

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM VALTER HUGO MÃE – ANÁLISE
LITERÁRIA**

Leonardo Emanuel Pinto Almeida Simões

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa

Orientado pela Professora Doutora Margarida Santos Alpalhão

Junho de 2024



CC BY-NC-SA 4.0 TEXTO LEGAL

Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

AGRADECIMENTOS

Agradeço à família e amigos (maiores pilares da minha existência) pela compreensão, paciência e carinho durante toda a duração da redação das presentes páginas. Agradeço ainda à minha excelente orientadora, sem a qual este trabalho nunca teria sido concluído.

A todas as mulheres e homens que lutaram e lutam – pacificamente – por um mundo livre de sexismo. À minha irmã e à sua resiliência. Aos poetas da minha vida.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 20 de junho de 2024

Nome completo/Full name: Leonardo Emanuel Pinto Almeida Simões

Assinatura/Signature:



manuscrita ou digital / handwritten or digital

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM VALTER HUGO MÃE – ANÁLISE LITERÁRIA

Resumo:

Valter Hugo Mãe é um escritor português conhecido por uma obra substancial, a qual contém interessantes dinâmicas de género, sendo que uma parte considerável dos seus romances parece enfatizar particularmente a feminilidade das coisas e das pessoas. A sua escolha relativamente ao apelido artístico que assume constitui uma aceitação deliberada da sua própria dimensão feminina. Partindo desta ideia, este estudo tem como objetivo explorar a representação da mulher e da feminilidade na obra de Mãe, com foco em dois romances centrais – *o remorso de baltazar serapião* (2006) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Através de uma análise qualitativa, examinamos personagens femininas e outros elementos literários que transmitem aspetos da feminilidade. Adicionalmente, consideramos a interação entre personagens masculinas e feminilidade, contextualizando estas dinâmicas dentro de realidades culturais amplas. Ainda, a função do narrador como influenciador da nossa perceção das personagens femininas e da feminilidade é igualmente explorada, assim como a linguagem assente em simbolismos vários que Mãe tem vindo a desenvolver na sua obra. Os romances analisados abordam temas de amor e irmandade, mas também violência e destruição, contendo em si dinâmicas complexas que desafiam, por vezes, os papéis e estereótipos tradicionais de género. Em suma, este estudo afirma e defende que a representação das mulheres e da feminilidade em Valter Hugo Mãe é multifacetada e ricamente diversificada, capturando a complexidade das experiências e identidades femininas nas suas narrativas. Os seus retratos oferecem perspetivas profundas sobre a condição humana e a dinâmica social, particularmente no que diz respeito ao género.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe; literatura portuguesa; feminilidade; mulher; representação; género.

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN VALTER HUGO MÃE – LITERARY ANALYSIS

Abstract:

Valter Hugo Mãe is a Portuguese writer known for a substantial body of work that contains interesting gender dynamics, with a considerable part of his novels seeming to particularly emphasize the femininity of things and people. The choice of his artistic surname constitutes, by itself, a deliberate acceptance of his own feminine dimension. Based on this idea, this study aims to explore the representation of women and femininity in Mãe's work, focusing on two central novels – *o remorso de Baltazar serapião* (2006) and *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Through qualitative analysis, we examine female characters and other literary elements that convey aspects of femininity. Additionally, we consider the interaction between male characters and femininity, contextualizing these dynamics within broader cultural realities. Furthermore, the role of the narrator as an influencer on our perception of female characters and femininity is equally explored, as is the language based on various symbolisms that Mãe has been developing in his work. The novels analyzed address themes of love and sisterhood, but also violence and destruction, containing complex dynamics that sometimes challenge traditional gender roles and stereotypes. In short, this study affirms and defends that the representation of women and femininity in Valter Hugo Mãe's work is multifaceted and diverse, capturing the complexity of female experiences and identities in its narratives. His literary portraits offer profound insights into the human condition and social dynamics, particularly regarding gender.

Keywords: Valter Hugo Mãe; Portuguese literature; femininity; woman; representation; gender.

LA REPRESENTATION DES FEMMES CHEZ VALTER HUGO MÃE – ANALYSE LITTÉRAIRE

Résumé :

Valter Hugo Mãe est un écrivain portugais connu pour son œuvre importante qui contient d'intéressantes dynamiques de genre. Une partie de ses romans semble mettre particulièrement l'accent sur la féminité des choses et des personnes. Le choix concernant son surnom artistique constitue une acceptation délibérée de sa propre dimension féminine. Partant de cette idée, cette étude vise à explorer la représentation des femmes et de la féminité dans l'œuvre de Mãe, en se concentrant sur deux romans – *o remorso de baltazar serapião* (2006) et *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Grâce à une analyse qualitative, nous examinons les personnages féminins et d'autres éléments littéraires qui véhiculent des aspects de la féminité. De plus, nous considérons l'interaction entre les personnages masculins et la féminité, en contextualisant ces dynamiques dans des réalités culturelles plus étendues. Le rôle du narrateur en tant qu'influenceur de notre perception des personnages féminins et de la féminité est également exploré, tout comme le langage basé sur divers symbolismes que Mãe a développé dans son travail. Les romans analysés abordent des thèmes d'amour et fraternité, mais aussi de violence et destruction, contenant des dynamiques complexes qui questionnent parfois les rôles et stéréotypes de genre. Cette étude affirme et défend ainsi que la représentation des femmes et de la féminité chez Mãe est multiforme et diversifiée, capturant la complexité des expériences et des identités féminines dans ses récits. Ses portraits offrent un aperçu profond de la condition humaine et des dynamiques sociales, notamment en ce qui concerne le genre.

Mots-clés : Valter Hugo Mãe; Littérature portugaise; féminité; femme; représentation; genre.

ÍNDICE

I – INTRODUÇÃO	1
II – PANORAMA DOS ESTUDOS SOBRE AS MULHERES NA LITERATURA.....	4
III - O AUTOR.....	7
3.1. A MATERNALIDADE DE MÃE.....	7
3.2. O RAPAZ ESTRANHO QUE REPUDIAVA AS MAIÚSCULAS	9
3.3. A GEOGRAFIA GENESÍACA DE MÃE	10
IV – REPRESENTAÇÕES	13
4.1. PROBLEMA INAUGURAL – O QUE É A MULHER E A FEMINILIDADE?	13
4.2. RETRATOS MASCULINOS DE SERES FEMININOS	14
4.3. A DESVALORIZAÇÃO DA MULHER COMO FERRAMENTA LITERÁRIA FEMINISTA	16
V – O REMORSO.....	21
5.1. A INTEMPORALIDADE DO REMORSO QUE NOS CONSOME	22
5.2. O GROTESCO E O PRIMITIVISMO DO REMORSO	27
5.3. A VACA FULCRAL E A INSIGNIFICÂNCIA DA MÃE	32
5.4. A FEMINILIDADE QUE RESIDE NO MASCULINO – TRAÇOS DE ALDEGUNDES	37
5.5. DINÂMICAS DE PODER ENTRE AS DIFERENTES PERSONAGENS.....	40
VI – O APOCALIPSE	46
6.1. A MULHER APOCALÍTICA COMO IGUAL E POUCO TERRENA	47
6.2. A VIOLÊNCIA FEMININA – DO ENVENENAMENTO PASSIVO AO SUICÍDIO.....	51
6.3. O DESFECHO DO AMOR COMO ESCOLHA ELEMENTAR EM DUAS VARIAÇÕES	56
6.4. AS CARPIDEIRAS (COMO FAZER UM INTERVALO DA VIDA).....	61
6.5. COPULAÇÃO DA FEMINILIDADE E MASCULINIDADE INVERTIDAS	63
6.6. IRMANDADE E AVERSÃO EM CONTEXTO APOCALÍPTICO E REMINISCÊNCIAS PIGMALIÓNICAS	65
VII – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
7.1. CONCLUSÕES.....	72
7.2. POSSÍVEIS ESTUDOS FUTUROS.....	78
BIBLIOGRAFIA	79

I – INTRODUÇÃO

Valter Hugo Mãe, nascido Valter Hugo Lemos a 25 de setembro de 1971 em Angola, é um escritor que conta com uma obra de extensão considerável, estando esta repleta de dinâmicas de género, havendo uma clara ênfase na feminilidade das coisas e das pessoas. Se tivermos em conta o sobrenome artístico escolhido pelo autor, o qual é o termo inquestionavelmente mais feminino de todo o vocabulário existente na universalidade das línguas orais (e não só), não podemos crer que haja aqui qualquer tipo de coincidência, mas antes uma necessidade indispensável de o autor assumir a própria dimensão feminina, dimensão esta que reside, de diversas formas, em todos os seres humanos, independentemente do género de cada um. Este nome artístico funciona, assim, e por si só, como uma poderosa metáfora para a sua abordagem literária (e possivelmente artística na sua globalidade), que ponderamos estar na base de uma procura pela desconstrução de estereótipos de género e um desejo de exploração afincada da complexidade das identidades humanas em todo o seu esplendor e imperfeição.

Deste modo, com o presente trabalho, procuraremos compreender as particularidades que podemos associar à representação das mulheres e da feminilidade na obra do autor. Para esta finalidade, procederemos essencialmente à análise de personagens femininas de dois romances que consideramos extremamente relevantes para o que aqui se propõe: *o remorso de baltazar serapião* (2006) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), que correspondem, respetivamente, ao segundo e terceiro romances do autor, mas sendo ambos bastante singulares e diferenciados entre si no que diz respeito à linguagem empregue pelo autor e os espaços sociais e emocionais criados por este. Para além das personagens explicitamente femininas, outros elementos literários importantes que consideremos ser suscetíveis de veicular elementos de feminilidade serão igualmente considerados. Ainda, a maneira como as personagens masculinas e a masculinidade na sua generalidade se relacionam e interagem com as personagens femininas e o conjunto de outros elementos transmissores de feminilidade será igualmente tida em conta.

Na sua generalidade, a elaboração da presente investigação parte do princípio de que, em graus variados, a literatura reflete a cultura na qual é produzida e, por isso, as duas obras literárias em questão são suscetíveis de espelhar as realidades culturais de diferentes estratos,

desde a camada mais direta em relação ao autor (cultura portuguesa), à mais abrangente (uma possível cultura universal, à escala da Humanidade), passando por camadas intermédias, tais como a cultura ibérica ou a cultura europeia. Por uma questão de economia e congruência, o nosso foco cairá, sempre que possível, sobre as realidades culturais mais universais e, por razões relacionadas com a nossa bagagem cultural própria, as nossas formulações terão inevitavelmente um cariz essencialmente europeu. Ainda, tendo em conta as problemáticas sociais associadas aos géneros, incluindo a desigualdade e a falta geral de equidade entre homens e mulheres, a presente análise pode revelar ser valiosa para uma melhor compreensão das dinâmicas e desafios resultantes dessas mesmas questões sociais.

Consideramos ser de uma importância assinalável (e que sirva de advertência) o facto de ambas as obras serem inquestionavelmente devastadoras e, a nosso ver, a sua leitura provocar sentimentos muito fortes nos leitores. É ainda importante que alertemos que, tendo em conta que a presente análise literária se enquadra no método de pesquisa qualitativo, a própria realização desta assumirá diferentes formas, que irão evoluir consoante as necessidades identificadas no decorrer do processo que, por sua vez, estará igualmente em permanente progressão ao longo de toda a análise.

De maneira a servir de auxílio à nossa compreensão de certos elementos presentes na obra valteriana, fomos levados a contactar o autor para uma possível entrevista ou simples discussão, na expectativa de que este pudesse esclarecer algumas das nossas questões mais prementes. Após uma primeira tentativa, não obtivemos resposta. De acordo com as informações que podemos obter através dos meios de comunicação social, a vida de Mãe tem, recentemente, vindo a ser marcada por fortes perdas, nomeadamente devido ao falecimento da artista plástica e sua grande amiga Isabel Lhano (em dezembro de 2023), ou ao falecimento do seu sobrinho, assim como pelas atribulações associadas à preparação e publicação do seu novo romance – *Deus na Escuridão* (2024). Por estas razões, decidimos não prosseguir com a nossa tentativa de contacto, compreendendo e aceitando plenamente a indisponibilidade do autor, e respeitando o seu luto e o seu tempo.

É igualmente importante que justifiquemos e defendamos previamente o nosso uso (à primeira vista inadequado) de minúsculas, que será visível sempre que nos referirmos a qualquer personagem, local ou obra valteriana, desde que estes estejam assim escritos na sua versão original (de notar que esta particularidade está apenas presente nos quatro primeiros romances de Mãe, entre os quais os dois que compõem o nosso *corpus* central). Embora

estejamos plenamente cientes das normas ortográficas vigentes na língua portuguesa, independentemente da variante (em que os nomes próprios se escrevem sempre com uma maiúscula, assim como qualquer outra palavra, quando ocorre no início de uma frase), esta decisão prende-se pela nossa preocupação em representar o universo valteriano tal como este foi pensado, com a maior fidelidade possível. Isto implica que evitemos toda e qualquer deformação da estética da escrita do autor quando recorremos a elementos desta. Assim, embora impactante, e dada a natureza destas páginas (que se inserem no domínio dos Estudos Literários), defendemos vivamente a nossa decisão.

No âmbito da ortografia valteriana, consideramos também importante referir que, de acordo com as nossas análises bibliográficas, duas tendências distintas parecem coexistir, no que diz respeito aos estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Assim, por um lado, uma grande maioria dos estudos sobre o autor feitos em Portugal adotam esta mesma grafia – onde as letras maiúsculas são inexistentes –, sempre que se dá a necessidade de referir o nome de uma personagem ou lugar que no romance em questão assim esteja originalmente escrito. Por outro lado, os estudos provenientes do Brasil com que nos deparámos parecem seguir a tendência inversa – as normas de ortografia da língua portuguesa são plenamente respeitadas. Claro está, dentro de ambas as tendências há espaço para exceções, não constituindo estas constatações regras rígidas.

Tendo devidamente clarificado os pontos essenciais para uma compreensão adequada desta análise, avançamos agora para a apreciação do panorama atual dos estudos feitos neste âmbito e para a apresentação de alguns fundamentos teóricos de grande importância, que servirão como base para as subseqüentes páginas. Consideramos que estes fundamentos teóricos são cruciais não apenas para contextualizar a nossa investigação, mas igualmente para fornecer um enquadramento consistente que orientará o processo analítico. Seguidamente, após uma breve exploração de algumas especificidades que, em linhas gerais, se destacam na escrita de Mãe, procederemos à análise de cada uma das obras principais que compõem o nosso *corpus*, com base nas diversas formas de representação das mulheres e da feminilidade nos romances valteriano. A partir desta análise, extrairemos posteriormente as nossas inferências e conclusões propriamente ditas.

II – PANORAMA DOS ESTUDOS SOBRE AS MULHERES NA LITERATURA

Historicamente, no que diz respeito ao mundo ocidental, as mulheres foram, em grande medida, vistas como o género mais fraco, sendo frequentemente privadas dos direitos que eram concedidos aos homens. Desde a impossibilidade de manterem autonomia a nível económico, corporal, ou simplesmente a nível social, à inelegibilidade para participarem na vida democrática (através do poder de voto), foram e são de natureza variada as duras realidades às quais as submetemos coletivamente. Esta inferiorização absurda é bastante clara nas produções literárias ao longo dos séculos, merecendo já alguma atenção no âmbito da análise literária como disciplina. Por sua vez, é inegável o valor representativo destas produções literárias, as quais deixam transparecer adequadamente esta desvalorização nefasta:

(...) although male and female archetypes in literature (pre-heroes, if you will), start off at the same point, very important particulars preclude similar resolutions. These details that influence character development are often caused by the divergent roles and opportunities afforded to the sexes. The roles of women in literature may be seen as cages—small and unnaturally restricting. (...) Few women characters are given the strength or courage to resist these limits. Women are kept innocent and ignorant, are protected from all that may threaten the sanctity and purity of what the world (male), wants a woman to be. (...) If a woman is not what she is supposed to be – what then, must a man do to keep up with her? Since women are prevented from being heroes, it is only fitting that men will overdo their own heroic role. A woman is seen as eternally waiting to be saved, constantly dependent, a victim, usually in the name of love. (Savitt, 1982, p. 4)

Através das nossas leituras, compreendemos que as preocupações que os estudos literários têm concedido às mulheres na literatura têm vindo a crescer ao longo das últimas décadas, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Podemos teorizar acerca das razões que podem ser atribuídas a este aumento de interesse. Estas podem eventualmente estar associadas ao movimento feminista, que ganhou força durante esse período, ou ainda a uma crescente conscientização sobre a importância de se abordar questões de género em diversas áreas do conhecimento. Porém, após pesquisas de fontes variadas, verificamos que

a grande maioria dos esforços se concentram na Mulher como autora, e não como personagem que pode constituir uma representação relevante da maneira como a sociedade/cultura englobante vê este importante segmento da população. Notamos ainda que grande parte dos estudos disponíveis se insere no campo dos estudos de gênero e do feminismo e, conseqüentemente, menos focados nos estudos literários. Assim, na nossa compreensão, vemos uma clara indicação de uma lacuna ou negligência significativa nos estudos literários, que pode remeter para uma opção coletiva possivelmente premeditada.

De maneira a melhor entendermos a complexidade da representação das mulheres e da feminilidade na literatura, é crucial que exploremos a relação entre o contexto histórico e social em que as obras foram e são escritas e a maneira como as personagens e os elementos femininos são construídos. Consideramos que a literatura não reflete somente as componentes culturais, sociais, políticas e religiosas do tempo a que corresponde, funcionando como um documento histórico, mas é igualmente capaz de influenciar e moldar as percepções sociais, assumindo assim o papel de ferramenta sociológica, sendo passível de afetar a sociedade a níveis variados de importância e, por conseguinte, é igualmente capaz de condicionar a realidade do feminino na sua generalidade.

Ao longo das nossas pesquisas, deparámo-nos com um número considerável de estudos focados em autoras femininas, essencialmente pertencentes ao mundo anglófono, e nas suas obras, tais como Virginia Woolf, Margaret Atwood, Jane Austen, entre outras¹. Por outro lado, foi significativa a quantidade de estudos focados na representação das mulheres na literatura de ficção com os quais nos deparámos, embora a grande maioria destes não aluda direta, ou indiretamente, à literatura lusófona (uma vez mais, notámos uma prevalência de ensaios relevantes essencialmente para a literatura anglófono, embora nos tenhamos igualmente deparado com alguns ensaios alusivos à literatura francófona, havendo uma clara preferência pela literatura publicada no continente europeu, negligenciando-se visivelmente a literatura dos países africanos de língua oficial francesa).

Dos escassos estudos extensos que fazem alusão à literatura de língua portuguesa, destacamos os seguintes, pondo uma ênfase especial na obra de Deolinda Adão, dada a sua

¹ Em Portugal, autoras como Maria Teresa Horta e Lídia Jorge têm explorado temas de identidade, resistência e autonomia feminina. No Brasil, autoras como Clarice Lispector ousaram dar visibilidade a experiências femininas diversas, abordando questões igualmente importantes. Estas têm sido alvo de alguma atenção na esfera dos estudos literários.

enorme qualidade académica, completude e até mesmo devido à sua aproximação à análise que aqui nos propomos a realizar: Adão (2013) e Pereira & Gillies (2018).

De resto, apesar de Valter Hugo Mãe ser um autor relativamente recente, alguns estudos foram já publicados sobre a sua obra. A publicação que mais se destaca, especialmente pela sua completude e extensão, é a compilação de estudos sobre o autor reunidos sob o título *Nenhuma Palavra é Exata* (organizada por Carlos Nogueira, 2016) à qual recorreremos extensivamente ao longo das nossas pesquisas. Porém, não parecem existir ainda estudos relevantes feitos sobre Mãe que se debrucem sobre a representação da Mulher e da feminilidade na sua generalidade, à exceção da publicação de Maria de Lourdes Pereira (2016) intitulada *o remorso de baltazar serapião – tratado de educação feminina*, a qual aborda brevemente o tema, mas, a nosso ver, de maneira demasiado ligeira, sendo um ensaio bastante breve e, por isso, não comparável ao que propomos nas presentes páginas.

Em suma, o panorama dos estudos sobre a representação das mulheres e da feminilidade na literatura é razoavelmente vasto e multifacetado. Porém, este domínio de estudos apresenta ainda uma insuficiência a vários níveis, pois está concentrada essencialmente na Mulher como autora e não como personagem, sendo ainda que a literatura lusófona necessita de maior atenção neste sentido, quando comparada com outras literaturas (nomeadamente a anglófona e a francófona). Assim, continuar a expandir este campo de estudo e focá-lo nas literaturas portuguesa, brasileira e luso-africana é essencial para uma compreensão mais completa e inclusiva da literatura como arte, e da sociedade como um organismo vivo e em constante transformação.

III - O AUTOR

3.1. A Maternalidade de Mãe

és um rapaz estranho valter hugo mãe aí metido
num amor nenhum que te magoa e esperas ter
lugar no mundo com tanto que o mundo tem de distraído
(Mãe, 2018, p. 69)

O autor que aqui é posto em posição central sobressai, primeiramente, devido ao sobrenome que escolheu para si mesmo – “Mãe” – sendo o seu nome de nascença Valter Hugo Lemos. Quando analisado com cuidado, este termo, para além do óbvio grau de parentesco a que corresponde, pode também ser associado a diferentes conceitos, tais como os de “origem” e “criação”, mas igualmente de “proteção” e “educação”. Este batismo atípico, dado o seu enorme valor semântico e carga simbólica, deve introduzir a nossa análise propriamente dita. A propósito da escolha deste nome, no episódio de *Herdeiros de Saramago* que lhe é consagrado, Mãe afirma o seguinte:

O nome de um autor já é um problema literário. Chamar-me Valter Hugo Mãe, desde o meu lugar de homem, até ao lugar extremo da Mãe é outro lado de lá do que é ser-se pessoa. Acontece toda a amplitude da humanidade. (RTP, 2020)

O autor deixa transparecer, de facto, traços que podemos classificar como maternos, sendo a sua obra o produto dessa maternidade (os filhos vão crescendo em número, à medida que os livros e outras produções artísticas vão sendo publicados). Entre poemas, romances, contos e letras de canções (entre outras produções artísticas²), o conjunto das obras de Mãe compõem uma família inquestionavelmente diversa. Quando bem analisado, apercebemo-nos de que o próprio conceito de maternidade simboliza uma miríade de conceções abstratas,

² Para além de escritor (poeta, prosista, letrista, contista), Valter Hugo Mãe dedica o seu tempo a outras ocupações ligadas igualmente às artes, nomeadamente a de artista plástico e cantor (com a banda Governo), entre várias outras.

tais como “cuidado”, “criação”, “amor incondicional” ou até mesmo “globalidade”, as quais acabam por ter presença em vários temas abordados nas suas obras.

No romance *A Desumanização* (2013), Valter Hugo Mãe presenteia-nos com algumas passagens muito interessantes que nos fazem especular amplamente acerca da sua própria conceção dos universos que estão possivelmente contidos nas palavras “mãe” e “maternidade”, entre as quais destacamos a seguinte:

As mães têm uma sonda que assinala os filhos num mapa emocional muito preciso. Assinala os seus movimentos, o próximo ou distante que estão. Dizia assim. As mães sabem. Como se tivessem um mapa em forma de coração, cheio de pequenas luzes avisando dos ventos, das tempestades, exposto diante dos olhos filtrando tudo. Antes de verem o chão e as paredes da casa, antes de verem o gado e os rostos dos maridos, as mães veem o coração onde mapearam os filhos e a partir do qual ponderam as tempestades. (Mãe, 2013, p. 115)

Esta compreensão é narrada por Halla, uma menina muito jovem que perde a sua irmã gémea e, com ela, metade da sua identidade. Através da compreensão infantil que nos chega pela voz da narradora-protagonista, Mãe revela uma dimensão destes conceitos abstratos que parece estar fortemente ligada à própria necessidade de atenção maternal.

Ademais, num tom consideravelmente mais pessoal, o autor dá-nos uma pequena amostra da relação que possui com a sua própria mãe: “A minha mãe é fundamental na minha vida. Quando alguma coisa de bom me acontece, parece que fico feliz por ela. É esquisito, o gostarmos daquilo que nos acontece porque gostarmos dos outros.” (RTP, 2020). Ainda neste sentido, consideramos pertinente referir a publicação do livro *A minha mãe é a minha filha* (2022), o qual serve seguramente como homenagem à sua própria mãe, sendo o autor não só filho, mas também mãe da mesma, remetendo-nos para uma maternidade inevitavelmente contida na sua identidade. Parece-nos de uma importância e de uma pertinência bastante claras guardar estas informações em mente aquando da leitura das duas obras seleccionadas para a nossa análise (e, de resto, para a leitura de todas as outras publicadas pelo autor), pois as personagens e os elementos femininos contidos nos romances serão, decerto, consequência direta ou indireta da maneira como o autor percebe e se relaciona com as mulheres que integram a sua vida.

Em suma, embora as razões exatas da escolha do apelido de Valter Hugo Mãe possam (e devam) permanecer especulativas, é inegável o facto de estas serem passíveis de

acrescentar uma interessantíssima camada de universalidade, intriga e simbolismo à sua identidade como escritor (e, de resto, como artista na sua globalidade), convidando os leitores a embrenharem-se na grande diversidade de temas e significados presentes nas suas ricas produções.

3.2. O Rapaz Estranho que Repudiava as Maiúsculas

Os quatro primeiros romances de Valter Hugo Mãe, incluindo *o remorso de baltazar serapião* (2006) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), foram inteiramente escritos e publicados em letras minúsculas, não contendo uma única letra maiúscula³. O autor presta-nos algumas explicações em relação a esta rara propriedade:

O meu plano era escrever em minúsculas, sem letras capitais, a vida inteira. Queria muito que a forma como escrevo aludisse imediatamente a uma igualdade e uma frontalidade em relação a todos os assuntos. Não havia assuntos capitais. Tudo era passível de fazer parte da literatura, mas a questão das minúsculas tornou-se tão premente, tão frequente em todas as conversas, em todas as entrevistas, que eu precisei de fugir daquilo. Mas continuo a achar que estava certo. (RTP, 2020)

Esta é uma das particularidades da obra de Mãe que a fazem sobressair consideravelmente, embora tenha sido descontinuada a partir da publicação de *O Filho de Mil Homens* (2011). O resultado é visualmente homogénico e confere ao texto um carácter assente tanto na informalidade quanto num certo nível de humildade, para além do supramencionado repúdio pela hierarquia em prol de um sentido de igualdade, acabando ainda por fazer-nos encarar a sua escrita como sendo mais fluída, quando comparada com aquela que foi feita seguindo as convenções mais tradicionais da ortografia portuguesa.

Ao despojar o texto das *nuances* resultantes do uso de maiúsculas e minúsculas (e consequentes distinções), o autor obriga-nos a focar no conteúdo dos romances que constituem a chamada “tetralogia das minúsculas”. Esta escolha que, como vimos, não se

³ As quatro obras em questão são *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010). De resto, toda a obra poética de Valter Hugo Mãe foi escrita recorrendo exclusivamente a letras minúsculas.

resume a uma singularidade estética, chega até nós com um teor rico em implicações simbólicas, dando-nos uma amostra de alguns valores possivelmente meta-artísticos do autor. Além disso, a decisão de Mãe de usar apenas letras minúsculas pode ser vista como uma forma de democratizar a linguagem e desafiar as convenções literárias estabelecidas. Ao nivelar o campo de jogo linguístico, o autor subverte as expectativas do leitor e questiona as normas tradicionais de hierarquia e formalidade na escrita, as quais não são frequentemente representativas da linguagem geral utilizada no cotidiano (pensemos nas diferentes formas que assumem as representações literárias dos diálogos). Esta abordagem pode ainda ser interpretada como uma declaração contra a elitização da literatura e a favor de uma maior acessibilidade e inclusão.

A “tetralogia das minúsculas” não só destaca a habilidade de Mãe em experimentar com a forma e o estilo, ao adotar práticas que resultam em efeitos visualmente distintos, mas também enfatiza a sua preocupação com os temas de igualdade e justiça social. Ao remover as maiúsculas, o autor procede à remoção simbólica de barreiras e distinções que muitas vezes permeiam a sociedade. Este gesto artístico parece refletir a visão de um mundo onde a diferença não constitui, de todo, uma desvantagem. De resto, e na nossa compreensão, a mudança para o uso de letras maiúsculas nas suas obras subsequentes não deve ser vista como um abandono dos seus princípios, mas talvez como uma adaptação necessária do seu estilo literário às exigências do mundo literário atual. Consideramos que a partir de *O Filho de Mil Homens* (2011), Valter Hugo Mãe continua a explorar temas profundos e universais, mantendo a essência da sua mensagem original, mas adaptando a forma da sua obra, de maneira a que esta seja assim encarada com seriedade pelos leitores e críticos literários. Assim, a singularidade das suas primeiras obras continua a ressoar na sua produção posterior, demonstrando a versatilidade e a profundidade da sua arte.

3.3. A Geografia Genesíaca de Mãe

Deolinda M. Adão (2013), referindo-se à problemática da identidade, recorre às palavras de Ronaldo Correia de Brito, o qual afirma o seguinte: “todos os escritores têm a sua geografia, e toda a sua obra é marcada por essa localização identitária – há algo que a gente carrega e que é a nossa verdade”. A autora prossegue, clarificando que “todos os

escritores escrevem a partir de um espaço geográfico, mítico ou ideológico” (Adão, 2013, p. 18). Neste sentido, parece-nos pertinente teorizar acerca do próprio espaço geográfico de Mãe. Não queremos aqui fazer alusão à geografia física (Saurimo, Angola, Vila do Conde, Portugal), mas sim aos espaços mentais que podemos inferir a partir das nossas análises.

Em geral, notamos que no conjunto dos romances escritos por Mãe, este recorre a países bastante diferentes para criar os seus opulentos universos literários, que demonstram ter um teor de plasticidade tão vasto quanto o que parece ser esteticamente necessário. Assim, para além do uso extensivo de um Portugal cuidadosamente moldado às necessidades de cada romance – como é o caso de *O Filho de Mil Homens* (2011) ou *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) –, o autor recorre também a cenários pensados em outros países bastante singulares, tais como a Islândia em *A Desumanização* (2013), o Japão em *Homens Imprudentemente Poéticos* (2013) ou o Brasil em *As Doenças do Brasil* (2021).

Tal como referido por Ana Cristina Correia Gil (2016), “Muitos são os textos de teor mais universalizante, em que estão em causa valores, ideais e sentimentos que transcendem as fronteiras de uma nação” (p. 114). Deste modo, acreditamos que esta tendência tão insistente para a globalidade (especialmente a partir da conclusão da “tetralogia das minúsculas”), que de resto já associámos ao próprio conceito de maternidade, indica um interesse genuíno pelo mundo e todas as pessoas contidas neste, assim como as suas respetivas culturas, atribuições, diferenças e semelhanças. As suas variadíssimas abordagens permitem-lhe, como romancista (e, de resto, como artista na sua globalidade), interagir com diferentes contextos sociais, históricos e culturais, enriquecendo exponencialmente a sua narrativa através deste intercâmbio multifacetado. Por exemplo, em *A Desumanização* (2013), a escolha da Islândia como cenário não é meramente de natureza geográfica, servindo antes como um complemento muito específico à história que nos é contada. Assim, este país repleto de paisagens gélidas e desoladas espelha o processo de desumanização interna das personagens, criando uma sinergia entre os espaços físicos que são descritos e os estados emocionais que vamos inferindo através da leitura. Já em *Homens Imprudentemente Poéticos* (2013), compreendemos que o Japão é o local ideal para servir de fundo ao romance, dada a estética, a filosofia e os aspetos sociais associados a este país, sendo que estes elementos se alinham perfeitamente com a narrativa poética e o tom frequentemente introspetivo do romance.

No geral, a escolha do autor de ambientar os seus romances em diferentes realidades territoriais, temporais, sociais e culturais reflete a sua versatilidade artística, amplitude temática e compromisso para com as complexidades da experiência de se ser humano, com tudo o que este tem em termos de incompletude. Neste sentido, inferimos que os espaços imaginados e explorados na escrita de Valter Hugo Mãe são extremamente vastos e frutíferos, abrangendo dimensões que equiparamos às da génese do mundo.

IV – REPRESENTAÇÕES

4.1. Problema Inaugural – O que é a Mulher e a Feminilidade?

A palavra “mulher” é, em si, tal como a grande maioria das palavras presentes em todas as línguas naturais, arbitrária. Porém, esta é usada para nos referirmos a um tipo de ser que tem correspondência bem visível no universo da realidade palpável – todos os membros da espécie humana que pertencem ao género feminino.

Simone de Beauvoir, partindo de uma abordagem simplista, começa o longo trabalho de a definir recorrendo às seguintes palavras: “C’est bien simple, disent les amateurs de formules simples: elle est une matrice, un ovaire; elle est une femelle: ce mot suffit à la définir.” (Beauvoir, 1949, p. 30). Seguidamente, a mesma expande exaustivamente a incomensurável complexidade desta palavra. Ao lermos a sua obra intitulada *Le Deuxième Sexe*, apercebemo-nos que definir uma palavra tão fundamental (as mulheres são a génese mais direta da vida humana) é, na verdade, uma tarefa extremamente difícil, sendo necessário proceder à análise das várias dinâmicas criadas nas diferentes dimensões que influenciam este termo essencial – sejam elas de natureza biológica, social, religiosa, cultural ou política. Expandindo esta ideia, consideramos crucial reconhecer que as definições de “mulher” e “feminilidade” evoluíram ao longo do tempo e continuam a evoluir, refletindo as mudanças na compreensão social e individual da identidade e do papel de género. No passado histórico, e na grande maioria das culturas, estas definições foram frequentemente limitadas a características puramente biológicas e funções reprodutivas. No entanto, à medida que o campo dos estudos de género se foi alargando, a definição de “mulher” tornou-se cada vez mais ambígua. A perspetiva biológica que define a mulher com base estrita na sua anatomia e fisiologia é apenas uma das várias dimensões identitárias associadas a esta. Assim, as perspetivas psicológicas e sociológicas vieram adicionar uma camada suplementar de complexidade a este assunto altamente polarizante. Por conseguinte, é cada vez mais aceitável a ideia de que a feminilidade possa ser entendida como um conjunto de atributos, comportamentos e papéis que a sociedade associa ao género feminino, mas que não estão exclusivamente vinculados a pessoas do sexo feminino.

Assim, os conceitos de “mulher” e “feminilidade”, centrais à nossa análise, à primeira vista simples, são na verdade extremamente multifacetados, no sentido em que são conceitos com um teor abstrato variável, estando profundamente enraizados em normas sociais, contextos culturais, crenças religiosas, entre muitos outros.

Os debates contemporâneos em torno da feminilidade e daquilo que constitui uma mulher parecem abranger uma vastidão de questões, incluindo a identidade de género. Compreendemos que existem diferentes perspetivas que assentam em noções essencialmente biológicas, psicológicas e sociológicas. Não queremos com isto aprofundar sobre estas dificuldades de definição, num contexto que parece estar sempre em plena expansão, mas apenas sublinhar a ocorrência destas. De modo a remover qualquer tipo de ambiguidade, sempre que nos referirmos a “mulheres” e ao “feminino”, estaremos a referir-nos a personagens que são objetivamente retratadas pelo autor desta maneira.

4.2. Retratos Masculinos de Seres Femininos

De um ponto de vista sociológico, a análise da representação da Mulher na literatura serve não só para a compreensão deste grupo demográfico (que, como sabemos, constitui a maioria da população mundial), mas também para o entendimento da sociedade na sua globalidade e, mais minuciosamente, para a compreensão dos homens, sendo que a maioria das obras literárias ao longo da História foi escrita por eles, devido a complexas realidades socioculturais que estão atualmente em plena metamorfose. Deste modo, o que nos chega em termos de representação da Mulher e da feminilidade é frequentemente apenas uma interpretação veiculada através de uma voz masculina, diretamente mascarada de voz feminina (se a obra estiver escrita na primeira pessoa), ou narrada na terceira pessoa, sendo, neste caso, possível que o narrador assuma um género específico, embora este seja, por vezes (ou até mesmo usualmente), neutro. Dada a referida metamorfose que está ainda (e estará) em curso, no que diz respeito à realidade sociocultural que dita o papel da Mulher e regula a feminilidade, consideramos que a representação deste segmento populacional na literatura é igualmente um fenómeno em constante desenvolvimento e, tendo ocupado um espaço mais reduzido na literatura ao longo dos séculos, este desenvolvimento tem-se tornado de um

valor artístico inestimável nas obras literárias mais recentes. Nestas, incluímos sem hesitação as duas que constituem o *corpus* principal sobre o qual nos iremos debruçar na nossa análise.

Parece-nos coerente explorar quais as possíveis consequências associadas à natureza da autoria da grande maioria das representações literárias das mulheres e da feminilidade que são, como iremos ver, consideráveis. Assim, sendo a representação das mulheres e do feminino maioritariamente redigida por homens, o resultado pode ser falacioso no que diz respeito à sua interpretação. Para além disto, pode chegar até nós uma representação propositadamente errada com objetivos associados à negativização por parte dos autores, devido a razões específicas do contexto em que a produção escrita é publicada, o que é facilmente verificável em diferentes períodos históricos, regiões geográficas e culturais e panoramas religiosos. Por sua vez, esta negativização pode condicionar a vida das mulheres a um nível extremo, reduzindo a empatia que lhes é dirigida, ao mesmo tempo que diferentes estereótipos são mantidos e até acentuados, por vezes involuntariamente. Paralelamente, e considerando que, historicamente, o número de leitores masculinos excedeu o número de leitores femininos, os retratos masculinos do feminino são suscetíveis de ajudar à perpetuação de normas de género assentes em crenças sexistas.

Por outro lado, também as mulheres leitoras podem acabar por desenvolver uma autoperceção prejudicial. Cornillion (1975) argumenta que, embora as mulheres possam internalizar noções de feminilidade definidas pelos homens, isso não apaga as diferenças na forma como homens e mulheres percebem o feminino. Na cultura masculina, a feminilidade é vista como uma condição inerente ao ser feminino, enquanto as mulheres parecem vê-la como um estatuto adicional a ser alcançado:

If I claim that women internalize the male idea of the feminine and create themselves in the shape of that idea, then it would appear to follow that there would be no difference between perceptions of the female by male and by female novelists, and that there would be no difference between the idea of the feminine and the reality of the female. But there are differences in both cases. The difference is that in the male culture the idea of the feminine is expressed, defined, and perceived by the male as a condition of being female, while for the female it is seen as an addition to one's femaleness, as a status to be achieved. (Cornillion, 1975, p. 28)

Um conceito importante a ter em conta em análises literárias cujos propósitos se assemelham aos nossos é o chamado *male gaze*, referido pelo crítico de arte inglês John Berger e, posteriormente, popularizado pela teórica feminista do cinema Laura Mulvey. Este conceito centra-se essencialmente na tendência que o olhar masculino tem para objetificar a imagem da Mulher e da feminilidade com preocupações de natureza primitivamente sexual (Berger, 1972). Neste sentido, e no âmbito das produções literárias, as representações de personagens femininas de autoria masculina podem priorizar o olhar masculino e os interesses assumidamente heterossexuais associados a este, resultando na objetificação e na redução das mulheres a objetos passivos de desejo, cujos destaques se baseiam na aparência física, passando a feminilidade a ser interpretada como uma ferramenta que deve servir primariamente as necessidades e interesses mais primitivos dos homens.

Assim, destacamos que existem diferenças consideráveis entre a feminilidade veiculada através de representações de autores masculinos e aquela que é representada por autores femininos. Por sua vez, ambas as variações de representação diferem variavelmente da realidade propriamente dita das mulheres e da feminilidade. Deste modo, consideramos pertinente lembrar que, apesar de tudo, o autor das obras que constitui o nosso *corpus* é um autor masculino.

4.3. A Desvalorização da Mulher como Ferramenta Literária Feminista

Ao longo da leitura que constitui o *corpus* principal que nos serve de base, deparamo-nos com inúmeras secções que parecem desvalorizar por completo a Mulher e tudo aquilo que esta é suscetível de representar. Esta desvalorização é visivelmente mais proeminente no caso de *o remorso de baltazar serapião* (daqui em diante referido como *o remorso*) do que em *o apocalipse dos trabalhadores* (daqui em diante referido como *o apocalipse*). A razão principal para esta diferença parece-nos, à primeira vista, ser o facto de o primeiro estar narrado na primeira pessoa, pelo próprio baltazar serapião, personagem altamente machista e que parece sempre estabelecer relações com mulheres que acabam por ser extremamente nocivas para estas, seja a nível físico ou emocional. Já os acontecimentos contidos em *o apocalipse* chegam até nós por meio de uma narração feita na terceira pessoa, e por isso veiculando concepções mais neutras. Deste modo, a narração feita em *o apocalipse*

contém um teor menos desvalorizante das personagens femininas, sendo mais moderado ou, se preferirmos, imparcial. Outra particularidade fundamental que leva a esta diferença será o espaço e tempo que cada uma das obras procura retratar. Sabe-se que ambos os romances se dão em território português continental, sendo a época algo ligeiramente mais difícil de determinar. Porém, existem algumas indicações que nos levam a situar *o remorso* na Idade Média, sendo a principal indicação a referência que é feita a D. Dinis, o qual terá reinado entre 1279 e 1325:

era como nos sentíamos na casa de dom afonso, enterrados por preciosas peças que ornavam a casa, como eu imaginaria um castelo de el-rei. dom dinis, ele próprio, viveria ali de agrado sem queixa de qualidade ou luxo, era em que acreditava. (Mãe, 2006, p. 65)

Para além desta, referimos a presença de descrições razoavelmente claras de uma estrutura social típica do feudalismo (estando dom afonso e dona catarina no topo desta estrutura). Embora também sejam úteis, as várias referências feitas a um curandeiro, profissão bastante típica da Idade Média, constituem um elemento talvez menos conclusivo:

passava o curandeiro cheio de sabedoria e conselhos de boticário. alinhávamo-nos em minutos para que nos verificasse as alterações de postura, cor e odores. (...) o aldeguendes pedia ao curandeiro pela sarga constantemente. que fosse a vê-la, tão bom se nos dissesse como engordá-la, ainda que as nossas razões fossem nenhuma de tanta pobreza (...). (Mãe, 2006, p. 43-44)

Já no caso de *o apocalipse*, o tempo descrito adequa-se bastante à Idade Contemporânea e, embora não seja tarefa fácil especificar o ano exato no qual Mãe inseriu a narração, sabemos que corresponde a um tempo bastante próximo do nosso, muito devido aos elementos relacionados com a imigração da Ucrânia para Portugal, fenómeno que só se verifica verdadeiramente a partir dos finais da década de 90 do século XX, acentuando-se já no milénio atual. De resto, o romance dá-se, tal como no caso de *o remorso*, em território português: “um pescador no coração de bragança, não é comum um marido assim” (Mãe, 2008, p. 23).

Esta grande diferença no que diz respeito ao contexto histórico de cada um dos romances justifica, por sua vez, os diferentes níveis de negatividade no que diz respeito à

representação das mulheres e da condição feminina na sua globalidade. Sabemos que o valor das mulheres na Idade Média estava muito aquém no valor que lhes é conferido nos tempos atuais (i.e., Idade Contemporânea). Na verdade, na maioria dos casos, as mulheres eram pouco valorizadas, fenómeno que se foi atenuando no decorrer dos séculos, especialmente a partir da Alta Idade Média e ao longo de toda a Idade Média Tardia:

(...) inicialmente foi negado às mulheres o mesmo status social dos homens, enquanto legalmente foram reconhecidas como companheiras de um homem, ajudantes e, sob certas condições, uma igual. A visão das mulheres tanto como sedutoras ou deusas virginais não deixou nenhum meio termo para uma perceção racional da mulher como indivíduo. (Mark, 2019)

Tendo aludido ao nível de desvalorização das personagens femininas presentes no *corpus* central à nossa análise, o qual de resto será explorado em detalhe no decorrer desta, teorizamos que este possa funcionar como uma ferramenta feminista, o que parece, à partida, constituir uma ideia altamente contraditória.

Primeiramente, convém que procedamos à delimitação do conceito de feminismo. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s.d.), o feminismo é um “movimento ideológico que preconiza a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher ou a igualdade dos direitos dela aos do homem”⁴. Recorrendo complementarmente às palavras de Martina Halířová:

The term ‘feminism’ itself is used to describe a cultural, political, or economic movement aiming for equal rights for both women and men. Nonetheless, the terms ‘feminism’ and ‘feminist’ did not gain widespread meaning use until the 1970s when they started to be used in the public parlance more frequently. The feminist movement involves sociological and political theories concerning with gender difference issues. (Halířová, 2016, p. 7)

Assim, defendemos que o autor pretende, de vários modos, evidenciar a maneira desigual pela qual as mulheres são geralmente tratadas, o que se verifica de modo extremo em ambos os romances que nos propomos analisar. O mecanismo por detrás desta afirmação

⁴ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s.d.). *Feminismo*. <https://dicionario.priberam.org/feminismo>

é revelado pela afirmação de Paulo Pereira (2016), o qual reitera que “a tese, explanada por Valter Hugo Mãe, com persistência didática, em inúmeras entrevistas, é, no caso de *o remorso de baltazar serapião*, a da denúncia do terrorismo patriarca” (p. 131). Assim, ao fazer-nos testemunhas passivas dos acontecimentos contidos neste romance, o autor obriga-nos a sentir o desconforto deste “terrorismo patriarcal” tão violento e destrutivo, sendo-o tanto para as personagens femininas como para as restantes.

Mas então, como funciona este mecanismo de denúncia sexista aniquiladora da Mulher, sendo que se baseia na representação negativa e, à primeira vista, altamente prejudicial para a imagem desta? Como pode uma narrativa centrada, por exemplo, na violência que visa as mulheres e a feminilidade ajudar a combater essa mesma violência? Este tipo de representação na literatura pode, de facto, funcionar como um poderoso dispositivo feminista, no sentido em que serve para alarmar o leitor, obrigando-o a pôr o foco nos desafios que são impostos às mulheres pela sociedade englobante. A crueza que está na essência deste mecanismo constitui um desconforto necessário, porquanto este dispositivo literário, à primeira vista paradoxal, tem como combustível esse mesmo desconforto sentido pelo leitor, sendo tão mais eficaz quanto mais extravagante e violenta for a representação da feminilidade e do abuso a que é frequentemente sujeita, seja este a nível físico, emocional, ou simplesmente concetual. Neste último caso, a feminilidade não é atacada de maneira material, ou seja, não se trata de um caso específico de abuso físico ou emocional de uma mulher (ou grupo de mulheres), mas sim de uma sabotagem indireta da dignidade que é devida à identidade do feminino na sua aceção coletiva. Este tipo de abuso aparece frequentemente sob a forma de estereótipos misóginos divulgados de maneira, à primeira vista, benigna, assumindo ainda muitos outros formatos, tais como a fetichização indireta do corpo feminino por meio de conotações dadas a objetos associados a este.

Teorizamos ainda que as representações negativas (e até mesmo violentas) da condição das mulheres e da feminilidade podem (e devem) levar à ação direta por parte de leitoras femininas. Estas leitoras, ao descobrirem-se livres da realidade frequentemente relativizadora do seu quotidiano, onde os abusos são normalizados devido à sua frequência (ainda que cada vez mais subtis), têm a oportunidade, através da leitura, de examinar essa realidade a partir de uma distância segura. Esse distanciamento permite-lhes, assim, compreender melhor a dura realidade societal em que estão inseridas, pois ao confrontarem-se com representações literárias de realidades propositadamente mais dramáticas e intensas,

as leitoras podem perceber com maior clareza os problemas que enfrentam. Essas representações não devem ser vistas apenas como reflexos sombrios de uma realidade, por vezes, de pesadelo, mas também como oportunidades para a conscientização e para todo um conjunto de ações transformadoras. A leitura pode funcionar como um despertar para as injustiças que permeiam a sociedade, incentivando um exame crítico das normas e estereótipos de gênero.

Ao reconhecerem o poder da sua voz e da ação coletiva, as leitoras femininas (e não só) podem desempenhar um papel vital na luta por uma sociedade mais justa, despojada de estigmatização e violência de gênero. A literatura, ao expor e, direta ou indiretamente, questionar essas representações negativas, pode ser um catalisador valioso para mudanças significativas. As leitoras, inspiradas por essas narrativas, podem encontrar motivação para se unirem e agirem contra as desigualdades, promovendo um ambiente onde a equidade de gênero não seja apenas uma aspiração, mas uma realidade tangível. Veremos mais adiante alguns elementos dos romances de Valter Hugo Mãe (com base nos dois que constituem o nosso *corpus*), que se enquadram neste mecanismo que interpretamos como sendo uma ferramenta literária de caráter feminista.

V – O REMORSO

Sinto o que desperdicei na juventude;
Choro neste começo de velhice,
Mártir da hipocrisia ou da virtude.
(em “O Remorso”, de Olavo Bilac)

o remorso de baltazar serapião é um livro especial devido a razões diversas. É seguramente conhecido como o livro que ganhou o Prémio Literário José Saramago em 2007 e é, sem dúvida alguma, um dos livros mais importantes da literatura contemporânea portuguesa. De maneira a compreendermos a grandiosidade desse romance, é pertinente referirmos que o próprio Saramago caracterizou esta obra como sendo um “tsunami”, e este facto serve indubitavelmente de prova à natureza inesperadamente intensa do livro:

"Foi a primeira imagem que me veio à cabeça quando o li", disse o Nobel da Literatura sobre "o remorso de baltazar serapião", durante a cerimónia de anúncio e entrega do Prémio José Saramago 2007, em Lisboa, na presença do vencedor e dos membros do júri. "Este livro é um tsunami no sentido total: linguístico, semântico e sintático. Deu-me a sensação de estar a assistir a uma espécie de parto da língua portuguesa", comentou o escritor sobre a obra que deu a valter hugo mãe a unanimidade do júri desta quinta edição do galardão. (RTP, 2007)

A impiedosa desvalorização da mulher nesta dimensão espaço-temporal altamente ficcionada é, frequentemente, arrepiante, sendo no fundo a parte central do romance. A violência, rítmica e pontual, ao longo de toda a leitura, assume diversas formas, sendo essencialmente exercida sobre as personagens femininas, grupo este que vai mantendo um estatuto estavelmente baixo. Tome-se, por exemplo, o seguinte excerto, no qual baltazar é capaz de mentir de modo a proteger o seu pai, o qual levou bestialmente a cabo o homicídio da sua própria esposa, mãe do protagonista:

a nossa mãe morreu de coisas que a atacaram por dentro, e tão horrível lhe veio a morte que expeliu ventre fora que se lhe prendia. assim foi, senhor padre, a nossa mãe acamada foi acometida de maleita que lhe pôs bicho dentro da barriga. e, se saltou cá para fora, expeliu

também a vida da nossa mãe e fugiu por esse campo até onde lhe apeteceu. (Mãe, 2006, p. 112)

A partir deste excerto, compreendemos que é evidente o valor dado à vida dos homens em detrimento da vida das mulheres. De facto, *o remorso* começa exatamente com um parágrafo de desvalorização explícita, no qual se descreve que “a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só o diabo e gente a arder tinham destino.” A narração descreve ainda a voz das mulheres como sendo “perigosa e burra” (Mãe, 2006, p. 17).

Veremos, no decorrer desta nossa análise não-exaustiva do romance, elementos que confirmam a ideia de que a própria desvalorização das personagens femininas é parte de um jogo em que o sucesso dos homens está predestinado e escrito em todas as regras possíveis. O sucesso masculino, para prejuízo quase exclusivo das mulheres, serve como um mecanismo literário cuidadosamente desenvolvido pelo autor, e não é, de todo, despropositado, objetivando antes uma certa sensibilização do leitor para problemas sociais ainda bastante prementes na atualidade.

5.1. A Intemporalidade do Remorso que nos Consome

o remorso é um livro de amor virado do avesso com uma intensidade assinalável. Embora este romance não esteja objetivamente situado no tempo, presume-se uma Idade Média altamente ficcionada pelo autor. Esta presunção assenta em escassos detalhes incluídos no romance, nomeadamente a menção de certas profissões típicas da época – “passava o curandeiro, cheio de sabedoria e conselhos de boticário” (Mãe, 2006, p. 43) –, a presença de uma estrutura feudal (encabeçada por dom afonso e dona catarina), ou a desumana tradição da queima das bruxas tida como algo de aceitável – “e, súbito, entre todos se gritava (...), mulher em fogo corria pela praça, se dizia, estava como tocha a ganhar em círculos, e tentada a fugir lhe fechavam os caminhos” (Mãe, 2006, p. 111). Porém, a referência a D. Dinis (supondo que se trata do rei de Portugal que reinou entre 1279 e 1325) é o único elemento que nos permite situar o conteúdo da obra no tempo (e no espaço) com o devido grau de precisão:

o *remorso de baltazar serapião* é um falso romance histórico. A idade média em que se suporta não faz alarde de uma investigação subjacente, é certo que há indícios mínimos do contexto histórico, mas quase todos poderiam relevar dessa idade média fantasmática legada por uma escolaridade que necessariamente a retratou a traços largos. Uma alusão a D. Dinis serve para uma mais exata ancoragem histórica, mas serve também, talvez até sobretudo, para libertar o resto do texto da necessidade absoluta de ser fidedigno – inscrita a incontornável marca histórica, ela cauciona e subentende todos os eventuais desvios como liberdade romanesca. (Mourão, 2016, p. 311)

A escolha da Idade Média serve de justificação para o “recurso a um imaginário periodológico particular e ainda certos usos específicos da linguagem” (Fino, 2016, p. 144), que se traduzem por formas linguísticas atípicas. Assim, ao longo de toda a leitura do romance, compreendemos que a linguagem empregue por Mãe parece procurar emular uma possível língua portuguesa arcaica que teria sido falada na época que está retratada neste. O resultado desta emulação⁵ serve para nos convencer de que o romance e todo o seu conteúdo, caracterizado por níveis variados de crueza e desumanização, pertencem realmente à Idade Média, tornando-nos propositadamente insensíveis à intemporalidade intencional da história que nos é contada.

Assim, tal como apenas podemos esperar de uma obra ficcionada que carece de propósitos associados a uma representação histórica minimamente fidedigna, esta linguagem empregue pelo autor contém anacronismos variados, o que, a nosso ver, não danifica de todo a dimensão espaço-temporal que o envolve, sendo que o objetivo de Mãe, mais do que atingir a credibilidade de um retrato fiável e clínico do quotidiano medieval, é o de retratar de maneira suportável a dura e intemporal realidade a que as mulheres foram e continuam a ser submetidas, individual e coletivamente. A distância temporal que o autor nos faz crer que existe entre a nossa realidade atual e os acontecimentos “medievais” descritos em *o remorso* faz-nos aceitar mais facilmente a leitura que é, mais frequentemente do que por vezes desejaríamos, insofrivelmente gráfica. Valter Hugo Mãe chega a referir o seguinte:

⁵ Falamos aqui de uma emulação por ser atualmente impossível inferir com precisão as formas que assumia a língua portuguesa dos séculos XIII e XIV. Consideramos interessante referir que foi durante o reinado de D. Dinis (1279-1325) que a língua portuguesa, já há muito distinguível do latim, passou a ser a língua oficial do reino.

Há pessoas que têm a ideia que é um romance histórico. Não é. O livro passa-se na Idade Média, como se poderia passar hoje ou daqui a 500 anos. Na Idade Média não se falava assim, é tudo inventado e ficcionado. Parece antigo, essa é a delícia de ter escrito o livro, é a vitória do romance. (JPN, 2008)

Ao estabelecer-se esta distância entre o que é narrado e a situação atual (à primeira vista muito mais benigna), facilita-se a aceitação dos acontecimentos contidos no romance. Assim, este distanciamento entre a realidade do leitor e a irrealidade da obra como representante possível da verdade torna toda a narrativa menos pesada e mais facilmente digerível, ou até mesmo aceitável. Porém, ao procedermos à remoção deste fundo medieval, acabamos por descobrir a realidade crua da natureza masculina em toda a sua intemporalidade – a violência doméstica nunca foi erradicada, o femicídio continua a ser praticado e a Mulher continua a ter de lutar todos os dias para lhe ser conferido um nível de dignidade, no mínimo, aceitável. As estatísticas desvendam uma realidade lamentável – o homicídio intencional de mulheres e meninas tem, de facto, vindo a aumentar em anos recentes:

Nearly 89,000 women and girls were killed intentionally in 2022 across the globe (...). The figure represents the highest yearly number recorded in the past two decades. Data currently available for 2022 suggest that the increase in female homicides occurred despite a drop in the overall number of homicides. (UN WOMEN, 2023)

Voltando à questão da distância de segurança oferecida pelo romance aqui analisado, percebemos precocemente, através da leitura do primeiro parágrafo, que o papel da mulher não parece ter qualquer valor neste contexto, sendo estas palavras introdutórias, por si só, uma boa síntese que nos abre uma porta enferrujada para uma narrativa impiedosamente desvalorizadora. Estas palavras iniciais são reminiscentes de ideias tão antigas quanto obtusas, as quais têm persistido até aos tempos atuais, em detrimento da sociedade na sua globalidade. Já no século VI a.C., Pitágoras referia que “il y a un principe bon qui a créé l’ordre, la lumière et l’homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme” (Duplat, 2008). A ideia de que as mulheres são seres inferiores aos homens existe, pelo menos, desde a Antiguidade, sendo muito provavelmente anterior a esta. De notar ainda que na Grécia natal de Pitágoras, as mulheres não eram consideradas cidadãs, e por isso não

usufruíam do direito de voto (National Geographic Education, s.d.). Ora, tendo em conta o contexto da Grécia antiga e democrática, compreendemos isto como uma desvalorização imensa que, na realidade europeia, e com base nas perceções morais da época atual, não parece ter melhorado durante os dois milénios que lhe seguiram (melhorando apenas consideravelmente em décadas recentes, consoante a região). Por outro lado, dependendo muito de cada leitor, a distância temporal que nos separa de *o remorso* pode passar quase despercebida, dada a familiaridade que podemos sentir ao perceber as diferentes personagens nele contidas, uma vez que estas representam uma realidade omnipresente:

Essas cenas [de violência] fazem sobressair o desconforto que um romance como este provoca, na medida em que geram uma má consciência. Melhor: essas cenas desencadeiam um remorso civilizacional, já que, apesar dos mais de cinco séculos que nos separam do tempo de *o remorso de baltazar serapião*, o que mais estranhámos é, no fundo, o nome próprio das personagens, caídos entretanto em desuso, mas não a realidade que configura a identidade que esses nomes simbolizam. (M. Pereira, 2016, p. 155)

Deste modo, embora a Idade Média veiculada no romance seja um aspeto falsamente distanciador, consideramos ainda assim interessante traçar o paralelo entre a autêntica Idade Média (ou seja, aquela que nos chega através do trabalho de historiadores) e aquela que está retratada em *o remorso*. Não querendo fazer uma investigação histórica demasiado alargada, despojaremos esta análise de elementos que nos possam fazer separar do nosso objetivo, o qual consiste em examinar a representação das personagens femininas na obra de Valter Hugo Mãe. Sendo assim, queremos essencialmente focar-nos na condição das mulheres da época, no seu quotidiano e nas perceções aceites pela sociedade sobre este segmento populacional, assim como nas questões do amor, que consideramos igualmente relevantes para a correta análise e compreensão do romance.

Começamos por delimitar os diferentes períodos da vida de uma mulher aceites na época: infância (até aos sete anos), juventude (até aos catorze anos), idade adulta (até aos trinta) e velhice, a partir dos trinta (Silva, 1997). Uma diferença fulcral na época seria que enquanto as mulheres eram consideradas idosas a partir dos trinta anos, os homens só recebiam a mesma conotação a partir dos cinquenta. Esta compreensão parece ecoar na realidade de *o remorso*, no caso de ermesinda, apresentada pelo narrador-protagonista como tendo uma idade propícia para o casamento, sendo este um facto aceite de maneira geral,

incluindo (subentendidamente) pelo seu próprio pai (Mãe, 2006, p. 32), ou no caso de brunilde, irmã de baltazar serapião, que seria uma jovem adulta (de acordo com categorizações medievais) com os seus catorze anos, e por isso a falta de virgindade nessa idade seria algo de comum para a época: “não se apanhavam chatos durante a virgindade, é o que se notava, e ela com catorze anos estava solteira de noivos e maridos mas nada de castidades” (Mãe, 2006, p. 45).

Em relação às funções essenciais da mulher medieval, especialmente a pertencente à classe mais baixa (como é o caso da maioria das personagens femininas presentes na obra, sendo dona catarina uma exceção), resumem-se de maneira simplória em duas palavras: casamento e maternidade (Silva, 1997). Uma vez mais, esta noção histórica verifica-se durante a nossa leitura – “uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada (Mãe, 2006, p. 25)” –, na qual percebemos que o narrador-protagonista considera quase exclusivamente o lado mais sexual das mulheres, vendo-as como um objeto simples e direcionado à manutenção simplificada do lar e dos filhos sob o olhar atento do marido que lhe corresponda, sendo este último o único elemento realmente detentor de poder no casal, de acordo com a sua ideação claramente sexista:

ela haveria de sentir por mim amor, como às mulheres era competido, e viveria nessa ilusão, enganada na cabeça, para me garantir a propriedade do corpo. (...) ergui as mãos à cara e tentei acreditar que casaria com a ermesinda, a bela rapariga a esconder os olhos, e como dedicaria meus dias a enchê-los da minha imagem, para que viesse a sua condição de mulher apenas da minha condição de homem. (Mãe, 2006, p. 34-35)

De notar que, no excerto acima indicado, serapião considera o amor que espera que ermesinda possa sentir por ele como sendo uma ilusão que lhe dá acesso ao seu corpo, remetendo-nos mais uma vez para a ideia de centralidade do sexo e da maternidade na conceção medieval do casamento, ao mesmo tempo que reitera a sua perceção das mulheres como sendo pouco inteligentes e pouco dadas à realidade. De facto, o casamento medieval “era preparado com fins determinados. Era um assunto de homens (...) onde a opinião da mulher não contava.” (Oliveira, 2020, p. 36). Os fins determinados eram, tal como apenas podemos esperar, essencialmente ligados à continuação familiar, sendo que se “devido a esterilidade ou a qualquer outra razão, os fins não fossem atingidos, o casamento perdia o seu objetivo e era necessário dissolvê-lo.” (Oliveira, 2020, p. 36). Neste sentido, defendemos

que o conteúdo do romance aqui analisado está de acordo com a realidade histórica, no que diz respeito à representação do matrimônio, quando este se dá no seio da classe baixa. Verificamos o mesmo quando nos deparamos com as descrições relativas à relação entre os pais de Baltazar Serapião. Porém, quando nos focamos no casamento entre as duas personagens que se encontram no topo da estrutura feudal presente no romance (Dom Afonso e Dona Catarina), compreendemos uma diferença fulcral em relação ao comentado anteriormente, no sentido em que o sexo e a maternidade não parecem ser, de todo, centrais nesta união que se encontra distante das estruturas e elementos familiares típicos da classe baixa da época. Assim, Dom Afonso recorre a Brunilde para as suas necessidades mais físicas, e a continuidade genética do casal nunca é atingida, devido à suposta infertilidade de Dona Catarina. Em *O Amor na Idade Média em Portugal* (2020), Ana Rodrigues Oliveira distingue dois tipos principais de amor medieval – o amor de conveniência e o amor do coração. Assim, com base nesta classificação, podemos teorizar que a união entre Dom Afonso e Dona Catarina talvez se trate de um caso de amor de conveniência.

5.2. O Grotesco e o Primitivismo do Remorso

A obra de Mãe contém em si aspetos que são suscetíveis de ser associados ao grotesco e até mesmo ao primitivismo mais puro e, tal como gostamos de pensar, mais longínquo da natureza humana. Sendo o ser humano dotado de racionalidade, este nunca foi capaz de se divorciar da sua herança animal, “sendo a sua preservação antes uma necessidade” (Fino, 2016, p. 141). Ora, neste sentido, embora *o remorso* não evidencie de todo a necessidade de preservarmos a nossa animalidade mais crua (pelo contrário, é fonte de razões que nos levam a querer erradicar todo e qualquer resquício de selvajaria doentia e incontrolável que possa residir dentro de nós), pinta um quadro bastante diversificado de emoções que roçam esta herança tão incompreendida (dado o nosso pendor para nos considerarmos superiores aos restantes animais).

De acordo com o Cambridge Dictionary, o adjetivo *grotesque* significa “strange and unpleasant, especially in a silly or slightly frightening way”, “wrong or unfair to a shocking degree” ou ainda “strange and often frightening in appearance or character”⁶. Em relação a

⁶ Cambridge University Press. (s.d.). *Grotesque*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grotesque>

este termo, Isabel Cristina Mateus (2016) refere que o “grotesco moderno, tal como o definiu um dos seus principais teorizadores, Bernard McElroy, surge indissociavelmente ligado ao medo de agressão, à humilhação, degradação ou aniquilação do corpo” (p. 328). Ora, podemos teorizar que o processo de deformação física (para além da consequente e óbvia deformação mental) de ermesinda se insere corretamente no quadro do grotesco que aqui desenvolvemos, porquanto à medida que o seu corpo vai sendo irreparavelmente agredido pelo seu esposo, o que se espera que choque o leitor pelo nível agravado de injustiça, ermesinda vai-se tornando gradualmente numa personagem quase insuportável, ganhando traços aterradores – “pé torto, braço no ar, olho nenhum à esquerda, (...) mal se tem em pé para autonomia de funções e trabalho.” (Mãe, 2006, p. 155). A intensidade e frieza destes traços é ainda potenciada se tivermos em conta que nos chegam pela voz de baltazar, o seu marido. De acordo com Calazans (2009), os elementos que constituem as representações grotescas incluem “a monstruosidade, o informe, o híbrido (a mistura de domínios: animal/humano/ vegetal), o fantástico sem limites, que por vezes provoca o riso e que sempre tem carácter crítico”. Assim, os aspetos que associamos à monstruosidade geral do romance (que se resume fundamentalmente a ações de personagens masculinas, especialmente baltazar serapião e afonso serapião), assim como a ténue delimitação entre humano e animal (no qual um assume comportamentos típicos do outro – pensemos nos serapião e na vaca sarga), constituem elementos que conferem um teor extremamente grotesco à obra. Ainda, as motivações críticas presentes em *o remorso* são facilmente destacáveis, tal como já sugerimos anteriormente, no sentido em que Mãe procura levar o leitor a focar-se nas injustiças a que as mulheres foram (e são) submetidas. Através do choque resultante das representações de violência exercida sobre as personagens femininas, quem as lê é obrigado, por um lado, a sentir repúdio pelo gerador de violência (o qual é sempre uma personagem masculina) e, por outro, simpatia pela vítima, sendo ermesinda a maior recetora das nossas penas enquanto leitores.

Porém, como sabemos, ermesinda não é a única personagem feminina que tem a sua dignidade física e mental reduzida a uma perceção grotesca – o mesmo acontece, por exemplo, com brunilde, irmã de baltazar, o qual narra o seguinte:

a brunilde achava que dom afonso era pouco competente, e eu começara a desconfiar que alguém mais se punha nela, tão sabedora começava a soar. o meu pai arredava-me dela,

talvez já consciente de que se deitava aos préstimos de puta para dom afonso. (Mãe, 2006, p. 32)

Dado o grau de parentesco que existe entre o protagonista e brunilde, esta inferiorização da sua figura parece ser bem mais benigna do que a de outras personagens, nomeadamente a da teresa diaba, a qual é representada de maneira consideravelmente mais negativa, parecendo o narrador-protagonista apelar à sua natureza primitiva acima de tudo para nos oferecer uma representação extremamente grotesca desta personagem. Vejamos o seguinte excerto, que consideramos ser um dos exemplos mais representativos do processo usado pelo narrador, cujo discurso salienta os traços mais grotescos de uma personagem:

caí em cima dela como rachando-lhe a espinha ao meio. parecia mesmo que se abria em dois, partida entre as mamas, uma para cada esquerda e direita do outro lado das costas, eu muito bruto, uma pedra atirada sobre si para sua absoluta agonia. (...) estavas aí, perguntei, estúpida, (...) e foi o que disse, minha puta, não sabias conter essa vontade, havias de me esticar as calças e fazer cair. (...) e eu esclarecia a diaba, olha minha porca, és tão porca de tudo que nem te bato nem te mato, (...) hás-de morrer de bichos que te comam viva para pagares o nojo que metes a deus. (Mãe, 2006, p. 75-76)

Assim, diferentes níveis de percepção grotesca são veiculados na narração de baltazar serapião, dependendo da personagem e do estado de evolução da narrativa (no caso de ermesinda, esta é-nos apresentada inicialmente como sendo uma rapariga muito bela, sendo a sua imagem gradualmente profanada através da representação feita pelo narrador-protagonista). O que verificamos, porém, é que esta conotação, muito associada tanto ao risível quanto ao assustador, parece ser atribuída à grande maioria das personagens femininas. Ao recorrer a esta, o autor oferece-nos uma lente através da qual podemos explorar as deformações várias da feminilidade (não só ao nível físico, que acaba por ser o mais visível, mas sim a nível mental e identitário), tendo sempre em posição central a estrutura patriarcal que é omnipresente no romance.

Parte desta deformação do feminino e conseqüente carência identitária involuntária está muito diretamente relacionada com o processo de zoomorfização, que consiste na técnica literária de atribuir ou associar características ou comportamentos animais a personagens humanas. Se voltarmos ao caso de teresa diaba (personagem secundária, mas

inerente à compreensão deste tipo de representação tão presente em *o remorso*), “percebe-se um processo de desumanização e *desassujeitamento* da mulher em prol da zoomorfização ou da animalização de seu ser enquanto indivíduo que age de maneira totalmente instintiva e irracional” (Gomes, 2018, p. 138, *itálico nosso*)⁷. A zoomorfização, no contexto hostil em que a narrativa do romance se insere, demonstra ser um recurso literário muito pertinente e versátil, especialmente na capacidade que tem de conferir características intensas e marcantes às personagens femininas (não se limitando apenas a estas), servindo igualmente para pintar quadros psicológicos das mesmas, transparecendo assim as perspectivas generalizadas das personagens masculinas. No geral, a zoomorfização presente em *o remorso* acaba por acrescentar uma certa profundidade às personagens e situações contidas neste, ao mesmo tempo que exagera determinados traços conferidos a diferentes personagens, conectando-as com os instintos, comportamentos ou características associadas aos animais. Já os elementos grotescos presentes no romance resumem-se principalmente às deformidades físicas e ao exagero de determinadas características ou situações, as quais o autor procura frequentemente elevar ao nível do bizarro (pensemos, por exemplo, nas narrações associadas a Gertrudes, a mulher queimada). Assim, compreendemos que o grotesco pode servir como um meio suscetível de facilitar a exploração de alguns dos aspetos mais sombrios da natureza humana, ou da sociedade, o que, no presente contexto, associamos muito especialmente à degradação propositada da condição das mulheres e da feminilidade.

Isabel Cristina Mateus (2016) refere que a agressão pode assumir formas associadas a uma natureza animalesca e primitiva, a qual, entre outros, acaba por despojar o homem “do seu corpo, da sua identidade, da sua humanidade” (p. 329). Ao reduzir a personagem de Teresa Diaba aos seus comportamentos mais instintivos, o narrador nega-lhe qualquer possibilidade de manter a sua identidade assente plenamente em traços humanos, sendo esta caracterização, na nossa compreensão, uma ferramenta de facilitação por parte de Baltazar, de modo que este possa tratá-la de maneira desumana.

A própria noção de primitivismo implica uma representação das personagens como possuidoras de qualidades diretamente associadas à simplicidade e a comportamentos altamente instintivos. Verificamos que esta representação vai ao encontro do conteúdo de *o*

⁷ Consideramos pertinente referir que o termo “desassujeitamento” existe exclusivamente no Português Brasileiro. O termo correspondente do Português Europeu seria “aniquilamento”, o que transmite a ideia de se reduzir algo ou alguém a nada, destruir inteiramente, ou ainda simplesmente humilhar alguém (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d.). *Aniquilar*. <https://dicionario.priberam.org/aniquilar>)

remorso, pois na aceção do nosso narrador-protagonista, as mulheres não seriam dotadas de demasiada inteligência ou qualquer tipo de poder de decisão relevante, parecendo-nos na sua interpretação que toda a racionalidade do mundo estaria contida na cabeça dos homens. Na realidade, percebemos nas práticas das personagens masculinas um nível de primitivismo assinalável. Porém, sendo este um romance narrado por uma personagem como Baltazar Serapião (e tudo o que isso implica), esta ideia nunca será plenamente aceite, e tampouco nos aproximaremos de qualquer tentativa direta de questionamento da tão permanentemente bem estabelecida inferioridade das mulheres (como sendo uma noção incontestável):

(...) na cabeça das mulheres muita coisa se incompleta de raciocínio, como se a sua inteligência fosse apenas uma reminiscência da inteligência verdadeira, assim como se lembrassem de algum dia terem sabido o que isso é, mas sem o saberem realmente. Como os garnizés podem parecer-se muito com os galos, mas não são, assim as mulheres podem parecer-se muito connosco, mas não são, deus não o quis. (Mãe, 2006, p. 122-123)

Assim, as mulheres remorsianas, tal como expostas na narração sexista de Baltazar, são personagens ridículas e desprovidas de inteligência efetiva (e, por isso, seres inevitavelmente primitivos) e, deste modo, condenadas ao condicionamento implacável e cheio de uma sabedoria autoconferida dos homens, ocupem elas o lugar de mãe, irmã, esposa, amante ou qualquer outra posição de proximidade relativamente aos homens que as destroem sem remorsos, pois o processo de inferiorização e subsequente destruição é gradual mas irreversível, e é aplicável a toda e cada uma delas, numa igualdade perversa.

Nas últimas páginas do romance, que pouco descanso do primitivismo e do grotesco nos parece poder oferecer, somos surpreendidos por uma imagem no mínimo assombrosa – a aparição de Ermesinda, apresentada através de traços simplificadores e numa pobre condição, tanto a nível físico como psicológico:

irrompendo pela folhagem, apareceu a minha Ermesinda tão desfeita no arrumo do corpo, lentamente a mover-se, cabisbaixa e submissa, a custo como a tentar encontrar modo viável para a utilização dos ossos. e eu estendi os braços e disse-lhe, anda, vamos para dentro. (Mãe, 2006, p. 267-268)

Várias ideias são veiculadas através da reintrodução desta personagem que, neste ponto avançado do romance, já se tinha visto livre da brutal opressão do seu marido, o qual tinha saído de casa devido à maldição que lhe fora lançada pela mulher queimada (gertrudes). Primeiramente, sendo que estamos bem cientes dos abusos vários aos quais ermesinda foi submetida pelas mãos de baltazar, deixando-a com deficiências permanentes, tanto físicas como psicológicas e emocionais, teorizamos que esta acabou por sucumbir a uma espécie de síndrome de Estocolmo. Também podemos associar a este excerto um estado profundo de cansaço de viver sofrido pela personagem, a qual, ciente de que este reencontro representaria de alguma forma a conclusão da sua curta vida, esta estaria disposta a procurar a sua própria morte. Porém, dada a quase incapacidade infligida por baltazar a ermesinda de esta poder viver livre da opressão dele, acreditamos que se trata realmente da representação de um caso de algo que se assemelhe a uma síndrome de Estocolmo.

Procederemos com a exploração mais alargada da valiosa ferramenta literária que é a zoomorfização, verificando como a mesma acaba por funcionar de maneira simbiótica quando combinada com uma outra bastante mais benigna – a antropomorfização – ao longo de toda a narrativa, e a pertinência que estas ferramentas têm para a transmissão das diferentes representações das mulheres e da feminilidade remorsianas.

5.3. A Vaca Fulcral e a Insignificância da Mãe

Uma das mais interessantes particularidades deste romance é o facto de “a família ser conhecida pelo nome da vaca” (os “sargas” como sendo a família que, de alguma maneira, pertence à vaca sarga, e não o contrário), ao mesmo tempo que “a mãe de baltazar (...) vê a sua identidade reduzida a uma categoria, a de mãe e mulher, mas sem nome próprio” (M. Pereira, 2016, p. 152). De facto, a mãe de baltazar acaba por funcionar como um artefacto histórico que veicula, através da insignificância com que é representada, um estado de completa desvalorização que seria bastante típico na sociedade medieval, mas chegando, em vários níveis, até aos dias de hoje. Por toda a extensão de *o remorso*, a excessiva valorização dos homens (e da masculinidade) como sendo dotados de todas as capacidades positivas possíveis e de uma inteligência supostamente superior, conferem-lhe

uma importância que supera largamente a condição perpetuamente injusta das mulheres e, conseqüentemente, da feminilidade.

A destituição permanente da mãe de Baltazar, de qualquer posição de relevância, atinge vários pontos altos, de entre os quais a absurda ideia de que a verdadeira progenitora dos seus filhos seria a vaca da família, como se o único papel não-estático que lhe foi conferido pudesse simultaneamente ser-lhe negado: “o meu pai, (...) só lhe chamavam sarga, o da sarga, como ele e ela, como um casal. À minha mãe chegavam a dizer que que fora à vaca que ele fizera os filhos, e ela revoltava-se.” (Mãe, 2006, p. 19). De resto, esta personagem anónima é representada como sendo detentora de uma mudez sempre constante, a qual é referida pelo seu filho: “a minha mãe deixava de falar comigo e com o Aldegundes, (...) calada para não estragar os seus filhos com os seus erros.” (Mãe, 2006, p. 25). Este silêncio da parte da mãe de Baltazar, até no seio da sua própria família, é evidência palpável da redução extrema da sua importância como mulher que, em teoria, deveria ocupar uma posição hierárquica elevada nesta, não fosse o seu género um fator decisivo na negação de qualquer poder no contexto retratado. De resto, o facto de o narrador referir que a sua mãe deixara especificamente de falar com este e o seu irmão, mas excluindo Brunilde deste silêncio, leva-nos a teorizar que talvez esta tivesse algum receio dos seus próprios filhos por serem homens, ou simplesmente teria desistido de qualquer tentativa de educação destes, dadas as crenças associadas à maternidade expostas no romance (as mães, tal como todas as outras mulheres, seriam desprovidas de inteligência).

Tal como esperado e já devidamente sugerido, não é só a mãe de Baltazar serapião que tem o resquício da sua identidade reduzido a um nível ainda mais elevado de insignificância, mas sim todas as personagens femininas. Esta configuração aplica-se precocemente a Ermesinda, a rapariga que se tornará esposa do protagonista, numa fase em que a narração ainda nos vai apresentando com uma representação relativamente positiva (dentro das possibilidades parcas que o romance é suscetível de nos oferecer):

ergui as mãos à cara e tentei acreditar que casaria com a Ermesinda, a bela rapariga a esconder os olhos, e como dedicaria meus dias a enchê-los da minha imagem, para que viesse a sua condição de mulher apenas da minha condição de homem. (Mãe, 2006, p. 35).

Mais uma vez, o papel que deveria ser tido como fulcral para uma determinada personagem é-lhe rapidamente negado, transparecendo aqui que a própria feminilidade

parece poder apenas subsistir com o pré-requisito de que a sua ocorrência tenha sido autorizada por uma “autoridade” que é, convenientemente, sempre masculina, dando-nos ainda uma impressão de posseção material, na qual a mulher – devidamente objetificada, o que implica a sua desumanização – é sempre uma posseção do homem, e nunca o contrário. Esta ideia parece, de algum modo, aproximar-se das histórias sobre a criação humana presentes nas religiões abraâmicas (Eva é criada a partir de Adão e, especificamente na tradição cristã, a partir de uma das suas costelas, sendo, por isso, um ser supostamente secundário). Como sabemos, a existência do feminino em contexto remorsiano está completamente dependente do olhar masculino.

Voltando ao tópico da vaca, e para diminuição mais profunda das personagens mulheres, o próprio protagonista assume a forte conexão que existe entre a sarga e os serapião, referindo-se a si e à sua família quando recorre à seguinte caracterização: “aparentados de nossa vaca” (Mãe, 2006, p. 17). O adjetivo empregue – “aparentados” – pode ser lido como possuindo duas conotações diferentes, ambas igualmente pertinentes e que nos ajudam a compreender esta autoidentificação tão omnipresente: por um lado, a semelhança em aspeto (físico ou até mental) entre a vaca e os membros da família sarga; por outro, o grau de parentesco que a vaca e a referida família supostamente partilham.

Esta ideia de laço familiar entre os serapião e a vaca sarga é consideravelmente reforçada pelo próprio valor sematológico do nome da família que, tal como refere Francisco Saraiva Fino, estabelece uma relação semântica com “Serápis”, sendo esta a divindade helénico-egípcia associada ao boi⁸. Ademais, “a vontade de coidentificação com o totem familiar prevalece, não faltando a devoção que lhe dedicam” (Fino, 2016, p. 145). Ainda em relação à sarga, personagem deveras central à natureza bestial e simbólica do romance (mas, para paradoxo deveras enriquecedor deste, parece servir de representante da humanidade), o mesmo autor aponta o seguinte:

Como totem da domesticidade (...), o seu nome cumpre plenamente a função isomórfica proposta no modelo mitológico de interpretação de Iúri Lótman e Borís Uspenskii (1981: 149), ao intervir tanto na denominação coletiva da horda como na intercomunicação entre o

⁸ Em contrapartida, Murilo de Assis Macedo Gomes teoriza que o “sobrenome Serapião, em um processo de aglutinação do verbo “será” com o substantivo “pião”, pode remeter ao brinquedo que gira em torno de si mesmo com poucas chances de sair do lugar onde foi lançado pelo jogador. Nessa perspectiva, assim como o minotauro mítico, Baltazar não deverá encontrar saída, a não ser a do flagelo que o atinge até o fim dessa história.” (Gomes, 2018, p. 136).

corpo social e a natureza, elevando ainda mais a condição animalesca da família cuja origem primitiva é destacada não apenas socialmente mas ainda através de menções diretas complementares (...). (Saraiva, 2016, p. 145)

Consideramos de grande importância sublinhar o facto de as vacas terem sido consideradas um símbolo essencial de espiritualidade em diversas culturas e tradições religiosas, muito para além das tradições helénico-egípcia. De facto, em várias religiões asiáticas, tais como o Hinduísmo ou o Budismo Tibetano, a vaca está fortemente ligada ao princípio da não-violência (“ahimsa”). Neste sentido, e tendo em conta o conteúdo de *o remorso*, podemos teorizar que a vaca serve para mitigar a intensidade dos elementos altamente violentos com que nos deparamos durante toda a leitura, dada a simbologia a ela associada.

Mais do que um *totem*, a sarga, vaca por natureza, funciona como uma consorte óbvia do chefe da família serapião, “boi” por escolhas semânticas do autor, sendo este um casal real (e por isso indecente) na perceção das personagens que coabitam o romance – “e era o que se dizia, que dormia com as vacas e a uma até lhe pediu os filhos que tinha, por isso a tratava em casa como membro da família” (Mãe, 2006, p. 45). De facto, a identidade não-humana, animal, e até mesmo bestial desta família está bem consolidada no romance, e chega a ser um facto aceite pelos próprios membros. São várias as vezes que nos deparamos com confirmações da conexão entre a família e a sua vaca, tais como a seguinte: “era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse.” (Mãe, 2006, p. 40). Porém, numa fase posterior do romance, Baltazar confessa-nos uma ideia bastante contrária àquela que nos vai sendo veiculada até então: “mas não contes a ninguém da vaca, pedi-lhe, que tão longe estamos nos parece que, por primeira vez, podemos ser gente sem ser gado” (Mãe, 2006, p. 187). Libertado da “obrigação” social com que se depara na sua terra natal, consciente de prováveis estigmatizações em território desconhecido devido a essa associação entre humano e besta (e consequências adjacentes), Baltazar procura remover qualquer conotação animalesca da sua pessoa e da do seu irmão Aldegundes.

Paralelamente ao processo de desumanização e de zoomorfização das personagens que constituem a família serapião, a vaca sarga tem a sua condição de animal doméstico elevada à de ser humano – “a sarga é gente sensível” (Mãe, 2006, p. 263) –, através de caracterizações de uma personalidade complexa e uma capacidade de sentir por vezes mais

desenvolvida do que várias personagens realmente humanas. Esta humanização (ou antropomorfização) da vaca sarga está diretamente associada a uma dimensão maternal que lhe é imposta desde o início, e culmina no último capítulo do livro, em que, através da observação direta de baltazar serapião, Mãe nos oferece toda uma imagética de sofrimento. No desfecho do romance, quase insuportável devido à sua natureza gráfica, deparamo-nos com duas reações totalmente opostas: por um lado, a da sarga, que sofre de maneira empática e na terceira pessoa o sofrimento final de ermesinda; por outro, a fúria de baltazar que, embora não seja um facto explícito, parece ter resultado na morte de aldegundes e dagoberto:

aproximei-me dos dois, grande e imbatível como uma pedra de ódio construída no exercício do meu bom amor, e me pus diante deles tão pequenos. afastaram-se da minha ermesinda que, imóvel, respirou menos, respirou menos, respirou menos, não respirou. a sarga mugiu de modo lancinante, e eu abati-me sobre os dois abrindo lado a lado os braços de punhos fechados. um só golpe com a violência da pedra mais furiosa do mundo. sobraram no chão como mais nada ali estivesse. depois, ergui-me, aqueci, tive a percepção fatal de que o meu corpo não suportaria nem o caminho até ao pé da sarga. na escuridão contínua, a sarga talvez tentasse chegar a mim também. (Mãe, 2006, p. 278)

Vários elementos importantes transparecem no desfecho do romance acima transcrito. Primeiramente, o ódio de baltazar serapião que, neste capítulo tardio e decisivo, provavelmente se direciona a tudo e todos (à exceção da sua vaca), desde a sua família até ele próprio, passando pela precária condição de vida a que o destino (ou melhor, a mulher queimada, entre outras personagens) o submeteu. Depois, a sensibilidade assinalável da sarga, que sofre intensamente por ver ermesinda a sofrer, espelhando provavelmente as emoções desta, podendo a sua reação ser interpretada como uma última solidariedade vã, mas necessária, de fêmea maternal para com uma mulher sofrida nos seus momentos finais de vida⁹. Seguidamente, a incapacidade de baltazar assumir as suas falhas como ser humano inábil no que diz respeito ao amor cultivado de maneira saudável (causando apenas sofrimento) ao ousar narrar o ilógico grupo de palavras que constitui “no exercício do meu bom amor”. Finalmente, a conexão forte entre a sarga e baltazar, uma vez mais evidenciada no parágrafo final do romance, em que o protagonista refere a sua incapacidade física de

⁹ Podemos igualmente teorizar que a agitação da vaca tenha como objetivo simplista sublinhar o ambiente já pesado no qual estas ações se desenrolam.

alcançar este ser de traços tão mais humanos do que ele, que coexiste com a esperança de a vaca maternal ser passível de ir ao seu auxílio, socorrendo-o como cria penosamente doente e desamparada.

Em suma, notamos um grande contraste entre a desumanização das mulheres e a antropomorfização da vaca sarga, que assume um papel quase humano e maternal dentro da narrativa. Este paradoxo entre a zoomorfização dos humanos e a humanização dos animais potencializa o foco do leitor nas injustiças e preconceitos inerentes à sociedade retratada no romance, sempre em detrimento das personagens femininas. A forte ligação entre a família serapião e a vaca sarga não apenas reforça a identidade bestial da família, mas também sublinha uma dimensão de quase-espiritualidade associada à vaca, o que de resto se verifica em diversas culturas como um emblema de não-violência. Ainda, o facto semântico aqui explorado parece, a nosso ver, demonstrar que os romances de Valter Hugo Mãe estão, tal como o próprio nome do autor, repletos de simbologia de nome, como já referimos anteriormente – ver p. 7. Analisaremos em seguida uma outra particularidade semântica que sobressai e que parece sublinhar este uso tão próprio deste tipo de simbologia – o caso do nome do irmão de baltazar serapião, o jovem aldegundes.

5.4. A Feminilidade que Reside no Masculino – Traços de aldegundes

Tendo já referido a relevante relação semântica que existe entre “serapião” e “Serápis”, e a conexão desta divindade com a vaca sarga, existe uma outra particularidade que necessita ser explorada, com a expectativa que esta nos ajude a melhor compreender a representação da feminilidade neste romance, nomeadamente o género do nome de uma personagem bastante atípica – o irmão de baltazar, aldegundes.

Quando pesquisamos a origem e significado deste nome pouco comum e perçivelmente arcaico, deparamo-nos com informações diversas. De acordo com a Infopédia, “Aldegundes” é um nome feminino de origem germânica que significaria “nobre combate” (Porto editora, s.d.). Outra fonte refere que este nome “é um nome de origem germânica que significa *princesa da batalha* ou *guerreira nobre*” (Significado Nomes/Sobrenomes, s.d.). Alguns exemplos de pessoas com este nome seriam a Santa Aldegundes (639-684) ou a Infanta Aldegundes de Bragança (1858-1946). Assim,

compreendemos que Mãe batizou uma personagem introduzida como sendo masculina com um nome feminino, tal como referido por Maria de Lourdes Pereira:

A propósito de aldegundes, parece-nos pertinente aludir aqui a uma informação que ouvimos da voz do próprio escritor Valter Hugo Mãe. Qualquer leitor fica a saber que o irmão mais novo de baltazar é um jovem entre doze e treze anos, mas só os leitores mais atentos saberão que aldegundes é um nome de mulher. Apesar de o autor ter anteposto o artigo definido no género masculino, “o”, aldegundes é, na realidade, um nome feminino. (M. Pereira, 2016, p. 153)

Assim, embora o uso deste nome não conste na lista de elementos anacrónicos incluídos no romance, representa uma desconcordância de género em relação à personagem que nomeia. Não encontramos uma confirmação clara o suficiente para concluirmos que este batismo possa assentar em qualquer tipo de intenção profunda de conferir uma dimensão feminina à personagem de aldegundes. Porém, é inevitável que teorizemos acerca da possibilidade de se tratar de uma escolha premeditada, porquanto várias características que são exibidas por aldegundes parecem distanciá-lo da natureza exibida pelos restantes membros masculinos da família serapião (nomeadamente o seu irmão baltazar e o seu pai). Note-se, por exemplo, a maneira como o assassinato da sua mãe o impactou:

o aldegundes saiu de perto da sarga e aproximou-se de olhos fechados, conhecedor do caminho a reto. acertou no padre que nem seta lhe fosse mandada com cuidado. desculpe dom, queria fechar os olhos e não ver mais nada, se pudesse morrer, eu queria morrer. vou pedir a deus para morrer, peça-lho também, por piedade, peça-lho por mim. (Mãe, 2006, p. 112-113)

Se tivermos em conta este excerto, podemos afirmar que transparece no seu estado psicológico uma tristeza imensa, típica de um quadro depressivo. Ao procedermos à comparação da reação de aldegundes à reação de afonso serapião face a uma mesma situação – a morte da, respetivamente, sua mãe e esposa –, percebemos até que ponto Mãe o distancia das restantes personagens masculinas. Tendo em conta este mesmo exemplo, acreditamos que aldegundes é, de certo modo, o oposto extremo do seu pai, o qual, por sua vez, foi o homicida da sua própria esposa. Para além desta sensibilidade emocional deveras mais

acentuada do que qualquer outro personagem masculino, aldegundes exhibe ainda uma sensibilidade artística inexistente em todas as restantes personagens do romance. É através da sua pintura que traz reconhecimento à casa do senhor afonso e de dona catarina, assim como à própria família serapião, embora este fenómeno seja apenas temporário, devido à intervenção feiticeira de gertrudes, a mulher queimada. Um certo nível de paradoxismo reside também no facto de baltazar, com toda a primitividade que lhe está associada, ser capaz de aceitar a arte e a sensibilidade do seu irmão:

não poderia ter compreendido o que dava ao aldegundes, mas vi. deu-lhe arte a cabeça sozinha, capaz de pintar sobre madeiras as mais reais aparições. (...) até se verem os anjos do céu, as nuvens, o azul mais celeste ali aceso, mesmo à noite, se luz lhe era levada por pequena vela que fosse. era um céu azul de sol grande, pintado para estar feliz tempo inteiro, como em qualquer momento poderia permitir a ascensão das nossas almas, tão vocacionadas para ele estavam. sem ócios nem maneiras, o nosso aldegundes pintava de ter mandamento de deus para o fazer. (...) o aldegundes dizia, não me lembro da cara dela, confundo-a com cada rosto que vejo, e há pormenores que o diabo me esconde. mas vou pintar todo o céu até a encontrar. (Mãe, 2006, p. 123)

De resto, reforçando ainda mais a sua sensibilidade emocional, aldegundes é uma personagem marcante, tendo em conta a maneira como se preocupa com a vaca da sua família (uma vez mais, sobressaindo drasticamente em relação a todas as restantes personagens masculinas), tendo um cuidado e apreço pela sarga que supera consideravelmente cada um dos restantes membros da família: “o aldegundes pedia ao curandeiro pela sarga constantemente. (...) estava predisposto a deixar de ser amigo de todos, se a sarga ficaria ali para correr quaisquer perigos sem apoio.” (Mãe, 2006, p. 44-45).

Podemos, deste modo, afirmar que Mãe parece querer veicular alguns traços de uma suposta feminilidade através da personagem masculina de nome feminino que constitui aldegundes. Esta ideia é remanescente de uma outra, exposta num romance mais recente do autor – *A Desumanização* –, narrado pela pequena Halla, menina de onze anos: “Num certo sentido, todos os homens começaram por ser uma mulher. (...) elas são verdadeiramente o único género que existe, porque os homens são mulheres que desempenham um papel específico que a estratégia das próprias mulheres inventou.” (Mãe, 2013, p. 109). Consideramos importante referir que, embora estejamos cientes de que as características

suscetíveis de constituir a feminilidade sejam maioritariamente arbitrarias, não podemos negar que um conjunto de atributos, traços de personalidade e predisposições estão geralmente associados a este conceito. Este facto, não sendo de todo despropositado, reflete antes o grau de incidência dos mesmos em indivíduos do sexo feminino, embora, como sabemos, seja igualmente fonte de estereótipos, frequentemente nocivos para as mulheres, para a feminilidade como conceito abstrato, assim como para a sociedade em geral.

Em contraposição, aldegundes é uma personagem que acaba inevitavelmente por sucumbir a uma masculinidade primitiva, exagerada e doentia (tipicamente remorsiana), primeiramente ao recorrer à presumível hipersexualidade de teresa diaba – “já o aldegundes saíra a ver onde parava a rapariga estropiada para a cobrir como pudesse, garrido de tão corado, partes da natureza em chamas” (Mãe, 2006, p. 53) –, culminando na violação da sua cunhada ermesinda – “estavam o aldegundes e o dagoberto uma vez mais torcendo a minha ermesinda” (Mãe, 2006, p. 277) –, o que resulta na sua morte, passando ainda por outros tipos de transgressão, tais como a bestialidade praticada com a vaca sarga – “tão novo de corpo e inteligência era assim ridículo a pôr-se na vaca” (Mãe, 2006, p. 53).

5.5. Dinâmicas de Poder entre as Diferentes Personagens

Dado o cenário usado em *o remorso*, é fácil de inferir que neste estão desenhadas estruturas de poder bastante complexas, variando de acordo com parâmetros como a classe social, o género, a idade ou a aparência física. Como temos verificado, todas as personagens masculinas exercem, de algum modo, poder sobre as personagens femininas, pela razão exclusiva de serem homens (abusando deste estatuto sem grandes limitações). Porém, existem alguns elementos que contrariam esta tendência, embora sempre de maneira temporária.

Deste modo, pondo o nosso foco sobre o caso de dona catarina, esta parece exercer algum tipo de poder sobre praticamente todas as personagens (especialmente sobre os membros da família serapião), incluindo o seu marido, embora este poder nos chegue através de uma representação que nos leva a crer ser limitado. Assim, para além de encabeçar, ao lado do seu marido, a estrutura feudal exibida no romance, é igualmente tida como uma comodidade por este, sendo em parte trocada por brunilde, irmã do nosso protagonista,

nomeadamente devido à melhor condição física desta última (e, claramente, sexual, o que, como sabemos, constitui algo de extremamente importante para o homem medieval e remorsiano), a qual podia oferecer a dom afonso “tudo o que dona catarina, velha de carnes, descaída e dada às maleitas, já não lhe oferecia” (Mãe, 2006, p. 28). A este respeito, notamos o seguinte:

Como se evidencia (...), Brunilde foi escolhida por Dom Afonso para ser sua amante, para ocupar o lugar de sua esposa Dona Catarina, que já é uma mulher idosa e adoentada. Percebe-se que a mulher, nessa sociedade, é como um objeto cujo valor principal se encontra no uso que os homens fazem de seus corpos. Uma vez velhas e adoecidas, elas são abandonadas e trocadas por outra mais jovem. Desse modo, à Brunilde Dom Afonso oferece regalias e favores para poupá-la do serviço bruto do campo, deixando-a fazer tão somente os trabalhos mais leves, a fim de preservá-la para seu deleite, nem que para isso tenha que fazê-la sofrer. (Gomes, 2018, p. 141)

Através desta relação, muito assente em aspetos físicos e sem evidência de nada que possamos perceber como sendo de teor emocional, somos levados a inferir que brunilde é, dentro do que lhe é possibilitado pelas virtudes que nela são tidas como apetecíveis (maior juventude ou beleza, ou ainda melhor aptidão sexual), igualmente capaz de exercer algum poder sobre dom afonso, embora este seja residual, quando comparado ao poder exercido por ele sobre esta. Este facto remete-nos, por sua vez, para a ideia de que o poder feminino é, frequentemente, uma ilusão premeditadamente criada pelas personagens masculinas, ou simplesmente uma consequência involuntária das ações destas. De resto, no caso de brunilde, este poder parece ser dissolvido com a compreensão de que ela engravida de dom afonso, acabando por morrer: “por muito tempo já a brunilde se tinha prenha de dom afonso e logo a barriga haveria de lhe crescer” (Mãe, 2006, 235); “a brunilde morreu, é preciso pô-la na igreja para que a enterrem” (Mãe, 2006, 241). De notar que esta personagem morre devido à ignorância e brutalidade do seu pai na hora do parto, as quais são, uma vez mais, desculpadas pelo narrador-protagonista, provando em repetição o valor superior dos homens em detrimento das mulheres remorsianas: “a culpa não haveria de ser do nosso pai, embora a fúria que lhe dera de puxar pelas entranhas da brunilde, como fizera tão parecido à nossa mãe, pudesse querer ajudar que acontecesse tal tragédia” (Mãe, 2006, p. 241). Assim, as três mulheres da família serapião (a mãe, brunilde e ermesinda) são todas assassinadas por um

membro masculino da sua própria família, mostrando uma tendência absurda que remete, uma vez mais, para a consolidação permanente da ideia de que as personagens femininas são, sem grandes exceções, implacavelmente destruídas pelos homens do romance.

Outra personagem feminina que parece de algum modo ter poder sobre dom afonso é ermesinda, muito devido à afeição compreendida como paternal que este nutre por ela:

“e ele precipitou-se sobre mim e ordenou, pois que no sonho que tivera a minha ermesinda estava como filha dele, e lembrou-se, se dona catarina desse filhos teriam as meninas a cara da ermesinda, tão igual ao que se via nos retratos de dona catarina quando nova.” (Mãe, 2006, p. 89-90)

Esta relação que existe entre os dois é, infelizmente, mal percebida por baltazar serapião, resultando em atos extremamente violentos realizados contra a sua esposa. A influência de ermesinda sobre dom afonso que, como verificamos, o leva a projetar nela os seus desejos de ligação familiar, cria um contraste significativo na obra, sublinhando as complexidades das relações que, tal como neste caso, estão muito associadas à proteção, algo que é altamente negligenciado no seio da família serapião (não verificamos nenhum elemento similar na relação entre brunilde e o seu pai, por exemplo). O afeto paternal de dom afonso por ermesinda é, aos olhos de baltazar, gravemente confundido no que diz respeito à fronteira que separa este tipo de afeto (ou amor) do amor romântico, trazendo ao enredo complicações que resultam numa quantidade absurda de penúria para as personagens mais centrais ao romance.

De resto, a personagem feminina do romance que parece deter o poder mais intenso e visível é gertrudes, que é paradoxalmente também a mulher que foi queimada por uma multidão sob acusação de bruxaria. Esta personagem é-nos inicialmente apresentada através de uma situação de extrema vulnerabilidade e repulsão, mascarando-a assim do seu real poder:

nada do que quisesse ver vi, senão uma mulher queimada, escura de peles levantadas, parada à minha porta esperando algo, dizendo nada. (...) a ermesinda espevitou da cama e benzeu-se, coisa de diabo era mandada a nossa casa, fora daqui que deus manda em ti. fora, de reto, fora. e aos tropeções se pôs para trás em saída. (Mãe, 2006, p. 114)

Porém, depois de estabelecida esta suposta vulnerabilidade, Gertrudes torna-se gradualmente uma mulher poderosa e até mesmo perigosa, dado o seu caráter notadamente vingativo, sendo, por fim, uma personagem realmente suscetível de infligir sofrimento nos homens. Assim, embora Gertrudes não tenha grande poder face a uma multidão de pessoas que a condenam à morte em fogueira, nem sobre um rei que a mete “a ferros” (Mãe, 2006, p. 197), exerce um poder direto sobre Baltazar, Aldegundes e Dagoberto, através da sua magia, influenciando ainda o enredo do romance até à sua conclusão. Por ser bruxa em contexto medieval, Gertrudes está obrigatoriamente condenada a uma exclusão social violenta mas, dadas as suas habilidades e conhecimentos anormais (na compreensão medieval, o conhecimento era geralmente algo de negativo), esta é igualmente vista pelas restantes personagens que populam o romance como sendo incrível e perigosamente poderosa, pois de uma maneira geral, “The witchcraft of the Middle Ages was characterized by the individual’s possession of power” (Foster-Feigenbaum, 2018, p. 2). Dada a sua importância para o desfecho de *o Remorso*, devemos meditar acerca da simbologia que esta personagem carrega em si. Assim, a nosso ver, a figura da mulher queimada pode ser interpretada como um símbolo de resistência e luta contra a brutalidade e o sexismo das personagens (masculinas) do romance (as queimaduras que sofre não são apenas referentes ao seu corpo, indo muito além do plano físico). No geral, a situação inicial de Gertrudes é multifacetada e profundamente carregada de significado, refletindo não apenas o auge da opressão enfrentada pelas mulheres na sociedade retratada na obra, mas também a sua capacidade de sobreviver a, resistir e transcender essa opressão. Embora a sua vingança da crueldade masculina resulte provavelmente no seu fim, esta é eficaz, trazendo miséria e sofrimento a diferentes homens, tanto de maneira direta como indireta, realizando-a assim como personagem e como símbolo literário de vingança remorsiana feminina – “a mulher queimada não fugiu e também não fez mais nada, riu-se como quem alcança um objetivo” (Mãe, 2006, p. 197). Ademais, a sua persistência em se recusar a submeter-se à conformidade dos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres medievais e remorsianas na sua generalidade confere-lhe um cariz desafiador que não encontramos nas restantes personagens femininas:

e meu nome é Gertrudes, já foi de rainha, agora toca-me a mim fazê-lo de pobre desfigurada. (...) se me perguntas to direi, mais marido tivesse mais o enterrava. e isso porquê. porque me deram todos dores de mau grado, coisa de me terem desrespeito e ódio, postos em mim

como bichos a toda a hora. e tu com isso mulher, homem de verdade consome-se de carnes, é normal. nada normal para mim que recuso ser de homem, nada quero que homem algum me toque. e porque te casaste. sempre fui casada por pais ou homens que me mandassem, mulher solteira é má de vida e fica sem trabalho nem amizades. pois mulher minha apanha tanto quanto deve, até que se ensine de tudo o que lhe digo. mal lhe dá que te queira, se te deixasse seria mais feliz. (Mãe, 2006, p. 156-157)

Em contrapartida, verificamos que a falta de poder e relevância femininos é mais prominente na mãe de baltazar serapião do que qualquer outra mulher remorsiana, parecendo-nos que até uma personagem como teresa diaba, à partida irrelevante e desvalorizada, é capaz de exercer algum tipo de controlo sobre os homens, ainda que seja apenas através da sua hipersexualidade e todas as consequências associadas a esta.

Relativamente à relação entre dona catarina e as suas serventes ricardina e brunilde, esta é, a nosso ver, prova clara da falta de irmandade entre mulheres no contexto do romance. O seguinte excerto ilustra adequadamente esta carência, para além de ilustrar igualmente o poder que dona catarina exerce, dada a sua posição na estrutura feudal:

anda, rapariga, ainda te deito abaixo de patada bem dada. fique sossegada, senhora, não lhe consigo massajar os pés assim em movimento tão brusco. ricardina, vais contar-me o que sabes antes que te ponha a ferros, língua e corpo todo. (...) se não falas perdes de mim todo o apoio, voltas para o campo a secar ao sol. dona catarina, peço-lhe minha senhora, não insista da minha ignorância (...). olha, ricardina, fico arreliada não tarda nada, tens uns suspiros para dar após o que te enfio umas estaladas sem remedeio, vai pensando como começar. brunilde. posso chamá-la eu, dona catarina. fica calada, parva, não arredas daqui tão cedo. minha senhora chamou, perguntou a minha irmã brunilde com o corpo todo tolhido de medo. chamei, entra, ajoelha-te bem perto de mim e jura que me contas a verdade. de quê, minha senhora, tão poucas coisas sei de certeza. fica calada, vocês as duas são umas sonsas que eu endireito não tarda nada. (Mãe, 2006, p. 103-104)

Teorizamos que as razões do autor para esta retratação podem estar ligadas à intensificação da imagem das mulheres como estando totalmente sozinhas, sem poderem sequer contar com o auxílio umas das outras numa realidade que resulta cruel e imperdoável para elas. Por sua vez, este ambiente desenhado em *o remorso* serve de facilitador para os horrores aos quais as mulheres, praticamente indefesas, são submetidas pelos homens. Por

outro lado, esta ausência de irmandade entre as mulheres remorsianas pode existir apenas através da narração que nos é oferecida pelo protagonista. Assim, talvez a haja numa dimensão invisível que pode apenas ser inferida indiretamente através da nossa imaginação enquanto leitores, porquanto o nosso narrador, dada a sua postura desvalorizadora das mulheres, seja incapaz de perceber a possível entreajuda existente entre as diferentes personagens femininas, ou talvez estas o façam ao fundo de tudo, longe de olhos e ouvidos masculinos. O facto de o narrador não ser neutro (em vez disso, é marcadamente homem e machista) pode condicionar consideravelmente a nossa análise, levando-nos a compreender o valor que este tem na hora de influenciar as percepções das personagens femininas.

Em suma, as dinâmicas de poder observadas em *o remorso* revelam a complexidade de relações assentes na dominação, fortemente influenciadas por fatores como a classe social e o género. Como esperado, observamos uma predominância clara do poder masculino sobre o feminino, onde os homens exercem controlo quase absoluto sobre as mulheres, abusando desse poder sem grandes limitações. No entanto, compreendemos que duas personagens femininas parecem excecionalmente deter um nível considerável de poder – uma devido à posição hierárquica que ocupa na estrutura feudal (dona catarina, esposa de dom afonso) e a outra devido ao seu conhecimento de feitiçaria (gertrudes, a felizmente vingativa mulher queimada). Assim, embora sempre postas em situações de vulnerabilidade, estas conseguem subverter parcialmente a tendência que se vai verificando ao longo de todo o romance, revelando que o poder feminino, apesar de limitado e frequentemente ilusório, pode manifestar-se de maneiras significativas, estando esta componente claramente representada em gertrudes. Finalmente, salientamos o facto de a falta de irmandade nas representações de personagens femininas remorsianas ser suscetível de influenciar profundamente a nossa percepção destas, conferindo-lhes dimensões muito claramente associadas ao isolamento e à vulnerabilidade.

VI – O APOCALIPSE

Deus é a nossa / mulher-a-dias
que nos dá prendas / que deitamos fora
como a vida / porque achamos / que não presta
(em “Deus é a Nossa Mulher-a-Dias”, de Adília Lopes)

O segundo livro que constitui o nosso *corpus* principal de análise é *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), que aqui referiremos apenas como *o apocalipse*, tanto por razões de economia como de intimidade com esta obra. São apenas dois os anos que separam a publicação dos dois romances, mas, por outro lado, distam vários séculos entre os acontecimentos relatados em cada um deles. Este facto é, só por si, suscetível de nos fazer compreender que a maneira como as personagens femininas são retratadas em cada um dos romances será inevitavelmente díspar, como consequência das realidades históricas tão diferentes – Idade Média no caso do primeiro, sendo a mulher vista como uma comodidade, e Idade Contemporânea no caso do segundo, onde a ideia de libertação feminina está já razoavelmente presente.

o apocalipse é um livro de uma subtilidade e de uma sensibilidade assinaláveis, tratando das questões do amor, da amizade e da humanidade das pessoas, de uma maneira muito mais equilibrada do que o anterior. As mulheres e a feminilidade são-nos apresentadas a partir de uma perspetiva bastante mais neutra em relação a *o remorso*, dado que a narração de *o apocalipse* é feita através de um narrador onisciente, sendo esta, por isso, desprovida de opiniões específicas a uma personagem do romance (e muito menos a uma personagem masculina altamente sexista). Além de trágico, este é um livro bastante cómico e no qual o autor emprega uma linguagem claramente distinguível do seu precedente. Em entrevista, quando questionado em relação à sua perceção e autoavaliação dos dois romances publicados em 2006 e 2008, Mãe refere o seguinte:

(...) eu vejo estes dois livros como diferentes, como o mais diferentes que me foi possível fazer. E se calhar o remorso tem mais que ver com um desconhecimento que resulta numa violência, digamos assim, ou numa agressividade muito latente, e o apocalipse dos trabalhadores tem mais que ver com um desconhecimento para o qual se propende, mas que nunca resulta exatamente numa violência. Tudo o que acontece de mais violento, há uma

qualquer ternura, há uma qualquer empatia que nos mantém mais ou menos apaziguados. Eu acho que um dos fatores curiosos deste livro é que depois das peripécias mais agrestes, enquanto leitor eu sinto-me bem, não me sinto angustiado, não me angustia. Eu acho que é um livro que acaba por oferecer alguma felicidade (...), coisa que não acontece com o *remorso*. (RTP, 2014)

Entre ternuras, sofrimentos, raivas, empatias, situações cómicas e de sincera irmandade, analisaremos, seguidamente diferentes elementos que nos ajudarão a pintar um quadro multicolor da mulher e da feminilidade “apocalíticas”.

6.1. A Mulher Apocalítica como Igual e Pouco Terrena

A personagem principal do romance no qual agora nos focamos é uma mulher, maria da graça (outra diferença fulcral entre os dois romances aqui centrais, porquanto o protagonista de *o remorso* é inquestionavelmente masculino). À semelhança da grande maioria das personagens, esta pertence à classe trabalhadora, exercendo as suas funções nas limpezas, tal como a sua importante amiga e vizinha, quitéria. A profissão de maria da graça e de quitéria está frequentemente associada a um estatuto social relativamente baixo, de baixa instrução escolar, de desvalorização e simplicidade. Ora, ao ter estas duas mulheres como personagens centrais ao romance, Mãe parece, de algum modo, procurar elevar o grau de importância de duas pessoas que na realidade social atual ainda são vistas com relativamente menos respeito do que alguém que ocupe um cargo profissional mais complexo (pensemos na advocacia, medicina, entre outros). As distinções feitas entre profissionais de diferentes domínios são, como a maioria das distinções classistas que persistem até à atualidade, completamente ilógicas e arbitrárias, diferindo até entre culturas. Ao coligar as personagens mais relevantes do romance com funções profissionais consideradas simples ou menos exaltadas, o autor parece reforçar a ideia de que estas têm também histórias importantes e dignas, ao ponto de merecerem ser-nos contadas. Aline Souza da Cruz (2022) nota que “Ao romper com os paradigmas tradicionais, a narrativa contemporânea coloca como protagonistas sujeitos que eram retratados à margem,

estigmatizados e apagados pelos autores canônicos” (p. 117)¹⁰. Neste sentido, acreditamos que esta tendência literária está claramente presente em *o apocalipse*.

Por outro lado, consideramos pertinente referir uma possibilidade divergente da já explicitada – a de que esta particularidade presente no romance possa constituir uma maneira de representar as mulheres na sua globalidade com um estatuto inferior ao dos homens. Assim, a simplicidade e banalidade associadas a maria da graça e quitéria (ou até mesmo a etelvina) conferem-lhes uma imagem diminuta e ingênua, a qual é, por vezes, reforçada quando colocada ao lado de representações que incluem elementos masculinos:

os senhores do protocolo, eles mesmos, explicaram cuidadosamente o propósito do evento e sorriram. a quitéria respondeu, fomos nós que limpámos tudo. dizia-o como se esperasse que as deixassem entrar, cumprimentar o presidente da república, talvez, e até comer entre os políticos e empresários mais respeitáveis do norte (...). no seu olhar, perante o lavado dos colarinhos protocolares, atonou a ingenuidade mais pura, uma esperança pequenina mas tão bonita de achar que alguém a colocaria de igual com o próprio presidente da república. (Mãe, 2008, p. 159)

Porém, compreendemos igualmente que a grande maioria das personagens masculinas está representada com um nível de importância social equivalente às femininas, ou seja, um estatuto relativamente baixo, sendo esta paridade bastante proeminente quando pensamos nos trabalhadores russos e ucranianos que pululam o romance. Ainda, mais do que iguais, algumas personagens femininas podem ser tidas como superiores. Neste sentido, a agente quental é representada como detendo um nível considerável de poder (dada a sua profissão), embora não seja explícito como este seria exercido sobre uma personagem masculina, havendo apenas o diálogo tardio entre esta e augusto como amostra da relação de quental com os homens, no qual não transparece nenhum elemento que seja proveitoso para a determinação de possíveis dinâmicas de poder. Para além desta, outras personagens femininas parecem, de algum modo, ser capazes de exercer poder e, em alguns casos, este poder é visivelmente exercido sobre personagens masculinas – destacamos o caso de ekaterina, que funciona como a cuidadora de sasha, o seu marido, ou o caso de quitéria, a qual assume gradualmente a postura de protetora de andriy, como resposta à vulnerabilidade

¹⁰ Notemos que este elemento não é exclusivo à literatura contemporânea, estando já presente no Realismo do século XIX ou no Neorealismo.

exibida por este, constituindo este caso uma particularidade do romance que iremos explorar mais adiante.

Assim, voltando à teoria de que o autor procura, de alguma maneira, aludir a uma igualdade entre as personagens, independentemente da classe social ou gênero a que estas pertencem, notamos que a conexão que é feita entre a simplicidade de maria da graça e da intelectualidade do senhor ferreira (ou “o maldito”, como é frequentemente apelidado) serve como uma ponte através da qual a nossa protagonista pode ir colher elementos vários de cultura e arte que lhe são dados pelo senhor ferreira, numa quantidade tão alargada quanto esta o desejar. Esta absorção por parte da nossa protagonista começa por ser feita a um ritmo de timidez – “a arte é incapaz de exageros. entende o que lhe digo, (...) perguntava. ela encolhia um pouco os ombros e não sabia o que dizer, tudo lhe parecia demasiado empolado para que fosse válido para a sua vida tão simples” (Mãe, 2008, p. 19-20) –, mas acabando por se metabolizar numa compreensão e conhecimento consolidados de maneira poética que involuntariamente se instauram nos instintos mais naturais e profundos de maria da graça. Esta partilha de conhecimento entre a única personagem que parece ocupar uma posição alta na estrutura hierárquica imposta pela sociedade e uma mera mulher-a-dias (termo que ela própria usa para se caracterizar), reforça ainda mais esta ideia de igualdade, a qual é ainda potenciada através do amor estranho e profundamente confuso entre as duas personagens.

maria da graça é uma personagem que possui um interior que, na nossa compreensão, foi pensado de maneira extremamente complexa. É-nos introduzida inicialmente através da descrição de um dos seus vários pesadelos, do qual podemos extrair percepções várias acerca desta interessantíssima personagem. Primeiramente, à semelhança dos restantes, este pesadelo introdutório está relacionado com a sua própria morte, espelhando de algum modo os seus medos e premonições. De facto, o seu fim está prescrito deste o início do romance, embora seja facilmente ignorável, dada a sua posição tão precocemente inicial – “olhar para as notas era um modo de ir vendo o tempo passar, vencendo mais um mês antes do grande evento da sua loucura que, sabia bem, haveria de a levar à morte” (Mãe, 2008, p. 22) –, embora passe posteriormente a ser uma ideia recorrente durante todo o romance, deixando de o ser apenas no fim, quando se torna realidade. Depois, a maneira tão informal (típica da existência simples da protagonista) como trata são pedro reforça a ideia de um igualitarismo que está presente ao longo de todo o livro, o qual é ainda confirmado pelo referido santo, ao afirmar que “os mortos são todos iguais, não têm profissão e não lhes vale de nada o que

aprenderam a fazer” (Mãe, 2008, p. 16). Mais adiante, na acusação de são pedro “como podes esperar o perdão se ficaste ao pé do teu predador quando podias ter fugido.” (Mãe, 2008, p. 17), é veiculado o medo muito pessoal da personagem de estar a cometer um erro ao continuar a passar tempo com o senhor ferreira, embora seja, na teoria, apenas a sua mulher-a-dias. Já a repetição da convicção de que não é “mulher de fugir a nada” (Mãe, 2008, p. 17), embora feita em contexto de sonho (ou, neste caso, de pesadelo), demonstra que maria da graça é uma mulher trabalhadora e determinada, seja isso na sua autoperceção ou na realidade objetiva, ou poderá simplesmente servir de desculpa para ter ficado ao lado do seu predador quando suspeitava que seria assassinada por este (o que, como sabemos, nunca se materializa).

Se nos focarmos na parte do nome da nossa protagonista que é “da graça”, acreditamos estar, uma vez mais, perante uma nomeação simbólica e premeditada de uma personagem valteriana. De acordo com o *Dicionário Infopédia* (s.d.), este é um “Nome que na sua origem mitológica está ligado aos conceitos de “beleza” e “elegância”, ou ainda, na religião, a “dom” ou “gratidão””. Ainda, de acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios* (s.d.), este é “um nome de origem religiosa, derivado do substantivo *graça*, que vem do latim *gratia*, que significa “graça” com sentido de “dom divino”, “ajuda espiritual”, “mercê”, “benevolência divina””. Já através do antigo *Dicionário Bluteau*, compreendemos que “graça” remete, entre outros, para o “auxílio que Deos dá para obrar bem” ou ainda “estado de innocencia, ou livre de culpas” (Bluteau & Silva, 1789, p. 665). Assim, tendo em conta que a chegada ao céu é um dos *leitmotifs* do romance (Postal, 2016, p. 171), compreendemos que há uma relação forte e direta entre esta personagem e a própria espiritualidade que vai transparecendo no texto, essencialmente por meio de pesadelos (que são uma variante dos sonhos), mas não exclusiva a estes. O facto de maria da graça sonhar frequentemente com a sua morte e esta se materializar pode constituir uma premonição, o que, por sua vez, pode ser tido como um dom. Ao apoiarmo-nos nas palavras do filósofo estado-unidense Saul Kripke, o qual refere que “What we really associate with the name is a *family* of descriptions” (Kripke, 1981, p. 31)¹¹, compreendemos que os nomes próprios são contentores muito complexos dos vastos elementos que constituem cada pessoa que nomeiam, desde os mais

¹¹ De acordo com Kripke (1981), um nome é fundamentalmente um designador rígido que se refere ao mesmo objeto (ou pessoa) em todos os mundos possíveis onde esse objeto existe. Nos fundamentos teóricos contidos em “Naming and Necessity” (1981), os nomes (incluindo nomes próprios) estão diretamente ligados aos seus referentes, sem a necessidade de conteúdo descritivo.

acessórios aos mais essenciais. A ideia de que cada nome contém em si uma vasta constelação de significados parece estar bem presente na obra valteriana.

É assim que tomamos conhecimento da existência de maria da graça, personagem de traços à primeira vista descomplicados e maneiras simples, ocupando uma posição pouco importante na selva que é a sociedade contemporânea. Através do retrato de uma personagem com tal função, Mãe parece evocar uma ampla gama de questões sociais e pessoais, obrigando o leitor a refletir sobre a natureza do trabalho, da igualdade e da dignidade humana na sua forma mais pura. Além disso, as diferentes descrições dos seus sonhos (ou, mais precisamente, pesadelos) veiculam percepções do inconsciente da personagem extremamente valiosas para a compreensão da verdadeira complexidade emocional que reside dentro dela. maria da graça é uma mulher presa na espera (Postal, 2016, p. 173) e, por isso, podemos caracterizá-la de pouco terrena e cheia de contradições típicas de quem se deixou confundir com a ideia de amor (ou o desejo forte deste). Neste sentido, destacamos que ora imagina que o senhor ferreira a mata, ora deseja o seu amor, ainda que, como sabemos, nenhuma das duas possibilidades se mova para o plano da realidade objetiva e dura de suportar para a qual esta personagem parece sempre ser arrastada, muito contra a sua vontade, mas acabando, dentro dos seus limites, por enfrentá-la.

6.2. A Violência Feminina – do Envenenamento Passivo ao Suicídio

o apocalipse está repleto de elementos violentos, embora frequentemente mascarados devido ao teor alto de comicidade e ironia usados na escrita deste romance, passando assim despercebidos pelos leitores menos atentos. Por questões de relevância, dado o que aqui nos propomos analisar, iremos concentrar-nos somente na violência sofrida ou levada a cabo pelas personagens femininas que, veremos, constituem a parte mais substancial da violência global contida no romance. Assim, todas as ocorrências de violência entre homens ou de auto-violência levadas a cabo por personagens masculinas, em geral (pensemos na morte do senhor joaquim ou no suicídio do senhor ferreira e na tentativa de suicídio do seu pai), serão consideradas irrelevantes e, por isso, excluídas.

A primeira instância de violência é-nos comunicada logo no início de *o apocalipse*, em que compreendemos que maria da graça é, de alguma maneira, vítima do senhor ferreira.

Compreendemos mais adiante que os abusos dos quais a nossa protagonista é alvo são de natureza física (sexual), mas que esta vai aceitando a sua realidade e, secretamente, acaba por se entreter a nutrir uma afeição crescente pelo seu abusador (que quase deixa de o ser se tivermos em conta o tom presente nas descrições da relação que existe entre os dois). Este facto, em posição inicial, leva-nos a ponderar se não haverá aqui mais uma incidência de algo que se assemelhe a uma síndrome de Estocolmo, tal como no caso de ermesinda em *o remorso* – ver p. 32. Por um lado, maria da graça considera que, para os homens, “as coisas estavam feitas de modo diferente (...). para as mulheres, uma devassidão era já um perigo de grande luxo. se alguém o descobrisse, não arranjará a maria da graça mais chão para esfregar” (Mãe, 2008, p. 19). Neste estado precoce das coisas, não é claro se realmente existe amor, invulnerabilidade ou medo por parte de maria da graça, mas, o que é certo, é que a acusação de são pedro não é, de todo, infundamentada – “ficaste ao pé do teu predador quando podias ter fugido.” (Mãe, 2008, p. 17) – e que reside na globalidade desta realidade algo de profundamente intenso e violento.

Seguidamente, outro elemento destacável de violência é o do envenenamento vagaroso (mas persistente) de agosto, marido de maria da graça, embora seja descrito de maneira tão subtil, distante e até mesmo risível que parece não ser, de todo, uma ação violenta nem constituir uma tímida tentativa de homicídio:

o agosto rebolava-se no sofá, doía-lhe a barriga, mas não sabia que a maria da graça lhe deitava na sopa umas gotas de lixívia ou outro abrasivo qualquer. (...) se o agosto morresse das poucas semanas de sopa de lixívia, seria para ela uma surpresa boa mas assustadora, porque não se via como assassina. (...) a quitéria alertava-a, isso assim, dia a dia, dá um litro facilmente, e a mim parece-me que um homem que beba um litro de lixívia vai desta para outra com muita certeza.” (Mãe, 2008, p. 23-24)

A força desta tentativa tímida de homicídio é apaziguada pelo uso da melhor lixívia que maria da graça se dá ao luxo de usar para esta finalidade (apenas o melhor para o seu “adorado” marido – note-se a ironia), sentindo-se, de algum modo, satisfeita, ao mesmo tempo que parece taciturnamente aceitar o estado permanente das coisas do seu quotidiano, não tomando, neste momento, uma decisão suscetível de ter um impacto realmente visível (o seu plano é realizado de maneira ligeira e, por isso, distante ou até mesmo irrealizável):

comprou a lixívia mais cobiçada do mercado e sentiu-se quase feliz por ser capaz de transformar aquilo num plano e de o levar a cabo tão ligeiramente. eis a minha lixívia gourmet, a melhor, para as sopas do meu adorado marido, pensava vezes sem conta. (Mãe, 2008, p. 210-211)

De resto, há ainda o desejo de um fim para augusto pedido de maneira mais uma vez relativamente cómica – “o augusto, já nem o posso ver nem cheirar, só espero a hora de ele embarcar outra vez. tanto barco afunda e aquele não tem jeito” (Mãe, 2008, p. 29). Iguualmente, dado o ritmo espaçado com que se vai envenenando a personagem, aliado a um sentimento de que este, de algum modo, merece perecer, e ainda ao facto de a ação demorada nunca resultar numa morte (apenas um mal-estar passageiro), acaba por nos iludir com a ideia de que não constitui nada de extremo, embora seja, a nosso ver, um elemento bastante violento. Ademais, as descrições feitas da personagem que é augusto e a maneira como se relaciona com a sua esposa são, por sua vez, violentas, residindo um certo sentimento cármico na ação de envenenamento: “a esses de leste tem-lhes o augusto tanta inveja que se me visse em conversa com um já me virava pó fino a pairar no vento” (Mãe, 2008, p. 30). Esta tentativa de homicídio em câmara lenta perpetuada por uma mulher e visando um homem é, assim, facilmente aceite pelo leitor.

Tendo já abordado a violência de homem para mulher (senhor ferreira e maria da graça) e de mulher para homem (maria da graça e augusto), necessitamos abordar a violência entre mulheres. Veremos que esta violência é de uma natureza muito diferente das duas anteriores. Para a ilustrar, recorreremos à instância mais relevante das ocorrências escassas deste tipo de violência (notamos mais irmandade entre as personagens femininas do que propriamente algum tipo de obtusidade que resulte em atrito), ou seja o caso de violência física entre maria da graça e etelvina. A nosso ver, o que leva estas duas personagens ao ato de agressão não é, de todo, um desejo de infligir dor uma à outra, mas acima de tudo mascarar a tristeza sentida por cada uma delas através de uma ação de intensidade considerável. O desconforto e aflição de ambas nasce, nesta instância, do mesmo elemento – a morte de um menino demasiado pequeno para que seja justo este ter morrido, tão prematuramente e tão sozinho. Compreendemos que a raiva e indignação que maria da graça sente é intensa e impossível de conter, e o conflito com etelvina serve de meio para a descarregar:

a maria da graça queria dar mil pontapés no cu de deus. entrar no paraíso e dar mil pontapés no cu de deus até que, por maior que fosse, inchasse de vermelho e lhe doesse ao sentar. seria de modo que aprendesse a inventar menores penas para quem não tivera escolha para chegar à vida. (Mãe, 2008, p. 155)

Percebemos que o início do conflito tem a sua origem num estado profundo de incompreensão, desgaste e uma já incapacidade de regular a calma e a inteligência emocional. A própria maneira como este fragmento está representado na escrita de Mãe resulta num texto inegavelmente fluído, mas por vezes confuso, dada a rapidez do diálogo (redigido na forma tipicamente usada pelo autor) e intensidade de toda a imagética:

estou cansada, custa-me ficar calada. falar cansa. estou farta de mortos. quem é aquela. não sei. olhe lá, ó senhora, não pode deitar as flores abaixo. ó senhora. a mulher está louca. espera, deve ser alguém que conhecia o miúdo. peço desculpa. é que as flores estavam postas ali. (...) a senhora não pode deitar as flores abaixo, estivemos um bom tempo a arranjá-las. saia-me da frente. graça. saia-me da frente, mulher, não me irrite. eu parto a cara a esta. (Mãe, 2008, p. 156)

Esta gradual agressão culmina numa violência tão popular quanto supérflua e evitável: “maria da graça arregaçou as mangas e assentou a mão pesada na outra (...). chamaram-se putas, puxaram-se os cabelos, conseguiram juntar na igreja umas cinquenta pessoas num tempo recorde assinalável.” (Mãe, 2008, p. 156).

Igualmente, de um teor relativamente popular e suscetível de representar a violência entre mulheres *apocalíticas*, destacamos a agressão que fica sempre no plano do desejável e do imaginário que maria da graça sonha para a agente quental. Mais uma vez, transparece que a verdadeira razão para a violência é um conjunto de emoções complexas e muito associadas à tristeza, revolta e angústia, não provando, assim, que a tendência para a agressão faça parte da natureza da nossa protagonista nem das outras personagens femininas. Repare-se na inconsistência que reside no facto de esta descrever uma quantidade obscena de atrocidades completamente desumanas como pena a pagar por uma falta de humanidade apenas percecionada, concluindo com o entendimento de que a sua raiva se estava a sobrepor a emoções mais saudáveis, tais como o amor:

a maria da graça pensava nisso como desejando-o, desejando honestamente que a agente quental pagasse por ser desumana. queria que ela sofresse, ficasse sem pernas, descabelada, que fosse esfolada, lhe arrancassem os dedos, abrissem cortes no peito, furassem os olhos, secassem o sangue com morcegos muito pequeninos, lhe chamassem puta, lhe metessem muitas agulhas sob as unhas dos pés e a deixassem de boca fechada no fundo de um poço escuro onde vivessem organismos esdrúxulos dentados e esfaimados. se pudesse, servia-lhe uma só sopa de lixívia. uma que tivesse um litro e a abatesse, como acreditava a quitéria que aconteceria com qualquer ser humano. deus quisesse que aquela mulher fosse abatida sem qualquer perdão. fechava os olhos e pedia, mata-me essa mulher. quero-a morta. depois abria os olhos e percebia que a raiva tomava o seu amor. jogava-se para um canto e chorava de novo, as saudades como martelos pneumáticos no peito, o pânico, e ela a ver-se cair. (Mãe, 2008, p. 113)

De resto, como já vimos, a morte de maria da graça está prescrita desde as primeiras páginas do romance. Porém, esta não se torna realidade por mão direta do “maldito”, mas sim por opção própria, constituindo um suicídio como prova última de um amor que nunca se realiza em vida. De acordo com Álvaro Domingues (2016), “há no suicídio do senhor ferreira e da maria da graça uma ilusão ou pensamento de amor mas não há nada antes ou depois para que esse encontro se consuma e seja eterno” (p. 163). A verdade é que existe um desejo por parte de maria da graça de ser amada pelo “maldito”, talvez por não obter nenhum sentimento do seu casamento que se aproxime a esse estado tão ambicionado, e o senhor ferreira lhe providenciar algo, ainda que este algo se insira no plano do abuso. Paralelamente, deparamo-nos com a desaprovação de quitéria: “ouve o que te digo, mulher, és muito nova para te deixares convencer que o amor é sermos violadas” (Mãe, 2008, p. 28). Ora, vemos no suicídio de maria da graça, que de resto serve de conclusão à aflição que vai provando ser tolerável por meio de intervalos de um humor presente ao longo de todo o romance e de parágrafos representativos de uma irmandade sentida (com quitéria ou etelvina), um ato de violência de uma tristeza extrema.

Ainda na mesma linha de violência (a auto-violência feminina), vemos pertinente abordar o caso de ekaterina. Embora o seu suicídio não se materialize durante o romance, a narrativa em torno desta personagem deixa-nos com a expectativa de que, num futuro próximo, esta ponha término à sua existência, pois vai vivendo (ou sobrevivendo) num estado de limbo que não representa realmente uma conjuntura na qual possa, de modo algum,

perseguir a felicidade, a qual se agrava consideravelmente com a partida do seu filho andriy. Escolhe assim, para si, o fim, embora não determine com precisão o instante exato em que irá executar o plano irreversível: “pensou entrar no quarto do andriy mas achou que não era ainda o momento de se suicidar e sentou-se” (Mãe, 2008, p. 57). A maneira como trata do seu marido sasha, tendo em conta o seu duradouro estado de saúde mental completamente dissolvido e potencialmente irreparável, ekaterina é a personificação do cuidado mais persistente, mas com uma capacidade tímida de saber quando desistir da sua função – “parada entre apenas eles dois até que o desespero não permitisse existir mais nada” (Mãe, 2008, p. 57).

A violência sofrida e realizada pelas mulheres *apocalípticas* é, assim, bastante diversa, indo desde as atividades mais passivas e demoradas, como o envenenamento vagaroso e sazonal, ao suicídio pleno de simbologia de amor e saudade (mas com o risco de estar desprovido do primeiro) e à violação do espírito e do corpo feminino, ou apenas associado a um desgaste emocional irreversível, passando por uma sessão de bofetadas dentro de uma igreja em contexto de funeral com direito a ameaças obscenas a deus (o que constitui, só por si, uma forma de violência em modo passivo-agressivo) ou ao desejo de carnificina que inclua uma desconhecida só pelo facto de esta ser percebida como irritante e intrometida. Exploraremos seguidamente as diferenças entre o desfecho escolhido para o percurso até ao amor das duas personagens mais centrais ao romance.

6.3. O Desfecho do Amor como Escolha Elementar em Duas Variações

Durante a nossa leitura, deparamo-nos com várias maneiras de lidar com o amor ou, se preferirmos, com a realização pessoal que cada ser humano representado no romance tendencialmente procura. Dentro destas diversas maneiras de idealizar a vida e provê-la de um sentido último, destacamos duas realizadas por personagens femininas que, de algum modo, se opõem consideravelmente, ilustrando devidamente a profundidade do romance que temos estado a analisar – as amigas maria da graça e quitéria.

Como sabemos, a nossa protagonista passa uma grande parte da obra a ser assediada e abusada sexualmente pelo seu patrão, o senhor ferreira, até ao suicídio deste, mas sofrendo para além do seu fim. Paralelamente a este conjunto de agressões, deparamo-nos com alguma

incredulidade com afirmações *a priori* totalmente incompatíveis que são proferidas e pensadas por maria da graça, e que se resumem numa ideia bastante concreta – a de que esta espera ou deseja o amor do senhor ferreira, sendo, na verdade, voluntariamente recetiva dos seus atos supostamente forçados. A prova está espalhada em diferentes partes:

“(…) não me deixava quieta, mesmo que eu não quisesse, mas eu queria.”; “o passo largo e apressado faziam-na sentir-se a viúva do senhor ferreira. (...) talvez por isso, a casada maria da graça dissera tão friamente que o senhor ferreira se punha nela. (...) seria muito mais do que a mulher-a-dias do homem, seria a sua amante, para humilhação do agosto, ela seria para sempre a apaixonada do homem mais elegante e culto que a cidade de bragança tinha por cidadão.”; “(...) eu amava-o. eu sei que o amava.” (Mãe, 2008, p. 79, p. 80, p. 96)

Para além desta espera por um amor que nunca se concretiza em vida, esta personagem parece estar associada a outros tipos de espera, não fosse o elemento das portas do céu estar repetido várias vezes. Nesta conjunção, a espera de maria da graça parece ser central (espera, por exemplo, entrar no paraíso ou simplesmente ter a oportunidade de falar com o senhor ferreira). Na verdade, as mulheres com que nos deparamos em *o apocalipse* parecem ter como vocação de uma centralidade visível o ato de esperar, ao ponto que seja pertinente falarmos de “mulheres-espera” (Postal, 2016) quando nos referimos às personagens femininas que populam o romance. Assim, enquanto maria da graça espera avidamente o amor do senhor ferreira, ao mesmo tempo que espera a chegada sazonal de agosto sem grande interesse, bininha espera o marido que nunca chega, acabando por morrer, ekaterina espera que o seu marido melhore, embora não haja nada nas páginas do romance que nos leve a crer que uma melhoria relativamente ao seu estado psicológico possa acontecer e, no caso de quitéria, para rejeição da postura anti-sentimental que vai assumindo inicialmente, esta tem a certeza de que andriy é a sua razão válida de espera: “aquele era o homem pelo qual ela, ainda sem muito admitir, ia esperando” (Mãe, 2008, p. 118).

De notar que, na sequência do suicídio do patrão que a abusa, a nossa protagonista, “seja maquinalmente ou para sobreviver, oferece os mesmos tipos de serviços para quem a contratar (...), [tendo] dúvidas quanto a qual serviço presta (prostituta ou empregada?).” (Almeida & Lobo, 2015, p. 195), o que se verifica na breve relação que inicia com mikhalkov. De certo modo, compreendemos a objetificação de maria da graça como um exercício específico às personagens masculinas, mas que acaba por ser autorizado por esta

de vários modos. Por sua vez, esta objetificação do feminino, chegando-nos através de um narrador incapacitado de se inserir na narrativa do romance como ser material (sendo, em teoria, neutro), veicula as percepções puramente masculinas da feminilidade contida em *o apocalipse*:

Não surpreendente numa atmosfera machista é que a mesma coisa ocorra na relação com o marido (augusto). Este quer, devido ao “contrato” do casamento, que ela seja mulher, no estrito sentido sexual, cozinheira, empregada doméstica e que execute tarefas de manutenção na casa, como pintura para esconder as rachaduras. (Almeida & Lobo, 2015, p. 195)

Mais do que morrer por amor, maria da graça parece, assim, decidir morrer pelo simples cansaço de uma vida complexa, um cansaço acumulativo e cada vez mais insuportável, consequência da sua humanidade e de todas as atribulações adjacentes, que parece apenas ser apaziguado por pequenas pausas veiculadas por momentos de socialização com quitéria ou com etelvina. A ideia de escolher o seu fim tão voluntariamente como algo de, por fim, realizável (ao contrário de outras ideias, como a de ser amada plenamente, ou a de que Augusto pudesse deixar de viver para seu descanso), é capaz de lhe trazer um certo bem-estar:

há uma maturidade muito grande na morte, pensava a maria da graça. uma sabedoria qualquer que nos acode. sentiu-se muito calma tão rente à felicidade e compreendeu que era só o que queria. nem lhe importava absolutamente que existisse deus e ele a julgasse também para uma vida além corpo. era só importante que pusesse um fim ao quotidiano cansativo que vivia e a morte estava diante de si como um passo apenas em determinada direção. depois disto, pensava também, não estarei em lugar nenhum. e até o querer que exista o maldito, em alguma nuvem à minha espera, vai deixar de fazer sentido no momento em que eu própria desaparecer de todo e não puder pensar nisso nem no contrário. (Mãe, 2008, p. 229)

Assim, percebemos que nos seus momentos finais, maria da graça assume uma posição de apatia em relação à possibilidade de se reencontrar com o senhor ferreira e de ter uma vida após a morte num paraíso guardado por são pedro, elemento este que se vai repetindo com grande frequência durante toda a obra. Este facto leva-nos a ponderar se este romance, mais do que tratar da questão do amor como algo que lhe é central, não remeterá

mais para uma exploração incómoda dos sistemas que regem as emoções dos trabalhadores, levando-os ao desgaste ou ao apocalipse inevitável. Porém, esta personagem aceita com positividade a aparição do “maldito” antes da queda fatal que lhe irá trazer uma conclusão para a sua vida já insuportável – “o senhor ferreira veio das escadas e assomou ao terraço. trazia também um sorriso bonito no rosto e a maria da graça, já nem surpresa, gostou muito de o ver e recebeu-o” (Mãe, 2008, p. 229). Apesar de tudo, entre as diferentes interpretações possíveis para os motivos que levam maria da graça ao suicídio, tais como o amor (ou a depressão associada à falta deste) ou o cansaço laboral do quotidiano pobre, somos empurrados em direção à crença de que esta buscava, mais do que todo o resto (mas provavelmente numa mistura com outros motivos), a liberdade e a humanização mais plena que se pode atingir num contexto altamente cruel e desolador que é o de *o apocalipse*. Somando o desfecho da vida de maria da graça ao desfecho da vida do senhor ferreira, compreendemos o seguinte:

Ambos os suicídios são libertadores. (...) enquanto maria da graça estivesse presa ao senhor ferreira e a trabalhos similares que exercia, ela estaria fadada à reificação; e, enquanto o senhor ferreira estivesse reificando maria da graça, ele também se desumanizaria. Então, os dois suicídios humanizaram as personagens e dá a eles a consciência do mundo absurdo. (Almeida & Lobo, 2015, p. 201)

Voltando à aceitação por parte de quitéria de que esta é, à semelhança das outras, uma “mulher-espera” (Postal, 2016), compreendemos que este facto constitui o passo decisivo e irreversível em direção à sua própria realização como ser humano, tornando-se o seu objetivo principal. quitéria é uma personagem extremamente interessante pelo percurso evolutivo a que está associada ao longo do romance. Inicialmente, é-nos apresentada como sendo uma mulher muito ligada à sua fisicalidade, aparecendo-nos como uma personagem de traços hedonistas que vê os homens essencialmente pela sua capacidade de lhe proporcionar prazer físico (sexual), mas não seres capazes de a abastecer emocionalmente: “que queres, dizia, é para o que me dá. e não me importa, que isto são uns dias e umas noites e estamos mortas sem mais nada nem mais homem.” (Mãe, 2008, p. 29-30).

Porém, tudo parece mudar gradualmente com a introdução do imigrante ucraniano andriy na narrativa, o qual procura, numa fase inicial, assumir uma posição igualmente desprovida de emoções, na tentativa de se tornar um homem-máquina: “ficar para ali a chorar

seria deitar por terra a regra mais básica da sobrevivência e progressiva metamorfose para máquina. (...) era melhor que empedernisse verdadeiramente” (Mãe, 2008, p. 65). Porém, “por maior que seja o esforço de Andriy no sentido da desumanização, Quitéria, desde o início da relação entre os dois, percebe sua verdadeira humanidade – e isso representará o fator de mudança e reversão da metalização do homem” (Barros & Minuzzi, 2016, p. 531). As graduais humanizações de andriy e de quitéria estabelecem uma relação idilicamente simbiótica entre si, condicionando-se de maneira obrigatória. Se quitéria não se tornasse mais humana, andriy continuaria o seu processo de metamorfose para uma máquina totalmente aperfeiçoada e longínqua da sua humanidade. Por sua vez, é através da crescente autoaceitação da vulnerabilidade de andriy que quitéria cristaliza numa mulher altamente emotiva e pronta para amá-lo com toda a humanidade não-maquinizada contida neste.

Assim, a felicidade para esta personagem feminina está depositada na própria realização do homem por quem se apaixonou, culminando num amor sacrificial, pois esta, tendo inicialmente uma aversão às questões de empréstimo ou cedimento de dinheiro – “a quitéria não seria dotada das melhores maneiras, como até ela percebia, e questões de dinheiro acionavam em si uma reação violenta que, para defesa do seu mundinho contido, assustava quem ela julgava pedir-lhe financiamento” (Mãe, 2008, p. 60) –, acaba por decidir financiar uma viagem à Ucrânia de maneira a fomentar a felicidade de andriy, ainda que isto se traduza num esforço enorme da sua parte, não fosse quitéria uma trabalhadora em situação de apocalipse:

quero ir à ucrânia, disse então. vou à ucrânia com o andriy, não suporto vê-lo sofrer. com que dinheiro. não faço ideia. tenho poucas economias, e uma viagem para os dois é uma loucura, mas é como te digo, já nem descanso se não o levo lá a ver onde se meteram os pais. estarás apaixonada de mais, quitéria, não achas isso amor de mais, e quase não o conheces. não existe disso, mulher, nunca é de mais, onde ouviste tal coisa. (Mãe, 2008, p. 150)

Em suma, deparamo-nos com dois desfechos que servem de resolução à problemática ou dor inevitável de se ser não-máquina em contexto apocalítico. Um deles, como já vimos anteriormente, tem uma conotação altamente violenta, mas libertadora, traduzindo-se no suicídio de maria da graça como sendo a sua única opção, após uma ruminação demorada que se estende desde o início até ao extremo fim do romance. O segundo acaba por estar inevitavelmente conectado à eleição da continuação da vida e aproveitamento do amor

disponível como a única realização possível. Ambas as personagens parecem crer que as suas respetivas decisões, sendo tão divergentes, serão a chave necessária para o acesso à felicidade. Sobre o desfecho do livro, Mãe refere em entrevista que se trata de uma “felicidade estranha” e “uma felicidade que está no lugar onde nós não esperaríamos que estivesse” (RTP, 2014).

6.4. As Carpideiras (Como Fazer um Intervalo da Vida)

Como já vimos, *o apocalipse* que temos em mãos é uma obra densa que aborda temas extremamente complexos e difíceis, tais como a condição e a natureza humanas (com tudo o que estas têm de bom e de mau), questões laborais e, principalmente, a busca de um sentido último na vida, havendo uma tendência para associar esta ao amor como parâmetro regente, estando a escolha derradeira somente entre duas opções: viver por amor ou morrer (por amor). Ao analisar detalhadamente o conteúdo do romance, verificamos uma “marcante presença de três temas desenvolvidos em *o apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe: o trabalho, o absurdo e a morte” (Almeida & Lobo, 2015, p. 192). Ora, de maneira não exclusiva, os três parecem estar contidos num só elemento que nos aparece de maneira regular – o caso das atividades de carpeira realizadas por maria da graça e quitéria.

Num romance de teor simultaneamente tão profundo, negro e cómico, a imagem das carpeiras, profissão que as duas personagens exercem em acréscimo às suas funções principais como mulheres-a-dias, parece servir para equilibrar (ou temperar) a representação das mulheres que o povoam. Assim, o facto destas duas personagens nos aparecerem como sendo carpeiras, ou seja, profissionais que estão tradicionalmente associadas ao ato de chorar e lamentar os mortos em cerimónias fúnebres em troca de dinheiro que, neste caso constitui uma equivalência monetária a um “salário de médico” (Mãe, 2008, p. 155), traduz-se numa carga simbólica multifacetada no romance. Estas trabalhadoras de luto monetizado são uma presença constante ao longo da história que nos é contada, testemunhando e lamentando as perdas de pessoas que parecem morrer antes que qualquer realização humana seja possibilitada (bininha morre antes de poder reencontrar-se com o seu marido; o seu marido é inesperadamente assassinado pelo seu próprio filho; o pequeno miguel morre de maneira súbita e numa idade tão tragicamente precoce – todos parecem deixar o plano dos

vivos de maneira abrupta, partindo como seres incompletos). Paralelamente a carpirem os mortos que não se realizaram em vida, as duas personagens são-nos descritas como estando num processo gradual, mas clínico da sua própria realização humana, contrabalançando assim, de certo modo, a irrealizabilidade das pessoas que carpem.

Existe, assim, um sentido de dualidade bastante pronunciado no facto das duas amigas se dedicarem a carpir os mortos alheios em funerais diversos que, tal como as duas possibilidades de resolução do derradeiro objetivo humano (viver por amor e morrer por amor), parecem resumir-se em dois conceitos obrigatoriamente conectados entre si – vida e morte. Quando maria da graça decide a sua própria resolução que, como já vimos, implica o suicídio largamente deliberado, o narrador sugere que a sua amiga próxima irá carpir a sua morte, constituindo isto uma novidade para a profissão tal como é representada. Assim, quitéria irá chorar o fim de uma pessoa que foi capaz de se realizar na sua humanidade em vida, embora de uma maneira por vezes incompreendida:

de todas as pessoas no mundo, a quitéria seria a que mais teria obrigação de a compreender. haveria de carpir a sua morte como a mais inteligente das profissionais. aquela que sabia que a morte era o melhor destino para a maria da graça. (Mãe, 2008, p. 228)

Para além desta novidade no que diz respeito ao tipo de ser humano carpido por quitéria, a maneira como o narrador expõe a esperança de que a morte de maria da graça possa ser carpida pela sua amiga próxima torna esta função muito mais marcante e confere-lhe um certo grau de beleza. Assim, consideramos inevitável referir que a profissão aqui analisada aparenta passar por um processo de embelezamento ao longo do romance. Neste sentido, o trabalho desenvolvido por quitéria e maria da graça é adornado através de situações e diálogos plenos de emoções e comicidade e de uma subtileza necessária para que o leitor seja levado a compreender esta profissão como sendo munida de uma humanidade dificilmente atingível, sendo o carpimento do pequeno Miguel provavelmente o auge dessa humanidade, que termina “numa catarse tão mal feita” (Mãe, 2008, p. 157), o que parece sublinhar que, no entendimento valteriano, a humanidade, tal como o humano, é imperfeita.

Por outro lado, compreendemos as narrações das atividades de carpideira como possuindo a função de oferecer um intervalo às atribulações do quotidiano das duas personagens e, por extensão, uma interrupção à dura realidade que as assola, marcada pela pobreza material e pelos desafios emocionais com que se vão deparando. Independentemente

da função essencial desta profissão (ambiente de fundo para a gradual realização das duas mulheres-a-dias ou simples intervalo do quotidiano), consideramo-la como sendo imprescindível para a correta compreensão da maneira como Mãe representa as personagens femininas em *o apocalipse*.

6.5. Copulação da Feminilidade e Masculinidade Invertidas

Tal como verificado em 5.4. (ver p. 38-40), Mãe oferece-nos, no contexto de *o remorso*, uma certa ambiguidade de género sob a forma de aldegundes, irmão de baltazar. No caso de *o apocalipse*, esta ambiguidade parece estar igualmente presente, ao ser-nos apresentada sob a forma de duas personagens diferentes – quitéria e andriy. Vários são os elementos que conferem uma dimensão pronunciadamente masculina a quitéria. Em contrapartida (ou talvez de maneira propositadamente complementar), o texto sobre o qual nos debruçamos transparece elementos que potencializam alguns traços perceptivelmente femininos na personagem masculina que é andriy.

Globalmente, notamos que a mulher apocalítica é, por si só, e à dissemelhança da mulher remorsiana, apresentada como sendo bastante desinibida e, devido à grande liberdade sexual que exige para si mesma, claramente empoderada:

a quitéria riu-se. explicou à maria da graça que talvez fosse melhor exigir do mikhalkov discrição maior. pensaram, russo de merda, boca grande de um estupor. riram-se outra vez. a maria da graça ainda sentia o pisado das investidas do homem nas suas coxas. eram umas nódoas negras de que se orgulhava, a ostentarem o desejo que ainda suscitava num macho concorrido e competente. quero mais, dizia ela, eu quero muito mais (...). (Mãe, 2008, p. 149)

Assim, no caso de quitéria, ainda que esta seja uma personagem feminina, acaba por assumir frequentemente uma postura masculina típica de um *playboy*, pois trata os membros do sexo oposto como sendo essencialmente objetos, sendo até inicialmente apresentada como uma predadora bastante espontânea – “a quitéria gostava dos rapazes mais novos e costumava procurá-los até sem grande cuidado” (Mãe, 2008, p. 29) –, contrariando a imagem de vulnerabilidade que é ainda frequentemente associada às mulheres e à feminilidade. A

maneira como esta percebe os homens em relação à função principal destes é bastante clara em excertos como o seguinte: “larga-me o andriy, mulher, mas aos outros cinco marmanjos dá-lhes forte” (Mãe, 2008, p. 133). Por outro lado, parece existir um certo nível de incongruência entre a sua postura de *playboy* e o facto de esta procurar homens de leste que, como está bem ciente, tendem a desconsiderar a humanidade das mulheres portuguesas (no contexto do romance), vendo-as como sendo inferiores a eles e usando-as apenas para finalidades sexuais (tal como esta tendencialmente usa os homens). Porém, tudo se estabiliza gradualmente através da relação que quitéria nutre com andriy, o imigrante ucraniano por quem se apaixona. Através desta, parece estabelecer-se um processo pelo qual o homem feminino (andriy) se masculiniza e a mulher masculina (quitéria) se feminiliza:

Ele passa a ser bruto e a desconsiderar os sentimentos, seus e dela, e, no mesmo momento em que isso principia, ela toma o caminho inverso. (...) A Mulher-homem se entenece e se transforma, desmaquinizando-se, até chegar ao ponto do gostar (...). A quebra da masculinidade de quitéria se dá pela compaixão e pelo ridículo de ver aquele homem alto e magro muito branco, queimado de sol, por conta do trabalho. (Postal, 2016, p. 175-176)

Neste mecanismo construído através das dinâmicas que verificamos entre os dois, embora quitéria acabe por ser potencializada como mulher através de andriy e dos ajustes que decide efetuar na relação que tem com este, a mesma acaba por ser enfraquecida na globalidade do seu ser (naturalmente masculino). Porém, esta inversão volta a aparecer posteriormente: “o andriy (...) ia segurando a mão da quitéria para ter a certeza de que ela não lhe fugia e estaria a salvo” (Mãe, 2008, p. 189). Vemos aqui que quitéria volta a assumir uma posição tipicamente masculina – a de proteção – ao mesmo tempo que andriy volta a ser feminilizado através da sua suposta vulnerabilidade. Partindo desta situação como exemplo de relevância, notamos que, ao longo do romance, são os elementos associados à sentimentalidade e vulnerabilidade de andriy que nos fazem perceber neste a referida dimensão feminina, se tivermos por base as construções sociais do que é suscetível de constituir a masculinidade e a feminilidade. Em contrapartida, são os elementos contidos na conduta sexual de quitéria e a sua maneira de lidar com a fragilidade dos homens que lhe parecem essencialmente conferir uma dimensão pronunciadamente masculina.

Na sua globalidade, compreendemos que as representações do feminino e do masculino contidas em *o apocalipse* são extremamente complexas e multifacetadas,

refletindo, de certo modo, tensões e dinâmicas sociais presentes na atualidade contemporânea. Ao examinarmos a função da representação marcadamente masculina de quitéria, aliada à representação por vezes feminilizada de andriy, podemos encontrar e distinguir várias camadas de significado e crítica social. Assim, quitéria pode servir como um símbolo de emancipação e andriy como um símbolo de resistência gradual a uma masculinidade insensível, ao constituir uma personagem que, de certo modo, tenta assumir uma postura marcada pela masculinidade tóxica que o rodeia (maquinizando-se, atento às percepções dos seus semelhantes russos e ucranianos), ao mesmo tempo que sucumbe à sua verdadeira natureza, onde a vulnerabilidade e a capacidade de amar são passíveis de residir sem que a sua identidade de homem seja comprometida.

Assim, mais do que todas as outras personagens apocalíticas, estas duas parecem oferecer uma reflexão profunda sobre a complexidade das identidades de género e as estruturas de poder que moldam as experiências masculinas e femininas na sociedade contemporânea, ao desafiarem, de certo modo, as normas vigentes.

6.6. Irmandade e Aversão em Contexto Apocalítico e Reminiscências Pigmaliónicas

Uma diferença fulcral e claramente observável entre as representações de feminilidade contidas em cada um dos romances que constituem os nosso *corpus* é a questão da irmandade entre personagens femininas. Sabemos que não existem provas diretas de irmandade entre as mulheres remorsianas (ver 5.5., p. 40-45), sendo este facto seguramente uma consequência do tom masculino que notamos na narração do romance correspondente, estando o seu narrador claramente marcado pela sua masculinidade. Já as mulheres apocalíticas, dado o tipo de narrador que nos transmite as suas representações (empregador de um tom consideravelmente mais neutro), estas chegam até nós como mulheres complexas e multifacetadas que apresentam tanto uma tendência para a comunidade, a solidariedade e a empatia (irmandade) como um pendor para o atrito, repúdio e conflito (aversão), o que parece traduzir-se por uma aproximação bastante fiel ao que verificamos no plano do real.

A irmandade é-nos mostrada principalmente através da relação que existe entre maria da graça e quitéria, as duas personagens principais. Esta relação tão central ao romance está essencialmente assente em elementos de entreajuda, embora nos pareça claro que o teor

simbiótico desta relação seja limitado, porquanto maria da graça acaba por ser a mais favorecida. Deste modo, esta acaba por ser moldada (ou até reconstruída) por quitéria. Esta particularidade parece, de certo modo, aludir ao mito de Pigmalião (Infopédia, s.d.), se ignorarmos os propósitos que estão na base do mito a ele associado, nomeadamente a sua percepção negativa das mulheres da sua ilha, considerando-as imperfeitas ou até mesmo demasiado emancipadas (os elementos que impulsionam o protagonista a esculpir a estátua e viver no celibato parecem variar consideravelmente, dependendo de cada versão do mito). Assim, ao associar a relação de irmandade registada no romance ao referido mito grego, obtemos perspetivas bastante interessantes sobre temas associados à transformação, à resiliência, à iteração e ao amor. Procedemos à análise desta analogia.

Primeiramente, no mito, Pigmalião esculpe uma estátua em marfim que será posteriormente chamada Galateia. As razões que o levam à produção desta estátua estão assentes no desejo de criar um ser feminino perfeito (de acordo com a sua idealização pessoal), devido à ausência de perfeição feminina no seu meio que, neste caso, se estende às mulheres que povoam a ilha em que este reside (Chipre). Seguidamente, este apaixona-se pela sua própria obra, desejando que a sua escultura se torne, de algum modo, numa mulher real. Paralelamente, quitéria vê em maria da graça uma figura feminina que necessita ser transformada para alcançar o seu verdadeiro potencial, o que passa inevitavelmente pela sua emancipação. Sendo expetadora direta das atribuições que constituem a vida da sua amiga, quitéria nutre um profundo desejo de mudar a vida desta, procurando sempre convencê-la a fugir à situação de exploração e opressão a que é submetida pelo senhor ferreira e, de certo modo, pelo seu marido augusto. Posteriormente, quando maria da graça passa a ser reclusa de um amor repleto de saudade (após a morte do senhor ferreira), quitéria continua o seu papel de protetora e mentora, encaminhando a sua amiga para aquilo que vai considerando ser melhor para esta, mas, acima de tudo, prossegue com o seu papel completamente assente na irmandade. No caso do mito, os interesses de Pigmalião são bastante inerentes a ele próprio e aos seus desejos mais pessoais. Já no caso do nosso romance, quitéria procura melhorar a condição da sua amiga, num gesto de altruísmo, irmandade e carinho relativamente a esta:

a quitéria, de noite naquele mesmo dia, abraçou a amiga. sabes, essas coisas não têm explicação melhor, ficam assim mal feitas, se calhar, que é o modo de deixarem outras bem feitas. queria dizer que para o mal do senhor ferreira podia estar, no outro prato da balança,

o bem da maria da graça, finalmente liberta dele e dos seus abusos de velho sem respeito pelos seus sentimentos. (Mãe, 2008, p. 92-93)

Tendo devidamente estabelecido as questões de idealização por parte dos diferentes agentes, prosseguimos com o processo de transformação. No caso do mito, cabe a Afrodite dar a vida à criação de Pigmalião, concedendo-lhe o seu desejo de maneira razoavelmente simples. No caso de *o apocalipse*, na falta de qualquer tipo de intervenção divina, quitéria assume grande parte das responsabilidades associadas à mentoria e resultante transformação de maria da graça, procurando sempre atuar como uma salvadora da sua amiga, primeiramente do abuso a que é submetida pelo senhor ferreira e, posteriormente, da prisão emocional e estado depressivo em que cai, ajudando-a sempre a tomar consciência da sua própria situação e a procurar constantemente uma vida melhor. Assim, quitéria desempenha um papel que podemos descrever como sendo o derradeiro catalisador que desperta a sua amiga para uma nova realidade (embora sofrivelmente efémera), tendo uma função equiparável à da deusa que concede a vida à estátua no mito de Pigmalião. Uma perspectiva complementar que podemos aqui empregar é a de que a relação entre as duas amigas possa ser marcada por uma dinâmica de poder na qual quitéria exerce uma posição de força ao moldar e influenciar maria da graça, sendo que este processo nos é apresentado como sendo quase incansável, conferindo assim traços claros de persistência a quitéria e, por extensão, à Mulher apocalítica. Complementarmente, essa relação está também assente no carinho e cuidado, espelhando, de certo modo, o amor e a devoção de Pigmalião por Galateia, a estátua de marfim tornada mulher.

Para além dos vários paralelismos que podemos traçar entre o mito e o romance valteriano aqui analisado, existe um elemento que nos leva a destacar uma divergência bastante pronunciada. Se nos focarmos no material escolhido por Pigmalião para esculpir aquilo que se transformará em Galateia – o marfim –, colocamos a hipótese de este não ter sido escolhido para integrar o mito de maneira arbitrária, mas antes para servir premeditadamente de símbolo de pureza, elemento extremamente valorizado por Pigmalião. De facto, Costa (2017) expõe exatamente esta hipótese: “A estátua pode também simbolizar a renúncia aos prazeres da carne (uma vez que se decidira pelo celibato há muito), criada a partir do marfim, material branco, representativo da pureza” (p. 107). Porém, em *o apocalipse*, existe o desejo de libertação sexual incutido em maria da graça como algo

necessário para a sua realização pessoal, criando um claro atrito quando posto ao lado do mito de Pigmalião.

Em suma, através do apoio e dedicação que concentra na sua amiga, quitéria procura transformar maria da graça, objetivando que esta abandone gradualmente a sua posição de vulnerabilidade e submissão e culmine numa mulher autónoma e totalmente capaz de visar a sua própria felicidade, realizando-se assim plenamente na sua humanidade. Portanto, esta breve analogia parece enriquecer inestimavelmente tanto a compreensão das duas personagens apocalíticas, como a nossa interpretação global da feminilidade valteriana.

Para além da relação entre as duas amigas como retrato de irmandade no seio da feminilidade apocalítica, destacamos ainda a relação que estas constroem com etelvina. O seguinte excerto ajuda-nos a compreender o valor desta relação de amizade como algo de marcante e até mesmo necessário para apaziguar o tom geral do romance:

a quitéria agarrou nos copos, dispersou-os pela mesa e encheu-os enquanto a etelvina partia o bolo e sorria oferecendo-se toda em simpatias. quando bebeu o primeiro gole de vinho [a maria da graça] julgou que a vida, se fosse justa, poderia ser feita daquilo e de mais nada. ao inventar as coisas, quem inventara, deveria ter-se ficado por aquilo, um vinho, uma amizade sincera, o calor magnífico do fim da tarde, a paisagem mais bela de todas. era tão fácil inventar só aquilo e só com aquilo garantir com segurança que as pessoas do mundo inteiro seriam felizes. (...) a etelvina, por uns segundos, parou de servir e abraçou a maria da graça, que ficou meio sentada e a levantar-se. (Mãe, 2008, p. 186)

Em geral, consideramos que as representações de irmandade entre as personagens femininas do romance permitem ao leitor feminino rever o género a que pertence como capaz de construir laços muito significativos e fortes entre os seus membros, contrariando estereótipos largamente integrados na sociedade, a partir dos quais desenvolvemos perceções frequentemente erróneas (complementarmente, estas representações permitem ao leitor masculino desprender-se igualmente de perceções erradas sobre as mulheres). No caso da conexão entre quitéria e maria da graça, mais do que irmandade, podemos falar de um forte nível de sororidade, no sentido em que as duas personagens se apoiam entre elas, auxiliando-se no caminho tumultuoso que percorrem ao longo do romance, alimentando um desejo constante de libertação feminina, componente este que associamos fortemente a este conceito. Se tivermos em conta a etimologia de “sororidade”, reescrevemos a nossa perceção

da relação estabelecida entre as duas personagens como algo mais forte e profundo do que uma simples amizade (do latim *soror*, significando “irmã”¹²). Teorizamos que sem os elementos de sororidade presentes ao longo do romance, *o apocalipse* correria o risco de atingir níveis de insuportabilidade quase equiparáveis aos presentes em *o remorso*, sendo esta uma diferença fulcral entre os dois, no que diz respeito à representação da feminilidade e das mulheres.

A incidência de irmandade entre mulheres é inquestionavelmente inerente ao avanço e prosperidade deste segmento populacional, especialmente num contexto em que a masculinidade implica frequentemente a inferiorização do feminino. Assim, estando as mulheres centrais a *o apocalipse* confinadas a um espaço reduzido e desprovido de importância no contexto societal em questão (como mulheres pertencentes a uma classe baixa na escala social que lhes é imposta, exercendo ainda profissões em linha com a sua categorização – mulheres-a-dias e carpideiras), é apenas através das relações simbióticas que estabelecem entre si que estas são capazes de atingir um nível aceitável de dignidade que exigem para a sua condição como seres humanos.

Porém, nem tudo é irmandade e sororidade no universo apocalítico das relações entre mulheres e, em consequência, a aversão é também um elemento que nos aparece durante a leitura do romance. Destacamos dois casos assentes neste tipo de relação, os quais se distinguem ainda entre si com base na reciprocidade. Primeiramente, existe um caso de aversão com reciprocidade, centrado à volta da relação estabelecida entre maria da graça e a agente quental:

a agente quental encarou-a implacável, como capaz até de a prender, e confessou-lhe o que lhe ia na cabeça, você é uma mulher bizarra, dona maria da graça pragal, é uma mulher perigosa, diga-me lá que não é. encolheu-se, poderia ser ali que a mandaria à merda, como vinha pensando (...). porque me diz isso, senhora agente, não vê que estou a sofrer. a agente levantou-se, virou-lhe as costas num sinal de radial percepção, não se mexa, quase prevejo qualquer movimento, não seja tola de cometer uma loucura. hei-de entender o que aqui se passou. (...) não vê que estou a chorar, desculpe, não sei mais o que lhe dizer. a agente sorriu, respondeu-lhe, já vi chorarem até ursos de pelúcia, cara senhora, (...). (Mãe, 2008, p. 96-97)

¹² Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s.d.). *Sororidade*. <https://dicionario.priberam.org/sororidade>

Na nossa análise, e à primeira vista, o facto de quental assumir uma posição pouco amigável e de desconfiança em relação a maria da graça parece estar direta – e quase exclusivamente – ligado à profissão que exerce. A sua posição implica, assim, um certo nível de autoritarismo, o qual, neste contexto, parece impedir qualquer tipo de aproximação sentimental, impossibilitando ainda que quental sinta empatia, pois isso dificultaria o seu bom funcionamento como agente policial. Por sua vez, esta falta de empatia parece desencadear sentimentos extremamente negativos (e até mesmo destrutivos) em maria da graça, incluindo raiva e um desejo extremo de violência (ver 6.2., p. 52-57).

Destacamos ainda um outro tipo de aversão apocalítica, que nos chega perto da conclusão do romance – o caso de aversão à primeira vista unidirecional de quitéria visando a sua irmã, glória, a qual teria estado desaparecida durante muitos anos:

talvez não fizesse sentido para a quitéria receber a irmã sem que esta entendesse o seu lado da vida. pousou o copo. hesitou. a glória apercebeu-se daquele impasse. apercebeu-se imediatamente da iniciativa e da dúvida, como ao mesmo tempo da necessidade de o fazer. a quitéria deu dois passos em frente e levantou a mão que estalou na cara da irmã de modo sonoro e impiedoso. não imaginas como me senti, glorinha, disse depois. (Mãe, 2008, p. 207-208)

Dada a relação familiar bem estabelecida entre as duas, compreendemos aqui uma clara profanação ou contradição do próprio conceito de sororidade se tivermos em conta a origem etimológica desta palavra, como já anteriormente mencionado (notemos o contraste entre a relação destas duas personagens e a relação de maria da graça e quitéria). Assim, a introdução de glória num estado tão avançado da narração parece servir essencialmente para contrariar esta tendência de solidariedade entre as personagens femininas apocalíticas. Porém, à luz de uma perspectiva mais empática, compreendemos que a disforia que a presença tardia de glória causa em quitéria é, acima de tudo, produto de ressentimentos associados a acontecimentos passados, os quais nos são explicados nas últimas páginas do romance. Assim, embora a relação entre as duas transpareça um nível não negligível de aversão, é-nos oferecido um vislumbre muito ténue de uma possibilidade de reconciliação no futuro, pois compreendemos que, acima de tudo, quitéria demonstra estar lesada emocionalmente devido ao sentimento de ter sido, de algum modo, abandonada pela sua irmã no passado.

Em suma, a relação central entre as duas amigas exemplifica uma irmandade alicerçada na entreatada e transformação mútua (mas desequilibrada), refletindo um altruísmo profundo que, quando comparado ao mito de Pigmalião, se contrapõe claramente aos interesses egocêntricos deste, embora o paralelismo traçado no que diz respeito ao desejo de transformação para outrem seja adequado para a nossa análise. Agindo como um catalisador transformador, quitéria oferece-nos elementos reminiscentes de Afrodite ao infundir vida e esperança na existência da sua amiga, acabando por simbolizar a força feminina, resiliência, irmandade e apoio mútuo (sororidade). À relação entre estas duas junta-se a relação que nutrem com etelvina, para uma ilustração mais completa da amizade feminina. Contudo, a narrativa não é unidimensional, porquanto nela identificamos elementos bastante nítidos de aversão, como podemos ver nas interações entre a agente quental e maria da graça ou entre quitéria e glória. Estas relações dissonantes ressaltam a complexidade das experiências femininas, evidenciando que, embora a sororidade seja um ideal poderoso, a realidade das relações humanas inclui conflitos e ressentimentos que precisam ser abordados e, eventualmente, superados (o que notamos principalmente no caso de quitéria e glória). Através destas dinâmicas, Valter Hugo Mãe oferece-nos uma representação rica e multifacetada da feminilidade, que desafia estereótipos altamente prejudiciais para as mulheres (e, por extensão, para a Humanidade) e revela a profundidade das conexões estabelecidas no plano feminino. Esperamos assim que esta análise não só seja suscetível de enriquecer a nossa compreensão das personagens femininas valterianas, como também possa contribuir para uma discussão mais ampla sobre o papel da irmandade e da sororidade na literatura como mecanismo capaz de influenciar a realidade.

VII – CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1. Conclusões

A maternidade de Valter Hugo Mãe está devidamente estabelecida: Mãe é uma progenitora que submete a sua alargada prole a situações diversas. Sendo que ambos os romances que constituem o *corpus* da nossa análise fazem parte da tetralogia das minúsculas, podemos ainda confirmar que a ausência de maiúsculas afeta a nossa experiência de maneira considerável, ajudando à fluidez do nosso deciframento de cada um dos romances, contribuindo ainda para encararmos os diálogos de maneira bastante mais natural. Prosseguimos com as conclusões que a nossa análise nos levou a produzir.

Primeiramente, ao lermos a distinta obra de Valter Hugo Mãe, podemos compreender que nela está exibida uma grande diversidade de formas complexas de representação da Mulher e da própria feminilidade, seja através de uma narradora menina/mulher que conta a sua história na primeira pessoa, como é o caso de *A Desumanização* (2013), seja na conceção de personagens veiculadas através de uma narração ora feita na terceira pessoa, sem demarcações de género, como, por exemplo, *O Filho de Mil Homens* (2011), ora veiculada na primeira pessoa e através de um narrador de traços claramente masculinos, o que se verifica em obras como *o remorso de baltazar serapião* (2006).

Como vimos através da nossa análise dos dois romances que constituem a parte intermédia da tetralogia das minúsculas – *o remorso de baltazar serapião* (2006) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) –, o tipo de narrador é passível de influenciar consideravelmente não só a nossa perceção de cada personagem, mas ainda a perceção de conceitos mais abstratos, tais como a masculinidade e a feminilidade. No caso do primeiro romance que constitui o nosso *corpus* de análise, o narrador narra na primeira pessoa, sendo este igualmente o protagonista da história (baltazar serapião). Dada a visão sexista muito própria deste narrador, o conteúdo influencia de maneira inevitavelmente negativa a nossa perceção das personagens femininas e da própria feminilidade. O facto de *o remorso* ser narrado pelo protagonista, e tendo em conta as características que lhe podemos conferir através da leitura, implica que os elementos positivos das mulheres remorsianas não cheguem até nós. No caso de *o apocalipse*, dado o tipo de narrador através do qual a história

é veiculada (narrada na terceira pessoa), as mulheres e a feminilidade chegam até nós de um modo mais equilibrado e através de representações mais benignas e de nuances mais alargadas. Aqui, o narrador não está marcado em relação ao seu género, classe social ou qualquer outra característica suscetível de influenciar a nossa perceção geral dos diferentes conteúdos do romance. Neste sentido, compreendemos que o tipo de narrador usado é de extrema importância para a nossa conceção de cada personagem e, a um nível mais alargado, de cada segmento populacional representado nos romances.

Se nos focarmos no conteúdo de cada uma das obras centrais à nossa análise e o relacionarmos com os respetivos títulos – uma vez mais, aqui repetidos: *o remorso de baltazar serapião* (2006) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) –, notamos uma certa divergência que, de resto, poderá constituir mais uma escolha premeditada por parte do autor. Embora alguns autores considerem que o remorso é uma componente consistentemente presente em *o remorso* (tais como M. Pereira, 2016), acreditamos que os poucos elementos que aludem a este sentimento e o associam a baltazar (o nosso perigoso protagonista) são insuficientes para nos convencer de que este possa realmente sentir remorso, dado que as suas ações destrutivas que visam as mulheres são constantes e crescentes. Assim, na nossa perceção, o seu estado sentimental constante alude antes a um pseudo-remorso que o protagonista se obriga a sentir para a restituição do seu ego. Já no caso de *o apocalipse*, e retomando as palavras de Mãe quando este afirma que a sua leitura implica, ao contrário de *o remorso*, um certo bem-estar e até mesmo alguma felicidade (ver p. 46-47), não parece dar-se qualquer apocalipse à escala sugerida por este termo. De facto, ambas as protagonistas acabam por se realizar na sua humanidade mais profunda, através da concretização do amor – quitéria através da relação incansavelmente iterada com andriy, e maria da graça através do suicídio libertador que decide levar a cabo. Dado o conteúdo geral e as justificações neste prestadas, somos, como leitores, levados a aceitar que este suicídio é necessário, e nele está a chave da realização humana de maria da graça, não se dando assim qualquer apocalipse.

Tocando no assunto da fluidez de género, compreendemos que a feminilidade valteriana não se resume apenas às personagens femininas, sendo que em cada um dos romances, notámos pelo menos uma personagem masculina que parece assumir elementos tipicamente associados à feminilidade, como andriy em *o apocalipse* e aldegundes em *o remorso*. Para além disso, certas personagens femininas parecem igualmente exibir traços

tipicamente associados à masculinidade, como é o caso da postura dita de *playboy* de quitéria durante grande parte de *o apocalipse*. Assim, compreendemos que Mãe se preocupa em experimentar moderadamente com o gênero e, ao analisarmos este exercício realizado pelo autor, notamos que esta experimentação contribui para pintar um quadro mais complexo dos gêneros masculino e feminino, tornando a linha que separa os dois bastante mais ténue. Por sua vez, esta tenuidade, no que diz respeito à delimitação da masculinidade e da feminilidade, parece apontar para a intrincada realidade que verificamos fora da ficção valteriana.

A escrita de Mãe incorpora uma quantidade muito vasta de símbolos, adornando o estilo do autor e contribuindo para uma narrativa plena de significado. Entre a simbologia a que recorre, notamos uma tendência assinalável para o uso de nomes próprios, dos quais o nome dado a aldegundes, cujo curioso batismo, como pudemos determinar, resulta em um nome que, na língua portuguesa, é feminino. Por sua vez, esta é a indicação mais clara da dimensão feminina conferida à sua personagem. Para além deste, outros casos merecem igualmente a nossa atenção, nomeadamente o nome dado à família central da história que nos é contada em *o remorso* – serapião. Vimos como este nome remete para uma imagética divinizada e em direta associação ao *totem* desta mesma família, a vaca sarga, sendo que esta desempenha um papel simbólico de progenitora de baltazar e dos seus irmãos. Notamos ainda a pertinência de considerar que esta autoidentificação por partes dos serapião é prejudicial à própria dignidade das mulheres da família, em especial a mãe de baltazar, a qual, adequadamente, nos aparece sem nome durante toda a narrativa. Aqui, até a ausência premeditada do nome de uma personagem deve ser vista como uma decisão literária de relevância por parte do autor, pois, como vemos neste caso em particular, serve para sublinhar a irrelevância dada a uma personagem específica (sendo esta irrelevância ainda reforçada através do facto de a vaca sarga, animal não-humano, ter um nome próprio). Ainda, o nome dado a maria da graça em *o apocalipse* pode, na nossa compreensão, constituir mais uma nomeação simbólica premeditadamente realizada pelo autor, se tivermos em conta que a ida às portas do céu e todo o folclore religioso a esta associado são elementos repetidos de maneira insistente (tais como a aparição ritmada de são pedro), e sempre em direta associação à protagonista. De relevância quase equiparável, somos levados ainda a referir o caso de portugal, o cão de rua que é acolhido pelo senhor ferreira e por maria da graça. O facto de este cão partilhar o seu nome com o país no qual se dá *o apocalipse*, e este ficar

“calado, apenas a ver, tão fugazmente inteligente, intensamente ternurento e absolutamente imprestável” (Mãe, 2008, p. 230), quando se depara com a morte de maria da graça, dá-nos a sensação de o seu nome constituir uma vez mais uma escolha de uma carga simbólica importante por parte do autor.

Notamos ainda que Mãe recorre a jogos narrativos assentes em contrastes fortes, de maneira a sublinhar certos estados de coisas que protagonizam os seus romances. De todos esses contrastes, e por razões de relevância para a compreensão da representação da Mulher valteriana, a nossa atenção foi levada a destacar em *o remorso* o contraste feito entre a vaca sarga e as personagens femininas objetivamente humanas. Esta correlação é feita com base na importância dada à vaca, convergindo com a irrelevância que constitui um elemento omnipresente no quadro geral que é pintado sobre as mulheres remorsianas (como vimos, ao contrário da vaca, a mãe de baltazar não possui, pelo menos de maneira explícita para o leitor, um nome próprio). No caso de *o apocalipse*, sendo este um romance diretamente ligado à classe trabalhadora, temos um contraste de duas profissões distintas, mas exercidas pelas mesmas personagens. Referimo-nos às funções de mulher-a-dias e de carpideira que desempenham quitéria e maria da graça. O contraste entre as duas funções tão díspares remete-nos para a ideia de integralidade como elemento facilmente associável às mulheres apocalíticas mais centrais. Assim, as carpideiras sentimentais, exaustas e estáticas complementam as mulheres-a-dias maquinais, incansáveis e plenas nos seus movimentos repetitivos.

A beleza da escrita de Mãe parece não poder dispensar do desespero, da dor e da morte, parecendo esta última funcionar como o derradeiro poema declamado à vida, ou como o principal desfecho na realização da humanidade, ou ainda a falha total deste processo, se pensarmos em *o remorso*. Em contrapartida (ou de maneira complementar?), o amor é um estado sentimental igualmente presente, e que parece ser inerente à feminilidade veiculada nos dois romances valterianos que analisámos, sendo as mulheres essencialmente recetoras de um amor doentio por parte dos homens. Por vezes, é questionável a pertinência do uso deste termo para caracterizar certos estados sentimentais presentes nas obras, tais como o suposto amor que baltazar serapião jura sentir por ermesinda em *o remorso*, ou ainda o amor forçado (chegando ao nível físico) que o senhor ferreira pratica sobre maria da graça em *o apocalipse*. Este amor que, no âmbito do nosso *corpus*, vai assumindo formas sádicas quando praticado pelas personagens masculinas (ou, no mínimo, assentes no abuso do corpo

e da essência femininos) e formas masoquistas quando praticado pelas personagens femininas, ao mesmo tempo que adota formatos autodestrutivos por parte de ambos os segmentos populacionais, mereceu toda a nossa atenção durante a leitura.

Assim, consideramos em tom de confirmação que *o remorso* é, de facto, e tal como referido, uma história atemporal, sendo que o medievalismo do grotesco mascara a situação das mulheres, a qual persiste ainda na atualidade. A escolha desde fundo longínquo mitiga a força necessária que integra o mecanismo literário de desvalorização da Mulher que, como vimos, funciona como uma ferramenta feminista. Através deste mecanismo, Mãe procura chocar o leitor e alertá-lo para a ainda frequentemente precária realidade das mulheres e da feminilidade, mas sempre com a distância de segurança que o contexto medieval nos oferece. Porém, constatamos que o primitivismo dos aspetos das relações que muitos homens estabelecem frequentemente com estas não desapareceu – apenas se transformou e adaptou ao presente, assumindo formatos mais subtis. Deste modo, *o remorso* acaba por incitar, de algum modo, ao ódio das personagens masculinas que brutalizam as personagens femininas, resultando isto numa ferramenta literária capaz de sensibilizar o leitor em relação às atribuições das mulheres, sejam elas da Idade Média ou da atualidade. Paralelamente, e em clara convergência, *o apocalipse* parece apelar à compaixão em relação à fragilidade de seres humanos que são tão humanos, ao ponto de falharem na tentativa inconsciente de transformação em seres-máquina.

Nesta linha, destacamos que um elemento que demonstrou ser muito importante para a análise do *corpus* foi o da violência. Este elemento parece conferir uma compreensão mais ampla das personagens e da maneira como estas interagem entre si. A partir desta compreensão, podemos discernir ainda como os diferentes géneros são passíveis de se relacionar. Sabemos que a Mulher remorsiana é essencial e decididamente recetora da violência masculina. No caso da Mulher apocalítica, esta é frequentemente a perpetuadora da violência, sendo que esta varia consideravelmente no que diz respeito à sua natureza, desde a violência passiva e direcionada aos homens (como é o caso do envenenamento – acima de tudo simbólico – de augusto, marido de maria da graça) à auto-violência sob a forma do suicídio, passando pela violência entre mulheres (pensem na confrontação física entre etelvina e maria da graça). Assim, a diversidade das representações de violência levamos a uma compreensão alargada da natureza humana tal como é veiculada na obra valteriana.

Para além da violência, vimos como as ocorrências de irmandade e sororidade são igualmente importantes para a nossa compreensão das personagens e dos contextos abstratos associados aos géneros, e em especial ao género feminino. Por sua vez, estes contextos, assim como a natureza do narrador de cada obra, são decisivos para a ocorrência ou ausência dos elementos de irmandade e sororidade. Concluimos que o facto de não existir nenhuma evidência explícita destes em *o remorso* é uma consequência da narração feita na primeira pessoa por uma personagem que pratica a desvalorização das mulheres, virtualmente sem exceção e sem interrupção. Ainda, a Mulher remorsiana necessita ser vista em situação de total desamparo para combinar devidamente com os restantes elementos da história, pois qualquer indicação de irmandade entre mulheres implicaria o risco de danificar o já referido processo de desvalorização da Mulher e da feminilidade como ferramenta literária feminista. No caso de *o apocalipse*, a narrativa está repleta de elementos deste tipo, muito devido ao facto de o narrador na terceira pessoa assumir inevitavelmente uma posição de neutralidade, quando comparado ao anterior. Ainda, as ocorrências de passagens assentes no próprio conceito de sororidade são necessárias de modo a fortalecer a ideia de emancipação, muito central à Mulher apocalítica.

Em suma, as mulheres e os elementos de feminilidade presentes nos romances de Valter Hugo Mãe são extremamente ricos e variados no que diz respeito às suas representações. A diversidade destas representações abrange uma gama muito ampla de características e papéis, refletindo diferentes aspetos da condição feminina e das experiências das mulheres ao longo das narrativas, sendo adaptada conforme as necessidades sentidas pelo autor, visando fins igualmente variados. Assim, Mãe não se limita, de modo algum, a uma única visão da feminilidade, explorando antes múltiplas facetas deste conceito, por vezes difícil de delimitar, desde as perspetivas mais tradicionais até às mais transgressoras e inovadoras. A adaptabilidade conferida à dimensão feminina nos seus romances demonstra uma relevância e uma ressonância particulares, permitindo que os elementos femininos dialoguem com o leitor de maneiras profundas e significativas. Assim, estamos convictos de que as mulheres valterianas não são meras figuras de apoio ou elementos decorativos, mas sim personagens centrais e complexas que enriquecem a narrativa com a sua presença.

7.2. Possíveis Estudos Futuros

Alguns aspetos foram deixados à margem desta nossa exploração do universo valteriano, seja por razões de economia ou de limitações de tempo, ou ainda devido a limitações associadas ao *corpus* escolhido. Por outro lado, durante a elaboração da análise que aqui concluímos, várias ideias foram brotando timidamente na nossa mente. Segue abaixo uma lista não exaustiva destas.

Primeiramente, achamos pertinente, ou até mesmo crucial, explorar em análises futuras se a representação das mulheres e da feminilidade valterianas sofreu mudanças perceptíveis e consideráveis após a conclusão da tetralogia das minúsculas, com a expectativa de que isso tenha ocorrido.

Seguidamente, compreendemos a necessidade de alargar a análise da função desempenhada pelo tipo de narrador e aplicar uma perspetiva mais assente em fundamentos sociológicos a análises futuras. Ainda neste sentido, seria interessante analisar, sob o ponto de vista da sociolinguística, os diálogos presentes nos romances valterianos, assim como elementos linguísticos e culturais deduzíveis através de outros aspetos para além desses diálogos, tais como descrições de comportamentos e rituais, entre outros.

Uma questão igualmente interessante será a exploração das representações na obra poética de Mãe, as quais diferem certamente das que estão contidas na prosa deste. Dado o teor frequentemente mais pessoal que notamos na poesia, o que se verifica no caso do trabalho desenvolvido por este autor, estamos convictos da congruência de uma análise nesta direção, que pode ser bastante reveladora.

Finalmente, confessamos que esta análise despertou em nós um interesse ainda maior na representação das mulheres e da feminilidade na literatura lusófona em geral. Assim, esse campo de estudo pode ser ampliado para incluir outros autores e autoras cujas obras contenham elementos pertinentes a este tipo de análise. Acreditamos que investigar como diferentes escritores lusófonos abordam estas temáticas pode enriquecer consideravelmente a nossa compreensão da literatura de língua portuguesa e contribuir para debates mais amplos sobre diversas temáticas, tais como a de género e de representação da feminilidade na literatura, assim como as consequências sociais desta mesma representação.

BIBLIOGRAFIA

- Adão, Deolinda M. (2013). *As Herdeiras do Segredo: Personagens Femininas na Ficção de Inês Pedrosa*. Texto Editores.
- Almeida, R. C. & Lobo, J. L. (2015). *O homem absurdo e o suicídio sacrificial em “o apocalipse dos trabalhadores”*. Revista Desassossego, V. 14, 191-203.
- Barros, B. M. & Minuzzi, L. P. (2016), *Vontade de ser máquina: imaginação material em “o apocalipse dos trabalhadores”*. Letras de Hoje, V. 51, 526-533.
- Beauvoir, Simone de (1949). *Le deuxième Sexe : I – Les Faits et les Mythes*. Club France Loisirs.
- Bluteau, R. & Silva, A. (1789), *Diccionario da Lingua Portuguesa Composto Pelo Padre D. Rafael Blueteau, Reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva*. Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. <https://www.ways-of-seeing.com/>
- Calazans, Selma (2009). *Grotesco*. Em *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco>
- Cornillon, S.K. (1975). *Development and implementation of a feminist literary perspective*. Bowling Green State University.
- Costa, Joana F. P. (2017) *O mito de Pigmalião revisitado: a sua aplicação na Época Moderna e o Frankenstein de Mary Shelley*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cruz, Aline S. (2022). *A Representação Feminina em “O Canto da Carpideira”, de Lucelita Maria Alves*. Revista Humanidades e Inovação. V. 8, 116-126.
- Dicionário de Nomes Próprios (s.d.). *Graça*. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/graca/>
- Domingues, Álvaro (2016). *Aflitos de tristeza*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Duplat, Guy (2008). *Le scandale du Deuxième sexe*. <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/2008/01/09/le-scandale-du-deuxieme-sexe-IX42T2GSNJHXJJOBZozzdsi64M/>
- Fino, Francisco S. (2016). *Dos sentidos do primitivo em “o remorso de baltazar serapião”*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Foster-Feigenbaum, Elizabeth (2018). *The Middle Ages as a Conducive Period to the Witch Craze*. Trinity College.
- Gil, Ana C. C. (2016). *Do Portugal profundo: “o nosso reino”*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Gomes, Murilo de A. M. (2018). *A zoomorfização e a desumanização no romance “o remorso de baltazar serapião” de valter hugo mãe*. Revista Desassossego, V. 19, 133-151.
- Halířová, Martina (2016). *The Development of Feminism in English Literature of the 19th and 20th centuries*. Palacký University.
- Infopédia (s.d.), *Pigmaleão e Galateia*. [https://www.infopedia.pt/\\$pigmaliao-e-galateia](https://www.infopedia.pt/$pigmaliao-e-galateia)
- JPN (2008). *Valter Hugo Mãe: Ciclicamente fico farto de mim*. <https://www.jpn.up.pt/2008/01/14/valter-hugo-mae-ciclicamente-fico-farto-de-mim/>
- Kripke, Saul (1981). *Naming and Necessity*. Blackwell Publishing.
- Lopes, Adília (1999). *Floribela Espanca espanca*. Black Sun Editores.

- Mãe, Valter Hugo (2006). *O Remorso de Baltazar Serapião*. Porto Editora.
- Mãe, Valter Hugo (2008). *O Apocalipse dos Trabalhadores*. Porto Editora.
- Mãe, Valter Hugo (2013). *A Desumanização*. Porto Editora.
- Mãe, Valter Hugo (2018). *Publicação da Mortalidade*. Porto Editora.
- Mark, Joshua J. (2019). *As Mulheres na Idade Média*.
<https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-1345/as-mulheres-na-idade-media/>
- Mateus, Isabel Cristina (2016). *Valter Hugo Mãe: a máquina da criação grotesca*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Mourão, Luís (2016). *Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004-2010)*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- National Geographic Education (s.d.). *Democracy (Ancient Greece)*.
<https://education.nationalgeographic.org/resource/democracy-ancient-greece/>
- Oliveira, Ana Rodrigues (2020). *O Amor em Portugal na Idade Média*. Manuscrito.
- Pereira, B. C., & Gillies, A. M. R. (2018). *Romances Urbanos: A representação da mulher na literatura brasileira do século XIX a partir de uma análise das obras “Memórias de Um Sargento de Milícias” (1854) e “Senhora” (1875)*. *Revista História Em Reflexão*, V. 12, 137-160.
- Pereira, Maria de L. (2016). *“o remorso de baltazar serapião”: tratado de educação feminina*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Pereira, Paulo (2016). *O Coração das trevas: o medievalismo sujo de “o remorso de baltazar serapião”*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Porto Editora (s.d.). *Graça*. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/graca>
- Porto Editora. (s.d.). *Aldegundes*.
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/Aldegundes>
- Postal, Ricardo (2016). *Mulheres esperam homens-máquina: ou sobre humanos em “o apocalipse dos trabalhadores”*. In: Nogueira, Carlos (2016). *Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto Editora.
- Prémio José Saramago, (s.d.). *Valter Hugo Mãe (2007)*.
<https://www.premiojosesaramago.pt/vencedores/2007/valter-hugo-mae>
- RTP (2007). *Livro premiado de Valter Hugo Mãe “é um tsunami”, diz José Saramago*.
<https://www.rtp.pt/noticias/cultura/livro-premiado-de-valter-hugo-mae-e-um-tsunami-diz-jose-saramagon163093>
- RTP (2014). *Entrevista a Valter Hugo Mãe*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-valter-hugo-mae/>
- RTP (2020). *Herdeiros de Saramago: Valter Hugo Mãe*.
<https://www.rtp.pt/play/p7972/e505738/herdeiros-de-saramago>
- Savitt, Jill (1982). *Female Stereotypes in Literature (With a Focus on Latin American Writers)*. Yale University.
- Significado Nomes/Sobrenomes, (s.d.). *Qual o significado do nome Aldegundes?*
<https://nomessobrenomes.com/qual-o-significado-do-nome-aldegundes>
- Silva, Francisco de Assis (1997). *História Geral – Antiga e Medieval*. Moderna.
- UN Women (2023). *Press release: More women and girls killed in 2022 even as overall homicide numbers fall, says new research from UNODC and UN Women*.
<https://www.unwomen.org/en/news-stories/press-release/2023/11/press-release-more->

women-and-girls-killed-in-2022-even-as-overall-homicide-numbers-fall-says-new-research-from-unodc-and-un-women