

# Valter Hugo Mãe: a máquina da criação grotesca

Isabel Cristina Mateus

Universidade do Minho / CEHUM

## 1. Um tsunami chamado Valter

Valter Hugo Mãe é hoje um autor de referência na literatura portuguesa contemporânea. Uma das mais destacadas e consistentes vozes da nova geração de romancistas, pese embora a desconfiança a que o meio académico português continua a votar a sua obra, porventura mais ditada por preconceitos do que fundada numa leitura atenta. Com efeito, a excessiva exposição mediática do autor, uma ostensiva e, diga-se de passagem, assumida<sup>1</sup> condescendência com as lógicas comerciais na criação do produto *valter hugo mãe*<sup>2</sup>, o discurso automistificador e autopromocional, uma irreverência provocadora que por vezes se confunde com uma calculada operação de marketing<sup>3</sup>, o excesso emotivo, o escândalo envolvendo o nu fotográfico da capa do livro de poesia *pornografia erudita*, as lágrimas derramadas em direto de Paraty, tudo isso parece ter criado uma imagem do escritor que mantém a uma cautelosa distância de segurança os críticos académicos mais puritanos, sempre ciosos da mais inexpugnável, recatada e impassível virtude intelectual.

*Eppur si muove*, diria, parafraseando Galileu... Escritor multifacetado, para além de algumas incursões no domínio das artes plásticas, do teatro, do cinema e da apresentação televisiva, da atividade desenvolvida como editor e vocalista de uma banda, Valter Hugo Mãe afirmou-se, acima de tudo, como romancista, cultivando igualmente géneros tão distintos como a poesia, que confessa ser o seu “grande vício” (Mãe, 2010b: 8), o conto (incluindo o conto infantojuvenil), o texto dramático ou a crónica. A sua obra é hoje reconhecida internacionalmente, traduzida em diversas línguas (desde logo em países como o Brasil, Espanha, França, Itália, Alemanha, Croácia e Islândia<sup>4</sup>), tendo alguns dos romances sido distinguidos, entre outros, com o Grande Prémio Portugal

<sup>1</sup> “Tenho vivido estes últimos anos com rigorosamente meia dúzia de trocos. Não podia ignorar as oportunidades que me estavam a ser dadas. [...] A dada altura foi-me difícil desprezar a possibilidade de passar para uma máquina com um suporte muito maior e sentir-me, se calhar, muito mais seguro financeiramente” (Mãe, 2010c: 37).

<sup>2</sup> Confessando ter desenvolvido uma “filosofia de grande lata”, Valter Hugo Mãe reage desta forma à acusação de ser um escritor *kitsch*: “Sim, mas o comum dos cidadãos também o é. Os nossos dias são feitos de 15 horas *kitsch* e poucas com *glamour*. Eu ponho umas meias grossas para me sentir confortável, por isso o meu ar é de escritor *kitsch*. Há um modo de se explicar Portugal através do galo de Barcelos que as pessoas ainda não valorizaram por preconceito” (Mãe, 2010b:9).

<sup>3</sup> A célebre história das mil mulheres candidatas a serem mães de um filho do escritor (com indicação de currículos e rol de bens), na sequência de uma afirmação (intencional ou não) feita por Valter Hugo Mãe em Paraty, por ocasião do lançamento de *O Filho de Mil Homens*, contribuiu, porventura injustamente, para essa suspeição.

<sup>4</sup> A edição islandesa do romance *A Desumanização* (2016) foi traduzida do português por Guolaug Rún Margeirsdóttir, tradutora do Nobel Halldór Laxness para a editora portuguesa Cavalo de Ferro.

Telecom (*a máquina de fazer espanhóis*, 2012)<sup>5</sup> e o Prémio Literário José Saramago (*o remorso de baltazar serapião*, 2006).

Todavia, seja pela suspeição com que, de um modo geral, a crítica literária portuguesa tem acolhido o autor, seja pelo percurso ainda recente (mas já considerável) ou pela estranheza de uma escrita que subverte categorias e gramáticas convencionais, que “desarruma” o leitor por dentro, a verdade é que a obra de Valter Hugo Mãe carece ainda de estudos críticos rigorosos que venham pôr em relevo uma das mais coerentes vozes autorais da atualidade e uma das mais estimulantes e originais leituras do mundo contemporâneo e do Portugal pós-adesão à união europeia, em particular. No desejo de afastar preconceitos, é para essa voz que pretendo chamar a atenção.

Começo por lembrar as palavras de José Saramago, em 2006, ao referir-se ao romance *o remorso de baltazar serapião* como um “tsunami” (Saramago, 2015: 7) na literatura portuguesa, sublinhando através desta imagem excessiva a força de um livro “que subverte” (Saramago, 2015: 8) e de uma escrita que considera uma “revolução” (Saramago, 2015: 8). Apesar de os “sismógrafos” lusitanos nada terem registado, para o Nobel português é “impossível que [este livro] não influa no que se escrever daqui para diante” (Saramago, 2015: 9). É certo que a “revolução” a que Saramago alude no discurso de entrega do Prémio José Saramago (30 de outubro de 2007), mais do que à utopia de uma linguagem adâmica que vários escritores alimentaram (entre outros, Maria Gabriela Llansol), de uma linguagem próxima da oralidade e de um mundo original anterior ao pensamento e à racionalidade discursiva, diz respeito à abolição ou ao desmantelamento de hierarquias sintáticas ou morfológicas que fora já o sonho das gerações simbolistas; a revolução anunciada refere-se a uma *democratização linguística* levada a cabo pela ausência ou minimalismo de pontuação (recurso já antes usado pelo Nobel) e pela utilização exclusiva de minúsculas. O efeito “tsunami” é “um livro que subverte” (Saramago, 2015: 8), é a sensação de “estar a assistir a um novo parto na literatura portuguesa” (Saramago, 2015: 9), de tal modo é impressiva para o Nobel a singularidade deste universo ficcional.

Para além das palavras de Saramago, gostaria de convocar ainda as palavras de outros autores consagrados, autores dos prefácios que acompanham as mais recentes edições da obra de Valter Hugo Mãe. No prefácio a *Contos de Cães e Maus Lobos*, Mia Couto destaca, não a imagem de um “tsunami”, mas a de “um gentil sismo” (Couto, 2015: 11) capaz de fazer estremecer a “nossa condição de leitores de livros e do universo” (Couto, 2015: 11), a poderosa “máquina de fazer sentir” (Couto, 2015: 11) que a escrita valteriana põe em marcha e nos desloca e descentra por dentro. Nos contos de Valter Hugo Mãe, afirma o escritor moçambicano, encontra-se “aquilo que está em toda a sua obra: o questionar das nossas certezas mais fundas, uma visita às profundezas da alma” (Couto, 2015: 12).

Em *o nosso reino*, o poeta brasileiro Ferreira Gullar não deixará de sublinhar, por seu turno, a estranheza narrativa, a força “subversiva, aparentemente natural mas, de fato, estranha” (Gullar, 2015: 8) que o anima. Alberto Manguel, no prefácio a *O Filho de Mil Homens*, destacará também ele a “estranheza” (Manguel, 2015: 10), ao mesmo tempo

<sup>5</sup> Prémio que venceu relativamente a autores consagrados como Dalton Trevisan (*O Anão e a Ninfeta*) e Nuno Ramos (*Junco*), segundo e terceiro lugares, respetivamente.

que realça “o desdobramento magistral de personagens estranhas e únicas” (Manguel, 2015: 10). E, por último, o ensaísta e poeta sírio Adonis, expoente máximo da poesia árabe contemporânea e vencedor do prémio Goethe, destacará no prefácio a *o apocalipse dos trabalhadores* uma “narração que desarranja a narrativa através de uma perturbação lenta e sistemática de todos os caminhos [sic]” [...] em suma, um tipo de transgressão que permite que o mundo se transforme num movimento metamórfico permanente” (Adonis, 2015: 9).

Não será certamente por acaso que as palavras “estranho”, “tsunami”, sismo, subversivo, desarranjo, transgressão, perturbação, se repetem na leitura de autores tão diversos. Estranheza ou estranhamento, mais do que uma forma de definir a experiência literária em geral, são aqui, muito em particular, modos de dizer o indizível que define a experiência do grotesco, um dos aspetos mais marcantes e estruturantes da escrita valteriana para o qual procurarei aqui brevemente chamar a atenção. Tendo em conta os constrangimentos de espaço de que disponho, limitar-me-ei a esboçar algumas notas de leitura centrando a minha atenção na chamada “tetralogia das minúsculas”<sup>6</sup>, que, a esse respeito, se revela uma arquitetura mais pensada e mais consistente do que à primeira vista se poderia pensar. De um modo particular, abordarei *o nosso reino* e *o remorso de baltazar serapião*, os dois romances das origens onde a dimensão grotesca se anuncia não apenas enquanto artifício técnico-literário posto em marcha pela máquina textual valteriana, mas também enquanto leitura provocadora sobre o mundo contemporâneo que é o nosso.

## 2. Grotesco moderno e agressão

No estimulante texto que escreveu para a apresentação do romance *a máquina de fazer espanhóis*, Miguel Real afirma estarmos neste, como nos anteriores romances de Valter Hugo Mãe, perante um exemplo perfeito de “neonaturalismo” (Real, 2010: 10), dada a conceção marcadamente biológica do homem e a predominância dos “aspetos exclusivamente físicos normais ou patológicos do corpo humano”, dos “impulsos do corpo, como qualquer outro animal social” (Real, 2010: 10):

Espantosamente, quando todos pensávamos que o naturalismo estava morto e supremamente enterrado, v.h.m. ressuscitou-o, enquanto estilo e horizonte temático, não intencionalmente, é evidente, mas partindo da tese filosófica de que o homem se afirma socialmente a partir do cruzamento entre o formigueiro ou a colmeia e a matilha de lobos. (Real, 2010: 10)

Se é verdade que a tematização do corpo adquire uma importância crucial na

<sup>6</sup> Valter Hugo Mãe justifica nestes termos a mudança ocorrida na sua escrita desde *O Filho de Mil Homens*, desde logo visível no abandono das minúsculas, incluindo no nome do autor. “Não deixei de acreditar no que acreditava, mas ficaria muito frustrado se ao fim de alguns anos, ou eventualmente no fim da minha vida, as pessoas me reduzissem ao indivíduo das minúsculas». Invocando algum cansaço, afirma: «Em cada país onde sou publicado, obrigam-me a justificar outra vez esta minha opção, como se eu tivesse inventado a pólvora. Não inventei. Antes de mim, já outros faziam isto, do Cummings ao Almeida Faria. E eu ‘roubei’ a ideia ao Al Berto. Quando sonhei ser poeta, sonhei ser como o Al Berto» (Mãe, 2011: s.p.)

arquitetura ficcional de Valter Hugo Mãe, a leitura e tentativa de classificação desta arquitetura como “naturalista” e, de um modo mais rigoroso, “neonaturalista”, levanta sérias questões. Não tanto pela imunidade da escrita valteriana a classificações ou rótulos<sup>7</sup>, mas porque ela parece radicalmente contraditar a matriz positivista subjacente a esta classificação.

Longe de uma confiança inabalável numa qualquer forma de ordem ou de racionalidade científica, incluindo aquela que o determinismo corporiza, a escrita de Valter Hugo Mãe vem antes instalar a dúvida, subverter categorias e princípios (entre eles, o da não contradição), confundir, desestabilizar ou, como o autor gosta de dizer, de “desarrumar” sentidos o que não surpreende em quem afirma saber “só escrever coisas arriscadas” (Mãe, 2011: s.p.). De resto, um incómodo que transparece da afirmação do próprio Miguel Real, ao procurar conciliar a célebre alegoria da ciência de Francis Bacon<sup>8</sup> com a vaga alusão a um contrato social hobbesiano no interior do qual se escutam os uivos da matilha de lobos de um darwinismo feroz.

Ideológica e literariamente falando, a escrita de Valter Hugo Mãe distancia-se do naturalismo não apenas por manter sob suspeita a razão, mas sobretudo por se deixar seduzir pelas suas margens, pela a-racionalidade ou irracionalidade que constantemente convoca, frequentemente sob a forma de jogo. A ausência de transcendência que encontramos nos romances da “tetralogia das minúsculas” não decorre de uma qualquer forma de mecanicismo biológico, de determinismo genético ou social, nem tampouco a patologia se constitui como um vasto campo de análise experimental com intuítos mais ou menos terapêuticos sobre a sociedade. Da mesma forma que a crença num progresso humano fundado nas virtudes da ciência e da razão iluminista parece, linha a linha, desfazer-se em pó em cada um destes romances.

<sup>7</sup> O próprio Miguel Real reconhece longamente no texto citado a dificuldade de classificação desta obra: “neste seu último romance, vhm, suavizando o naturalismo dos dois primeiros textos e prolongando a forma do terceiro, trabalha com grande mestria o seu estilo peculiaríssimo, que não se identifica com nenhum outro” (Real, 2010: 10). Confrontando a escrita de Valter Hugo Mãe com o estilo de vários outros escritores portugueses (José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares, Mário de Carvalho, Rui Zink, José Saramago, Mário Cláudio, Francisco José Viegas, Lídia Jorge, Hélia Correia, Inês Pedrosa, Teolinda Gersão, Maria Velho da Costa, Agustina, João Tordo, Eduardo Pitta), Miguel Real conclui: «não possuindo nenhuma destas características estilísticas, este último romance de valter hugo mãe possui-as, de facto, ativamente, a todas, provocando paradoxalmente um novo tipo de escrita que [...] poderíamos designar por “escrita branca” ou “estilo branco”, consistindo na criação de um novo estilo, derivado do cruzamento relativamente anárquico de todos os estilos anteriores, ora mais lírico aqui, ora mais realista ali, ora mais fantástico neste fragmento ou neste capítulo, ora mais encantatoriamente musical numa frase, ora desconstrutivista noutra, ora replicando totalmente as regras clássicas da gramática ainda noutra (os dois capítulos parasitas do estilo e das personagens de Viegas), ora sarcástico e jocoso, até verrinoso, num certo capítulo, ora dramático e até trágico na apresentação de uma personagem...» (Real, 2010: 10). Para o ensaísta, a atual escrita de ALA (António Lobo Antunes) é a que mais “se aproxima tanto da descrição e narração das personagens de *o apocalipse dos trabalhadores* e de *a máquina de fazer espanhóis* (não existe propriamente intriga e a ação desdobra-se em múltiplas linhas paralelas de ação)” (Real, 2010: 10).

Outras tentativas de classificação da obra valteriana têm sido tentadas: Luís Mourão (2011: 480) referir-se-á a um (neo)presencismo ou neorealismo, em rigor, dir-se-ia, a um (neo)neorealismo. Mesmo que a herança em relação a estes movimentos não possa ser negada (não deixa de ser significativo que Valter Hugo Mãe inicia uma tese de mestrado sobre Júlio/Saúl Dias, pintor e poeta, irmão de José Régio), diria que uma tal classificação se mostra igualmente redutora.

<sup>8</sup> No *Novum Organum* (1620), Francis Bacon distingue entre o empirismo das “formigas” que se limitam a recolher e acumular os dados da experiência, o conceptualismo teórico das aranhas que constroem a teia com as suas próprias secreções e o “racionalismo” das abelhas, capazes de recolher o néctar da experiência, de o trabalhar e transformar pela razão.



Diria antes que a estranheza que a escrita valteriana provoca nos leitores, o seu pendor subversivo, decorre, em grande medida, da importância central que nela adquire o elemento grotesco enquanto forma de interrogação do país e do mundo contemporâneo, e, acima de tudo, enquanto forma de questionar a nossa condição de humanos nesse mundo. Refiro-me aqui, naturalmente, ao grotesco como categoria estética ou antropológica e, de um modo muito particular, ao grotesco moderno que, mantendo com o mundo da gruta, da cripta subterrânea em que originalmente o conceito foi cunhado uma ligação com o oculto, o segredo, o críptico, com o marginal, o licencioso, o riso ou o lúdico, adquiriu uma tonalidade trágica na contemporaneidade<sup>9</sup>, se transformou no enigmático sorriso das máscaras num “carneval amargo” (Bernstein, 1992: 17). Em qualquer dos casos, convém sublinhá-lo, o grotesco pressupõe uma mudança de perspectiva, substituindo a explicação determinista, racional, por uma leitura intuitiva, mágica, pulsional, onírica, louca ou alucinatória do mundo.

O grotesco moderno, tal como o definiu um dos seus principais teorizadores, Bernard Mc Elroy, surge indissociavelmente ligado ao medo de agressão, à humilhação, degradação ou aniquilação do corpo:

the grotesque is linked definitely to aggression in human nature, both the impulse to commit aggression and even more, the fear of being the victim of aggression: and I do not mean merely natural aggression, but aggression by impossible, all-powerful means -which is to say, aggression by magic. (Mc Elroy, 1989: 4)

<sup>9</sup> O adjetivo *grotesco* terá tido origem no *Quattrocento* italiano quando as escavações nas ruínas da Roma antiga trouxeram à luz do dia um tipo de pintura ornamental considerada extravagante, “licenziosa e ridicola”. O grotesco designava a pintura descoberta nas *grotte* da *Domus Aurea* de Nero ou dos *Balneários* de Tito, concebida para agradar mais à fantasia e ao olhar do que para educar o espírito, e que artistas renascentistas como Rafael e Pinturicchio haveriam de imitar e difundir em Itália, daí irradiando por toda a Europa: uma pintura caracterizada pela mistura desordenada de elementos heterogêneos, elementos humanos, animais, vegetais e arquitetónicos, liberta dos constrangimentos da verosimilhança.

Enquanto manifestação artística, o grotesco tem, contudo, uma origem mais antiga, como o testemunham certas pinturas das cavernas do Paleolítico, máscaras demoníacas das sociedades primitivas, trajes de xamã, templos e estátuas da arte hindu, gárgulas e iluminuras da arte gótica, constituindo uma forma de expressão intemporal e universal da imaginação humana.

Um contributo importante para a conceptualização do grotesco é o de John Ruskin em *The Stones of Venice*, ao afirmar que “the mind, under certain phases of excitement, plays with terror”, sublinhando que o grotesco “is the trembling of the human soul under the presence of death” (Ruskin, s.d.: 128; 142-143). Mas as duas principais tentativas de definição do grotesco enquanto conceito estético-literário são, até certo ponto, contraditórias. Wolfgang Kayser define o grotesco como uma categoria estética produzida no decurso do ato interpretativo, um “efeito” de surpresa e/ou choque de que resulta a alienação do mundo familiar no leitor, associada ao trágico, ao medo e à morte. Por seu turno, Mikhail Bakhtine, a partir da obra de Rabelais, define o grotesco como uma manifestação do espírito carnavalesco, da festa popular característica da cultura europeia medieval, acentuando a sua ligação com o humor, o lúdico e o riso, mas também com o sentido regenerador, utópico, dessa cultura popular. Quer Kayser, quer Bakhtine, apesar das divergências que os separam, retomam de Ruskin a ideia central do grotesco como *jogo*: “for the former, the grotesque is, among other things, a game with the absurd, while the latter locates the grotesque in the spirit of carnival which distorts and defuses all that is terrible by the peoples’ triumphant laughter” (McElroy, 1989: 2).

Para McElroy, o grotesco “is not a genre or mode of representation, still less an artistic theory or school, but rather a spontaneous intuition of the world, a version of reality, a way of responding to experience. It is the synthesis of animalism, magic, and play in the intuition of the world as monstrous, as capable of efficacy or aggression in magic, fantastic ways” (McElroy, 1989:184).

A agressão pode assumir formas tão distintas como a revivescência de um animismo primitivo associado à natureza, mágico, de fenómeno psíquico associado ao inconsciente e à loucura, de qualquer força obscura, inominável e ominosa, capaz de provocar a alienação<sup>10</sup> do homem e do seu mundo familiar, de o despojar do seu corpo, da sua identidade, da sua humanidade (à semelhança do que encontramos, entre outras, nas obras de Dostoievski, Gógol, Kafka, Nabokov, Grass). A morte é aqui, em última instância, naturalmente, a omnipresente e inominável forma de agressão.

### 3. Do fim (ou do princípio) do mundo

Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e de aves.

Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o verdor primal das águas com as vozes civilizadas.

Agora a cidade entardece.

Manoel de Barros, *Livro de Pré-Coisas*

(“Narrador apresenta sua terra natal”) [2010: 207].

Diria que uma das manifestações do grotesco que encontramos nos primeiros romances de Valter Hugo Mãe decorre dessa natureza original, primitiva, de cariz animista ou vitalista que serve de pano de fundo à ação das personagens. Uma natureza ambivalente metamórfica e dinâmica que se, por um lado se configura como um espaço de regresso a uma unidade primordial entre terra, bichos e homens, por outro lado, não deixa de constituir uma força maligna, ominosa que vigia todos os seus gestos<sup>11</sup>. Em *o nosso reino*, essa natureza desenha-se como um espaço opressor e impenetrável, um “fim do mundo” que enclausura e ameaça de medo e de morte

<sup>10</sup> Recorro ao conceito de alienação ou “estranhamento” enquanto *efeito* ou manifestação do grotesco, tal como o definiu Wolfgang Kayser: “The grotesque is the estranged world. But some additional explanation is required. For viewed from the outsider, the world of the fairy tale could also be regarded as strange world and alien. Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world that has to be transformed. (Kayser, 1981: 184). Note-se que o conceito de “alienação”, tal como proposto por Kayser, se identifica com o conceito freudiano de “uncanny”, em alemão, “unheimlich”, antónimo de “heimlich” [homely], que tem os significados de “belonging to the house, not strange, familiar, tame, intimate, friendly”, bem como “concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others”; relativamente ao antónimo “unheimlich” encontramos “weird, arousing gruesome fear” (Freud, 1986: 219). Para Freud, “the uncanny [...] is undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror [...], that class of frightening which leads back to what is known old and long familiar” (Freud, 1986: 225).

<sup>11</sup> Adolfo Luxúria Canibal observa que os referentes físicos e naturais na escrita valteriana têm uma importância secundária relativamente “à focagem no entendimento das personagens”, desenhando duas linhas motrizes: “por um lado, a percepção da natureza como um lugar indómito, bravio, instável, maninho das trovoadas, dos nevoeiros, do lobo e de todos os males à solta e ainda por domesticar, pleno de génios, mistérios e temores; por outro, a melancolia de um idílico rural, de uma natureza humanizada apreendida como espaço securizante sob influência do orago protetor, dotado de uma ordem inteligível e harmoniosa onde a lhaneza e a sanidade da existência geram práticas comunitárias de entreajuda e de auto” (Canibal, 2011: 205). Em nosso entender, escapa a Adolfo Luxúria Canibal precisamente esta conceção animista da natureza, anterior à cultura judaico-cristã e, em certa medida, pulsional, subjacente à emergência do grotesco que faz desta natureza uma “personagem” ativa, mais do que um cenário narrativo, a expressão dos nossos medos e monstros mais ocultos.

a vila onde mora a criança “marcada pela diferença” que narra a história: “nunca sigas além da estrada da vila, onde começam as árvores é o fim do mundo, não há nada para ver” (Mãe, 2015a: 19), é o conselho-aviso dado pela mãe a Benjamim. Mas é justamente nesse lado das árvores que vive o “homem mais triste do mundo”, esse que, pela noite, “se embrenhava pelo mato em direção à sua terrível toca secreta ou o que pudesse haver para lá do emaranhado desconhecido de onde vinha e para onde se escondia. era com os olhos como lanternas que competia com os bichos da noite, perplexos com tal ser” (Mãe, 2015a: 17).

O mistério que o rodeia e simultaneamente fascina e aterroriza a criança, a sua “estranheza”, advém não do silêncio que mantém, mas da cumplicidade com a terra, da ligação íntima aos animais e aos mortos que recolhe, juntando-os “um a um nos braços”, dando-lhes “terra e silêncio para comerem até que parecessem a terra e o silêncio e os pudéssemos voltar a ter entre nós” (Mãe, 2015a: 18). É essa cumplicidade com a terra e com a morte que o torna suspeito de pacto com as forças malignas, de tal modo que as crianças e a vila em geral têm medo:

o manuel, o meu amigo da mercearia, dizia que se o homem mais triste do mundo nos tocasse enfiávamos-lhe um pau no cu. eu estremeci da primeira vez que mo disse, porque o fariamos, se só mete dó, não prejudica ninguém. ou estaria eu certo, viria vigiar-nos como procurando alimento. e que poderia eu perguntar. víamo-lo de longe, acho que cada vez mais de longe, a passar pesaroso e escuro, e eu a medo a acender-lhe no cu uma luz, como uma marca, um lugar vulnerável, nojento, por onde o poderíamos vencer. sabes, imaginava o manuel, deve comer as pessoas e na sua barriga transformá-las em bichos ferozes que lhe saem pelo cu à noite. se se fechasse morreria entalado com o seu próprio banquete. e eram bichos terríveis, a sair dali cheios de pernas e vermelhos em fogos e labaredas infinitas, deixando-se a percorrer os caminhos fazendo proliferar a caça. meu deus, imaginas o que seja isso que fará à noite, lá escondido nos seus cantos, pernas abertas a produzir o seu exército. que coisas dizes, manuel, mais me deixas assustado. (Mãe, 2015a : 21)

O corpo grotesco que aqui encontramos, hipertrofiado num dos seus orifícios (lugar simbólico de comunicação do homem com a natureza, de integração do individual no social), a linguagem escatológica, os excrementos sob a forma de bichos, é a imagem de um corpo cósmico em transformação, um corpo dir-se-ia, rabelaisiano, ainda que a evidente carnavalesca que aqui encontramos não decorra de um diálogo entre o individual, o social e o cósmico, nem da energia regeneradora própria do riso popular. O riso aqui é de uma outra ordem, um riso amargo, próximo do esgar ou do silêncio intimidante da máscara. Perturbador, intraduzível, em qualquer dos casos.

Homem, bicho ou árvore, o “fim do mundo” que “o homem mais triste do mundo” transporta, o medo que infunde, contribui ativamente para o fechamento da vila, um espaço claustrofóbico, delimitado pela linha de fronteira definida pelas árvores e a orla do mar. E naturalmente para os fantásticos acontecimentos que aí terão lugar e para o processo de aprendizagem da criança responsável pela narrativa, o “puto santo” (Mãe, 2015a: 145) uma vez que, a partir de um determinado momento, concebe para si o projeto impossível de alcançar a santidade. Essa criança que, no final do romance, escutará

da boca da mãe enlouquecida, como se fosse a revelação de um segredo, “não sei benjamim, não sei entender nada, sei que dizem que tu és o rapaz mais triste do mundo” (Mãe, 2015a: 207). Uma revelação que, em vez de esclarecer, vem instalar a dúvida, a incerteza no lugar da verdade, obrigando não apenas a criança a uma releitura do curso dos acontecimentos mas também do seu próprio percurso identitário, assim como o leitor a uma releitura do romance à luz destas palavras finais.

Note-se, a este respeito, que a utilização do ponto de vista da loucura<sup>12</sup> enquanto forma privilegiada de potenciar a alienação grotesca e o curto-circuito com o mundo familiar, denota igualmente essa (omni)presença de uma natureza enigmática, ameaçadora, que em última instância se confunde com o vazio e a morte, como a que ocultam os ovos-pedras que a mãe de benjamim coze:

vai cozer essas pedras, comadre, são pedras perigosas, comadre tina, vou pô-las ao lume para que se abram e me deixem ver o que têm dentro. e porque terão algo dentro. porque vi como se mexiam, estão de barriga cheia. quer ver. quero. esperemos, não tarda nada explodem. deve ser magnífico. [...] e as pedras, comadre, que lhes faz. estou a ajudá-las, estão grávidas mas precisam de ajuda para parir. que coisa será essa que sai de dentro de uma pedra. o silêncio, comadre tina, o silêncio está dentro delas como eterno e inalterado, como um segredo bem guardado. imagine o que será esse sossego para sempre, não ouvir nada, não ver nada, não saber de nada, como existir sem sequer precisar de existir, porque nada se manifesta, só esse silêncio absoluto e a falta de som. (Mãe, 2015a: 144)

Impossível não lembrar, a partir destas pedras grávidas de silêncio e de segredo que instalam a dúvida na cozinha da mãe de Benjamim, noutras pedras de maiores dimensões, nos “blocos erráticos”<sup>13</sup> (Sloterdijk, 2008: 18) que Peter Sloterdijk evoca para se referir ao assombro que a presença, o Ser-aí destas pedras provoca no Eu que as contempla, no desamparo de descobrir-se a si mesmo como um “achado” incompreensível, de experimentar em si o estranhamento do mundo.

Esta natureza opressora, ominosa irá, em mais do que um momento neste romance, tornar-se personagem, invadir o espaço da vila sob diversas formas nomeadamente

<sup>12</sup> McElroy chama a esta perspetiva “the paranoid vision”, já que nela se joga o conflito entre a visão do “eu” e o ponto de vista “são”, racional, do “outro”. De acordo com o crítico, “fiction of modern grotesque does not simply negate the logic of a reasonable world; it substitutes a more forceful anti-logic, and internally consistent, imaginatively persuasive unreasonableness by which the conventional function of reason is subverted” (McElroy, 1989: 30 e ss; 28).

<sup>13</sup> Referindo-se a essas enigmáticos blocos de rocha, testemunhas da era glacial, deslocados erraticamente das montanhas para a planície com o degelo, Peter Sloterdijk afirma o seguinte: “O Eu encara-se, desprevenidamente, a si mesmo como um achado incondicional. O bloco errático experimenta-se nesse momento como um ser inquietante que, pura e simplesmente não é coisa nenhuma e que também não pode ser compreendido como reflexo das coisas. Eu não sou nenhuma coisa. [...] Os blocos erráticos estão dispersos na paisagem dos seus congéneres, como irmãos das cabeças megalíticas da Ilha da Páscoa, aparentemente decididas para sempre a não ceder o segredo da sua presença a nenhuma investigação. No entanto, aquilo com que temos de lidar não são esculturas positivas – mas antes os negativos das mesmas, vazios na série das coisas, vácuos no continuum da existente, hiatos do ser, entreabrindo-se sem motivo, tão chocantes quanto incompreensíveis para si mesmos e para os seus semelhantes. Uma pessoa acha-se a si própria e não sabe o que fazer com isso” (Sloterdijk, 2008: 17-18).



quando a tempestade, a chuva e o mar avançam pelas casas e caminhos, fazendo emergir todo um bestiário fantástico que aparece a flutuar no telhado da igreja:

e eram bichos estranhos, uns de pernas outros de penas, bichos brancos e pretos e até transparentes, havia bichos com bico e dentes ao mesmo tempo, olhos nas costas das cabeças, patas de caminhar a sair de dentro das bocas, bichos maus, bichos aflitos, bichos belos e monstros horríveis, luziam e apagavam-se e morriam a estrebuchar muito, ou tinham carnes nojentas a sair-lhes pelos poros abertos e a largar cores negras e púrpuras nas águas como infecção ou malignas defesas, e todos ali ficaram pela passagem do homem mais triste do mundo. (Mãe, 2015a: 182-183)

O corpo dinâmico, compósito, incongruente ou paradoxal que aqui encontramos, a mistura heterogênea de elementos contrários como forma de traduzir o intraduzível, de dar a ver o invisível (o intenso visualismo é uma característica do grotesco), provoca não apenas a alienação do nosso mundo familiar, mas a corrosão, se não mesmo o colapso, das nossas categorias e modelos de pensamento. Este corpo multiplica-se, agiganta-se, transforma-se, torna-se disforme, uma tinta delirante e alucinatória que dissemina e anarquiza sentidos, espalhando a dúvida como uma infecção maligna. O criador de grotescos, avisa-nos Kayser, “must not and cannot suggest a meaning” (Kayser, 1981: 185): daí o “puzzling effect” (Harpham, 1982: 6) que o caracteriza, a desorientação ou tensão, se não mesmo a “paralisia da linguagem” (Harpham, 1982: 6)<sup>14</sup> que provoca no leitor.

O grotesco é assim uma forma de desconstruir crenças e mitos, modelos de organização racional ou científica, ideologias, mecanismos de poder instituídos pelas estruturas religiosas ou sociais; mas é acima de tudo uma poderosíssima forma de interrogar os nossos medos e monstros mais íntimos, o lugar por excelência de interrogação do humano, das condições e do limiar do humano num mundo sem transcendência como é o mundo ficcional de Valter Hugo Mãe: desde logo, num mundo em que a relação original com a *physis* se transformou em relação de poder e a relação com o corpo um interdito social ou moral. Como sublinhou Maria João Cantinho, “se Valter Hugo Mãe fala de um mundo arcaico, regido por leis inflexíveis como a morte e a inevitabilidade do destino, em que os animais convivem tão estreitamente e o jugo da terra lhes é irreversível, escolhe-o por considerá-lo um espaço simbólico e que espelha o mundo contemporâneo, despojando-o das suas distrações e paliativos” (Cantinho, 2012: 232).

Neste sentido, a criança é “o espelho involuntário onde a comunidade vê ampliada, para efeitos de legibilidade e algum exemplo, a marca da sua tristeza primordial. E essa, bem se pode dizer, é a constituição intrínseca do nosso reino, isto é, da nossa humanidade pós-queda, que se sabe finita” (Mourão, 2011: 479-450). O espelho do mal-estar civilizacional que, parafraseando com alguma impropriedade Lévi-Strauss, se instalou nos nossos “tristes trópicos”.

<sup>14</sup> Como observou Geoffrey Harpham, o grotesco é um “concept without form” (Harpham, 1982: 6), uma palavra para uma “non-thing” (Harpham, 1982: 6); daí que este se defina não como uma categoria estética ou linguística, mas como um modo: na sua perspetiva, ao procurar dizer o indizível ou inominável, o grotesco designa “a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language” (Harpham, 1982: 6). O grotesco é esse momento de bloqueio, “a word for this paralysis of language” (Harpham, 1982: 6).

Mas, para lá dessa leitura do mundo contemporâneo, o grotesco está aqui também ao serviço de uma radiografia do “nosso reino” nos anos 70 do século XX, um país adormecido, quase alheado da guerra em África, repentinamente sacudido pela tempestade revolucionária; um país tão atrasado no tempo, tão prisioneiro de tabus religiosos, morais, sociais e políticos, tão fechado e isolado como a vila piscatória onde vive a criança que tem medo de transpor a fronteira das árvores para lá das quais se oculta um mundo desconhecido. Encontrar esse “lugar do homem mais triste do mundo” é, no entanto, o sentido da busca identitária de Benjamim: “era aí que, na verdade, eu queria chegar. ver. ver” (Mãe, 2015a: 77). É aí, nesse lugar inominável, que mora o grotesco.

#### 4. A máquina de fazer grotescos

##### 4.1. O corpo-animal

Em *o apocalipse dos trabalhadores*, o senhor ferreira explica a maria da graça que Ingmar Bergman é “o mais valioso dos realizadores” (Mãe, 2008: 66): “só quer saber do interior das personagens, mais nada. o resto é tudo acessório, só lhe interessa o retrato intenso do ser humano” (Mãe, 2008: 66). O mesmo poderia dizer-se da escrita de Valter Hugo Mãe. Ainda que, ao sondar essas íntimas galerias, nela frequentemente espregue o humor corrosivo de Woody Allen.

O delírio onírico-alucinatório das imagens que o grotesco põe em marcha, a “despolarização”<sup>15</sup> do real que encontramos nos seus primeiros romances, em paradoxal coexistência com o mais fotográfico (ou cinematográfico) realismo, mais não são do que uma forma de tentar esse retrato, de sondar os monstros que habitam os mais labirínticos subterrâneos da nossa interioridade<sup>16</sup>, de os expor à luz do dia e da escrita com a mesma violência das “aproximações vampíricas” da câmara de Bergman aos “rostos aflitos das personagens”. A ficção de Valter Hugo Mãe é uma poderosa máquina de filmar os muitos cinemas que nos vão na alma.

Tem sido dito reiteradamente que o tema principal do universo ficcional de Valter Hugo Mãe é o amor, a busca ou a “epifania do amor” (Real, 2011: 13), como sublinhou Miguel Real. Sem negar a importância desta temática, direi antes que a máquina constitui o núcleo temático-estrutural mais obsidiante da escrita valteriana<sup>17</sup>. Desde logo

<sup>15</sup> Uso aqui o conceito de “despolarização” tal como foi definido por Fialho de Almeida em *Vida Irônica*, entendendo por tal um processo de curto-circuito com o real e de distorção alucinatória que manifesta uma notória afinidade com a escrita de Valter Hugo Mãe. Sem querer também eu incorrer na tentação de uma qualquer classificação, atrever-me-ei a notar que, se, como afirma Eduardo Lourenço, “só a partir de Fialho” (Lourenço, 2004: 32) se pode falar, em rigor, de expressionismo grotesco, enquanto escrita pulsional, forma de expressão e de exorcização dos medos do homem moderno, Valter Hugo Mãe parece-me poder inscrever-se nesta linhagem. Porventura mais ainda do que Régio ou Brandão que Eduardo Lourenço convoca mas nos quais vê realizações imperfeitas, dada a visão metafísica que os define. Não é, todavia, esse o caso de Fialho ou de Valter. Sobre um e outro conceito, veja-se o nosso estudo (Mateus, 2008: 255-259; 354-363).

<sup>16</sup> Como refere José Gil, “diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite “interno” da humanidade do homem” (Gil, 2006: 17).

<sup>17</sup> Álvaro Manuel Machado destaca igualmente o tema da “máquina” e uma “espécie de culto de tudo o que é mecânico, a começar pelo corpo”, como o núcleo estruturante desta escrita (Machado, 2010: 208).

porque o tema da máquina permite a Valter Hugo Mãe interrogar a crescente maquinização da sociedade pós-industrial e tecnológica em que vivemos, e com ela, a vertiginosa mecanização e alienação do homem contemporâneo. Por outras palavras, o tema da máquina (nas suas diversas manifestações, sociais, sexuais, políticas, textuais) constitui para Valter Hugo Mãe uma forma de questionar o conceito de humano e seus limites, de identidade e alteridade, de denunciar a profunda desumanização das sociedades contemporâneas. De resto, não será por acaso que as palavras “máquina” e “desumanização” aparecem no título de dois romances deste autor.

O tema da máquina está já presente em *o nosso reino* quando Benjamim imagina o corpo mirrado e inútil dos homens do futuro, conectados em rede pelos fios do pensamento como máquinas:

esta noite sonhei com o futuro e pude imaginar todas as coisas, manuel, no futuro, daqui a muitos anos, o corpo dos homens vai mirrar porque não vai ser preciso para nada. as pessoas serão seres minúsculos a ocupar um espaço ínfimo e tudo estará preparado para que toda a actividade seja só mental. que importa pôr os pés no chão se tivermos um cérebro tão perfeito que consiga reproduzir essa sensação a cada momento, e se estivermos todos ligados uns aos outros, se todos nós comunicarmos através da comunhão de pedaços da nossa cabeça, estaremos como que sintonizados, a saber e entender tudo o que quisermos entender dos outros para funcionarmos como um todo, como um grande ser repleto de seres, como é deus. todas as coisas de que precisarmos estarão ao nível da nossa vontade, e se algo for mecânico existirão máquinas que se recuperam com o nosso pensamento a executarem o que quer que lhes ordenemos. (Mãe, 2015a: 90-91)

O que o sonho de benjamim nos revela sobre os homens do futuro é um corpo-máquina, antropomórfico, do qual desapareceu qualquer indício de vida, de movimento, do pulsar de um coração. Um corpo mirrado, minúsculo, inútil, estático e, ao que tudo indica, “eco-friendly” (a avaliar pelo espaço ínfimo que ocupa), que nos dá a ver a nossa própria não-humanidade, isto é, o outro in-humano em nós; que em certa medida nos dá a ver o aniquilamento do humano, o definhamento e a desintegração do corpo como antevisão da morte, afinal, como notou Kayser, a mais poderosa forma de estranhamento do “eu”. Mais do que isso, a visão onírica revela-nos um corpo fragmentado, do qual se autonomizaram algumas partes, pedaços da cabeça, um “interior” organizado e disciplinado por fios ou conexões “wireless”, mas sem mistério ou espessura, porque sem exterioridade, isto é, sem corpo de que se constitua como “interior”. Um corpo-máquina que anula a própria noção de alteridade, na medida em que todos passam a ser partes do mesmo “corpo”, funcionando como um todo, em rede, através de uma espécie de sensores no cérebro, pura reificação mental. Todos máquina, todos iguais. Por outras palavras, uma cabeça pensante, um “it” inominável, “replet[o] de seres”, como deus. Ou como esse enigmático guardador de mortos que fascina e atemoriza a criança.

Importa todavia acrescentar que benjamim sonha acrescentar a essa máquina a memória do rumor do mundo, do pulsar dos pássaros e da vida:

eu imaginei que colecionaria pássaros vivos e felizes porque lhes diria que os queria vivos e felizes, e quem sabe os ensinaria a falar se fossem pássaros da minha cabeça, e a cada momento, segundo a inspiração, eu inventaria até pássaros novos e mostrá-los-ia orgulhoso ao cérebro dos outros. e tu poderias ter cavalos, saberíamos cavalgar e eu seria a tua companhia para andar nos campos, tu a veres as crinas, eu a arejar os pássaros reunidos em bando ao redor da minha cabeça. (Mãe, 2015a: 91)

No fundo, uma máquina-corpo otimizada, ainda mais inquietante por esvaziar de sentido a noção de alteridade, por controlar o corpo enquanto lugar do animal em nós<sup>18</sup> ou máquina do desejo, por reduzir a vida a uma cópia ou mero simulacro, bem distante desse mundo primordial que atrai a curiosidade de Benjamim. Presente-se por aqui o diálogo que o texto valteriano, globalmente considerado, subliminarmente estabelece relativamente a um conceito como o de “pós-história”, tal como foi sendo discutido por Kojève<sup>19</sup> e, posteriormente, por Fukuyama ou Vilém Flusser), nomeadamente no que diz respeito à anulação da dicotomia privado/público e a um anunciado desaparecimento do homem.

Se *o nosso reino* nos dá conta de um tempo e de um espaço cosmogónicos (e neste sentido, “pré-históricos”) em coexistência com o tempo histórico de um mundo pós-queda, *o remorso de baltazar serapião* pretende ser a arqueologia do tempo anterior à “pós-história” que é já, em certa medida a nossa e que constituirá o objeto de *o apocalipse dos trabalhadores* e de *a máquina de fazer espanhóis*, romances que não será possível aqui analisar mas aos quais pensamos dedicar alguma atenção num outro lugar. O romance evoca assim um tempo que se confunde com uma vaga Idade Média e as origens nacionais: uma brevíssima referência ao rei D. Dinis e a memória dos códigos político-sociais próprios de uma sociedade feudal são a única bússola que permite ao leitor orientar-se no tempo.

Mal começa a ler as primeiras páginas, o leitor é tomado pela estranheza. Não apenas pela invenção de uma linguagem (e de uma sintaxe) que pretende evocar os tempos medievais, ainda que sem preocupações de fidelidade e sem perder em vivacidade ou

<sup>18</sup> Em *o apocalipse dos trabalhadores*, o ucraniano Andry descobrirá inicialmente no sexo com quitéria (e, mais tarde, no amor) não tanto uma “uma inversão na sua mutação para máquina” (Mãe, 2008: 62) mas “uma peça encaixando-se” (Mãe, 2008: 62) num “corpo tecnologicamente aperfeiçoado” (Mãe, 2008: 63).

<sup>19</sup> Citando a leitura hegeliana de Kojève, Agamben transcreve esta nota que aponta, diferentemente ao sonho da criança de *o nosso reino*, não para um homem-máquina mas para um regresso à animalidade, como uma das marcas da “pós-história”: «O desaparecimento do Homem no fim da história não é uma catástrofe cósmica: o mundo natural permanece aquilo que é desde a eternidade. Não é sequer uma catástrofe biológica: o Homem continua vivo como animal que se encontra de acordo com a Natureza e com o Ser dado. O que desaparece é o Homem propriamente dito, ou seja, a Ação que nega o dado e o Erro ou, em geral, o Sujeito *oposto* ao Objeto. Portanto o fim do Tempo humano ou da História, ou seja, o aniquilamento definitivo do Homem propriamente dito ou do Indivíduo livre e histórico, significa simplesmente o cessar da Ação no sentido forte do termo. O que significa, na prática: o desaparecimento das guerras e das revoluções sangrentas. É ainda o desaparecimento da Filosofia; a partir do momento em que o Homem não se modifica mais a si próprio de modo essencial, não há motivo para alterar os princípios (verdadeiros) que servem de base ao seu conhecimento do mundo e de si. Mas tudo o resto pode manter-se indefinidamente: a arte, o amor, o jogo etc.; em suma, tudo o que torna o homem *feliz*. [...] o “*American way of life*” é o género próprio do período pós-histórico e a presença atual dos Estados Unidos no mundo antecipa o futuro “eterno presente” da inteira humanidade. O regresso do homem à sua animalidade aparece então não já como uma possibilidade futura, mas como uma certeza já presente» (*apud* Agamben, 2002: 14; 21).



colorido atuais, mas sobretudo pela estranha família com a qual se vê confrontado. Uma família que tem como figura “matriarcal” da casa uma vaca, da qual deriva o apelido/alcunha pelo qual os seus membros são conhecidos; que com ela coabita, numa insólita promiscuidade, socialmente censurada pela comunidade:

a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só o diabo e gente a arder tinham destino. a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos. Mal tolerados por quantos disputavam habitação naqueles ermos, batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos, tamanho de gado, aparentados de nossa vaca, reunidos em família, haveríamos de nos destituir lentamente de toda a pouca normalidade. (Mãe, 2015b: 17)

Aquilo que choca imediatamente o leitor é a crueza, para não dizer o despudor, da voz narrativa, no caso, do próprio baltazar serapião, ao anunciar esta inconfessável genealogia e, de um modo especial, a anulação da dicotomia humano-animal que ela dá a ver. O “estranhamento” surge da unidade primordial, primitiva, dos “sargas” com a terra, traduzida na indiferenciação entre bichos humanos e “desumanos”, viventes ambos nesse “aberto”<sup>20</sup> que é mundo: “éramos gado como a vaca” (Mãe, 2015b: 40), dirá baltazar, porta-voz de uma linhagem de sargas a “cruzarem-se com bichos a hora toda” (Mãe, 2015b: 121).

A genealogia teromorfa que aqui encontramos serve de preâmbulo (e de desculpabilização, tendo em conta o “remorso”) à história de amor e de ciúme<sup>21</sup> que vai ser contada na primeira pessoa, a história da relação conjugal de baltazar e ermesinda e do ciúme obsessivo que se apodera daquele ao imaginar que ermesinda o trai com dom afonso. E também, naturalmente, para abandonar o leitor num contexto de mentalidade medieval em que a mulher surge como uma alteridade demoníaca, a voz das entranhas da terra, “abaixo de mugido e atitude” de vaca. Amor e poder andam aqui de mãos dadas.

Sente-se neste, como em todos os romances da tetralogia, “an impression of imminent desolation and disintegration” (Nogueira, 2013: 107), porventura esse contínuo “movimento metamórfico” (Adonis, 2015: 9) de que fala Adonis no prefácio à mais recente edição de *o apocalipse dos trabalhadores*, e que aqui se confunde com uma força instintiva indomável, simultaneamente criadora e destrutiva. O tema da máquina surge sob a forma de animal, “máquina” instintiva, indomesticável que nos confronta com o “inimigo” oculto dentro de nós, o mesmo será dizer, com a nossa própria animalidade.

<sup>20</sup> Refiro-me aqui ao conceito de “aberto” como “o nome *kat'exochen* do ser e do mundo”, tal como o definiu Giorgio Agamben: “O aberto que nomeia o desvelamento do ser, só o homem, aliás, somente o olhar essencial do pensamento autêntico o pode ver. O animal, pelo contrário, nunca vê este aberto” (Agamben, 2012: 82).

<sup>21</sup> Para Luís Mourão, “[n]o cerne do romance, ou no cerne do remorso de que se constitui este romance, há uma história de amor e ciúme, que é, com alguma naturalidade, a história da destruição a que conduz o ciúme, com a violência permitida pela impunidade viril da época e levada ao extremo da destruição do outro e da autodestruição. Aliás, é à luz desta história que se percebe que, no fundo, esta idade média fantasmática é sobretudo a reconstrução da cena pulsional – de algum modo primitiva, não tanto por natureza mas por cultura milenar – da guerra dos

O grotesco manifesta-se na brutalidade do sexo (e da própria linguagem), quer na forma como a linhagem dos sargas copula com a vaca da qual “descendem”, quer nos encontros de baltazar com teresa diaba:

a teresa apercebera-se da minha efusiva maneira, e estrebuchava de prazer mais acelerada nos proveitos, como lhe apetecia sempre quando era brutalizada pelo homem que atraía. a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável. E era como lhe vinha naquele fim de tarde, posta sob mim a bater com a cabeça no chão para se verter de submissão aos meus grilhões. (Mãe, 2015b: 52)

Em última instância, o sexo é, no seu modo instintivo, “animalesco”, uma manifestação dessa força obscura que consome as personagens e as puxa para “baixo”, para o “*bathos*” de uma primitiva animalidade. Simultaneamente, uma forma de domesticação do mais fraco, de dominação ou agressão, e, no caso de baltazar, na sua relação com ermesinda, uma obsessão que o conduzirá à loucura e aos gestos de que a narrativa de certa forma se constitui como “expição”; uma vingança contra a estrutura político-social que, ainda que inconscientemente, reproduz, bem como os códigos comportamentais de um machismo social e familiarmente dominante.

A disformidade física associada à animalidade e ao mal encarnado na mulher, muito em especial, reenvia-nos de imediato para uma conceção religiosa ou moral<sup>22</sup> do feio, característica do contexto medieval aqui evocado, como se pode confirmar na descrição de teresa diaba:

a diaba era só bicho e instinto [...] como um animal selvagem com muita vontade de ser doméstico [...] era disforme em pequeno, ponto pequeno, já feia para assustar as pessoas e menina, diziam, vai ser bicho do diabo a distribuir o pecado em carne tão azarada. [...] e como vingou não se imagina senão por forças demoníacas que a alimentaram. diaba, grunhindo e zurzindo em busca do prazer, pendurada em galho de homem o dia inteiro, batendo os raquíticos braços como asas, sem poder voar, sem andar direito, nem nada. (Mãe, 2015b: 83-84)

#### 4.2. O corpo-pedra

Enquanto manifestação do grotesco, o feio é assim a marca visível do poder nefasto da sedução e dos secretos poderes das mulheres, num contexto social em que a misoginia é o modo de representação dominante. Mas a “poética do excesso” (Machado, 2010: 208) que a máquina da escrita de Valter Hugo Mãe põe em marcha enquanto mecanismo de distorção grotesca adquire a sua máxima expressão na violência da relação baltazar-ermesinda. A beleza de ermesinda (“a mais bela das raparigas que existiam, diziam” [Mãe, 2015b: 32]) desencadeia tanto o amor de baltazar como a desconfiança e o ciúme

<sup>22</sup> “[L]a tradition judaïque acorde à la *laideur du mal* une importance considérable. La laideur est profondément vécue comme une *réalité ontologique* rebutante et infamante – et non pas socialement dangereuse. Elle est l'apparition

que, na sua forma excessiva de manifestação, se confunde com o ódio: a beleza é um reflexo da virtude da mulher, coisa que se torna para baltazar tanto mais insuportável quanto mais suspeita de traição ermesinda se torna. De cada vez que a suspeita o atormenta, a violência recai sobre ermesinda como castigo e como forma de estigmatização social, como instrumento de “educação” da mulher; baltazar não apenas a agride fisicamente (em violento contraste, por vezes, com a linguagem terna que utiliza), como a desfigura ou mutila (deixa-lhe um pé torto, um braço deslocado, arranca-lhe parte dos cabelos e mesmo um dos olhos). O leitor vai desta forma assistindo ao processo de degradação da beleza de ermesinda até ao ponto de dela não restar mais do que uma caricatura grotesca:

entrei em casa e, noite coberta, escuro e silencioso o momento, entrei dedo dentro de ermesinda olho arrancado. como te disse, ermesinda, prometido de coração é devido, ficarás a ver por sorte ainda, ficarás a ver melhor do que te devia deixar, mas deixo-te o outro por vez que me pareça. ou por piedade, deixo-to por piedade, e a este deito-o à terra e cubro-o para ser comido. não te preocupes agora, se dormires de mão aí tapada acordarás ainda e ainda também quando eu for e voltar. e ela pôs a mão e gritos no olho arrancado e deitou-se em desmaio para o chão. o meu pai quis acudir, mas nada o deixei ver, nem entrar, que desnecessário lho convenci. fiz eu coisa que me ocorreu, trocar olho por terra, buraco onde o deitei e trouxe um punhado para dentro e lhe enchi a cara com ela, que lhe absorvesse sangue e porcaria saindo, e secasse tanto quanto pudesse a abertura tão grande. e assim ficou. (Mãe, 2015b: 154-155)

O espetáculo do abismo entre a passividade ou impotência de ermesinda (fazendo dela uma vítima patética) e a violência fora de controlo, desmedida, de baltazar é um dos mecanismos do grotesco de que aqui se serve a máquina textual valteriana. O corpo mutilado e disforme, o olho esvaziado e deitado à terra para ser comido pelos vermes, configurando uma *vanitas* viva, o sangue devorado pela terra, ocupando o lugar vazio no corpo de ermesinda, a indiferenciação terra-mulher, são igualmente uma antevisão do indizível, a expressão do medo que advém da visão do confronto do “eu” com a morte, a desintegração do corpo, a aniquilação do “eu”.

O corpo feminino é, neste sentido, um corpo político<sup>23</sup>, provocando o olhar do leitor, inquietando-o, convocando o desejo de leitura, de interpretação e eventualmente, de subversão. Um corpo grotesco, ambivalente, que mina, desmonta e simultaneamente reforça as estruturas sociais existentes, nomeadamente aquelas que reduzem a mulher a um instrumento de dominação do poder masculino que está na base da estrutura feudal.

<sup>23</sup> Citando Natalie Davis a respeito do grotesco feminino, Mary Russo afirma o seguinte: “the image of the disorderly woman did not always function to keep women in their places. On the contrary, it was a multivalent image that could operate, first, to widen behavioral options for women within and even outside marriage, and second, to sanction riot and political disobedience for both men and women in a society that allowed the lower orders few formal means of protest. Play with an unruly woman is partly a chance for temporary release from the traditional and stable hierarchy; but it is also part of the conflict over efforts to change the basic distribution of power in society (apud Russo, 1995: 58).

Valerá a pena retomar aqui o retrato de ermesinda no final do romance, quando o remorso já se anuncia:

deixa-me ver-te de pé direito, minha ermesinda. deixa-me ver-te hirta para te apreciar dano e beleza que repartes. a minha amada nem se levantava por seus próprios apoios, havia que eu lhe deitar mãos por braço debaixo, tronco a subi-la para, numa posição breve, se deixar momentos segura, e não muito mais, porque caía cansada a condoer-se. a minha bela ermesinda, como estás. pé torto, mão para o ar, braço colado ao peito, outra mão nenhuma, olho só buraco a cabeça descarecada às peladas, altos e baixos a faltar redondez de cabeça comum. e tão aparecida continuas de beleza, pele lisa de tratamento cuidado, tão jovem, a minha amada ermesinda. deixa-te calada agora, ermesinda, servirei de todo o tempo que me aprouver e, se deus assistir a minha paciência, talvez me convença de perdão e menor importância para segredos que me guardas, porque quero perdoar-te. (Mãe, 2015b: 270)

O remorso de baltazar é afinal o de não ter sido capaz de proteger ermesinda, é o da violência sobre ela exercida ou, como ele próprio confessa, da “competência tão apurada usada na educação da minha mulher” (Mãe, 2015b: 271). O remorso de baltazar é o da convivência com a violação partilhada do irmão e de aldegues, mesmo se no final ele acaba por matá-los lançando contra eles o seu próprio corpo, “pedra do ódio construída no exercício do meu bom amor” (Mãe, 2015b: 278). Finalmente, o remorso de baltazar é o de não ter sido capaz de amar a beleza de ermesinda, como muito bem observou Luís Mourão, de querer dela apenas o corpo, mesmo se mutilado: “apenas o corpo” (Mourão, 2011: 482) é a fórmula de violência de quem é incapaz de reconhecer no outro não só uma alteridade, mas também um espelho que devolve uma mesma finitude aflita e desamparada, quer dizer, uma mesma obscuridade de alma” (Mourão, 2011: 482).

O remorso de baltazar é o de ter sido incapaz de, para além da “pedra do ódio” (Mãe, 2015b: 278) em que transformou o seu próprio corpo, não ter reconhecido no corpo de ermesinda esse bloco errático cuja opacidade e mistério o haveria de levar à descoberta de si e, dessa forma, à abertura ao outro no palco solitário do mundo. O estranhamento do mundo que o grotesco provoca em quem o contempla, a dissolução ou distorção do corpo a que procede, o mistério da alteridade que dá a ver, sob a opacidade das formas, é, em última instância, uma forma de humanização.

A impressão que o leitor colhe destes romances de Valter Hugo Mãe (porventura menos acentuada em *A Desumanização*) é a de um mundo sem transcendência<sup>24</sup>, onde as personagens, no seu desamparo ontológico, agem como marionetas cujos fios à solta se tivessem perdido da mão que os movia, sísifos liliputianos rolando diariamente a pedra que os há de esmagar. Ou como Valter Hugo Mãe dirá em *o apocalipse dos trabalhadores*, como “máquinas de trabalho a caminho da felicidade” (Mãe, 2008: 51). Mas ainda assim descobrindo nesse caminho o amor como redenção ou utopia.

Nestes tempos desumanos em que os senhores são outros, mas não menos perigosos, urge inventar um coração para a máquina em que nos transformámos.

<sup>24</sup> O que, de resto, a personagem do barbeiro esteves sem metafísica, revisitação dessoutro Esteves do poema de Álvaro de Campos, virá confirmar em *a máquina de fazer espanhóis* [Mãe, 2010a].



Entre o “fim do mundo” que encontramos em *o nosso reino* e o apocalipse dos dois últimos romances da tetralogia, alguma coisa se perdeu. E essa coisa terá sido o humano. Baltazar quis “apenas o corpo” (Mourão, 2011: 482) de ermesinda, mas a complexidade interior, a beleza da alma ou da mente, essa que faz dela humana, ter-lhe-á escapado. Justamente aquela que o seu irmão pintor procura captar nos retratos que vai compondo e que fazem dele uma “máquina de criar beleza” (Mãe, 2015: 143), capaz de elevar o corpo, de transformar o mais boçal num anjo de capela ou da corte.

Nestes tempos de apocalipse (uma ideia que Valter certamente retoma de Saramago) e de paradoxais certezas científicas, queremos apenas a mente, pura racionalidade tecnológica, a funcionalidade da máquina, correndo o risco de esquecermos o corpo que é, afinal, o lugar de encontro com o outro e com o mundo. Lugar de encontro sem o qual não haverá humanidade. Esta é a “puzzling question” para a qual a máquina de fazer grotescos nos convoca.

## Obras citadas

ADONIS

2015, “Para Saudar Valter Hugo Mãe” (prefácio). In MÃE, Valter Hugo, *O Apocalipse dos Trabalhadores*, Porto: Porto Editora: 9.

AGAMBEN, Giorgio

2012 [2002], *O Aberto: o Homem e o Animal*, Lisboa: Edições 70.

BARROS, Manoel de

2010, *Poesia Completa*, Lisboa: Caminho/Leya.

BAKHTINE, Mikhail

1970, *L’Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris: Gallimard.

BERNSTEIN, M. André

1992, *Bitter Carnival*, New Jersey: Princeton University Press.

CANTINHO, Maria João

2012, “O Filho de Mil Homens” (recensão crítica). In: *Colóquio/Letras*, 180: 230-232.

COUTO, Mia

2015, “Um Pequeno Prefácio para Contos Gigantes” (prefácio). In MÃE, Valter Hugo, *Contos de Cães e Maus Lobos*, Porto: Porto Editora: 11-12.

FREUD, Sigmund

1986, *An Infantile Neurosis and Other Works*, translated from the German under the General Editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud [1917-1919], vol. XVII, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

GAGNEBIN, Murielle

1978, *Fascination de la Laideur*, Paris: L’Age d’Homme.

GIL, José

2006, *Monstros*, Lisboa: Relógio d’Água.

GULLAR, Ferreira

2015, “Escrita Quase Fala” (prefácio). In MÃE, Valter Hugo, *O Nosso Reino*, Porto: Porto Editora: 8.

HARPHAM, Geoffrey Galt

1982, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

KAYSER, Wolfgang

1981, *The Grotesque in Art and Literature*, transl. by Ulrich Weisstein, Columbia University Press/New York: Indiana University Press.

LOURENÇO, Eduardo

2004, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3.ª edição, Lisboa: Gradiva.

MACHADO, Álvaro Manuel

2010, “A Máquina de Fazer Espanhóis” (recensão crítica). In: *Colóquio/Letras*, 175: 208-211.

MÃE, Valter Hugo

2015a [2004], *O Nosso Reino*, prefácio de Ferreira Gullar, Porto: Porto Editora.

MÃE, Valter Hugo

2015b [2006], *O Remorso de Baltazar Serapião*, prefácio de José Saramago, Porto: Porto Editora.

MÃE, Valter Hugo

2008, *O Apocalipse dos Trabalhadores*, Matosinhos: QuidNovi.

MÃE, Valter Hugo

MÃE, Valter Hugo

2010a, *A Máquina de Fazer Espanhóis*, Carnaxide: Objectiva.

MÃE, Valter Hugo

2010b, “O Sentido Provocador da Escrita” (entrevista de Maria Leonor Nunes). In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1026, 27 de janeiro: 8-9.

MÃE, Valter Hugo

2010c, “Sim, Eu Estou a Tentar Salvar o Mundo” (entrevista de Carlos Vaz Marques). In: *Ler*, março, 89: 30-39.

MÃE, Valter Hugo

2011, “Eu Só Sei Escrever Coisas Arriscadas” (entrevista). In *Bibliotecário de Babel* (blog de José Mário Silva), 28 de setembro.

MANGUEL, Alberto

2015, “O Filho Universal” (prefácio). In MÃE, Valter Hugo, *O Filho de Mil Homens*, Porto: Porto Editora: 10.

MATEUS, Isabel Cristina

2008, *Kodakização e Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco em Fialho de Almeida*, Lisboa: Caminho/Leya.

McELROY, Bernard

1989, *Fiction of the Modern Grotesque*, London: The Macmillan Press.

MOURÃO, Luís

2011, “Valter Hugo Mãe: a Lei Menor dos Temas Maiores”. In: SILVA, Amadeu; MARTINS, José Cândido; GONÇALVES, Miguel (org.), *Pensar a Literatura no Século XXI*, Braga: Universidade Católica Portuguesa: 479-485.

NOGUEIRA, Carlos

2013, “The Novels of Valter Hugo Mãe”. In *Portuguese Studies*, 29 (1): 106-126.

NUNES, Maria Leonor

2010, “Valter Hugo Mãe: a Máquina da Criação”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1026, 27 de janeiro: 6-8.

CANIBAL, Adolfo Luxúria

2011, "A Natureza na Prosa de Valter Hugo Mãe". In QUEIROZ, Ana Isabel; CASTRO, Inês d'Ornellas e (coord.), *Falas da Terra no Século XXI / What do We See Green?*, Lisboa: Esfera do Caos 189-205.

REAL, Miguel

2011, "A Epifania do Amor". In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1070, 5 de outubro: 13.

REAL, Miguel,

2010, "Sem Tecto, entre Ruínas". In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1026, 27 de janeiro: 10.

RUSKIN, John

s.d. [1851-1853], *The Stones of Venice*, edited by Ernest Rhys, vol. III, London/New York: Everyman's Library.

RUSSO, Mary

1995, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, London/New York: Routledge.

SARAMAGO, José

2015, "Prefácio". In MÃE, Valter Hugo, *O Remorso de Baltazar Serapião*, Porto: Porto Editora: 7-9.

SILVA, José Mário

2010, "A Vulnerável Metafísica da Terceira Idade". In *Atual*, jornal *Expresso*, 23 de janeiro: 32.

SLOTERDIJK, Peter

2008, *O Estranhamento do Mundo*, trad. de Ana Nolasco, Lisboa: Relógio d'Água.