior de dois romances do escritor português Valter Hugo Mãe: *a máquina de fazer espanhóis* (2010) e *A desumanização* (2013). Tendo por guia os princípios do método fenomenológico-hermenêutico, buscamos uma conjugação entre a história, a teoria literária e a filosofia. O modo de compreensão teórica do significado da arte, segundo as elaborações de Georg Lukács (1965) e Friedrich Nietzsche (1880), foi também um esforço teórico-metodológico que permeou todo o exame. Começamos por explanar, no escopo da pesquisa, o valor anormal potencialmente representado pela literatura na sociedade humana e espelhado no gênero romance e nos trânsitos persistentes entre prosa, poema e poesia que se entrelaçam nele. Em seguida, abordamos a forma que a morte impulsiona as personagens principais para a construção de suas narrativas. Conjuntamente, ponderamos como as dinâmicas de silêncio e de silenciamentos (ORLANDI, 2007; SONTAG, 1967; FOUCAULT, 1970) são capazes de paradoxalmente exibir os desequilíbrios e os despotismos nas sociedades retratadas nas obras. Nossos esforços seguiram orientados pela localização histórica feita por Michel Foucault (1975) relativa à construção dos anormais e da anormalidade humana por meio de discursos jurídicos e psiquiátricos, principalmente, do século XIX; relacionamos ainda como esses sentidos, em muito vigentes na contemporaneidade, estão presentes nos dois romances e afetam a percepção das personagens sobre si e os outros. Continuamos o percurso debruçados no exame das relações entre o Mesmo e o Outro (FOUCAULT, 1966) e as consequências apresentadas no ordenamento social nas histórias a partir do relato dos narradores. O trajeto culmina na atemporalidade dos fantasmas questionadores, recorrendo às elaborações de Jacques Derrida (1994). Depois, olhamos para os funcionamentos das máquinas despóticas que agenciam os desejos de outras máquinas, conforme a aceção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), para fazer ver a contribuição de Valter Hugo Mãe ao conjunto de máquinas críticas ao período de Salazar, além de investir na compreensão da perenidade dos modos do funcionamento de protofascismos ainda presentes em muitos contextos nas relações sociais atualizadas nos romances.

PALAVRAS-CHAVE: Valter Hugo Mãe; *A desumanização*; *a máquina de fazer espanhóis*; silêncio; fantasma; máquina.

SUMMARY:

In this study, we undertake an analysis of the functioning of despotic norms that appear within two novels by the portuguese writer Valter Hugo Mãe: *a máquina de fazer espanhóis* (2010) and *A desumanização* (2013). Based on the principles of the phenomenological-hermeneutic method, we seek a combination of history, literary theory and philosophy. The way of theoretical understanding of the meaning of Art, according to the elaborations of Georg Lukács (1965) and Friedrich Nietzsche (1880), was also a theoretical-methodological effort that permeated the entire examination. We begin by explaining, within the scope of the research, the abnormal value potentially represented by literature in human society and mirrored in the novel genre and in the persistent transits between prose, poem and poetry that intertwine in it. Then, we approach the way that death drives the main characters to build their narratives. Together, we ponder how the dynamics of silence and silencing (ORLANDI, 2007; SONTAG, 1967; FOUCAULT, 1970) are able to paradoxically display the imbalances and despotisms in the societies portrayed in the works. Our efforts were guided by the historical location made by Michel Foucault (1975) regarding the construction of the abnormal and human abnormality through legal and psychiatric discourses, mainly from the 19th century; we also relate how these meanings, very prevalent in contemporary times, are present in both novels and affect the characters' perception of themselves and others. We continue the journey by examining the relationships between the Same and the Other (FOUCAULT, 1966) and the consequences presented in the social order in the stories from the narrators' report. The path culminates in the timelessness of questioning ghosts, resorting to the elaborations of Jacques Derrida (1994). Then, we look at the functioning of despotic machines that broker the desires of other machines, according to the meaning of Gilles Deleuze and Félix Guattari (1975), to show the contribution of Valter Hugo Mãe to the set of machines critical to the Salazar period, in addition to to invest in the understanding of the perennality of the modes of functioning of fascism still present in many contexts in the social relations updated in the novels.

KEYWORDS: Valter Hugo Mãe; *A desumanização*; *a máquina de fazer espanhóis*; silence; ghost; machine.

RESUMEN:

En este estudio realizamos un análisis del funcionamiento de las normas despóticas que aparecen en dos novelas del escritor portugués Valter Hugo Mãe: *a máquina de fazer espanhóis* (2010) y *A desumanização* (2013). Partiendo de los principios del método fenomenológico-hermenéutico, buscamos una combinación de historia, teoría literaria y filosofía. La forma de comprensión teórica del significado del Arte, según las elaboraciones de Georg Lukács (1965) y Friedrich Nietzsche (1880), fue también un esfuerzo teórico-metodológico que permeó todo el examen. Comenzamos explicando, en el ámbito de la investigación, el valor anormal que potencialmente representa la literatura en la sociedad humana y que se refleja en el género novelesco y en los persistentes tránsitos entre prosa, poema y poesía que en él se entrelazan. Luego, abordamos la forma en que la muerte impulsa a los personajes principales a construir sus narrativas. Juntos, reflexionamos sobre cómo las dinámicas del silencio y el silenciamiento (ORLANDI, 2007; SONTAG, 1967; FOUCAULT, 1970) son capaces de mostrar paradójicamente los desequilibrios y despotismos de las sociedades retratadas en las obras. Nuestros esfuerzos estuvieron guiados por la ubicación histórica realizada por Michel Foucault (1975) respecto a la construcción de lo anormal y la anormalidad humana a través de los discursos jurídicos y psiquiátricos, principalmente del siglo XIX; también relatamos cómo estos significados, muy presentes en la época contemporánea, están presentes en ambas novelas y afectan la percepción que los personajes tienen de sí mismos y de los demás. Continuamos el recorrido examinando las relaciones entre el Mismo y el Otro (FOUCAULT, 1966) y las consecuencias presentadas en el orden social en los relatos del relato de los narradores. El camino culmina en la atemporalidad de cuestionar fantasmas, recurriendo a las elaboraciones de Jacques Derrida (1994). Luego, nos fijamos en el funcionamiento de máquinas despóticas que intermedian los deseos de otras máquinas, según el significado de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975), para mostrar la contribución de Valter Hugo Mãe al conjunto de máquinas críticas para el período Salazar, además de invertir en la comprensión de la perennidad de los modos de funcionamiento del fascismo aún presentes en muchos contextos en las relaciones sociales actualizadas en las novelas.

PALABRAS CLAVE: Valter Hugo Mãe; *A desumanização*; *a máquina de fazer espanhóis*; silencio; fantasma; máquina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 ALÉM DA NORMA.....	12
1.1 O romance: informe.....	12
1.2 Prosa, poema e poesia: trânsitos.....	22
2 ALÉM DO PRESENTE.....	43
2.1 Narrar a si: uma genealogia.....	43
2.2 O Mesmo ou o Outro?.....	69
3 ALÉM DO HUMANO.....	87
3.1 Fantasmas inumanos.....	87
3.2 Máquinas e desmontagens.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS.....	161

INTRODUÇÃO

A literatura tem a sua forma de fazer falar o que está calado, de trazer ao plano de frente o fora ou além da norma; de observar em minúcias o estranho, o espectro, o desarranjo, de investigar as dinâmicas de poder, sem precisar respeitar regras das estruturas externas a ela. A literatura é modo de adicionar camadas ou prismas ao olhar. Uma possibilidade de expandir ou redesenhar mundos. “[...] a literatura é um discurso ‘não-pragmático’” (EAGLETON, 2006, p. 11). A sua falta de práxis, como a de um manual que orienta a organização de um trabalho, a montagem de um produto, o código de uma relação, faz da literatura um campo mais amplo de experimentação e, sobretudo, de identificação para os leitores. Ainda assim, ela ensina ou, talvez, provoca à reflexão por meio de experiências narradas, estados de espírito descritos, palavras que se organizam em um ritmo que desafia o tom habitual do uso e seus significados. Não há exatamente um imediato na literatura, algo pode vir a acontecer, mas ela fermenta com palavras, ideias-imagens que podem crescer e talvez realizar um acréscimo na vida anímica do sujeito.

O humano é comumente definido pelas regularidades, no sentido estatístico, das condutas e das características que são hegemônicas em cada época e lugar. No entanto, a criação dessas marcas de humanidade fica disfarçada e inconsciente, de uma maneira geral, pela naturalização dos discursos que a autenticam: as ciências naturais, as ciências jurídicas, a religião, o Estado, a política, o que se escolhe privilegiar da história, o regramento social, para falar dos mais importantes. Dessa gênese múltipla e camuflada, abre-se o caminho para discriminar, separar, coagir e modificar aquilo que é tido como diferente ou anormal.

A normalidade do que é humano, novamente no sentido dado pelo que é comum ou aceito como tal, – ao invés de funcionar como uma rede de proteção e de acumulação de experiências – acaba sendo tomada com a finalidade de controle das potências e, não raro, como ferramenta que atende ao autoritarismo. Em sua poesia reunida, *Publicação da mortalidade*, o eu-lírico construído por Valter Hugo Mãe diz: “a humanidade acontece // às crianças e aos // velhos // resto disso há um // bicho com ocasional // adorno sentimental” (2018, p. 28). A humanidade na perspectiva exposta nos versos de Mãe não é algo inato, não é característica orgânica e tampouco uma prerrogativa dos indivíduos. É algo que ocorre nos extremos da vida humana, ao menos do modo que é expectada: infância e velhice – ou quando o sujeito sabe muito pouco sobre a vida ou quando

experimentou possivelmente o máximo dela e se aproxima de seu fim. Nos dois casos, existe a liberdade da ignorância sobre as regras ou a emancipação dos preceitos que a consciência da finitude traz.

O alvo dessa tese é analisar se as narrativas romanescas em primeira pessoa de Valter Hugo Mãe são fundamentalmente esforços de personagens que buscam dar conta de suas humanidades exacerbadas em seus contextos. Refletiremos sobre dois romances de Valter Hugo Mãe: *a máquina de fazer espanhóis* (2011) e *A desumanização* (2013), em que os protagonistas são afligidos pela angústia e o sem sentido diante da morte de entes queridos e, com isso, se deparam com os limites de determinações socioculturais insuficientes para lidar com as perdas; o que exige, consequentemente, dessas personagens uma abertura para além do normatizado e um trânsito para caminhos ainda não abertos em seus respectivos contextos: antónio jorge da silva¹ (*a máquina de fazer espanhóis*) e Halldora/Halla (*A desumanização*). Defenderemos que a narrativa em primeira pessoa, nesses dois romances, funciona como uma forma de examinar os discursos sobre os modos perenes de funcionamento do fascismo e os seus efeitos entre os Mesmos e os Outros.

a máquina de fazer espanhóis é o romance que aumentou o reconhecimento do autor junto ao público brasileiro. Trata-se da narração da personagem antónio jorge da silva, o senhor silva, viúvo de laura, aos 84 anos, depois de um casamento de quase 50 anos, dois filhos e um aborto. Internado no asilo “lar da feliz idade”, ele enfrenta em seu relato a saudade e o luto da perda da esposa, o abandono dos filhos e de seu modo de vida anterior, a consciência de suas ações nos anos da ditadura de Salazar, em Portugal, e o nascimento de novas amizades. O senhor silva reflete de forma arguta sobre a decrepitude do corpo, a consciência da velhice e a proximidade com a morte. Descobre a possibilidade de ainda se surpreender sobre as pessoas e sobre si. Seu relato das condições de vida no asilo é entremeado com reminiscências sobre seu casamento com laura e a construção da vida em família e, em paralelo, a forma como agiam diante da igreja e das constrições da ditadura e da censura. A personagem esmiúça cuidadosamente a si a partir da convivência com as outras personagens e encara os sentimentos íntimos bem como os coletivos referentes ao fascismo que atordoava a sociedade portuguesa na época de Salazar. Mais que tudo, antónio silva encara a metafísica e reforça sua descrença nela, mesmo diante da

¹ Procurou-se respeitar o uso incomum que o autor faz das palavras em minúsculo, inclusive para substantivos próprios.

morte. O romance está dividido em 22 capítulos, que se passam desde a morte de Laura até o momento em que ele está aparentemente muito próximo de sua morte. A linguagem é bastante labiríntica na demarcação de onde começa e em que ponto se conclui a fala de cada personagem. Com exceção dos capítulos cinco e dezessete, não há uso de maiúsculas, aspas, interrogações ou travessões. O modo de organizar o texto aproxima-se do fluxo oral da língua em seu ritmo fluído que muitas vezes chamamos de fluxo de consciência.

A desumanização é o relato da personagem Halla sobre sua vida após a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. Desenvolve-se no decorrer de três anos: dos 11 até os 13 anos da protagonista. A narradora aborda a morte desde o sepultamento da irmã, passando pela descrição dos seus sentimentos e das sensações decorrentes da experiência da falta de alguém tão próximo e tão amado. Além do enfoque essencialmente subjetivo, ela traz as dificuldades de elaboração da perda advindas da falta de empatia dos membros de sua comunidade e, sobretudo, das dificuldades na relação com sua mãe, que enxerga na filha sobrevivente o reavivar da imagem daquela que falecera. Entre as relações positivas, Halla nos deixa conhecer seu pai, Gundmundur, personagem particularmente importante para que ela encontre alento e perspectiva na elaboração de uma narrativa para si. Frise-se, ainda, que Gundmundur é um poeta amador e um sujeito inquieto que encontra nas palavras a possibilidade de criação do mundo. Par amoroso de Halla, Einar é uma personagem marginal, que perdeu a memória de uma cena traumática: a morte de seu pai. Aos olhos das gêmeas, inicialmente, Einar é tido como repulsivo. Posteriormente à morte de Sigridur, Halla descobre nele um aliado para elaborar seu novo lugar além do silêncio. Já o líder da comunidade, Steindór, é um homem centralizador que exerce poder e influência sobre todos. Ele é o diapasão moral e tido como bondoso. No entanto, com a chegada da tia de Halla que, como o Steindór, é centralizadora e autoritária, o olhar da gêmea sobrevivente começa a desconfiar da configuração dos poderes em sua comunidade. O livro está dividido em duas partes: na primeira, Halla discorre sobre os momentos posteriores à morte de sua irmã gêmea e os mescla com lembranças de suas vidas. Na segunda parte, Halla aborda o período em que sai da casa de seus pais e retrata o amadurecimento do seu olhar. A única visão disponível no romance é a da narradora-personagem, aparentemente já distante dos acontecimentos que narra e dotada do poder de manejar a palavra.

As personagens desses livros veem-se questionadas diante da morte que se aproxima delas através do outro e, nesse ínterim, indagam e avançam contra muitas das

certezas em que estão imersas culturalmente, suas vivências pregressas, os seus modos de existir no mundo e a configuração dele. Nosso recorte na obra romanesca de Valter Hugo Mãe obedeceu ao critério baseado nas experiências de descentramentos dos anti-heróis, ocasionado pela morte de outrem, e a consequente busca no campo das indeterminações sobre o que é humano, em seus respectivos ambientes narrativos. Os dois romances situam-se de modo especial na obra do escritor português: são dois escritos em primeira pessoa, que dispensam o narrador onisciente para se dedicar a abordagens mais limitadas, porém mais minuciosas da visão de narradores protagonistas – que estão em busca de reorganizar e de valorar o próprio passado, cindido pela morte de outras personagens, no presente da escrita.

Salientemos mais o relevo dessa questão pelas elaborações de Vladimir Safatle: “se a *confrontação com a morte é condição para a conquista da liberdade* é porque a morte é figura privilegiada dessa universalidade incondicional e absoluta que, por ser incondicional e absoluta, manifesta-se como negação de tudo que é condicional e finito” (2012, p. 48, grifo nosso). A morte é a força organizadora absoluta sobre todos os sujeitos, diante dela tudo o mais se condiciona à finitude. Ou seja, a urgência que a morte traz é uma espécie de acareação sobre o valor dos sentidos colocados socialmente como válidos acerca da vida. O senhor antónio elabora a questão da seguinte forma: “tanta cultura e tanta fartura e ao pé da morte a igualdade frustrante e a mesma ciência” (MÃE, 2011, p. 101). A personagem entende, em sua velhice, que a universalidade da morte se impõe de maneira absoluta sobre todas as pessoas, sem se importar com o nível ou a posição sociocultural que alguém ocupe. A morte iguala os seres independentemente de seus percursos. Ela é a última escala inescapável da viagem para todos os vivos.

Como destacado anteriormente da poesia de Mãe, a humanidade acontece às crianças como Halla e aos velhos como o senhor silva. No entremeio, a idade adulta, os seres são como bichos que eventualmente expressam sentimentos mais humanos, apenas como um adorno, um enfeite. Mais do que expor um perigo, a essa perspectiva ronda uma promessa de afastamento das supostas essencialidades humanas e de suas identidades rígidas por meio de uma expansão arriscada: o inumano. É como ser levado a uma reflexão semelhante ao do narrador de *A hora da estrela* (1977), Rodrigo S.M.: “quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR, 1998, p. 15). De forma intuída, inconsciente, as personagens dos dois romances de Valter Hugo Mãe passam por essa indagação sobre a própria humanidade ou, mais precisamente, inumanidade. Nesse processo de despersonalização, como veremos, o mundo também se

desveste da aura naturalizada de suas normas sociais, culturais, políticas, estéticas e afins. Em sua experiência brutal com os nazistas e o campo de concentração, Primo Levi, em *É isto um homem?* (1947), manifesta essa questão: “[...] não há vaidade maior do que esforçar-se por engolir inteiros os sistemas morais elaborados por outros, sob outro céu. [...] Não será melhor compreender que não se possui sistema algum?” (1988, p. 55-56). Ao confrontar as exigências do regramento social, talvez seja preciso entender e examinar – engolir inteiro – aquilo que é determinado por ele, a fim de que se faça a digestão ou a elaboração crítica sobre o que eles significam. Esse esforço trabalha menos orientado em referendar o sistema e mais orientado por demonstrar as arbitrariedades que ele carrega em suas normas.

O ganho dessa pergunta, entre outros, está em inquirir sobre os reconhecimentos malogrados de humanidades mais amplas que não estão cobertas nesses sistemas que organizam as sociedades, o que serve de confirmação, defendemos, da necessidade de ver o humano como uma imagem difusa ou horizonte em transformação. Dito com Safatle: “uma reflexão sobre o que determina a humanidade do humano” (2012, p. 10). Desta forma, a monstruosidade deixa de ser algo a se repelir para uma condição a se explorar a fim de alcançar uma consciência maior sobre si e as diferentes maneiras de existir no mundo. Trata-se de refletir sobre o porquê negatizar as experiências de indeterminações e de despersonalizações, quais os perigos e quais as potências positivas dessa empreitada? Ou mais importante talvez seja ponderar a rigidez que as estruturas sociais, ditas humanas, impõem em reconhecer diferentes percursos de humanidade. Se a questão for essa, os inumanos são nada mais que formas expandidas do humano ainda não abraçadas e reconhecidas – uma potência para todas as pessoas. Assim, o inumano é, desde já, encarado aqui dessa maneira: uma estratégia produtiva dos sujeitos experimentarem a indeterminação, um modo de confrontar a normatividade e expandir as fronteiras na existência.

A anormalidade e o tido anormal – quando ultrapassam os limites sincrônicos do que é estabelecido como humano – funcionam como um incômodo que permeia, fura e transpassa as regras de forma perigosa. O resultado é que são silenciados de muitos modos em suas condutas e em suas falas. Recorrendo novamente a Primo Levi, podemos concordar: “estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo” (LEVI, 1988, p. 127). Segundo o autor, não havia experiência que fosse menor, digna do silêncio,

entre aqueles que foram submetidos ao horror do Holocausto. Aqui, expandimos a questão: toda e qualquer história que narre uma vida, qualquer que seja esta, pode ser digna de ter seu conteúdo – positivo e/ou negativo – explicitado a fim de se inquirir valores que expandam a noção de humanidade. Trata-se, assim, de aglutinar o mais das possibilidades que ajudem a elaborar e a orientar o desenvolvimento social, sem que se silencie o incômodo, o estranho, mas que se aprenda algo com eles.

O silêncio total, que seja a impossibilidade de dizer, só é concebível, no entanto, na morte – a barreira que não pode ser transposta pela fala. Na vida, o silêncio esquiva e indica que algo está sendo barrado e encontra outra forma de falar. Nesse ínterim, busquemos o que diz o filósofo e compositor John Cage (2019, p. 8): “não há tal coisa como um espaço vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que se tente fazer silêncio, não conseguimos”. Os sentidos escapam mesmo que não haja o dito: a tentativa de silenciar a si ou ao outro é sempre fugidia e indicativa de sentidos que, mesmo calados, são compreensíveis na medida em que são dedutíveis, mapeáveis ou sintomáticos.

O esforço de impor o silêncio por meio da censura pode ser entendido como uma *política do silêncio* que busca barrar e selecionar quem pode falar ou, mais importante, quem pode significar a si e ao mundo (ORLANDI, 2007, p. 73-75). Esse empenho, entretanto, não consegue estancar os sentidos que escapam dos furos do silêncio. Ele, então, movimenta-se e faz movimentar. Paradoxalmente, faz explodir a norma por escapar aos seus limites e movimentar significações. O silêncio é a falha e a possibilidade dos sentidos – os dois. Conforme Sontag (2015, p. 28), “o silêncio mantém as coisas ‘abertas’”. Enganam-se, portanto, os que pensam que podem controlá-lo. Para a norma, ele não pode ser outra coisa senão sub-reptício, ainda que aparentemente seja um servo exemplar. O silêncio dissimula e navega entre significantes. Esse processo, a princípio, pode ser confuso, mas sua potência é de força de conhecimento.

Iremos tratar, inicialmente, sobre a possibilidade além da norma que pode ser representada pela literatura na sociedade humana e no interior do *corpus*. Em seguida, examinaremos como os sentidos referentes à poesia se desdobram nas duas obras de Valter Hugo, *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização*, e são potência de criação da anormalidade nos contextos internos das narrativas. Depois, abordaremos de que forma a morte impulsiona as personagens principais para a construção de seus relatos. Conjuntamente, ponderamos como as dinâmicas de silêncio e de silenciamentos (ORLANDI, 2007; SONTAG, 1967; FOUCAULT, 1970) são capazes de paradoxalmente

exibir os desequilíbrios e os despotismos nas sociedades retratadas nas obras. Estaremos guiados – em boa parte da análise – pela noção exposta por Vladimir Safatle (2012, p. 24) sobre como a morte – o silêncio irrevogável – é o imperativo para uma tomada de consciência sobre a finitude de si e que, esse processo, pode resultar em uma individualização além da norma. Ou seja, o contato com a experiência da morte e de suas perdas pode expandir os limites para além do normatizado. Eni Orlandi (2007, p. 34) dirá: "o silêncio, de seu lado, é o que pode transtornar a unicidade". É muito adequada a escolha do vocábulo "transtornar" para indicar que o silêncio é uma força poderosa e corrosiva que pode desorganizar e modificar a ordem das coisas. Ele pode semear a perturbação e transtornos à norma. Continuando, Orlandi esclarece que para isso pouco importa se ele – o silêncio – é uma iniciativa própria do sujeito ou imposto pelo outro por intermédio da força. Desde logo, o silêncio é um germe que desafia os sentidos.

Nessa tese, interessou-nos mapear como as normatizações do que se entende por humano podem camuflar despotismos e afetar a política de reconhecimento social em *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização*. Buscamos compreender os processos de força ou mais propriamente os exercícios de poder que trafegam sem origem determinada entre a cultura e os sujeitos ou, simplesmente, animados por um modo (in)consciente de autopreservação. Nossa busca se desdobra em entender como o silêncio pode ser imposto sobre um sujeito considerado Outro como forma de se tentar cessar a carga incômoda da diferença. Faremos isso por intermédio da diegese das personagens principais dos dois romances: Halla, narradora de *A desumanização*; e antónio jorge da silva, narrador de *a máquina de fazer espanhóis*. Por conseguinte, examinamos por quais lugares no ordenamento social as personagens trafegam como resultado das políticas de silêncio e exploramos os acontecimentos desses percursos entre o inumano e o alargamento da ideia de humano. Essa trajetória é empreendida a fim de verificar as relações entre os diferentes silenciamentos do tido inumano, em sua potência positiva de expansão da consciência-de-si, para a noção do devir humano. Defendemos que parte importante para a compreensão dessas duas obras de Mãe está em esmiuçar como as personagens reconfiguram o próprio passado e o de suas sociedades por meio de uma espécie de genealogia que faz mudar a perspectiva sobre o que foi vivido.

Analisar a reação e a relação que cada personagem estabelece com o silêncio imposto por outro ou por si mesmo ajuda a montar o panorama de seu aparecimento e do seu complexo desenvolvimento e, potencialmente, retira a opacidade das ações. Desta maneira, o silêncio pode ser inteligência de resistência e também de força despótica – um

e outro em cada momento. Sem garantias, pode trafegar entre esses eixos. Silenciar não é apenas calar, mas um modo de proscrever. Silencia-se mais do que um sujeito e, sim, algo dele, sobre ele ou sobre os outros que se quer banir. Silencia-se o que incomoda, ou tem potencial para tanto. Por vezes, a repressão que impõe o silêncio e a proscrição vem de um censor interno tão ou mais poderoso que qualquer um externo. O silêncio pode causar um problema de reconhecimento em relação a quem é silenciado. Deixa-se de ser reconhecida sua humanidade, instaura-se a estranheza que pode ser reconhecida como não-humana – inumana. O silêncio é como um índice de inadequação dos sentidos totalizantes e como denúncia da multiplicidade. Mais importante: quais as consequências de se ser reconhecido inumano? A análise que começamos agora, a partir da obra de Mãe, irá desdobrar-se sobre a relação entre a literatura e a sua capacidade de utilizar os silêncios, por meio de fantasmas, como estratégia narrativa para discutir os limites dos interditos.

No estudo sobre os livros *o nosso reino* e *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, feita por Antonio Magalhães (2016), sustenta-se que o silêncio é traço comum nessas duas obras e se articula com a violência velada praticada em prol de manter o poder tal qual ele aparece no ordenamento social construído nos romances. Ele diz: “a tensão entre o silêncio medroso e a palavra na contingência do controle é um referencial importante na narrativa de Mãe” (2016, p. 12). Segundo Magalhães, o silêncio age entre o medo irrefletido e as imposições do ordenamento social e faz movimentar a narrativa dessas duas obras do escritor português. Em nossa tese, seguimos convergentes com esses pensamentos, mas buscamos apontar como o silêncio está voltado mais para o regramento e a obediência do que para um simples medo. A questão, defendemos, é a do reconhecimento e, a partir disso, da possibilidade daquilo que pode ser dito.

Maria Demasi (2016, p. 39, 41) dirá que, em *a máquina de fazer espanhóis*, o silêncio das personagens torna expressa a diferença entre elas na relação com o mundo e os afetos fazem irromper a busca por uma ressignificação dos lugares. Carlos Marques (2009, p. 57) considera que o silêncio que aparece em *nosso reino* é uma forma de desvelar a violência. Em seu estudo sobre *o remorso de baltazar serapião*, Sonia Maria Rodrigues (2012, p. 104-105) dirá que o romance faz nítida a tensão entre fala e silêncio e que essa relação evidencia o medo e a violência na sociedade. Aqui, também entendemos o silêncio como índice de violências históricas e sub-reptícias que, ainda assim, consegue trazer à tona a desordem que a norma tenta esconder. Mais ainda: como

essa denúncia pode ser capaz de expandir o olhar dos leitores sobre o fascismo histórico e suas formas ainda perenes.

Em nossa dissertação sobre *A desumanização*, abordamos lateralmente o silêncio como um modo de lidar com a morte pela via do interdito e do simulacro (GUIMARÃES, 2016, p. 19, 40). Os esforços sobre o tema estavam a serviço de contextualizar a morte historicamente e o modo como ela aparece no romance. Essa análise avança em entender como se desdobram os silêncios: ao tematizá-los e articulá-los com teorias da literatura, do discurso, da filosofia, da psicanálise e da história a fim de diferenciá-los e compará-los em seus aparecimentos na obra romanesca de Mãe lançada até 2019. O enfoque será sobre os lugares que o silêncio ocupa, espectralmente, na trajetória das personagens. Acompanhamos o trajeto dos fantasmas que especulam e penetram – por meio de silêncios questionadores – o lugar do inumano, do isolamento à convivência em um lugar indesejado. Antes de empreender sentidos estritos sobre o que o silêncio fantasmático pode representar nesses romances, faz-se fundamental mapear seu funcionamento atrelado às consequências e às potências positivas que as personagens fazem virar acontecimento.

Em sua tese, Annie Tarsis Figueiredo traz a ideia de que nos romances iniciais de Mãe existe uma proposta imanente de comunidade luminosa, que seria uma transformação capaz de fazer com que “[...] os personagens enxerga[ss]em a vida enquanto possibilidade, para além do sofrimento” (2020, p. 181). Nossa leitura distancia-se dessa perspectiva ao encarar a narrativa como uma genealogia que mais revela os problemas das sociedades do que propõe uma forma ideal de interação. A autora ainda observa sobre *a máquina de fazer espanhóis*:

Podemos dizer que a descrença no divino do Sr. Silva possibilitou a crença nos outros. Nessa mudança vemos um Sr. Silva mais espiritualista. A partir de conexões práticas com os amigos do asilo, ele viu mudança e transformação dentro de si e no ambiente em que vivem (FIGUEIREDO, 2020, p. 178).

Novamente, nossa análise não encontra a ideia de uma espiritualidade ou metafísica que seja escudada na diegese do senhor antónio silva; ainda que concordemos com a ideia geral de mudança da percepção que a personagem tem sobre os outros. Em contrapartida, ressaltamos a existência de uma ferrenha crítica, por meio de várias personagens, aos sentidos teológicos e metafísicos, inclusive como forma de denunciar os aspectos fascistizantes dessas crenças. Desenvolvemos uma leitura que demonstra que

uma das ferramentas mais comuns para a normatização humana de ordem despótica está associada à ideia de metafísica.

No primeiro capítulo, começamos por uma abordagem teórica dos significados de arte e de literatura e como suas produções podem atentar contra a norma, segundo as elaborações de Georg Lukács (1965) e Friedrich Nietzsche (1880). Continuamos com uma investigação sobre a problemática sempre atualizada que as formas mutantes do romance impõem à teoria e à crítica literária, como delineia Mikhail Bakhtin (1941). Em seguida, dedicamo-nos ao estudo dos trânsitos existentes entre a prosa, a poesia e o poema, ainda na perspectiva do romance informe, e levando em consideração as concepções de Fernando Pessoa e seus heterônimos em textos críticos diversos. Analisaremos também como a leitura da poesia e o fazer poético, nos dois romances, trazem impactos positivos e negativos – transformações – para as personagens. Deste modo, visamos esclarecer as especificidades desse tipo de leitura – da poesia – na modificação dos parâmetros de compreensão acerca do mundo e na inauguração de novos sentidos sobre ele. Faremos essa análise amparados nos estudos de Martin Heidegger (1954; 1959) sobre a poesia e a linguagem, além das considerações de Michael Hamburger (1969) a respeito da verdade na poesia e, também, Octavio Paz (2012) e sua caracterização acerca da poesia. Sobre aspectos relacionados à leitura, buscaremos as considerações de Jean Cocteau (2015) e Antoine Compagnon (2014).

No segundo capítulo, interessa-nos uma genealogia, em termos foucaultianos, feita por meio da narrativa de si que indiquem a importância de questionar os conceitos hegemônicos no tempo presente. Esmiuçamos ainda como as dinâmicas de silêncio e de silenciamentos sobre o normatizado (ORLANDI, 2007; SONTAG, 1967; FOUCAULT, 1970) são capazes de paradoxalmente exibir os desequilíbrios e os despotismos nas sociedades representadas nas obras. Iremos explorar os índices do silêncio como sintoma de que não é possível significar a própria diferença por conta da censura que se irrompe como obstáculo para a produção de sentidos outros. Ainda, abordaremos as consequências disso na deformação da humanidade e a formação da inumanidade nos sujeitos silenciados. Nossos esforços seguem orientados pela localização histórica feita por Michel Foucault (1975) relativa à construção dos anormais e da anormalidade humana por meio de discursos jurídicos e psiquiátricos, principalmente, do século XIX; relacionamos ainda como esses sentidos, em muito vigentes na contemporaneidade, estão presentes nos dois romances e afetam a percepção das personagens sobre si e os outros. Continuamos o percurso por meio do exame das relações entre o Mesmo e o Outro

(FOUCAULT, 1966) e as consequências apresentadas no ordenamento social nas histórias a partir do relato das personagens.

No terceiro capítulo, vamos explorar os silenciosos fantasmas questionadores, recorrendo às elaborações de Jacques Derrida (1994) e os efeitos de exorcizá-los através de uma narrativa sobre si, nos termos dados por Paul Ricoeur (1990). Abordaremos a posição dos narradores do romance em meio aos silêncios fantasmáticos de suas trajetórias, levando em consideração os pressupostos fornecidos por Theodor Adorno (1958). Implicamos o Ur-Fascismo ou protofascismo que perpassa as duas narrativas: em *a máquina de fazer espanhóis* há um enfoque mais histórico na realidade externa, empírica, enquanto em *A desumanização* há um protofascismo de tradição local e difuso. O enfoque teórico virá do escopo de Theodor W. Adorno (1967) e Umberto Eco (1998), que colocam a discussão sobre o fascismo mais atrelada aos seus modos de funcionamento que de uma conceituação fechada sobre o tema. Os narradores experimentam essa maneira de violência contra si e, no caso do senhor antônio, na reprodução contra o outro: nesse jogo, vemos um palco em que se pode refletir sobre as estratégias do funcionamento despótico. Depois, olharemos para as máquinas que agenciam os desejos de outras máquinas, conforme a acepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), e como essas descrições na narrativa representam uma contribuição importante de Valter Hugo Mãe ao conjunto de máquinas críticas ao período de Salazar, além de investir na compreensão da perenidade do fascismo ainda presente em muitos contextos nas relações sociais atualizadas nos romances. Concluimos esse estudo refletindo sobre as contribuições das obras como o antídoto da construção da autoconsciência, proposto por Adorno (1967; 1970), para fazer frente às ameaças despóticas que apagam o passado.

1 ALÉM DA NORMA

1.1 O romance: informe

Em uma das obras clássicas sobre a literatura, *A teoria do romance* (1965), o filósofo e historiador literário, Georg Lukács diz que “a arte – em relação à vida – é sempre um ‘apesar de tudo’; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância” (2009, p. 72). Assim, podemos afirmar que a arte – principalmente a literatura, no caso de nossas análises – é uma forma de contrariar, um “apesar” diante do que seja a construção social em um determinado aqui e agora de uma cultura. É um modo de vislumbrar horizontes possíveis mesmo que eles pareçam improváveis ou desafiadores. A arte é o que faz desafinar a harmonia do senso comum das sociedades: ela é a dissonância.

Faz-nos bem perceber os sentidos produtivos que essa palavra – dissonância – resguarda: “reunião de sons que causam impressão desagradável ao ouvido; falta de harmonia, discordância; relação entre notas próximas que gera tensão; [...] desafinação; ansiedade resultante de atitudes, convicções simultâneas incompatíveis entre si [...]” (HOUAISS, 2001, p. 1059-1060). Para além das questões do ritmo e da musicalidade que a palavra pode adquirir na composição de um texto literário, podemos pensar o campo da literatura como um espaço de discordância diante da norma, um lugar que dá palco para as tensões e que não visa a harmonia como uma forma de aplinar conflitos. As grandes incompatibilidades são conjugadas em suas diferenças, que não são mais distantes, e, sim, contíguas. Sendo arte, a literatura irá compor aquilo que desafina como a base de sua desarmonia, mesmo que isso resulte em ansiedade e contrariedades, que sejam o paradoxo ou o choque entre visões opostas que não necessariamente visam se anular. Portanto, a literatura pode ser um lugar de combate diante das noções cristalizadas sobre a vida, é um modo de se pensar sobre as diferentes existências, inclusive as ignoradas ou censuradas.

Lukács continua: “o romance [...] aparece como um lugar em devir, como um processo” (2009, p. 72). Desta maneira, a narrativa literária vislumbra, podemos afirmar, o futuro – ou as possibilidades múltiplas dele – na medida em que confronta a regra e as normalizações criadas pelos modos de ordenamento social, sejam eles institucionalizados ou costumes seculares e, principalmente, o que pode vir a ser – o devir. O romance é um palco privilegiado para a observação da vida e, mais propriamente, da humanidade e seus elementos e modos de (des)organização. As personagens aparecem como uma espécie de

espelho para o leitor e o seu mundo. Continuemos a buscar no pensador húngaro elementos que nos ajudem a refletir sobre essas questões até aqui colocadas:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2009, p. 82).

Vejamos: o romance é um espaço de desdobramentos das ações de personagens desadequadas à norma – anormais na medida em que se demonstram problemáticas na relação com o mundo. Elas estão, de forma geral, indo em direção a um conhecimento sobre si, ainda que o façam inconscientemente ou motivadas pela ação de outras personagens ou mesmo pela força irônica de eventos fortuitos. Desdobram-se do cativo, quer seja ele real na narrativa ou ainda uma esfera psíquica da personagem, para um encontro com um tipo de conhecimento acerca de si que traga sentido sobre sua existência. Uma saída, portanto, daquilo homogêneo e uniforme para algo que, ainda continuando com as mesmas características, inclua agora uma consciência em relação a si de um modo que o domínio da realidade existente não seja mais um claustro opaco, mas que tenha uma visibilidade mais nítida e, por conseguinte, complexa. Vale salientar que essa nitidez nem sempre se apresenta para as personagens, por vezes ela fica somente disponível para o leitor que abarca em sua leitura os sentidos organizados na diegese.

Falando sobre convenção artística, Friedrich Nietzsche destaca:

aquilo que o artista inventa além da convenção, acrescenta a ela espontaneamente e com isso arrisca a si mesmo, com o resultado, no melhor dos casos, de criar uma nova convenção. De hábito, o que é original é olhado com espanto, às vezes até mesmo adorado, mas raramente entendido: desviar-se teimosamente da convenção significa: não querer ser entendido. (2000, p. 129).

Se ampliarmos essa acepção para um escopo maior, podemos relacionar os embates em torno da criação e da convenção artística à noção em movimento do que é tido como próprio do humano. Assim, a desobediência às regras ou a inovação de condutas mesmo que causem espanto e se destaquem ao olhar – tanto na forma de admiração como de repulsão, por vezes um e outro –, acabam por ser uma provocação aos sentidos estritos. Concordando com Nietzsche, podemos admitir que o entendimento da novidade não é a questão primordial, antes trata-se do risco de experimentar o não-convencionado como maneira de teimosia ou mais propriamente insurgência contra a

regra que cerceia o fluxo do *vir-a-ser*, da possibilidade de devir. A teimosia é, por consequência, um modo de busca por expansão dos limites do que pode ser lido como humano. Desta forma, a simples razão não é medida que dê conta de explicar os que buscam ir além da norma.

Mesmo a ideia sincrônica de bem e mal não pode ser a balança que pese os comportamentos. Vale-nos recorrer novamente ao filósofo alemão: “[...] todo bem foi uma vez novo, consequentemente inusitado, contra o costume, imoral, e roía o coração do feliz inventor como um verme” (NIETZSCHE, 2000, p. 112). A citação refere-se sobre o percurso das ciências na história, entretanto podemos estendê-la aos “inventores” de paradigmas humanos que, não raro, são entendidos como imorais, desviados e corrompedores da sociedade. Paradoxalmente, muitas dessas invenções e de seus inventores são posteriormente reconhecidos como grandes inspirações ou, permanecendo no vocabulário nietzschiano, inauguram novas convenções: trazem o anormal à normalidade. Digamos, com isso, que o bem nem sempre é reconhecido por sua vanguarda ou por suas vestes pouco comuns.

Voltando-nos ao escopo da arte literária, James Joyce estabelece uma relação de diferença entre a literatura produzida até o século XIX e a emergente em seu tempo, no século XX: “Eu diria que a diferença entre a literatura clássica e a literatura moderna é a diferença entre o objetivo e o subjetivo: a literatura clássica representa a luz do dia da personalidade humana, enquanto a literatura moderna se preocupa com o crepúsculo, a mente passiva em vez da mente ativa” (JOYCE apud FUKS, 2021, p. 118). O ponto de inflexão e de desvio da literatura, do qual James Joyce é um dos seus mais célebres representantes, dá-se na troca do foco entre uma objetividade voltada para o mundo e suas estruturas, que produziam uma personalidade organizada dos sujeitos para, em contrapartida, enfatizar o filtro subjetivo, interno, de personagens que se deparam com o crepúsculo de um mundo em dissolução, que gera nos sujeitos o espanto movediço de uma procura por si – em espaços ambivalentes internalizados, em que a psique está em debate com a exterioridade – sem o auxílio de horizontes fixos dados por uma personalidade ativa e perene. Nessa via, tomemos uma perspectiva mais teórica sobre a (in)constituição do romance:

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do

romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 2002, p. 397).

Para o romance, a quebra constante da forma é sua (in)consciente procura, nesse bojo há o gozo da ruptura, dos deslocamentos e da miscelânea de gêneros. Ao romance não basta a novidade de temas, a expressão de novas ideias, pois tão importante é fazer de sua forma uma provocação à inteligibilidade dos seus predecessores e dos seus possíveis leitores – não ser assimilado pode ser um troféu, que honra a ruptura como sendo radicalmente blasfemadora da norma. Segundo Mikhail Bakhtin, o romance é o desafio mais agudo à teoria literária, por conta de suas metamorfoses tão imprevisíveis e ainda em franco desenvolvimento – se é que há alguma forma final que estabelecerá um cânone para ele.

Diz Bakhtin: “o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação). Os mortos são honrados de maneira diferente, eles são retirados da esfera de contato, e podem e devem ser evocados em outro estilo” (BAKHTIN, 2002, p. 411). O romance abre seus espaços não apenas para o estabelecido e celebrado, como é comum na exaltação das epopeias clássicas. Estranhamente, o que ganha seu cenário de frente são os desequilíbrios das sociedades e dos sujeitos na narração e/ou na descrição. Fora de uma absoluta ode ao nacional – embora nem sempre seja assim – ele expõe as vergonhas das nações e de seus componentes inumanos. O romance é o cosmos de encontro do morto e do vivo, entrelaçados para dar conta de uma complexidade irreduzível e não totalizante. Com tranquilidade, podemos dizer, por exemplo, que o *ente* Brasil é o que aparece em Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, Bernardo Carvalho, Victor Heringer, Andréa del Fuego, Julián Fuks, Itamar Viera Junior e outras tantas pessoas que escrevem romances e se ocupam de elementos referentes ao país. Entretanto, nenhum esgota o tema, não se pode erigir apenas um período ou tampouco abdicar da complexidade exposta em cada microcosmo. Não há apenas um estilo que os identifique ou uma única porta de entrada, tampouco um ponto de chegada estabelecido. Há vários mortos nos escritos desses autores que permanecem vivos e agenciando leituras e escrituras sobre/no Brasil. Nenhum pode ser lido como a *Ilíada*, a *Odisseia* ou *Os Lusíadas* tal qual retrato da “essência” de um povo. O romance, principalmente o modelo que transita a partir da segunda metade do século XIX, trabalha para além da glória para dar conta da falha, do inesperado que não se resolve com o heroísmo ou com o apelo de uma essência nacional que supostamente habitaria cada povo.

Talvez porque as falhas e os mortos podem ser muitos, mutantes e renováveis, o romance se negue tanto aos esforços da teoria literária de conformá-lo à escolha do cânone, e escape aos moldes.

A representação do passado no romance não implica absolutamente a modernização deste passado [...]. Pelo contrário, a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no romance. A atualidade, com sua experiência nova, persiste na sua mesma forma de visão, na profundidade, na agudeza, na amplidão e na vivacidade dessa visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e que altera a singularidade do passado. Pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado, da autêntica linguagem estrangeira de um passado estrangeiro (BAKHTIN, 2002, p. 419).

A maneira de olhar o passado feita no romance é de quem vê o estrangeiro, o estranho, passeando no presente. Na visão do filósofo russo, não se trata de modernizar o antigo e sim conferir-lhe uma linguagem estrangeira a esse passado, uma que não foi possível enquanto ele era o presente. Algo disso acontece no exercício dos narradores dos dois romances de nosso *corpus*, Halla e senhor antónio silva, que estranham e, com isso, desentranham o passado no presente em que produzem as narrativas. Por exemplo, Halla não sabia sempre das violências do Steindór, embora estivessem várias delas acontecendo sem disfarce. Por sua vez, o senhor antónio não conseguiu encarar suas vilanias enquanto tais porque, de forma sumária, estava tomado por ideais de amor e de família, que ofereciam justificação para suas ações. É no presente que o passado pode ser autenticamente representado e conferido. Na hora vindoura, a normalidade de agora pode ganhar a estranheza. O passado vira um estrangeiro no presente e, assim, suas diferenças de língua, sotaque e comportamentos podem ser vistas com mais justeza.

“O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro” (BAKHTIN, 2002, p. 420). Diferentemente da epopeia – que lida com a glória ou a profecia dela – ou da historiografia – que pode se tornar revisionista e reacionária ao ler o passado –, o romance consegue, embora não esteja garantido que vá, lidar com a reinterpretação do passado e, deste modo, operar deslocamentos importantes, principalmente de afetos sobre a história. Por exemplo, é tarefa mais simples admitir na fala do senhor antónio ou do silva da europa que parte da população portuguesa foi apequenada e canalha na relação consigo e com a ditadura do que seria colocar os mesmos termos em um livro de história que tente abarcar

o período. Cabe no romance a crítica do passado em termos mais evidentes e diretos, sem ser totalizante e, no entanto, sem prescindir de exhibir aspectos de uma complexidade existente. De forma canônica, na história dita oficial acham-se comumente justificativas mais gerais e se estabelecem relações que explicam comportamentos e movimentos. No entanto, não conseguem penetrar na intimidade do comum, quando muito esmiúçam o que de particular aconteceu entre figuras historicamente relevantes. Verdade é também que a teoria literária e a própria literatura ofereceram confrontação ao campo de estudos sobre a história, conforme explanado por David Harlan (2014, p. 14-20) e por Benito Bisso Schmidt (2014, p. 193-198), que se organiza atualmente em uma perspectiva menos totalizante e ilusória sobre a possibilidade de contar o passado, em seus diferentes níveis, a partir de perspectivas que reconhecem melhor as limitações de cada visada.

O senhor antónio é o absolutamente normal e comum – um barbeiro, um marido, um pai como tantos outros, um homem médio tal qual a maioria dos portugueses da época – e aí reside uma força incomum, que guia o nosso olhar para entender a contribuição dos normais e da normalidade para estabelecer e manter a desumanização alastrada do projeto de Salazar. Mais do que observar os elementos históricos de uma nação isolada do resto da Europa, de um país empobrecido e rudimentar, de uma Igreja interessada em poder, enxergamos o microscópio das subjetividades de elementos que não aparecem na história oficial ou no aprendizado dos livros didáticos. O prisma é importante para o romance e também para a compreensão e a reavaliação do passado que não se movimenta somente pela força dos grandes, não obstante com o apoio relevante dos pequenos, dos indivíduos.

No plano mais restrito a ideia bakhtiniana também funciona, Halla percebe o quão amainados são os habitantes daquele lugar e as relações de cumplicidade com os arbútrios. No presente em que escreveu, entende as diferenças e as contribuições das omissões que sofreu no passado. Compreende que a dinâmica coletiva, por mais interiorizada e normalizada que possa ser em um período, ganha novos contornos no presente estrangeiro. Consegue pelo ato de descrever entregar a estranheza do que lhe foi sucedido. Não somente a história coletiva ou factual ganha a possibilidade de reinterpretação no romance, o plano menor e imaginário consegue usufruir da mesma artimanha. Claro que a história de Halla assume para nós também uma força de verdade coletiva, porém menos localizável e comparável com acontecimentos de grande envergadura, como no caso de *a máquina de fazer espanhóis*. Não se trata de um enredo mais importante que outro, na verdade são complementares e explicam, com prismas diferentes, dinâmicas muito

semelhantes de censura e desumanizações que os despotismos – amplos ou restritos – podem ensejar nas comunidades.

As personagens que protagonizam as ações do romance – que desenvolvem o processo de autoconhecimento – são uma forma de denúncia sobre a existência acerca das limitações e iniquidades do mundo tal como ele se configura socialmente com as suas barreiras. A questão parece ser que os (anti-)heróis romanescos apresentam a discordância, eles aumentam o volume lá onde a melodia desafina e mostram os paradoxos. Ainda baseados em Georg Lukács procuremos entender os porquês disso:

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta a indolência e autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio. (2009, p. 92).

Os (anti-)heróis dos romances, as personagens que protagonizam as ações, são do campo da desagregação, da dissonância, do demoníaco, ou seja, daquilo que visa desorganizar, mas com o objetivo de denunciar o que em silêncio apodrece. Eles são a forma de dar a ver aquilo que é escondido ou cerceado. Diferentemente do enfoque de causa e efeito das histórias jornalísticas, das análises jurídicas, do funcionamento da lógica, a personagem (anti-)heroica ganha no romance um espaço sem censura para esmiuçar e experimentar, apesar dos riscos, os lugares e alternativas que estão além da razão colocada pela cultura. Para essas personagens, a falta de fundamento psicológico e social não são empecilhos para extrapolar as proibições repressoras. Aquilo que na cultura ganha aspectos de uma organização supostamente divina ou natural como forma de mascarar ou coibir questionamentos não tem apelo para barrar a ação ou a curiosidade dessas personagens sempre heroicas – ao menos tendo em vista o valor de sua coragem em percorrer caminhos atravancados por discursos que amedrontam, calam, cerceiam, segregam, excluem e, por vezes, aniquilam os que ousam atravessar seus escrutínios.

Nesses caminhos de dissonância e de autoconhecimento, interessa-nos refletir por meio de personagens que se deparam com um tipo específico de acontecimento em suas histórias, que seja averiguar o que resulta do contato com a morte de outrem e a angústia decorrente para um caminho de desenvolvimento da consciência sobre si no mundo. Por

quê? Apresentemos o motivo utilizando a conceituação proposta pelo professor e filósofo Vladimir Safatle:

[...] a morte e a angústia no caminho da formação da consciência-de-si têm funções lógicas bastante precisas. Pois elas indicam o processo necessário de abertura àquilo que, do ponto de vista da consciência imersa em um regime de pensar marcado pela finitude da representação e dos modos de categorização do entendimento, só pode aparecer como desprovido de determinação. (2012, p. 24).

Portanto, diante desse panorama, trabalhar na análise de personagens que têm experiências com a morte funciona como um campo de observação de percursos que se orientam para fora das determinações de normalidade e para além dos limites sobre o humano. É como se o contato com a morte ou a consciência direta sobre ela fosse uma mola propulsora em direção a questionamentos que buscam averiguar as verdades sobre o mundo exterior, mas principalmente o interior.

Diante desse cenário, paulatinamente emerge nova consciência no sujeito sobre o mundo e se endossa o anseio pela liberdade além do conformado pelas normas vigentes e não mais validadas pela experiência pessoal. Contrasta-se, portanto, o desejo de cada sujeito diante das regras erigidas na cultura. Algo como se o contato com a morte fosse uma espécie de ultimato que impele o sujeito a deparar-se com a finitude e o questionamento sobre aquilo que quer – muitas vezes resultando em um confronto com o que lhe foi determinado pelo mundo – a organização social. A proximidade da morte exaspera a angústia como um combustível para se interpelar as condições sempre limitadas e finitas das definições instituídas sobre as certezas – sempre precárias – acerca da existência. Esses movimentos, por consequência, são positivas ameaças de expansão e de liberdade sobre as naturalizações, os determinismos e imagens cristalizadas relativas a si e ao mundo.

Assim antônio da silva descreve a angústia diante da morte da esposa, laura, em *a máquina de fazer espanhóis*:

com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. [...] com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder (MÃE, 2011, p. 21).

A morte expõe a falta física da pessoa perdida e faz com que, aquilo que outrora era uma força de vida, torne-se um peso psíquico. Como dito pela personagem, é um peso desumano: empurra para além dos limites do que normalmente se experimenta. O que o falecimento da pessoa amada não traz é o esquecimento do que foi vivido, tal como antônio da silva reflete, o amor vira um fardo desumano para os que sobrevivem e que se deparam com a finitude da existência humana e a continuidade dos sentimentos. O que mais tarde o leva a dizer: “[a morte é] um caminho disparatado que é partir sem na verdade se sair do lugar” (MÃE, 2011, p. 102). É como perder algo que na verdade não deixa de existir, uma falta que é presença. O disparate – o sem sentido da morte – faz corroer os sentidos no nível que extrapola o determinado como humano. No mesmo sentido, Halla diz em *A desumanização*: “[...] a morte que usava desfazer tudo” (MÃE, 2014, p. 18). O fim último dos sujeitos assola, varre tudo de lugar, ao menos, para os que sobrevivem. Ela desfaz as determinações e aponta para a precariedade dos planos, como se colocasse as expectativas distantes para serem analisadas uma a uma pelos que sobreviveram. A morte desfaz e o modo de lidar com ela, para os vivos, é refazer tendo uma nova realidade cindida como horizonte.

O contato com a morte é uma abertura para aquilo que está além do determinado nos costumes: a diferenciação. Funciona como um *big bang* pessoal com reflexos na relação do ser com o mundo. Semelhante à grande expansão, essa experiência acarreta uma reforma criativa que destrói e constrói camadas das personagens: faz urgente um aprofundamento da consciência sobre si e, para isso, implica novos e atrevidos olhares sobre o outrora irrefletido e alicerçado. A morte como representação da falta do ser amado – o ente querido – faz mover o desejo, ou seja, desloca o sujeito em busca de significações que deem conta dessa fenda que se abre com a falta. Nesses romances, a morte funciona como matriz do movimento das subsequentes ações. “Através do desejo, na verdade, a consciência procura a si mesma. Até porque devemos ter clareza a esse respeito, a falta é um modo de ser da consciência [...] que insiste que as determinações estão sempre em falta em relação ao ser” (SAFATLE, 2012, p. 40). A morte funciona como exemplo da falta mais radical, a última e intransponível ausência. Diferentemente de objetos comuns que podem ser eventualmente sublimados ou satisfeitos de maneiras menos penosas, a morte de alguém amado e significativo empurra os sujeitos para um trabalho desafiador e que, portanto, não pode ser alcançado de modo simples. As determinações são postas em xeque.

Diz Halla: “a morte era muito longe, comentava eu. A minha irmã queria ser longe e talvez não houvesse maior distância do que a da morte” (MÃE, 2014, p. 54). A morte distancia a presença física e – por mais paradoxal que seja – preenche e inunda em seu lugar com a falta, que de modo algum corresponde ao vazio. Como expressado por antônio da silva, fica o fardo. Halla manifesta a questão com uma perspectiva complementar: “o meu pai, que era um nervoso sonhador, abraçou-me brevemente e sorriu. Um sorriso silencioso, o modo de revelar ser tão imprestável quanto eu para o exagero da morte” (MÃE, 2014, p. 11). A falta está relacionada ao exagero da infinitude da morte que solapa as perspectivas do pai sonhador e da gêmea enlutada, que complementa: “comecei a sentir-me violentamente só” (MÃE, 2014, p. 11). Uma solidão de sentidos e repleta de falta, que empurra para a exploração da existência cindida em busca de compreensão sobre o novo cenário. Uma violência capaz de solapar a companhia corpórea do ente, mas de presentificar sua ausência na experiência interna da pessoa enlutada.

A falta, portanto, é a manifestação da infinitude, não da carência, na medida em que ela impinge o sujeito para se liberar de determinações finitas (cf. SAFATLE, 2012, p. 42-43). Assim, sua potência é de expansão e de procura por algo além do que já está dado. É a eclosão da insatisfação com o que está sedimentado, quando na verdade deveria estar em devir. Um modo de revolver os fundamentos psicológicos e sociológicos que, se estancados os sentidos, gangrenam. Outra função importante da falta e do consequente desejo por significações é descrita por Safatle: “a falta aqui é, na verdade, o modo de descrição de uma potência de indeterminação e despersonalização que habita todo sujeito” (2012, p. 44). Sendo assim, a falta – e aqui nos referimos à que é gerada pela morte – é um impulso para despersonalização, que assume um potencial de estranhamento no reconhecimento da humanidade nos sujeitos e nas personagens.

A percepção de antônio da silva se aguça sobre questões que não atentava anteriormente: “preparem-se sofredores do mundo, o tempo não é linear. o tempo vicia-se em ciclos que obedecem a lógicas distintas e que se vão sucedendo uns aos outros repondo o sofredor, e qualquer outro indivíduo, novamente num certo ponto de partida” (MÃE, 2011, p. 105). Preocupado que era com o progresso de sua família, ele enxergava o tempo como linear, encarava cada situação como um degrau ou uma etapa que os conduziria a um futuro. Com a morte de laura, o tempo sofre uma indeterminação: os ciclos não conduzem à frente, eles fazem – por causa do sofrimento – retomar ao ponto inicial. Essa perspectiva é carregada de desencantamento bruto, pois o retorno é como se

o acúmulo fosse uma brincadeira sem sentido, uma vez que se retorna sempre a um lugar dos começos, não como um refresco diante da possibilidade de recomeçar, mas como um desdém da vida que insiste em repor o “sofedor” a um ponto que se imaginava superado, nesse caso, o da solidão. A morte demonstra que a vida não é feita de progressos contínuos, antes ela demanda revisões intermitentes.

De maneira similar, Halla experimenta a indeterminação depois da morte de Sigridur: “Nada se definia. [...] Deixava-me [o pai] à sorte, cheia de palavras estranhas cujo significado me custava encontrar” (MÃE, 2014, p. 16). A irmã morta dava, na maior parte do tempo, as acepções a Halla sobre o mundo, escolhia os destinos e planejava os passos. Depois, sobrou à gêmea viva a indefinição, o trabalho de descobrir os significados das palavras, como se ela tivesse retornado a um ponto de partida: ressignificar a estranheza de cada coisa – que mesmo antiga – aparecia como nova. Essa imagem dá conta do desafio, mas também faz-nos vislumbrar a potência positiva da indeterminação: o novo. A morte do outro amado faz com que os narradores dos dois romances deparem-se com a necessidade de reconstrução do mundo e de si. O uso da narrativa é o modo como organizam essa visada sobre o passado a fim de organizar e dar sentido à própria existência.

1.2 Prosa, poema e poesia: trânsitos

A poesia na tessitura dos dois romances aparece como uma linguagem fora da norma – Outra –, que é feita e apreciada nas margens, silenciosamente, já que elas questionam de muitas maneiras o que está normatizado no centro daqueles lugares. O que faz sentido se já dissemos com Lukács (2009, p. 72) que a literatura é um lugar da dissonância. Mas agora queremos refletir acerca de uma forma literária específica, a poesia, que de modos distintos é representada nos dois romances. Começemos com essas perguntas: o que é uma poesia? O que faz um poeta? Esses não são questionamentos incomuns. No escopo do senso comum, a poesia assume um sentido geral de manifestação de algo da sensibilidade humana ou mesmo de um modo de expressão da beleza. Por exemplo, distante do campo das artes, comumente não há hesitação em classificar um atleta que faz belas jogadas no futebol, respectivamente, de poeta e de poesia. Entretanto, no campo da teoria da literatura ou das discussões sobre a estética não encontramos facilidade nessas definições. Talvez, possamos atribuir a dificuldade aos contrastes e às ambiguidades que a poesia – enquanto obra literária – comporta tanto na composição

quanto em seu conteúdo. Alfonso Berardinelli (2007, p. 13) dirá: “definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético”. Deste modo, não estamos diante de perguntas novas que comportem respostas simples e tampouco unívocas na literatura.

Ainda segundo Berardinelli (2007, p. 13), “o discurso sobre a poesia assume, portanto, a forma de um tratado de teologia negativa: um ‘entretenimento infinito’ [...], discursos sem fim”. Admitimos a impossibilidade de definir o que é poesia ou, ao menos, a dificuldade de uma teoria que não seja apenas voltada a dizer aquilo que ela não é. Entretanto, defendemos que um campo profícuo de investigação deve ser a própria poesia – sem, com isso, negar a possibilidade de articulação desses saberes com outros discursos como o filosófico.

Mais que pensar a poesia na prosa ou as diferenças entre elas, parece-nos importante entender como o estatuto, a verve poética transpassa-se em diferentes formas. Algo na ordem que foi antes dita por Fernando Pessoa, em “prefácio a ACRÓNIOS”, texto que apresentava o livro de Luís Pedro Moitinho de Almeida, advogado e escritor português, em 1932: “O progresso da poesia, isto é, o das formas poéticas – pois da mesma poesia, que é a verdade viva, não pode haver progresso [...]” (PESSOA, 2022, p. 77). Note-se que a poesia permanece perene nessa possibilidade de transmitir algo de uma verdade de tipo especial, que seja “viva”, pulsante em seu dizer. Como vai frisar Fernando Pessoa – alinhado pelo seu próprio tempo – na continuação do prefácio, o que se modificam são as formas poéticas, as regras que tornam inteligíveis os escritos poéticos de cada época, limites formais que sofrem modificações, idas e vindas no decorrer da história, acerca do que é convencionado como ideal.

Álvaro de Campos diz em [Ritmo e poesia]: “tudo é prosa. A poesia é aquela forma da prosa em que o ritmo é artificial” (PESSOA, 2022, p. 104). Aqui também estão borrados ou mais precisamente entrelaçados os limites entre a prosa e a poesia. Na opinião de Campos, a diferença entre uma e outra forma seria o ritmo na poesia. Ainda mais curiosa e incomum é a sua afirmação de que a poesia está contida na prosa, uma espécie dela que galga curta distância pelo artifício do verso e do ritmo estabelecido entre eles. Distantes dessa defesa polêmica, interessa-nos a ideia de que a relação entre poesia e prosa é estreita e permeável entre si.

Posterior às elaborações advindas de Pessoa, no século XX eclodiu a “emergência” da prosa poética, do fluxo de consciência e das experimentações que borraram as barreiras que tentavam limitar os gêneros literários. Entre exemplos notáveis

e amplamente tidos pela crítica literária como os mais bem-acabados exercícios estéticos dessa ruptura entre os gêneros, podemos citar desde James Joyce a Clarice Lispector, de Marcel Proust a Virgínia Wolf, passando por Guimarães Rosa, só para destacar alguns dos que fizeram penetrar a poesia no exercício da prosa. Sem ignorar os que fizeram anteriormente o caminho inverso, ao penetrar a prosa no âmago da forma poética, como fez Charles Baudelaire e Stephane Mallarmé, ainda no século XIX. O ponto que queremos destacar – concordando com Pessoa e também com Octavio Paz – a poesia assume formas poéticas que vão além do verso, das rimas ou das estrofes, suas formas transmutaram-se em diferentes caminhos que desaguaram inclusive na prosa, resultando em um híbrido ainda em metamorfose e em debate. Algo que pode ser descrito com um dos valiosos versos de Caetano Veloso, em “Língua” (1982), que faz ode em (des)encanto à língua portuguesa e não deixa de expressar opinião sobre a literatura: “poesia concreta e prosa caótica”. A poesia assume, como nas construções de Décio Pignatari e dos irmãos e poetas Augusto de Campos e Haroldo de Campos – possivelmente também fontes de inspiração para o referido verso do compositor baiano (VELOSO, 2017, p. 221-273) –, formas concretas e elaboradas na provocação arbitrária e paradoxalmente refletida sobre o espaço que a palavra ocupa na página ou em diferentes suportes.

O romance e sua prosa que pareciam regrados pela ordem, por um certo nível de compreensão e de entendimento da diegese das personagens por meio da metáfora completa do livro, passam a ser contaminados com o caos da poesia, do vigor das palavras que encerram metáforas a cada capítulo, página ou mesmo frases. A poesia reflete-se no estilo da linguagem que aumenta o lirismo e também os desconcertos na prosa. Valter Hugo Mãe, inegavelmente, filia-se a esses exemplos que mesclam características da poesia em sua prosa, mais até que em sua poesia, que se apresenta menos lírica e hermética. A composição de sua prosa está impregnada dos modos da poesia, tal como ele compartilhou em entrevista ao jornal português Diário de Notícias, por ocasião do lançamento de *As doenças do Brasil*, em outubro de 2021:

a mim o que me faz correr e criar um nomadismo de livro para livro é um certo poema. Mudar de latitude e de mentalidade tem muito que ver com a tentativa de caçar o distinto, o poema novo. [...] Não queria qualquer novidade histórica, nem o romance é um levantamento linguístico fidedigno, nem sequer antropológico, vale o mesmo que qualquer poema. É uma proposta de criatividade poética (MÃE, 2021, s.p.)

Mãe compartilha conosco, seu público leitor e crítica, um pouco do modo de elaborar a composição de seus romances: como poemas, no intuito de falar algo novo por meio de uma linguagem poética, algo próximo, podemos afirmar, “a verdade viva da poesia” dito por Fernando Pessoa. Poema e poesia parecem sinônimos para Mãe, na medida de que vale mesmo é a criatividade poética – o exercício da experimentação da palavra poética mesmo que ela não assuma a forma ou as vestes do poema, mas adorne uma prosa híbrida, que não se enxuga da possibilidade de molhar as palavras de muitos significantes.

Na questão da prosa poética, observamos o quadro atual de uma maneira mais panorâmica com a ajuda de Bakhtin: “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2002, p. 399). A linguagem do romance não pode ser caracterizada apenas pela presença da prosa, por mais constante que seja seu uso. É próprio desse jovem gênero misturar e deslocar elementos de outros lugares e diferentes gêneros. Assumimos que o romance – sem dizer que seja uma exclusividade dele – é altamente subversivo: perturba as formas estabelecidas, irmãos mais velhos, e toma deles emprestado seus elementos para fazer um outro uso. Por debaixo do que o cânone versa, o romance sabota para criar novos modos de dizer em outros tempos – que não são apenas burgueses, mas também periféricos, pós-estruturalistas, tecnológicos, hiperconectados, espaciais e híbridos. O romance aproveite-se de sua juventude e da liberdade da forma para experimentar em uma existência cheia de diferenças; por outro lado, que ele use elementos de gêneros estabelecido há milênios, indica o quanto o passado consegue ressoar no presente, como fantasmas antigos.

Continuemos a pensar a questão dos contágios entre prosa e poesia com a ajuda de Octavio Paz: “Toda vez que surge um grande prosista a linguagem nasce de novo. Com ela começa uma nova tradição. Assim, a prosa tende a se confundir com a poesia, a tornar-se ela mesma poesia” (2012, p. 96-97). Antes disso, o pensador mexicano diz que a prosa dispõe de mais liberdade formal, em sua construção, que o poema (cf. PAZ, 2012, p. 75). Os caminhos que fazem convergir a poesia na prosa se entrelaçam de muitos modos pelo ritmo – a cadência – e a profusão de imagens poéticas que permeiam e fecundam a prosa poética.

Comecemos por examinar como a poesia é retratada em *A desumanização*². A composição do romance – como é comum na obra de Valter Hugo Mãe – se dá por uma linguagem de grande carga poética – prosa poética: apresenta elementos constitutivos da poesia como o foco no “eu” da narradora-protagonista e a recorrência às memórias repletas de imagens oníricas, a grande introspecção do relato que une o dentro e o fora da personagem por seu olhar, além do extenso uso de metáforas que encontram sentidos imediatamente abundantes de imagens. Podemos ainda nos afiançar em Octavio Paz (2012, p. 22), que afirma haver “poesias sem poemas”. O mais importante está em elaborar imagens que provoquem uma gama incontável de sentidos. Ou dito com o poeta mexicano: “jamais atenta[r] contra a ambiguidade do vocábulo” (PAZ, 2012, p. 30). A prosa poética não está focada em uma trama que atenda aos princípios de uma lógica externa ou mesmo em aspectos que estão além do “eu”. Ela está mais próxima da poesia e da busca pela inflexão do/no ser em uma investigação íntima, cheia de associações imaginativas e pouco preocupadas com a ordem factual. O eu e o seu modo altamente subjetivo de designar novos sentidos sobre o mundo toma o foco na prosa poética.

O pai de Halla acredita irremediavelmente no poder da palavra:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas na expectativa da reunião com o outro (MÃE, 2014, p. 27).

Para Gundmundur, a palavra constrói o mundo. É ela quem traz aos seres a beleza do mundo e designa a beleza nele. A palavra é criação e a consciência sobre todas as coisas a que ela se associa. Conforme descrito pelo texto bíblico no livro de João: “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, João, 1, 1-3). O Verbo é o agente de Deus para criação de cada coisa – o seu verdadeiro poder. Ambos se confundem: Verbo e Deus, um está com outro e são um só. Podemos inferir que sem o Verbo – a palavra – não haveria consciência sobre/da criação, já que sem ele nada do que foi executado saberia sobre si. A palavra reflete cada coisa para que ela exista conscientemente. Antes da nomeação, há apenas o

² Parte desse capítulo foi apresentado no II SILC com o título: “A poesia como forma de ler o mundo em *A desumanização*” e será publicado no e-book: *Comparativismo e Traduções Intersemióticas*. Organizado por Christina Ramalho, Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois. Aracaju: Criação Editora, 2022

inconsciente dos objetos não mensurados. É necessário algo do exercício adâmico de trazer luz e sentidos a todas as coisas criadas por intermédio da palavra. Semelhante a ideia do mito bíblico sobre a solidão de Adão antes de Eva, Gundmundur apercebe-se da necessidade de um interlocutor – do outro – para que de fato a beleza, o mundo e os sentidos completem-se. O diálogo ou o acesso à leitura do outro é a oportunidade capital para que o mundo de fato exista. Têm-se, portanto, a necessidade da palavra e do outro para que exista a partilha – talvez o sentido primeiro do mundo, a motivação basilar para que haja a procura de significações. Eis a primeira acepção de poesia que podemos associar: “[...] poesia é um construir” (HEIDEGGER, 2006, p. 167). É no compartilhamento da palavra que se constrói o mundo e a poesia para Gundmundur. O poeta não está isolado, ao contrário ele está ávido pelo contato com o outro. Mesmo que a descrição do “lago” seja altamente subjetiva – um exercício do “eu” –, para o pai de Halla, isso não é um empecilho ao diálogo, pois o sentido do que se almeja dizer necessita de alguém que ouça para que o movimento se complete:

[...] ‘nenhuma coisa é onde falta a palavra’. Onde algo falta, dá-se um rompimento, uma quebra, ocorre uma interrupção. Romper com alguma coisa significa retirar-lhe algo, deixar que algo lhe falte e falhe. Algo está faltando significa: algo está falhando. Nenhuma coisa é onde falha a palavra, essa que nomeia a coisa. O que significa ‘nomear’? Podemos responder assim: nomear é aparelhar alguma coisa com um nome. (HEIDEGGER, 2011, p. 124).

O construir só é possível pela palavra, como assinala Heidegger, que se faz livre da censura e do silenciamento. Na falta dela, ao invés de beleza, tem-se a falha e falta. Não há construção – reunião – tampouco partilha. Aquilo que se nomeia, ultrapassa a coisa para ser algo, um aparelho com sentido: ganha existência. A palavra constrói desde o mais básico das relações humanas ao nomear cada aspecto até a identificação do mundo, o reconhecimento do outro, a composição dos afetos. Deixar que a palavra falte é interromper o fluxo humano, fazer falhar a construção e suspender o movimento de partilha. Retornando a Gundmundur, percebemos que ele é mais do que alguém sensível ao poder das palavras na organização humana:

O meu pai escrevia os seus poemas e fervia de se pôr no papel. Inventava poemas como se não fosse seu autor. Pasmava diante deles, incrédulo, com dificuldade de entender de onde surgiam as palavras, como era possível que o explicassem (MÃE, 2014, p. 30).

O pai de Halla é um poeta. A sua poesia o toma, não o contrário. Ele espanta-se diante da capacidade das palavras se organizarem na forma de um poema por intermédio de seu trabalho de elaboração. No entanto, mesmo sendo tomado por um processo que lhe parece inconsciente, os poemas fervem ao tomar vida no papel e explicam o poeta. As palavras criam beleza e vão além disso ao gestar uma entidade – o poema – que consegue dialogar com aquele que a lê. Uma escrita que guarda relação com o não-sabido, mas que agora pode vir ser dado a saber. Pode fazer consciente o que estava disfarçado, camuflado, que existia como enigma. Baseada em Octavio Paz, a crítica literária Leyla Perrone-Moisés dirá: “a palavra poética assume a função de reencantar um mundo já desprovido de forças ocultas. As ‘forças ocultas’ serão as da própria linguagem como sistema depositário e produtor de sentidos [...]” (1998, p. 167). O poeta traz de volta o encanto ao mundo – o verdadeiro espanto porque traz à existência coisas que, embora intuídas, não estavam nomeadas e, portanto, eram faltas/falhas. O poema, então, traz o poético à presença do poeta e daqueles que tomam contato pela leitura.

Indo diretamente a Octavio Paz poderemos complementar o pensamento sobre esse novo encanto: “quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, deparamos com o *poético*” (2012, p. 22, grifo nosso). O poeta é como o instrumento para que o poético tome forma pelo trabalho engenhoso e o esforço daquele que escreve. Generosamente, o poema explica o seu autor e, potencialmente, seus leitores. Visão corroborada por Michael Hamburger (2007, p. 56): “o objetivo dos poetas, pois, é ‘dizer verdades’ [...]; a escrita é um ‘feito’ – um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial. Por outras palavras, é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, não o contrário”. O poeta vai em busca da verdade, uma forma de explorar a si, de lançar luz sobre aquilo que ainda não está iluminado. Nesse processo, ele vê seu “eu” se espelhar e ser ultrapassado pela poesia. Gundmundur pasmava diante desse poder, permanecia incrédulo e fascinado pela explicação de seu “eu” – a verdade – transposta ali no papel. A poesia transfigura-se assim em um modo de (re)ler a si mesmo e ao mundo. Como modo de se aproximar de Halla, dissipar a angústia de ambos e promover ensinamentos, Gundmundur compartilha sua visão mais direta sobre a poesia e sua relação com o mundo:

A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a tenra capacidade da tragédia. A tragédia, para o poema, é

apenas uma possibilidade. Como um humor momentâneo. Eu perguntei: posso chamar a vida de poema. E ele respondeu: podes chamar a vida de poema. Ou podes chamar a vida de normalidade. A vida é a normalidade e deus é a normalidade. O poema é normal. Onde há palavra, há deus. Onde nasce a palavra, nasce deus. Todos os outros lugares são ermos sem dignidade (MÃE, 2014, p. 45).

Para ele, é com o nascimento da palavra que deus nasce também. É a poesia o instrumento e a força de criação que deus utilizou para criar o mundo. O poeta é um deus capaz de dar dignidade e existência a cada coisa. Nessa perspectiva, a poesia é a maneira mais elevada de uso da palavra e é pura imanência na criação. A poesia está em todos os sujeitos, que podem experimentar o divino prelúdio da palavra criadora. Como revela Gundmundur, cada ser é “a carne do poema”, é a matéria com a qual o poema desenha-se e se desenvolve no universo infundo de potencialidades terríveis ou belas. O poético – essa inapreensível (re)carga da poesia – é que tão somente pode ser revelado pelos poetas. Então, podemos admitir os poetas como aqueles que tem a sensibilidade de olhar cada coisa do mundo e ler a poesia que as cria e as move. O poeta é, pois, aquele que verdadeiramente vê e dá a ver pelo poema. Nesse sentido, Heidegger diz:

[...] a poesia fala por ‘imagens’. Assim e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações. Imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar, mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas. (2006, p. 177).

A poesia faz visualizar inclusive a criação, ainda que por intermédio de uma imagem-imaginada. Uma imaginação que não ilude, de outro modo explica e recupera as verdades. O estranho vira familiar e, dessa maneira, a poesia faz do mundo a normalidade a cada experiência poética que revela, nomeia e faz habitar. Sim, a poesia traz a dignidade para o que antes era “ermo”, ela habita com os sentidos. Ela substitui a falta e as falhas com as explicações que não se esgotam facilmente, uma vez que a poesia é o próprio instrumento com que “deus escreveu o mundo” – ela é a divina força de criação, mas é também a escrita que requisita leitores. Na imaginação proposta por Gundmundur, deus é o primeiro poeta e, remetendo ao Gênesis, podemos afirmar – utilizando essa perspectiva mítica – que fez os seres à sua imagem, por isso o poeta pode também criar novas perspectivas, novas leituras criativas. Senão vejamos como Halla descreve seu pai:

Eu disse-lhe [a Steindór] que o meu pai também punha versos no lugar de cada coisa. Ao invés das pedras, ele tinha versos. Tinha versos no caminho. [...] O meu pai, Steindór, põe palavras nas mãos e elas começam a piar e são iguais às andorinhas. Vão embora com elas. Para sempre. Palavras para sempre. [...]

Andam acompanhadas delas e ensinam-lhes a brincar e a serem felizes. Quando passam os bandos a voar, o meu pai diz que é um texto. Diz que podemos ler. (MÃE, 2014, p. 44).

Por meio de uma linguagem de alta carga poética, Halla descreve como as palavras ganham vida no manejo do poeta e dão vida a todas as coisas. Não há o peso das pedras no caminho, há versos alados que se preparam pouco a pouco para voar para sempre. Verso a verso, estrofe a estrofe, frase a frase até formar um poema, uma prosa, mas sempre com poesia – o ânima. A questão da poesia não paira se ela assume o formato de poema ou de “texto”, pois as palavras voam em bandos que se podem ler para além da forma. Importante é que sejam “para sempre” na capacidade de manter o poético. Se deus animou a matéria, o escritor anima a palavra e faz dela vida. Ele faz isso para libertar: as verdades, as palavras, o eu. Ou, como afirma Jean Cocteau: “além das palavras significarem, elas gozam de uma virtude mágica, um poder de encantamento, de uma faculdade de hipnose, de um fluido que atua fora do sentido que elas possuem. Mas ele atua somente quando agrupamos as palavras [...]” (2015, p. 154). A escrita poética possui um encantamento que ultrapassa os sentidos comuns das palavras ou, mais propriamente, manifesta outros sentidos adormecidos. Semelhante ao mito bíblico da criação de Adão, como se a vida fosse soprada entre os agrupamentos de palavras de sorte que as façam mágicas. A magia está próxima da capacidade de desvelamento sobre si e o mundo que a literatura possui. “As palavras nos substituem e devem suprir a ausência dos nossos olhares, dos nossos gestos, do nosso caminhar” (COCTEAU, 2015, p. 154). É como se a literatura pudesse ser um farol que ilumina o dentro e o fora de si, um telescópio que aproxima o outro, um apoio de sabedoria que ajuda a aprender e a caminhar com mais tranquilidade pela diferença no mundo.

Na dificuldade de conjugar o luto de Halla e de sua mãe, Gundmundur faz a filha despertar para novos sentidos pela leitura. A narradora admite: “o meu pai desentristeceu-me. Prometeu que leríamos um livro. Os livros eram ladrões. Roubavam-nos do que nos acontecia. Mas também eram generosos. Ofereciam-nos o que não nos acontecia” (MÃE, 2014, p. 40). Diante de uma realidade de sofrimento, restava o “roubo” da imaginação poética, que retira o peso para dar espaço à beleza e acrescentar paisagens e acontecimentos. Os livros roubam a validade dos sentidos estritos para fazer livres perspectivas menos conformadas. Não é mera distração ou devaneio, é crença e ação: “devia ser a poesia do meu pai que me mimava. Os livros. Eram os livros. Dizia-me coisas bonitas e eu sentia que a beleza passava a ser um direito” (MÃE, 2014, p. 41). O mimo

que a poesia dá é a transformação do olhar sobre o horizonte – o direito antes desconhecido ao belo. Relembremos que a poesia propaga sentidos pela imaginação, o poema fazia com que Halla vislumbrasse além do sofrimento da perda. A poesia alimentava a sua alma e a retirava do pesado jugo do sofrimento. O poema dava-lhe o *direito* de ir além da paisagem imediata. Na diegese de Halla, os poemas de Gundmundur e a sua influência alimentam a busca da personagem por novas leituras do mundo a sua volta. O pai oferece à filha o ânimo pelas palavras como quem amamenta um recém-nascido. E Halla carecia de renascer para novos sentidos.

A necessidade e a confiança na leitura tornaram-se tão fortes em Halla ao ponto de ela afirmar: “as pessoas que não liam não tinham sentidos. Andavam como sem ver, sem ouvir, sem falar. Não sabiam sequer o sabor das batatas. Só os livros explicavam tudo. As pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus” (MÃE, 2014, p. 109). Os livros convertem-se em seu refúgio diante da vida e uma forma de se conectar e se preparar para viver. Depreende-se que, para a narradora, quem não lia não chegava a conhecer o mundo em nenhum de seus estratos. A leitura era capaz de trazer uma consciência mais verdadeira sobre si e o outro – dava o gosto, o tempero a cada coisa da existência. Além disso, os livros ofereciam o refinamento do contato entre o eu e a experiência com o mundo – uma espécie de compreensão e de apuro para os sentidos. Isso está próximo do que afirma Antoine Compagnon tendo por base a vida de Montaigne:

[...] os livros são companheiros sempre disponíveis. Velhice, solidão, ociosidade, tédio, dor, ansiedade: não há nenhum mal comum da vida ao qual não saibam fornecer um remédio, desde que esses males não sejam fortes demais. Os livros moderam as preocupações, oferecem um recurso e um socorro. (2014, p. 107).

Os livros oferecem companhia, conhecimento e cura, ainda que não seja para todo mal. Eles são a presença do passado e a maneira de vislumbrar o futuro. Os conhecimentos que os livros compartilham auxiliam a viver de modo mais sábio e orientam na economia da dor. Se não podem tudo, eles podem o suficiente para garantir sua importância e reforçar sua necessidade capital. A narradora de *A desumanização* oferece uma boa metáfora para explicar o valor da literatura:

Os poemas são instintivos, eu disse. Uma natureza instintiva que quase nos redime. Às vezes, um poema acende-se como um candeeiro dentro da cabeça. Fica-se a ver muito bem o que até então nunca se vira. Pendurar um poema e atravessar com ele a noite inteira sem sequer nos darmos conta de que se fez noite (MÃE, 2014, p. 104).

A literatura é uma estratégia para clarear o que antes estava opaco. Um modo de conhecer o que estava ignorado. Ela é o desvelamento da existência, uma forma de se tomar ciência acerca de si mesmo – a possibilidade de se inaugurar na vida. Seja qual for a modo como se apresente, a poesia pode trazer luz no sentido de uma compreensão mais profunda sobre si. O poema dá a ver o que estava ignorado, mesmo que não estivesse escondido. Os livros penetram no que há de mais profundo nos sujeitos para realizar a redenção possível e aproximar as diferenças. Ainda, conforme Compagnon salienta, “Montaigne nunca deixa de conceber a vida como uma dialética entre mim e outrem” (2014, p. 106). Mesmo sendo um refúgio confiável, os livros deveriam levar os leitores de volta às relações sociais. Quem lê seria, portanto, uma pessoa mais bem preparada para se relacionar com os outros seres humanos. Assim, o livro é um suporte valioso à civilização e às sociedades por tornar os olhares mais amplos, por problematizar a diferença como positividade.

No entanto, a tia de Halla – a mulher urso, uma imagem onírica – chega à comunidade para supostamente cuidar do encerramento do luto. Aversa às palavras, sobretudo àquilo que é poético, a mulher começa a expulsar da casa tudo quanto fosse beleza: das rendas dos tecidos aos livros de Gundmundur. A tia de Halla retira o espanto do desconhecido como se ele fosse uma ameaça: “ela retirara a identidade, para que não se sentisse nada senão a pragmática sucessão dos dias” (MÃE, 2014, p. 107). O esforço dela é pela indiferenciação, o oposto da poesia que tudo tenta imaginar e nomear, o lugar em que os sentidos ganham liberdade (des)construtora. Busca interromper o fluxo subjetivo dos dias pela objetividade absoluta da função pragmática de cada coisa. Com a força e a violência de um urso, ela cala o poeta: “o meu pai ia falar, mas o vozeirão mandador da minha tia cometeu o ruído e o homem infletiu, adentrou-se, desistiu de participar” (MÃE, 2014, p. 107). O poeta, que busca a palavra ambígua e múltipla, é tolhido pelo ruído – oposição ao ritmo e à musicalidade da poesia – que apenas ordena o estabelecido: o silêncio. A palavra poética é o anti-herói, justamente o antípoda do silêncio. Gundmundur inflete diante da força despótica – castradora – curva-se ante a violência que não deseja criar, mas estabelecer sentidos unívocos e mandatórios.

Não bastando o silêncio, a mulher urso queima os livros e proíbe a leitura. Para ela, os livros eram acessórios perigosos e pecaminosos (MÃE, 2014, p. 109): “Deus haveria de sentenciar cada texto e cada memória, e todos os escritores seriam triturados entre os seus dedos para caírem como pó no esquecimento do inferno. A nós, competia nada, apenas assear, organizar, obedecer”. A visão dela é diametralmente oposta à de

Gundmundur. Enquanto o poeta acreditava que os livros eram uma forma de se aproximar/apropriar da divina criação do mundo, a tia de Halla acreditava que eles traziam a condenação. Seu pensamento estreito se esclarece por sua crença de que aos seres bastava a obediência organizada e asseada, de modo que o acontecimento – a novidade múltipla do devir – não pode parecer senão com a sujeira e o perigo da desordem. Ao queimar os livros, ela oferecia-os ao julgamento do fogo divino (MÃE, 2018, p. 109). A mulher urso não almeja a novidade em que os sentidos da beleza se expandem. Antes, o mundo está dado e solicita tão somente obediência ao estabelecido. Além disso, a déspota percebia o estranho perigo que residia na memória e na consciência acerca do passado. Os textos impregnados de lembrança seriam a garantia da sentença infernal para que fosse devolvido o esquecimento ao mundo.

Se Gundmundur sucumbe ao poder da mulher urso seja pela falta da presença cotidiana de Halla, que vai morar na igreja com Einar, ou em solidariedade à esposa, nós só podemos conjecturar acerca do seu silêncio. Todavia, como anteriormente demonstrado, Halla indica ter germinado dentro dela a semente tão cuidadosamente plantada por seu pai, ela reage: “as pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus” (MÃE, 2014, p. 109). É pela via da palavra, mais propriamente pelo “mimo” da poesia, que Halla enxerga o mundo e pode compreendê-lo. A ideia de livros que servem apenas para queimar e purgar seus escritores é demasiadamente contrária à sua crença de que a poesia é que coloca o ser no mapa de deus. Busquemos o auxílio de Heidegger: “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (2006, p. 169). Sem a poesia o homem não conhece sequer o gosto da batata, porque falta a palavra que faça enxergar, que oriente a consciência. Não são os olhos que veem propriamente, mas a própria poesia e o poeta. Eles que fazem o humano habitar verdadeiramente o mundo. As palavras são o despertar da consciência sobre os sentidos da experiência humana e ela – a consciência – só pode ser alcançada, com amplitude, pela via da poesia que faz entrar em contato com o poético.

Retomando a metáfora de Halla sobre poema como um candeeiro, a poesia é tal qual acender a luz que faz atravessar pela escuridão sem ao menos notar a noite. Ilumina de dentro para fora e faz enxergar as nuances do que estava encoberto ou mesmo ignorado, embora exposto. Em conformidade com Octavio Paz (2012, p. 21), “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro”. Portanto, o poema é pura transformação do “eu” e do mundo. Ele faz desnudar cada coisa que toca para vesti-la com sentidos. A

poesia libera Halla do medo da escuridão e do desconhecido. Ela é a chama que irá ajudá-la a atravessar todas as contingências amparada na possibilidade generosa da (re)leitura criativa do mundo. Ciente dessa força que a poesia suporta, ela reconhece que Gundmundur está se esvaindo na cegueira de quem não entra em contato com o poético por conta dos ruídos da mulher urso. Ela percebe o perigo: “sabes, acho que o meu pai vai desistindo [...]. Fiquei com pena de não ter um poema para me dar. Significa que já não os escreve. Se não escrever, ele não entende nada do mundo. Fica perdido” (MÃE, 2014, p. 110). Deixar de escrever para o poeta é como deixar de existir. Equivale a estar perdido mesmo imerso na paisagem familiar. É como morrer mesmo se estando biologicamente vivo. Uma outra morte, a morte dos sentidos que orientam o entendimento do mundo. Em seu último contato com o seu pai, Halla descreve a aterradora imagem dessa morte:

Os livros do meu pai tinham entre as páginas muitas folhas soltas com o que escrevia. Pensei que as folhas soltas eram o seu corpo. Estava dentro dos livros como dentro de caixas. Carreguei as caixas e o corpo chorando caminho arriba sem parar. [...] Abracei-me assim ao meu pai [...] (MÃE, 2014, p. 134).

As folhas escritas e soltas são os suspiros que Gundmundur deixou de legado de sua vida anímica. Carregá-los em uma caixa equivale a carregar o verdadeiro corpo – o da poesia e do poeta – em um caixão. A poesia era seu pai. A poesia é o poeta. Trata-se para Halla de uma morte radical tão grave quanto a falência do corpo, já que é o poema que faz ouvir, falar, enxergar e sentir. Sem a poesia, resta um corpo desanimado. Ciente do despotismo e das violências de sua tia e do Steindór que retiram da comunidade a possibilidade de ler livros com liberdade e, também, de ler o mundo de maneira mais abrangente, Halla resolve praticar a metáfora da criação que antes destrói. Se no mito bíblico de Noé, Deus destruiu a iniquidade pela água, Halla fará o mesmo pelo fogo:

Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas. Achei que o meu pai ia inconfessavelmente gostar que um poema seu servisse de acendalha para aquela combustão (MÃE, 2014, p. 150).

O poema acende o fogo que destruirá o Steindór e a mulher urso para ascender a possibilidade de leituras e de criação longe da censura que ambos estabeleciam à comunidade. A poesia que acende a cabeça para enfrentar a escuridão, também age naquela realidade da narrativa para queimar e revelar o mal que deseja estancar o nascimento de significações sobre o mundo. Eis uma acepção que podemos aludir sobre

a ação de Halla: “às vezes o fogo limita-se a destruir, mas muitas vezes destrói de maneira a criar um novo mundo a partir do resíduo purificado ou da essência em cinzas” (RONNEBERG, 2012, p. 84). O fogo é como a palavra do poema: ambíguo. Ele destrói, mas recria. Ele faz arder, entretanto purifica. O fogo liberta e transfigura. O fogo na narrativa tinha o sentido de julgamento divino para a mulher urso, mas para Halla ele guardava relação com o diabo (MÃE, 2014, p. 109). Assim como a tia de Halla queimava os livros para serem julgados por Deus, Halla queima o casal para que sejam julgados e tragados pelo diabo. Mas acesa por um poema, a poesia também arderá ali como para purificar e deixar sua possibilidade de renascimento nas cinzas. Um sacrifício em nome da criação e do devir. O poema é deus que semelhante ao que dizia a tia de Halla irá julgar aqueles que queimam em suas chamas – essa é a sua leitura (do poema).

O poema é único e sem cópia, como destacado pela narradora. Era a vingança de Halla contra o despotismo. Seu ato não é solitário porque tem a participação do corpo de seu pai – o poema. Faz-nos bem lembrar o que diz Michael Hamburger: “a verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (2007, p. 61). Nessa medida, a poesia revela-se como força poderosa de transformação pela leitura que modifica a quem lê. É a poesia que transforma Halla. É o poema que faz arder e vai purificar o que estava aviltado pela censura. O poeta Gundmundur, que parecia silenciado, entoa o mais sonoro grito quando sua filha queima os líderes da comunidade com a sua criação poética. Ele não morre, transmuta-se e faz transformar. Halla e seu pai – dois poetas – (re)criam radicalmente o mundo. Fazem iluminar aquilo que causava desequilíbrio. A poesia devolve a chance de a beleza perdurar. Não são mais os livros que queimam em sacrifício da ignorância, ao contrário a ignorância da censura é que é queimada pelo instrumento que deus criou o mundo. Vale-nos reforçar que a linguagem construída pela narradora em todo o romance é impregnada pelo perfume poético que foi transmitido por Gundmundur. Halla usa da poesia para reaver seu passado. É sua arma anormal para investigar a si na relação com o mundo.

Ainda pensando sobre o papel da poesia, voltemos nossa visada agora para *a máquina de fazer espanhóis*, o senhor antónio rejeita qualquer tipo de metafísica para si e sua forma de encarar o mundo: “não tenho convicções de transcendência” (MÃE, 2011, p. 36). Ele rejeita apoiar-se na ideia religiosa de santos e de que, no além da morte, laura o aguarda como que para continuar a vida física que tiveram juntos por quarenta e oito anos até a sua morte. No entanto, após algumas semanas desde o internamento no asilo,

o senhor pereira apresenta-lhe o esteves sem metafísica, que seria supostamente a pessoa que inspirou o poeta Fernando Pessoa na composição dos versos de “Tabacaria”, sob o heterônimo de Álvaro de Campos. Vale ressaltar que os primeiros versos desse famoso poema fazem parte da epígrafe do romance:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo (PESSOA, 2014, p. 199).

Versos que indicam uma ideia paradoxal entre a impossibilidade de ser ou concretizar algo consigo e o desejo vasto sobre o mundo e suas potências – em um poema que igualmente nega de muitas formas a metafísica e a religião: “Crer em mim? Não, nem em nada” (PESSOA, 2014, p. 202). Um eu-lírico que parece inspirar o narrador de muitas formas além da descrença na transcendência: “Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas” (PESSOA, 2014, p. 202). O senhor antónio recusa-se, em muitas situações-limite, a chorar e a manter qualquer condescendência para si. O poema “Tabacaria” finda com imagens mescladas entre o que o eu-lírico enxerga acontecer na rua e dentro de si, destacamos:

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?). [...] O homem saiu da Tabacaria (mettendo troco na algibeira das calças?). Ah, conheço-o: é o Esteves sem metaphysica. (O Dono da Tabacaria chegou a porta.) Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu. (PESSOA, 2014, p. 205).

O Esteves sem metaphysica é uma personagem que aparece pela voz do eu-lírico no poema. Ele é aparentemente sem metafísica assim como o eu-poético. Se um furtivo *instinto divino* aparece em um gesto, logo o universo – a realidade sem transcendência – desempenha a ação de reconstruir o eu-lírico para um olhar sem esperança de além. Bem mais do que presumivelmente orientar o narrador – e talvez a própria construção literária do autor – a personagem do poema, Esteves sem metaphysica, é duplicado na ficção do romance como um dos moradores do asilo: um esteves é apresentado pelo senhor pereira como sendo a pessoa que inspirou a escrita do Esteves de “Tabacaria”. E esse momento desencadeia no narrador sentimentos que não lhe ocorriam desde a morte da esposa:

os meus ouvidos afundaram incrivelmente no insondável da cabeça e eu fiquei só a ver aquele rosto. o rosto de um homem com mais quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar. era como se alice viesse do país da fantasia para nos contar como vivem os coelhos falantes e as aventuras de faz de conta. e eu voltei a ouvi-lo dizer, mas eu tenho muita metafísica, isto de os poetas nos roubarem a alma não é coisa decente, porque aquilo da poesia leva muita mentira. sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar (MÃE, 2011, p. 51).

A possibilidade de um contato difuso e ainda que improvável com alguém que supostamente conheceu e inspirou a Fernando Pessoa na composição do poema, em 1928, despertou no senhor antónio uma alegria verdadeira como até então não havia sentido no lar da feliz idade. O poeta para ele ocupa a graça que os deuses ou os santos não são capazes de preencher: o maravilhoso, genial e lindo Fernando Pessoa se manifestava ali de uma forma inusitada, em uma espécie de *continuum*, por meio do esteves sem metafísica; que se converteu na carne do poema andante. O que não representa pouco: “era uma novidade que, sobretudo no meu estado para morto, continha uma energia de vida radical e inesperada.” (MÃE, 2011, p. 51). O que a metafísica, o asilo e a sociedade tentavam incutir no narrador não tinha a força que aquele encontro foi capaz de fazer: emergir um desejo por viver para aquele homem que se sentia morto e desejava a morte depois de seu mundo se desfazer. O extraordinário da vida era dado pelos livros, que ofereciam a imaginação mágica sem reclamar o dogmatismo da metafísica religiosa. “esteves sem metafísica, com os seus quase cem anos, era a melhor senhora de fátima do lar” (MÃE, 2011, p. 53). Assim compara e desdenha o senhor antónio da espiritualidade e também nos faz vislumbrar o papel que a poesia lhe ocupa: do milagre verdadeiramente possível. Afinal, o Esteves sem metaphysica, de Fernando Pessoa, ganha voz e metafísica no esteves reconstituído por Valter Hugo Mãe no interior do romance. A personagem opera uma espécie de cura no narrador, que se distancia do luto e da morte. Um contato diagonal com o poeta e sua possível inspiração o faz ter uma dose extra de vida. É pela força dessa experiência que, quase cinco meses depois da morte de laura, emerge o desejo de visitar o lugar onde ela está enterrada:

eu queria ir ver o lugar onde ela estava e talvez desfazer-me em átomos por não o suportar. ou então, quem sabe, sentar-me numa coragem incrível e ficar ali um bocado a ver se alguma coisa na matéria que sobrava dela e de mim percebia que lhe queria dizer que andava por aqui um homem que conhecera o pessoa e que eu lhe iria falar dela, sim, da minha laura, e que a vida era só isto.

é só isto, um novo modo de ter saudades, ou de lhes sobreviver (MÃE, 2011, p. 53-54).

Tal como nos versos finais de “Tabacaria”, o narrador quase admite uma possibilidade de metafísica que não seria “instinto divino” como no poema, porém a hipótese de dizer algo possível de comunicar à falecida esposa sobre o episódio com esteves. Ressalve-se outra semelhança: como na poesia, o universo minúsculo refaz o eu-lírico de sua breve crença, no romance, o narrador adverte-nos de sua consciência sobre que ali estava a “*matéria* que sobrava dela” e dele próprio – já velho e desgastado com tudo que lhe ocorria. E se havia a metafísica, a proximidade seria o invisível atômico que desfaria uma forma e outra entre eles; ambos mortos ou vivos em minúsculas partículas, mas preservados da substância da matéria que os formaram pela conjugação de átomos animados em corpos. A vida era só o que acontecia e podia ser experimentado na experiência demonstrável, a saudade ou a sobrevivência não lhe empurravam para o além da transcendência. Somente o episódio com o esteves – nele mesmo poético sobretudo porque inusitado – concedia-lhe uma espécie de “milagre” para continuar o que lhe restava da vida.

O próprio Fernando Pessoa aparece em minúsculas, resultando em um efeito de prolongamento dos poemas e da história, em um *continuum* intemporal, para tocar seus leitores – como átomos (des)feitos de Pessoa que chegaram ali ao senhor antónio na memória da poesia compartilhada com a esposa e na inspiração do próprio poema, o esteves, a suposta pessoa que compartilhou o episódio com o poeta tantas décadas antes. “[...] reler o poema do fernando pessoa que durante tantos anos lêramos e relêramos [o senhor antónio e laura] para aprendermos o pessimismo, sem nunca nos tornarmos pessimistas, apenas inteligentes sobre isso” (MÃE, 2011, p. 72). O poema os havia educado, além de também ter sido um agente de aproximação de mundos entre eles. Liam e reliam juntos para compartilhar as compreensões e as incompreensões e se educarem sobre elas. Essa poesia era um símbolo marcante da trajetória do casal, que agora, reavivado com a presença do ilustre morador do asilo, fazia com que a falta e a saudade da esposa aumentassem. Em seu presente, o poema é um afeto ao senhor antónio de seu passado com laura; e lhe afeta a ponto de fazer reconstituir parte do elo com a vida. O esteves era como o máximo que a metafísica poderia ser expressa no mundo para o narrador: “[...] o génio poético que ali perpassava naquele instante como um milagre da literatura, uma incrível epifania do que a literatura tinha de vida real. a nossa impressionante vida real” (MÃE, 2011, p. 75). O elo extraordinário entre o poema, a

inspiração de alguns de seus versos e o próprio Fernando Pessoa: eis o milagre conjecturável para o senhor antónio, que lhe alimentou a vida e também o torturou com a marcada ausência de lura que não poderia compartilhar daquele momento fisicamente e, certamente para o narrador, tampouco de forma metafísica. O poema e suas possibilidades inusitadas viraram uma dose paradoxal de continuidade e de fim.

Outra imagem sobre livros, nem tanto sobre a poesia, é dada por outro morador do lar feliz, anísio franco:

o que me faz correr é sempre o mesmo, uma vontade de saber mais e o de deixar contado às pessoas, nos livros, sabe. deixar nos livros aquilo que se descobre, porque um livro, com o que contém, pode ser uma fortuna eterna. e eu abanava que sim com a cabeça. aquilo sim, eu compreendia. adorava os livros e não me furtara ao exercício de os ler. (MÃE, 2011, p. 91-92).

Os livros representam a vontade de saber mais, de desvendar, de contar sobre o mundo. É uma maneira de comunicação entre as gerações de diferentes tempos, uma forma de fazer perdurar a fortuna do conhecimento. Portanto, eles são como resultados de vidas empenhadas em transmitir aquilo que se sabe. Embora a visão seja de outra personagem, quem nos lega o livro é o narrador e, portanto, nesse ato reconhece, para além de qualquer concordância, o valor que ele mesmo confere à escrita. Nesse esforço de escrever existe mais um contágio entre o narrador e o eu-poético de “Tabacaria”:

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quiz tirar a mascara,
Estava pegada á cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bebado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fóra a mascara e dormi no vestuario
Como um cão tolerado pela gerencia
Por ser inoffensivo
E vou escrever esta historia para provar que sou sublime (PESSOA, 2014, p. 203-204)

Semelhante ao que diz os versos, o senhor antónio demonstra, pela a sua diegese, como a sua trajetória foi conformada e pouco consciente para uma real insurgência contra os ditames de sua época. O narrador e o eu-lírico de “Tabacaria” – mais um contágio – viveram de maneira inofensiva. Se podia o senhor silva ser um poeta realizado, não o foi inteiramente – embora a poesia passeie em suas palavras e seja uma espécie de mapa em

sua vida. Viveu sem desmentir aos seus pares os desacordos que tinha contra Salazar e a Igreja Católica. No momento de confrontação radical pela falta de laura, encontra-se velho – vestido com a máscara do tempo que não pode ser retirada – e, então, com a coragem para escrever uma história tão repleta de violências quanto sublime para encarar os descaminhos de se viver entre os paradoxos da beleza e a feiura do despotismo.

Diferentemente de *A desumanização*, a poesia não ocupa um lugar central em *a máquina de fazer espanhóis*, o que está longe de significar que ela não seja importante e até determinante nesses meandros entre “Tabacaria” e a própria vida do narrador. Vejamos a denúncia de um incômodo na narrativa do senhor antônio:

para mim era uma vergonha estar com aquelas considerações [sobre ter alma de poeta]. os meus poemas, perdidos em papéis que o tempo reciclou, eram destituídos de capacidades, eram só como desejos intensos e iludidos de ser algo a que não chegavam. não havia nada a fazer. e arrelia-me que me pudessem catalogar assim, por esse lado sensível. como se me pusessem mais delicado, mais fraco (MÃE, 2011, p. 93).

O fazer poético é tido pelo narrador como um possível sinal de fraqueza, como uma atividade que não lhe competia e causava nada menos que vergonha manifesta. No entanto, ele havia composto poemas em sua vida e neles depositado seus desejos e ilusões latentes, todavia o valor anormal da poesia – que executa a ação por outras vias – não parecia ser suficiente para chegar à realidade e modificá-la em um nível mais abrangente. Perderam-se suas palavras no tempo que as reciclou sem protestos. A poesia ficou como uma exceção e uma sensibilidade que não tinha força de catalogar sua vida voltada para as concretudes das normas sociais tão estreitas do salazarismo. E, no entanto, a poesia impregna os sentidos do passado em uma prosa que fala repleta de ritmo poético em seu lamento: “iludidos de ser algo a que não chegavam”. Ele continua:

porra, não tenho pela poesia mais do que um respeito devido, protestava eu, não quer dizer que seja poeta ou que o tenha querido ser. fui barbeiro, e li livros, como deviam ler todas as pessoas para ultrapassarem a condição pequenina do cotidiano e das rotinas. não é por isso que perco a minha condição de risco, como qualquer outro homem, uma qualidade de perigo (MÃE, 2011, p. 93).

À poesia, nada mais que respeito solene, todavia ela continua a ter preponderância em sua narrativa pela via de esteves sem metafísica e das memórias com laura que se despertam; também presentes no compasso de sua fala cheia de ritmo e de imagens que imaginam cada coisa para além da descrição sumária. Nega a possibilidade de que poderia encontrar nela um apelo maior em sua vida e esconde de seus companheiros o passado

em que ele escrevia poemas e o presente em que escreve sua narrativa em prosa poética – a poesia que se disfarça para além dos versos e continua a fazê-lo reaver o que viveu. A leitura era um modo de conseguir sair da mediocridade cotidiana que a rotina lhe impunha na sua profissão avessa às anormalidades: era barbeiro, ou seja aparava o cabelo dos homens. Metaforicamente, ele ajudava os outros a se conformarem ao modelo, a ficarem dentro da norma em suas aparências. Mas continuava um homem que não perderia sua condição máscula para algo como a poesia e seus devaneios fora da norma. Para além da admissão pelo gosto de ler ou fazer poemas, fica marcado o grande incômodo que ela provocava.

Vale-nos perceber que na indignação do senhor antônio esconde-se algo como a própria internalização de versos e de sentidos apreendidos de “Tabacaria”, vejamos:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
[...]
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre *o que não nasceu para isso*;
Serei sempre *só o que tinha qualidades* (PESSOA, 2014, p. 201, grifo do autor)

Assim como não bastava ao eu-lírico as qualidades, mas a ação efetiva; o senhor antônio não admite o talento para poesia porque não revelou ao mundo os poemas que escreveu – poderia eles ter conquistado leitores, entretanto, concordando com “Tabacaria”, o narrador parece aceitar que eles – o senhor silva e seus poemas – não nasceram para isso pois ficaram restritos à morada miserável da mansarda, ao silêncio escuro das gavetas e dos papéis perdidos no tempo. Ele é – novamente – como o eu-poético aquele que não nasceu para o isso da conquista, em seu caso para ser poeta, embora tenha notórias qualidades para tanto. A poesia na vida do senhor antônio tem o papel da mansarda: que ilumina e ventila a existência; o último andar da vida capaz de trazer luz e frescor para o cotidiano mais baixo; o próprio desvio entre os níveis arquitetônicos da organização humana. Não é o vão mais valorizado ou onde se vive e, todavia, é capaz de fazer penetrar e arejar a casa e, por extensão simbólica, a própria existência interna e externa.

Nos dois romances, a poesia não desperta um gosto neutro em nenhuma personagem. Por vezes, ensina a ver e a compreender o mundo, em outras ocasiões é rejeitada por parecer perigosa. Na forma, a poesia impregna a prosa dos narradores, Halla e senhor silva. Em ambos, a retratação da poesia está sempre acompanhada do poder de criar: o incômodo, a conexão com a vida, o milagre, a elaboração, a inspiração para

existência, o perigo e outras tantas anormalidades que desafiam o normatizado. Suas palavras – a da poesia – são capazes de preencher as faltas ou denunciar as falhas pela metáfora e os seus inúmeros perigosos sentidos sem norma.

2 ALÉM DO PRESENTE

2.1 Narrar a si: uma genealogia

Construir uma narrativa do eu – em primeira pessoa – é uma maneira de interrogar o passado: como o meu mundo estava configurado? Como essa organização exerceu influência sobre mim? Minhas escolhas foram livres em que medida? Foram opções éticas? O que (re)vejo agora que não pude ver claramente antes? Esses são questionamentos imanentes nos dois romances e que silenciosamente orientam os narradores – senhor antónio silva e Halla. O que foi silenciado, mas não calou? É algo que se assemelha a questionar os restos desses silêncios passados em busca de reconstruir seus sentidos para o presente – fazê-los de alguma forma falar, nem que seja pela denúncia de que houve uma força silenciadora. Em seu processo de arqueologia da história, Michel Foucault orienta-nos a desconfiar; a trazer à baila aquilo que é tido como natural, transparente. Ele adverte-nos sobre a opacidade das muitas camadas que formam nossas sociedades, suas leis, convenções e saberes. Conhecer e, mais importante, confrontar as diversas versões que se sobrepuseram é um exercício fundamental para compreender que as verdades são sempre artificialmente construídas e o que lhes nega é silenciado. Não se trata de destruir todas as elaborações tidas como verdadeiras, mas entender seu caráter precário, suas formações teleológicas arbitrárias para que, assim, aquilo que gozar da hegemonia não se resguarde em uma aura divina, e nada pareça tão estacionado que não possa ser removido. Ao menos, que as verdades não desfrutem de um escudo metafísico que impeça seu questionamento, ainda que exija método e astúcia.

A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos. [...] Daí, para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, 1979, p. 15).

A genealogia é como examinar com uma lupa o passado histórico das sociedades e suas construções, desmoronamentos, reformas e adições. É uma postura crítica e uma busca contínua pelas desnaturalizações dos conceitos e da própria historiografia – coletiva e pessoal. Olhar o passado com desconfiança e questionar os mitos que são construídos

sobre os povos e sobre si. A dúvida e a curiosidade são as tônicas que falam mais alto que as certezas: tudo pode ser abalado porque tudo foi construído sobre alicerces que negam partes da estrutura. O escudo defensivo que uma origem mítica ou naturalizada pode dispor torna-se ineficaz por essa operação que desmonta a construção de cada elemento arbitrário da estrutura:

Seguir o filão complexo da proveniência é ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 1979, p. 21).

Não soubéssemos que Foucault fala sobre Nietzsche e o povo alemão, poderíamos admitir que o endereço da crítica – além de todos nós – seria para o senhor antónio e o seu exercício narrativo em busca de si e de uma verdade mais completa acerca da sociedade a que ele se subjugou docilmente; acreditando que ser um bom cidadão era não questionar, e sim reproduzir o salazarismo, o *zeitgeist*. Entretanto, em sua genealogia as várias camadas perdem a naturalidade e se desnuda o arbítrio diante das possibilidades. Na elaboração de Foucault, o que se vê é o acidente e não mais o ser e sua verdade monolítica, bem afiançada na certeza de que era o correto e só existia uma opção. O termo acidente – sendo ele casual e fortuito, irregular e com pormenores, erros de cálculo e falhas de apreciação e de crítica – faz refletir sobre as responsabilidades individuais e coletivas, acerca das escolhas que o precedem e também o que poderia ser feito, já que se trata de um exercício de revisão de si.

Pode-se argumentar o que um relato feito por intermédio de uma criação literária pode oferecer de relevante à crítica histórica. Talvez não faça sentido para alguns, mas aqui afiançamo-nos nessa elaboração de Foucault a partir de Nietzsche:

A história ‘efetiva’, em contrapartida, lança seus olhares ao que está próximo: o corpo, o sistema nervoso, os alimentos e a digestão, as energias; ela perscruta as decadências; e se afronta outras épocas é com a suspeita - não rancorosa, mas alegre - de uma agitação bárbara e inconfessável. Ela não teme olhar embaixo. Mas olha do alto, mergulhando para apreender as perspectivas, desdobrar as dispersões e as diferenças, deixar a cada coisa sua medida e sua intensidade (FOUCAULT, 1979, p. 29).

Sendo assim, importa-nos pensar uma perspectiva que seja possível, sobretudo pela oportunidade que há na literatura de se insubordinar, destrinchar a intimidade do

pensamento, as dúvidas, os vacilos, as defesas frágeis, a consciência em retomada, a emoção digerida, o arrependimento, as causas defendidas, os projetos motivadores, a família e seus corpos. Sendo uma personagem, o senhor antônio é ninguém e todos, como um recorte que perpassa muitos indivíduos. Ele é o efetivo relato advindo daquele que só pode fazê-lo por não ter medo do julgamento – ele não senta no banco real dos réus, nem é apontado por aquilo ou por quem está fora de sua narrativa. Ele é pura denúncia de si, um si expandido para muitos que foram de diversas formas e intensidades semelhantes em suas posturas – um espelho.

O professor Leopoldo Fulgencio se assegura em Donald Winnicott para dizer: “toda descrição tem seu valor e que é melhor, para o conhecimento da natureza humana, podermos apreender o que cada uma das perspectivas de compreensão do processo de desenvolvimento pode trazer à luz” (2014, p. 147). Por mais que não admitamos a existência de uma natureza humana, faz-se interessante pensar como os relatos, as perspectivas de muitas frentes – individuais, coletivas, científicas, jurídicas, religiosas – podem contribuir para um panorama amplo sobre a existência dos sujeitos, sem valorações que não sejam antes esmiuçadas cuidadosamente em seu caráter de fazer excluir ou incluir a diferença. Trata-se de validar a diversidade de visões, mas não se manter afiançado apenas em sua verdade interna, antes valer-se da confrontação, comparação e/ou pesquisa para entender o que ali se silencia e nem por isso deixa de ser verdadeiro.

A questão que se abre com essas fendas é a de que o espaço seja usado para a dúvida, a inovação, a diferença. Dito com Nietzsche: “não nos deixaríamos queimar por nossas opiniões: não estamos tão seguros delas. Mas, talvez, por podermos ter nossas opiniões e podermos mudá-las” (2000, p. 133). Aqui se precipita o ponto nevrálgico do inumano: ele nos lembra que não há verdade que valha se queimar, se ancorar. Há, em contrapartida, o horizonte sempre inalcançável: a mudança de pensamento, de opinião, de paradigma. O que vale o risco é a pergunta e a experimentação das possíveis respostas: a narrativa aparece como um espaço para ambos. Sustentados, conforme já citado, em Georg Lukács, o romance é o âmbito ideal desse devir pela organização da biografia das ações das personagens que nos dão a conhecer os entremeios de suas desventuras. Nas memórias e nas reminiscências dos anti-heróis dos dois romances de Valter Hugo Mãe vemos o processo fundamental de assentar o passado em uma perspectiva mais ampla. Por que dizemos que isso é essencial? Vejamos:

[...] de certo modo, só sei que agi livremente *a posteriori*, da mesma forma que só sei que agi moralmente *a posteriori*. Na verdade, só sei o que senti *a posteriori*. Minha intencionalidade consciente não basta como guia para definir o caráter livre de minha ação, embora a ausência de intencionalidade consciente já sirva para descartar a possível natureza moral e livre da ação (SAFATLE, 2012, p. 219).

Portanto, narrar a si mesmo é etapa crucial de compreensão sobre as trajetórias engendradas. Seja, por exemplo, no campo da psicanálise em que os sujeitos falam sobre si buscando entendimento acerca de seus desejos, ou no campo da religião em que as pessoas confessam em busca de perdão, é no depois que se encontra as respostas, o entendimento sobre si vem *a posteriori*. Diferentemente, no entanto, da análise individual ou da confissão, a condição humana trafega em linhas mais livres e menos censuradas na literatura: a liberdade de “falar” das personagens está assegurada sem tantas resistências e censuras porque o apelo do determinado não precisa encontrar eco na arte. Deste modo, o palco da narrativa literária é um espaço de encontro de vários *eus* e serve como uma forma de reflexão mais ampla e interessada a vários sujeitos.

No entanto, aquém da perspectiva de ampliação, existe o risco para os que se perguntam ou ousam em suas palavras e comportamentos: o de não ser reconhecido como humano ou como igual entre os pares de sua sociedade. Assim esclarece a filósofa Judith Butler:

[o] questionamento de si envolve colocar-se em risco, colocar em perigo a própria possibilidade de reconhecimento por parte dos outros, uma vez que questionar as normas de reconhecimento que governam o que eu poderia ser, perguntar o que elas deixam de fora e o que poderiam ser forçadas a abrigar, é o mesmo que, em relação ao regime atual, correr o risco de não ser reconhecido como sujeito [humano], ou pelo menos suscitar as perguntas sobre quem sou (ou posso ser) ou se sou ou não reconhecível (2017, p. 36).

Não ser reconhecido pelo outro equivale ao risco de não pertencer, de se tornar um pária ou, ainda que seja menos, de ser um estranho aos seus e não encontrar – ao menos a princípio – um lugar para si. É abrir-se para a possibilidade de ser banido do olhar dos outros e da própria lei imanente que organiza as sociedades. Equivale à insegurança de forjar uma identidade pela diferença e de enfrentar as consequentes resistências desse descaminho. Nas duas obras de Valter Hugo Mãe, imprime-se a importância que assume a questão do reconhecimento. Retomemos novamente um diálogo entre Gundmundur e Halla: “só existe a beleza se existir interlocutor. [...] A beleza da lagoa é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela

expectativa da reunião com o outro. [...] Sem um diálogo não há beleza e não há lagoa” (MÃE, 2014, p. 27). O pai de Halla estabelece que a partilha e o reconhecimento do outro é a condição mais basilar para que as coisas e os seres de fato existam. A beleza do lago não é algo em si, existe tão somente se for partilhada com outras pessoas que ouçam aquilo que se pode dizer sobre o lago e que se afetem mutuamente. O reconhecimento e a partilha da fala são fundamentais para que o sentido da vida seja alcançado na perspectiva do pai de Halla. Portanto, o risco de ficar de fora do reconhecimento não é algo banal, ainda que haja a promessa de expansão, o risco é de inaugurar abismos difíceis de serem atravessados.

As personagens principais dos dois romances narram suas histórias como se almejassem organizar o passado e encontrar respostas para suas ações. “Criar-se de tal modo a expor esses limites é precisamente se envolver numa estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes” (BUTLER, 2017, p. 29). As narrativas funcionam, portanto, como uma forma de confrontação entre ações pretéritas dos sujeitos a fim de averiguar a influência que a organização social teve para que as escolhas ou a falta delas tenham se dado do modo como foram. É no presente da narrativa que se esquadrinha a si e ao mundo com mais efetividade e perícia. Esse embate é altamente crítico e pujante para o aprimoramento das sociedades e suas regras escritas ou tácitas. Por sua vez, Friedrich Nietzsche acrescenta um ponto importante: “a observação imediata de si está longe de ser suficiente para aprender a se conhecer: precisamos de história, pois o passado continua a correr em nós em cem ondas; nós próprios nada somos senão aquilo que sentimos dessa correnteza a cada instante” (2000, p. 119). Aquele que deseja se conhecer e construir uma narrativa do si-mesmo precisa observar o passado que se (re)apresenta de muitos modos no agora. É necessário conhecer a história para entender de que contextos se é feito. Um percurso que se desdobra em “cem ondas” vindas de muitas direções: o passado coletivo, a história familiar, as formações sócio-históricas, as guerras, os acordos, o que (não) se silencia e o que (não) se pode falar. É o que diz de maneira semelhante o senhor antónio a américo, o jovem cuidador do asilo: “[...] temos um passado que é genericamente o teu presente e o teu futuro” (MÃE, 2011, p. 104). O modelo como aqueles senhores viveram e desenharam a própria juventude influencia e reverbera no presente e no futuro de américo. Especialmente nesse caso, o nome da personagem não parece nada aleatório: uma possível menção ao novo mundo – o continente americano – que teve/tem sua história e o seu presente moldados e

influenciados também pelas ações pretéritas dos velhos europeus e que agora *cuida* – américo – e por vezes orienta as decisões dos velhos do asilo.

Outro bom (anti-)exemplo da validade do que foi destacado de Nietzsche anteriormente é acompanhar um desabafo anterior do senhor antónio que se defende do próprio passado ao resistir a questioná-lo: “estava farto de análises e conclusões sobre o que institivamente se resolveu do meu destino. porque sobretudo era o instinto que me dava inteligência ou não para sobreviver” (MÃE, 2011, p. 92). Em meio à pressão para falar sobre o seu passado, o protagonista de *a máquina de fazer espanhóis* apenas coloca na conta do instinto a responsabilidade maior de suas escolhas, quase como se a vida em sociedade humana fosse uma força meramente pulsional, e ignora – como mais tarde veremos em seu relato – que o contexto sincrônico e diacrônico tem grande peso em suas escolhas para sobreviver conformando-se ao regramento. Ele aparentemente desconhece a força que o passado e suas convenções tem sobre o que ele considera apenas instintivo. O senhor antónio – personagem literária, uma imaginação que pousa pelo artifício da narrativa – desempenha o papel de contar uma história absolutamente comum de um barbeiro inserido entre outros portugueses – que fazem referência aos humanos de verdade que viveram no período de Salazar. Aquilo que talvez não possa ou não se consiga dizer, na brincadeira foucaultiana, refletirá no corpo social e nas mentalidades das crianças, das novas gerações. Uma carga histórica com efeitos sócio-genéticos: hipocrisia e covardia.

Enfim, a proveniência diz respeito ao corpo. Ela se inscreve no sistema nervoso, no humor, no aparelho digestivo. Má alimentação, má respiração, corpo débil e vergado daqueles cujos ancestrais cometeram erros; que os pais tomem os efeitos por causas, acreditem na realidade do além, ou coloquem o valor eterno, é o corpo das crianças que sofrerá com isto. A covardia, a hipocrisia, simples rebentos do erro; [...] porque o corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza, a sanção de todo erro e de toda verdade como ele traz consigo também e inversamente sua origem – proveniência (FOUCAULT, 1979, p. 22)

Assim como o passado que lhe antecedeu inscreveu-se na trajetória do senhor antónio silva, as contribuições de sua geração serão legadas aos que lhe sucedem. Pensar a proveniência – o passado de que se provém – é ter a possibilidade de entender e de reformar o presente. O erro, como diz Foucault, não se encerra em si, mas alarga-se continuamente no porvir. A elaboração literária do relato do senhor antónio, em *a máquina de fazer espanhóis*, é uma forma de lidar com a fraqueza dos homens velhos, próximos da morte, que não conseguem falar sobre a origem do que viveram, suas

aceitações tácitas, seus apoios agora envergonhados. É um modo significativo de não deixar para as gerações que seguem um silêncio sobre o acidente histórico vivido, que de outra forma, sem esses esforços, poderia passar sem crítica adequada.

Olhar a origem do salazarismo, construir uma genealogia de diversas frentes, é confrontar inclusive o comportamento dos membros daquela sociedade para entender quais foram suas contribuições, sustentações, resistências, revoltas e o que a história pode contar sobre isso, inclusive, como ela pode arruinar a visão do corpo social que facilmente se resignou, conservou e contribuiu para a dinâmica que viveram e legaram. Reconstituir a visão sobre o passado – individual e coletivo – tal como faz o narrador de *a máquina de fazer espanhóis* equivale a uma forma de genealogia nos termos dados por Foucault: “a genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 22). Olhar as várias camadas, os inúmeros agentes e suas contribuições ao longo do período – salazarismo – é o que pode fazer escapar de uma leitura teleológica em que se explique um destino para encontrar uma compreensão dinâmica entre submissão, submeter-se, dominar, dominar-se e deixar dominar o outro, só para citar algumas. É explicitar a dinâmica de constituição da história pelos indivíduos e suas ações.

O poder de submeter que a normatização possui pode ser ilustrado pelo casamento do senhor antónio e laura, que mesmo descrentes na metafísica e na religiosidade, uniram-se nos moldes que eram comuns em 1950:

nós fizemos tudo pela igreja porque as convenções, à época, eram muito mais rígidas do que aquilo que a frescura da nossa juventude nos permitia almejar. ainda nos marcavam as heranças castradoras de uma educação com idas à missa, mas, sobretudo, uma dificuldade em cortar com o que os outros esperariam da nossa conduta (MÃE, 2011, p. 81).

Ser parte do Mesmo exigia deles a participação nas convenções sociais, por mais distantes e sem significado que lhes pudessem parecer. Havia uma rigidez e uma vigilância sobre os modos, a Igreja mantinha-se como diapasão da comunidade e suas regras geravam expectativa de obediência para aceitação dos demais. Saliente-se que a Igreja Católica tinha o poder de solicitar subjetivamente – ainda que daqueles sem crenças em sua doutrina – que respeitassem sua liturgia. O papel que ela desempenhava na sociedade portuguesa é central e revelador do grande poder que exercia nas condutas, nos ritos e na aceitação do que era aprovável ou não. Castrava os crentes e os descrentes e os

fazia seguir suas regras. Confundia-se entre si a cultura do povo e a religião sem que se pudesse saber em que ponto cada uma começava. Como dito pelo narrador no início do romance e retomamos novamente: “era da cultura, o estupor da cultura que nos mascara cada gesto” (MÃE, 2011, p. 26). A cultura é como um estupor: uma inconsciência sobre si e sobre a gênese e a força de seus costumes, sem exame crítico. Ela paralisa o que está além dela e sobra, àqueles que estão sob seu jugo, mascarar-se para caber em suas teses, em suas expectativas, em suas regras – as da cultura.

Além da igreja outro ponto que merece a consideração do narrador é o esporte, mais precisamente o futebol:

ainda hoje ouço os velhos comentarem que o paizinho fez tudo para que o benfica personificasse a glória da nação. era como ter um exército do desporto, uma seleção, pois, que fora constituída e adotada por coração depois do erro que fora esperar do sporting tal coisa. [...] e todas as pessoas passaram a ser benfiquistas encurralados, o que significava que eram benfiquistas porque a oposição já não era nenhuma e todos queriam adorar campeões, e era ver o entusiasmo do ditador com o futebol dos encarnados. [...] estava, claro que pelo coração, do lado do paizinho e isso propunha atenuar consideravelmente as minhas desconfianças, nem sempre lúcidas, acerca do regime. porque ficava o porto para uma paixão local, e o benfica para o esplendor nacional, como pareciam ser equilibradas e correctas assim as coisas (MÃE, 2011, p. 81-82).

O futebol, mais precisamente o time do Benfica, foi alçado à categoria de elo de grandeza e de orgulho para os portugueses. Salazar, por sua vez, o “paizinho” – epíteto bastante benevolente e que denuncia a sujeição dos filhinhos – que os unia e dava as condições para que o estupor cultural tivesse sua pujança. Não havia oposição política ou mesmo no futebol que pudesse concorrer com aquela espécie de pai de todos e seu brinquedo de despertar paixões e orgulho – o futebol do Benfica com o seu mítico “Pantera negra”, o jogador Eusébio da Silva Ferreira. Mais um silva, dessa vez saído de terras além mar, vindo de Moçambique para compor a silvestre Portugal da metade do século XX. Todo esse conjunto, como compartilha o senhor antónio silva, ajudava a espantar a lucidez e a crítica sobre o regime salazarista; barrava as desconfianças em nome da glória e da unanimidade aparente dos campeões, que curiosamente não julgavam – ou preferiam o conforto de não se rebelar – a fim de não perder mais da liberdade para o paizinho Salazar. Continuemos a examinar o papel que desempenhava o futebol na sociedade portuguesa da época:

e o plantel do benfica estava com o eusébio e com o yaúca, com o costa pereira e o josé águas, com o santana, e o grandioso coluna. e foram lixar o real madrid

vencendo para nós a taça dos campeões europeus e alardeando por toda a parte que quem não era do benfica não era bom pai de família (MÃE, 2011, p. 85).

Plantel é um grupo de animais de raça, de boa qualidade, especialmente bovinos e equinos reservados para reprodução; refere-se também, em sentido figurado, aos profissionais mais capazes que formam uma equipe. Com essa descrição irônica, o narrador consegue denunciar o funcionamento e o significado daquela equipe de futebol na sociedade portuguesa: uma máquina de fazer animais apascentados que se reconheciam sob a insígnia de “bons pais de família”; unidos como portugueses e como boa gente. Não importava a pobreza generalizada em oposição aos investimentos que recebia o Benfica porque ali eram todos campeões europeus junto com os jogadores que, ao menos os craques do plantel citados na narrativa, eram todos nascidos no continente africano: uma poderosa e nada discreta incongruência, na realidade factual, sobre o que alimentava o sentimento de glória português e de onde vinham suas riquezas mais vistosas.

A realidade portuguesa não comportava glórias entre os filhos do paizinho Salazar: “[...] miseráveis num país de miséria que não esperava de nós mais do que o brio e o *sacrifício mudo*. [...] o regime se nos metia pela pele adentro como um vírus. ficávamos sem reacção, íamos pela vida abaixo como carneirada, tão bem enganados” (MÃE, 2011, p. 84 e 86, grifo nosso). O que se tinha cotidianamente era a miséria como troféu para os portugueses, que ainda deveriam aguentar aquele estado mudos e sem ação de oposição – reação – ao vírus do regime que os reduzia e os desumanizava, tais carneirinhos passivos e submissos que suportavam a derrocada social. Eles eram o próprio sacrifício entregue em nome da manutenção do regime ditatorial que lhes roubava a liberdade, a dignidade e a possibilidade de se opor a toda a miséria que viviam.

Em contraponto à visão do narrador, o silva da europa diz: “[...] não era para ofender, é que me custa ficar para aqui a engolir essas coisas do benfica e a sua ingenuidade para com o regime” (MÃE, 2011, p. 90). A personagem questiona a condescendência que o silva narrador tem consigo e o seu reexame do passado. Não aceita aquilo como ingenuidade, mas como uma aquiescência que mais parece uma omissão submissa e, principalmente, consciente desde aquela época dos acontecimentos. Além disso, expressa uma visão mais crítica sobre as gerações educadas pelo regime:

o silva da europa distraiu-nos voltando ao mesmo assunto, o fascismo. colega silva, ainda está cá dentro, é muito difícil tirarmos das ideias a educação que nos deram de crianças. podemos ser todos inteligentes como super-homens,

adultos feitos à maneira e pensantes livremente, mas a educação que nos dão em crianças tem amarras para a vida inteira e, discretamente, aqui e acolá os tiques fascistas hão de vir ao de cima. já nem nos damos conta (MÃE, 2011, p. 90-91).

A forma como foram educados e subjetivados com os valores e ideias fascistas são como amarras que os prendem ao solo silvestre daquele período. Um grilhão que insiste em pesar no comportamento que foi normatizado por uma prática comum – o fascismo cotidiano. Por mais que se eduquem de outras formas, algo daquele peso os arrasta para o sistema anterior de pensamento. Olhar o passado, dessa maneira, é ganhar mais consciência sobre os restos dessa estrutura que lhes foi introjetada. Todavia, não é esse o compromisso exibido nas falas das personagens como demonstrado aqui: “[...] mas deixemos que se esqueçam os compromissos do almada com salazar. todos nós tivemos compromissos. todos nós” (MÃE, 2011, p. 95). Na conversa entre os moradores do lar da feliz idade, o senhor anísio franco – que foi, na tessitura do romance, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa – faz referência ao artista multidisciplinar Almada Negreiros e a sua relação com Salazar e o regime do Estado Novo português. É interessante o jogo de condescendências expresso na citação que pode ser traduzido da seguinte maneira: esqueçamos o comprometimento de Almada Negreiros com o regime, pois tivemos também comprometimento com aquele estado de coisas, com todos aqueles homens subordinados a Salazar. Seria o equivalente a uma absolvição das condutas pela normalidade estatística delas entre os sujeitos. Um acordo tácito para que não se acusem mutuamente. Examinemos a validade dessa leitura nas palavras do narrador:

eu, por um segundo, pensei como teria sido a minha vida se tivesse vivido em lisboa. passava a ser um homem da capital, a superar os males nossos de cada dia até pensar globalizado e cosmopolita. assim, confessei, fiz uma cabeça de periferia, paisagista, um pouco ao largo das coisas, longe de ter influído nas decisões. a minha história é a de todos os homens. não é história nenhuma, não tem novidade. passei nenhum heroísmo [...] (MÃE, 2011, p. 93-94).

O senhor silva busca o subterfúgio da suposição da vida na capital portuguesa como forma de justificar sua visão de mundo pregressa. Esquece, por exemplo, que um de seus interlocutores, o senhor anísio franco, vivia em Lisboa e trabalhava em um museu, mas não foi o suficiente para se insurgir contra o pensamento fascista presente em Portugal, como ele deixa transparecer na citação anterior em que tenta justificar as ações de Almada Negreiros. Além disso, os pensamentos do narrador não eram exatamente

paisagistas ou conformados à paisagem do regime salazarista, ele e sua esposa se opunham internamente aos ditames e às crenças religiosas, embora externamente não manifestassem suas contrariedades. A questão reside justamente nesse ponto de não conseguirem ir além da oposição interna e envergonhada. O narrador, como foi comum entre seus companheiros, não foi um anti-herói que desafiasse o normatizado, foram apenas homens de sua época – os tidos humanos pelas linhas do regime desumanizador. Diferente de seus companheiros, vemos navegar a poesia em suas palavras: um eu que se oculta afinado com os versos de Pessoa: entre um “não sou nada” que se transfigura em “a minha história é a de todos os homens”, o narrador diz tacitamente que aceita a verdade dos versos do heterônimo sobre a impossibilidade de se fazer além de nada ou aceitar para si qualquer heroísmo que possa lhe colocar em local diferente. Em mais um episódio, a poesia alimenta os sentidos e guia a capacidade de ver o mundo do narrador, mesmo quando ele parece não perceber a dinâmica.

Em sua única obra até o momento com um sentido menos literário e mais documental de suas memórias, Valter Hugo Mãe revela em sua incompleta autobiografia *Contra mim*:

Na década de 1970, Paços de Ferreira era uma vila recôndita, sem demasiada visita, e o lastro da ditadura sentia-se ainda, porque a democracia não se ensina num dia, e num dia não se apaga o fascismo das convicções das pessoas. Lembro-me de nos dizerem, na escola primária, que andava para ali muita loucura e que uns senhores diferentes começaram a mandar no país e que era tudo uma falta de respeito (MÃE, 2020, p. 35).

O autor volta às suas reminiscências para concordar diretamente com o que foi dito de maneira semelhante por Silva da Europa, sua personagem imaginada em *a máquina de fazer espanhóis*. O passado e os seus costumes não se apagam pelo abalo de um acontecimento tão grande quanto uma revolução que fez chegar a democracia, sobretudo o germe do fascismo não reconhece os poderes desse remédio, ao contrário luta contra ele. As pessoas estranhavam que as ordens viessem agora de outros sujeitos não ligados a Salazar, ainda pior constatar que, segundo o relato de Mãe, o espanto dava-se no âmbito da escola. Assim, inferimos com alguma facilidade quão mais aberrante tenha sido em outros lugares aquela ideia abrupta de democracia que contrariava o respeito que era dado ao poder ditatorial da época salazarista. O fascismo é um tipo de fantasma persistente e realmente ameaçador que resiste à desmontagem da máquina despótica. Um afeto que se

entranha em convicções com um poder de verdade e de desvio contrário à máquina democrática.

Sabemos que a autobiografia ou a autoficção é um território de múltipla nacionalidade, entre a literatura e a história, carente de um passaporte que lhe consagre conceitos minimamente aceitáveis entre um e outro campo. Trata-se de uma escrita de memórias – talvez um de seus maiores problemas epistemológicos já que sua gênese se funda em área corrompível e, todavia, pavimentada na inteira certeza de seu conteúdo – que busca confrontar ou explicitar a experiência individual no contexto histórico vivido. Um retorno ao passado individual e sem o anteparo da liberdade de criação da ficção literária, nem a autoridade de uma escrita que possa se inscrever entre outras no conjunto de visadas históricas sobre um determinado momento. Fazemos aqui o empenho de entender a escrita autobiográfica de Valter Hugo Mãe, em *Contra mim*, como da ordem de um projeto que não se distancia de sua literatura, ao contrário aproxima-se dela ao, generosamente, oferecer indícios de suas inspirações, localizar alguns de seus pensamentos pessoais em personagens dos romances e, finalmente, o uso de uma prosa ritmada pela sua característica cadência poética. Há diferenças notáveis também como o recurso direto à história: datas e eventos aparecem de maneira mais referencial, o que não pode excluir a hipótese de engano das memórias forjadas no calor de acontecimentos.

De nossa parte, não excluimos a possibilidade mesma de que no decorrer do tempo a questão sobre o livro seja resolvida ou dissolvida pela recepção dos leitores e da comunidade crítica da obra de Valter Hugo Mãe, que poderão enxergar ali apenas uma estratégia diferente para formular um romance, sendo ele mesmo – o autor – uma personagem. Aliás, o autor deixa claro esse desejo: “a minha intenção é a de os deixar enxutos de modo a serem lidos com a mesma lógica com que se leria um certo romance. Todas as vidas, afinal, são imitação de um romance. Imitam um livro” (MÃE, 2020, p. 251). Nessa perspectiva, vemos emergir fortalecido também o aspecto, entre outros existentes, de uma descrição com caráter histórico, de uma visada particular, diante dos acontecimentos pós-queda de Salazar e do humor social que ele descreve na condição de testemunha atenta ao longo de décadas. Talvez, as duas exacerbações sejam válidas e complementares: um romance histórico escrito por um autor-narrador. Um esforço notável de quem poderia escrever coisas muito semelhantes sem precisar se afiançar no rigor de datas de eventos coletivos ou sem tanta chance de ofender pessoas de seu cotidiano. Retomamos: um produto de generosidade aos seus leitores contumazes que não raro podem não apenas se aproximar de parte da intimidade dele, mas principalmente

cotejar acontecimentos de sua vida ou posições suas com as que são transpostas de muitas maneiras em sua obra. A obra pode falar também a um novo grupo de leitores que se interessam pelos acontecimentos históricos de grande monta e os desdobramentos na vida cotidiana de pessoas que narram diretamente sobre si.

Retomemos *a máquina de fazer espanhóis* a fim de pensar como o aparecimento de um fato histórico ganha outra construção nesse gênero, diferentemente da autobiografia. No romance, o futebol é ponto de costura entre as personagens e acontecimentos reais representados na narrativa. Nesse ínterim, no capítulo cinco, “Teófilo Cubillas”, em que há o primeiro uso de maiúsculas do romance, sem utilização do discurso indireto livre e com pontuação e falas bem marcadas, temos o uso de uma linguagem quase jornalística na descrição dos ambientes e das movimentações das personagens. O narrador desse capítulo é onisciente e ocultado. Ele trata o senhor Antônio Jorge Silva na terceira pessoa. É-nos apresentada dona Leopoldina, moradora do asilo, que tem seu quarto vistoriado por dois inspetores de polícia que buscam entender a mancha de sangue, aparentemente sem origem, no chão após um incêndio que vitimou alguns moradores do lar da feliz idade. Interessa-nos essa memória da personagem para situar os episódios históricos do romance:

[...] ela mais velha do que ele uns quinze ou vinte anos. Mas ele estaria desaustinado de força naquela noite, como um bruto animal a precisar de magoar ou ser magoado. Meteu conversa com ela e esta disse-lhe incrivelmente que era solteira, virgem, que sonhava com um homem desde pequena e que vira o tempo correr sem que brotasse do desejo um corpo tangível, ninguém. Teófilo Cubillas subiu com a solitária mulher as escadas estreitas de uma casa grande. Passou ali umas horas em que, além do sexo, lhe falou num português esquisito sobre como era vir do Peru para um país chamado Portugal sem que nenhum dos dois suspeitasse o fim da ditadura por ali tão perto. Ela lembrava-se de lhe dizer que seria excelente a democracia, ainda que viesse só para os homens. Era uma ideia razoável de quem fora sempre mulher e nunca percebera o mundo longe dos desígnios falocráticos de uma sociedade tão musculada (MÂE, 2011, p. 63).

O acontecimento é demarcado em 8 de março de 1974. Teófilo Cubillas é realmente uma figura célebre da realidade, um jogador peruano nascido em 8 de março de 1949. Sendo dona Leopoldina mais velha que ele algo como quinze ou vinte anos, deveria ter na data do encontro entre quarenta e quarenta e cinco anos de idade – o que coloca seu nascimento, nessa margem, bem no início do Estado Novo, em 1933. Assim, a personagem só conheceu até 1974 um Portugal sob o jugo do autoritarismo ditatorial de homens. Coincidentemente com o fim daquele regime, ela conhece o sexo e é

desvirginada, tal como a emergente democracia penetra aquele cotidiano de ditadura. Ela intui, no entanto, que uma vez mais os prazeres democráticos só estariam disponíveis por um longo período aos homens, uma vez que o mundo se apresentava somente dessa forma em sua vida até ali: uma sociedade falocrática, musculada e desumana do regime salazarista. Havia nela uma conformação às normas que se apresentavam naturalizadas na sociedade: os homens tinham maior direito à liberdade que estivesse disponível. A personagem serve como manifestação das consciências daquele período.

No momento em que chegam as maiúsculas, segundo Caetano Veloso, no prefácio da segunda edição brasileira de *a máquina de fazer espanhóis*, trazem com elas toda a parafernália da violência. Como se os leitores tivessem agora uma visão menos caótica dos usos de minúsculas – “reforçando o teor rebelde das letras pequenas” (VELOSO, 2016, p. 15) – e do discurso indireto livre, para ver uma espécie de normatização de regras gráficas e do discurso direto, que nem por isso aludem a menor violência, embora em uma aura de organização. Aliás, nos embates minúsculos, entre iguais, há como se enfrentar os desafios teoricamente com mais igualdade entre os termos. Todavia, quando há algo tão maior, com lugares maiúsculos e bem definidos entre si, cada um só pode chegar em sua defesa não no limite do diálogo, mas da regra instituída. O ponto problemático passa a ser se a regra for despótica, pior se for de estratégia fascista, porque aí nem mesmo precariamente ela servirá para defender as pessoas – cumprirá tão somente o arbítrio despótico e a lógica fascistizante.

Sigamos agora a via da filosofia e da história para, assim, dizermos de maneira mais direta que o humano não é um atributo realizado e pronto, dado no interior dos sujeitos. Tampouco é uma consciência crítica alastrada entre as pessoas. A questão da humanidade é o debate, uma ideia em progresso de desenvolvimento e expansão. Uma negociação entre a história, as formações culturais, as leis instituídas e o transcurso singular de cada pessoa na relação com o seu próprio desejo. Sendo assim, uma matemática complexa e atribulada entre determinações e o desejo pela diferença. A literatura pode ser um lembrete e uma inspiração de que a arquitetura desse cálculo deve ter espaço para a novidade, que as regras não são exatas, mas cambiantes. Recordar é como uma base de garantias mínimas para a liberdade, para a diferença do/no humano e em suas estruturas: a multiplicidade.

Sabemos que historicamente a ideia estanque de humano ligada à razão e à unidade guarda semelhanças e proximidades com a teologia que aproxima a gênese dos homens e mulheres da ideia ocidental sobre Deus (cf. SAFATLE, 2012, p. 226). O

inumano, ao contrário, aproxima-se da noção de animalidade em detrimento da razão. É como um germe da destruição por conta do que não pode ser mensurado e, por isso, aparece como ameaçador. Ele, o inumano, inquieta pela indeterminação, pelo que não foi categorizado e descrito. É aberração porque não obedece a linhas político-teológicas disfarçadas de defesa e de limites naturais. Avesso à unidade, o inumano não pode ser dito como “feito à imagem de Deus”, portanto é monstruoso e irrealizado: irregular. Nada mais horrorizante:

O mundo dos monstros não é nem a barbárie nem o inferno, não se opõe a uma ou outra representação em particular, mas ao próprio mundo como imagem do local de habitação do homem racional e mortal, e do qual ele se mostra ser o mais seguro guarda. E, tal como o próprio monstro, o seu mundo é indefinido, ilimitado, indeterminado (GIL, 2006 [1994], p. 56)

O monstro – o inumano – é a negação da racionalidade como o bastião organizador do humano. Ele é a ilustração contrária da mortalidade apascentada em uma acepção de imagem unificada pela ideia de Deus. A monstruosidade é a negação peremptória da universalidade das determinações e da imagem divina. O horror que o inumano causa é o perigo de que ele não seja uma exceção, e sim uma possibilidade inerente a todos. Não sendo o espaço dos monstros o inferno, mas o mesmo mundo que se supunha limitado pelas regras, a indeterminação pode ser o âmago da existência. O filósofo português, José Gil, explica melhor essa relação de horror com o germe da inumanidade: “qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. [...] A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde” (2006, p. 125-126). A imprecisão das fronteiras da humanidade é fonte de angústia e de desagregação pelo medo de se perder entre aquilo que não se possa mais entender como sendo da esfera do humano e do reconhecível. A identidade quando bem delimitada oferece conforto pelo preço de cercear a liberdade de múltiplas formas de existir. Um custo muito alto quando imposto como um limite social determinador e absoluto.

A fim de que não nos enganemos, observemos com cuidado: “a força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas” (GIL, 2006, p. 126). Pois bem, se a racionalidade e a unidade da ideia estanque de humano empurra-nos a agir para bloquear e calar o inumano, entre nós, por conta de uma suposta ameaça às identidades legalizadas historicamente, sabemos que se trata de uma cultura adoecida,

apodrecida e orientada menos por uma humanidade-em-devir e mais por uma política teológica disfarçada de ordem natural. O inumano pode ser índice de evolução de nossas determinações caducas. A questão que o inumano aponta é para a própria liberdade.

Essa ambivalência e a sensação de perigo que o inumano propaga tem seu porquê traduzido por José Gil (2006, p. 125): "nele [no tido humano diante do suposto inumano] se confundem duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror, o pânico de se tornar outro". Ora, o humano vê no inumano um espelho exasperador de si e a possibilidade de transfiguração em seu modo de existência. Isso suscita a inquietude de contemplar o incognoscível tão próximo. Nesse pêndulo, está a potência de desequilíbrio da própria razão, que teria também a função de tornar confortável a organização social e suas regras pela via da inteligibilidade. Continua o filósofo português: "potencialmente a humanidade do homem contém o germe da sua inumanidade" (GIL, 2006, p. 126). Então, não há fuga ou silêncio que se faça total, apenas um adiamento daquilo que está em potência para se fazer ouvido. Assim sendo, encarar o inumano e refletir sobre ele é uma necessidade da cultura para que haja aprimoramento das regras e da própria convivência entre as pessoas.

É na literatura o lugar por excelência dessa possibilidade, já que nela a lei vigente do mundo referencial ou os modos de organização não encontram limite do que pode ser dito, metaforizado e exposto. Nietzsche no prefácio de *Humano demasiado humano*: um livro para espíritos livres, resume: "[...] onde não encontrei aquilo de que precisava, tive de conquistá-la artificialmente, falsificá-la, criá-la ficticiamente para mim (... e que outra coisa fizeram jamais os poetas? E para que existiria toda a arte do mundo?)" (2000, p. 63). Assim, a arte e a literatura criam o que ainda não existe como uma possibilidade para o mundo. A realidade não tem o poder impor limites para a criação, uma vez que as verdades que circulam nelas não são do tipo de correspondência com os fatos, mas sim da ordem da verdade do desejo do devir. Quando lemos as narrativas do senhor silva e de Halla experimentamos uma ficção, uma criação estética, que se baseia em traços, em acontecimentos da realidade empírica: há marcas da realidade factual que aparecem como localização de temporalidades e acontecimentos históricos. Encontramos, também, formas de refletir sobre o passado que ultrapassam o exercício frio dos fatos e de experiências alheias para encontrar um lugar-em-comum que potencialmente pode ligar os olhares sobre histórias coletivas e/ou individuais. Trata-se, portanto, de uma forma de comunhão laica que liga pelas sensibilidades, pelas subjetividades.

Recordar, narrar e organizar – fazer um tipo possível de genealogia – não necessariamente significam se deparar com o inumano apenas no outro ou como uma potência positiva. Longe de maniqueísmos, em *a máquina de fazer espanhóis* encontramos a rememoração de monstruosidades cometidas pelo senhor silva:

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, quando entraram na minha barbearia os pides que levaram o rapaz que, nove anos antes, eu ajudara a escapar, achei que fazia o que tinha de fazer. e assim me senti como a saber e a arquivar o assunto como algo que ocorrera com outras pessoas, verdadeiramente como algo de que soubesse apenas a partir da televisão (MÃE, 2011, p. 175).

O que antes foi guardado como absolutamente normal e ético, diante das fronteiras impostas pelo salazarismo, repassadas décadas as lembranças ganham novos contornos e sentidos na narração. Aquilo que parecia absolutamente humano porque dentro das normas vigentes, agora é problematizado como uma violência. Vale-nos recorrer ao significado históricos de *PIDES*, que é a abreviatura para *Polícia Internacional e Defesa do Estado*. Ela foi criada pelo regime de Salazar em 22 de outubro de 1945, por meio do Decreto-lei nº 35:046, e outorgava: “os mesmos poderes e funções que a lei confere à polícia judiciária. [...] Vigiar os terroristas, os suspeitos de actividades contra a segurança exterior ou interior do Estado e as associações, organizações ou bandos destinados à prática de crimes [...]” (PORTUGAL, 1945, p. 857-858). Desses excertos da lei que criou os PIDES têm-se a dimensão dos poderes de vigilância e de repressão baseados tão somente em suspeitas ou com o intuito de perseguição a quem se colocasse contra o Estado ou, mais corretamente, em oposição ao regime salazarista. Em todo Decreto-lei ocupa-se mais em determinar a estrutura burocrática, administrativa da nova polícia e a disposição dos cargos que serão criados e diz menos sobre quais atividades poderiam ser consideradas suspeitas ou criminosas. A lacuna não é despropositada se pensarmos que assim se atendia mais e melhor os objetivos de censura contra qualquer oposição. Cria-se, desta maneira, um dispositivo de vigilância e repressão sem freios em seus poderes para a defesa da ditadura.

No presente de sua elaboração, o senhor antónio silva vê emergir uma nova visão sobre si: “fui, como tantos, um porco” (MÃE, 2011, p. 175). O passado é colocado em revisão crítica e temos, então, o ponto em que a norma faz dos humanos, inumanos. Percebe-se o arbítrio das determinações, que são desnaturalizadas e despidas da ideia que se revestiam de justiça. A PIDE poderia ser legalmente institucionalizada pelo regime salazarista, todavia sua ação não era justa. Sua força vinha da censura, da necessidade do

silenciamento com o objetivo de refrear qualquer demanda por liberdade ou democracia. Pouco à frente, na continuação de seu relato, o senhor silva parece corroborar com o teor da citação feita anteriormente do filósofo José Gil sobre a desintegração das identidades e da tida normalidade ao afirmar: “[...] quando não se vive mais num regime fascista e o mundo passa a ser transfronteiriço e criativo” (MÃE, 2011, p. 184). A plasticidade das fronteiras da sociedade pós-ditadura virou um indicador de criação e de ampliação da liberdade das indeterminações. No presente, a liberdade virou tônica, inclusive para entender que ter cedido aos PIDES foi sua forma de no passado ter contribuído com o regime ditatorial.

Como dito pelo filósofo e professor Vladimir Safatle (2012, p.23): “o inumano é uma potencialidade para qual o homem sempre pode retornar. Ele é o limite interno do homem”. Safatle defende que esse limite deveria ser visto mais como uma positividade, pois dele se pode expandir a normatividade de modo a dar conta dos exacerbados humanos. Seria, pois, “a reconstituição da noção de liberdade [...] como vínculo à incondicionalidade de uma universalidade não substancial” (SAFATLE, 2012, p. 219). Trata-se de um programa que libera o ser humano das noções de essência teológica e das amarras do positivismo que continuam a reverberar mesmo depois de todas as críticas. Dessa maneira, o reconhecimento torna-se um alargamento que não se encerra no acumulado, mas esforça-se em uma infinda continuidade. Nessa via, os polos aí são invertidos e o estranho passa a ser aquele que tenta obstruir a liberdade. Refletindo-se na linguagem dos outros, aquele que se achava no lugar do inumano pode, em seu percurso de reflexão a partir do lugar monstruoso, reconfigurar a inumanidade para aqueles que excedem em seu poder na sociedade.

É inumano aquele que ignora as fronteiras das identidades já postas e consolidadas em uma cultura em um dado momento. Ele é aquele que olha além da fronteira e a ultrapassa ignorando os perigos desse não-lugar. É inumano quem percebe que, assim como os desenhos dos territórios são dados por processos histórico-culturais e estabelecidos de forma imaginária, as zonas limítrofes do humano são também imaginárias. Não causa surpresa que o silêncio e o silenciamento sejam índices que acompanham os inumanos. Para além disso, colocar o humano em linhas rígidas produz a exclusão de sujeitos que experimentam outras formas de se ser humano além da normatividade vigente em cada época e cultura. Não foi garantida pelos PIDES a humanidade do rapaz entregue pelo senhor silva porque ele não obedecia às regras existentes naquele período para o que era tido como humano pelo regime de Salazar. Em

uma análise posterior, vê-se que desumana foi a atitude do narrador assim como desumanizadora era a ditadura portuguesa.

O silêncio tem ainda mais encantos porque desperta perguntas e inquietações sobre as armadilhas e as estranhezas que são guardados naquilo que não se fala. “As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio” (KAFKA, 2002, 104). O silêncio dos inumanos pode ser ainda mais terrível que a sua voz tal como proposto pelo escritor tcheco sobre as sereias de que Ulisses tentava se proteger. Conforme Eni Orlandi (2007, pp. 67-69), o silêncio não é transparente. Ele é opaco e fugidio. Atravessa as palavras e as pulveriza de significantes que as ultrapassam em seus sentidos estritos. Desta forma, podemos dizer com a autora, que o silêncio está dito, e disfarçado. A questão está em compreender o porquê de algo ser silenciado – a política do silêncio – e a que servem esses disfarces. A noção de política do silêncio trabalhada na teoria discursiva de Eni Orlandi (2007, p. 58) propõe que o sujeito sofre o silenciamento por fatores locais ou gerais, mas sempre em um nível sócio-histórico mapeável, e se depara com a incompletude e a fragmentação de sua identidade ao ser barrado na possibilidade de falar sobre algo de si ou do mundo. De forma complementar, Vladimir Safatle (2012, p. 33) coloca que a indeterminação das identidades leva o ser à produção de um modo mais profundo de consciência-de-si, o que potencialmente pode conduzir a um modelo de individuação mais amplo do que o que é dado pela normatividade. A questão do silêncio aponta fortemente para a reflexão – especular – sobre si e sobre a sociedade e sua organização. O silêncio funciona como um indício para a construção da genealogia.

Os silêncios, nos dois romances, têm origens diferentes, estratégias díspares e passagens distintas, eles apresentam similaridades na forma como as personagens parecem ser vistas em suas respectivas comunidades como seres inquietantes e demasiadamente Outros – inumanos. No entanto, as travessias por esses descaminhos são peculiares para cada narrador, de modo que é produtivo comparar os aspectos que pesam para essa diferenciação na passagem pelo silenciamento ou a rarefação de seus ditos e a formação do inumano. O silêncio parece alargar a consciência das personagens para organizar os fragmentos de suas histórias de forma crítica e mais ampla, além de fazer refletir como as contingências sobre a possibilidade de elaborar, mais propriamente, de como aquilo que é censurado pode ser uma força capaz de alterar a percepção da humanidade em si e nos outros.

O que o silêncio pode esconder ou revelar, afinal? Falamos aqui diretamente sobre a dinâmica entre silenciamento e silenciados, respectivamente a ação de impor algum nível de censura ou de rarefação a alguém e as pessoas que são atingidas por essa operação. O silenciamento é, por vezes, impessoal, é sobretudo um dinamismo histórico e reverberante que atinge as pessoas que ocupam certos lugares ou preenchem certos pré-requisitos delineados como diferentes e ameaçadores da norma, ou mais propriamente daquilo que se fez hegemônico em um determinado tempo e espaço. Por exemplo, a existência e a história de homossexuais e transexuais foram silenciadas graças à política de Estado em determinadas épocas, no Ocidente, e ainda é um modo de violência estatal vigente na Rússia, no Irã e em diversos outros países dos continentes africano e asiático. As pessoas que sofrem a sanção social – nesse exemplo falamos especificamente das políticas estatais, ignorando as sanções oficiosas de grupos sociais preconceituosos – são silenciadas de muitos modos: seja a necessidade de mascarar a existência, o desejo ou a livre expressão de si. Se olharmos de perto cada situação teremos, entre o silenciamento e o silenciado, as formas e as estratégias do silêncio. Silenciar nem sempre significa calar ou ser calado, basta que se tire a força do dito, impeça-se a propagação daquela fala ou se estabeleça a qualidade de pária social para que o silêncio, enquanto força e estratégia, esteja em funcionamento. O nosso prisma para observar, descrever e analisar as indicações do silêncio é pela via privilegiada da literatura.

Vale reforçar os sentidos: a literatura não busca o perdão, mas a afronta. Por vezes, ela não intenta a condescendência ou a complacência com a hegemonia, de maneira oposta, ela mergulha em busca de uma visão que desvele o atroz, o maléfico e a estranheza. Seus limites não são o da moral instituída que, por desventura, normalize o absurdo. Aliás, a literatura pode desafiar o limitado e fazer crescer o olhar sobre as fronteiras. O silêncio e os silenciados ganham palco e encenam os objetivos, os efeitos, as armadilhas das estruturas que permitem que uma mesma fala dita por pessoas diferentes em contextos semelhantes, ou um dito verdadeiro que denuncia o que é tirano, não tenham efeito de sentido ou tampouco de ação. A influência de reis, políticos, empresários, religiosos ou quem quer que seja não encontra eco para constranger a verdade como em outros discursos que circulam com força e liberdade na sociedade.

Os que usam a força para silenciar e os silenciados, todos eles, podem aparecer, metaforizados no texto literário, com as “vísceras” de suas ações e suas responsabilidades expostas. Olhar o funcionamento do silêncio na literatura – nos dois romances de Mãe – éextremamente produtivo pelo que ela não esconde, mas encena e amplia. Ou como

afirma Susan Sontag (2015, p. 31): “o silêncio, administrado pelo artista, é parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcado frequentemente mais no modelo de terapia de choque que no da persuasão”. Portanto, os modos de organização e as percepções sobre os modelos dominantes de cultura podem ganhar um espaço de estranhamento e desafio na literatura, algo como o choque de redescobrir o que estava à altura do olhar e encoberto pelo véu de silêncios que nem sempre são inauditos. De forma simples: ainda que use o silêncio, a literatura é capaz de gritar, mesmo quando a realidade proíbe, inibe, desencoraja ou intimida.

O silêncio mobiliza irremediavelmente a procura por novos sentidos. Parafraseando Orlandi (2007, p. 76), quando algum tipo de silêncio se impõe a um sujeito por uma força exterior que censura ou interdita, tal processo não interfere apenas sobre aquilo que pode ser dito, mas também modifica a identidade do sujeito ao interferir no seu acesso a certos sentidos. Isso se dá porque limita a possibilidade, ao menos a imediata, de que ele fale sobre algo de uma determinada forma ou em certos lugares. O senhor antónio diz sobre o silêncio imposto por Salazar: “[...] nos punham de boca fechada porque o ditador achava que sabia tudo por nós” (MÃE, 2011, p. 132). De maneira simples a personagem traduz a intenção desse silenciamento: somente o ditador poderia pensar pelos portugueses, somente ele poderia ter liberdade de elaborar a fala. Aos outros, violentamente se impunha a censura da boca fechada pela ordem despótica.

Entretanto, a necessidade ou, mais precisamente, a potência de que o proibido escape e seja dito de outra forma permanece como uma ameaça. Trata-se de um silêncio que busca extrapolar à interdição. Mais à frente, o senhor antónio descreve sua expectativa: “levar um pouco adiante um orgulho de ser mais do que português, ser pelos portugueses, ser pelas pessoas, por todas as pessoas que tinham naturalmente todas as maneiras de pensar e só assim devia ser” (MÃE, 2011, p. 135). Fervilhava ante o silêncio a teimosia: o desejo de se expressar, de colocar os pensamentos por si só, mesmo que fossem de encontro ao que estava estabelecido pela ditadura salazarista e os seus silenciamentos. Era o desejo por uma Babel de idiomas que falassem sem o filtro ou a limitação de uma língua ora sequestrada pelo “paizinho”.

Como já colocado anteriormente, o silêncio que queremos caracterizar não é apenas o que faz calar ou que nega o direito à fala. Não. Trata-se de algo mais sutil e de maior eficácia: destituir de verdade o verdadeiro quando dito por alguém que ocupa um lugar frágil ou enfraquecido na ordem social, sejam os órfãos, as mulheres, os pobres, os velhos, os homossexuais, as pessoas com deficiência ou um sem fim de pseudo-

identidades forjadas metonimicamente por caracteres ou posições sociais. Faz-nos bem recorrer a Michel Foucault: "é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma 'polícia' discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos" (2010a, p. 35). Ora, o estatuto de verdade não é, dessa forma, qualitativo apenas daquilo que se fala e demonstra, mas do modo e do lugar em que se diz algo. É preciso obedecer e se conformar a um conjunto de regras que preceituam os modos, onde e quem é capaz de pronunciar o verdadeiro. Faz-se bem salientar, junto com o filósofo francês, que a estrutura das sociedades e suas culturas encontram-se introjetadas em cada um de nós – como uma “polícia” interna que se ativa a cada produção de fala. Sendo assim, somos reprodutores do normatizado ao trabalharmos como que automaticamente para a manutenção da hegemonia. Esse efeito robótico e, portanto, quase sempre inconsciente pode ser refletido – por vezes é – no campo da literatura que nos choca como para reanimar e para desadormecer o que introjetamos sem pensar.

Halla oferece-nos uma imagem interessante de como o silêncio pode se interpor sem que haja uma lei que o obrigue:

a casa de meus pais estava diferente. Arrumada de alguns empecilhos, que também eram recordações e pessoalidades sobradas ali dos meus tempos, dos tempos da Sigridur. A casa estava limpa de nós. [...] O meu pai num lado, a minha mãe no outro, sem conversa, a minha tia espanando e enxotando, parecia ali uma trabalhadeira concentrada que usava apenas o corpo, em muito demitia a mente. Não se pensava (MÃE, 2014, p. 106).

Falando sobre a casa, Halla acaba por descrever a organização aparente que o silêncio pode trazer: não havia empecilhos, recordações ou pessoalidades; a casa estava limpa sem interrupções ou vacilos da memória. Mas não se pensava, não se refletia sobre o que causava dor – o luto impedido –, ao contrário, o que remetia a Sigridur ou a Halla havia sido espanado, varrido e enxotado para distante daquele espaço. A mente estava como demitida de sua função de raciocinar, julgar, deduzir ou conceber. A conversa era silente, apenas os corpos se movimentavam como prova de vida. Diferentemente do contexto do senhor antônio, aos pais de Halla não havia a violência estatal do silenciamento, mas o empenho atento da tia urso que atemorizava a fala, que ocupava os espaços para garantir o silêncio. Novamente citamos: “o meu pai ia falar, mas o vozeirão mandador da minha tia cometeu o ruído e o homem infletiu, adentrou-se, desistiu de participar” (MÃE, 2014, p. 107). Não falta a capacidade orgânica da fala, mas a possibilidade de expressão foi cerceada. Halla, de maneira perspicaz, entende o

significado do silêncio imposto como um modo de infletir, de se dobrar para dentro ou, mais precisamente, deixar de participar do convívio – de reconhecer e ser reconhecido.

Desta forma, podemos afirmar que nem todo o dito é ouvido. Não que seja o caso de uma dificuldade auditiva, mas, antes, seletiva do ordenamento social que interdita pessoas, palavras, discursos – se não no todo – em partes tidas como suficientemente atentatórias à norma vigente ou que ameacem de algum modo a hegemonia do pensamento ou de grupos hierarquizados. O silêncio, assim, não é apenas a mudez ou a ausência de palavras, antes relaciona-se a questões de acesso ao poder para elaborar certos enunciados. “Em si mesmo, o enunciado não é verdadeiro nem falso, torna-se verdadeiro ou falso unicamente no decorrer de uma enunciação particular” (DUCROT; TODOROV, 2007, p. 290). Ora, não basta enunciar para quebrar o silêncio ou para fazer a fala funcionar além dele, quem enuncia e o contexto da enunciação darão a verdade, o peso e a verdadeira escuta ao que foi dito.

Silenciar também corresponde a esvaziar o que foi dito de sua verdade, sem que para isso tenha havido qualquer exame ou esforço de análise sobre o seu conteúdo. Desta maneira, os esvaziamentos do verdadeiro presente em uma fala, corresponde a um tipo de silêncio que interdita o conteúdo ou parte dele. Segundo Michel Foucault, o ordenamento social elabora um controle dos discursos pela imposição de regras que impedem o acesso a todos: “rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam [...]. Nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes)” (2010a, p. 37). Assim, o silêncio pode consistir em impedir que todos consigam falar sobre tudo, mesmo que haja interesse pessoal nisso ou, mais importante, verdade naquilo que foi falado. Um mecanismo de proteção da ordem social ciente que sua estrutura sustenta-se em discursos e é por intermédio deles que pode ser remodelada. Portanto, independentemente de se falar algo verdadeiro ou não, se não estiver qualificado e em um lugar autorizado para fazê-lo, o sujeito experimentará um modo de silêncio em que se ignora o dito pelo artifício de atribuir a quem fala caracteres de incompetência, parcialidade ou mesmo algo da esfera da loucura. Não é impedir que a pessoa fale, mas minimizar ou ignorar o teor de verdade daquilo que foi expresso, a fim de contrariar seus intentos e dissimular sua força.

Examinemos esse trecho de *a máquina de fazer espanhóis*:

é preciso que se suje o nome de salazar para todo o sempre. é preciso que o futuro lhe reserve sempre a merda para seu significado, para que os povos se recordem como foi que um dia um só homem quis ser dono das liberdades humanas, para que nunca mais volte a acontecer que alguém se suponha pai de

tanta gente. este tem de ser um nome de vergonha. o nome de um porco. para que ninguém, para a esquerda ou para a direita, volte a inventar a censura e persiga os homens que têm por natureza o direito de serem livres. e eu respondia-lhe, cala-te, miúdo, ainda me arranjas umas férias nos calabouços. fica calado. [...] eu mexi-me como uma barata tonta a pôr a rádio mais alta, mas adoraria sentir coragem para me pôr ali aos berros também, mesmo exagerando, mesmo que dizendo parvoíces só pelo prazer de as poder dizer, de poder ajuizar por mim o que quisesse ajuizar. na minha barbearia. ao menos na minha barbearia, ao menos na minha casa. na minha casa e com a minha boca livre. é um porco (MÃE, 2011, p. 137).

O jovem insurgente que havia sido salvo da polícia de Salazar pelo senhor antónio continuou a frequentar sua barbearia. Lá, pela via da palavra e em um discurso coloquial, ele exibia verdades que não podiam ser gritadas ou faladas livremente por conta da política de silenciamento à crítica ao regime salazarista. No entanto, o jovem não deixava de exhibir verdades em suas palavras, que naquele momento não podiam ser examinadas à luz do reconhecimento social. Ainda assim ele denunciava o comportamento ditatorial vigente, a censura, a falta de liberdade e a negação a expressão do pensamento. Deixava demarcado o desejo pelo movimento histórico que só aconteceria tempos depois: o repúdio, o nojo a Salazar e ao que ele representava – silenciamento.

Vale-nos ainda destacar como o processo de silenciar pela força age nas pessoas: o senhor antónio não se permitia dialogar e expressar sua opinião, mesmo que as chances fossem diminutas de serem ouvidos ali em sua barbearia. Metaforicamente, como forma de resistir ao desejo de falar e de concordar com o jovem, ele aumentava o som do rádio a fim de que ninguém ouvisse e, podemos inferir, para diminuir o anseio de concordar e participar da conversa com liberdade, como ele diz textualmente que gostaria. Era necessário mais barulho para que as palavras do outro não ressoassem fora e dentro dele, para que a verdade propagada não ganhasse força em seu ser a ponto de ser expressa.

O silêncio torna as pessoas rarefeitas. Rarefazer é “tornar-se menos denso ou menos espesso. Tornar-se menos numeroso; rarear. Tornar menos frequente; espaçar” (HOUAISS, 2001, p. 2385). Com isso, afirmamos que uma das principais estratégias de quem silencia pela força é tornar os sujeitos parciais à sua revelia – rarefeitos – retirando-lhes densidade de seus ditos, de suas denúncias e das contestações daqueles que falam. Não se trata, reforce-se, de calar plenamente, mas de algo ainda mais eficaz, que dissimula a violência e a força de quem ou o que impõe essa condição. Mas o que faria um sujeito ser destituído de caracteres normativos para enunciar o verdadeiro? Michel Foucault ajuda-nos a contemplar o horizonte de uma possível resposta: “[há] um temor surdo desses acontecimentos, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver de

violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso" (2010a, p. 50). Ao infligir o silêncio sobre alguém, têm-se a desautorização prévia, uma negativa para empreender qualquer remodelação ou denúncia pelo poder das palavras, sem importar o grau de verdade e pertinência que elas tenham. A norma quer a continuidade e não a exceção. Ela quer demonstrar o vigor de suas fronteiras e fazer crer em sua força de orientar o que pode ou não ser verdadeiro.

O aparecimento do silêncio sumariza o desequilíbrio, como quando as crenças se tornam convicções que não podem ser questionadas. Diz o senhor antónio: "[...] a fé é sempre um cartão-postal dos lares [...]. concluí também que a maior parte daquilo que acreditamos nos dá medo e isso leva-nos a ficar de boca fechada" (MÃE, 2011, p. 117, 118). A fé cristã que identificava aquela sociedade portuguesa do período salazarista era uma bandeira de obediência e de medo que limitava, através da crença, as palavras que eram proferidas. O silêncio apresenta-se como índice do despotismo referendado pela esfera religiosa do catolicismo. A bandeira religiosa também era signo de identificação entre os portugueses, uma forma de se reconhecerem como iguais e partícipes da sociedade que compunham.

Então, o que ouvimos do silêncio? Susan Sontag nos dá uma pista: "o silêncio aponta para a sua própria transcendência para um discurso além do silêncio" (2015, p. 26). Desta feita, o que se ouve é o agora e é o devir. É o hermético e ao mesmo tempo estruturante, ainda que negado por quem controla a imagem da estrutura. É o ruído que sempre se fez presente sem que tivesse sido devidamente auscultado. O que ouvimos é a reclamação daquilo que quer ser observado e dito. Escrutinar os modos e as estratégias do silêncio é esmiuçar a incompletude que reverbera em busca de sentidos. O silêncio é a falta que pode significar mais do que qualquer excesso de palavras. Maurice Blanchot dirá que a literatura "fala como ausência. Onde não fala, já fala. [...] Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela" (2011 [1955], p. 47). É pela via do que está aparentemente mudo ou desprestigiado que a literatura consegue falar e mobilizar leituras que deem conta da ausência do sentido unívoco. O silêncio na literatura é função que catalisa interesse e inquieta porque desafia o normatizado. Aquilo que na função referencial da linguagem apareceria como um método eficaz de esconder o indesejado, na literatura é subvertido em puro encanto e ocupa o centro de importância. Uma tautologia produtiva sobre o texto literário: um silêncio não é um silêncio. A literatura avança a dizer sobre a gênese do silêncio ao defrontar com as empatias e as antipatias em

seu percurso, evocar sentidos, denunciar a configuração dos espaços em que ele aparece e ao destrinchar suas condições de existência.

O senhor antônio se põe em perspectiva à procura de compreender sua trajetória:

pensando bem, considere depois que fui um hóspede bem fácil de dominar. [...] eu achei que acima de tudo era um homem educado. eis a minha autobiografia sumária, um homem educado. foi o que me levou de problema em problema a superar o que fosse preciso sem culpar ninguém, sem confrontar ninguém (MÃE, 2011, p. 105).

A personagem compreende que a sua educação criou nele convicções que silenciaram o afã pela revolta, a agitação da confrontação da realidade ou de outras pessoas. Agora, um hóspede do asilo *lar da feliz idade*, outrora um sujeito que pertenceu ao período de Portugal salazarista e que se rendeu ao domínio e ao controle de suas palavras vigente naquela época. A quantidade de vocábulos utilizados para compor sua “autobiografia” explicitam uma ausência de possibilidades para se constituir novos sentidos, em um período histórico que tolheu as manifestações de desagrado pela via da censura. Não ter em sua autodescrição sumária – “um homem educado” – nada além de artigo indefinido, um substantivo e um adjetivo indicam a configuração de sua existência: sem verbos que indiquem ações, estados ou acontecimentos – mais do Mesmo. Um silêncio que fala. Nesse ínterim, a personagem silva da europa denuncia em um diálogo anterior que destacamos novamente: “é muito difícil tirarmos das ideias a educação que nos deram de crianças. [...] a educação que nos dão em crianças tem amarras para a vida inteira e, discretamente, aqui e acolá os tiques fascistas hão de vir ao de cima. já nem nos damos conta” (MÃE, 2011, p. 90-91). O silva da europa – o morador mais inquieto e questionador do asilo – traz à tona o contexto da formação da geração daquelas pessoas que convivem juntas: o fascismo das ideias da Ditadura militar portuguesa (1926-1933) e o Estado Novo (1933-1974), a ditadura de Salazar, que os alcançou desde a tenra juventude até a idade adulta.

A literatura faz do silêncio o espaço para se dizer tudo que de outra forma não poderia ser dito. Essa possibilidade é pura confrontação com a existência empírica. Como dito por Jacques Derrida, “[a literatura] pode dizer tudo. [...] Transpor os interditos. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do 'tudo a dizer'. É uma instituição que tende a extrapolar a instituição” (2014 [1992], p. 49). A falta ganha presença e espaço para se manifestar, pois a literatura pode com facilidade trazer para o seu centro aquilo que estava

à margem. A força da lei que normatiza as relações do Mesmo e do Outro não tem na literatura vigor para se impor, ao contrário, encontra nela oposição à sua reprodução incontestada. A literatura pode potencialmente dizer sobre tudo mesmo que para isso utilize-se de silêncios. Nesse ínterim, os silêncios reproduzidos não estão como faltas, antes demarcam uma significativa presença de algo que pode ser refletido. O interdito ganha ditos que não se esgotam com facilidade, mas continuam a retinir de diferentes modos pela via de um discurso que não tem caráter servil. As duas narrativas têm um valor de genealogia sobre o passado individual e coletivo. Ajuda os narradores a entenderem a liberdade ou falta dela que tiveram em suas escolhas. Além disso, são formas de denunciar um passado que de muitas maneiras reflete sobre o passado histórico de Portugal, no caso do senhor antónio, e o presente coletivo, no caso dos dois protagonistas.

2.2 O Mesmo ou o Outro?

Para adensarmos nossa análise, precisamos nos debruçar na dinâmica que orienta a relação do o Mesmo e o Outro entre as personagens dos dois romances de Valter Hugo Mãe: *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização*. O Outro será aquele que “para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém (para reduzir-lhe a alteridade)” (FOUCAULT, 2007, p. XXII). Desta forma, o considerado Outro não é radicalmente diferente, pois habita o interior de uma mesma cultura e é capaz de dizer sobre ela. No entanto, o que esse Outro está disposto a dizer é estranho no sentido de inquietante e desordenador do regulamentado. A exclusão se efetua de modos e proporções distintas, entretanto com o objetivo primeiro de lhe reduzir o poder de significar a diferença no seio da norma, para que ela se mantenha estanque e abarque apenas os que já estão nela simbolizados.

Por sua vez, o Mesmo será para uma cultura aquilo que “é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades” (FOUCAULT, 2007, p. XXVII). Os Mesmos são aqueles que se orientam pelo que há de normatizado e autorizado em cada sociedade; dentro dos preceitos, existe o poder de se organizar em identidades múltiplas, mas reconhecíveis e ordenadas por marcas de semelhança interna. A diferença que cabe é aquela que já foi normatizada no decorrer do tempo e foi transformada em parte do todo normatizado. Esse processo é repleto de opacidades que visam naturalizar as fronteiras que dividem o Mesmo do Outro e, assim, fazer parecer desígnio imperscrutável. O tido inumano é o Outro do humano e, portanto,

não está fora dele, mas sua proximidade traz a estranheza do incalculável, da potência de desordem e do perigo de macular os alicerces da norma. Nesse sentido, faz-se essencial buscar o argumento histórico que o próprio Foucault oferece: “antes do fim do século XVIII, o *homem* não existia. [...] É uma criatura muito recente que a demiurgia do saber fabricou com suas mãos há menos de 200 anos” (2007, p. 425, grifo do autor). O homem é uma ideia que nasce no percurso da história. É uma fabricação que a fim de manter o poder de sua aura faz opaca sua confecção. Aqui, não se ousa implodir o humano, ao contrário reconhece-se o seu significativo poder de fazer ético o caminho dos viventes e de se insurgir contra os excessos que se registraram contra os indivíduos da espécie no decorrer dos séculos. No entanto, aqui se busca defender a potência do humano mais como ideia em movimento e menos como um conceito acabado. Ou mais propriamente, na articulação com os textos literários e a diegese das personagens, contribuir para a defesa do humano como um sempre-devir e que do contrário, mais do que abarcar a todos, ele passa a ser um conceito de defesa apenas para alguns. Assim, observar o modo como os silêncios e os silenciamentos instauram-se é índice do reconhecimento do que se tem estabelecido como propriamente humano – o Mesmo – em contraste com o que extrapola esse limite – o Outro.

Na metáfora do lar da feliz idade – uma espécie de asilo e prisão – sobre o lar de idosos de *a máquina de fazer espanhóis*, temos uma boa oportunidade de entender o Mesmo e o Outro:

no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença. sentimo-nos cegos. qualquer mancha ou imperfeição na planura do estuque já é uma exceção que aprendemos a observar e nos ajuda a quebrar o mesmismo abundante em nosso redor. um dia, havemos de esboroar-nos na luz. esta brancura é um estágio para a desintegração final (MÃE, 2011, p. 25).

O Mesmo equivale às paredes brancas em que não há diferença entre o vazio do céu e elas: uma imagem plana(ificada). Não é um arbítrio divino, mas uma ação planejada. Quando o Mesmo prevalece sem espaços para que haja diversidade, equivale a tornar-se, mesmo sem ser, cego. Isso porque não se enxerga além do igual e, pior, se pressupõe com alguma facilidade que não há distinção, somente contiguidade. O Outro surge mesmo que seja como uma mancha ou uma “imperfeição na planura”. Esse surgimento pode ser percebido como uma falha, desequilíbrio ou como uma variação da mesmice. O Outro reveste-se da possibilidade de multiplicação do olhar, de retirar a retina do vício de uma luz que em vez de clarear, cega.

Ao falar do asílio e da atmosfera anódina do branco por todos os lados, o senhor antónio silva acaba por descrever o mecanismo de funcionamento de paisagens que se estabelecem sem o incômodo da diferença: “o silêncio profundo era entorpecedor, como se nos adormecesse. não estaria particularmente ensonado, mas o higiénico do ambiente coloca-nos atrás de uma tela e ficamos com a sensação de nos preservarmos apenas assistindo gravemente ao tempo” (MÃE, 2011, p. 25). A higiene do ambiente – que também corresponde aos modos contidos pelas regras do lugar, à exacerbação do silêncio, aos assuntos filtrados, ao espanto dos incômodos – acaba por fazer do sujeito um espectador do tempo, sem qualquer protagonismo adicional que o coloque em ação divergente. O sono converte-se em sinal de torpor e de inatividade; uma entrega às contingências do ambiente. Alargando a metáfora expressa na fala da personagem, por semelhança, estar sob o jugo de uma ditadura como a salazarista e os métodos que ela interpunha era semelhante a experimentar um silêncio que entorpece e provoca um sono social – grave – que os entrega ao pesadelo do despotismo. Deste modo, era preciso reaver a vigília sobre os sentidos que determinavam a compreensão da identidade portuguesa. Sobre isso vejamos:

nós, os portugueses, somos mesmo [bons homens], ponha isso na sua cabeça, colega silva. e a mim ninguém me apanha diminuído como outrora, somos europeus, eu sou um silva da europa, isso é que ainda há muitos que não o são, só por que ainda não o aceitaram ou não o perceberam. mas, sabe o que lhe digo, é inevitável. vai chegar a todos. é tempo. é tempo. um dia seremos cidadãos de um mesmo mundo. iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação. estamos a alastrar, como nos compete, e um dia ainda deixaremos de ser silvestres, agrestes, isso de ir como o mato, porque estaremos cada vez com melhores maneiras, sofisticados e cheios de nuances de interesse, subtilezas como as que assistem aos grandes caracteres. um dia, caramba, estaremos até cheios de razão (MÃE, 2011, p. 13).

Isso é dito pela personagem cristiano mendes da silva, o silva da europa, que faz um contraponto ao narrador antónio jorge da silva, o senhor silva. Na perspectiva daquele, os portugueses avançaram em suas características e algum dia estarão “cheios de razão” – algo que nesse contexto pode ser lido de muitas formas: como tendo alegação legítima de que são realmente boas pessoas, “bons homens”, e também estarão dentro de um sistema mais racional diferente daquilo que é tido como silvestre, pouco organizado, pouco culto e que cresce a esmo. O silva da europa já sente ele mesmo como o eco dos novos portugueses verdadeiramente europeus nas ideias e nos anseios. Entretanto, dentro do romance, os sobrenomes dos “silva” parecem remeter à palavra de origem latina *silvático* para indicar o aspecto de selvagem e de selvageria que seriam características dos

portugueses; silva é um vocábulo que também refere-se a vários tipos de arbustos ou, ainda, indica a falta de método ou de ordem para juntar textos literários e científicos – uma espécie de caos. As diferenciações é algo que almeja o parvo silva da europa, inclusive sustenta a esperança de que haja conjugações com outras ideias dos demais países do continente e que isso lhes traga mais distinção. Ele diz antes:

é o que fez a liberdade, acrescentou. um dia estamos desconfiados de tudo, e no outro somos os mais pacíficos pais de família, tão felizes e iludidos. e podemos pensar qualquer atrocidade saindo à rua como se nada fosse, porque nada é. as ideias, meu amigo, são menores nos nossos dias. não importam. as liberdades também fazem isso, uma não importância do que se pensa, porque parece que já nem é preciso pensar. sabe, é como não termos sequer de pensar na liberdade. é um dado adquirido, como existir oxigénio e usarmos os pulmões, não nos hão de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa, para sempre. isto é que é uma conquista. e é como respirar, existir oxigénio e usarmos os pulmões, não se mete requerimento, faz-se e fica feito e não passa pela cabeça de ninguém que seja de outro modo (MÃE, 2011, p. 11).

O silva da europa reflete sobre a diferença entre o período de censura e o seu presente em que não há apenas a liberdade adquirida, como existe também a União Europeia que garante, potencialmente, aos portugueses que seu direito a falar não seja cerceado. Que não haja novamente a desumanidade da censura. Há também uma denúncia: no período de Salazar desconfiavam uns dos outros, mas silenciosamente ou diretamente viviam corroborando para aquele sistema de coisas, transmutaram-se – ao menos na aparência – nos “mais pacíficos pais de família”, sem que isso tenha acarretado que as ideias aumentassem ou houvesse necessariamente uma reflexão sobre o que foi vivido. No título do capítulo, “o fascismo dos bons homens”, há um paradoxo entre os dois termos, entre as condutas de quem se descreve como bom e por muito tempo, como a narrativa posteriormente revela, foi conivente ou mesmo contribuiu ativamente para o fascismo que durou por décadas.

Coloquemos uma lupa sobre o detalhe sensível que o silva da europa trouxe na citação há pouco destacada: “não nos hão de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade” (MÃE, 2011, p. 11). A personagem crê na nova liberdade que se instaurou com a democracia portuguesa. Todavia, parece consciente sobre a dinâmica que sustentou o salazarismo, dizemos isso pensando nos sentidos contidos na expressão “não nos hão de convencer”, em que aparece o verbo convencer na forma infinitiva – em seu lema. Demonstra a esperança de que não haverá hipótese de

retorno ao estado de rebordosa, e também aponta que a censura pregressa só pôde ser efetivada pela indução, a aceitação do arbítrio. Existe uma denúncia subjacente sobre a atividade que dá sustento à censura: o consentimento, o pacto, a cessão imanente. Ao compactuar, perde-se algo do humano em si e retira algo da humanidade do outro: desumanidade – faz-se o desumano, em si e para o outro.

Gasta-se sempre menos energia na disputa conformando-se ou se idealizando em ser parte do Mesmo. É como assinar um contrato em que tacitamente concorda-se em se manter igual e perpetuar os costumes sincrônicos inventados ou arbitrariamente renovados. Trata-se de uma percepção inaudita, que se ouve comumente pelos exemplos de ações que não fogem à regra. Examinemos o que a personagem de *A desumanização*, Thurid, diz a Halla: “tu lava-te, come, reflete sempre melhor acerca do que decides, fala menos, hás de envelhecer *como todos nós*, não é difícil, vais ver” (MÃE, 2014, p. 97, grifo nosso). Coloquemos a tônica de nosso olhar para a questão referente a envelhecer do mesmo modo – dentro dos mesmos costumes – que os Mesmos da comunidade. Halla que é percebida como Outro por conta da morte da irmã, a gravidez³ na adolescência e o modo explícito de lidar com o luto é aconselhada por Thurid, uma mulher idosa, a manter-se mais coesa dentro daquela comunidade. Lavar-se aparece no primeiro plano também como metáfora de se limpar da sujeira, da mancha que ameaça a brancura daquilo que é aplinado. A reflexão sobre o que Halla deveria decidir vem acompanhada da necessidade de falar menos e, portanto, deixar de expor seus pensamentos e angústias, que não encontravam reconhecimento ou abertura entre as pessoas de sua comunidade. Reforçando a ideia de que se gasta menos energia libidinal procurando ser parte do Mesmo, a personagem conclui seu conselho: “não é difícil, vais ver”. Como se a gêmea sobrevivente precisasse educar seus anseios para que se apaziguassem.

O Outro, por vezes, assim como Halla recusa-se à ideia confortável de gastar menos energia conformando-se às regras. Digamos com Nietzsche: “[...] a vida não foi inventada pela moral: ela quer o engano, ela vive do engano” (2000, p. 64). O fluxo da existência não se deixa modelar pelas regras morais, por aquilo que foi instituído como ideal em cada época. A vida vem como a força da exceção para cada regra estabelecida, assim como o Outro mancha a brancura o Mesmo. Retornemos ao filósofo alemão:

³ Abordamos a questão sobre a gravidez de Halla e os sentidos que adquirem no romance, no capítulo II “Espelhos: engodos e identificações” (p. 23-42), de nossa dissertação de mestrado: *As desdobras da morte em A desumanização*, de Valter Hugo Mãe: entre espelhos e narrativas. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

aquilo que agora, para nós homens, se chama vida e experiência – pouco a pouco *veio a ser* e, aliás, está ainda em pleno *vir-a-ser* e por isso não deve ser considerada grandeza firme, a partir da qual se pudesse tirar uma conclusão sobre o criador (a razão suficiente) ou sequer recusá-la (NIETZSCHE, 2000, p. 73, grifo do autor)

A realidade e os paradigmas de cada época comumente não revelam a sua opacidade e os entraves de como foram moldados. Aquilo que é o modelo ideal de cada época reveste-se da ilusão de que não teve princípio nem fim, reclama para si algo da ordem teológica para a sua criação. Como Nietzsche alerta-nos, cada padrão vigente não carrega verdades irrefutáveis ou que se possam afiançar diacronicamente sem acidentes. Ao contrário, o agora é o resultado de constantes embates, debates e formulações – *veio a ser* – assim como podemos deduzir que muito daquilo que hoje é tido como diferença, Outro – *vir-a-ser* – poderá ser incorporado na norma que vigorará no amanhã. Essa visão nos impede de considerar as coisas como naturais ou divinas/metafísicas e, também, de pensar nas coisas como estanques e/ou imutáveis. O senhor silva apercebe-se, conscientemente, em sua velhice sobre como os modos de controle são naturalizados. Essa percepção iniciou na convivência com o jovem idealista que ele protegeu em um primeiro contato:

um homem muito mais jovem do que eu que, ao contrário de se ter habituado à ditadura, andava a miná-la como sabia, criando brechas aqui e acolá para que ao menos se soubesse que o povo gangrenava descontente. era o mais terrível de se fazer, porque o estado novo menos queria de nós era a resistência. a manifestação de uma ideia diferente como sinal de esforço para sairmos do meio da carneirada (MÃE, 2011, p. 132).

Aquele homem mais jovem parecia perceber que o *vir-a-ser* dependia de cada ação no presente. O ponto estava em avolumar ações que corroessem paulatinamente os ditames que impediam a fala livre e o pensamento. Tal como um Outro, ele recusa-se a ser a contiguidade dos Mesmos que infletiram diante da tirania de Salazar. O regime ditatorial em Portugal desdobrou-se por mais de três décadas, entretanto, como bem observa o senhor antónio, o que se podia fazer era criar brechas e minar o sistema como cada um sabia – sabotá-lo o funcionamento perverso. A resistência estava diretamente ligada ao esforço de sair da “carneirada” pacífica e domesticada, ou seja, deixar de seguir – o Mesmo – em obediência e em servilismo aos ditames despóticos, que silenciavam e regulavam o que podia ser dito e feito.

O segundo modo pelo qual o senhor antónio apercebe-se da naturalização das ordens está ligado à metafísica, à ideia de Deus:

e também inventamos deus porque temos de nos policiar uns aos outros, é verdade. é tão mais fácil gerir os vizinhos se compactuarmos com a hipótese de existir um indivíduo sem corpo que atravessa as casas e escuta tudo quanto dizemos e vê tudo quanto fazemos. [...] e a comunidade respira mais de alívio por saber que assim estamos todos policiados da melhor maneira, temos um polícia dentro de nós (MÃE, 2011, p. 194-195).

A ideia de Deus é gerida socialmente como forma de controlar, de estabelecer limites ao comportamento das pessoas: um policiamento interno, como diz a personagem. Como uma crença que identifica e aplaina os membros de uma sociedade, as regras que foram supostamente estabelecidas por um ser divino viram um diapasão das condutas e do reconhecimento entre as pessoas. Sob um certo prisma é ainda mais forte que o policiamento de Salazar, uma vez que a metafísica de deus envolve a onisciência, portanto a capacidade de vigiar a todos a toda hora. Não há esconderijos ou música alta capaz de enganar ou fazer dissimular o que se diz e mesmo o que se pensa diante de um deus que não conhece barreiras. Ao mesmo tempo, há o aparente conforto que diz que não somente um ou outro está sendo observado por deus, mas todas as pessoas se encontram nessa condição. Desta maneira, para que essa crença prevaleça é preciso que ela seja perene entre os membros da sociedade, ou ao menos em sua maioria – tal qual o caso dos portugueses do período do salazarismo. Novamente, desvela-se o comportamento de vigilância que havia entre os sujeitos: eles prolongavam, com os próprios olhos, a visão de Salazar. A Igreja Católica, por seu turno, cumpria o papel de difundir o estado de coisas vigente. Sobre isso vejamos novamente:

nós fizemos tudo pela igreja porque as convenções, à época, eram muito mais rígidas do que aquilo que a frescura da nossa juventude nos permitia almejar. ainda nos marcavam as heranças castradoras de uma educação com idas à missa, mas, sobretudo, uma dificuldade em cortar com o que os outros esperariam da nossa conduta (MÃE, 2011, p. 81).

Como assevera-nos o narrador, a igreja era e podia ser mais rígida do que ela é capaz contemporaneamente entre os portugueses. Almejar algo além, fora da regra demarcada pela religião, não era alternativa ampla, sobretudo para quem foi ensinado a desejar ser parte do Mesmo e atender as expectativas dos seus pares acerca do que poderia ser uma conduta aceitável. Manter-se como parte daquela sociedade incluía amortecer os desejos ou as intenções que não estivessem em conformidade com os ditames religiosos e políticos da época. Como afirma o historiador Duncan Simpson (2012, p. 92): “a Igreja Católica portuguesa e o regime de Salazar convergiam numa interpretação nacional

católica do destino de Portugal, que fazia do catolicismo a seiva espiritual da nação”. A religião, nesse contexto, era uma via de controle não apenas através da metafísica, mas para fins de sustentação da ditadura salazarista; tal como um elo de legitimação dos despotismos de Salazar. Recorrendo mais uma vez ao argumento histórico, Simpson expõe a postura da Igreja Católica portuguesa em relação ao Estado Novo durante o período da Segunda Guerra Mundial:

a Igreja institucional reforçou o seu apoio ao regime, e a Salazar em particular, enquanto instrumento da providência operando o chamado “milagre da paz” português. Num contexto de extrema instabilidade internacional, a colaboração dos católicos para com as autoridades temporais era tida como um dever absolutamente imperioso. No seguimento da declaração de neutralidade feita por Salazar (9 Setembro 1939), o cardeal patriarca de Lisboa lançava uma carta pastoral, lembrando aos católicos os seus deveres de ‘acatamento e obediência’ em relação às autoridades temporais (SIMPSON, 2012, p. 95).

A Igreja agiu como um braço espiritual do salazarismo, em que referendava as regras e as decisões tomadas pelo ditador. Valendo-se da imagem de Deus, assumia e ratificava as posições de Salazar como um dever de obediência para os fiéis católicos em Portugal. Valia-se do seu poder de ordenar pela fé e pelo medo da desobediência a Deus para aumentar o poder da ditadura.

O senhor antónio oferece outra visada sobre esse período:

mas em mil novecentos e cinquenta as coisas não estavam ainda tão definidas, é isso que tento dizer. o certo e o errado eram difíceis de discernir. pois o benfício ainda não se fizera o glorioso, nem salazar parecia ainda o estupor que o povo pudesse reconhecer cabalmente, não sabíamos nada, havíamos passado ao lado da guerra e parecia que a vida se protegia no país das quinas, igual a termos uns muros nas fronteiras, um peito viril erguido contra malandros estrangeiros (MÃE, 2011, p. 82).

A sociedade portuguesa de 1950, em grande parte, tinha uma conjuntura de enevoamento das leituras sobre a realidade, em que prevalecia as versões oficiais e paternalistas do poder despótico de Salazar e da estreita ligação entre a Igreja Católica portuguesa com o ditador e o desenvolvimento da imprensa católica (SIMPSON, 2012, p. 91, 95, 105) que fazia circular visões alinhadas com o governo ditatorial entre os seus leitores. Deste modo, não é difícil concordar com o que diz o narrador sobre a alegada dificuldade de se compreender em linhas nítidas o que estava acontecendo. No entanto, como a própria continuidade do relato da personagem demonstra, muito se sabia sobre as liberdades cerceadas, as perseguições contra quem ousava discordar do regime autoritário

e o próprio alinhamento da Igreja com o sistema ditatorial. Novamente, a questão parece residir entre o conforto de ser o Mesmo e a coragem de abrir a ferida e ser um Outro.

O silva da europa age como um contraponto incômodo a condescendência que o silva narrador tem consigo e o seu reexame do passado. Vale-nos retomar: “[...] não era para ofender, é que me custa ficar para aqui a engolir essas coisas do benfica e a sua ingenuidade para com o regime” (MÃE, 2011, p. 90). Não aceita aquela ingenuidade que mais parece uma omissão submissa. Além disso, expressa uma visão mais crítica sobre as gerações educadas pelo regime. A forma como foram educados e subjetivados com os valores e ideias fascistas são como amarras que os prendem ao solo silvestre daquele período – tiques fascistas. Um grilhão que insiste em pesar no comportamento que foi normalizado por uma prática comum – o fascismo perene. Por mais que se eduque de outras maneiras, algo daquele peso os arrasta inadvertidamente para aquele sistema de pensamento. Para pertencer é necessário, ao menos em um primeiro momento, coadunar-se com aquilo que é ensinado de forma direta ou indireta. Ser parte do Mesmo exigia deles a participação nas convenções sociais, por mais distantes e sem significado que lhes pudessem parecer. Apesar de sua descrença na metafísica e na religiosidade, como já dissemos, o senhor antónio uniu-se a laura nos moldes que eram tácitos em 1950. A rigidez e a vigilância sobre os modos garantiam à Igreja o papel de diapasão da comunidade e suas regras geravam expectativa de obediência para aceitação dos demais. Castrava os crentes e os descrentes e os fazia seguir suas regras.

Vale-nos o horizonte de que a potência dos jogos de simpatia entre os humanos é desafiada pela antipatia, no sentido que Foucault delinea: “[a antipatia] mantém as coisas em seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é” (2007, p. 33). O que buscava perdurar de forma obstinada? O que se isolava naquilo que era silenciado no ordenamento social e que acaba por denunciar como o poder está sendo exercido nesse contexto e as consequências disso? Para responder, detenhamo-nos em uma citação um pouco mais longa:

e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem-comportada. assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida, porque éramos todos muito robustos, na verdade, que povo robusto o nosso, a atravessar aquele deserto de liberdade que nunca mais acabava mas que também não saberíamos ainda contestar. havia uma decência, com um tanto de massacre, sem dúvida, mas uma decência que criava um porreirismo fiável que inculcia em todos um respeito inegável pelo coletivo, porque

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

Percebia-se a pobreza, “o deserto de liberdade”, o massacre, mas havia um “porreirismo”. Essa palavra de uso informal em Portugal ainda carece de explicação lexicográfica, mas iremos nos afiançar na tradução feita pelo professor português Nuno Cintra Torres, que assim descreveu alguns significados em artigo publicado em *O Jornal Económico*, intitulado “Como se traduz ‘porreiro’?”:

[...] porreiro pode ter conotações menos positivas ou francamente negativas, como quando significa complacência e condescendência com a incompetência, a corrupção, o atropelo da lei, sem que isso cause clamor e condenação pública, porque nos costumes é vulgar considerar-se que, apesar de ser incompetente ou malfeitor, ele até é ‘um gajo porreiro’. É nesse sentido que se utiliza o termo ‘porreirismo nacional’, um mau costume a banir [...] (TORRES, 2018, s.p.).

Note-se que o significado ajuda a esclarecer o sentimento descrito pelo narrador que se tinha entre os portugueses do meio do século XX: complacência ou mais propriamente submissão condenável para com os acontecimentos, que nessa época já perdurava por quase duas décadas. O silêncio ou a falta de clamor público gritavam o “compromisso com o sacrifício” que os uniam e os isolavam de contextos maiores, todavia demonstrava a obstinação de se manterem no mesmo ideal que lhes garantia uma suposta dignidade e pureza. Era o modelo de honra que todos deveriam seguir como algo sagrado que não abria espaço para a dúvida ou para o deboche que colocasse em xeque quão elevada era aquela missão que os unia e os identificava. Apelava-se a um valor épico de nação e de essência portuguesa: a robustez que lhes garantia a força para o sacrifício.

Saliente-se também o efeito de sentido do uso da primeira pessoa do plural para designar os sentimentos gerais: “éramos”, “estávamos”, “íamos”, “tínhamos” – o pretérito imperfeito de ações que só se realizaram enquanto miragens e que se traduziram como mecanismo de controle. Ao mesmo tempo, silencia-se o sujeito e a diferença em meio ao barulho – a enormidade – da coletividade que agenciava os desejos individuais para torná-los coletivos. A religião, sendo mais preciso, a Igreja Católica em Portugal oferecia o horizonte de virtude ao referendar a sacralidade daquela imolação alastrada. Ser parte do Mesmo, desta forma, garante não apenas a identidade humana naquele contexto como

também faz mais leve – por fazer parecer partilhado e atávico – o fardo de aguentar em silêncio todas as agruras. “o silva da europa interrompia-o [ao anísio franco] e dizia, uns filhos da mãe, a igreja é uma instituição pançuda que se deixou confortavelmente sentada ao lado de salazar” (MÃE, 2011, p. 115). O sempre parvo, o silva da europa, traz para a tessitura do romance a concordância com o argumento histórico sobre os ganhos da Igreja Católica no bojo do apoio oferecido à ditadura salazarista. Trata-se de uma parceria que rendeu lucros que abundavam na pança dos que podiam – naquela época de escassez – ter acesso ao alimento livremente, além do conforto do poder em posição estratégica e também imoral: ao lado de Salazar.

Não ser reconhecido como parte do Mesmo pode acarretar em proscrição. Proscrever é “decretar o banimento de; banir, exilar, degredar, deportar. Impedir a permanência de; expulsar, afastar; proibir, vetar, suprimir” (HOUAISS, 2001, p. 2315). Ser Outro pode acarretar em expulsão do convívio comum e/ou afastamento de algo, de alguém ou de uma comunidade. É como retirar a autorização de acesso aos espaços múltiplos. Em sua etimologia latina, a palavra proscrever (*proscribo, is, cripsi, criptum*) também guarda sentido com “anunciar por escrito, publicar, promulgar, tirar, despojar segundo a lei” (HOUAISS, 2001, p. 2315). Desta forma, a proscrição é ainda a possibilidade de um escrito, de uma publicação, de uma criação: prosc(a)ção. Há, portanto, uma abertura entre duas potências: uma negativa – o banimento e/ou exílio – e outra positiva – a criação escrita. Desses dois caminhos principais, abrem-se muitas outras possibilidades. Mas pensemos com Michel Foucault, em seu curso no Collège de France, entre os anos de 1974 a 1975, em que ele demonstra de um ponto de vista histórico e crítico a construção dos anormais e da anormalidade, explicitando essa dinâmica por meio de discursos jurídicos e psiquiátricos ao longo dos séculos XVI ao XX, com maior ênfase ao XIX: “parece-me que, no fundo, no que diz respeito ao controle de indivíduos, o Ocidente só teve dois grandes modelos: um é a exclusão do leproso; o outro modelo da inclusão do pestífero” (FOUCAULT, 2010b, p. 38). O modelo de proscrição do leproso era sua exclusão, nasceu na Idade Média, e consistia em expulsar dos limites da cidade a pessoa com lepra, não sem antes serem espoliados de seus bens e desqualificados jurídica e politicamente (FOUCAULT, 2010b, p. 37). A proscrição do pestífero era uma inclusão controlada, concebida no século XVIII, um policiamento controlado de pessoas e regiões onde a peste era declarada. O indivíduo não era mais banido, mas observado meticulosamente para saber se estava dentro da norma de saúde – a princípio sanitária – que estava definida pelas autoridades. Vale ressaltar que essa vigilância não era atribuída

apenas à administração das cidades, também era responsabilidade incutida em todos os habitantes (FOUCAULT, 2010b, p. 38-40).

O pensador francês descreve que o modelo da peste se estabeleceu mais comumente em detrimento do da lepra, entretanto este ainda permanece “na exclusão dos mendigos, dos loucos, etc., e no grande ‘internamento’” (FOUCAULT, 2010b, p. 41). Sendo assim, as possibilidades de proscrição da lepra ainda vigentes estão relacionadas à possibilidade de banimento de circulação como o que é feito com os loucos, os detentos e os velhos asilados – todos comumente espoliados ou com grandes restrições de acessar seus bens e os direitos jurídicos e políticos. Foucault ainda analisa:

a substituição do modelo da lepra pelo modelo da peste corresponde a um processo histórico importantíssimo que chamarei, numa palavra, de invenção das tecnologias positivas de poder. A reação à lepra é uma reação negativa; é uma reação de rejeição, de exclusão, etc. A reação à peste é uma reação positiva; é uma reação de inclusão, de observação, de formação de saber, de multiplicação dos efeitos de poder a partir do acúmulo da observação e do saber. Passou-se de uma tecnologia do poder que expulsa, que exclui, que bane, que marginaliza, que reprime, a um poder que é enfim um poder positivo, um poder que fabrica, um poder que observa, um poder que sabe e um poder que se multiplica a partir de seus próprios efeitos (FOUCAULT, 2010b, p. 41).

O banimento não tem efeitos que se encerram em seus atos de excluir, todavia cria um modo de funcionamento das/nas sociedades: uma vigilância de tudo e de todos por todos os indivíduos e pelo próprio aparato social – o Estado. A partir daquilo que é normalizado pela lei, pela cultura, pelas ciências biológicas e jurídicas cria-se a possibilidade de limitar aquilo que se quer conformar, silenciar e proscrever. A repressão virou um modelo de proscrição de pensamentos, condutas e mesmo de indivíduos. Não é preciso necessariamente banir quando se pode observar com muitas ferramentas e pessoas àqueles que não estão dentro do regramento. Conforme Foucault (2010b, p. 43), a norma não guarda origem com leis naturais, contudo ela tem uma pretensão de poder que busca qualificar e corrigir o que a ela não se adequa. Essa tecnologia de funcionamento foi apurando-se na medida em que a burocracia administrativa foi consolidando seu papel na Idade Clássica (século XVIII) e ganhou maior apuro nos séculos seguintes, inclusive com o avanço da tecnologia. Quem inflige à regra está sujeito a sanções que vão desde o desdém e o afastamento de seus pares – o Mesmo – até penas judiciais privativas de liberdade ou de direitos – uma transformação no Outro. A proscrição do senhor antónio silva é descrita por ele dessa maneira:

a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi o que fizeram. depois, nessa mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher. [...] o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício. pus-me a olhar para o chão, com ar de entregue. estou entregue, pensei. [...] e uma enfermeira dizendo coisas simples, convencida de que a idade mental de um idoso é, de facto, igual à de uma criança. o choque de se ser assim tratado é tremendo e, numa primeira fase, fica-se sem reacção (MÃE, 2011, p. 23).

Tal como um leproso – para aproveitar a descrição histórica feita por Foucault – o narrador é expulso de sua casa, espoliado de seus bens e de suas memórias. Banido e enclausurado em uma espécie de prisão – um asílio⁴: um misto de asilo e de exílio –, com janelas reforçadas, imóveis e gradeadas, que mais servem para intensificar a vigilância, impedir auto-atentados e manter o exílio, do que necessariamente protegê-lo. Se expolia bem mais que isso, como destacado de seu relato, retiram-lhe sumariamente a capacidade de compreensão quando não o tratam como habilitado a entender além do simples. Sequer o julgavam capaz de administrar a própria materialidade de suas memórias: o álbum de fotografias. Como um sujeito caçado de direitos, até mesmo a dose suposta do sofrimento estava a ser administrada à sua revelia. Ele não é mais dono da capacidade de decidir os seus caminhos e é podado de direitos jurídicos. Além de banido, deverá ser rigorosamente vigiado, uma vez que não pode decidir por si. Perdera ainda a possibilidade de locomoção livre pela cidade, aliás estava banido dela pela força dos muros do asilo e de suas janelas com grades que mais lembram a descrição de uma prisão ou de hospício – de um lugar em que se quer manter as pessoas afastadas, encarceradas: precisamente a realização de seu medo que lhe fez um homem conformado ao regime salazarista; estava preso em um espaço circunscrito e sem direito a locomover-se, mesmo sem nenhum crime ou insurgência.

Em *A desumanização*, Halla também passa por uma proscrição. Todavia dentro do modelo da peste. Ela e Einar vão viver juntos na igreja, o local de maior compartilhamento social. Lá eles poderiam ser vigiados por todos e, consequentemente, a expectativa era de que regresassem e se “normalizassem” dentro do padrão de condutas daquela sociedade. Como anteriormente destacado da fala de Thurid, o esforço estava em moldá-los para se tornarem parte do todo, em fazerem o percurso do Outro ao Mesmo.

⁴ Devo a formulação desse termo à professora Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

As pessoas da comunidade cumpriam seu papel na vigilância e na crítica como expressa Halla:

Eu ouvia os comentários admirados. A menos morta está mais pálida, vai dar-lhe uma falta de sangue e tomba. A menos morta está mais gorda, já deve andar de esperanças outra vez, ainda tomba à segunda por ser a burra que é. A menos morta tem um olho pisado, aquilo deve ser o tolo que lhe bate, e que bata, a ver se ganha juízo, que lhe faltou muita educação. Vai tombar. A mais morta está abandonada. Puseram-na lá em cima e agora não querem saber. A mais morta, quando apanhar esta do lado de lá, também lhe vai dar muitas no focinho. Deve odiá-la. A mais morta deve odiar a irmã e deve estar à espera que ela tombe de uma vez por todas (MÃE, 2014, p. 94).

Importava à população exercer o papel de observador do Outro: Halla. As conjecturas que faziam denunciavam justamente os pontos de estranheza: a saúde debilitada, a possibilidade de estar novamente grávida, a convivência com um pária, uma conduta que não se conformava à educação dos demais e a ligação com a irmã morta, Sigridur. A perseguição dos indivíduos, todavia, não atentava para o luto, para o fato de que ela se alimentava dos restos de comida dadas pelo Steindór ou tampouco entendia que Einar foi o único que lhe estendeu a compreensão – a identificação entre os demasiadamente Outros. Na verdade, estavam ávidos que a violência encontrasse forma de se abater sobre ela, o que denuncia o incômodo que sentiam com a diferença que Halla representava. Sem nenhum pudor, retiravam-lhe o direito à humanidade e a tratavam como um monstro, um inumano. Novamente, dito com Nietzsche (2000, p. 119), precisamos do passado a fim de dar conta de nós sob pena do enredamento nas falácias sincrônicas, de não ir além da aparência das palavras autorizadas a serem ditas ou da participação de uma vigilância que almeja normatizar a diferença pela violência de um regramento injusto.

Afrontar as ideias em torno da noção do que é humano parece-nos, consoante com Nietzsche, produtivo:

É dos indivíduos mais desvinculados, muito mais inseguros e moralmente mais fracos que depende o progresso espiritual em tais comunidades; são eles os homens que ensaiam o novo e, em geral, a variedade. Inúmeros dessa espécie se arruinam, por sua fraqueza, sem exercer efeito muito visível; mas, no geral, sobretudo quando têm posteridade, eles afrouxam o elemento estável de uma comunidade e de tempo em tempo lhe causam uma ferida. Precisamente nesse lugar ferido e enfraquecido é como que inoculado na comunidade algo de novo; sua força no todo tem de ser, entretanto, bastante grande para acolher esse novo em seu sangue e assimilá-lo. As naturezas degenerantes são de suprema significação, por toda parte onde deve suceder-se um progresso. Todo progresso em grande escala tem de ser precedido de um enfraquecimento

parcial. As naturezas mais fortes mantêm firme o tipo, as mais fracas ajudam a aperfeiçoá-lo (NIETZSCHE, 2000, p. 85)

Há certamente de se matizar a linguagem do filósofo alemão ao se lembrar que esse texto foi escrito no século XIX. Vale-nos, todavia, refletir sobre a noção de que entre aqueles que são tidos como elos fracos da sociedade reside a possibilidade de progresso e de movimento dos sentidos. A introdução dessa “ferida” é o modo de reclamar um olhar que atente para aquilo que não estava sendo observado em sua dimensão cambiante. A diferença, os diferentes ou os Outros têm a capacidade de apontar para horizontes mais amplos e também mais promissores, ainda que sejam vistos como fraqueza ou degeneração da sociedade e das normas. É como um duelo entre a permanência e a mudança, entre o sagrado e o profano.

Detenhamo-nos diante desse vocábulo – profanar – e o seu significado geral no dicionário:

tratar com irreverência, desrespeitar a santidade de (coisas sagradas). Tratar desrespeitosamente (algo digno de respeito); ofender, afrontar, macular. Transgredir (regra, princípio sagrado ou de grande importância para a sociedade); violar, infringir (p. os valores da sociedade civilizada). Usar de maneira inadequada e fora do seu contexto algo de valor para a sociedade; degradar, aviltar (p. a música clássica, transformando-a em rock). Atentar contra a honra de; macular, desonrar. Tornar profano; profanar, poluir, manchar, violar (um segredo). (HOUAISS, 2001, p. 2305)

Assim, profanar contemporaneamente envolve uma dimensão que ultrapassa a esfera religiosa e engloba a afronta aos padrões canônicos erigidos em sociedade. Dessa forma, a infração de valores da sociedade tida como civilizada é uma profanação de seus limites; por exemplo, “rebaixar” a música clássica ao rock é um modo de questionar e expandir os sentidos outrora fechados sobre a música. Semelhante à ideia nietzschiana de que a ferida é a potência de surgimento de algo mais forte na sociedade, profanar é ferir a santidade, dessacralizar as regras de seu sentido natural e/ou religioso. É manchar as paredes brancas que cegam, é também violar os silêncios e os interditos. É trazer o Outro para o centro do olhar dos Mesmos. Profanar não é menos que atentar contra a estanqueidade do pensamento e dos costumes excludentes e forçar a expansão. Giorgio Agamben esclarece mais: “a profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (2007, p. 68). Profanar é restituir o direito ao uso, ao pensamento que esmiúça, esquadrinha os contornos de cada coisa, regra ou costume. Tornar disponível para apreciação crítica, fala e reconhecimento aquilo que estava

revestido de ordem natural e/ou divina e devolver à criação com contornos mais livres. Dentro de nossa perspectiva, é trazer o humano para o seu devir.

Profanar não é a norma, ao contrário é a anomalia, termo aqui tomado na acepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari:

o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade. [...] É um fenômeno, mas um fenômeno de borda. [...] é preciso que eu [o indivíduo anômalo] bata nela para atingir toda a matilha, para atingir toda a matilha e passar através. Os elementos da matilha são tão somente ‘manequins’ imaginários, as características da matilha são apenas entidades simbólicas, só conta a borda — o anômalo (2012, p. 27, 28)

Assim, o ser anômalo faz transgredir o estabelecido ao furar/ultrapassar a borda, que sejam as linhas estabelecidas pelas classificações científicas-biológicas, os tabus e as regras socioculturais, os estatutos legais e religiosos e o sem-fim de linhas que estabelecem os limites em um dado momento em cada comunidade. Ao questionar o poder de contenção da borda, das linhas, elas expõem os riscos e também as potenciais benesses de experimentar novas posições anômalas. Elas atingem a coletividade e suas concepções quando transpassam as fronteiras. Vale-nos destacar que o anômalo é uma posição sempre dinâmica, sempre em movimento. Nessa perspectiva não é uma característica do ser, mas um modo de ação desigual frente à regra. Prossigamos com os dois pensadores franceses:

Ora é um animal preciso que traça e ocupa a borda enquanto chefe de matilha. Ora ainda a borda é definida, ou duplicada por um ser de uma outra natureza, que não pertence mais à matilha, ou jamais pertenceu, e que representa uma potência de outra ordem, agindo eventualmente tanto como ameaça quanto como treinador, outsider.... etc. Em todo caso, não há bando, sem esse fenômeno de borda, ou anômalo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 29).

Desse modo, podemos reconhecer a posição do senhor antônio quando produz sua narrativa como um retrospecto de sua vida como da ordem do anômalo, do ser que não pertence mais a matilha, pois está internado em um asilo, que o põe na fronteira de sua sociedade. Seu relato é a própria maneira de atravessar as bordas que o contiveram em sua vida como um “homem bom”, sua estratégia de revelar o “fascismo de matilha” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 29). É a sua forma de se dar conta que foi um manequim imaginário e ir além das divisões simbólicas, que ele pensava serem naturais. Nesse seu movimento, ele acaba por atingir e atravessar sua matilha: os que contribuíram

com Salazar. Acaba por implementar, no presente, a rebeldia que não conseguiu impingir no passado.

Halla se alia a um grande paradigma grego, Antígona, mas nos termos de Deleuze e Guattari (2012, p. 20), em uma comunicação transversal entre populações heterogêneas. Não é uma reescritura da tragédia grega, nem uma atualização da importância da heroína, mas um contágio da matilha de forças, épocas, contextos literários internos e externos, organizações sociais heterogêneas. Examinemos o dito dos pensadores franceses: “[...] os mitos não têm aí nem terreno de origem nem ponto de aplicação. São contos, ou narrativas de enunciados de devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24). A questão não se põe em colocar as personagens em termos classificatórios, mas sobretudo destacar as relações possíveis e para as possibilidades que elas apontam: a perturbação do devir que não está preocupado com a ordem, com a norma, com o comando classificatório, ao contrário buscam inquietar a ilusão de que há alicerces que constroem o mundo e que naturalizam o artificial. Elas indicam que a natureza, os movimentos da história e o desejo dos sujeitos, ao contrário das noções estruturalistas e classificatórias, não cansam de expandir, sem se importarem com o paradoxo, a traição ou a unicidade. São múltiplos e potentes e crescem para todos os lados e dobras.

Se observadas pelo ponto de vista hegemônico de suas sociedades, nas narrativas, elas – Halla e Antígona – são consideradas por conta de suas características, diferentes dos normatizados, como anormais. Se, no entanto, as consideramos pelo vigor de suas posições desconcertantes, anômalas, vemos emergir a potência do devir que desafia a unidade e à própria multiplicidade – elas não se conformam com a estrutura: suas ações questionam as bases de suas ditas “realidades” sociais. Instauram perguntas no lugar das certezas sobre os modos de viver. Ou seja, elas desafiam as fronteiras ao testar os precipícios numa perspectiva (in)consciente de descobrir se são verdadeiros ou falsos, profundos ou rasos, passagens ou muros. São como um movimento de ruptura e de expansão das ideias, das concepções, da própria noção de vida.

O normal para o Mesmo tem, por definição e aplicação, seus limites. Como expresso no verso da música “Novamente” (1999), de Fred Martins e Alexandre Lemos, cantada por Ney Matogrosso: “não há limite no anormal”. O limite não é apenas da forma, pois o anormal é absolutamente informe; é também porque o anormal não deixa de se propagar para dentro da norma ou de se revolver nela. Os limites são uma espécie de taxonomia da vida biológica e anímica; enquanto os organismos estão, assim Charles Darwin nos revelou, em evolução e o animismo em processo de abruptas transformações.

Os limites que se apresentem sem mobilidade são como uma taxidermia das vidas empalhadas em regras artificiais e sem o vigor movimentado da existência.

3 ALÉM DO HUMANO

3.1 Fantasmas inumanos

Falando sobre Karl Marx e também observando além dele, mirando no funcionamento da cultura, Jacques Derrida adverte-nos:

o cadáver não está talvez tão morto, tão simplesmente morto quanto a conjuração tenta fazer crer. O desaparecido sempre aparece *aí*, e sua aparição não é insignificante. Não é sem importância. Supondo-se que os despojos sejam identificáveis, sabe-se hoje, melhor do que nunca, que é inevitável para um morto poder trabalhar. E fazer trabalhar, talvez mais do que nunca. Há, também, um modo de produção do fantasma, um modo de produção fantasmático (DERRIDA, 1994, p. 133-134).

Há muito o que dizer a partir dessa elaboração do filósofo francês, em consideração aos nossos interesses começemos por destacar pelo significativo “*aí*” em que aparece o que estava escondido, sumido ou calado. É justamente no lugar da falta, do oculto, do sonogado que se retoma aquilo que não morreu no todo. E talvez nada possa verdadeiramente morrer no sentido de que não há esquecimento, máscara ou disfarce completo, seja de pessoas, de eventos ou de episódios que se inscreveram na história. Morre o corpo, fica a lembrança do/sobre o sujeito para aqueles que foram afetados positiva ou negativamente por ele. Muda-se o capítulo de um projeto político, permanecem as pegadas de suas ações. Assim como Derrida baseia-se nas lições de Freud, podemos dizer com alguma liberdade que o inconsciente está sempre à espreita para aparecer ao céu aberto da consciência. O que ou quem se tinha como morto, reaparece no “*aí*” que pela conjuração de alianças se tenta ou intentou ocultar ou silenciar morto. O cadáver foi enterrado, porém o fantasma resiste e vaga pelas memórias, as imagens, as escritas, as palavras, os silêncios. Para alguns, o fantasma é puro susto e terror por lembrar aquilo que se quer esquecer ou se deseja manter abafado. Para outros, ele é a imagem fantasmática que opera a elaboração, a sublimação possível daquele resto que necessita de um lugar.

Conforme destacado por Derrida, nunca é sem importância o fantasma, que faz trabalhar e produzir elaborações, sustos, inquietações. Seria justo afirmar que o fantasma é como um juiz silencioso, enigmático e muito exigente que não deixa de espelhar e cobrar o cálculo do passado no presente. A literatura, por si mesma, é uma produção fantasmática – e aqui não estamos falando de gêneros de horror e mistério – na medida

em que ela é uma imagem imaginada, incapaz de reproduzir uma realidade externa como tal, ainda assim competente em instaurar silêncios, questionamentos, dúvidas e, principalmente, habilidosa em fazer da ilusão matéria de trabalho. O morto – sujeitos ou elementos da história – trabalha através do fantasma, assim como a literatura trabalha com imagens de uma realidade sem matéria.

Nos dois romances aqui analisados, abundam as imagens de fantasmas: Sigridur, o pai de Einar, Laura, o jovem insurgente, o passado ditatorial de Portugal, os fantasmas da metafísica, para citar os principais. Em que medida eles questionam as personagens em suas trajetórias? Enquanto imagens imaginadas de uma outra realidade, podem essas histórias literárias interferir de alguma maneira em nossa existência? Quais as forças do passado no presente?

Em termos filosóficos que constroem a noção de humano, o anormal é o inumano, que não é estrangeiro mas aparentado no dentro e ao redor do dito humano. O inumano é o ignorado, o inconsciente, o silenciado ou o que se silenciou: a parte que não reconhece o limite de outra porção porque elas desde sempre ocupam concomitantemente o mesmo espaço, de modos diversos: é o fantasma que assombra o humano. Para os seus ímpares, Halla é o anormal, a inumana, porque sofre a dor do luto. Haveria algo mais comum que a morte e dor da perda? Se a norma vigente exige o silêncio dos sofredores como forma de banir o sofrimento, a inumana Halla não conhece tal limite. Em seu turno, a velhice é o estágio comum dos que mantêm a vida por longa data, mas a etiqueta social normaliza a ideia de que os velhos devem ser asilados. O senhor António não vê para si ganho nesse juízo e se revolta e denuncia o abuso do sistema.

Existem as regras humanas que, por vezes, apagam ou disfarçam suas gêneses a fim de parecerem inteiras – naturalizadas – e derivarem mais poder disso; conquanto haja também os desregrados inumanos que, informes à regra, acusam o descabimento de todos. Paradoxalmente, os inumanos são que resguardam a potência do humano em devir, na fermentação nos sujeitos dos germes deles mesmos, em movimentos que comportem a migração do dentro do desejo para fora, e não apenas dos limites da exterioridade ao interior. Destaquemos: o inumano é migração, deslocamento de sentidos, descompressão dos limites e inovação das linhas arbitrárias.

Demonstram as histórias de Halla e de senhor António que o inumano está em todos, depende do momento, da posição e do contexto para que sejam ou não encarados enquanto tais. Ainda assim, as regularidades e os regulamentos impingem que as diferenças sejam tratadas como ameaça e não possam mais que o silêncio dos claustros.

Como diz Freud, as sociedades derivam uma economia de pensamento e de reflexão aos sujeitos quando ordenam os possíveis e banem os infratores de outras possibilidades não previstas. Os problemas que resultam são vastos e incluem a não realização de desejos não menos éticos e promissores de benesses que aqueles que estão, por ora, normatizados.

Além disso, a naturalização das normalidades ditas humanas, não raramente no decurso da história, favorecem à criação de despotismos locais ou alastrados. Os “exegetas” de ocasião das normas podem encontrar e/ou criar contextos para construir hegemonias castradoras das diferenças, que sabemos não menos humanas. Produzem a desumanização: a retirada do reconhecimento – essa palavra não é banal – da humanidade no inumano. Em nossas organizações sociais, reconhecer o outro, as possibilidades, as diferenças e os espaços de experimentação é o mesmo que autorizar a existência. Não há crime sem lei que o tenha previsto antes, não existe liberdade que se estabeleça se não houver reconhecimento do direito a ela. Isso não deveria ser tido como dado comum ou já absorvido pelas sociedades. Dentre processos longos de lutas, pensamentos, embates filosóficos e marcos históricos, encontra-se na metade do século XX, na Declaração Universal dos Direitos Humanos, que foi adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III), em 10 de dezembro 1948, o seguinte: “Artigo 6 – Todo ser humano tem o direito de ser, em todos os lugares, reconhecido como pessoa perante a lei” (ONU, 1948, s.p.).

A questão de se ter o direito a ser humano é uma questão de reconhecimento nas sociedades, inclusive nas leis. Implementa-se, ainda agora no século XXI, laboriosos esforços para que se dê espaço para o reconhecimento daquilo que, já sabemos, não há essência reveladora e que, se tem regularidade, são as características de movimento e de migração de sentidos – sempre devir – do humano. O trabalho é dialógico na proporção de que só posso reconhecer a posteriori, na negociação, no espaço em que se dê lugar à diferença. O contrário disso associa-se ao esquematizado por Umberto Eco acerca dos protofascismos, que têm, entre outras tipicidades, o culto da tradição, algo mais velho que o fascismo, porém distintivo de comportamentos totalitários e excludentes. “Como consequência, não pode existir avanço do saber. A verdade já foi anunciada uma vez por todas, e só podemos continuar a interpretar sua obscura mensagem” (ECO, 1998, p. 43-44). Sendo assim, a ideia de usar essências ou historicidades estanques como forma de reconhecer e autorizar o que é humano funciona como estratégia incluída de taxidermia das liberdades – da morte delas e de sujeitos desejantes. Conforme tão bem elaborado por

Eco, é sempre preciso dedicar atenção aos fantasmas que estão se acercando de nossas sociedades:

embora os regimes políticos possam ser derrubados e as ideologias criticadas e destituídas de sua legitimidade, por trás de um regime e de sua ideologia há sempre um modo de pensar e de sentir, uma série de hábitos culturais, uma nebulosa de instintos obscuros e de pulsões insondáveis (ECO, 1998, p. 34).

Os sentidos e os hábitos permeiam no tempo e se renovam com diferentes roupagens, sem contudo abandonar seus intentos ou tampouco seu *modus operandi*. Antes de serem destituídos de sua legitimidade, já estão mesmo esvaziados de qualquer ética que os impeça de desvalorizar princípios como liberdade, democracia, justiça ou preceitos de mesma ordem. O fantasma do fascismo não teme e não renega vestir-se com as roupas de seus inimigos: finge proteger a liberdade de expressão, sem levar em consideração os limites e a responsabilidade sobre o que se fala; afirma defender a história, quando se aproveita de um mítico passado para barrar avanços éticos no presente; alude a religião, menos por fé e mais pela possibilidade de controlar costumes culturais e de cercear a multiplicidade de credos. O fascismo aproveita-se da confusão, do grito, das nuvens e do insondável para fazer germinar suas sementes em plena praça pública. Sua arquitetura é complexa e mutante, percebida mais por indícios porosos e fugidios.

Em seu alerta sobre o “Ur-Fascismo ou o fascismo eterno” – uma expressão que não disfarça a perenidade ou desafio do problema –, Umberto Eco diz:

O termo ‘fascismo’ adapta-se a tudo porque é possível eliminar de um regime fascista um ou mais aspectos, e ele continuará sempre a ser reconhecido como fascista. Tirem do fascismo o imperialismo e teremos Franco ou Salazar (ECO, 1998, p. 42).

Notemos que a questão da vigília sobre o fascismo não é a de procurar um correspondente idêntico em forma e conteúdo, mas de atentar-se aos sinais de seu aparecimento que, como já dito, disfarçam-se no tempo para atender à moda de cada período; conforme a citação, foi assim em Espanha e em Portugal que o fascismo se instalou sem exatamente corresponder às características da Itália de Benito Mussolini. A falta de um ou outro elemento não desfigura o caráter do fascismo eterno; que, como um vírus endêmico, sofre mutações e se adequa para sobreviver e, talvez, matar.

Os caracteres do fascismo eterno são descritos por Eco: 1) o culto da tradição (1998, p. 43), que busca um passado idílico capaz de responder aos problemas do presente

e, principalmente, capaz de barrar o avanço do saber e da novidade na sociedade: a tradição ou o que se privilegia dela deve responder a tudo. 2) recusa da modernidade (1998, p. 44), em que se refuta os avanços sociais e de pensamento como sinônimos de depravação; o patrocínio do irracionalismo que não reflete além do jargão e de uma falsa dicotomia que conflita o passado distante e por vezes imaginado contra o que se entende como modernidade – um desdobramento do culto da tradição, acrescido da ideia de que o “moderno” é mal. Os dois primeiros pontos encontram eco na fala do Silva da Europa: “a ignorância é que nos pacifica. a paz está toda metida na ignorância, pronta para levar as pessoas à felicidade. e isto era a receita do regime. igualzinho. hoje podemos ver mas não há quem queira ver” (MÃE, 2011, p. 154). A tradição e a recusa do novo são uma forma de pacificação e aplainação porque retiram a dificuldade de se pensar a diferença e o novo. Foi a receita de Salazar e continua a ser a receita do modo de operação fascista.

Eco expande os alertas: 3) ação pela ação (1998, p. 45), o pensamento e a reflexão devem ser interditados porque o valor está devidamente pleno na ação inconsequente. Aqui, um elogio da violência e da possibilidade de utilizá-la contra os que supostamente negam a tradição: cientistas, professores, livros, universidades e qualquer pessoa ou grupo que defendam a reflexão ou ponto de mudança da “tradição”. 4) desacordo é traição (1998, p. 45), a crítica é atribuída ao inimigo e a diferença de pensamento é tratada como ameaça a ser extirpada. 5) racismo contra os intrusos (1998, p. 46), o diferente é o sinal de que o consenso está em perigo ou de que há perigosa diversidade frente a tradição erigida.

Segue-se: 6) apelo às classes médias frustradas (1998, p. 46), a frustração individual ou social diante de crises, do medo pelas pressões ou mudanças sociais em prol de grupos minoritários é tomada pelo fascismo para construir o inimigo dessas classes médias, que se sentem minimizadas e/ou esvaziadas de poder e de atenção. 7) obsessão do complô (1998, p. 46), o nacionalismo e as identidades nacionais estão sempre sob a ameaça de outro inimigo – externo ou interno: nações que supostamente planejam sabotar, invadir ou eliminar; ideologias diferentes da tradição que não devem indicar avanço, mas diferença da tradição nacional; religiões estrangeiras; a esquerda política. 8) os inimigos são, ao mesmo tempo, fortes demais e fracos demais (1998, p. 47), deve-se odiar a riqueza do inimigo e atribuir a ela também sua fraqueza, nem que seja de ordem moral. O fascismo une pela humilhação da inveja sobre o inimigo e pela convicção de que se pode derrotá-lo utopicamente se mantiveram-se unidos, em consenso. 9) o pacifismo é conluio com o inimigo, a vida é uma guerra permanente (1998, p. 47), mobiliza-se permanentemente os

apoiadores para a iminente batalha contra os inimigos que estão ameaçando à tradição, aos valores nacionais e à moralidade. Logo há uma provável guerra típica do bem contra o mal capaz de destruir o inimigo e, novamente, a chance de agir sem que haja reflexão. 10) desprezo dos fracos ou elitismo popular (1998, p. 48), os subordinados ou os que estão em posição de fragilidade são, nessa visão, piores e merecem o desprezo e a troça, sem qualquer respeito aos direitos básicos ou piedade. Uma lógica perversa que idealiza a imagem de que quem está circunstancialmente subordinado deve ser humilhado.

Eco acrescenta ainda: 11) cada um é educado para tornar-se um herói (1998, p. 48), as marcas de heroísmo e do esforço para se tornar um herói são a norma do Ur-Fascista: ele almeja a morte em favor da tradição e contra o inimigo; não se importa em morrer em nome disso, sobretudo se puder matar o outro diferente nesse caminho. 12) machismo (1998, p. 49), as questões sexuais devem ser disciplinadas e extremamente vigiadas em sociedade. Nesse ínterim, às mulheres são negados direitos de liberdade sexual, de reprodução e de fala sobre o assunto. Ainda, as tidas dissidências sexuais são condenadas: homossexualidade, castidade, transexualidade etc. A imagem do homem é celebrada em modelos machistas, retrógrados e violentos – uma espécie de heroísmo e de desprezo social baseada no pênis. 13) populismo qualitativo (1998, p. 50), baseado na figura de um líder tradutor de uma suposta vontade geral do povo. Exclui-se a ideia de pensamentos individuais e o direito a tê-los e substitui-se por uma entificação da imagem monolítica do “povo”, que passa a ser apenas uma “ficção teatral”, enquanto o líder encarna o papel de porta-voz e executor da vontade desse Ente. Diz Umberto Eco, com uma antecedência de décadas: “em nosso futuro desenha-se um populismo qualitativo TV ou Internet, no qual a resposta emocional de um grupo selecionado de cidadãos pode ser apresentada e aceita como a ‘voz do povo’” (1998, p. 50). Ou como dito pelo Silva da Europa: “temos um povo que compra o jornal para ler as futilidades, e compra mais ainda as revistas de alcoviteirice, e nem sequer entenderia notícias diferentes” (MÃE, 2011, p. 154). A personagem percebe que, ao invés de um enriquecimento da linguagem em um ambiente democrático, existe a propagação da futilidade que faz o efeito de ligação entre as pessoas que se reconhecem pelo que leem e que, conseqüentemente, abdicam da aprimorar a capacidade de entender questões mais complexas.

Além do acerto sobre as novas de fazer propagar os líderes fascistas, vale-nos destacar a metonímia que o fascismo perene faz engendrar na entificação do povo: um grupo de pessoas, uma parcela pulverizada ou até distante de significar a maioria pode ser alardeada como sendo o todo da comunidade. A questão passa a ser de manobrar a

imagem de apoio, metonimicamente, como da inteireza da população ou, menos, como a opinião mais importante a ser considerada. O fascismo faz assim uma distinção qualitativo do que pode ser ou não considerado povo ou anseio desse conjunto de pessoas. Assim, qualquer diferença da voz do líder Ur-Fascista passa a ser como um apelo não popular, não legítimo e mesmo indecoroso contra o povo, ainda que advenha de indivíduos, grupos ou mesmo parlamentares/políticos que legitimamente façam parte dele. 14) O Ur-Fascismo ou protofascismo fala a “neolíngua” (1998, p. 50), o léxico e a sintaxe utilizada pelo fascismo é intencionalmente empobrecida, não como forma de alcançar ou lateralmente respeitar pessoas que não tenha tido acesso à norma culta da língua, mas como maneira de limitar a reflexão e impedir a chance de um raciocínio que possa ser complexo. Buscam a exclusão de ambiguidades – a antítese da palavra poética – que retirem a aura de simplicidade do que deve ser defendido heroicamente. Eco, nesse ponto, chama a atenção para “inocentes” programas populares de televisão e, acrescentamos, vinculados no ambiente virtual que ajudam a propagar essa neolíngua como uma forma de expressar a linguagem do povo, enquanto ajudam no esforço de esvaziamento crítico da sociedade.

Reforçando o que já foi dito com base em Umberto Eco, não se trata de encontrar necessariamente cada um desses catorze pontos em evidência na sociedade. Importante é manter a atenção no aparecimento desses indícios, mesmo transmutados pela tecnologia, dentro de cada tempo, para perceber se há em ambientes micros ou macros a propagação do fascismo perene e, assim, denunciá-lo e combatê-lo: “liberdade e liberação são uma tarefa que não acaba nunca” (ECO, 1998, p. 52). É interessante a imagem que podemos depreender da palavra liberação como um movimento contínuo de desfazer(-se) da carga e do assédio fascista lança sobre nós individualmente e socialmente. Pelo seu caráter nebuloso e poroso, fica sempre difícil entender o quanto ainda há de se liberar do Ur-Fascismo, entretanto o pensador italiano assevera que é um trabalho inacabável. Novamente, fazendo paralelo com a personagem silva da europa, destaquemos: “o que é preciso, e vocês não estão a ver, é infernizar. é preciso que as coisas peguem fogo para que se mexam. pôr esta gente a praticar a cidadania, a optar, participar, decidir como se puder decidir (MÃE, 2011, p. 157). O silva provocador deseja ver a participação plena – o inferno de quem deseja o “céu” de que as decisões sejam obra do líder e os tidos fracos tenham excluídas a cidadania. A personagem estimula que se mexa as posições e os sentidos se liberem no movimento.

Continuemos a pensar o tema com Theodor Adorno, que esclarece sobre as dificuldades de definição teórica sobre o que é fascismo, em *Aspectos do novo radicalismo de direita* (1967):

no fascismo nunca houve realmente uma teoria formada, sempre foi algo *sous-entendu*; tratava-se de poder, de práxis sem conceito, e, por fim, de dominação incondicional. Diante disso, o espírito, como ele se imprime na teoria, é algo secundário. E justamente isso também proporcionou então a esses movimentos, do ponto de vista ideológico, aquela flexibilidade que se pode observar sob formas diversas. Ademais, reside também no espírito do tempo o domínio de uma práxis sem conceito, e isso tem consequência para a propaganda (ADORNO, 2020, p. 66-67).

O fascismo é uma forma de dominação, sem o conteúdo de ideias internas que o defendam e o difundam em um modelo de replicação exato. É mais um modo de operação que em vez de experimentar prejuízos pela falta de conceitos, alcança maior poder por isso, porque assim pode espalhar-se em diferentes conteúdos. O fascismo é o subtendido implícito dos projetos de dominação: um modo estratégico de fazer o domínio, pela insuflação de medos e outros sentimentos difusos e frustrados/frustrantes que são direcionados para estratégias de poder despótico. A questão está na propaganda e na propagação que ela promove do fascismo: a suspensão do pensamento crítico e a criação de imagens capazes de engajar coletivos contra um inimigo ou uma ameaça e, sobretudo, a favor de um déspota que os lidere. Adorno diz em um momento anterior: “[...] poderíamos caracterizar os movimentos fascistas como as feridas, as cicatrizes de uma democracia que até hoje ainda não faz justiça a seu próprio conceito” (2020, p. 51). A imagem do fascismo como uma ferida não cuidada reforça a ideia que ele se movimenta e ascende pelos lugares dos indivíduos e das sociedades em que há uma espécie de frustração e de medo. A ineficácia do tratamento ao espaço ferido faz com que o fascismo surja oferecendo a infecção como forma de cura: já que nenhuma de suas respostas segue como atenuação do problema, ao contrário o amplificam ainda mais – sejam adversidades econômicas, crises identitárias, medo do futuro, desigualdade social etc.

Excluem-se os espaços de reconhecimento de novas existências ou mesmo antigas modalidades que não estejam no bojo da tradição hegemônica destacada ou construída arbitrariamente no momento. Assim fez Salazar e a Igreja Católica e, por quê não salientar, muitos dos católicos e dos portugueses durante o Estado Novo. Assim fazia a tia de Halla, a temível mulher urso, que delirava em não saber e não permitir saber: “[...] a minha tia discordava das leituras e tinha opiniões sobre cada passagem da história longa

da humanidade. Nem dinossauros nem guerras, a humanidade resumia-se ao verão e ao inverno islandeses” (MÃE, 2014, p. 108). Para a personagem de características despóticas, não há nada além da tradição local, o mundo deve resumir-se ao espaço e a história reconhecida em região sitiada de pouco saber e muita ignorância de sua parte. O humano é resumo: síntese e recapitulação do que há de conhecido e demarcado. Tal ideia está irmanada com a ideia, que expõe Eco, sobre o fascismo eterno, perene nos costumes dos indivíduos, nas histórias, nas leis e até em perspectivas biologizantes.

Todavia, as especulações banidas não ficam enterradas; os seus fantasmas movimentam-se:

há vários tempos do espectro. O próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido. Intempestividade ainda, e desajuste do contemporâneo (DERRIDA, 1994, p. 136).

O espectro quebra a lógica do tempo que introjetamos: semelhante ao inconsciente descrito pela psicanálise, não há passado, presente ou futuro. Ao contrário, há passado, presente e futuro – concomitantes, entrelaçados, divergindo e convergindo no sempre agora, na iminente irrupção de algo que sempre se apresenta com muitos tempos. O fantasma, reforçamos com Derrida, pode ser o passado que não morre ou um futuro que já está vivo sem que tenha sido ainda anunciado, o presente recebe sem predição o fantasma que lhe traz questões, denuncia o desajuste ou os restos, as diferenças entre o dito prometido e o vivido: uma prova dos nove sem razão cartesiana e ainda assim com razoabilidade ou em busca dela. Não se trata, nessa análise, de pensar o fantasma como uma imagem que passeia trazendo a imagem do morto. Estamos interessados nos espectros daquilo que é banido despoticamente por normas injustas. Buscamos entender imagens que podem até ser de pessoas mortas, desde que apareçam como memórias, que agenciam o luto e a elaboração, que fomentam o questionamento sobre o que ficou de fora da regra.

O fantasma é o ato-falho, o chiste, o que escoia do que não se sabia vivo, ou dito por Derrida: “[...] um fantasma não morre nunca, está sempre por vir ou por retornar” (1994, p. 136). Uma volta que não se anuncia, ao contrário irrompe-se sem planejamento ou pudores. Sem o medo da morte, o fantasma não reconhece limite que o ameaça contra sua denúncia. Mesmo silencioso, quer falar e provocar os ditos, confrontar o oficial, o estabelecido. Demonstra que o passado ou o futuro estão sempre em via de interação com

o presente – só há presente; o tempo demarcado, para o fantasma, não passa de estratégia didática que não lhe faz apelo. Aprofundemos:

O espectro, como seu nome o indica, é a *frequência* de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espreita do retorno. Daí a teatralização da fala e a especulação espetacularizante sobre o tempo (DERRIDA, 1994, p. 138).

O fantasma é um vazio no sentido de uma certa invisibilidade, que aqui não se confunde com ausência de uma ação, ou de sua existência – é invisível porque sofreu algum nível de morte: seja a de ordem física, do esquecimento, do apagamento, da tirania e/ou dos silêncios. O que foi calado em alguma medida pode retornar pela via espectral, sem uma corporeidade, mas não menos real em seus efeitos. O fantasma faz com que os órgãos de quem capta não voltem a deixar de vibrar em intensidade o que anteriormente era silêncio. Faz falar e especular sobre os espectros do passado e sua dimensão refletida no presente. Leva a perquirir o futuro moldado no agora. Ele faz o espetáculo do tempo se suceder em busca de arranjar um lugar no palco para o que estava nas coxias do esquecimento. O espectro torna incontornável a lembrança e se desdobra para além de algo particular: o passado de Halla revela mais do que apenas sua história, assim como acontece com a vida pregressa e os fantasmas do senhor antônio silva. O silêncio despótico, o silêncio da vergonha, o silêncio do luto encontram sua maior resistência na insistência da imagem, paradoxalmente vazia, do fantasma.

Convém inverter a perspectiva mais uma vez: fantasma ou aparição, sensível insensível, visível invisível, o espectro primeiramente nos vê. Do outro lado do olho, efeito de viseira, ele nos olha antes mesmo que o vejamos ou que não vejamos simplesmente. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele, antes mesmo de qualquer aparecimento. Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o espectro pertence ao acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma visita. Ele nos *visita*. Uma visita atrás da outra, visto que ele volta para nos ver, e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduz bem a recorrência ou a reaparição, a frequência de uma visitação. Esta não se caracteriza sempre pelo momento de uma aparição generosa ou de uma visão amigável; pode significar inspeção severa ou perquisição violenta. A perseguição consequente, a implacável *concatenação*. Ao modo social da obsessão, seu estilo *original*, poderíamos chamar ainda, considerando essa repetição, a *frequentação* (DERRIDA, 1994, p. 138-139, grifos do autor).

O fantasma é insistente. Não se deixa dobrar pela recusa, o silêncio como negação não produz nele qualquer apelo. Vazio, invisível, por vezes sem corporeidade, faz-se ser notado pela obsessão de repetir sua presença-ausência. Como advertido por Derrida, o fantasma nos vê primeiro, acompanha obsessivo àqueles a quem quer revelar sua existência. Uma visita sem anúncio ou permissão, simplesmente impõe-se com a finalidade, entre outras, de ser notado. O espectro examina e faz desse exercício um aumento de suas forças, na medida em que concatena suas estratégias para fazer notar o morto ou o que se supunha nessa condição. Ele é frequente, daí ser sempre presente, estar no limiar da consciência, sem se importar com os limites que o limaram para fora dela. O fantasma não conhece etiqueta, ordem, censura. Ele é a fenda do sem tempo, que não tem hora para sair. Baseado nos espectros presentes na escrita e na vida de Karl Marx, mais precisamente em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, Jacques Derrida coloca-nos o passado como um fantasma perene para o presente e o futuro de qualquer indivíduo e sua geração, sobrepondo-se. Vejamos:

A conjuração é angústia a partir do momento em que invoca a morte para inventar o vivo e fazer viver o novo, para fazer vir à presença o que ainda não esteve aí (*noch nicht Dagewesenes*). Esta angústia diante do fantasma é propriamente revolucionária. Se a morte pesa sobre o cérebro vivo dos vivos, e mais ainda sobre os cérebros dos revolucionários, ela deve, de fato, ter alguma densidade espectral. Pesar (*lasten*) é também, carregar, taxar, impor, endividar, acusar, designar, ordenar. E quanto mais há vida mais cresce o espectro do outro; mais este torna pesada a sua imposição. Mais o vivo deve responsabilizar-se por ele. *Responder pelo morto, corresponder ao morto*. Corresponder e explicar-se, sem garantia nem simetria, à obsessão. Nada mais sério e mais verdadeiro, nada mais justo do que esta fantasmagoria. O espectro pesa, pensa, intensifica-se, condensa-se dentro da vida mesma, dentro da mais viva vida, da vida mais singular (ou, se preferem, individual). Esta, desde então, não tem mais, e não deverá mais ter enquanto viver, uma pura identidade a si, nem um dentro assegurado [...] (DERRIDA, 1994, p. 148).

A morte dos outros produz o espectro que questiona os vivos, cobra a dívida que não necessariamente foi contraída por eles, os que aí estão. O fantasma da morte – seja das pessoas ou de episódios históricos – cobra uma resposta dos vivos. O fantasma deixa de ser um fora para integrar-se dentro, como um incômodo, uma ameaça, uma angústia. O espectro habita dentro e suas visitas encarnam-se como um obsessor, de obstinação, de inquietude, de movimentos de significação e, com sorte, de elaboração – invenção do novo na vida ou revisão do velho, do passado. Cabe a Halla, em sua elaboração, renovar a possibilidade de novo para si e sua comunidade. De modo paralelo, mas em outro vetor, o senhor silva revisa o seu passado e o de Portugal; olhar o que permanece e quem

contribuiu para tanto. Os espectros os rondaram até habitarem dentro de ambos e, em alguma medida, os movimentaram a olhar para o que parecia morto e inerte. É curioso o paradoxo de que o fantasma faz viver, faz animado o que estava aparentemente extinto. O espectro não deixa morrer, ainda que ele mesmo não viva.

Antes de Giorgio Agamben perguntar, em seu famoso ensaio, *O que é contemporâneo?*, Derrida afirma que “[...] época alguma é contemporânea de si mesma [...]” (1994, p. 152). O fantasma tira-nos do lugar de agora para cobrar e pesar o passado em nosso presente. Ao espectro interessa o saldo – não saldar – que se multiplica no tempo recontinuado. Na leitura de Agamben (2007, p. 58-59), é justamente essa rejeição da sincronia que faz de alguém verdadeiramente contemporâneo. Não é viver apenas em modos correspondentes à própria época, todavia é fundamental dar saltos que nos conectem a outras épocas precedentes, façam chocar o passado e o presente, é o que nos faz capazes de viver na contemporaneidade, defende o filósofo italiano, sem utilizar a imagem do fantasma, e ainda assim chegando a uma ideia correspondente a de Derrida.

Sobre pensar o presente como ininteligível e não contemporâneo de si, em *A desumanização*, Gundmundur diz: “depois há de ter outra beleza. Talvez apenas não a possamos entender. Não sei, Halla, isso não sei. Talvez não entendamos o que é belo neste preciso momento. Podemos estar absolutamente enganados acerca de tudo quanto gostamos” (MÃE, 2014, p. 26-27). O pai de Halla, o poeta, faz suspender a certeza que encarcere os sujeitos inclusive na esfera do prazer. Gundmundur abre a possibilidade de que o belo – na experiência estética individual – seja uma possibilidade em aberto e não apenas uma armadilha de gosto sincrônico. A personagem referenda a ideia de que não experimentamos o tempo presente em toda sua complexidade; a força radical das sucessões de instantes, as mudanças no decorrer do tempo, as experiências reformadoras podem proporcionar o engano no presente. O erro de percepção pode ser apenas assimilado em um tempo futuro, quando o agora for já um passado. Como uma régua que oferece calibragem sobre o vivido, refletir o passado na narrativa é experimentar novamente os (des)gostos para discernir entre as nuances com mais contrastes e nitidez.

O passado para Agamben ou o fantasma do passado-futuro para Derrida empresta visões, incômodos, silêncios, tarefas inacabadas que nos ajudam, no presente, a depararmos com as faltas, as falhas e também as falácias que ainda operam. Uma espécie de defrontação com o arcaico estranhamente hodierno. Ser contemporâneo, na leitura de Agamben, é uma postura filosófica, uma estratégia do olhar que pouco corresponde com o sentido do vocábulo ou com a acepção do senso comum. É um

paradoxo que reforça a importância da inquirição da divisão do tempo, se não seria ele mesmo sempre presentificado em qualquer ponto.

Expondo uma postura manifesta de Marx em seus textos, Derrida diz:

Crê no futuro e quer afirmá-lo; afirma-o, impõe a revolução. Detesta todos os fantasmas, os bons e os maus, pensa que se pode romper com essa frequência. É como se nos dissesse, a nós, que não admitimos: isto que vocês acreditam chamar sutilmente a lei da anacronia está ultrapassado. Essa fatalidade pesava sobre as revoluções do passado. Estas que estão vindo, *no presente e no porvir* (a saber, isto que Marx prefere sempre, como todo mundo, como a vida mesma, e vem a ser a tautologia da preferência), estas, que se anunciam desde o século XIX, têm de desviar-se do passado, de seu *Geist* como de seu *Gespenst*. Devem, em suma, deixar de herdar. Não devem nem mesmo fazer mais o trabalho do luto, durante o qual os vivos mantêm os mortos, ocupam-se deles, agem como eles; são mantidos ocupados e *agidos* pelos mortos, falam-nos e falam-lhes, portam seu nome e conservam sua linguagem. Não, não mais memória revolucionária, abaixo o monumento, desça a cortina sobre o teatro de sombras e sobre a eloquência funerária, destruamos o mausoléu para populares, quebre as máscaras mortuárias sob esquite de vidro. Tudo isso é à revolução do passado (DERRIDA, 1994, p. 154).

Temos, então, descrito um arranjo que ultrapassa Marx e denuncia um funcionamento social: é preciso abandonar, calar e romper com o passado, como se isso fosse possível. Trata-se, pois, de um tipo de herança que não se pode abdicar, sequer ignorar sem consequências. A questão de deixar o morto sem lugar é grave, sobretudo porque não há morte que sepulte sem deixar para trás rastros e restos – que (re)clamam por elaboração, por espaço, por lembrança e significados que sejam apreendidos. No entanto, a atitude do tecido social desvia dessas reivindicações. Em nossa dissertação de mestrado, abordamos por outra via essa postura diante da morte, a partir de Philippe Àries (2012 [1977]), os caminhos que os sentidos sobre a morte e os mortos foram se transformando no Ocidente e, com isso, o trabalho de luto e de elaboração sofreram prejuízos que são arcados pelos sujeitos e as sociedades. Aqui, temos um reforço da ideia, agora por Derrida, que enfoca ainda como o fantasma cobra por outras vias uma passagem radical de reconhecimento da morte e do passado, na frequência do espectro que não cessa de nos questionar e arrastar os despojos que não podem ser descartados. Não há nada mais revolucionário do que a passagem pelo fantasma porque só assim se pode inaugurar algo novo depois disso. Negá-lo significa repetir o que passou, nem que seja através do incômodo de silêncio que não se interrompe na interpelação da falta. Encarar os questionamentos do fantasma não significa que depois o passado poderá ser esquecido. O fantasma não se esvai. Mas ele deixa de causar tantos sustos ou, mais propriamente,

ele ensina a olhar, a integrar o mais possível do *continuum*. O espectro passa de agente do medo para uma imagem de alerta, uma gramática da estrutura, um dicionário dos tempos, um museu de articulação e de cálculo acerca dos muitos tempos, que nunca cansarão de apresentar o mofado, o arcaico e o violento como o novo, o mítico e o expurgo.

Derrida, ainda em sua leitura sobre os fantasmas em Marx, propõe uma hipótese: “[...] a figura do fantasma talvez não seja uma figura entre outras. Trata-se, talvez, da figura escondida de todas as figuras” (DERRIDA, 1994, p. 162). O fantasma acompanha-nos de muitas formas – o passado coletivo e individual, os mortos, os medos, os silêncios, as censuras, o recalcado – mas nós também somos fantasmas para os outros, espectros outros, nesse e em tempos vindouros, assim como talvez tenhamos sido o espectro anunciado em algum ponto lá atrás. O fantasma está em cada um encarnado: assim como Halla era o fantasma para aquela sociedade ao lembrar Sigridur ou em sua juventude que não passava de um espectro para os velhos; o senhor antónio era, em sua velhice e potencial proximidade da morte, fantasmático para sua sociedade, que o asília, foi também ele uma assombração ao jovem revolucionário e vice-versa. Um a um, todos nós encarnamos os fantasmas dos outros, sintetizamos em nossos corpos a metonímia ou a metáfora do espectro assustador para quem sequer talvez tenhamos a intenção de amedrontar. Quiçá por isso não haja possibilidade de morte, porque os fantasmas que temos e somos continuam como imagens, palavras e silêncios a vagar na história dos mundos individuais e coletivos.

Estamos cientes de que os fantasmas abundam na obra em progressão de escrita de Valter Hugo Mãe, entretanto nosso recorte privilegia um ponto de observação que só se faz possível quando escrito em primeira pessoa. A estratégia desse tipo de narração reside não apenas na ideia de verossimilhança de que a personagem não especula no mais das vezes sobre sentimentos que não são seus; o filtro de enfoque é o do eu, não melhor nem maior do que aquele que advém de um narrador observador, mas em muito diferente na sua consciência limitada sobre o tempo e o espaço exterior das outras subjetividades que o rodeiam. Ainda assim bastante capaz, principalmente quando narra em retrospectiva como Halla e o senhor antónio, de (re)ver de outra forma algo de si; nesse ponto, quase como se assumisse a posição de um terceiro que se observa já distante e em um acumulado de experiências. Além disso, parece-nos um bom paralelo que uma personagem – Halla – narre sobre sua infância e a outra – antónio silva – revise-se desde a velhice. Algo concernente com a poesia de Mãe que exalta esses dois estágios como

fundamentais para descoberta/elaboração da própria humanidade. Paul Ricoeur fala sobre esse embate de visões no tempo:

[...] variações [imaginativas paradoxais] não são apenas toleradas pela narrativa: esta as engendra e busca. Nesse sentido, verifica-se que a literatura consiste num vasto laboratório para experiências intelectuais nas quais passam pela prova da narrativa os recursos de variação da identidade narrativa. O benefício dessas experiências intelectuais é tornar manifesta a diferença entre as duas significações da permanência no tempo, fazendo variar a relação entre uma e outra (RICOEUR, 2014, p. 155).

O narrador personagem – Paul Ricoeur, especialmente, dedica-se aqui àquele que narra a si ou a um si na ficção literária – endossa o paradoxo do eu: a regularidade é a variação. Por um lado, existe uma demanda antiga e já insustentável, porque mítica e ignara, das regularidades de uma identidade fixa e centrada em caracteres permanentes do eu através de uma personalidade estanque e reconhecível. Na contramão, as forças inconscientes – desde Freud sabemos – apresentam-se não apenas como negação dessa identidade estanque, como abjuram uma previsão exata de ações iguais, em contextos semelhantes, por um mesmo sujeito. Somos um mistério para nós mesmos e para o tempo. Desta maneira, como destaca Ricoeur, as narrativas literárias acabam por nos prevenir, no sentido de avisar, sobre como o paradoxo da recepção de uma ação varia em um mesmo sujeito e, ainda mais, como a leitura do passado é mutável no decorrer do tempo.

A falta de Sigridur é lida por Halla como um fantasma que lhe solicita uma espécie de conexão: “[...] que fique ao menos eu, pelas duas, a ser igual, para não morrermos” (MÃE, 2014, p. 12). A narradora sente em si a especulação de uma interrupção do tempo que as mantenham iguais, ainda que uma esteja morta e ela permaneça viva. Nessa etapa de suas elaborações, o fantasma começa a lhe conduzir pela passagem do luto por uma negação de que a diferença persistirá, mesmo que o desejo seja apagar o episódio doloroso de perda. Ou como Halla traduzirá: “não saberia aceitar sua morte. Sentia muita revolta. Estava à espera de um sinal. Igual às verdadeiras histórias de fantasmas, como fantasiava o Einar” (MÃE, 2014, p. 19). Havia uma raiva diante da morte que cindiu sua conexão com Sigridur. Existia também a esperança de que a gêmea morta viesse a aparecer como um fantasma, mas o que realmente persistia era a imagem espectral interna que lhe mobilizava os pensamentos e sentimentos. Não havia uma imagem realmente metafísica, um plasma que levitasse entre eles e, sim, a figura assimilada internamente de um passado que não podia se movimentar de outra forma que não fosse especular – inclusive no sentido de fazer surgir perguntas capazes de reorganizar à vida de Halla de modo radical.

A imagem fugidia e questionadora do fantasma pode ser capturada pela percepção de Halla:

Perguntei-lhe [a Gundmundur] se dizermos o nome da Sigridur era manter-lhe a beleza, como manter-lhe a vida. Ele respondeu que sim. Era exatamente isso. Eu tive vontade de dizer o nome da minha irmã em voz alta. Era muito bela a minha irmã. Tinha o nome mais sonante e podíamos evocar dela o mais delicado azul dos olhos e a mais esperta maneira de ser criança. Estava, subitamente, viva. Ainda que as palavras fossem objetos magrinhos, mais magrinhos do que eu. Era como se a minha irmã nos assomasse à boca. Quase inteira. Abríamos a boca e ela estava lá. Estava em todo o lado. Uma mentira *passageira*. Uma mentira, meu pai. É uma mentira (MÃE, 2014, p. 27-28, grifo nosso).

O fantasma que aqui trabalhamos é esse que se incorpora em imagens e ganha “corpo” pelas palavras. Assim, são também elas – as palavras – que podem corporificar o espectro, dar-lhe um tipo de vida. Uma estratégia de construção, de corporificação do que estava morto, enterrado, interditado e mesmo esquecido. Uma maneira de fazer pousar a levitação magrinha do fantasma por objetos igualmente magrinhos, mas que aproximam por todos os lados. As palavras sopram uma vida “quase inteira” ao morto. Outro tipo de verdade que, em certa perspectiva, é uma “mentira passageira” porque não pode restituir o morto à vida, nem fazer o passado retornar em seu acontecimento; entretanto, abre como uma passagem que faz transitar sentidos e transforma paisagens interiores e exteriores. A fortuita verdade dos fantasmas incorporados nas palavras é a de que eles fazem caminhar os sentidos para além do luto e das certezas: em uma trajetória de duelo entre ambos, já que a destruição de uma ideia, de um objeto ou de um corpo exige que se elabore a sua perda – o que estava tido como certo pode não ser mais. Sobre isso vejamos:

As palavras não são nada. Deviam ser eliminadas. Nada do que possamos dizer alude ao que no mundo é. [...] Nenhuma pedra se entende por caracteres. As pedras são entidades absolutamente autónomas às expressões. As pedras recusam a linguagem. Para a linguagem as pedras reclamam o direito de não existir. Se as nomeamos não estamos senão a enganarmo-nos voluntariamente. Às pedras nunca enganaremos. Elas sabem que existem por outros motivos e talvez suspeitem que o nosso desejo de falar seja só um modo menos desenvolvido de encarar a evidência de existir (MÃE, 2014, p. 29).

Por maior que seja a esperança nas vocábulos e em sua possibilidade de transformar, Halla reconhece limites importantes: as palavras não são as coisas, são desde logo o fantasma delas, uma imagem/imaginação que faz referência a algo que não pode ser penetrado em sua inteireza, pois são de uma outra realidade, de um modo diferente de

existir. As palavras conectam um fantasma após outro para criar imagens e transmitir ideias sobre questões que se movem em nós e mediam também a possibilidade de comunicação humana. Aquilo que está parado e impenetrável está morto ao êxito das palavras e vive como pedra: autônomo às expressões. Essa imagem, para além do desencanto sobre a descoberta de Halla, dá-nos margem a inferir sobre o campo das certezas fascistas: são rochas sólidas que se alojam onde as palavras e os discursos deveriam penetrar e transmutar. A pedra fascista não pensa na vida como a “evidência de existir”, ao contrário a vida e as acepções dela já estão todas dadas e nenhuma outra letra deve penetrar sua rigidez.

Da parte de Halla, pouco a pouco, as palavras que aludiam a imagem espectral de Sigridur vão remetendo a um espaço físico menor. Antes, para ela, a sensação sobre os mortos era ligada a imagens imensas: “como se [os mortos] existissem para aumentar o reino terrível que habitam” (MÃE, 2014, p. 28). A morte ampliava-se sobre a própria vida pela capacidade de expansão do morto, pela ausência angustiante e silente que tudo tomava para aumentar a dimensão do aniquilamento. Depois, a narradora imagina espaços mais contidos de observação: “Sonhei que me deitava encostada à Sigridur na sua caixa de ir à terra. Encostada, sem grande espaço, apenas o suficiente para assistir, ver, tomar conta. Saber tudo o que aconteceria. Tocar. Ela estendida como um verso” (MÃE, 2014, p. 32). Pensar sobre o fantasma de Sigridur vai lhe conduzindo para ambientes menos ameaçadores: não mais um reino terrível, mas a própria terra e o que for possível observar de um pequeno ponto desse lugar. Novamente, o corpo espectral não é nem a matéria em decomposição ou o plasma e, sim, *verso*: as palavras fantasmas que substituem Sigridur no sonho de Halla. Paulatinamente, para Halla, as palavras retomam a energia libidinal de criar a expressão possível sobre a vida e a morte.

A elaboração da narradora sobre a perda da irmã gêmea não conta com o auxílio materno. Em uma relação mais extrema e delicada, a matriarca das gêmeas vê na filha viva também a imagem da que morreu. Diferentemente de Halla, a mãe não encontra alento no fantasma que tenha um corpo constituído apenas por palavras. Na perspectiva materna, a encarnação corresponde a um fantasma que se corporificou, na imagem de Halla, identicamente, um duplo inquietante, exasperador da angústia da perda e de um luto sem passagem. A imagem da morta, de Sigridur, que agiria para agenciar o luto é também a imagem paradoxal da viva, Halla.

Como lidar com uma estranheza dessa medida? Para a mãe das gêmeas, como nos é narrado no romance, soçobra o sofrimento, a ruína e a agressão à filha viva – Halla. O

questionamento do fantasma vai, nesse caso, além da possibilidade de uma resposta concatenada. O que certamente adverte-nos sobre a dificuldade de se ouvir e excomungar, no sentido dado por Derrida, o fantasma. O diálogo, se é que podemos chamar assim as interações entre Halla e a mãe, dá-se por meio de violências físicas e verbais que visam, na maioria das vezes, extirpar o fantasma de Sigridur, silenciar o incômodo. “O fantasma é o duplo que volta para perturbar a ordem das coisas; para deslocar o tempo de seus alicerces” (FELINTO, 2008, p. 48). A partir daí conseguimos pensar o fantasma como a duplicação, a reprodução de algo que retorna, não mais a coisa em si, mas um espectro dela. É o que restou sobrevivido do que morreu, uma metonímia do que era ou virá. Talvez o fantasma seja mais uma pista de que o tempo justamente não tem alicerces, mas duplicações ou desdobras entre passado, presente e futuro – tudo acontecendo em dobras e (re)criando duplos impermanentes em uma só dimensão contínua do tempo. O fantasma passeia pelas temporalidades e os espaços na brincadeira, por vezes sinistra, da duplicação. Perturba o que entendemos por ordem e talvez denunciem uma outra lógica em que o ordenamento, por paradoxal que pareça, siga regras subjetivas. “Ninguém é inocente, todos temos dívidas a pagar com o passado – daí o tradicional *tópos* do fantasma que retorna para cobrar a culpa do assassino ou comunicar o segredo que deveria ter permanecido oculto” (FELINTO, 2008, p. 71, grifo do autor). O fantasma é o cobrador, o justiceiro, aquele que não esquece e nem deixa que se olvide o passado: cobra as culpas e desenterra os segredos. Por vezes, o fantasma não passa das linhas da memória sobre nós mesmos. Nessa via, ele é uma acusação do próprio passado que recaí no sujeito. É o acusador/cobrador mais inescrupuloso e disposto a fazer enxergar a letra da dívida.

A mãe das gêmeas reclama para si uma incumbência, sem se importar que o pagamento seja fornecido pela filha que sobreviveu:

Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Não se cuidava. Gostava de ver as gotas escuras a cair na brancura da louça. [...] Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha. E eu afastava-me, sempre prometida para a morte. Devias morrer, dizia ela ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. Mas tu podes. Tu podes chegar à morte com tanta facilidade. Cada passo é um perigo na nossa vida. Se não te acautelares, morres de distraída. Nem te magoará. E eu respondia: não me peça para morrer, mãe. Ainda tenho muita vontade de fugir, foi o que me ensinou a Sigridur. Que agora também eu entendo o que é ser longe. E ela disse: se fugires, mato-te. Vais estar sempre ao pé da minha mão. O único longe para ti há de ser a morte. Perto da tua irmã (MÃE, 2014, p. 33).

A mulher não encontrava consolo na imagem de uma filha que continuou a viver, sobretudo via nela a cobrança reavivada por uma espécie de aparição fantasmática de Sigridur: era a lembrança contínua de que a morta não estava mais lá. Incapaz de cumprir uma responsabilidade que ninguém pode se arrogar – saber salvar a vida de alguém –, em sua melancolia escorriam os juro do sangue que coloriam a brancura dos pratos já sem alimento de vida. Mais ainda: queria saldar a captação da morte de Sigridur com a outra filha que deveria morrer para consolar e acompanhar a irmã gêmea. Para a mãe, não deveria haver distância além desse para Halla: ou o reavivar da morte ou a conversão nela. Assim, o mais distante que a gêmea poderia percorrer seria até onde alcançasse as mãos magoadas da mãe. Enquanto a matriarca estava sem sair da etapa inicial do luto – de conexão exacerbada com a morte –, Halla dava sinais de que o fantasma de Sigridur continuava a agenciar sua passagem pela experiência do luto e lhe ensinava algo: a fuga, que fosse um avanço em direção a novas paisagens internas e externas. A ameaça violenta da mãe, em contraponto, pode ser entendida como a negação dessa passagem a Halla.

O consolo para narradora vinha de seu pai, que lhe ajudava com as palavras, e também de Einar, justamente um fantasma inumano daquela comunidade. O rapaz rejeitado e que, mesmo vivo, tinha a presença física ignorada pela maioria das pessoas daquele grupo. A própria Sigridur, em vida, advertiu a irmã para que se mantivesse longe dele: “O Einar era como o interior das baleias. Apenas intuitivo, sem grande instrução. Nunca namores com ele, Halla. Tu nunca namores com o Einar. Não o queiras para nada. Acredita em mim. Tem aquela boca suja que deve infetar as bocas limpas que beijar” (MÃE, 2014, p. 23). A única pessoa com idade mais próxima das irmãs, tinha uma vida de proscricção muito diferente delas. Sigridur traduzia o sentimento que circulava entre os outros moradores sobre a irracionalidade atribuída a Einar e o perigo que representava ficar próxima dele – uma espécie de comutação de características e, talvez, de interdição aos demais.

Entretanto, é justamente ele quem faz companhia e oferece apoio a Halla para lidar com as especulações advindas da morte da irmã: “o Einar: não tens de estar sozinha. Só sentir. Sentir, sim. Estar, não. Até não te sentires sozinha” (MÃE, 2014, p. 37). Enquanto as outras pessoas todas daquele lugar ofereciam o destrato e a solidão a Halla em seu processo de luto, o execrado Einar ofertou companhia a gêmea viva. Enquanto ele contemplava a cicatriz do ferimento em Halla causado por sua genitora, eis o que a narradora percebe: “achei que estava quase a chorar por mim. Estava comovido. Nunca nenhuma percepção me fora tão revolucionária quanto aquela” (MÃE, 2014, p. 37).

Diferentemente do aludido por Sigridur sobre a selvageria de que Einar seria capaz, ele demonstra a Halla a comoção arrebatadora de sentir junto com ela parte da dor feita pelo ferimento materno e também do luto sobre Sigridur. Aqui, também podemos ir além e conjugar a questão do paradigma da interpenetração: o tido diferente – um proscrito da norma do lugar – que demonstra o mais alto grau de sensibilidade e de empatia. A abertura de Halla para olhar além do que foi dito sobre ele é também indicativo de que nela não havia as pedras fascistas que recusam aqueles que não são os Mesmos ou ignora a penetração das palavras. Ao contrário do que dizia a gêmea morta, sua boca não infectava; ao contrário, trazia o bálsamo curativo contra a solidão e a dor ao vincular em suas palavras o mais profundo reconhecimento que Halla recebeu, além do que advinha de seu pai.

Observando o espectro, Halla, gradualmente, renova o olhar sobre Sigridur e não apenas sobre sua comunidade violenta. Estranha a irmã e se desamalgama de suas instruções, de sua visão que preponderava entre elas. Desconhece depois a força de permanecer igual à sua gêmea já morta e, entretanto, tão demandante de sua vida. Dizia: “desculpa, mana, o Einar, por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra. Desculpa” (MÃE, 2014, p. 51). O estranho Einar é justamente quem consegue ajudar Halla a fazer-se outra diferente de Sigridur, aquele que a ouve e a ajuda a desejar ir adiante, mais longe. A narradora desculpa-se pela traição ao desejo da irmã e também pela possibilidade de se diferenciar – o que é indicativo de que o fantasma de Sigridur já opera de uma maneira menos demandante na irmã e ocupa um lugar menor.

Halla varia de si, sem deixar de ser uma possibilidade dela mesma; congruente com suas experiências, que assimiladas lhe modificam o prisma, a posição do olhar sobre si. Como ela afirma quando engravida de Einar: “precisava urgentemente de futuro” (MÃE, 2014, p. 55). Nesse desejo, interrompe-se a possibilidade maior de se manter conjugada à imagem do passado da irmã morta. O espectro não se interpõe como o paradigma, é o próprio devir desconhecido de uma gravidez que abre o espaço para a novidade e uma diferenciação mais extrema: Halla produzia uma nova vida. Embora perca a criança que gerava, a narradora tem uma percepção nova no momento de deixar a casa de seus pais e seguir a vida asilada no prédio da igreja da comunidade:

Senti que a Sigridur era o passado. Estava posta no passado igual a ter-me abandonado. [...] Fomos o resto do percurso a fincar as botas no chão meio gelado, a esboroar como areia de vidro. Sob os pés tínhamos o futuro. Achei assim. Ia o futuro inteiro no trajeto que traçasse. A vida, agora, era a direção que eu lhe conferisse (MÃE, 2014, p. 89).

O fantasma de Sigridur deixou, pela passagem e os questionamentos que agenciaram as palavras de Halla sobre a irmã morta, de interpelar o presente e demandar o futuro. O porvir estava agora em aberto, inclusive apartado fisicamente da casa familiar e do convívio com os seus pais. Sigridur ganhou um espaço no passado, que certamente continuaria a se presentificar, mas agora sem confundir os limites entre elas: como se o fantasma de Sigridur deixasse de ser um peso sobre o futuro de Halla. Não seriam mais os planos que a gêmea morta tinha traçado que guiariam a narradora em seu porvir. Halla estava decidida a tomar a direção que lhe aprouvesse: o futuro estava na direção em que seus pés viessem a caminhar pelo desígnio de sua própria vontade.

A diferença daquela que se relacionou com o proscrito da comunidade – Einar – e infletiu sobre os tabus do sexo, culminou em sua interdição e em um asílio. Frisemos que a medida foi tomada decorrente da influência e da autoridade do Steindór e as consequências da solução – mais apropriado seria dizer sentença – recaíram sobre uma menina de quase treze anos. No bojo em que observamos a perenidade dos modos de funcionar que tem o fascismo, essa dinâmica da comunidade desvela a punição ao comportamento sexual das mulheres, a classificação, a recusa e o isolamento da diferença, a ação pela ação sobre os mais fracos e o acatamento, sem transigências, às ordens mais absurdas do líder.

Como um ponto adiante em sua relação com o fantasma de Sigridur, Halla confessa a Einar:

Sigridur acreditava que o Einar nos abriria a barriga com uma faca grande e comeria com uma colher tudo quanto tivéssemos dentro. Ele perguntou-me se vivia com ele sentindo medo. Eu disse que não. Que ele era o fim do meu medo. O Einar sentiu-se e ficou subitamente muito bonito. As coisas que eu relembra da Sigridur estavam cada vez mais erradas. Como se a morte fosse burra. Durante a morte, o que a minha irmã deixara dito emburrecia (MÃE, 2014, p. 128-129).

Ao ser confrontada com os espectros deixados pelas falas de Sigridur, Halla vai angariando para si diferentes sentidos pela reflexão e pela abertura. Irrompe contra as recomendações da irmã morta que havia lhe dito para manter-se distante de Einar. Acaba conhecendo-o, em suas diferenças assustadoras e, paradoxalmente, desconhecendo o medo, outrora plantado por Sigridur. A realidade questionou o fantasma, que precisou desaparecer por não conseguir sustentar o valor do seu dito. A ação de Halla sugere o efeito, sempre em devir, da verdade que faz da certeza, da regra, do interditado uma forma

de erro na ação do tempo. Ou seja, o que antes tinha a aura de perigo pode ser assim apenas para limitar a promessa de liberdade. Viver também é matar os ditos fantasmáticos que só visam assustar contra a irrupção de limites. Manter as coisas estáticas, amparadas em certezas sempre limitadas nem que seja em função do tempo, equivale a emburrecer e a morrer mesmo que adiante estejam a inteligência da prova viva de que algo pode ser diferente do que foi dito. O inumano Einar foi a experiência mais radicalmente humanizadora para Halla. A inteligência que ela atribuía a Sigridur, ficou limitada e ignorante acerca da complexidade que a gêmea morta não alcançava antes e não mais poderia reformar.

Por sua vez, o senhor antónio altera a visão sobre ele, ao reconhecer na variação do seu passado, a dimensão das próprias ações. Percebe que não foi sempre o mesmo ou tampouco uma “personalidade” repleta de valentia: se conseguia questionar a metafísica no ambiente familiar, era incapaz de questionar a física de sua realidade estreita. O tempo decorre, entre a autocondescendência protetora e a inocência, a diferença é encenada no palco que o presente dá ao seu passado.

Até pela idade do narrador e o conjunto de anos que passa em revisão, os fantasmas abundam diferentes em *a máquina de fazer espanhóis*. Começando por laura, o motor da narrativa do senhor antónio, retomemos a descrição:

a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias [...] depois, ainda nessa mesma tarde, trouxeram uma imagem da nossa senhora de fátima e disseram que, com o tempo, eu haveria de ganhar um credo religioso, aprenderia a rezar e salvaria assim a minha alma (MÃE, 2011, p. 23).

A morte de laura é um acontecimento que deflagra a insurgência de muitos fantasmas na vida de silva: a ausência da esposa, o espectro da prisão temida atualizada no lar da feliz idade, a tentativa de imposição da metafísica religiosa. Enquanto em sua vida adulta, durante o regime salazarista, o narrador preocupava-se em amainar-se aos ditames ditatoriais a fim de se manter longe de uma prisão arbitrária que o privasse da família, ironicamente quando está limado da presença de laura e os filhos não são mais sua responsabilidade, o senhor antónio conhece o claustro. Recuperando a citação: “o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício” (MÃE, 2011, p. 23). Um de seus fantasmas do período de Salazar retorna em um período posterior como a imagem de uma cobrança, um acerto de contas e talvez uma fortuita punição sem relação direta

com o regime apoiado tacitamente pelo narrador e seus compatriotas. Como um ciclo que se fecha, ele agora experimentará uma sensação semelhante a do jovem que foi preso com a sua ajuda.

Muito tempo depois quando já não precisava mais fingir a fé na religião, impõe-se em seu asílio, como medida terapêutica, o espectro da fé na transcendência: “talvez devesse lembrá-los de que não sou um homem religioso e que a perda não me fez acreditar em fantasias” (MÃE, 2011, p. 26). Tinha novamente que lembrar a si de sua negação, e ainda assombrava o fantasma de uma polidez que “talvez” deveria lembrar aos outros de que não compartilhava daquele dogma. Enquanto a tradição religiosa portuguesa, denuncia o romance, impõe-se como uma resposta e uma cura aos problemas de ordens diversas. O narrador continua a sustentar a ineficácia desses fantasmas para suprimir a dor da perda:

há uma manifestação mínima que é como a comunicação possível com quem já não comunica, com quem já não existe mas deixa uma pobre memória ali materializada do que foi. é apenas mais um aspecto tolo do que ali se pode perceber, porque a verdade do que se passa é que no inerte subsolo o que acontece só se compara com o apocalipse de todos os sentidos até à cessação da mais ínfima graça de se ter estado vivo (MÃE, 2011, p. 101).

A comunicação com os mortos é inexistente porque eles cessaram, passaram pelo apocalipse dos sentidos que possam ser renovados por eles. O narrador filosofa como que uma forma de matar novamente os mortos de qualquer possibilidade de continuação para além das memórias. O senhor antónio, poeticamente, devora as possibilidades de metafísica religiosa, inclusive apropriando-se de termos do seu léxico para dar-lhes outros sentidos: o apocalipse deixa de ser um evento religioso, para ser o fim fatal da vida para quem morreu – sem correspondência com a graça que conceda viver para além dali. Em seus modos, ele usa a poesia para construir uma imagem de destruição do fantasma religioso que tenta ainda assediá-lo pela tradição e pela crença generalizada.

O que a memória de laura lhe especulava era como uma prova dos nove sobre a sua crença na dimensão mensurável do físico:

o lugar onde a laura está é igual aos outros. não tem nada de especial e se eu não a conhecesse não conseguiria convencer-me de que ela mereceria melhor. nenhuma coisa na minha dor estava à espera de que existisse um reclame luminoso a sinalizar onde se desfazia o amor da minha vida. mas foi para mim estranho constatar isso. que a laura sepultada era exatamente igual aos outros que por ali abundavam. perdera a capacidade que tinha de se fazer naturalmente notar numa sala. quando entrava, todos pressentiam a sua presença e procuravam-na. percebiam imediatamente a sua energia fulgurante,

uma beleza interior que se extravasava na postura e numa disponibilidade assinalável. ali não (MÂE, 2011, p. 102-103).

O narrador reforça, empiricamente, a certeza de que não há o transcendental nem na vida e nem na morte. A sua pessoa mais amada só representava algo para ele, ainda assim um afeto tão grande e duradouro não se convertia em nada além que pudesse continuar a existência da esposa morta: nesse ponto, ela estava e era igual a todos os outros mortos enterrados no cemitério. Nada da presença especial e viva de laura foi capaz de se transpor para as lajes dos jazigos e dar algum nível de indicação de que ali estava uma pessoa que foi capaz de encantar as pessoas com seus modos. “Ali não” escapava nada da terra e do cimento que selava as lápides, nenhuma energia fantasmática existiria capaz de plasmar uma presença; somente a memória de quem permanece vivo é que abriga a imagem especular da pessoa morta – qualquer coisa que se queira além disso não é assinalável.

O que fazer com os fantasmas? Temê-los? Ignorá-los? Reprimi-los? Derrida dá uma resposta que nos interessa:

Exorcizar não para caçar os fantasmas, mas desta vez para dar-lhes direito, se isto significa fazê-los revir vivos, como aparições que não fossem mais aparições, mas como esses outros que chegam, para quem uma recordação ou uma promessa hospitaleira deve dar acolhida – sem a certeza, nunca, de que eles se apresentem enquanto tais. Não para dar-lhes direito nesse sentido, mas por cuidado de *justiça* (DERRIDA, 1994, p. 233).

A resposta é exorcizar os fantasmas, mas ao contrário do que sugere o vocábulo, não devemos espantá-los ou expulsá-los por uma espécie de conjuração. Antes, é a responsabilidade de conclamar os espaços para que esses espectros possam falar sobre os restos que eles representam. É o direito a colocar-se em operação de elaboração, por uma questão de justiça com o passado, o indevidamente censurado, o outrora tolhido ou não assimilado. Fazer revir vivos é ao mesmo tempo dar-lhes vida pela dignidade da palavra e também produzir o encontro de revisão dos agora viventes com o material que lhes parecia morto e, ainda assim, estava operando inconscientemente numa repetição fantasmática. O exorcismo do fantasma trata mais de expulsar o medo que se tem deles para se poder ouvir os significados de sua frequentação. A justiça está em elaborar – expandir – os lugares que acolham os sentidos que eles – os fantasmas – podem agenciar e proliferar. Uma estratégia produtiva para fazer significar o passado pode ser tomar esse alerta de Derrida:

A culpa, em todo caso, por definição, se repete, ela é herdada, é preciso prestar atenção a isso. Ela sempre custa muito caro e, precisamente, à humanidade. O que custa muito caro à humanidade é, sem dúvida, acreditar que se pode acabar na história com uma essência geral do Homem, sob o pretexto de que ela não representa senão um *Hauptgespenst*, um arquifantasma, mas também, o que dá no mesmo – no fundo – acreditar ainda, sem dúvida, neste fantasma capital. Acreditar como o fazem os crédulos ou os dogmáticos. Entre as crenças, como sempre, a porta continua sendo estreita (DERRIDA, 1994, p. 233).

Se a ideia de humano – de Homem – for guiada por essencialismos, que equivalem como já dito antes com Vladimir Safatle, à gênese de dogmas religiosos, estaremos sempre condenando diferentes traços de humanidades outras – inumanidades – a pagar por uma culpa inexistente. O preço dessa pena é da tormenta dos fantasmas, de inumanos estranhados, que não cessam de espantar e acusar a exclusão, o silenciamento, a censura da porta fechada contra eles. É importante exorcizar essa culpa dupla – a da sentença da exclusão e a responsabilidade dos que excluem – pela justiça da fala e das elaborações das diferenças, dos diferentes. Fazer passar ou talvez entender que o inumano é um ponto de vista, um prisma, uma perspectiva, já que somos todos fantasmas ou espaços de ocupação deles para os outros – e seremos sempre, tautologicamente, o outro de outros em algum limiar. Desse modo, não estaremos favorecendo, tolerando ou condescendendo a alguém, pois – numa perspectiva estreita – não há centro ou essência que garanta uma normalidade ou uma regularidade humana, assim apenas garantimos a coerência com a nossa própria diferença, no máximo de forma recíproca. As crenças e os dogmas são muitos e diversos entre si para receberem a validação sobre os outros ou funcionarem como limites sobre eles.

Sobre a questão imanente aos essencialismos, podemos pensar com Luís Mourão sobre a ideia acerca da imagem fantasmática de “deus”: “Deus é pois o centro vazio em torno do qual tudo vai perdendo consistência – tempo de absurdo e morte, tempo de indiferenciação.” (MOURÃO, 1996, p. 59). Mourão, aí, comenta *Húmus*, de Raul Brandão, mas parece esclarecer também a posição de defesa do senhor silva, em *a máquina de fazer espanhóis*, que seja investigar o que da ética pessoal e social sobrevive diante do vazio e da morte do significante que representa o último grande vigia e juiz – o fantasma silente de Deus. Os paradigmas históricos e suas bases teológicas e teleológicas entram no plano da indiferenciação porque perdem seus alicerces divinos e a vida passa a ser um espaço de liberdade sufocante ou perigo de desagregação, uma vez que resta o vazio da absurda falta de termos com valor supostamente universal. A descrença e a

provocação contra a ideia de Deus, presente no discurso do senhor silva, dá palco ao questionamento do que é o ser humano diante da liberdade ou, mais importante, quais os limites interpostos pela imagem fantasmática de um criador que dota sua criação com o livre-arbítrio, mas impõe supostamente limites morais que parecem anular a liberdade de escolha – sempre com a ameaça de vigilância e julgamento.

Ao negar Deus, o senhor silva provoca não apenas os seus próprios limites de ação, mas também o daqueles que o observam e se sentem questionados por sua liberdade em ultrapassar proibições. Ele questiona o maior entre os fantasmas da experiência humana: a ideia social de Deus, altamente imbricada nas leis, nos costumes e nas relações sociais. Avançar por esses limites equivale justamente a se deparar com o vazio que fundamenta a vida em sociedade – mesmo a dos descrentes – para quem sabe refundar a questão do que é humano tanto em si quanto no que é coletivo, comum e cotidiano. Nesse sentido, o narrador afirma desde o início de sua vida asilada:

não tenho convicções na transcendência, e não foi a imagem da nossa senhora de fátima que me convenceu do contrário, como também não me convenceria de que morrendo iria parar aos braços da laura outra vez, a continuar eternamente a relação que tivemos durante quarenta e oito anos. morrer seria só a justiça de não me tornar uma imagem pálida do que fora. seria como corresponder a um padrão de vida emocional que não era justo que perdesse (MÃE, 2011, p. 36).

O senhor silva assume uma corajosa postura diante dos fantasmas que se apresentam aos borbotões: não cede ao apelo da metafísica religiosa como forma de ver mais real a possibilidade de encontro com o espectro de laura. A questão sequer perpassa a possibilidade de que algo de laura seja além das lembranças, só enxerga a alternativa de que a morte não demore a ponto de perder a sanidade da vida emocional minimamente organizada. Há também aí uma denúncia de um luto negado pela higidez diante da perda da esposa, como um fato concluído e selado.

Mais do que renegar a existência da divindade, o narrador desdenha dela:

ficou perfeita, com aquele ar de parva aflita sem saber o que fazer. uma santa toda mãe de deus e não sabe nada, não faz nada, perde-se na mesma brancura das paredes em que nos perdemos todos. um embuste. havia de andar na limpeza. entrar com os baldes e as lixívias e trabalhar, que isso é que há de ser uma santidade de jeito, trabalhar (MÃE, 2011, p. 49).

Entre os abjuros, agora sem disfarces, o senhor antônio provoca o fantasma da metafísica naquele local. Avança sobre os silêncios das imagens religiosas e a

impossibilidade de reação desses símbolos acreditados coletivamente. Igualava a santa à condição sem forças que estavam todos os asilados: não podia nenhum deles fazer nada. Um ponto a se destacar da melancolia do local e da própria tristeza do narrador é a brancura das paredes que faz com que todos se percam na falta de diferença e de sentidos mais amplos. Aliás, a referência a objetos brancos que denotam a tristeza pela monotonia e pela falta, apareceu e foi destacada de *A desumanização*, na imagem dos pratos brancos tingidos pelo sangue da mãe das gêmeas. Ou, da fórmula que aparece resumida no título do capítulo dois, em *a máquina de fazer espanhóis*: “a brancura é um estágio para a desintegração final”. Trata-se de um modo crítico que exacerba a percepção por meio da sinestesia e da simbologia do silêncio justamente pela ausência de cores vibrantes. Diz-nos, assim, que algo está desintegrado nem que seja pela falta de nuances, de diferenças que tragam novas sensações múltiplas. Busquemos alguns outros sentidos sobre a cor: “o branco conota doença e desencarnação, falta de vigor ou falta de coragem. O branco é o pálido cavaleiro da morte, a palidez de um cadáver, osso sem carne, mortalha e fantasma” (RONNBERG, 2012, p. 660). O branco é a cor que remete ao fantasma da morte, ao cadáver. Ele exaspera por esses símbolos. A mãe de Halla, inconscientemente, tentava tingir o branco da morte com o escarlate do seu sangue, quase como uma transfusão de vida. O senhor silva procurava a mancha na parede que diminuísse a intensidade de desintegração do branco higiênico e muito afastado da sujeira pulsante dos acontecimentos da vida.

As limitações impostas pela metafísica agiriam como a expansão desses símbolos aludidos à cor branca, na medida em que encerram e afastam outros sentidos pulsantes de vida pelo bloqueio engendrados nos essencialismos. O heterônimo Ricardo Reis, de Fernando Pessoa, sugere o seguinte em “[A poesia metafísica]”: “De mais a mais, ‘poesia metafísica’ é poesia religiosa. De modo que não só temos persistência do elemento doentio ‘religião’, mas temo-lo a invadir um novo campo, a arte, piorando” (PESSOA, 2022, p. 95). Reis, o assim constituído discípulo de Alberto Caeiro, esse que é também heterônimo mestre de Álvaro de Campos, entende que a metafísica é mais uma contaminação – uma espécie de espectro, diríamos – advinda de doutrinas religiosas, que não faz menos que piorar de maneira doentia a poesia. Nesse caminho, podemos dizer que o senhor silva foi educado e alertado pelos poemas de Fernando Pessoa sobre os perigos do pensamento teológico com suas artimanhas ao pensamento e aos costumes sociais.

O narrador de *a máquina de fazer espanhóis* tem a influência de “Tabacaria” e o desconcerto de seus versos sobre as ideias metafísicas que, na visão dos heterônimos principais de Pessoa, disfarçam um retorno a uma teleologia de princípios religiosos, que almejam tapar a falta de sentidos conhecidos sobre origens e fins com sentidos mirabolantes e totalizantes. Mesmo em ambientes democráticos pode ser astucioso admitir essa leitura a certos públicos que não se recuperaram de mitos simplórios, parece ser ainda mais perigoso assumir o peso dessa crítica para além dos versos, em um ambiente ditatorial, como demonstra a trajetória de senhor silva e laura, ambos educados pela poesia nesse ponto. Não tiveram, em seu enredo, a liberdade de abraçar livremente o direito de abdicar da metafísica social – os ditames católicos – em meio à ditadura salazarista. Casaram-se na igreja, não admitiam publicamente o ateísmo e comportavam-se da forma minimamente esperada naquele cenário.

São sem dúvida uma espécie de símbolo espectral de muitas pessoas da realidade portuguesa do período em que Salazar, apoiado e protegido pela Igreja Católica, por mais de quatro décadas, impôs limites sociais ao exercício livre do pensamento e da crença. Eles funcionam como uma espécie de confissão espectral do passado, só que agora sem a absolvição metafísica aos agentes; são personagens que denunciam o absurdo de uma fé imposta pelo Estado e reforçam o quanto a falta de questionamento aos costumes sedimentados em parâmetros religiosos são castradores de escolhas legítimas: o direito de não crer e de se comportar sem um roteiro estabelecido. Na tessitura do romance, o que os capacitou à crítica foi a educação oferecida pela poesia de Pessoa; mais que deleite e fruição, os versos ensinaram a questionar algo essencial da estratégia salazarista, mesmo que não houvesse referências de outra ordem naquela sociedade tolhida pela fé na metafísica, que servia aos interesses de ordens bastante físicas e nefastas.

Questionar os fantasmas da metafísica pode ser transpor uma volta para o físico: um modo de reconciliar a multiplicidade humana no agora, na sua incontornável condição animal, uma maneira de assentar o ser na Terra e na sua própria origem indeterminada e repleta de faltas. É a abertura à possibilidade de encontrar (in)completas (des)razões e (im)produtivas (in)compreensões em parcialidades como a historiografia, as ciências, as paixões, as pulsões, a filosofia, a literatura – *os fantasmas acompanham e penetram os parênteses*; em vez de colocar simulacros de ordens e de ordenamentos intangíveis e manipulados de modo a favorecer a certos ordenamentos sociais que exploram a culpa, o trabalho e a morte de uns em detrimento de outros. É colocar os fundamentos das fés como questionáveis porque, de outra forma, podem ser utilizados por/como forças

despóticas e fascistizantes. É dar espaço à construção com essa falta, que foi a base e a pilastra de tabus, medos, segregações, dominações e leis que continuam a operar limites em/entre todos nós humanos e sociedades ainda nessa temporalidade.

A questão está em olhar para essa falta menos para preenchê-la e mais para reconhecê-la. Suscitar possibilidades que não visem asfaltar ou concretar o vazio, o buraco para que não nos faça engessar diante de uma metafísica e de acepções naturalizantes. É fundamental entender que o humano e, portanto, as sociedades são devires, espaços de dobras infinitas que estão sempre em movimentos inconstantes de descobertas e de inovações criativas. Os limites precisam ensejar em si mesmos a mobilidade diante das transformações: regras que atendam às mudanças e demandas sincrônicas, sem desprezar o acúmulo diacrônico de acertos e erros inscritos nas histórias, nas artes, na filosofia, no direito, nas ciências naturais e na profícua literatura; colocando um lugar para os fantasmas que frequentam nossas dúvidas.

Se, ao menos, ele ama a justiça, o “erudito” do porvir, o “intelectual” de amanhã deveria receber a lição, e dele [do fantasma]. Ele deveria aprender a viver aprendendo não a conversar com o fantasma, mas a ocupar-se dele, dela, a deixar-lhe ou restituir-lhe a fala, seja em si, no outro, no outro em si: eles estão sempre *aí*, os espectros, mesmo se eles não existem, mesmo se eles não são mais, mesmo se eles não são ainda. Eles nos dão a repensar o ‘aí’ desde que se abre a boca [...] (DERRIDA, 1994, p. 234).

Derrida deixa uma expectativa, liberta um (fantasma) entre nós, contra nós e a favor de nós – leitores, críticos, estudiosos, intelectuais, humanos em devir, quem ama a ideia de justiça em seus espectros: devemos ouvir, escutar os silêncios, dar espaço aos fantasmas para que eles falem. É importante abrir e fechar os olhos para encarar suas frequentações em nós e ao redor, em diferentes tempos. Substituir a aversão do medo e do perigo, do nojo e da exclusão, pelo exorcismo que dá lugar para o estranho, o inumano, o silenciado poderem colocar o que foi censurado e precisa ser observado, refletido e assimilado ao decurso dos acontecimentos. Proposta de movimento individual e coletivo, processo de justiça, combate aos dogmas e essencialismos, debate contra a metafísica que disfarça imposições teológicas. Aprender com o fantasma não é menos que posicionar as faltas da história – pessoal e social – e questionar seus restos, investigar os rastros e elaborar, (re)pensar, (des)dobrar e, talvez, expandir leituras mais abrangentes.

Pensando o fantasma como uma “entidade cultural”, Erick Felinto (2008, p. 16) sustenta que eles contam histórias importantes para todos nós. O autor vai mais longe ao dizer: “[...] o *fantasma* é, em si mesmo, um *aparato comunicacional*. Em minha história

dos fantasmas, torna-se possível pensá-los na qualidade de uma ‘tecnologia’ de comunicação” (FELINTO, 2008, p. 17, grifo do autor). O autor está pensando as aparições fantasmagóricas na literatura e, principalmente, no cinema. Entretanto, sua construção sobre os fantasmas tem proximidades com a de Jacques Derrida, que se debruça sobre Karl Marx, na medida em que ambos entendem que os espectros são capazes de comunicar, não de uma forma mediúnica ou religiosa, mas a partir de signos, evidências e estratégias culturais. Os fantasmas falam ou nos comunicam algo, melhor seria dizer que nos põem em conexão com o que pode ser dito de maneira sub-reptícia, com alguma dose de medo ou susto. São uma tecnologia enquanto sistema, um método de comunicação das *entranhezas* (o estranho de dentro de nós), e do que foi afundado em silêncio estranhamente “falante”.

Felinto traceja de forma provocante a ideia sobre o que é um fantasma: “[...] como figura cultural, represent[a] menos uma manifestação da imaterialidade que um certo desejo de *presença*, de materializar numa entidade quase palpável o que costuma estar ausente de nossas vistas” (FELINTO, 2008, p. 18-19, grifo do autor). Novamente a questão sai da imaginação metafísica para indicar que os espectros são um jeito de fazer falar aquilo que está sob uma espécie de censura, das mais derivadas ordens. O fantasma é o vagar do que foi censurado, o estranho familiar que não é menos inquietante por isso. O medo deixa de ser da possibilidade de um além, de uma imaterialidade espiritual, mas de que o estranho ganhe um palco além da sugestão e se assente para reclamar seu direito à presença, à fala.

Felinto ainda expõe mais aspectos sobre o fantasma: “[ele é] uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; [...] ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada” (FELINTO, 2008, p. 21). Algo de sinistro – assustador, acidentado, desastroso e traumatizante – acontece para a criação do fantasma em uma cultura: a morte enquanto entidade, os mortos como imagens de um futuro comum a todos os vivos, a interrupção abrupta que deixa frustrado planos, os silêncios que precisam ser comunicados, a guerra, o despotismo, as crises econômicas, a imagem da loucura são algumas das cisões assustadoras que podem deflagrar fantasmas, que não cansam de repetir a existência do perigo eminente e também de questionar os nossos medos de suas iminências. Se o fantasma aparece, se o espectro incorpora na visão do mundo, há por trás sempre o pedido da palavra, da narração, de que as perguntas que os formam sejam pautadas. Eles solicitam serem ouvidos, é sua mínima demanda de justiça diante do que foi calado e fantasmagorizado.

A imagem do fantasma é propriamente uma rede que nos captura e se espalha em/por nós. Uma vez entre nossas retinas, só o exorcizamos pela boca, pela língua que elabora algo dele e sobre ele, que estranhamente equivale a falar de nós mesmos – porque o fantasma só pode capturar-nos se houver algum tipo de afetação entre nós – o sujeito e o fantasma – que (co)movam e permita a entrada espectral. Se o espectro nada nos diz, se ele não nos assusta, ele é simplesmente inofensivo, talvez fantasma de algum outro.

Em sua condição de gêmea, duplo de Sigridur, Halla é uma imagem encarnada de um fantasma que assusta a alguns: “É certo que a aparição do duplo, assim como a do fantasma, provoca uma sensação de aguda estranheza. Como se algo estivesse fora de lugar, o duplo coloca o sujeito para fora de si mesmo e o fantasma desloca o tempo de seu eixo, trazendo de volta ao mundo algo que deveria estar morto” (FELINTO, 2008, p. 34). A imagem da gêmea viva é o duplo daquela que morreu, o reavivar da morte – para a mãe das gêmeas – e de sua possibilidade – para os velhos da comunidade. O tempo da morte, que muitos de nós gostaríamos que estivesse em um futuro distante e não observável, parece se anunciar sempre presente na aparição de Halla, que se converte em uma espécie de fantasma para os outros daquele lugar. Halla adianta de forma incômoda o futuro ao lembrar o passado da morte de Sigridur. Sendo assim, chamar a viva de a menos morta é quase como dizer que ali passeia a morte, ou o fantasma dela; um anjo da morte, um lembrete do fim, o espectro da aniquilação. Involuntária e irrevogavelmente, pela condição de gêmea, Halla comuta-se como uma imagem palpável daquela que morreu, Sigridur. Pior, não sendo um espectro mas apenas tratada como um, não há como ignorar sua presença e a inquietude que ela desperta. A narradora de *A desumanização* transforma-se no estranho questionamento sobre a morte para todos os membros daquela comunidade.

O senhor antónio relembra sua dívida com a manutenção com o regime salazarista, na apatia de interesses para além de sua família, na discrição conivente sobre o desacordo que tinha com o comportamento social e, mais fortemente, na denúncia que fez contra o jovem revolucionário. Para o narrador de *a máquina de fazer espanhóis*, a sua memória do passado é o espaço do fantasma dele mesmo, das inumanidades de suas ações. O espectro de suas lembranças questiona quem ele foi e o que fez nesse passado que pulsa quente no presente e intenta cobrar os débitos.

Há normalidade apenas naquilo que a estatística (ou que conseguimos tabular) faz expectar, fora disso encontra-se na maioria das vezes o artifício e a artificialidade dos pensamentos engenhosos da cultura, que em vão tenta criar barreiras contra essa realidade

última. Como dito por Sigmund Freud em *O futuro de uma ilusão* (1927), a natureza não foi vencida e dificilmente será, basta olhar, entre outras coisas, para o “penoso enigma da morte, contra o qual remédio algum foi encontrado e provavelmente nunca será” (FREUD, 1996, p. 24-25). A morte não é apenas uma realidade e uma certeza, ela é um enigma, um mistério, uma incógnita para além de qualquer normalidade estatística que faz a cultura e seus sentidos – portanto a todos os sujeitos também – penar na incerteza de seus limites, de sua inesperada aparição e na imensa indiferença de seus modos. Ela é o xeque-mate da natureza diante das fronteiras da cultura. O fantasma por excelência.

Sumariamente e com alguma dose de humor, Freud resume:

visto ser tarefa difícil isolar aquilo que o próprio Deus exigiu, daquilo que pode ter sua origem remontada à autoridade de um parlamento todo-poderoso ou de um alto judiciário, constituiria vantagem indubitável que abandonássemos Deus inteiramente e admitíssemos com honestidade a origem puramente humana de todas as regulamentações e preceitos da civilização. Junto com sua pretensa santidade, esses mandamentos e leis perderiam também sua rigidez e imutabilidade. As pessoas compreenderiam que são elaborados, não tanto para dominá-las, mas, pelo contrário, para servir a seus interesses, e adotariam uma atitude mais amistosa para com eles e, em vez de visarem à sua abolição, visariam unicamente à sua melhoria. Isso constituiria um importante avanço no caminho que leva à reconciliação com o fardo da civilização (FREUD, 1996, p. 50).

A questão que desarma a metafísica é, dizendo pouco, a falta de rastro e de prova de sua verificação. Existe uma impossibilidade de se demonstrar uma suposta gênese divina de suas regras. De modo que seria melhor que examinássemos a cultura e suas ideias a fim de aprimorar o seu funcionamento sem a amarra de tabus teológicos. Frise-se: o cerne passa pela quebra da imutabilidade de regras pelo reconhecimento da maleabilidade da cultura e seus ordenamentos no tempo. Se fizermos um esforço de localizar historicamente a própria noção de Homem – que precedeu a ideia de humano – encontramos um plano de fundo de contornos teológicos. Tendo isso em vista não fica difícil admitir que uma estanqueidade nesse conceito significa uma prisão antiga aos dogmas religiosos inseridos na origem dessa abstração. Sendo desta maneira, o inumano pode ser lido pelos dogmáticos como um atentado, uma ameaça contra a metafísica ou aos preceitos de dominação religiosa, talhados no cristianismo ocidental. Certamente ilusório vislumbrar a religião desvestida de sua aura mítica, mas ganharíamos se pudéssemos cortar o cordão umbilical do conceito de humano da religião e alimentá-lo com substâncias de outras ordens mais abrangentes, libertárias. Recriá-lo em espaços

mais livres e com limites mais maleáveis de forma a integrar seu fantasma, o inumano e o tido humano em um abraço de iguais (in)temporários.

Freud esclarece: “a religião seria a neurose obsessiva universal da humanidade; tal como a neurose obsessiva das crianças, ela surgiu do complexo de Édipo, do relacionamento com o pai” (FREUD, 1996 [1927], p. 52). A religião é uma máquina que guarda um apelo de origem fantasmática: é o ritual de repetição obsessiva que visa assegurar a ordem, evitar o dano entre os humanos e a mão pesada de um deus que pode punir para corrigir. A religião tem uma ligação, como expressa por Freud, com o pai, não à toa o Deus cristão tem uma imagem paterna. Temos traços dessas relações, em muito inconscientes ou ignoradas, nos dois romances. Em *A desumanização*, não há uma denominação religiosa estabelecida naquela sociedade, entretanto o espaço da igreja e as diretrizes morais são submetidas à ordem do Steindór, uma espécie de figura oficiosa do ponto de vista de uma religião e também da administração estatal. A falta de oficialidade não o impede de se portar como o pai ou a figura paterna organizadora daquelas pessoas: ele é a lei, a medida e a balança que controla e direciona o lugar. Ocupa um lugar de oficial divino que rege os filhos sem religião e, ainda assim, com uma organização paterna e de rastros teológicos, vide o espaço da igreja e as reuniões de educação moral que lá acontecem.

Em *a máquina de fazer espanhóis* temos um adensamento dos temas da religião e do pai, amalgamados entre si para que uma máquina mais poderosa funcione. Baseado na realidade factual de Portugal, a tessitura do romance encena traços do que foi o papel da Igreja Católica e de como manteve e adensou sua força para dirigir os costumes, as aceitações sociopolíticas e a abrangência dentro da vida cotidiana dos portugueses durante o Estado Novo. Vemos, inclusive, de maneira semelhante à realidade documental, o quanto havia de legitimação do modelo ditatorial pela via da Igreja e o culto de Fátima. Salazar, o paizinho dos portugueses miúdos – serve tanto para indicar a infantilização da sociedade como para denotar o comportamento social – ocupa sem pudor a posição postiça, francamente despótica de pai daquela nação e de seus membros. A ideia expressa por Freud sobre a religião ter relação com o pai não poderia ser refratada de forma mais óbvia. Os dois polos se retroalimentam e garantem entre si a permanência e escusos ganhos.

Examinemos essa ideia expressa por Freud em *O mal estar na civilização* (1930):

o desenvolvimento da civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições. O que se faz sentir numa comunidade humana como desejo de liberdade pode ser sua revolta contra alguma injustiça existente, e desse modo esse desejo pode mostrar-se favorável a um maior desenvolvimento da civilização; pode permanecer compatível com a civilização (FREUD, 1996, p. 102).

A vida em comunidade exigiu, em nosso percurso histórico, o estabelecimento de limites, por vezes de ordens espectrais, que orientassem e ordenassem a convivência e a manutenção da vida. Para que esse funcionamento arbitrário e fantasmático funcione bem, é necessário que todas as pessoas estejam sujeitas aos mesmos regramentos, caso contrário a insatisfação, o cinismo ou a descrença ameaçam consideravelmente a manutenção desse arranjo. Não raro, temos exemplos de como revoltas aconteceram contra leis que só serviam para alguns em detrimento de outros. Também comuns são as reformas desses regramentos a fim de aprimorar o sistema. Podemos nesse ponto refletir sobre *A desumanização*: o Steindór e a tia de Halla manipulam o funcionamento local ao imporem regras unilateralmente para os demais, sem se importar em segui-las. O exemplo mais impactante disso é quando o fantasma do pai de Einar, Oskar, retorna pela via da lembrança do filho, que recorda a sua morte em condições suspeitas atreladas justamente ao casal que detêm o poder de mandar naquele local. Ambos, o Steindór e a mulher urso, encontram-se na cena inquietante dessa morte: a responsabilidade fica sugerida como deles. Rompem assim com um dos mandamentos mais fortes da cultura: não mataráis. Ciente de que pouco se pode fazer contra quem manda sem freios ou contrapesos, Halla resolve em sua revolta aplicar sua justiça de equivalências – olho por olho, dente por dente, morte por mortes. Assim, ela mesma, em uma metáfora ilustrativa de justiça, mata o casal como alternativa de libertação e purificação, pelo fogo, daquele local. Potencialmente e no plano da literatura, em que os crimes não ganham peso além da verdade de desvelamento, ela dá um lugar de justiça ao fantasma de Oskar e liberta o espectro daquela sociedade paralisada pelo extermínio das duas forças despóticas e culpadas em vários níveis.

Os dois narradores – senhor antónio e Halla – deparam-se na totalidade de suas narrativas com o fantasma que é o próprio passado. Algo disso pode ser explicado com Theodor Adorno: “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2021, p. 60). Assim, o narrador olha para o passado contra os monólitos da certeza que a

representação reclama para si. A posição assumida pelo narrador no romance contemporâneo – *a máquina de fazer espanhóis* e *A desumanização* incluem-se aí – é a de renovar, no presente do dito, a perspectiva pelo que não foi dito ou não foi observado no passado do acontecimento. Como a observar, pela via interna, um passado-fantasma que se constitui de maneira incômoda porque não para de dar a ver o engano. A narrativa produz uma espécie de correção da perspectiva outrora equivocada.

Coerente com o que acreditava no passado, Halla refere-se ao líder de sua comunidade como “um gigante” que “se a Islândia ouvisse os pensamentos do Steindór, haveria de ficar contente. Ele era muito bom para ela” (MÃE, 2014, p. 43-44). O Steindór era a representação da grandeza superlativa para todos os membros daquele lugar; suas vontades estavam longe de qualquer reflexão porque eram, de antemão, boas até para a Islândia, um ente muito maior que aquele pequeno lugar em que viviam. Ele era o pai de todos, o que estava além de cada um – verdadeiramente gigantes eram sua palavra e os efeitos dela. A narradora não disfarça sua crença antiga no reexame que faz de seu passado; incorpora o seu leitor na dimensão da vida que possuía. Com isso, demonstramos como se constituem os modos de operação do protofascismo perene em sua pequena comunidade, que está despida de mecanismos que questionem as palavras de um homem capaz de encantar – na fantasia em que mantinham – toda uma nação, a ideia imaginária de Islândia. Nesse ponto, os múltiplos isolamentos também denotam o poder que o mecanismo faz emergir: cada vez mais circunscrito à vontade do líder. As coisas se tornam todas autorreferenciais: a Islândia é o vilarejo, o líder é o gigante, a bondade está suas palavras, seus pensamentos são os maiores e mais superlativos. Perdem-se, assim, referências distintas que critiquem e contrastem o que foi falado pelo Steindór. Em outro momento, Halla narra de maneira metafórica e lírica a percepção que era causada pelo líder:

Os pés muito grandes, assentes como estruturas de casas. O Steindór andava a ficar com tamanho para edifício. Uma coisa de pedra ou madeiras de barco. Por ser o homem mais educado do mundo, ele acalmava os lugares. Fazia bem. Até a mulher urso se lentificou na sua pressa para uma zanga qualquer. O grande homem sensível mudava a grande mulher bruta (MÃE, 2014, p. 87).

A imagem construída acerca do Steindór não era a de um ser humano, mas a de monumento de um grande ser: era pelos seus pés tão grandes que podiam se assentar as estruturas das casas e que se baseavam os caminhos das pessoas do lugar. Ele era o edifício e o barco em que moravam as regras e se navegavam os limites das ações dos

habitantes: o Steindór abençoava como (falso) prior, organizava a rotina de doutrinas morais na igreja, definiu o asilo de Halla e a convivência com Einar, e o paradigma em que as pessoas mediam a legitimidade de suas emoções e percepções sobre o que acontecia. Apesar de não conhecer muitas coisas além de sua pequena realidade, e também por isso, Halla via nele o “homem mais educado do mundo”, aquele que “fazia bem”. A organização social do lugar cedeu sua liberdade de escolha e de pensamento reflexivo para fazer crescer o prestígio e a força do Steindór; suas qualidades fantasmáticas advinham do lugar de liderança despótica que ele alçou e era alçado pelos outros. Mas, tal qual uma liderança de influência fascista, a desmesura do poder do Steindór seria supostamente com o objetivo de fazer o bem e proteger aquela comunidade do mal. Desse modo, ter um gigante entre eles faria mais papel de defesa do que necessariamente retirada da liberdade, aliás o espectro dessa falta estava banido do olhar cotidiano.

Na sua volta ao passado pela narrativa, Halla vai desmontando sua perspectiva monolítica de outrora no passeio de suas lembranças fantasmáticas. Recorda que foi asilada na igreja, pela intermediação de líder. Retomemos: “[...] legitimados pela piedade do Steindór, que nos atendia ao conforto possível, os restos de comida, o destino dos afazeres espirituais” (MÃE, 2014, p. 93). Foi o olhar tido como piedoso do líder que conformou a existência do jovem casal a um asilo, que mais se assemelha a uma prisão, inclusive com a indignidade de só ter acesso a restos de comidas – o que sobrava dos rejeitos. Tal condição não era uma conjuntura que se impunha por uma falta de comida no local. Antes, Halla já nos havia dito sobre a casa do Steindór e os vultuosos cárceres que ele administrava:

tinha um armário para a distribuição da carne. Como uma cómoda de gavetas por onde separava em partes os animais. A mim, parecia-me um cemitério ao alto, feito de madeira e arrumado num canto. Um cemitério de bichos estraçalhados. Em cada gaveta um bloco de sal. Dentro de cada bloco de sal espesso como um tijolo de gelo, um naco de bicho. Em nossa casa, a carne tinha uma arca. Uma arca normal. Onde normalmente se guardavam as carnes e os peixes de consumo, sem originalidades (MÃE, 2014, p. 76-77).

Vemos nesse relato o contraste de poder: a casa de Halla servia comida a quatro pessoas e possuía uma arca normal que guardava alimentos para o consumo, a subsistência era administrada com recursos comuns e limitados. O solitário Steindór, líder oficioso e nem por isso menos poderoso, tinha um armário de carnes, supostamente para distribuição – que seguia um critério totalmente arbitrário, já que a Halla e a Einar eram

destinados os restos de comidas. Não se tratava de contingência, pois existiam muitas gavetas com alimentos que poderiam suprir a necessidade da comunidade. Realmente, o Steindór tinha um poder, nada mítico, sobre a vida e a morte na medida em que escolhia o quanto e quem poderia se nutrir adequadamente. Ultrapassando, o sentido de alimento físico, ele escolhia o alimento metafísico daquelas pessoas: os pensamentos, a moral local, o diapasão das condutas e ordenamento da própria vida em comunidade. O cemitério de alimentos era sua administração e mantinha, sob sua égide, mortos os bichos e os sentidos que circulavam naquele lugar.

Só mais tarde, Halla irá sutilmente deslocar sua perspectiva sobre o “gigante bondoso”: “Depois, sempre apaixonado, o Steindór anunciou que podíamos todos chegar a casa dele para um lanche. Lembrei-me da sua mesa, o samovar, o chá, o tear tão bonito. Falava num lanche como se oferecesse tudo” (MÃE, 2014, p. 118). É por um gesto de condescendência de seu estado apaixonado que o Steindór abre sua casa e os muitos recursos dela para Halla e Einar, mas lhes oferece um lanche, uma refeição passageira. Halla apercebe-se do contraste de quem oferece uma migalha como se colocasse na mão do outro um pão inteiro: “falava num lanche como se oferecesse tudo”. O líder não é mais revestido da generosidade ou da clareza de sentimentos bondosos; há um abismo entre o que ele propaga fazer e o que realmente oferece. Existe um desdém na contração “num” pela qual podemos inferir que o lanche era tão mínimo – em contraste ao tudo – que merecia ser reduzido na indicação resumida. Maior que o lanche era a fala sobre ele: o mecanismo de ação fascista infla os feitos do líder, é uma operação consciente, longe da banalidade ou da falta de estratégia. Só a reflexão sobre o conteúdo pode abalar o dito, e Halla não faz menos que isso ao notar a contradição entre o que é oferecido de fato e o que se fala sobre. Ela contrasta a realidade presente com o fantasma ausente da fala do Steindór: o lanche é a realidade; o tudo (não) oferecido é o espectro.

Desdobram-se os acontecimentos para o casamento do Steindór com a mulher urso, chega àquela pequena comunidade um prior, uma autoridade realmente ordenada, para realizar a cerimônia. Chama-nos a atenção a consciência que tem o líder sobre o modo de vida naquele lugar e seus esforços para dissimular a realidade do estranho passageiro: “as nossas pessoas ali metidas e caladas. O Steindór solicitara discrição nas preces, discrição nas confissões” (MÃE, 2014, p. 138). As pessoas concedem à vontade do líder e se calam, inclusive no exercício extremamente pessoal de orar e de se confessar. Afinal, dar pistas ou provas sobre o funcionamento do poder naquele lugar, para alguém alheio àquele padrão, representaria um perigo de desagregação, na medida que podia

causar espanto sobre a centralização e a força do Steindór na comunidade. Não é banal que ele tolha as pessoas; é sintomático que elas o obedeçam sem qualquer reflexão básica que as autorizassem a fazer uso de sua liberdade de fala. Halla nota a peculiaridade do comportamento e o inclui em sua retrospectiva narrativa; recontextualiza o funcionamento despótico por uma perspectiva mais ampla, no agora de sua produção narrativa:

Por prudência, era certo. Importante se punha que as autoridades de outros lugares não fossem ali administrar o modo instintivo como fazíamos a vida. E eu também estava instintiva. Um animal acossado. Porque havia uma verdade no nosso canto dos fiordes que não era para ser entendida pelos outros. Era uma verdade específica. Feita de muito hábito e diferente relação com a solidão. O prior, que viera de fora na sua denunciadora desconfiança, não sabia de nada (MÃE, 2014, p. 138).

Não se trata agora da educação superlativa do homem mais educado do mundo, que supostamente orientava com sabedoria e bondade aquele lugar, esse era o fantasma que foi contrastado em suas ações e deu lugar a uma nova realidade: era instintual e primária a vida naquele canto dos fiordes – nem tampouco era ali a metonímia tão bem abarcada da Islândia, e sim somente um naco dela. A organização despótica do Steindór passou de uma verdade abrangente para ter um valor muito específico e limitado para aquele canto. Seus costumes, antes tidos como tradicionais e validados, passaram a ser somente inteligíveis por quem vivia a operação do contexto. O silêncio imposto por Steindór passa a ser lido como uma estratégia de perpetuação de sua hegemonia, a fim de evitar confrontos e contestações contra suas palavras e seus modos de administrar o poder. Halla, assim, apercebe-se dos fantasmas de seu contexto social: “[...] agigantado num sentido tão diverso, sorriu de volta com o coração demasiado exposto” (MÃE, 2014, p. 139). O tamanho desproporcional do Steindór, seu gigantismo, deve-se à culpa dos fantasmas que ele carrega por seus atos insidiosos contra o pai de Einar e a forma despótica como administrava a comunidade. O seu coração – as intenções distantes da bondade que ele se arrogava – estava agora exposto pelos excessos cometidos, pelos atrevimentos insensatos e os modos fascistas de suas ações. Halla parece desvendar os espectros que foram colocados para assustar e interditar:

O Steindór, aqui e ali estremecendo como se o frio lhe desse um esticão, pôs-se a dizer que as nuvens eram fantasmas todos juntos. Muitos fantasmas incapazes de partir. O Einar, sem saber, fixaria tal coisa e teria medo das nuvens a vida inteira. Eu respondi-lhe: não te assustes. São só palavras. São

como as palavras de um poema, apenas um poema, não te deve assustar (MÃE, 2014, p. 143).

O despotismo do Steindór baseava-se em transitoriedades equiparáveis a nuvens que nublam a vista do sol. Suas ordens, o seu tamanho, o mito de suas capacidades eram como fantasmas que assustavam e impediam de olhar e refletir para além do dito. Suas palavras marcaram a experiência de Einar e da comunidade calada diante da força castradora que o Steindór estabeleceu para si. Por seu turno, Halla, à medida que faz de seus fantasmas e da poesia a possibilidade da pergunta e da confrontação, percebe que aqueles fantasmas, erigidos para aumentar o tamanho do líder, são apenas palavras que podem ser confrontadas com outras diferentes, que estabeleçam novos sentidos – como o poema que renova os vocábulos e o olhar.

Na derradeira descrição que faz do corpo do Steindór, a narradora repõe-lhe as dimensões humanas: “Um pouco gordo, muito alto e pesado, ele quase nada se afastaria da cama, imprestável” (MÃE, 2014, p. 150). Os fantasmas que lhe revestiam de força e tamanho incríveis haviam sido exorcizados pelas palavras que lhe revelaram as desumanidades cometidas. Assim, não passava de um homem alto e muito pesado pelas culpas (des)cobertas. Um imprestável para agir contra a morte que se aproximava dele – sem que o pudesse socorrer a frágil mítica de seu gigantismo e poder construídos pela via de palavras espectrais – que espantavam o pensamento e a luz como nuvens pesadas trazem a escuridão ao dia – mas que não resistiam ao calor e ao brilho do fogo poético que Halla acendeu.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, de forma mais espraçada, o passado se constitui também como um fantasma. O narrador lembra de si e de como era viver durante a ditadura salazarista. Na nova perspectiva que constrói em sua narrativa, as ações ganham um tom crítico como a responder as perguntas do espectro do passado. Assim recorda o senhor antónio silva:

o salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia seria abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível. porque tinha batizado os filhos e tinha emudecido os meus protestos. naquele tempo, quem não fosse batizado não valia de muito na sociedade e haveria de ser rejeitado em inúmeras oportunidades. nós fomos molhar a cabeça dos filhos à igreja para que os deixassem em paz. convictos de que mais tarde poderiam secar essa água da cabeça se quisessem, como afinal fizéramos também (MÃE, 2011, p. 133).

Ao revisitar a própria história, o narrador conscientiza-se da armadilha engendrada pelos modos fascizantes de Salazar: a família deveria estar acima de tudo. E havia perene uma ameaça que era a de ser considerado um inimigo, portanto de não ser um bom pai, membro de bem daquela sociedade. Os sentidos estritos e castradores de família e de tradição serviam ao recrudescimento fascista, ao fechamento de possibilidades e sentidos. Havia o culto da tradição religiosa do catolicismo e de seus rituais de pertencimento: o batismo. Abdicar desse ato era lido como um desacordo e uma traição passíveis de sanções sociais. As famílias eram fantasmas que espreitavam umas as outras em complô com a máquina despótica de Salazar. A rebeldia maior que a família do narrador foi capaz consistiu em abdicar – discretamente – da Igreja. Seus protestos emudecidos e sua discrição condescendente com o aparato despótico de Salazar, constituem – no presente em que elabora a narrativa – o espectro de um passado assombroso para o narrador. O fantasma de Laura ganha complexidade na nova visada:

era o modo que tinha de fazer a sua parte pelo mundo. não bulir com coisa alguma. não arranjar nem querer confusões. por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá de casa. haveríamos de apreciar a poesia, o folclore e uns fados, haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. eu, apaixonado, enternecia-me com ela e deixava-me ficar porque também lhe reconhecia prudência, uma sabedoria que vinha da família, de colocar a família no centro das coisas. eu deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparências, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhado a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciássemos (MÃE, 2011, p. 133).

As famílias portuguesas – senhor António e Laura incluídos – estavam como peças de uma máquina que trabalhavam para que o sistema ditatorial de Salazar funcionasse. Para isso, era importante que nada fosse capaz de ultrapassar a importância do tema: família de bem. Sim, não bastava que fosse uma família concebida em moldes tradicionais, era necessário acentuar e comprovar que eram boas e que seguiam o roteiro estreito de condutas. A família do narrador que ainda exibia, para a média, traços de rebeldia discreta, ousava na escolha de poemas; sem macular em profundidade a performance das aparências legitimadas. Tautologicamente: a família era o fantasma que assustava e mantinha confinada as famílias – havia um ideal de família de bem: católica, asseada, muda, discreta, conformada e trabalhadora que gangrenava o desejo de ser qualquer outra coisa que pudesse ser considerada além disso. As famílias eram um mar

de afogados pelo limite do normatizado e apavoradas pelos fantasmas-tubarões, que lhes poderiam ferrar qualquer diferença. Complementa o narrador: “parecíamos um grande cenário de legos, pobrezinhos mas lavadinhos por dentro e por fora, a obedecer” (MÃE, 2011, p. 133). Os membros das famílias eram tão manobráveis como legos que se encaixavam amainados para construir o desejo despótico salazarista. Eram como peças-membro de uma engrenagem, que lhes ditavam a forma e lhes diziam os limites de seus conteúdos. Só havia uma estrutura que podiam formar: a família de bem; fora disso estavam como a quebrar e a ameaçar os outros elementos conformados na construção daquela Portugal fascista e manobrada pelas mãos de Salazar e da Igreja Católica. O asseio que exibiam era a completa obediência – os Mesmos – que se prolongava na fiscalização dos que ameaçavam roteiro – os Outros. Examinemos um pouco mais as reminiscências espectrais do senhor silva:

enchia-me a cabeça de propaganda antifascista. eu proibira-o de ali pôr os pés com algum panfleto ou folheto ou livro ou o que fosse que o incriminasse ou me incriminasse a mim. era uma covardia típica da laura, para pensar nos filhos e no futuro. ele obedecia escrupulosamente, profundamente agradecido pelo meu gesto. e depois metia-me a propaganda diretamente nos ouvidos. ia-me contando o que andavam para aí a magicar e eu achava que gostava de saber que algumas pessoas tinham menos medo e menos compromissos do que eu e faziam algo para que as coisas mudassem. e ele dizia-me, senhor silva, um dia ainda deixa de ser fascista. e eu mandava-o calar-se, chhh, estás maluco, rapaz, aqui não há dessas ideias, somos humanistas, queremos o melhor para os homens, não te ponhas com burrices em voz alta (MÃE, 2011, p. 135-136).

Para além de uma acusação sobre laura, vemos como o medo e o terror da vigilância fascista estendia-se nas mentalidades dos portugueses. As ideias que se materializassem em papéis serviam de base para sanções e penas. De modo semelhante a Halla, aquele jovem percebia que o medo era o espectro erigido por Salazar e, assim, combatia com outras palavras o fascismo e os seus fantasmas. Efetivamente metia nos ouvidos do narrador o antídoto que tirava o fino véu de inocência que cobria os portugueses da época. Refletia na consciência do senhor antónio que percebia, desde aquela época, o valor das palavras e o sentido verdadeiro que libertavam. O compromisso que o jovem não tinha era de ser um estrito componente de uma família; mais altruísta, ele comprometia-se com as famílias em estado múltiplo e solidário entre si. Interessante, que a alternativa de defesa, feita pelo narrador, contra a pecha de fascista seja a de defender os humanos ou os homens – quando sabia que estava apenas condescendendo ao tipo de humano e, principalmente, de homem normatizado pelas linhas ditatoriais de

Salazar. Novamente, o fascismo refuta a diferença para além do que está ali descrito como supostamente tradicional e faz a legitimação dos Mesmos.

No encontro com o homem que viria a ser seu maior fantasma, o senhor antónio silva descreve:

um homem assustado entrou por ali adentro e fitou-me. eu podia ter reagido de todas as maneiras. podia ter pensado que me assaltaria, que me mataria, que era dos maus. se uns seriam bons, outros teriam de ser maus, era tão linear o pensamento vendido aos portugueses (MÃE, 2011, p. 131).

O narrador apercebe-se, no agora da construção de sua narrativa, a linearidade do pensamento vigente outrora que dividia os sujeitos entre bons – Mesmos – e maus – Outros; uma identificação superficial e simplista baseada em condutas altamente vigiadas. Nesse modelo protofascista, o lugar da vigilância e do complô era de destaque e se consagrava por se manter atento aos outros grupos diferentes, que eram convertidos necessariamente em inimigos que vestiam outras cores diferentes. Isso sem se aperceberem que as roupas, as cores e as condutas não passam de dados muito precários e descartáveis, incapazes de encerrar a totalidade complexa que está para além dos signos que normatizam quem está dentro e fora. O narrador tem em conta isso, embora esclareça: “uma década antes e eu não teria tido coragem para aquilo. teria sido transparente de mais e nunca esconderia uma moeda que me tocasse na mão vinda de um lugar desconhecido. nunca esconderia o valor inteiro de uma pessoa” (MÃE, 2011, p. 132). O tempo e a percepção menos sonolenta sobre o torpor do regime salazarista permitiram ao narrador construir uma coragem de negar a denúncia. No vigor de suas imagens poéticas, o senhor antónio fala de uma mudança lenta – uma década – em que lhe foi possível esconder uma pessoa de valor diferente, vinda de um lugar desconhecido aos limites dados pelas normas que vigoravam. Um perigo não banal de contágio com a violência do regime, que punia a mínima ameaça contra a ditadura de Salazar. Mas o senhor silva vê no jovem o valor de uma pessoa inteira, muito mais que uma simples moeda. De todas as suas pequenas sabotagens contra o regime, principalmente no que concernia à Igreja Católica, esse foi o envolvimento de maior monta, capaz de lhe trazer sérios prejuízos.

Nesse cenário mais amplo no tempo, o maior fantasma do senhor antónio não é lura – já que a metafísica não tem poder de esperar um contato com a morta – ou a apatia de ambos na conformação com o regime salazarista. O seu maior espectro é a sua

colaboração com a ditadura e com o possível homicídio do jovem insurgente, com quem teve uma relação de nove anos de conversas na barbearia. Diz ele:

não voltei a ver o jovem homem que entreguei à polícia política. posso, agora de velho, pensar melhor nisso e ponderar tragicamente o seu homicídio. um homem daqueles não era de desaparecer se estivesse vivo. apenas a morte o tiraria dos destinos democráticos do país. sei bem agora que o entreguei completamente, sem retorno e, se não senti culpa nem remorso, foi porque a vida era assim, feita para ser assim e eu e a minha laura vivemo-la linearmente, com um juízo de cada vez. quando se sentava na cadeira do meu estabelecimento, e ao longo de quase uma década me confiava os planos ansiosos das forças de esquerda, eu ouvia-o com o entusiasmo leal de quem revigorava covardemente, de quem atingia o orgasmo com o pénis dos outros, como quem fazia a glória só por assistir quando a via passar na rua apropriando-se indevidamente do que não lhe pertencia. e eu apropriei-me do entusiasmo do rapaz, fui guardando para mim a satisfação de alguma coisa estar a ser feita contra a opressão, como se eu estivesse a fazer alguma coisa contra a opressão, alguma coisa mais do que deliberadamente cortar o cabelo a um indivíduo que se recusava a baixar a guarda e a viver no enfiamento em que nos padronizávamos a todos. cortava-lhe o cabelo e bastava-me de coragem. não é estranho pois, que pensando embora que eu fosse um bom homem, me viesse facilmente a torpeza de carácter ao de cima e o desejo de retirar de mim a mira laminada da polícia política (MÃE, 2011, p. 182-183).

Esse episódio é como o resumo do conteúdo com que o espelho do tempo lhe assombra: a sua conduta em conjunto com laura para fomentar a perseguição do regime salazarista; a traição da confiança do jovem que lhe tinha amizade; a covardia expressa de seu comportamento; o desengano de que havia cometido qualquer rebeldia mais séria contra a ditadura; a contribuição bastante direta em um possível homicídio impetrado pelos PIDES. Só no agora da construção da narrativa, o senhor antónio consegue dar a dimensão do espectro que ele mesmo foi – ao não resistir e ser ultrapassado pela força despótica – e do passado fantasmático que denuncia sua ação ativa na ditadura. Na vida linear e precavida que tinha, não sobrava espaço para avaliar seu ato ou sequer sentir remorso. No presente, o assombro de suas ações cobra um balanço de sua pena.

Nas conversas com o jovem insurgente, descritas pelo senhor antónio, embora apareçam em estilo indireto livre, há sempre a presença, por parte do jovem, do uso do vocativo para se referir ao narrador. Utiliza a referência ao nome próprio do interlocutor. O contrário é inexistente, o senhor antónio esconde o nome de seu companheiro de conversa. Refere-se ao outro apenas por meio de substantivos comuns: jovem, homem, rapaz, miúdo, estudante, comunista. O fantasma de seu nome próprio o assusta, é um silêncio que demarca uma ausência atemorizante. Dizer-lhe o nome seria fazer pousar com mais força, ali, o espectro do jovem insurgente e, com isso, a indisfarçável acusação contra o senhor silva. Trazer seu nome teria o potencial de fazer vir junto elementos

posteriores sobre a história daquele homem que desapareceu, pela denúncia do narrador aos PIDES. O único momento em que o jovem não utiliza o nome do narrador é justamente quando está sendo preso no ambiente da barbearia:

o jovem homem levantou-se como se soubesse que um dia aquilo viria a acontecer. não poderia ter a certeza de que eu o entregara, não poderia ter a certeza de que eu o tivesse feito. a resistência era tão longa, e tantas as pontas deixadas de fora, que qualquer coisa, muita coisa, poderia ter servido para o detectarem no meio dos milhões de cidadãos. saiu protegendo-me. não revelou qualquer compaixão ou ligação à minha pessoa. não proferiu o meu nome nem pediu nada. deixou-se levar como se fosse um desconhecido que ali entrava sem outro fito além daquele de cortar o cabelo. Eu entregara-o três dias antes (MÃE, 2011, p. 174).

O jovem homem – o fantasma sem nome próprio – calou a fim de preservar o senhor silva. Diferentemente, o narrador emudece o nome do outro para proteger a si mesmo da carga demasiada da culpa. Trata-se de uma forma de afastar o fantasma ou dele manter alguma distância. Nem de longe o narrador ignorava o nome do rapaz, conforme demonstra a conversa que teve com os PIDES: “comecei por dizer o seu nome. depois descrevi-o fisicamente em traços breves” (MÃE, 2011, p. 174). O nome foi a primeira informação da denúncia oferecida pelo o senhor antónio. O nome próprio é aquilo que carrega a síntese da história dos sujeitos: geralmente indica sua família, por meio dele se pode acessar o histórico jurídico, é o elemento ôntico de identificação mais comum. O senhor antónio ofereceu o detalhe capital – o nome agora fantasmático – para diferenciar e excomungar aquele jovem específico. Entregar o nome próprio era distinguir e oferecer informações adicionais importantes para os que manobravam a máquina-Estado, tal como faziam os PIDES. O nome do jovem falta – silencia-se – paira, então, o fantasma mais assustador como uma acusação espectral imperecível.

A máquina fantasma é a não substância por excelência e, em contrapartida, o incômodo substancial porque não reconhece limites de fluxo – passeia pela história, migra nos espaços, atrapalha o funcionamento, reclama revisão e agencia a transformação. O maquinário fantasma pode ser a representação da morte, a memória de Portugal, as reminiscências do senhor antónio, a imagem de laura, as lembranças de Halla, as traições da Igreja, os golpes de Salazar, a imagem incômoda de Sigridur, os versos de Tabacaria, a aparição de Fátima, o trauma de Einar, o poema-fogo. Todos exemplos de imagens perenes e incômodas no tempo, detentoras de múltiplas leituras e muitos esquecimentos: metonímia e metáfora.

O fantasma também é o que lubrifica os romances na medida em que movimenta os narradores em suas máquinas de escrita e de exorcização do passado no presente, não para expulsá-lo e sim para dar-lhe um lugar. O fantasma da morte de Sigridur não se esvai, porém deixa de tomar o lugar de Halla para ocupar um espaço nela e em sua história. O espectro de António Salazar trafega entre os outros antónios para acusar suas responsabilidades e contribuições para que o “paizinho” tenha perdurado por tanto tempo nessa posição de ditador.

No presente em que os narradores constroem seus escritos não há mais a criança morta e o seu espelho, a criança quase morta, ou a ditadura do Estado Novo; existem Sigridur morta e Halla vivendo, como também a beleza pulsante e invejável da democracia portuguesa. Entretanto, os fantasmas ensinam esses passados reconstruídos e revisados no presente em que se edifica a narrativa. As pedras dessas composições são as faltas, as falhas – o que ficou silenciado no passado e reclama por palavras no presente. A máquina fantasma é metamórfica: espanto, incômodo, ponte, revisão, estratégia, rompimento, interposição. Que falte corpo ao fantasma deve ser porque lhe sobre fluidez para ocupar diversas posições de uma mesma história em fluxos de tempo diferentes.

Mas e as máquinas?

3.2 Máquinas e desmontagens

Desmontar o humano, por quê? Jacques Lacan em uma série de conferências e entrevistas proferidas na Bélgica e posteriormente reunidas por Jacques-Alain Miller em livro, sob o título *O triunfo da religião precedido de discurso aos católicos* (1974), explicita sobre a angústia do não-saber, da falta que advém de novos lugares e do próprio trabalho que se impõe para a educação dos sujeitos em sociedade: “contra a angústia, há um monte de remédios, em particular certo número de ‘concepções do homem’, do que seja o homem. Isso varia muito, a concepção que se pode ter do homem, embora ninguém o perceba” (LACAN, 2005, p. 58). A angústia é a tormenta que abala os sujeitos diante da falta – de sentidos, de referentes, de perspectivas etc. –, que confrontados com o sofrimento tentam preencher, entre outras possibilidades, o hiato ou, mais propriamente, a hiância com a pseudo-segurança de imagens-imaginadas sobre o que é o humano – para usarmos um termo com maior rigor que a metonímia feita no discurso oral de Lacan. Há muitos problemas na operação de se tentar estabelecer concepções acabadas sobre o humano, pior ainda é tencionar mitos de ontogênese que atribuam valor de verdade

universal ao que pode ou não ser considerado como normal ou autorizado para o comportamento, apreensão e elaboração dos sujeitos. A história é pródiga em exemplos de que concepções amarradas, absolutas ou mítico-religiosas sobre o humano acabam por trazer em seu bojo o germe da violência e da exclusão para os que não estão ali contemplados no seio dessas ideias: vide, entre vários outros momentos históricos, a Inquisição que não admitia a contestação da ontogênese religiosa do humano; ou o Positivismo que almejava erigir uma regra científica capaz de classificar a diferença humana como força ou fraqueza e culminou por legitimar atrocidades contra sujeitos absolutamente normais, mas que foram tidos como anormais para aquela concepção estreita. É como bradam as palavras finais do senhor antônio no romance:

e eu [o narrador] respondo, só acredito nos homens. finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também. mais do que isso, sinto apenas angústia. a enfermeira entrou, aproximou-se de nós, perguntou, o que sente, senhor silva. e eu repeti, angústia, sinto angústia (MÃE, 2011, p. 250).

No momento de maior angústia, os escapes continuam sem o poder de voar na transcendência ou na imaginação de inícios míticos, dizem o senhor antônio em suas derradeiras palavras para o leitor. Como se quisesse lembrar com o seu exemplo imperfeito que existe uma única saída e ela é a mais difícil: a crença entre os sujeitos que possibilite a construção de um modelo civilizacional, que como Freud nos lembrou, ainda não existiu porque não desenvolvemos essa base. A humanidade escapou pela alternativa da castração efetuada pela fé para evitar a angústia da falta de um início localizável. A imaginação de nossas origens desenhou arbitrariamente os sentidos da vida em comunidade em favor do poder e do controle de alguns mecanismos sobre as máquinas humanas.

Assim sendo, reforçar por todos os modos, diuturnamente, a arbitrariedade e a incompletude das ideias sobre o que é ser humano é um esforço fundamental para se garantir o devir, a possibilidade de aprimoramento, de reconhecer na diferença e na mudança de parâmetros a saúde mínima das sociedades e dos próprios sujeitos. É um confronto sem-fim e interdisciplinar que extrapola o protagonismo ou o fechamento de qualquer de seus agentes: ciências, artes, religiões, filosofias, histórias, culturas, geografias, literaturas e outros entes existentes ou ainda por serem inventados pelas tecnologias e as ideias humanas que não cessam. O caminho da desmontagem do humano

é a via da angústia; é a contrapartida Outra dos *legos* que se amontoam dóceis e higienizados, para utilizar a descrição anteriormente destacada da fala do senhor antônio. Percorre-se o caminho de examinar cada peça que monta o maquinário humano – em uma genealogia de múltiplos olhares – para se aperceber dos sentidos que envolvem cada aspecto. É uma perseguição da curiosidade que desmascara origens míticas. Apesar da beleza e do vigor dessa operação, não devemos (nos) enganar, ela é constituída de puros momentos de angústia: “é a visão impossível que os ameaça [aos sujeitos], a de seus próprios olhos no chão” (LACAN, 2005, p. 180). O que reside de mais angustiante na experiência humana é se deparar com a angústia ameaçadora que os devolve ao lugar de máquinas terrestres, que lhes retira o engano de que o passado e o futuro estão nos céus da metafísica, que condena mas também oferece a promessa de salvação. Olhar para a visão impossível do chão – da animalidade, da falta de origem divina, dos vazios – é procurar sentidos que parem na existência física e tomar a responsabilidade pelo próprio desejo – é negar o gigantismo de um líder ou a paternidade divina e ter obrigação com a liberdade que não pode ser denegada a si ou ao outro.

Vale refletir um pouco mais sobre os porquês dessa angústia em nossa época. Recorramos novamente a Lacan:

O que o discurso da ciência desmascara é que nada mais resta de uma estética transcendental mediante a qual se estabeleceria um acordo, ainda que perdido, entre nossas intuições e o mundo. A realidade física verifica-se doravante impenetrável a qualquer analogia com qualquer tipo do homem universal. Ela é plena, totalmente inumana. O problema que se abre para nós não é mais o do co-nascimento, de uma co-naturalidade em que entrevemos à amizade das aparências. Sabemos o que cabe à terra e ao céu, ambos são vazios de Deus, e a questão é saber o que fazemos aparecer nas disjunções que constituem nossas técnicas (LACAN, 2005, p. 40).

As ciências naturais, destaque-se os abalos advindos do darwinismo sobre a origem das espécies calcadas na Evolução; os avanços das discussões filosóficas que se desamarraram de limites teológicos; as elaborações da psicanálise sobre o inconsciente que fizeram ruir o sujeito cartesiano e o Positivismo; e, certamente, o Romance, que elabora lugares de construção de identidades e de nações muito mais pulverizados e anedóticos que os mitos centralizadores da Epopeia. Estes todos constituem, entre outros, o corrente discurso heterogêneo da ciência, que se contrapõe a séculos de predominância do discurso delimitado pelo amálgama Estado-religião. Nesse novo e recente contexto, as explicações para as origens da espécie humana, das fundações de nações e mesmo para os objetivos tácitos e/ou explícitos da vida dos indivíduos ou das sociedades não se

deixam parar nos fictícios limites dogmáticos e transcendentais que, longe de explicar, visavam estancar a procura por respostas. Assim, os humanos não são mais criados à imagem de um deus, antes admitem-se os processos de leis naturais, implica-se a história, refletem-se as contingências e se abraça a imperfeição do inconsciente. A natureza não é metonímia de Deus, e sim a verdadeira regra que faz vergar os limites da força humana: não só pelas intempéries que as ciências e a tecnologia tentam dar proteção, mas sobretudo porque ela – a natureza – exarceba a fragilidade humana diante da falta de sentidos sobre o que não se sabe e também pela plenitude da força de seus ciclos, que envolve invariavelmente a morte, nem que seja como transformação. Ao contrário do mito adâmico, não há um deus que coloque a espécie humana como o centro controlador do mundo ao seu redor. As ciências fazem nítido o panorama: as leis da natureza são a força maior no mundo, aos sujeitos não há sequer o controle sobre a própria psiquê, pois eles verdadeiramente são onde não se pensa, no inconsciente. O cenário para se encarar a vida passa a ser mais amplo, desprovido de instâncias transcendentais e vazio de deuses: pura angústia diante de tantas faltas capitais. Pensemos nos versos da canção “Estrangeiro”, de Caetano Veloso:

É um desmascaro
Singelo grito
O rei está nu
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu
(VELOSO, 1989, s.p.).

Quando desmontamos o humano em suas desdobras históricas e refletimos sobre os diferentes jogos de discursos, políticas de silenciamento, aparelhagens teológicas, apreensões filosóficas e outras tantas arbitrariedades e acidentes que conjugam sua produção, vemos então que ele está nu e desmascarado de tantos sentidos naturalizados e germinados com fins de dominação e controle social. Em contrapartida, enxergamos também que o humano é rei e fica ainda mais bonito quando está despido e, aí, tem a possibilidade de se revestir de formas e de maneiras mais conscientes e agregadoras para suas realidades – revestir e desvestir, montar e remontar sem as barreiras de jogos teológicos que censuram as respostas de novos tecidos porque supostamente não atendem a desígnios de uma fábrica transcendental e improvável.

E, como sustentamos, não há passado que não se presentifique ainda que seja pelo fantasma. Sendo assim, embora desacreditadas ou ultrapassadas do/pelo ponto de vista científico-filosófico, fazem-se presentes e operantes ideias que tentam organizar o

humano em concepções absolutas de raízes teológicas, calcadas em significantes metafísicos.

Inumano é o sinônimo do anormal. Inumano é o substantivo dado por cola em determinado temporalidade e território para retirar de alguém tempos e espaços; reduzir sua diferença para um nível de irreflexão, de ameaça e de perigo. O inumano é o estranho, aquele que habita em nós, que nos avizinha, que demarca uma possibilidade. É a marca da expulsão parcial ou plena; é o estranhamento que faz estrangeiro e retira validade dos ditos, sem que haja análise deles. Desumanizar é a estratégia, o processo, sincrônico e diacrônico, de formar, etiquetar e lançar o inumano. É a maquinação da estrutura e dos sujeitos feitas nas enunciações que ganham validade para retirar o válido da diferença inumana e, assim, aplainar o humano. Máquina de guerra contra alguns inumanos e seus grupos (homossexuais, transexuais, judeus, negros, ateus, bruxas, feiticeiros, putas, pobres, loucos e outros fantasmas mais na história ou em via de nascerem).

Desumaniza-se a diferença para retirar o inumano do humano. Deixar de reconhecer o outro no Outro. Expulsar o movimento. Estancar a tradição. O inumano nasce no enunciado, pelo rasgo da enunciação de máquinas sujeitos, máquinas Estados, máquinas religião, máquinas Justiça, máquinas Capitalismo. No questionamento (o fantasma que ronda) da enunciação normatizada pode se dar lugar à diferença no devir humano – que é razão, paixão, falha, profissão, língua, equívoco, fé, agnóstica, história, esquecimento, literatura, biologia, matemática, farmácia, chá e multiplicidades. Movimentos de movimentos que quando são represados indicam debilidade em lidar com temporalidades que se iniciam: Tânatos e Eros devem se suceder em sua dança eterna de transformação de desejos, de buscas, de sentidos, de fronteiras, de territórios, de humanidades outras.

Finalmente, temos explícitas, a partir dos títulos que ora analisamos, duas noções indicativas de leituras: máquina e desumanização. Um aparelho de reprodução em *A máquina de fazer espanhóis*? Uma imagem que já aponta logo no título para a ideia de retirar a humanidade do humano que será expressa em *A desumanização*? Que fantasmas os ligam e como o fazem? Difícil sermos deleuzo-guattariano – se é que existe algo dessa intensidade – em um mundo tomado pela força das interpretações e dos signos. Não perseguimos, aqui, esse objetivo. Todavia intentamos os contatos entre as multiplicidades que chocam e conjugam para além de toda regra, como elaboram os dois filósofos franceses; cientes das forças de seus escritos para a crítica dos despotismos e para uma

alternativa de pensamento que abandona o fascismo que corrói, como ferrugem escondida, as estruturas dos enunciados.

O mundo é uma fábrica; sem metáforas, somos o mundo e toda existência uma fábrica de máquinas contíguas. Diferentes máquinas e engrenagens orgânicas, inorgânicas e em contato impuro: “[...] é que jamais uma máquina é simplesmente técnica. Ao contrário, ela só é técnica como máquina social, tomando homens e mulheres em suas engrenagens, ou, antes, tendo homens e mulheres dentre suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 147). Somos máquinas de expressão, de trabalho, de prazer, de guerra e de um sem-fim de funcionamentos renováveis pelos contínuos da fábrica social. De alguma maneira, o senhor pereira, morador do asílio, em *A máquina de fazer espanhóis*, intuía a validade disso: “na verdade a vida é sempre mais complicada do que simples, pense só na máquina que é o corpo e como opera noite e dia para lhe permitir estas aventuras todas. é uma complicação” (MÃE, 2011, p. 112). Dizemos comumente que os relógios, os computadores, os trens, só para exemplificar alguns, possuem complicações de suas máquinas. Aqui, o corpo humano é uma máquina repleta de complicações que o fazem funcionar para a manutenção da vida e a realização de atividades – operações do desejo. Por contiguidade, toda a existência é uma complicação entre máquinas, já que nem sequer o corpo escapa a isso. O país é também uma máquina:

portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis. é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes, quem, mais do que isso até, não desejou que a espanha nos reconquistasse, desta vez para sempre e para salários melhores. [...] as mulheres portuguesas é que faziam os espanhóis (MÃE, 2011, p. 184-185).

Portugal é uma máquina, como descreve o título da obra, produz espanhóis por meio da máquina mulher portuguesa. Conectada geograficamente e na história com a máquina Espanha, que entre relações de dominação e de subordinação, formaram a máquina União Ibérica, entre 1580 e 1640. O maquinário desmontado dessa união é ainda um fantasma que demanda hipóteses no presente: uma ideia de grandeza pela submissão, é verdade. Um paradoxo que Deleuze e Guattari lançam explicação:

A repressão, tanto do lado do repressor quanto do reprimido decorre de tal ou qual agenciamento do poder-desejo, de tal estado da máquina – já que é preciso tanto mecânicos quanto matérias, em um estranho consórcio, em uma conexão mais que em uma hierarquia. A repressão depende da máquina, e não o inverso. Não há, portanto, “o” poder, como uma transcendência infinita em relação aos

escravos ou aos acusados. O poder não é piramidal, como a Lei gostaria de nos fazer acreditar, ele é segmentário e linear, procede por contiguidade e não por altura e distância (de onde a importância dos subalternos). Cada segmento é poder, um poder, ao mesmo tempo em que uma figura do desejo. Cada segmento é uma máquina, ou uma peça de máquina, mas a máquina não é desmontada sem que cada uma de suas peças contíguas faça máquina por seu turno, tomando cada vez mais lugar (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 104).

Assim cabe a ideia de grandeza e o seu contíguo repressão, nem que seja da máquina Portugal. A questão do poder entre as máquinas todas é da ordem de uma adesão pelas cercanias – as conexões que vão aumentando para além das geografias. O poder, tem-se claro, não é uma relação estrita de dominação, mas uma cessão do próprio desejo do dominado para aumentar as forças e as conexões do dominador. Assim, abandona-se o subterfúgio da falta de contribuição que se oferece do menor para o maior: são segmentários e contíguos, oferecem partes diferentes cada qual. Assim, para que haja um repressor exige-se que um reprimido lhe prolongue o poder pelo próprio desejo. A enunciação do silva da europa é a prolongação do desejo que se conecta à ideia mais poderosa de uma Portugal diluída em um máquina maior e vizinha, de modo que sua reprodução seria finalmente e fatalmente de si: Espanha que faz espanhóis.

Vejamos o funcionamento do poder por outra perspectiva, a de Halla: “Era como querer construir jaula para uma ideia. As ideias trespassavam todas as grades” (MÃE, 2014, p. 128). O poder tem funcionamento semelhante ao da ideia: prolonga-se pelas frestas das grades e vai conectando-se entre as máquinas. Os sentidos, assim como faz o poder e as ideias, extrapolam os limites interpostos e vazam pelas brechas: interpenetram os fantasmas das/nas palavras. Quem faz a ideia ou o poder circular são as máquinas humanas que propagam o desejo impresso na enunciação, como o fez o silva da europa.

Antes, o senhor antônio silva, já tinha vislumbrado como o poder funciona. Vamos retomar a citação:

dentro da minha barbearia, zelando pela sua mas agora também pela minha sorte, ficara o homem em fuga. um homem muito mais jovem do que eu que, ao contrário de se ter habituado à ditadura, andava a miná-la como sabia, criando brechas aqui e acolá para que ao menos se soubesse que o povo gangrenava descontente. era o mais terrível de se fazer, porque o que o estado novo menos queria de nós era a resistência. a manifestação de uma ideia diferente como sinal de esforço para sairmos do meio da carneirada (MÃE, 2011, p.132).

O narrador relembra o seu contato com o insurgente, contrário à ditadura do Estado Novo, uma pequena e jovem máquina humana que tentava, dentre suas conexões

e ao seu modo, desmontar o despotismo entranhado na máquina povo. Sim, os reprimidos que gangrenavam também prologavam o poder de Salazar. A metáfora da gangrena é produtiva, se pensarmos que ela é a morte do tecido pela falta de fluxo sanguíneo ou uma infecção. A ditadura impedia o fluxo de ideias, infectava o ambiente e as relações. O sangue oxigena os órgãos, os tecidos, leva nutrientes por toda a máquina humana. Uma sociedade sufocada pelo despotismo gangrena e, ainda assim, muitos não percebem e até contribuem com seus corpos máquinas para que o sangue – a renovação do desejo – estanque, como em processo de deixar de ser máquina desejante para ser reduzido a uma peça da *engangrenagem* a serviço do desejo do déspota. Minar e criar brechas seria correspondente a trazer oxigênio ao sangue, a incutir-lhe desejo pela liberdade, a fazer vivo o tecido social. Ou, ainda, chamar de humano novamente os sujeitos portugueses que haviam se confundido – pela docilidade e entrega – com os carneiros.

Outro prisma é o da personagem Thurid, de *A desumanização*, que percebe, em momentos de revolta, aquela comunidade pequena e amainada pela disciplina de sentidos curtos do Steindór. Conforme diz ela: “gente sem gente dentro” (MÃE, 2014, p. 98). Máquinas vazias de desejo, de espanto, de revolta, de diferença e de falha. Viravam-se em peças de manutenção, a engangrenagem comunitária. Halla diz antes algo sobre como a máquina despótica era organizada por Steindór:

As nossas pessoas sentavam-se nos bancos limpos [...]. [Steindór] escolhia textos para ler. Pequenas histórias com moral. Ideias breves para as condutas que eram de inculcar no pouco povo. Haver um povo tão pouco implicava uma disciplina de rigor. Urgia valer por quem nos faltava (MÃE, 2014, p. 95).

O Steindór liderava aquele povo como quem define o funcionamento dos aparelhos pelas condutas expressas em manuais de instruções. Inculcava nas pessoas a moral aceitável expressa nos textos que ele escolhia. O líder era um pastor que conduzia as pessoas como uma carneirada, poderíamos aludir se pensássemos com o narrador do outro romance, o senhor antónio silva. As pessoas compareciam e sentavam complacentes àquele poder da máquina despótica; ofereciam-se dispostas a abdicar do desejo. Estavam como que higienizadas das solicitações do próprio desejo. Nada de muito complicado era dito, a fim de que não exigisse pensamento subjetivo para as instruções, apenas ideias breves. A postura do líder era a de retorquir qualquer profundidade de pensamento. Exemplo disso foi quando, mais tarde, Thurid refere-se à interpretação de Johann Sebastian Bach como apropriada por uma escala de cores, algo extremamente sinestésico,

sensorial e individual – puro desejo e vibração de vida. Ao que Steindór responde: “as cores são demasiadamente emotivas. As emoções de Bach vinham dos números, dessa necessidade de garantir a perfeição. A perfeição como engenharia, como uma disciplina do rigor” (MÃE, 2014, p. 97-98). O líder interrompe a conexão com a vivacidade para substituir pelo corte de fluxo de uma matemática, avesso da liberdade que não planeja o cálculo do movimento da interpretação. O ideal de perfeição é como um manual de instruções que castra outros funcionamentos; uma engenharia traiçoeira porque dissimula a inexistência do perfeito, seja pela falta de parâmetros além de recortes arbitrários e erigidos para determinados fins, ou porque impede que o tido imperfeito experimente um lugar entre eles – impede o fluxo do desejo por um mito castrador. O Steindór empenhava-se pelo branco silente que trazia a morte em vida. A profusão de cores seria uma ameaça de sentidos que se multiplicariam e, talvez, fizessem emergir outras compreensões e dúvidas para os membros do lugar. Entre os sinônimos do vocábulo, destaquemos “matiz”, que pode se referir à variedade de detalhes e de nuances; pode designar a opinião política e mistura de pensamentos. As cores e as matizes que elas constroem têm tudo a ver com a variedade e o embate de forças e de pensamentos, com a criação de novas variedades. As cores fazem apelo à existência que não se deixa encurralar por manuais e por uma matemática redutora.

As máquinas técnicas – o maquinário inorgânico – não diferem das desejantes enquanto o estatuto de máquinas. Estão todas elas em conexão, em funcionamentos distintos e em movimentos de disposição/oposição. É que o mundo só se separa pelo didatismo por um átimo de engenho, visto que, em suas existências, tudo acontece concomitantemente. Funcionamos segundo regras imbricadas, dependentes e independentes entre si, em conexão real e eventualmente difusa:

é que a máquina é desejo, não que o desejo seja desejo da máquina, mas porque o desejo não cessa de fazer máquina na máquina, e de constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo se essas engrenagens parecem se opor, ou funcionar de maneira discordante. O que faz máquina, falando propriamente, são as conexões, todas as conexões que conduzem a desmontagem (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 148).

O desejo movimenta as máquinas, sejam as técnicas ou não. Somos movidos e desenvolvidos conforme o desejo nos agencia na direção de sua realização. Não é que o desejo seja consciente ou surja ele mesmo em cada máquina, há os agenciamentos coletivos da enunciação: o desejo de fábricas despóticas, ou não, e de seus manuais que

autorizam os enunciados e os desejos de máquinas menores. As conexões é que implementam a imbricação e a contiguidade do funcionamento desejante entre as máquinas. Novamente Thurid coloca a questão de modo mais sinestésico como cabe, por vezes, ao desejo:

Dizia que o engenho não se descasava da emoção. Como se Bach não chorasse com o magnífico da sua obra. Bach chorava, gritava ela como doida, Bach chorava. As cores não se inventaram pelas luzes francesas e não serviam para reduções científicas. São relações antigas. Elas servem para grandes aumentos interiores. Intensificações. Modos de virmos cá fora. Só assim se porá fim a uma humanidade de sensibilidade daltónica (MÃE, 2014, p. 98).

As máquinas técnicas, as desejantes e outras mais estão tão conectadas quanto ao engenho e à emoção. O desejo não é o da máquina, mas ela pode servir a ele: desmontar, criar novas engrenagens e diferentes usos além dos dados/impostos em manuais. Assim como a existência das cores não se atrela somente para ilustrar o período iluminista ou comprovar teorias sobre elas. As cores são como um alargamento – uma conexão – entre máquinas para o aumento de intensidade, inspiração de engrenagens, intensificação da criatividade, descrição de sons, compreensão de sentimentos – os usos extrapolam a normatividade, a matemática apequenada do Steindór. A solução de Thurid é uma forma de oferecer suporte às máquinas humanas contra o daltonismo que lhes rouba a diferença e a capacidade de diferenciar – que seja refletir, agir e experimentar além das restrições. O daltonismo simbólico que faz acusar a falha da percepção sobre o mundo, e encarcera dentro da ignorância. As cores que se percebem em seu movimento vivo servem para intensificar o convívio com a diferença outra: tira os sujeitos do ensimesmado de si. Elas trabalham pelos contatos – criadores – de diversos matizes. Encarar a dinâmica selvagem e emocionantes das cores é a potência do aumento das noções, de retirar do cárcere as ideias presas e de fazer circular os haveres.

Adensando o funcionamento das máquinas, os filósofos franceses, em seu contato com a obra de Franz Kafka, dizem: “o enunciado é sempre jurídico, ou seja, faz-se segundo regras, precisamente porque constitui o verdadeiro manual de instruções da máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 148). O real das relações é a intermediação regrada das máquinas que permitem usos, movimentos, alterações, trocas, protestos, submissões, admissões e o que mais pudermos ver no funcionamento da existência. Adendo importante: a justiça é uma máquina, como é também o Estado, a Igreja, a escola, a moda.

Nesse ínterim de regras e manuais, já podemos imaginar que os regulamentos podem ser injustos, obsoletos, rasurados, reorientados, incompreendidos e também sequestrados. Sim, as fábricas podem sofrer golpes autocráticos de máquinas com a ajuda de outras máquinas, a fim de organizar montagens de máquinas despóticas, comumente balizadas em manuais de teor jurídico farsesco, que se situa entre o metafísico e o físico paternal. Veremos como isso se desdobrou no romance, *a máquina de fazer espanhóis*, e na realidade contígua de Portugal, a máquina despótica Estado Novo. O romance está demarcado de temporalidade referencial, de conexão com aspectos da Igreja Católica em Portugal, o Estado Novo e o Portugal contemporâneo. O relato do senhor antónio monta em seu bojo um debate sobre possíveis influências da metafísica para a formação dessa máquina intrincada. Já em *A desumanização*, deus aparece como uma ideia minúscula porque inerte, convertido nos fiordes ou em poema. Deus para Halla é um experimento muito abstrato sem designação religiosa. Há igreja naquele pedaço de Islândia, mas ela não é formalmente institucionalizada; funciona mais como um espaço de reunião social para o prolongamento da máquina despótica do Steindór, sem professar uma fé específica.

a máquina de fazer espanhóis permite – por suas marcas de datas, nomes e situações históricas – a confrontação com outros textos de modo a verificar desdobras do projeto efetuado pela máquina Igreja Católica, em associação intensa e cúmplice, com a máquina despótica de Salazar. Alvo principal do escárnio do narrador, a aparição vulgar de Fátima no âmbito do romance não parece ser desconectada desses elementos de realidade factual. O jovem insurgente já dizia lá atrás ao senhor silva: “[...] só num país com fátima a tapar os olhos ao povo é que isto se admite” (MÃE, 2011, p. 136). A imagem cultuada de Fátima impede ativamente que os portugueses enxerguem. Temos na denúncia da personagem uma ação atribuída ao culto da santa católica: ela cerra os olhos dos seus devotos. Entendendo desde logo a religião como um sistema de crenças válido pelo sentido de liberdade, mas não pelo de razoabilidade fundadora, podemos inferir que há algo por trás da cortina que manipula a imagem inanimada de Fátima. Em seu estudo sobre as relações entre o Estado Novo e a Igreja Católica, assim Duncan Simpson remonta o panorama histórico:

A narrativa histórica construída em torno de Fátima (nomeadamente a ideia de que a partir de 1917 Portugal tinha gradualmente redescoberto a sua verdadeira linhagem espiritual, que levava à “pacificação das consciências” e ao regresso à ordem) teve uma consequência legitimadora direta (embora implícita) para o poder salazarista: o regime, cuja ação temporal estava necessariamente a contribuir para a alegada “ressurreição” nacional, era o instrumento temporal

que cumpria a história providencial de Portugal (SIMPSON, 2014, p. 113-114).

O culto a Fátima é manobrado de forma partilhada pelos detentores da imagem construída em uma suposta santidade dela – a máquina Igreja Católica – e os que buscavam a legitimação e naturalização de seu direito ao comando – a máquina despótica Estado Novo, dirigida por Salazar. Nos limites dessa tese, não cabe lembrar o passado de tiranias e de poder saqueador pela intensa máquina Igreja Católica; todavia, sua história é bastante explorada na tradição literária e historiográfica. Conseguimos dizer, tranquilamente, que o catolicismo contribuiu com grande *know how* na montagem de um aparelho de repressão e de legitimação de poderes – usurpados de outras máquinas – com base em suposta providência divina; vide o processo de colonização da América Latina para não sairmos desse lado do Atlântico.

Bom que se ressalte que o apoio a Salazar e seu regime de fome de desejos não ficou restrito à sucursal da Igreja Católica em Portugal:

Na sua alocução radiofónica aos fiéis portugueses, por ocasião do fim do jubileu de Fátima, em 31 de outubro de 1942, o próprio Pio XII sancionou a narrativa de Fátima e as suas consequências legitimadoras para o regime vigente em termos particularmente explícitos: “[...] pela proteção concedida à nação portuguesa [por Fátima], o papa deixou claro que também se devia “aos beneméritos que foram o instrumento da Providência para tão grande empresa” e concedeu uma bênção apostólica especial “ao ilustre Chefe e aos membros do Governo”. Tal como seria de esperar, a propaganda do Estado Novo aproveitou ao máximo a alocução do papa, citando extensamente as passagens que associavam o regime à concretização da história providencial da nação (SIMPSON, 2014, p. 115).

O próprio líder da gigante máquina Igreja Católica fez ode a Salazar e aos membros de seu regime ditatorial. Não se pode, por suposto, alegar ingenuidade ou ignorância por parte do chefe de uma das máquinas mais duradouras e poderosas da história; com razão, creditemos sua fala como apoio tácito e estratégia de angariação de poder para Igreja Católica nas engrenagens do Estado português. Em 1950, segundo a experiência exposta pelo narrador de *a máquina de fazer espanhóis*, acontecia o seguinte:

quando as crianças daquele tempo estudavam lá la ri lá lá ela ele eles elas alto altar altura lusitos lusitas viva salazar viva salazar, toda a gente achava que se estudava assim por bem, e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem-comportada. assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida [...] (MÃE, 2011, p. 82).

O aprendizado proporcionado na escola era de pouca monta para a formação ampla e desejante das crianças, mas repleto de efeitos favoráveis ao regime salazarista e à Igreja Católica. Saudava-se em odes ao ditador, se aprendia as palavras pelo léxico religioso e por adjetivos pátrios: “viva salazar”, “altar”, “lusitos lusitas”. A escola virou espaço de oração e adoração de santos católicos: secular e religioso se conectavam sem limites éticos naqueles manuais. O efeito dessa desmontagem de máquinas iniciantes, que já sentiam um peso pairando de outras máquinas antigas em suas cabeças, era não menos que o medo e o bom-comportamento, equivalente de uma passividade para o processo de autodeterminação. Além disso, a pobreza não revoltava porque os portugueses estavam pacificados ao estado de cansaço e de indiferença. A cidadania era um item dado, não se relacionava a um exercício ativo e desafiador de cores e de matizes diferentes.

Recorramos novamente à visada histórica referencial:

A Igreja e o Estado salazarista convergiram na afirmação de uma essência católica “natural” da identidade nacional, da qual se considerava dependerem o bem-estar do povo português e o sucesso histórico de Portugal como nação. Esta visão traduziu-se, em termos práticos, na atribuição de um papel privilegiado à Igreja na “reeducação” espiritual da população, quer através da promoção sistemática da sua projeção social, quer na reafirmação cautelosamente gradual das suas “prerrogativas” no domínio da educação (incluindo a conformação dos costumes morais) e da introdução igualmente gradual do catolicismo nas instituições públicas e nos programas das escolas do Estado (SIMPSON, 2014, p. 236).

O que foi exposto antes por meio da narrativa do senhor antónio não difere da realidade histórica portuguesa em termos de acontecimento, do *modus operandi*, do regime ditatorial em conluio estreito com a Igreja Católica, conforme destacado da pesquisa de Duncan Simpson. Ganhamos, entretanto, uma panorâmica sobre os afetos – ou congelamento deles – que se produziram dessa escusa relação entre as duas máquinas para fundamentar o despotismo em Portugal. Como uma objetiva que se aproxima de seu alvo, como um fantasma que conta um testemunho, ouvimos pelas letras do narrador sobre como o regime salazarista angariava legitimidade e paciência da ladainha religiosa, habilmente reproduzida nas escolas e que endurecia a paciência para torna-la a *pedra de toque* da identidade-máquina dos portugueses.

Rafael Leopoldo, em sua dissertação de mestrado, *Deleuze e Guattari: crítica a psicanálise freudiana*, reflete sobre os sentidos da máquina despótica na obra dos filósofos franceses, em que destacamos:

como funciona a máquina despótica? Tem-se toda uma inovação de maquinaria, novas conexões e outros fluxos. Tem-se um novo corpo pleno como *socius*. O corpo pleno não é mais a Terra como na máquina primitiva, mas sim, o corpo do déspota. As filiações e alianças também são modificadas, por exemplo, a filiação se torna uma filiação direta com o déspota ou com deus, escuta-se uma voz que vem de fora, escuta-se uma voz fictícia, tem-se um saber desterritorializado que o liga diretamente a deus, e diante desta nova filiação novas alianças são elaboradas. Juntamente com o déspota, tem-se todo um grupo perverso, com ele existe toda uma leva de fieis burocratas (LEOPOLDO, 2015, p. 106).

A máquina despótica reorganiza os fluxos e os sentidos existentes na temporalidade social; pela força do veto, da censura e da centralidade interrompe a penetração do que é externo, ameaçador ou não conformado ao seu poder. A Terra enquanto espaço da vida e de desdobramentos de historicidades deixa de ter primazia e é rebaixada a um papel confirmador do corpo máquina do déspota e a temporalidade que ele impõe. A força do déspota é em muito parecida com a ideia teológica de Deus como pai organizador dos sujeitos. Tudo passa a remeter ao déspota, mesmo que, mapeados os princípios, não tenham sido imaginados inicialmente com esse propósito. Nesse sentido, é bastante produtivo que, na composição de *a máquina de fazer espanhóis*, a maquinal reprodução despótica seja percebida na repetição, em muito religiosa, dos nomes masculinos: antónio – nome bastante comum em Portugal. São homônimos o narrador e várias das personagens circunscritas ao asílio – como se os nomes de uma época ficassem alojados naquele lugar para ganhar força narrativa, capaz de exprimir a reprodução de uma temporalidade: a do Outro António, o paizinho, o Salazar. Ainda que não tenham supostamente sido nomeados em seus fictícios nascimentos em honra do ditador, não se anula a reprodução maquínica da filiação ao déspota, já que ele centraliza sentidos para os seus filhos. Os nomes expõem de outro modo a aliança que havia em Portugal: antónios minúsculos fiéis ao António – o Salazar e contigualmente ao santo católico. Sim, a nomeação dos filhos pode ser um exercício de fé e de aproximação.

Ganha-se um sentido jocoso, mesmo assim revelador, se destacarmos uma frase de outro Antonio, o Vieira, de seu contexto proferido em 1657, no Maranhão, sobre o santo católico homônimo Antônio: “Santo Antônio penetrava até as charnecas e covis dos ladrões” (VIEIRA, 1998, VII, s.p.). Que o padre Antonio Vieira quisesse destacar os feitos do santo com suas palavras, quis os movimentos da história que, cerca de três séculos depois, a citação não deixasse de refletir os modos como o nome de António Salazar penetrou entre os seus filhinhos das charnecas – vegetação xerófila típica de Portugal. Xerófilo, aliás, é o tipo de adaptação que os organismos fazem para sobreviver a terrenos

de grande aridez – o que nos permite, nos termos deleuzianos de dobras, desdobrar o sermão de António Vieira para uma outra referência histórica de forma produtiva, em suas multiplicidades de contextos. Os antónios, metonímia e metáfora dos portugueses, conformavam-se à aridez das charnecas de sentidos dóceis, quais carneiros, cediam seus desejos e colocavam no lugar a pedra da paciência talhada pela máquina Igreja Católica, que lhes impunham uma higiene que lavava a revolta. O desagrado era assim silenciado:

a maioria silenciosa terá de emergir um dia, dissera-me por outras palavras o estudante comunista. tudo era para que não praticássemos cidadania nenhuma e nos portássemos apenas como engrenagem de uma máquina a passar por cima dos nossos ombros, complexa e grande de mais para lhe percebermos o início, o fim e o fito de cultivar a soberba de um só homem. tudo contribuía para essa cidadania de abstenção [...] (MÃE, 2011, p. 175).

O silêncio é o fantasma imerso que terá – (marca de futuro e de permanência) – de emergir à tona do que pode ser dito. O desejo voltará às máquinas silenciadas ou que se silenciaram como oferta de seu desejo a um só homem: o déspota Salazar. Ficavam na incongruência de uma abstenção para cidadania, que contrariamente pressupõe participação. A máquina despótica era sustentada pelos ombros dos submetidos e dos submissos. O exercício do poder que não deixa espaço para a realização dos desejos das máquinas menores acaba por retirar a sensibilidade das conexões, tudo vira engrenagem de uma máquina gigante sem limites; escondem-se, falseiam-se os princípios, os meios envolvidos e os fins que se chegam. Não é só tamanho, são também os objetivos e os beneficiários do poder que se fazem ignorar. Semelhante às descrições sobre os protofascismos dada anteriormente a partir de Umberto Eco, tudo passou a remeter e a cultivar a soberba e o desejo do líder despótico, que se tornou o paizinho e o intérprete dos (des)caminhos dos portugueses.

Com algumas semelhanças pontuais, se destaque as gritantes diferenças, em *A desumanização*, o Steindór, o homem que liderava aquela comunidade, é cercado de imagens de força e de grandeza moral paternalistas. Nesse pequeno lugar insular da narrativa, paira a sombra de um gigante cheio de poder para aquela comunidade:

O Steindór explicava que gostava dos filósofos da felicidade. Os que permitiam a substituição de deus por ideias poéticas. Achava que a felicidade era esperar por deus. Pensar em deus sem o vulgarizar e sem soberba. Na Islândia, dizia, era preciso estar preparado para a substituição poética das coisas. O Steindór pensava como um gigante. Tinha um cérebro gigante. Eu e o Einar pasmávamos. [...] Tomaria a ilha e os seus veios esvaziariam de lava até que restasse a rocha seca, imóvel, de confiança e à mercê do vento. Se a

Islândia ouvisse os pensamentos do Steindór, haveria de ficar contente (MÃE, 2014, p. 43).

A imagem sobre o divino não está aqui mediada por livros religiosos, e sim por ideias poéticas, porém limitadas a não atingirem uma vacante percepção de vulgaridade e de soberba, que deveriam segundo ele ser evitadas. A expectativa da espera era o sinônimo de felicidade, novamente uma perspectiva de paciência e de resignação diante da estabilidade – sem novas procuras ou descobertas. O lugar de realização dessa espera era uma forma de retirar os olhos do chão para mantê-los enganados na contemplação fantasmática de um suposto céu. Se acreditarmos em seu relato nesse ponto, não parece ser só a imagem que Halla faz do líder, mas uma perspectiva construída de forma comunitária. Indicação disso são os lugares centrais e de força que ele ocupa naquela sociedade, o Steindór tem medidas gigantes capazes, fantasticamente, de trazer orgulho ao *ente* Islândia e de mudar a sua geografia, já superlativa. O corpo do déspota, reforçamos novamente, é a referência para as máquinas submissas; embora em contextos muito diferentes como salientamos, o despotismo da relação de Steindór é evidente no decorrer do romance. Retomemos:

Contava-se que o nosso Steindór era de tal modo sensato, e substituíra tão bem a necessidade de termos ali um prior, que até a morte se lhe fora confessar. Para tornar suportável o diálogo, na altura de elencar os seus pecados, a morte disse apenas quem era e o Steindór imediatamente intuiu a dimensão da sua pena. Contava-se que a morte ainda duvidara da capacidade de o homem atender numa confissão de apenas um dia. Como era eterna, e como o homem ainda viveria bastante, estava disposta a voltar para confissão durante o tempo de um ano inteiro. Mas o Steindór da nossa terra explicou-lhe que a poderia absolver num só ato. Caber-lhe-ia apenas a honestidade na resposta. O Steindór, então, perguntou à morte se nascera para ser outra coisa ainda que o sonhasse tão intensamente. Ela respondeu que não (MÃE, 2014, p. 65).

Outra pessoa de identidade indeterminada, diz Halla, contava a história em um pretérito imperfeito e indicativo da grandiosidade mítica que gozava o Steindór: ninguém menos que a poderosa morte foi ali em um recôndito lugar do mundo confessar-se em busca de absolvição pelas palavras do líder. Observemos que nem a morte esperava tanto quanto recebeu de orientação do distinto escolhido, pois lhe daria um ano para que ponderasse a solução para o seu desafio; mas o gigante só precisou de um ato para lhe garantir a absolvição da implacável senhora dos fins. O que sábios, deuses mitológicos, filósofos inspirados não conseguiram fazer em milênios, o Steindór resolveu em uma tacada. Temos, então, a dimensão do poder dele para as pessoas de sua comunidade: se

ele absolveu a morte, tanto mais poderia fazer ou conjurar por elas. O déspota é o superlativo heroico capaz de coisas que máquinas humanas comuns não sonhariam facilmente. É fonte de proteção e também de medo, pois se seu poder abunda pode também castigar e sentenciar.

Fora de sua face heroica e generosa, o Steindór e a mulher urso, no passado, assassinaram Oskar, o pai de Einar. O espectro incômodo, insistente e fugidio do homem frequenta como angústia e intuição junto àquele menino que testemunhou a morte de seu genitor, e só pôde lembrar muito tempo depois. Revela-se a Halla, em momento decisivo, o passado do líder e de sua tia. Desfaz-se a miragem e a submissão voluntária da narradora à máquina despótica, que operava na pequena Bíldudalur.

O domínio despótico sobre as máquinas não é uma equação exata que possa dar a antever a seus controladores o auge ou o declínio de suas intenções. Como descreve o jovem insurgente de *a máquina de fazer espanhóis*:

que melhor discurso pode haver para os padres do que a promoção da beleza de se ser pobrezinho. a promoção da beleza de se ser pobrezinho. é um casamento perfeito. o político que gosta dos pobrezinhos e os mantém pobrezinhos, com a igreja que gosta dos pobrezinhos e os mantém pobrezinhos. mas, quer o político, quer a igreja, dominam ou podem dominar o fausto (MÃE, 2011, p. 137).

O mecanismo de retirada do desejo das máquinas humanas, na ditadura salazarista, está sumariamente descrito: a pobreza de meios e dos espíritos – ser pobre era uma qualidade de asseio espiritual, uma forma de se humilhar para supostamente receber o favor divino, de um Deus que se compadeceria da resiliência e do silêncio aquiescido ao destino; complementar, o paizinho – metonímia e metáfora de Deus – encarnado por Salazar os mantinha pobres, hipoteticamente amados e, por força ditatorial, os obrigava ao silêncio que lhes adornava a obediência – sem que ficasse claro se havia um ponto de separação entre o ditame terrestre e o outro aparentemente celestial, dos padres (portavozes de Deus). No entanto, aos destinos e às ambições de Fausto não há inferno ou céu que possam governar com clareza as apostas. O conhecimento, o devir, o acaso, o acidental, o equívoco, a emoção, a sabotagem são possibilidades ainda mais des governadas que sequer podem ser representadas na equação do despotismo. Fausto, o personagem de Johann Wolfgang von Goethe, de *Fausto: uma tragédia* (1808), diz:

No princípio era o Verbo. É esta a letra expressa;

aqui está... No sentido é que a razão tropeça
 Como hei-de progredir? há 'í quem tal me aclare?
O Verbo!! Mas o Verbo é coisa inacessível.
 Se apurar a razão, talvez se me depare
 para o lugar de Verbo um termo inteligível...
 Ponho isto: *No principio era o Senso...* Cautela
 nessa primeira linha; às vezes se atropela
 a verdade e a razão co'a rapidez da pena;
 pois o Senso faz tudo, e tudo cria e ordena?...
 É melhor *No princípio era a Potência...* Nada!
 Contra isto que pus interna voz me brada.
 (Sempre a almejar por luz, e sempre escuridão!)
 ... Agora é que atinei: *No princípio era a acção* (GOETHE, 2003, p. 103).

Desmontando o mito bíblico que aludimos no primeiro capítulo, Fausto converte o princípio – o Verbo – que está sempre adiado porque é inacessível. É o início do tropeço, da história sem começo – da espécie humana – com a linguagem, que legada ou adquirida, faz ininteligível a origem. É na falta de sentidos que a razão tropeça, eis o paradoxo radical para organizar as coisas que está no seio da cultura humana: não há lógica que possa resistir ao escape de sentidos, às quedas das cadeiras, aos beijos que ressuscitam memórias. A pena que escreve ou a sentença que se anuncia atropela verdades sob a pressa da certeza que quer riscar os limites, sem entender antes as geografias e as múltiplas realidades da história. Nem sequer a potência é horizonte que guie porque há luz e também escuridão no seu bojo, um e outro, como radicalmente possíveis. Há, talvez, a ação e o que se possa falar e entender sobre ela; e só então o verbo entra para montar as máquinas. Se os pensamentos de Fausto tiverem verdade, não há despotismo e nem liberdade que estejam garantidas por inícios (u)tópicos; ou objetivos que cavalguem em direção direta à luz ou à escuridão.

Anedótica ou factual, Salazar caiu da cadeira do poder. Mais importante que discutir a autenticidade histórica da questão, vale-nos a sabotagem do chiste que inaugura novos sentidos para o início da queda do Estado Novo: Salazar, o ditador poderoso em Portugal, caiu de uma cadeira como qualquer outro sujeito. O paizinho não é divino – essa é uma verdade cultural que sabotou a imagem de poder e de sacralização de Salazar. Tanto é assim, que principalmente os que eram próximos ao ditador é que mais negavam a queda. É como se o desejo de totalidade e de poder da ditadura – da máquina despótica – fosse sabotado pelo desaviso, pelo fortuito, pelo não mensurável da queda, que é justamente que ela pode acontecer a todo instante.

De modo mais particular e verificável na narrativa, a desmontagem da máquina-fascista na compreensão de mundo do senhor silva, dá-se de modos tortuosos – depois da

admissão e das inquições de seus fantasmas – ele exhibe o modo em que a máquina despótica perde conexões internas:

depois confessei-lhe [ao américo], precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos. e eu que nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade. hoje percebo que tenho pena da minha laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a encontrar nas suas dores caminhos quase insondáveis para novas realidades, para os outros. os outros, américo, justificam suficientemente a vida, e eu nunca o diria. esgotei sempre tudo na laura e nos miúdos. esgotei tudo demasiado perto de mim, e poderia ter ido mais longe (MÃE, 2011, p. 237).

É na abertura e na percepção de novos sentidos que a máquina é sabotada. Quando o senhor antónio percebe os altamente restritivos e fascistizantes modos que tinha para si a máquina-família, cunhada na época de Salazar, é o momento em que há abertura – na mansarda de sua vida – para ver no mundo um maquinário mais amplo e passível de conexões menos solitárias. Na ausência de laura e do filho ricardo e na presença quase espectral de elisa, desfez-se a imagem de família de bem a ser defendida que o narrador ainda carregava. Na presença dos outros velhos minúsculos e iguais ao senhor antónio, ele redescobre e amplia um mundo tolhido pelo fascismo dos bons portugueses. No que não poderia ser sondado entre as potências do asílio, provavelmente o sentimento de coligação pela amizade seria uma das últimas hipóteses defendidas pelo narrador no início do seu cárcere. Fausto aqui tem razão ao dizer que precede a ação ante ao Verbo e a potência. Da insistência das conversas entre os vários silvas, dos carinhosos cuidados de américo, da docilidade do doutor bernardo e da identificação com os muitos dramas de alguns dos outros noventa e dois moradores do lar da feliz idade, nasce uma nova máquina no corpo do velho homem. Uma sabotagem por meandros – “caminhos quase insondáveis” – que a razão dos ideais do jovem insurgente não foi capaz de realizar. O fascismo do período de Salazar havia operado reduções nele e em seu mundo: bastava o círculo concêntrico da família como um bem e única possível riqueza. Afastado ou arrancado dos sentidos fascistas, percebe que a existência é mais longa e sem centro. Entende que longe da família e de suas reduções existiam realidades expressivas e diferenciadas, repletas de muitos desejos e de cores. No período final da vida, uma mudança capital no manual de sentidos do senhor antónio silva:

nunca eu teria percebido a vulnerabilidade a que um homem chega perante outro. nunca teria percebido como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta. não era nada esperada aquela constatação de que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre pessoas, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas (MÃE, 2011, p. 244).

A máquina que era o senhor antónio silva estabeleceu renovadas conexões familiares e afetivas: sentia agora a falta de pessoas que lhe pertenciam pelo sentimento, não apenas pela convenção de um ideal fascista de família de bem. Via, então, a conexão com os novos amigos como um respeito e um cuidado para que pudessem viver; uma vulnerabilidade que a máquina fascista não poderia ter – a preocupação com bem estar do outro que não lhe fosse familiar. Uma nova máquina desdobra-se mais ampla do homem velho, como metáfora de que os sentidos podem emergir mesmo depois de muito tempo ou no limiar de uma trajetória. O senhor antónio silva elabora poeticamente o amor para fora da circunscrição da ideia fascistizante que lhe sequestrava e apartava de sentidos: o amor é uma energia que circula e se move por todos os lugares, entre as pessoas, para criar conexões libidinais entre elas. O Eros social é também familiar e se liga ao estranho: o Mesmo e o Outro não passam de uma mobilidade nessa visada. Não há amor que fixe os seu destino a uma relação de sangue porque ele circula energicamente, pelos sentidos, nos veios humanos, nas artérias sociais.

A virada de percepção de Halla completa-se com o retorno da memória de Einar sobre a morte de seu pai, Oskar. O regresso do recalcado, é o equivalente da queda da cadeira para o Steindór; é o Fausto imprevisto por Deus ou pelo demônio. O que reativa a memória é o gesto de culpa e da traição involuntária do Steindór, que beija a testa de Einar – um Judas ao contrário: “beijou a testa do tolo e este lembrou-se. O Einar lembrou-se igual a ter sido autorizado a isso” (MÃE, 2014, p. 139). Como diz Halla, o beijo autorizou o tolo a lembrar. Aquilo que estava assombrado e interditado, levantou-se da tontura pelo gesto que queria, paradoxalmente, absolver e selar o passado criminoso de Steindór. O imensurável contra o despotismo pode ser a banalidade de um gesto culpado, que busca a absolvição e traz à tona a mais incômoda das consciências do passado. O desajuste entre as máquinas pode acontecer por falhas muito particulares. Ainda assim, elas – as falhas – assumem uma dimensão de criação e de liberdade/libertação.

Diante das máquinas despóticas só resta a desmontagem, gradual, das outras máquinas humanas, literárias, historiográficas, jornalísticas, jurídicas e tantas mais. A máquina despótica Estado Novo foi inoperada mas sua desmontagem ainda é

implementada em esforços perenes de recuperar os testemunhos dos fantasmas: *a máquina de fazer espanhóis* insere-se nesses esforços, assim com a pesquisa historiográfica de Duncan Simpson, que recorremos aqui. No caso de *A desumanização*, o romance segue sem um mapeamento histórico preciso, o que faz dele a história de ninguém em específico e abrangente de todos. Halla parece entender que não há caminhos de renovação – só há velhos em sua comunidade – que possam gradativamente desmontar a máquina despótica Steindór; assim, ela escolhe a sabotagem e faz uso do fogo para eliminar a presença maquinal do gigante que supostamente absolveu a morte. Halla propicia o real encontro entre eles. Observemos o que Paul Ricoeur elabora sobre o que pode ser absorvido do todo da arte narrativa:

situando a teoria narrativa na articulação da teoria da ação com a teoria moral, fizemos da narração uma transição natural entre descrição e prescrição; é assim que [...] a noção de identidade narrativa pôde servir de ideia diretiva para a ampliação da esfera prática além das ações simples descritas no âmbito das teorias analíticas da ação; ora, essas ações complexas são refiguradas por ficções narrativas ricas em previsões de caráter ético; narrar – observou-se – é abrir um espaço imaginário para experiências intelectuais nas quais o juízo moral é exercido de modo hipotético (RICOEUR, 2014, p. 184).

As narrativas – privilegiamos aqui o romance – oferecem espaços imaginários de observação e de experiências seguras, já que hipotéticas, e capazes de produzir ampliações de juízos: prescreve elaborações. Defendemos, sem querer esgotar as possibilidades, que as prescrições podem ser um tipo de manejo ético em que se reorganiza o espectro do passado e se dá lugar ao fantasma do silêncio, sem precisar aludir a um revisionismo histórico reacionário – para dizermos sobre o que é habilmente feito em *a máquina de fazer espanhóis*. Ou um manejo ético de transformação de lugares, as sabotagens das máquinas feita hipoteticamente por Halla, que queima na ficção como forma de ensinar que é preciso romper os heroísmos e os gigantismos – os mitos totalizantes tão reproduzíveis em contextos restritos e amplos. Ambos ensinam, como reflexão, a desmontagem de máquinas despóticas para devolver o desejo às máquinas, em lugar do desejo das máquinas. A narrativa é o julgamento hipotético capaz de produzir efeitos de sentidos amplos e habilidosos em circular energicamente entre os sujeitos, nas sociedades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance é um lugar de conjugação de muitos tempos, territórios, palavras e silêncios. Encontram-se nele as expressões mais variadas de vida e de morte, de desventuras e perigos, de prazeres e de fracassos, de identidades e de dissoluções. Abarcar as inovações e os restos está entre as estratégias que o romance utiliza para descentrar o olhar viciado e/ou inconsciente dos sujeitos e das sociedades – sobre si e outro, acerca do passado e do presente. Para além do ritmo, o romance faz soar a dissonância pela diegese de seus anti-heróis e também pelo estranhamento com que olha para cada episódio e os seus agentes/pacientes. A narrativa de si é uma prosc(a)ção elaborada no agora em que é construída para dar conta de um passado que se fez incômodo, nebuloso e repleto de silêncios espectrais. O romance desafia a forma e por isso pode explorar uma infinidade de conteúdos e também fazer desdobrar novas realidades que se apresentem na urgência de cada tempo.

É importante observar que os efeitos e as capacidades da literatura, por vezes, interpõem-se de forma sub-reptícia e cruzada. Ela pode influenciar de diversas formas no ordenamento social quando atinge as certezas empedradas com as suas verdades – essas da falta, das falhas, dos paradoxos. Inclusive, a literatura, não raro, inunda o pensamento de alguns formuladores de saberes: Fiódor Dostoiévski assumiu papel importante nas elaborações de Freud; James Joyce nas proposições de Lacan; Franz Kafka foi capital para Deleuze e Guattari. Todos esses autores, para ficarmos nos círculos de alguns que apareceram nessa análise, mudaram a compreensão do mundo em alguma medida e denunciaram a injustiça das normas; do desejo; do inconsciente; da cultura. Notável que, em diversos momentos, a literatura teve papel fundamental para fazer emergir a concepção de conceitos ou mesmo enxergar matizes, que estavam recalçadas ou ilhadas do olhar cotidiano e nem por isso deixavam de ser preponderantes sobre nossas ações. Se a psicanálise e o pensamento pós-estruturalista representam novas valorações sobre o ser humano e a vida em sociedade, não é possível apartar desse movimento a contribuição da literatura. Como dito por Lacan, “[...] os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros” (LACAN, 2010, p. 17). A questão da literatura passa por um não saber consciente – referencial – para alcançar um olhar para o menos observado, estranho e aparentado que nos especula. Às vezes, fala adiante ou com mais audácia sobre o que será ainda considerado e

reconhecido. A máquina livro talvez seja o primeiro lugar social em que os fantasmas falam ou silenciam com mais ressonância.

Em suas considerações sobre literatura, Adorno diz em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1958):

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2012, p. 57).

Assim, o romance não é um instrumento qualquer para o mundo, mas uma ferramenta de destaque para transmitir uma crítica ou, quando faz menos, um retrato da maquinaria existente: as máquinas humanas, as máquinas-despóticas, as máquinas-Estado, as máquinas-religião e qualquer outra máquina podem aparecer nas engrenagens do romance. Excluir ou desvalorizar tal instrumento seria como desdenhar de um tesouro. Essa é uma expressão em que colocamos tônica.

O romance engendra novos limites sobre a própria forma pela qual apresenta os seus conteúdos de um modo em que a novidade presente entre sujeitos descentrados – anti-heróicos – possa tomar o plano de frente da ação como estratégia de denúncia e de elaboração de novos lugares, para além dos normatizados. As diegeses não se limitam a exemplificar a moralização das massas; ao contrário, avançam na problematização da organização social. Mais que propor um modo correto de ação, o romance parece expandir a possibilidade de novas participações que abalem as velhas maneiras.

O romance diz aos ordenamentos: “sua regra é a exceção e, ainda assim, tem o poder de enganar, mas não a mim (ao romance)”. Nessa (des)organização, o poder desnuda-se em seu arbítrio, os agentes/pacientes são paradoxais em suas contribuições, o bem e o mal são nuances de posições e de contextos, além de possibilidades de todos. O romance não constrói nos termos da epopeia, a falha é a sua pedra de fundação e nela (des)constrói os olhares agregadores que antes abandonaram as diferenças.

É bastante comum o emprego da expressão-chavão “construir o futuro”; todavia, o fantasma questiona o quanto o passado impõe-se na construção – ou não – no presente desse porvir. Esquecer, interditar ou calar não é o mesmo ou tampouco produz o efeito de inoperar e de retirar forças de algo que continua a ser, ainda que já não seja. Dito de forma menos enigmática, o passado continua a trazer consequências perenes em épocas que lhe sucedem, independentemente do quanto ele tenha sido refletido, discutido e elaborado

individualmente ou no seio da sociedade. O pretérito – imperfeito, perfeito ou mais-que-perfeito – continua a conjugar-se em todas as pessoas do presente e do futuro: indicativo, subjuntivo/conjuntivo e principalmente imperativo no que faz deslizar e falhar a norma.

As máquinas são contíguas como dobras e permitem o fluxo, o contrafluxo, produzem silêncios e abusos, desumanizam – todavia adiante reconstrói-se o prisma, exorciza-se, e eis o contrário: a humanização. Sem sentidos últimos porque as máquinas não param de (des)humanizar e produzir novas bactérias, sementes e de organizar palavras alarves e magrinhas, conforme a novidade adiante, regresse ou avance. O humano é uma maquinação de ideias, de poderes, de estratégias, de história e de culturas. Sendo máquina, cabe a desmontagem e a remotagem dela com novas conexões, liberada para novos projetos e capaz de refletir diferentes máquinas. A lei do desejo e da ética erigida vale mais do que a máquina religiosa que tente limitar com seus manuais arbitrários.

O silêncio move-se como/pelo fantasma insistente por lugares e por significados. Dentro das narrativas estudadas, ele vem do passado, de contextos de censura local ou alastrada, para reclamar no presente uma perspectiva ainda relevante e transmutadora. Fruto de fraqueza ou de inflexão, (re)volta como força para a diferença e o reconhecimento dela. O silêncio é uma máquina de índice para alertar sobre falhas, inclusive de desumanizações impostas; pode ser sinal de um funcionamento facistizante perene nas relações entre (ím)pares ou mesmo uma política despótica de Estado – parafraseando Eco, um fantasma que nos ronda (1998, p. 34).

Os silêncios impostos a Halla, a silente convivência de sua sociedade, a mudez seletiva dos antónios, a denúncia do senhor silva, o despotismo de Salazar, as castrações da Igreja Católica não são banais ou meras coincidências sem intenção que possam ser desprezadas ao olhar. Conhecido pelo rigor de suas pesquisas empíricas, pela aversão a simplificações e o materialismo histórico-dialético, Theodor Adorno ratifica em “O que significa elaborar o passado?” (1970): “no fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (2021, p. 49). O pesquisador refere-se especialmente à condição da Alemanha no pós-guerra, mas oferece um laudo sobre a questão do traumático e indissolúvel em todo o lugar: observar o passado em busca de compreensão, que não emerge de uma única visada ou se explica apenas com argumentos de uma única ordem. Elaborar o passado significa, ao menos, dar ao olhar o máximo possível de detalhes e os meandros que ensejaram o poder no micro e

no macro – entre eles. Entram aí a história, a geografia, a política, a religião, o sistema judiciário, a imprensa, a indústria cultural e, também, as relações sociais disfarçadas no cotidiano, as escolhas individuais, os medos, os orgulhos e os silêncios tácitos – *que podem ser lidos e de fato o são*. Conforme Adorno continua: “A elaboração do passado como esclarecimento é essencialmente uma tal inflexão em direção ao sujeito, reforçando a sua autoconsciência e, por essa via, também o seu eu” (ADORNO, 2021, p. 51). A questão de primeira monta – para além de legítimas e necessárias políticas de memória por parte do Estado – permanece em fazer os sujeitos elaborarem uma autoconsciência que lhes impliquem o mundo e no mundo, que seja a sua própria história e a de outros, sincronicamente e diacronicamente. Rejeitar esse passo de fazer dos sujeitos mais humanos em um diálogo multivetorial com o mundo equivale a estabelecer uma perigosa armadilha: dar solo ao fascismo e suas artimanhas de poder, que apelam à ignorância sobre ao passado e ao orgulho pela simplicidade de mitos mal articulados na história.

Apelar a tal trabalho não deixa de ser um grande empenho e que exige criatividade e múltiplas respostas – todas parciais e necessárias. De forma anedótica, Theodor Adorno diz: “Contaram-me a história de uma mulher que, após assistir a uma dramatização do *Diário de Anne Frank*, declarou: ‘Bem, poderiam ao menos ter poupado esta menina.’ E certamente até mesmo essa foi uma declaração positiva, enquanto primeiro passo em direção à tomada de consciência”. (2021, p. 50). Nesse exemplo destacado pelo filósofo alemão, temos a pista de que a arte parece ser uma das respostas mais agudas para penetrar a sensibilidade dos sujeitos entumecidos no desdém com o passado. Talvez, como dito por Adorno, seja apenas o primeiro passo, que ainda assim deve ser valorizado se admitimos a importância de trabalhar as consciências para que se tornem humanas. Pensar o passado pela literatura é uma tal abertura silenciosa pelo contato com esses outros que narram ou são narrados. É uma maneira de fazer podar as garras do desumano e poupar humanos tidos outros.

Nesse sentido, o senhor antónio oferece um espelho cheio de espectros de um passado-máquina, ainda ligado, e que só poderá ser desmontado pelo avanço e conexão com outras consciências capazes de se implicar na história e nos reflexos dela. Por sua vez, Halla faz-nos perceber que o modelo fascista não depende apenas de um Estado para engendrar seu funcionamento. A narradora oferece-nos a sabotagem poética capaz de limar quem deseja limitar sentidos. Ambos nos falam das ameaças de fechamento – de grandes e pequenas comunidades, da própria ideia restritiva da máquina-família, que pode

servir de transporte para modos fascistizantes. Nesse sentido, recorramos novamente a Adorno:

Por mais claramente que o delírio do nacionalismo se apresente no medo racional de novas catástrofes, ele acaba promovendo a sua própria expansão. O delírio é um substituto do sonho de uma humanidade que torna o mundo humano, sonho que o próprio mundo sufoca com obstinação na humanidade (ADORNO, 2021, p. 46).

O medo e angústia das catástrofes, da ruína e da própria solidão no mundo promovem o delírio e o fechamento em nações, coletivos acéfalos e tipos de família estritamente fechadas. Com isso, vemos esmagada a possibilidade de dar às diferenças lugar no palco social e familiar. Por mais que desagreguem certezas ao contrapor realidades mais amplas, e por isso mesmo, os distintos outros devem ser considerados em sua possibilidade de falar coisas importantes e ignoradas. Às vezes, o que fica de fora é o diferente que está interno – a própria história silenciada ou disfarçada – como no caso do senhor antónio. Assim, narrar a si passa a ser uma forma de elaborar e dar lugar à própria diferença interna.

Halla dirá de forma poética e muito verdadeira, retomemos: “queria proteger contra o esquecimento. A maior vulnerabilidade do humano, a contingência de não lembrar e de não ser lembrado” (MÃE, 2014, p. 134). Ao tomar o presente de seu pai, a narradora percebe o valor de pequenas artefatos, objetos e palavras que livrem do esquecimento sobre si e o outro. A maior das vulnerabilidades é não ter o que ou como lembrar de si e da história de outro(s). O esforço pela memória é o remédio contra o esquecimento, e também contra a repetição que atire sempre aos mesmos lugares, que apague ou minimize os afetos e as experiências, que macule a sabedoria e desrespeite o trajeto da produção acumulada de conhecimento.

Contra a memória e avesso a libertar os sentidos do passado está o despotismo e os modos de operação fascista, como bem resume o Steindór, em um didatismo perverso para se salvar da fúria de Einar, quando este recorda o assassinato do pai:

[...] o passado apaziguava-se com o presente, igual a poderem deitar fora o que houvera entretanto. Entre o antes e o agora sobrava nada. Como se a biografia de alguém houvesse de ser apenas a data do nascimento e o exato segundo que se encontrava a viver. Einar, nascido num dado dia e a respirar agora. Era suficiente para a alegria e para valer a pena. O Steindór insistia (MÃE, 2014, p. 147).

Mesmo nesse ponto de ser desmascarado pelo seu crime, o Steindór permanece no lugar do pai-líder que condescende sobre a vida e os limites que devem ter os sentimentos e as ações de Einar. Tenta garantir-se na estratégia de mantê-los amarrados a uma vida sincrônica e afeita ao espanto de questionar o passado ou de responder aos questionamentos que espectram. Se não há o entre tempos, se a história se coloca monolítica e representada em seus sentidos, o que resta é a conformação e irreflexão sobre si e o mundo. Na artimanha fascista que o Steindór exemplifica, não há detalhes nem contrapontos que o passado possa matizar. Pouco importa, a liberdade, o desejo e o devir – conquanto as máquinas permaneçam ligadas e operando para obedecer aos intentos e ceder às artimanhas de quem lidera a máquina despótica.

Por sua vez, no embate com os seus espectros fascistas, o senhor antónio silva parece concordar com a ideia de Adorno sobre a necessidade de desenvolver a autoconsciência dos sujeitos a fim de solapar as chances do despotismo em sociedade. Diz o narrador: “[...] a consciência ainda é dos químicos mais corrosivos, ou dos melhores detergentes, se quiserem” (MÃE, 2011, p. 249). A sujeira do fascismo cede ao detergente da consciência que se expande acerca de si e do mundo. Uma percepção humana que se encha de sentidos e se mantenha em estado de devir para agregar novas ideias e usos de máquinas, tal como a família, o Estado, as religiões, a política. É o desenvolvimento da consciência do ser no mundo e na história que pode corroer os despotismos em uma química de desmontagem.

A consciência é o espanto diante da existência e dos muitos limites sobre ela. É antítese da vida linear e calcada no agora que propõe o Steindór. A autoconsciência é a revolta sobre as condições impostas do mundo. Importemos a valiosa metáfora do narrador de *a máquina de fazer espanhóis*:

sabes que os peixes têm uma memória de segundos. aqueles peixes bonitos que vês dentro dos aquários pequenos, sabes que têm uma memória de uns segundos, três segundos, assim. é por isso que não ficam loucos dentro daqueles aquários sem espaço, porque a cada três segundos estão como num lugar que nunca viram e podem explorar. devíamos ser assim, a cada três segundos ficávamos impressionados com a mais pequena manifestação de vida, porque a mais ridícula coisa na primeira imagem seria uma explosão fulgurante da percepção de estar vivo. compreendes. a cada três segundos experimentávamos a poderosa sensação de vivermos, sem importância para mais nada, apenas o assombro dessa constatação (MÃE, 2011, p. 240).

A consciência que não reflete sobre o tempo e se acua no agora sem reflexão, esquece ou não consegue enxergar as prisões transparentes como os aquários dos peixes.

Livre em sua locomoção, o senhor antónio não alcançava a transparência enganosa dos muros estreitos que o encerravam em sua noção de família. Encantada com os adjetivos superlativos, Halla via bondade na força do Steindór que se agigantava nas decisões de todos de sua comunidade. No desenvolvimento de suas consciências – produto ou efeito da reflexão da narrativa sobre si – elaboram uma consciência mais profunda sobre suas existências pregressas; exorcizam os fantasmas e desmantelam as máquinas que lhes assujeitaram os próprios desejos. Fornecem também a possibilidade de que os leitores meditem em suas diegeses e na coragem de suas percepções agudas sobre as trajetórias que viveram. Transmutam a narrativa em navalha que perfura as pedras de sentidos; colocam as palavras poéticas a serviço de ideias menos totalizantes; fazem da falha uma oportunidade de construção mais honesta sobre as histórias no mundo.

Há um movimento de uma despersonalização, de contrafluxo, que a literatura faz operar. Um arranque em seus leitores, que nos separa de nós ao olhar para um radicalmente outro, não essencialmente diferente, mas que tomou decisões ou seguiu caminhos que não são (m)eus. Algum desejo que une quem lê e o ente criado na narrativa pelas possibilidades de uma conjugação torta e muito existente entre as potências do mundo interior e, por vezes, no exterior. Uma espécie de movimento de incorporação do outro, em que se dá um espaço em si para que ele possa ocupar.

A literatura humaniza por humanidades outras, em processos múltiplos, sempre a posteriori da leitura e da fermentação que ela possa desenvolver em cada flora – de plantas, bactérias ou cidades que não se enxergam e, no entanto, conectam-se na realização de trabalhos inconscientes em mundos abstratos e reais, interpenetrados por máquinas. Menos românticos ou idealistas do que começamos, talvez reflexo do que foi fermenta(n)do nessa empreitada de pesquisa, elevamos agora a literatura pelos dejetos, os rejeitos que ela traga em sua tessitura pelas ranhuras que causa nas linhas: dos limites, dos conceitos, das identidades, das palavras, das cidades, dos sujeitos, dos patetas míticos, dos delírios, da história, da economia, do escuro, da claridade no romance (que também pode ser chamado de metamorfose). Do romance: as palavras das narrativas desdobram-se na bactéria, na semente e nas linhas das raízes que penetram objetividades e subjetividades – fora e dentro – de sujeitos e de nações a fim de implementar sabotagens nas certezas. (Não é operação que devaste, é aceleração miúda suficiente para quebrar a inércia das determinações, das totalizações.)

Há uma sabedoria, um alerta desfacistizante na diegese dos dois narradores: Halla descobre conexões, para além da máquina família, por meio de Einar, que lhe ajuda a

fazer a passagem do luto e a enxergar, mesmo que ele próprio não consiga, com mais clareza os modos violentos de sua estrutura social; no caso do senhor antónio, também a ideia acerca da máquina família expande-se, da convivência no asílio descobre o amor como uma força de ligação que prescinde dos laços de sangue. Como dito de modo pessoal por Valter Hugo Mãe, em *Contra mim*: “A vocação da família é ser outra família também” (MÃE, 2020, p. 161). A transformação dos laços e a expansão das relações e das conexões entre as máquinas humanas fazem desejar novas fórmulas e arranjos familiares, capazes de aglutinar os afetos das diferentes trocas.

Por que isso se faz importante? Em pleno século XXI, em mundos hiperconectados e com infindáveis maneiras de difusão de informações e de aprendizagem, lamentavelmente vemos a máquina despótica interpor-se pelo uso de um sentido obsoleto da máquina família. Gritam família como forma de defesa de uma moralidade desumanizadora, que expulsa o diferente do círculo de direitos humanos. Esnobam a pluralidade de famílias, das novas máquinas tão legítimas e humanas como as outras. Atiram por todo lado o vocábulo família para favorecer uma máquina despótica de propagação de silêncios.

Nos dois romances, os fantasmas dos que ficaram à parte dos Mesmos ganham vozes de contestação. Fazem questões – especulam – em busca de dissoluções de barreiras e de interditos. No presente das narrativas, os fantasmas que não conseguiram a passagem pelas palavras, em outras vias sociais, espectram o romance e fazem esgarçar suas existências a fim de transformar a história em muitas visadas – as dos leitores e das ideias sobre a própria história, principalmente a que não foi antes contada. Como dito por Lacan, em sua *Carta de dissolução* (1980): “basta que um vá para que todos fiquem livres” (2003, p. 319). De modo semelhante, o fantasma parece dizer de forma subvertida: basta que me vejam para que os meus sentidos fiquem livres. Por sua vez, as máquinas parecem reclamar uma sabotagem ao funcionamento que interrompa a conexão e libere o desejo. As narrativas do senhor antónio e de Halla fazem enxergar os fantasmas e as sabotagens que eles propiciam ao maquinário social na eterna observação contra o fascismo. Alertam para os sentidos que a certeza sobre o que é ser humano pode amarrar a favor do despotismo e demonstram como a metafísica compulsória em sociedade é capaz de legitimar lideranças fascistas. As duas personagens, ao construírem suas narrativas de si, colocam em cena um *modus operandi* de revisão sobre a história pessoal e também coletiva que serve de paradigma sobre a necessidade de revisar o passado no presente de

forma contínua. Elas demonstram a importância das perguntas dos fantasmas, que não estão fora de nós, mas nas imagens internas de nossos próprios incômodos.

Entender e quem sabe inocular, por meio dos dois romances, as sementes, as bactérias de *passagens* como a de uma criança – Halla – ou de um velho no final de sua vida – senhor antônio – tem a potência de sabotar algo da máquina antiga que ronda no cio. Sendo realistas, isso pode representar muito pouco, todavia é mais do que não fazer coisa alguma. A máquina romance opera uma aceleração em velocidades não mensuráveis por quaisquer cálculos da física, mas pode trazer mudanças graduais de pensamentos menos reprodutores e apoiadores de mitos bizarros e pouco elaborados.

REFERÊNCIAS:**CORPUS:**

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

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2013].

OUTRAS OBRAS DO AUTOR:

MÃE, Valter Hugo. *o nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012 [2004].

MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Editora 34, 2010 [2006].

MÃE, Valter Hugo. *o apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [2008].

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [2011].

MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. Porto: Porto Editora, 2016.

MÃE, Valter Hugo. *publicação da mortalidade – poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim; Porto Editora, 2018.

MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

MÃE, Valter Hugo. *Serei sempre seu abrigo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

MÃE, Valter Hugo. *As doenças do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

FORTUNA CRÍTICA:

AFONSO, Rosemary Gonçalo. Máquina de fazer espanhóis, de Walter Hugo Mãe: qualquer discurso pode ser autoritário. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, Duque de Caxias*, v. 9, n. 33, 2010. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/1186/709>>. Acesso em: 21 set. 2017.

ARRUDA, Joilson Mendes. *O sociológico e o insólito em o remorso de baltazar serapião, de Valter Hugo Mãe*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho.

CASTRO, Maria Leonor P. O. *Figurações da velhice nos romances Em Nome da Terra e a máquina de fazer espanhóis*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Braga.

DEMASI, Maria Antonia. *A máquina de fazer velhos: a literatura como objeto de reflexão sobre o envelhecer*. 2016. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) –

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FIGUEIREDO, Annie Tarsis Moraes. *Comum e comunidade luminosa na tetralogia das idades, de Valter Hugo Mãe*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura e Estudos interculturais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.

GUIMARÃES, Thiago Maciel. *As desdobras da morte em A desumanização, de Valter Hugo Mãe: entre espelhos e narrativas*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. *Religião e violência em o nosso reino e a máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe*. In.: MAGALHÃES, Antonio; SILVA, Eli (org.). *Literatura e os rastros do sagrado*. Campina Grande: EDUEPB, 2016. p. 8-25.

MARQUES, Carlos M. S. *“Deus, Pátria e Família” na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de o nosso reino de valter hugo mãe*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares) – Departamento de Humanidades, Universidade Aberta, Lisboa.

RIBEIRO, Beatriz Sodré. *Representações da memória no romance A máquina de fazer espanhóis de Valter Hugo Mãe*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNIFESP, Assis.

RODRIGUES, Sonia Maria. *o remorso de baltazar serapião: uma escrita de ruptura*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

SIMÕES, Maria João. *Imagologia literária : temas e imagotipos em Lúcia Jorge e Valter Hugo Mãe*. In.: *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011. p. 215-243. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/28920>>, acesso em 31 de jan. 2022.

APORTE TEÓRICO:

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In.: *Notas de literatura*, 1. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 [1958]. p. 55-63.

ADORNO, Theodor. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. Tradução de Felipe Catalani. São Paulo: Editora Unesp, 2020 [1967].

ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado?* In.: *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2021 [1970]. p. 31-54.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 [2005].

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012 [1977].

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini et al. 5ª ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 2002 [1941]. p. 397-428.

BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. In.: *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13-16.

BÍBLIA, N.T. João. In.: *Bíblia Shedd*. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997. p. 1482-1525.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 [1955].

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 [2005].

CAGE, JOHN. Silêncio. Tradução de Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019 [1961].

COCTEAU, Jean. Das palavras. In.: *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 151-156.

COMPAGNON, Antoine. O livro. In.: *Uma temporada com Montaigne*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 105-108.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006 [1968].

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 2012 [1988].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012 [1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Luiz Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 [1975].

DERRIDA, Jacques. Em nome da revolução, a dupla barricada (impura, “impura impura história de fantasmas”). In.: *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994 [1993]. p. 131-168.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 [1992].

DEVECHI, Catia; TREVISAN, Amarildo. Sobre a proximidade do senso comum nas pesquisas qualitativas em educação: positividade ou simples decadência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 43, Abril de 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782010000100010&lng=en&nrm=iso>, acesso em: 12 jul. 2017.

DUCROT, Oswaldo; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. O fascismo eterno. In.: *Cinco escritos morais*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. p. 29-54.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: comunicação, cinema, fantasmagoria tecnológica*. Cotia: Ateliê Editora, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2010a [1970].

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b [1975].

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2011 [1979].

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira, v. XVII. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1919]. p. 235-273.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira, v. XXI. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1927]. p. 13-66.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira, v. XXI. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1930]. p. 67-150.

FREUD, Sigmund. O humor. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira, v. XXI. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1927]. p. 163-174.

FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FULGENCIO, Leopoldo. A necessidade de ser com fundamento do modelo ontológico de homem para Winnicott. In.: *A fabricação do humano: psicanálise, subjetivação e cultura*. São Paulo: Zagodini, 2014. p. 145-159.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006 [1994].

GOETHE, Johann. *Fausto, uma tragédia*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Aveiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In.: *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 35-62.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In.: *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/IFHC, 2014. p. 13-60.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006 [1927].

HEIDEGGER, Martin. "... Poeticamente o homem habita...". In.: *Ensaaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Leão, Gilvan Fogel, Marcia Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 165-182.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In.: *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011. p. 121-172.

HOUAISS, Antônio et al. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In.: *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. p. 104-106.

LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise: seminário, livro 2*. Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010 [1954-1955].

LACAN, Jacques. *A angústia: seminário, livro 10*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1962-1963].

LACAN, Jacques. *O triunfo da religião precedido de discurso aos católicos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1974].

LACAN, Jacques. Carta de dissolução. In.: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 [1980].

- LEOPOLDO, Rafael. Deleuze e Guattari: crítica a psicanálise freudiana. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Juiz de Fora.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco. 1988 [1947]
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1977].
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 [1965].
- MÃE, Valter Hugo. O Brasil ainda apresenta tiques dessa coisa que começa em 1500. Entrevista concedida a João Céu e Silva. *Diário de Notícias*, Lisboa, Cultura, 11 de Out. de 21, s.p. Disponível em: <<https://www.dn.pt/cultura/o-brasil-ainda-apresenta-tiques-dessa-coisa-que-comeca-em-1500-14200794.html>>, acesso em: 10 de maio de 22.
- MARTINS, Fred; LEMOS, Alexandre. (1999) *Novamente*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/fred-martins/novamente.html>>, acesso em: 16 de abr. de 22.
- MOURÃO, Luís. *Um romance do impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus Editora e Luís Mourão, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres (primeiro volume). In: *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000 [1878].
- NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres (segundo volume). In: *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000 [1879-1880].
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Valores modernos. In.: *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 143-173.
- PESSOA, Fernando; CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In.: *Obra completa*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2014 [1928]. p. 199-205.
- PESSOA, Fernando. *Sobre a arte literária*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022.
- PORTUGAL. Decreto-lei nº 35:046, de 22 de outubro de 1945. Cria a polícia internacional e de defesa do Estado. *Diário do Governo*: I Série – nº 234, LISBOA, PT, p. 857-859, 22 out. 1945. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/260208.dre.pdf>>, acesso em: 01 de mar. 22.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins, 2014 [1990].

RONNBERG, Ami. Fogo – luz e escuridão. In.: *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Koln: Taschen, 2012. p. 82-87.

RONNBERG, Ami. Branco. In.: *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Koln: Taschen, 2012. p. 660-661.

SAFATLE, Vladimir. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SCHMIDT, Benito. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In.: *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/IFHC, 2014. p. 191-202.

SEVERINO, Antônio J. Teoria e prática científica. In.: *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 99-126.

SIMPSON, Duncan. *A Igreja Católica e o Estado Novo salazarista*. Lisboa: Edições 70; Duncan A. H. Simpson, 2014.

SIMPSON, Duncan. A Igreja Católica e o Estado Novo de Salazar. *Locus: Revista de História*, [S. l.], v. 18, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20364>. Acesso em: 20 jul. 21.

SÓFOCLES. *Antígona*. In.: *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In.: *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1967]. p. 11-76.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010 [2007].

TORRES, Nuno Cintra. Como se traduz “porreiro”? *O jornal econômico*. Lisboa, 07 de março de 2018. Disponível em: < <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/como-se-traduz-porreiro-277724> >, acesso em: 20 de set. 2021.

VELOSO, Caetano (1982). *Língua*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44738/>>, acesso em: 30 de mar. de 22.

VELOSO, Caetano (1989). *Estrangeiro*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44757/>>, acesso em: 14 de jul. de 22.

VELOSO, Caetano. Prefácio. In.: *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. p. 13-18.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIEIRA, Padre Antônio. Pregado na dominga *infra octavam* do mesmo santo, em o Maranhão, ano de 1657. In.: *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998. s.p. Disponível em:
<<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134876>>, acesso em: 1 de jun. de 22.