



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

VERÔNICA CRISTINA T. C. DE OLIVEIRA

**SATURNO NOS FIORDES: A ANATOMIA MELANCÓLICA DE
HALLDORA EM *A DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER HUGO MÃE**

VERÔNICA CRISTINA T. C. DE OLIVEIRA

**SATURNO NOS FIORDES: A ANATOMIA MELANCÓLICA DE HALLDORA
EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas, como
requisito para obtenção do título de
licenciada em Letras – Língua
Portuguesa.

**Orientador: Prof. Dr. Hermano
de França Rodrigues**

João Pessoa

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48s OLIVEIRA, Verônica Cristina T C de.
Saturno nos fiordes: a anatomia melancólica de Halldora
em A desumanização, de Valter Hugo Mãe / Verônica
Cristina T C de OLIVEIRA. - João Pessoa, 2019.
50 f.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura e Psicanálise. Valter Hugo Mãe. I.
Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/CCHLA

VERÔNICA CRISTINA T. C. DE OLIVEIRA

**SATURNO NOS FIORDES: A ANATOMIA MELANCÓLICA DE HALLDORA
EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas, como
requisito para obtenção do título de
licenciada em Letras – Língua
Portuguesa.

**Orientador: Prof. Dr. Hermano
de França Rodrigues**

Data da aprovação: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(Orientador)

Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio

Prof. Ms. Jhonatan Leal da Costa

Dedico esta monografia àquela que brilhou primeiro em meu céu escurecido pela melancolia. À Anna Laura, minha primeira estrela-sobrinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao imensurável amor de minha família, à Vanuza Trigueiro Cavalcante, minha mãe, exemplo de força e superação. Aos meus extraordinários irmãos, Hanna Clara T. C. de Oliveira, Vitória Maria T. C. de Oliveira e Pedro Antônio T. de Oliveira, meus pilares de sustentação, sem os quais eu não teria sobrevivido às tantas dificuldades. Às minhas meninas-sobrinhas, Anna Laura T. Paiva e Maria Helena T. Paiva, por me mostrar todos os dias a face mais bela do amor.

Pela escuta solidária e atenta, pelas noites de luz acesa e pela vida compartilhada, com todas as minhas formas vitais, o meu mais profundo agradecimento ao meu companheiro José Ferreira.

Aos meus queridos Arthur Henrique e Adauto Brito dos Santos, a este último não só por ter enfrentado trânsitos para que eu pudesse fazer o vestibular, mas por representar – mesmo nas dificuldades – a figura paterna presente em minha vida.

Ao meu orientador, pelos insights e encaminhamentos certos, a quem dedico profunda admiração, Hermano Rodrigues.

Às minhas estimadas professoras, especialmente a Ana Marinho, Wilma Martins e Bernadete da Nóbrega.

À Silvania de Abreu Lima, Joana Ferreira e Juliana Ferreira pela acolhida e carinho.

À Angelina Dias de Araújo por todo amor e cuidado – especialmente – no momento mais difícil de minha vida e por me presentear com meu risonho afilhado, Júlio César.

Aos queridíssimos Maria Andrade e Bruno Lopes por todo apoio e força nas horas em que tanto precisei.

Aos maravilhosos amigos que fiz durante a árdua caminhada acadêmica, Walquiria Sinesio, Vanessa Reis, Thamires Ellis, Everton Francisco, Aline Ferreira, Diego Sousa, Náila Cordeiro, Edivânia Almeida, Yve Leão, Eduardo Fragoso, Isabella de Andrade.

Aos companheiros de risos e lágrimas, Raissa Farias, Joseilson Freitas, Hailton Lima Lucas Paiva e Márcio Alves.

*Do you feel cold and lost in desperation
You build up hope but failure's all you've know
Remember all the sadness and frustration
And let it go.*

Chester Charles Bennington (In memoriam)

RESUMO

Este trabalho foi construído com a finalidade de investigar a melancolia presente na construção estética da personagem Halldora, no romance *A desumanização*, do escritor português contemporâneo Valter Hugo Mãe. A personagem narradora, após perder sua irmã gêmea, passa a alimentar uma consciência pungente da vida e de si mesma, assim como uma autoestima empobrecida. Tais características se encontram em consonância com as teorizações de Sigmund Freud, por ocasião de seus empreendimentos, em 1915, na busca por entender a melancolia, comparando-a com o afeto normal do luto. Para tal, além do pai da psicanálise, buscamos ancorar nosso estudo nas considerações de Kehl (2009), (2011), Peres (2010), (2011) acerca do complexo melancólico, e Scliar (2003), Berman (1986) e etc., para entender as implicações histórico-sociais e literárias da melancolia. Objetivando uma compreensão sobre o romance português contemporâneo e para o estudo da personagem, recorreremos às contribuições teóricas de Agambem (2009), Candido (2005), Gancho (2002) etc. Por fim, através desta análise, foi possível traçarmos o percurso melancólico presente no desenvolvimento da personagem Halldora.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Psicanálise. Melancolia. Romance português contemporâneo. Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT

This work was constructed with the purpose of investigating the melancholy present in the aesthetic construction of the character Halldora, in the novel *A dehumanization of the contemporary Portuguese writer Valter Hugo Mãe*. The narrative character, after losing his twin sister, starts to feed a poignant consciousness of life and self-esteem, as well as impoverished self-esteem. These characteristics are in line with the theories of Sigmund Freud on the occasion of his undertakings in 1915 in the quest to understand melancholy by comparing it with the normal affection of mourning. For this, in addition to the father of psychoanalysis, we seek to anchor our study in the considerations of Kehl (2009), (2011), Peres (2010), (2011) on the melancholic complex, and Scliar (2003), Berman etc., to understand the historical-social and literary implications of melancholia. Aiming at understanding the contemporary Portuguese novel and character study, we used the theoretical contributions of Agambem (2009), Candido (2005), Gancho (1991) and so on. Finally, through this analysis it was possible to trace the melancholic anatomy present in the development of the character Halldora.

KEYWORDS: Literature and Psychoanalysis. Melancholy. Contemporary Portuguese Romance. Valter Hugo Mãe.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 Rastros de perda e dor: o que dizem os especialistas sobre a melancolia?.... ..	12
2 Algumas considerações acerca do gênero romance e sobre sua manifestação na contemporaneidade.....	21
2.1 A personagem do romance.....	27
3 A desumanização e Valter Hugo Mãe.....	30
3.1 A anatomia melancólica de Halldora.....	31
3.1.1 Halldora e sua mãe.....	32
3.1.2 Halldora e Sigridur	36
3.1.3 Halldora e Gudmundur.....	40
3.1.4 Halldora e Einar.....	43
Considerações Finais.....	48
Referências Bibliográficas.....	49

Introdução

Na antiguidade clássica a melancolia está associada à genialidade. Diversas figuras nas artes e na filosofia são classificadas como melancólicas. No campo da literatura nos deparamos com autores conhecidos, tanto por suas “personalidades melancólicas”, quanto por obras que propõem um mergulho profundo aos recônditos da alma humana e da constituição do homem em suas mais diversas facetas. As tragédias gregas trazem, na composição de seus personagens, caracterizações e personalidades relacionadas à melancolia, a exemplo de Édipo e Belerofonte.

Na idade Média a acédia é incorporada à história da melancolia a partir do ponto de vista da igreja e o demônio do meio-dia surge para integrar a “apatia do ser” aos pecados capitais. Ainda na era medieval a teoria clássica dos fluidos humorais de Hipócrates é rememorada e relacionada à astrologia fazendo com que Saturno seja compreendido como astro regente dos indivíduos melancólicos.

Chegamos ao século XIX, a teoria dos humores e o termo melancolia perderão espaço com o advento da psiquiatria que opta por dar destaque a “psicose maníaco depressiva” (PERES, 2010, p. 18).

“Melancolia”, termo mais tarde revisitado por Sigmund Freud ao buscar compreender o fenômeno da “a sombra do objeto que cai sobre si mesmo” é analisada a partir de sua relação com o luto. E diferenciada, em sua raiz, do termo depressão postulado pela psiquiatria, cujas descobertas, demonstram a face somática da doença, manifesta através de desequilíbrios químicos e hormonais no cérebro.

Nos últimos tempos, tem-se percebido que a depressão vem ganhando paulatina visibilidade no campo das doenças mentais. O crescimento da doença é incontestável e seus números alarmantes. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) cerca de 300 milhões de pessoas padecem desse mal. Todavia, esse crescimento pode ser atribuído a uma busca em massa por tratamento? O crescente número de diagnósticos de depressão nas últimas décadas implica na afirmação de que os esforços para tratar a população depressiva estão sendo levados a sério? Se atentarmos para os dados relacionados ao suicídio ocasionado por transtornos mentais – 800 mil mortes anuais, de acordo com a OMS – a resposta para essa questão pode ser entendida de forma negativa. Diversos fatores sociais são evocados para entender a visibilidade que o tema tem tomado nos holofotes das mais diversas áreas e é fato que o descaso com as patologias mentais é marca de nossa cultura. Preconceitos, estigmas e desinformação permeiam o

trato com as doenças mentais. Essas variáveis corroboram tanto para a negligência dos governos quanto para que, por medo e vergonha, o indivíduo não busque ajuda. Aliado a isso e mesmo sendo consenso entre os especialistas que o tratamento da depressão por vias medicamentosas se unida à terapia promova ao indivíduo uma melhora significativa, a indústria farmacêutica é, muitas vezes, tomada como responsável por uma suposta “panfletagem” a favor de medicamentos que prometem uma cura para o “mal do século”.

A psicanálise, por outro lado e, na contramão da psiquiatria, visa estabelecer uma distinção quanto às raízes da melancolia e da depressão. No presente trabalho, optamos por seguir as ideias postuladas pela ciência do inconsciente acerca do complexo melancólico, a partir dos empreendimentos de Sigmund Freud em 1915.

A história do mundo nos diz que a melancolia não é um mal recente, acompanha o homem desde os primórdios dos tempos e para a psicanálise, desde os primórdios do eu. Que a depressão, em vias de epidemia, seja um fenômeno moderno pode-se obter certo consenso, mas que a “dor da existência” seja característica do homem moderno é ideia amplamente discutida e refutada, o que não apaga, no entanto, o fato de que as variáveis sociais modernas e pós-modernas corroboram para o alastramento da doença na atualidade e é nesses termos que justificamos esse estudo na era contemporânea e pela proposição da compreensão de como o tema da melancolia foi esteticamente tratado pelo viés da arte.

Dito isso, trazendo a questão para o campo da literatura, compete-nos a investigação de como o fenômeno da melancolia é abordado pelos escritores contemporâneos e para tal, o presente trabalho, através de uma pesquisa teórica e analítica, tem por objetivo analisar as marcas melancólicas mobilizadas pelo autor português Valter Hugo Mãe, na construção de sua personagem narradora, no romance *A desumanização* (2017).

No primeiro capítulo, trazemos as postulações de estudiosos, teóricos e especialistas da melancolia; um breve percurso histórico dessa condição mental; e considerações acerca da necessária diferenciação entre melancolia e depressão, oriundas da psicanálise e da psiquiatria.

O segundo capítulo apresenta considerações sobre o gênero romance e sua evolução através das vozes de estudiosos da literatura, como também suas características contemporâneas. Fechando esta seção, apresentamos postulações teóricas concernentes ao personagem de romance, elemento da narrativa ficcional através do qual buscamos

configurar nossa análise.

No terceiro capítulo, apresentamos a análise da personagem Halldora a partir de quatro pontos-chaves que, ao nosso entender, são necessários para a compressão da arquitetura melancólica da personagem, constituídos a partir da interlocução dessa personagem em questão com outros personagens de fundamental relevância para a compreensão da anatomia melancólica presente no desenvolvimento de Halldora.

Concluimos, portanto, após o percurso teórico e análise literária com a proposição de que a personagem Halla apresenta, em sua construção estética, uma subjetividade melancólica que vai se delineando a partir da morte da irmã e desdobramentos que se sucedem a essa perda irreparável. Cabe, por fim, ressaltar a força da narrativa de Mãe que é capaz de causar um impacto poético próprio das grandes narrativas literárias que incursionam o leitor por veredas reflexivas em busca de compreensão da alma humana em suas múltiplas manifestações.

1 Rastros de perda e dor: o que dizem os especialistas sobre a melancolia?

Diante da complexidade do tema, muitos estudiosos e pensadores, em especial psicanalistas e psiquiatras, empreenderam jornadas em busca de compreensões mais detalhadas acerca da depressão e da melancolia – inclusive para diferenciá-las. Diversos termos foram cunhados ao longo da história investigativa das “patologias da tristeza”. Olhares distintos se debruçaram sobre o que, na antiguidade, foi denominada “bílis negra”. O “Sol negro”, a “dor de ser”, o “demônio do meio-dia”, são metaforizações que se referem ao sofrimento da alma que, no campo da linguagem, permanece sendo difícil precisar e mensurar. Falar de melancolia, hoje, implica em carregar uma longa “tradição” histórica de estudos e relatos de pessoas que refletiram sobre o tema e/ou provaram do gosto inexprimível desse estado do sofrer humano. Ainda hoje, apesar de todos os esforços das literaturas sobre o tema, em buscar certas organizações, persiste uma miscelânea de produções provindas dos mais diversos campos. Portanto, seja a partir da ciência, da arte, da psicologia ou da medicina, esta “anormalidade psíquica” tem grande espaço e relevância dada a sua magnitude e efeito na constituição do ser humano e nas suas relações com o outro e com o mundo.

Associada à genialidade, na antiguidade clássica, a melancolia era temática vigente nas reflexões dos filósofos e artistas, era um sofrer entendido como próprio dos “homens de exceção”. Com o surgimento da teoria dos humores de Hipócrates e, posteriormente, a dos quatro temperamentos relacionados à predominância das substâncias relativas aos humores, passou-se a considerar as perturbações melancólicas em decorrência do desequilíbrio das substâncias internas do corpo. Quando a bÍlis negra se sobrepunha às demais substâncias – bÍlis amarela, sangue e linfa – tornava o indivíduo triste e propenso ao recolhimento interno, próprio do que se acreditava ser característica dos artistas, como já exposto.

O limiar da era medieval trouxe a “acédia” ou “acídia”, como sucessor da melancolia grega, para o palco das perturbações mentais. A “acédia” é assim classificada por relacionar o estado de desânimo e torpor ao pecado da preguiça detectada na solidão dos monges anacoretas. A acédia era atribuída à ação do demônio que, ao meio-dia, perturbava os monges e relegava-os ao profundo abatimento físico e mental. Desse modo, vejamos:

A acídia estava associada à "tristitia" e à "desperatio". O monge ficava inquieto ou dormia muito. O importante, porém, é que

não se tratava de doença, e sim de pecado, resultante das tentações da carne e mediadas por um demônio conhecido como o "demônio do meio-dia" (com o sol do deserto a pino e o amolecimento que isso causava, a tentação se fazia presente com mais intensidade). Ao anacoreta afetado pela acídia recomendava-se trabalho físico, mas, se isso não desse resultado, ele deveria ser abandonado pelos outros: a acídia era um pecado grave, listada por Cassiano junto com a gula, a fornicação, a inveja, a raiva. (SCLIAR, 2001, Folha de S. Paulo).

Ainda na Idade Média, a relação da melancolia se estendeu à astrologia. Os melancólicos passaram a estar “sob a égide de saturno”, planeta conhecido por sua lentidão de movimentos, e ainda sim, estes não eram classificados como doentes, como podemos perceber a seguir:

Os humores seriam também regidos por planetas, sendo Saturno, o último planeta visível a olho nu – o mais distante e isolado que os antigos conheciam –, aquele que rege a Melancolia. É importante considerar que a doença, aqui, não era entendida como um defeito da personalidade nem como um erro da vontade do doente, mas como consequência do acaso, explicável pela posição dos astros no momento de seu nascimento. (KEHL, 2012, p. 18).

No renascimento, época marcada pela recuperação das ideias da antiguidade clássica, a melancolia marca a volta das ideias de Hipócrates. Verifiquemos:

A Renascença buscou retirar a melancolia da luta entre Deus e o diabo, ou seja, do lugar de pecado que ocupava anteriormente na Idade Média, colocando-a na superfície das explicações filosóficas e “psicológicas” do sofrimento humano e no lugar privilegiado da produção. Sem perder de vista a ideia de excesso de bile negra ou sobrecarga do cérebro, manteve como uns dos elementos centrais do processo constitutivo da melancolia. (CLARA, 2009, p. 5).

Com o advento da psiquiatria descritiva na era moderna, influenciada pelo positivismo, a melancolia foi dissolvida a classificações dentro dos “transtornos de humor”. Essa classificação foi possível pela descoberta da face biológica da doença, manifesta pelo desequilíbrio das substâncias químicas do cérebro. Neste momento, busca-se imprimir à questão da patologia melancólica o caráter mais científico, sendo possível tratá-la por via medicamentosa.

Ser cidadão do século XXI, do ponto de vista do Ocidente, implica não estar alheio à sentença “a depressão é o mal do século”. A proposição disseminada em rodas informais de conversas, de modo fatalista, leva a crer que a naturalização da ideia de

que o século tenha um mal adentrou irremediavelmente nosso tempo, e o fato de que seja visto como “natural” é, no mínimo, terreno profícuo para olhares de investigação das ciências humanas e sociais. O alastramento da ideia de que nosso século tenha sido tomado por um “mal” é debate constante nas salas de aulas, espaços de discussões e guarda lugar de destaque nas produções acadêmicas. Dizer a frase sem que se atente para a magnitude do problema implica dizer que,

estamos vivendo a democratização da tristeza em sua dimensão mais aguda. Não é mais uma forma de situar-se no mundo, porém uma característica do homem da atualidade. Globaliza-se um estado d'alma. A depressão é o mal do século. Tomemos o fato como acontecido: no singular ou no plural, melancolia ou melancolias, depressão ou depressões, vivemos uma época em que a tristeza e o desencanto tomam proporções de epidemia. (PERES, 2010, p. 8)

Fatores sociais são evocados para compreender sobre quais fatores está ancorada a sentença de que a depressão seja o mal do século XXI. Todavia, a melancolia é velha conhecida dos momentos de pós-crisis mundiais, seja no contexto de grandes guerras ou conflitos econômicos mais pontuais. A exemplo do que se convencionou chamar, posteriormente, o fenômeno da grande queda da bolsa de valores de Wall Street em 1929, de “a grande depressão” – conjuntura que teve fim apenas com o estouro da Segunda grande guerra mundial.

Com frequência, deparamo-nos com depressões ocasionadas por grandes variáveis sociais e econômicas. Procedendo a uma busca retrospectiva, Scliar (2003) retorna a 1347, onde a peste negra imperava como “mal” de destruição em massa. O autor analisa as variáveis que levaram ao esgotamento, em curto espaço de tempo, de *A anatomia da melancolia* de Robert Burton em 1631, corroborando, assim, para a tese de epidemia melancólica em contextos de profundas perturbações e transformações sociais. Diversos estudiosos acreditam que sociedades regidas pelo sistema capitalista estão propensas a produzirem uma grande massa de indivíduos adoecidos mentalmente. No geral, pobreza econômica é uma causa latente de angústia e desolação. Marshal Berman, na introdução de *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da Modernidade* (1986) traz o fenômeno do mal estar coletivo para o ponto de vista das transformações modernas e pinta a figura do homem moderno como abatido e perdido, sem saber o seu lugar no mundo. Nas palavras do autor,

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de

religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’ (BERMAN, 1986, p. 11).

Em consonância com as elucubrações de Berman (1986), o sociólogo Zygmunt Bauman (2001) aponta para o fenômeno da *modernidade líquida*, caracterizado pela fluidez e individualização das relações humanas no mundo moderno.

Trazendo a questão para o contexto da contemporaneidade, Scliar (2003) nos apontar que:

O mundo globalizado, pós-moderno, é bipolar, e avalia de forma diferente seus pólos: depressão não é muito bem aceita por sociedades que preferem a extroversão à introversão, a ação à inação, o raciocínio rápido e objetivo à lenta e difusa meditação. Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac. Uma lição que os “tristes trópicos”, na expressão de Lévi- Strauss, estão aprendendo à custa de seu sofrimento. Marginalizadas populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel. Se a melancolia foi o “sol negro” nos céus da modernidade, resta saber quando chegará a hora da estrela (SCLIAR, 2003, p. 173).

Nesse sentido, Kehl (2009) reflete acerca do fato de que “as depressões, na contemporaneidade, ocupam o lugar de sinalizador do ‘mal-estar na civilização’ que, desde a Idade Média até o início da modernidade, foi ocupado pela melancolia” (KEHL, 2009, p. 22). A autora propõe uma diferenciação estrutural entre depressão e melancolia, que se explica da seguinte maneira, de acordo com Venera e Cernicchiaro (2015):

O depressivo não é uma diferença de grau do melancólico, como se um fosse o agravamento do outro. A diferença é de natureza. Eles não se constituem de uma mesma trama psíquica, mesmo que coincidam os sintomas. O esforço inicial de Kehl é de demarcar as fronteiras para mostrar que ambos se constituem como uma dobra subjetiva de épocas e condições diferentes (p. 162)

Portanto, nesse ponto, deparamo-nos com a questão da adoção de terminologias para nomear a “dor de ser”. Para Solomon (2002) as palavras são sinônimas e buscam tratar do mesmo mal que, manifesto de maneiras diversas diante da multiplicidade de contextos e existências, não seria passível de esgotamento em virtude de uma mera

busca unificada por uma terminologia. Sobre esta questão, Peres (2011) considera que a substituição de melancolia por depressão, acolhida em 1860 pela psiquiatria, tinha como intuito afastar a “a aura romântica e a proximidade com a genialidade”, imanente ao termo melancolia e mais ainda por acreditarem que o termo descrevia melhor “o sofrimento [que] indicava um quadro de diminuição das condições vitais do paciente”. Posteriormente “a palavra “melancolia” é abolida, surgindo mais de 25 tipos e subtipos de depressão catalogados” (PERES, 2011, p. 60).

Todavia, com a finalidade de propor um olhar investigativo sobre esse sofrimento psíquico, Freud escreve *Luto e Melancolia* em 1915 e publica-o em 1917. O autor, ao longo do artigo, deixa claro, no entanto, que não pretende esgotar o tema e alerta para o caráter não definitivo e sintético de suas considerações. Vejamos:

Tentaremos esclarecer a essência da melancolia comparando-a com o afeto normal do luto. Mas desta vez precisamos antes fazer uma confissão, como advertência para que não se superestimem nossas conclusões. A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas. (FREUD, 2012, p. 28).

Em vias de compreensão, neste ponto, remontaremos ao célebre trabalho do pai da psicanálise que, a esse período, já ensaiava o que, posteriormente, seria uma construção de conceitos chave para a consolidação da psicanálise como ciência do inconsciente.

No referido trabalho, Freud classifica a melancolia como uma “neurose narcísica” em que “a sombra do objeto cai sobre o eu”. Para compreensão da melancolia, o autor propôs um estudo desta, a partir do “afeto normal do luto”.

O luto se instaura a partir de uma experiência de perda do objeto de investimento afetivo. Para Freud (2012), a perda desse objeto – por meio de morte real – implica o esvaziamento da posição que antes era ocupada pelo determinado objeto. O indivíduo “enlutado” perde o interesse pelo mundo que o cerca e se fecha em memórias que o levam a rememorar o objeto perdido, conduzindo-o a um movimento de volta para si mesmo, como explica Kehl (2012) a partir de considerações sobre o luto e a melancolia em Freud:

O trabalho psíquico empreendido pelo enlutado, embora empobreça o ego e torne o sujeito inapetente para quaisquer outros investimentos libidinais, pode ser considerado um

trabalho da ordem da saúde psíquica. É um trabalho de paulatino desligamento da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou abandono.

Durante o processo de luto, além de se ver sozinho diante do mundo, o indivíduo se depara com a perda da posição que ocupava junto ao objeto perdido. “A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão” (KEHL, 2012, p.14). Notemos:

O desligamento efetuado nos casos de luto também é inconsciente, mas não há obstáculos a que seu resultado chegue à consciência. O enlutado consegue pensar que está menos triste, consegue admitir o paulatino desapego do objeto perdido. Na melancolia a batalha é mais acirrada em função da ambivalência, que “pertence em si mesma ao reprimido”. Quando a libido finalmente se desliga do objeto amado/ odiado, o aspecto narcísico da relação primitiva faz com que ela retorne não a outro objeto qualquer, mas ao próprio ego, que é subitamente revitalizado pelo retorno da libido. A esse aspecto econômico, acrescentemos os aspectos tópico e dinâmico do triunfo do ego sobre o objeto que o subjugava, objeto que permanece tão inconsciente e enigmático para o ego quanto no período melancólico. (KEHL, 2012, p. 15).

Para Freud (2012), o luto não é doença; é caminho natural – apesar de doloroso – que todo indivíduo percorre em períodos da vida. “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (2012, p. 28). Apesar de não considerar o luto como patologia, o autor busca identificar suas semelhanças com a melancolia para então revelar o ponto chave que os diferencia. Observemos:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (FREUD, 2012, p. 28).

O luto vai, aos poucos, cedendo lugar à superação enquanto, na melancolia, o movimento é inverso: o indivíduo percorre um caminho de volta ao ego, ou seja, volta-se contra si mesmo. Veremos essa caracterização um pouco mais adiante. Por ora, cabe

destacar que o luto tem, de certa forma, um “tempo de vida útil” – que obviamente pode variar de pessoa para pessoa. Portanto, em que vias o luto vai cedendo lugar à superação? Kehl (2012) atenta para o fato de que,

Embora a libido tenha enorme resistência em abandonar posições prazerosas já experimentadas, aos poucos a ausência do objeto impõe o doloroso desligamento, até que o ego se veja “novamente livre e desinibido”, pronto para novos investimentos. Pronto para voltar a viver. (p. 14)

O luto não ressignificado cede lugar ao adoecimento do eu quando não há o “desligamento” e, por consequência, o “empreendimento em busca de novos afetos”. Desse modo, para Freud (2012), entramos precisamente no campo da melancolia.

Na melancolia, quando há perda de uma pessoa amada por real ofensa ou decepção, a resposta não ocorre dentro da normalidade, através do encontro de um substituto. A libido retorna ao eu (ego), e uma identificação com o objeto perdido acontece, ou seja, ‘a sombra do objeto cai sobre o eu (ego)’, e o objeto abandonado transforma-se em perda no eu (ego), cuja consequência é transferir o conflito com a pessoa amada para um conflito interno ao eu (ego). (PERES, 2012, p. 56)

Freud (2012) diz, acerca do complexo melancólico, que este “se comporta como uma ferida aberta” (p. 35). Até aqui, Freud considera não dispor de elementos suficientes para caracterizar a melancolia. E, de fato, percebe-se, no melancólico freudiano, a desvinculação da noção de melancolia da antiguidade clássica – apesar da adoção do termo. Estudiosos da obra do pai da psicanálise atribuem essa questão ao fato de Freud não ter empreendido maior investigação ao que se chama de “mania”. E que, para a psiquiatria, classifica-se como depressão bipolar, caracterizada pela alternância entre episódios depressivos e maníacos. Para Kehl (2012),

No que diz respeito à clínica da melancolia, me parece que a psicanálise depois de Freud pouco discutiu sobre a possibilidade de o sujeito estabelecer destinos sublimatórios para tais excessos pulsionais. Mas é justamente por essa via, a da sublimação do excesso pulsional disponível nos episódios de mania, que se poderia conciliar a teoria freudiana da melancolia com a antiga tradição que relaciona o melancólico ao “homem de gênio”. Talvez a mania nos ajude a entender a relação estabelecida, desde a Antiguidade clássica, entre melancolia e gênio criador (p. 16).

O fato é que a melancolia também pode ocorrer a partir da perda de um objeto real. No entanto, nas incidências onde a perda do objeto não ocorre através da morte,

Freud (2012) atenta para o fato de que a perda se torna mais ideal e o indivíduo tem dificuldade de precisar o que de fato perdeu e foi perdido em si. Há o empobrecimento e obscurecimento do ego do indivíduo, associado a uma disposição para se autorecriminar.

É na autoestima que o afeto melancólico encontra seu campo de “ação”. Investidas de raiva e recriminação contra si são frequentes e levam a crer que esse movimento de ataque a si é, na verdade, um ataque ao que se perdeu mesmo não se tendo delimitado o que de fato se perdeu. No tocante a essa questão, Peres (2010) explica que,

A instalação do objeto perdido dentro do eu é o que propicia a condição de ele ser produto de investimentos abandonados e conter a história de suas escolhas objetais. A primeira identificação apontada por Freud realiza-se com o pai e constitui a origem do ideal do eu, instância que nos fala dos ideais incorporados pela criança. A tensão entre o ideal do eu e as possibilidades reais do eu gera culpa que se presentifica na melancolia de uma forma bastante severa. O melancólico aceita as reprimendas do seu supereu, admite a culpa e se castiga (p. 37).

A esta altura Freud, ainda não havia postulado o conceito de “supereu”, todavia, ao presente estudo, as conceituações provenientes de *Luto e melancolia* (2012) se fazem satisfatórias, pois, o autor propõe três premissas sobre as quais vai delineando o complexo melancólico, a saber: a perda do objeto, a ambivalência do sujeito em relação ao objeto perdido e a regressão da libido ao ego.

A perda do objeto, assim como ocorre no luto, pode apresentar uma morte simbólica ou real.

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta. (FREUD, 2012, p. 30).

Acerca da ambivalência do sujeito, Freud (2012) diz o seguinte:

após a morte de pessoas amadas nos é apresentado aquilo que o conflito de ambivalência realiza por si só, quando não está presente também a retração regressiva da libido. Os motivos que ocasionam a melancolia ultrapassam na maioria das vezes o claro acontecimento da perda por morte e abrangem todas as situações de ofensa, desprezo e decepção através das quais pode penetrar na relação uma oposição de amor e ódio ou pode ser reforçada uma ambivalência já existente. Esse conflito de

ambivalência, de origem ora mais real, ora mais constitutiva, não deve ser desconsiderado entre os pressupostos da melancolia. Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser abandonado, ao mesmo tempo que o objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, insultando-o, humilhando-o, fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica (p. 33-34).

A regressão da libido ao ego, por sua vez, constitui um ódio a si que disfarça o ódio ao outro, pelo que, no eu, dele se perdeu.

Se se ouvir com paciência as múltiplas autoacusações do melancólico, no fim não se deixará de ter a impressão de que as mais violentas dentre elas frequentemente se adéquam muito pouco à sua própria pessoa, mas que, com ligeiras modificações, se adéquam a uma outra pessoa, a quem o doente ama, amou ou deveria amar. [...] Desse modo, tem-se à mão a chave do quadro clínico, na medida em que se reconhecem as autorrecriminações como recriminações contra um objeto de amor, a partir do qual se voltaram sobre o próprio ego. (p. 31)

Mediante essas considerações, buscaremos, mais adiante empreender a análise da personagem Halldora, de *A desumanização* (2013), obra escrita pelo português Valter Hugo Mãe e, mobilizando os conceitos postulados por Freud, buscaremos entender como se configura a melancolia presente na construção da personagem.

2 Algumas considerações acerca do gênero romance e sobre sua manifestação na contemporaneidade

Herdeiro da epopeia clássica, o gênero narrativo se apresenta geralmente sob o formato de narrativas em prosa, denominadas como romance, novela, conto e crônica – cujo entendimento sobre a estrutura não é consensual, apresentando-se, em muitas definições como gênero híbrido. Para entendermos a respeito dos gêneros literários, vejamos o que diz Soares (2007)

A denominação de gêneros literários, para os diferentes grupamentos das obras literárias, fica mais clara se lembrarmos que gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária. (p. 7).

Remetendo à poética de Aristóteles, em determinados períodos históricos, acreditava-se que, para escrever literatura, o escritor deveria seguir certas normas e fórmulas pré-existentes. Para tanto, Soares (2007) nos esclarece o seguinte:

Trazendo à cena os postulados teóricos da Antiguidade greco-latina, caracteriza-se a crítica renascentista pela leitura da *mimesis* aristotélica como imitação da natureza e não como um processo de recriação. Consequentemente, a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra (p. 8).

Soares (2007) propõe um percurso histórico para entender de que modo os gêneros literários foram se delineando e se formando ao longo dos tempos, de modo que, em cada época, é possível que se obtenha uma visão a respeito da formação dos gêneros literários. Relativa a esta questão, a autora nos indica que,

na segunda metade do século XIX, época dominada pelas ciências naturais, em especial pelo positivismo [...] e pelo evolucionismo de Spencer [...] o crítico e professor universitário francês Brunetière defende a ideia de que uma diferenciação e uma evolução dos gêneros literários se dão historicamente, como nas espécies naturais, sendo também determinadas por fatores como a raça ou a herança, as condições geográficas, sociais, históricas e a individualidade. Assim, por exemplo, o romance teria nascido da epopeia ou da canção de gesta e, por sua vez, se transformaria em várias espécies (de aventura,

épicos, de costumes...), que também se sucederiam temporalmente (p. 15).

Nessa perspectiva, o romance seria considerado herdeiro da epopeia clássica – gênero grego em verso – que, segundo Soares (2007), caracteriza-se pela “plasticidade, relacionada à atração épica pela clareza e ao desejo de captação do mundo exterior pelo olhar” (p. 41-42), como podemos constatar a seguir:

Não tendo existido na Antiguidade, essa forma narrativa aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria, já como ficção sem nenhum compromisso com o relato de fatos históricos assados. No Renascimento, aparece como romance pastoril e sentimental, logo seguido pelo romance barroco, de aventuras complicadas e inverossímeis, bem diferente do romance picaresco, da mesma época. (SOARES, 2007, p. 42).

Para Motta (2006), o gênero romance é a “forma dominante com que a narrativa atingiu o seu círculo de divulgação e expressão mais altos, a ponto de tornar-se quase sinônimo de narrativa” (p. 25).

Devido ao crescimento desse tipo de composição diegética, por ocasião do advento da burguesia, George Lukács, em 1962, empreende-se na construção do que se consolidou como uma das obras fundamentais para entendimento da evolução narrativa. Em *A teoria do romance* (2000), o autor propõe inicialmente que o romance é gerado na contemporaneidade tal qual as epopeias foram geradas na Antiguidade. Em um mundo que explodia em questionamentos, o romance passou a ser a forma literária que atendia às necessidades do período. Em consonância com Lukács, para Walter Benjamin (1987, p. 202), “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento”. Nessa esteira, Martin (2008) vai nos dizer que as perturbações próprias do período burguês propiciaram a consolidação do gênero e ainda que “na Grécia, o destino dos indivíduos estava ligado ao de uma comunidade, o oposto da individualidade moderna” que se associa com o turbilhão dessa era que é caracterizada por “solidão da subjetividade consciente no indivíduo” (p. 267). Ideia também reforçada por Soares (2007) que traz uma elucidação da visão proposta pelo filósofo húngaro:

A epopéia [...] segundo Lukács, corresponde a um tempo anterior ao da consciência individual e, portanto, voltado para o destino de uma coletividade, não se manteve em nossa época, que se caracteriza sobretudo pelo individualismo e pelo

investimento nos domínios do inconsciente humano. (SOARES, 2007, p. 41).

Diante do exposto, e devido ao caráter extenso e complexo da problemática dos gêneros literários, optaremos, daqui por diante, em focalizar as peculiaridades do gênero romance quanto a sua composição e elementos de análise.

De acordo com Gancho (2001), o romance

é uma narrativa longa, que envolve um número considerável de personagens (em relação à novela e ao conto), maior número de conflitos, tempo e espaço mais dilatados. Embora haja romances que datem do século XVI (D. Quijote de La Mancha, de Cervantes, por exemplo), este tipo de narrativa consagrou-se sobretudo no século XIX, assumindo o papel de refletir a sociedade burguesa. Podemos classificar o romance quanto a sua temática. Os tipos mais conhecidos são de amor, de aventura, policial, ficção científica, psicológico, pornográfico etc. (p. 4)

Para Cortazar (2006), o romance é um “gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas” e que este “se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada” (p. 151). O autor, em suas elucubrações acerca do conto, propõe alguns aspectos que o diferencia do romance e da novela – gênero intermediário entre o conto e o romance. Para delinear características do conto, o autor acaba por delimitar, acerca do romance, uma analogia que interessa para nós por ocasião do presente capítulo. Vejamos a seguir:

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

No tocante ao desenvolvimento desses elementos, Gancho (2001) revela que, nas narrativas são cinco componentes, a ver: nredo, tempo, personagens, espaço e narrador. Compreendendo que cada um desses elementos possui uma caracterização – o que não os faz operar separadamente, vale ressaltar – cabe a nós, no presente trabalho, elucidar um pouco a configuração do elemento personagem, esclarecimento este, que

faremos logo mais adiante. Por ora, adentremos na questão da manifestação do romance na era contemporânea.

Em que pontos se baseia a necessidade de uma caracterização própria do romance contemporâneo? De quais formas este apresenta reformulações da ideia geral de romance? Se atentarmos para uma definição geral de contemporaneidade, vamos encontrar descrições que conferem a este termo a ideia de “atualidade”. E sobre “contemporâneo” a definição resvala na ideia de que contemporâneo é aquele que vive em relação de “coexistência” com o tempo. Qual a idade da era contemporânea? Alguns estudos apontam que o início dessa era data do advento da revolução francesa em 1789. É pertinente dizer que os limites de modernidade, contemporaneidade e mesmo pós-modernidade não são estritamente claros. E, muitas vezes, aparecem como termos sinônimos. Santos (1986) traz o fenômeno da pós-modernidade como sendo um fenômeno proveniente das “mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção se encerra o modernismo” (p.8). Não nos compete, no presente estudo, investigar as delimitações estritas dos termos, mas sim entender como essa noção se aplica ao escritor contemporâneo. Para tal, Agambem (2007) nos esclarece que contemporâneo é aquele que visa:

uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa relação como tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos aderem perfeitamente não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (p. 59)

Nessa visão, o escritor contemporâneo é aquele que é capaz de transpor para a literatura as angústias de um eu contemporâneo e, ainda sim, afastar-se dessas angústias para entendê-las. Não há como conceber o romance sem, necessariamente, trazer para o palco questões sociais, afinal, conquanto ficcional o romance pretende recriar a realidade mesmo quando é fantasia. Vem do mundo real a matéria para as construções literárias mesmo aquelas que se pretendem fantásticas. Nessa esteira, convém entender como as transformações impactam na literatura e, no caso do romance, apegamo-nos aos questionamentos de Cruz (2012) quando, acerca do contemporâneo na literatura, interpela:

Contemporâneo? Que cenário se apresenta como pano de fundo para a literatura? Quando começa e quando termina o contemporâneo? E por fim uma pergunta que parece óbvia: existe uma literatura contemporânea? Ou mais especificamente:

existe um romance contemporâneo? E para ser contemporâneo o romance teria que se abastecer de temas e fatos atuais? (p. 247).

Mediante isso, convém citar Valter Hugo Mãe quando, em *A desumanização*, propõe um olhar para o mundo e suas relações: “Ele achava que o mundo dos homens estava a acabar. O das crianças acabaria logo depois.” (MÃE, 2017, p. 30).

A problemática relativa à pós-modernidade e ao romance contemporâneo se faz demasiada profícua e não passível de esgotamento. Atentos a isso, buscaremos indicar quais elementos presentes na obra de Valter Hugo Mãe conferem a esse escritor o status de escritor contemporâneo.

Mãe obteve destaque no panorama literário, por ocasião da tetralogia das minúsculas – romances escritos todos em letras minúsculas. A ideia de Mãe foi a de aproximar a narrativa da oralidade e da informalidade ao usar minúsculas, a ver: *nosso reino* (2012), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *a máquina de fazer espanhóis* (2010) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Esse formato foi rompido pela publicação de *O filho de mil homens* (2011), romance em que o autor a volta considerar as maiúsculas por, segundo ele, achar que:

Era muito redutora a forma como muita gente falava dos meus livros, como sendo apenas os daquele escritor das minúsculas. Não gostaria de passar a vida toda sendo catalogado de modo tão redutor, e não queria passar a vida toda investindo numa fórmula. Prefiro buscar tudo de novo, outra vez, mesmo me arriscando a falhar. Falhar por risco é muito mais digno do que falhar por casmurrice, essa insistência infinita numa descoberta que, com o tempo, vai perdendo todo o interesse. (MÃE, 2017, *Fronteiras do Pensamento*).

Diante dessas experimentações, destacamos também quando, em *A desumanização*, o autor grafa as perguntas sem o sinal de interrogação. Formato que demonstra o compromisso de Mãe por não obedecer a formas ortodoxas nas construções de suas obras e um apreço por inovar, seguindo a linha de autores como José Saramago. Acerca disso é dito do escritor contemporâneo que este em suas obras “[...] consegue travesti-las de novas tonalidades técnicas e semânticas, de modo a consubstanciá-las em pontos estatutários de um novo período literário (ARNAUT, 2002, p.364)” e mais ainda que “usa uma linguagem e estrutura próprias para afirmar sua independência literária em relação aos modelos oficiais existentes até aquele momento, onde o narrador usa a voz que lhe é dada dentro do romance para confirmar essa independência” (RECKZIEGEL, 2012 p. 128).

Nesses termos, faz-se possível vislumbrar o caráter contemporâneo de Valter Hugo Mãe ao detectarmos, em sua obra, anseios oriundos da contemporaneidade, por exemplo, quando busca suscitar os conflitos ocasionados pela impossibilidade de um encontro harmônico com o outro e o quanto essa desarmonia causa aflições não só às personagens, mas a qualquer um que encontre identificação em sua ficção. Desse modo, entendemos que o autor está em consonância com a definição de Agambem (2009) quando este diz que,

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história) de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (p. 72).

Por fim, considerando a visão de Lukacs (2010), que entende que a emergência do romance no período burguês se deu mediante a demanda da burguesia vigente e transpondo-a para a contemporaneidade, podemos dizer que as novas formas de romance buscam atender às demandas desse “novo” período não mais de transição, mas repleto de angústias próprias de cada período histórico.

2.1 A personagem de ficção

Para Candido (2005), a efetuação de um bom romance só se dá mediante a mobilização de três elementos, em consonância plena, que são: “o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideias’, que representam o seu significado, — e que são, no conjunto, elaborados pela técnica” (p. 54). Dentre estes, a personagem se mostra como o item mais ativo, pois é aquele “ser” que vive os acontecimentos ao longo do desenvolvimento da narrativa. Todavia, Candido (2005) nos alerta para o equívoco, comumente disseminado pela crítica especializada, de se pensar que o elemento mais “importante” do romance é a personagem. Para o autor não há como conceber o personagem dissociado dos demais elementos que compõem a narrativa.

Sendo, no entanto, o elemento mais atuante na narrativa, o personagem vai operar como intermediário entre o leitor e o enredo. Para tal, Candido (2005) vai dizer “que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (p. 55).

Nessa visão, o autor visa nos oferecer a compreensão de que, apesar de o conhecimento que temos dos seres reais ser fragmentário e sujeito a um ponto de vista, a impressão que temos dos personagens é a de que são inteiros e coerentes a partir das escolhas de construção mobilizadas pelo autor. Vejamos a seguir:

o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência). (CANDIDO, 2005, p. 35).

O ser humano real é um construto complexo e subjetivo, fato que não dá à percepção humana acesso à interior totalidade de outro ser humano. O que obtemos do outro é sempre via fragmentos que este nos oferece. Diante disso, Candido nos diz que,

a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um

desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. (CANDIDO, 2005, p. 56).

Desse modo, não há como obtermos de seres reais aquilo que obtemos das personagens que acompanhamos – por mais complexos que possam ser e por mais complicada que seja a narrativa. É, porém, a personagem que, com mais nitidez, torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. (ROSENFELD, 2005, p. 21).

Gancho (2002) categoriza os personagens em redondos e planos. Sobre este último, a autora vai dizer que são menos complexos que os planos e apresentam uma quantidade pequena de atributos e são facilmente identificados pelo leitor. No que refere aos redondos, Brait (1985) vai nos explicar o seguinte:

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escritura dos grandes narradores. (p. 42).

No que tange ao romance *A desumanização* (2013) ao qual faremos uma análise das personagens nas seções a seguir, podemos entender, segundo a classificação de personagens planos e redondos, que mesmo as personagens que inicialmente aparentam esse aplainamento vão, no decorrer da narrativa, apresentar-se como redondos devido a complexidade impressa pelo autor em suas construções. Essas personagens manifestam as características elencadas por Gancho (2002) onde diz que

apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em: físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas; psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito; sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais; ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista. (p. 9-10)

Por fim, Candido (2005) vai nos dizer que por meio das personagens “o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar” (p. 46). Esse movimento é possível através da ficção, cujo enredo e os personagens operam em harmonia, pois estes elementos “exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. (CANDIDO, 2005, p. 54).

3 *A desumanização* e Valter Hugo Mãe

Antes de qualquer coisa, há que se pensar brevemente sobre o título escolhido por Valter Hugo Mãe para nomear seu romance de 2013, antes mesmo de dizer quem é o autor. Atentemos para o significado de *desumanização*. Como verbo, desumanizar não aparece rotineiramente para exemplificar verbos em primeira conjugação. *Eu desumanizo, tu desumanizas*, são formas que não estão presentes nos livros didáticos ou gramáticas como um dos verbos que comumente flexionamos em modo, voz, pessoa etc. Quando digo, *eu desumanizo*, é a minha própria desumanização a que me refiro ou a de outrem? O ato de desumanizar outro não parece ser incomum em nossos dias e, mesmo assim, o uso desse verbo não tem muito espaço em nossa linguagem cotidiana. Sua aplicação não comum, entretanto, não é explicada pelo viés da morfologia, e sim, pela semântica. Desumanizar significa, segundo o dicionário *Priberam* (2008), “tornar ou tornar-se desumano; tirar ou perder o caráter humano”. Desumanização, por sua vez, carregando em seu fim o sufixo de “ação” indica um processo. Processo esse em que o ser humano vai, paulatinamente, perdendo aquilo que lhe imprime caráter de humano, ou seja, sua essência. Para o *Priberam* (2008), o processo de desumanização implica na “perda de determinadas qualidades morais humanas” e aparece em contraste com humanizar. Em que consiste então, como título de romance, a escolha de um vocábulo cuja significação é tão forte e incisiva? A narrativa a qual “*A desumanização*” remete nos oferece a resposta para esse questionamento.

Datado de 2013, a obra traz, em seu âmago, a visão de uma menina de 12 anos. Halldora ou somente “Halla” apresenta ao leitor sua vida e seus pensamentos a partir da morte de sua irmã gêmea. Sob o seu ponto de vista, vamos tomando conhecimento do que “sobrou” daqueles que foram “deixados para trás”. A família de Halla se vê à beira do esfacelamento diante da perda e do luto vividos por todos os membros familiares.

Ambientado nos ermos fiordes islandeses – cenário este que parece admitir o caráter de escondedouro de tristezas e solidão – o romance tem, na paisagem fria, um berço recôndito, cuja desolação terral tem influência significativa no espírito dos personagens. A desumanização de Halldora vai se desdobrando a partir de acontecimentos cuja natureza triste e violenta transportam o leitor aos recônditos mais profundos e sombrios, não só dos fiordes islandeses, mas da própria alma melancólica. Através do romance, somos levados ao encontro direto com a dor pungente, sem ressalvas, sem atenuação. Dor que é palpável, desesperadora e poética. O poder da

palavra de Mãe (2017) nos pega pela mão e nos leva em um percurso por vezes sórdido e avassalador.

Além do pai Gudmundur, da mãe e da irmã morta Sigridur, os outros personagens da narrativa que são classificados como “nossas pessoas”, são Einar – sobre o qual as gêmeas alimentam uma espécie de medo e aversão; o Steindór o membro comunitário responsável pelos deveres espirituais, na falta de um prior; a tia de Halla a qual ela denomina como “mulher urso”; a velha Thurid; o senhor apagado e a senhora acesa. Ainda temos notícia de um personagem que só aparece no fim da narrativa e se torna chave para entendermos muitas questões trazidas ao longo do romance que é o pai de Einar, Oskar. O livro é carregado de simbologias e misticismo sobre a Islândia – analogamente tratada como deus – e nos presenteia com diversas passagens em que se coloca em questão o ofício do poeta e da poesia e como esta está intimamente ligada com o mundo e com os outros.

O autor Valter Hugo Lemos nasceu na cidade de Samurino em Angola, no ano de 1971. Filho de portugueses, migra aos cinco anos para Portugal e lá se erradica português. Mãe é apontado como um dos expoentes da literatura portuguesa e, em 2007, recebeu o prêmio literário “José Saramago”. A obra premiada foi seu segundo romance *o remorso de baltazar serapião* que, na ocasião, foi definida pelo próprio Saramago como “tsunami linguístico”. Seus livros trazem temas fortes como morte, solidão, memória e mergulhos profundos sobre a prática da linguagem e o fazer poético. O autor é licenciado em direito e pós-graduado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Além de poeta e romancista, o escritor também desenha, canta e compõe. Com uma vasta carreira literária, Mãe já publicou mais de 30 produções entre poesias e romances. Valter Hugo Mãe, seu nome artístico, se dá devido a admiração do autor para com as mulheres e a maternidade.

3.1 A anatomia melancólica de Halldora

Com a finalidade de traçar um percurso que delinea a anatomia melancólica de Halldora, propomos uma análise dessa personagem a partir de quatro interlocuções. Os personagens do núcleo principal de *A desumanização* apresentam em sua construção aspectos que podem ser considerados como sendo características melancólicas.

Considerando essa questão, procederemos a uma análise a partir de quatro pontos de interlocução com a personagem principal, aos quais dividimos da seguinte maneira: no primeiro ponto abordamos o vínculo Halldora e sua mãe; no segundo ponto tratamos da relação Halldora/Sigrídur, no terceiro, analisamos o elo de Halldora com seu pai Gudmundur e, por fim, estenderemos a análise à relação de Halla com Einar. Alguns outros personagens da narrativa – que não são muitos – aparecerão nas seções em ordem de importância para a análise da personagem principal, que são: o Steindór e a tia de Halla (mulher urso). Não pretendemos, entretanto, esgotar a análise dos personagens – que é profícua para outras análises. Devido à riqueza da obra, focamos no objetivo de traçar a anatomia melancólica de Halldora, a partir do que foi postulado por Freud em 1915.

3.1.1 Halldora e sua mãe

Mortificada com o falecimento de uma das filhas, a mãe de Halla e Sigrídur demonstra ser a personagem que mais incorpora o estado mais grave e aterrador da melancolia. Apesar de os outros também compartilharem da aura melancólica que se instaurou na família após a morte de Sigrídur, a mulher que não tem nome é a personagem que aparece mais incapacitada pela dor do luto e pela culpa própria do melancólico freudiano. Culpa esta, explicitada em investimentos de automutilação e agressão física contra a filha que “sobra”. A personagem não se conforma com a partida de uma e a permanência da outra e, pervertida e embotada pela dor, fere a si mesma de diversas maneiras. Veremos, mais adiante, passagens que explicitem esse comportamento. Por ora, entendamos como se dá a relação de Halla com a mãe.

O vínculo das personagens, em questão, é marcado pela violência física e psicológica. Não se sabe se a mãe de Halla já era melancólica antes da filha Sigrídur morrer, mas, sim, que a morte da outra gêmea fez com que Halla virasse alvo constante de rejeição. O fato de serem gêmeas agrava ainda mais a situação, por Halla ser um lembrete constante da falta da outra menina. Incapaz de lidar com a perda, a mãe de Halla só parece demonstrar força energética para agredir fisicamente a si mesma e a filha que “sobra”. Sobre a mãe, Halla se refere a esta da seguinte maneira:

A minha mãe, combalida e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: tens duas almas para salvar ao céu. Assustei-me tanto

quanto lhe tive ternura. A minha mãe não me perdoaria qualquer falha”. (MÃE, 2017, p. 17).

Essa espécie de “tarefa” incumbida à Halla após a morte da irmã vai gerar uma série de desdobramentos negativos, inclusive revestidos de culpa em Halla, por ter sobrevivido no lugar de Sigridur. Nessa mesma visão de que a gêmea viva é face persistente da morta, as pessoas do lugarejo começam a denominar Halla como “a menos morta”, alimentados pela crença de que a menina passara a carregar duas almas:

Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma. O Einar tinha razão. As nossas pessoas olhavam-me sem saber se viraria santa ou demónio. Os santos aparecem, os demônios assombram. (MÃE, 2017, p. 19)

A própria personagem toma para si a ideia de que, agora, sendo receptáculo de duas almas, deve dividir ainda com Sigridur a experiência da morte. Esse pensamento se materializa de tal modo que Halla passa a imaginar que está na pele de sua irmã enterrada:

Deitava-me na cama, imaginava a terra no corpo, a água, os passos das ovelhas, nenhuma luz. Muito frio. Estava muito frio. Não me podia mexer. Os mortos não se encolhiam, não se aconchegavam melhor, ficavam tal como os tivessem deixado. E eu sabia que devia ter acautelado isso. Devia ter visto se levava um agasalho, se estava puxado até ao pescoço, se lhe puseram almofadas ou haveria aquilo de ser apenas um tecido nas tábuas duras. Depois, ganhava certeza de que a minha irmã fora deitada à terra como um resto qualquer. (MÃE, 2017, p. 18)

A perda objetal fez com que a mãe não fosse capaz de acolher a filha que permaneceu viva, deixando-a alheia e abandonada à sua própria sorte. Podemos notar esse ponto explícito na ocasião em que a menina busca o acolhimento e a compreensão da mãe, que como já exposto, se nega a oferecer: “Estou cansada, mãe. Enquanto o luto fosse intenso a compaixão não se sentia. Ordenava-me a uma resignação calada. Levantava-me a mão” (MÃE, 2017, p.). Outrossim, a rejeição é manifesta em ódio. As duas personagens, mesmo que de diferentes formas, vão apresentar um ódio a si mesmas característicos da melancolia. No caso da mãe, esse ódio se estende à menina e se materializa em forma de inúmeras violências, como podemos verificar na passagem a seguir:

A minha mãe bateu-me. Sentiu-se revoltada por me mostrar tão egoísta. Lembrou-me que eu só voara por ter a minha e a alma da Sigridur dentro do balão estreitinho do corpo. De outro modo, bateria com a cabeça nas rochas, a rebolar até ao mar, igual a uma coisa burra qualquer. Estúpida. A minha mãe, mais horrível e sempre mais horrível, cortou-se no interior de um braço para acalmar e guardou mal as facas. Deixava-as sobre a mesa e sobre a banca, como a precisar de as ver, talvez para correr a usá-las se lhe viesse um pânico qualquer. (MÃE, 2017, p. 29)

A consciência da rejeição da mãe provoca na menina muita tristeza e certa raiva vai aos poucos se instaurando:

A minha mãe chamava-me estúpida. Perguntei-lhe que sentido encontrava na vida. O que andáramos ali a tentar descobrir. Mas ela nunca o saberia. Surpreendeu-se com a profundidade da questão. Foi um modo instintivo que tive de a magoar, para que não me ofendesse com a sua contínua e impensada rejeição. Magoávamo-nos, acreditava eu, sempre por causa da ternura. Como que a reclamá-la enquanto a perdíamos de vez (MÃE, 2017, p. 21).

O luto referente à perda instala, na família, uma aura de constante melancolia, uma vez que esse luto não vai fazendo seu caminho natural até a superação. Halla nos fala sobre a perda gradual da ternura, a qual os personagens e especialmente ela e a mãe vão enfrentando durante o desenvolvimento da narrativa. O processo da perda de si, ocasionada pela perda do outro é o que, para nós, vai delineando o processo de desumanização das personagens. Vejamos a passagem a seguir:

Lembrava-me bem da minha mãe a tocar. Por muito tempo, tocava no órgão velho da igreja, antes de se estragar e deixar de soar. O Steindór queria muito mandar consertar, mas ninguém o tirava do chão. Custava a crer que alguém o carregara para ali. Um dia, prometia ele, hão de aparecer homens suficientes para levantar este peso até ao barco. A partir do estrago, entrávamos na igreja e, por mais que se falasse e cantasse, sentíamo-nos sempre surdos (MÃE, 2017, p. 38).

Há, na mulher, com a morte da menina, a paralização do desejo e da vontade de vida. O que de modo análogo remete à imobilidade do piano e ao peso desse objeto inanimado, como podemos perceber na seguinte citação:

A minha mãe, por seu lado, perdera o modo de se apaziguar. Rejeitava cada coisa. Era rigorosa, não desculpava ninguém e não se desculpava. Estava em guerra. Não sabia nada, na verdade, punha as mãos às cegas no mundo. Como se estivesse

viva num mundo morto (MÃE, 2017, p. 39).

Ambas as personagens demonstram a perda de autoestima, característica dos indivíduos melancólicos observados por Freud (2012). O eu melancólico demonstra um profundo ódio a si mesmo e pela perda do lugar que ocupava em relação ao objeto de afeição, perda essa que, nem mesmo o indivíduo, é capaz de mensurar. Esse ódio a si, na mãe de Halla, é manifesto através de violência contra si mesma:

A minha mãe passara uma lâmina pelo peito. Desenhara um círculo torto com o mamilo ao centro, como a querer retirar um ovo da pele. Parecia uma runa a fazer de coração. Lia-se apenas uma tristeza desesperada e prenunciava coisas más. O meu pai [...] Dizia que a minha mãe era ignorante e que o seu ritual não prestava. O desespero era o contrário de tudo quanto devíamos saber. (MÃE, 2017, p. 23).

Antecipando as “coisas más” que, porventura aconteceriam, Halla observa sua mãe minar-se paulatinamente em um movimento de não aceitação e digressão. A violência contra si mesma opera como subterfúgio para a dor que não consegue lidar pelas vias da linguagem. A mulher passa, então, a ameaçar cada vez mais a menina e amedronta-la com a possibilidade de um ato de crueldade fatal. Vejamos no excerto a seguir:

Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Não se cuidava. Gostava de ver as gotas escuras a cair na brancura da louça. Não lhe podíamos pedir que se afastasse. Ainda que se pusesse anémica, meio morrendo, era como queria. Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha. E eu afastava-me, sempre prometida para a morte. Devias morrer, dizia ela ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. Mas tu podes. Tu podes chegar à morte com tanta facilidade. Cada passo é um perigo na nossa vida. Se não te acautelares, morres de distraída. Nem te magoará. E eu respondia: não me peça para morrer, mãe. Ainda tenho muita vontade de fugir, foi o que me ensinou a Sigridur. Que agora também eu entendo o que é ser longe. E ela disse: se fugires, mato-te. Vais estar sempre ao pé da minha mão. O único longe para ti há de ser a morte. Perto da tua irmã. (MÃE, 2017, p. 34)

Completamente imersa no desespero e, por ser a imagem de Halla, constante lembrança da filha perdida, a mulher sugere que morrer era o que restava à filha sobrevivente. A mulher beira, então, os limites da insanidade e comete um ato de extrema violência, envenenando e mutilando a menina como podemos ver abaixo:

Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco não escondia os cortes. As dores eram

profundas. A minha mãe disse-me que precisávamos de sacrificar o coração. Não sentir e não temer. Ter medo era um egoísmo insuportável. Eu gritei. Chamei-lhe louca, má, chamei-lhe diabo. Arrancara-me um ovo da pele. Dizia que era o símbolo da maternidade. Chorei para que o meu pai voltasse. Subi à criança plantada, gritei com as ovelhas até que se mijassem de medo e tombassem no chão como estúpidas, sempre sem entenderem a fúria, o ódio. Ainda cravei as mãos. Haveria de arrancar da terra o corpo desfeito da Sigridur e levá-la comigo para longe, para nos salvarmos as duas. As pessoas achavam que a menos morta já não escaparia. Achavam que eu, a menos morta, já estaria tão encomendada de alma quanto a minha irmã. (MÃE, 2017, p. 47).

Ao final dessa passagem, notamos como Halla alimenta um desejo de fugir, desejo que herdou da irmã. Veremos como Halla sustenta essa aspiração na análise da relação das meninas na próxima seção.

3.1.2 Halldora e Sigridur

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra. A morte das crianças é assim, disse a minha mãe. O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus. Quando começou a chover, as nossas pessoas arredadas para cada lado, ainda vi como ficou ali sozinho. Pensei que ele escavaria tudo de novo com as próprias mãos e andaria montanha acima até ao fosso medonho, carregando o corpo desligado da minha irmã. Éramos gémeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte. (MÃE, 2017, p. 17).

Perder um irmão não é algo que se supera ou se esquece facilmente. Quando este irmão é gêmeo, a questão adquire ainda maior complexidade. Sigridur e Halla mantinham uma relação tão próxima que esta última demonstra dificuldade em delinear os limites de cada uma. Com a morte, a criança que fica para trás tenta, de formas diversas, buscar sentido para a partida precoce de sua “igual”. Com o estigma das “crianças espelho”, a criança que sobrevive vai relatando sua dor frente a impossibilidade de suplantação. O contato com a morte na infância confere a esta uma atmosfera de fantasia através de simbolismos e metáforas que demonstram como a personagem busca compreender o óbito de um ente querido. Ao mesmo tempo, o contato com a crueza, própria da morte desvelada, imprime em Halla um caráter de anciã:

Talvez a tristeza fosse um modo de envelhecer. A tristeza colocara os meus pais e as coisas todas a envelhecer. Dizia-me que era possível. O tempo também se conta pelos desgostos. Explicava isso. Respondi: se fosse assim, eu teria cem anos. Estaria muito velhinha. E tu, perguntei. Ele disse que estaria com mil anos e que saberia os segredos de todos os mistérios (MÃE, 2017, p.54).

Mediante a descoberta de estar sozinha, Halla enfrenta a crise de não saber discernir sua identidade e, uma vez instaurado o conflito de ambivalência, não mais diferencia a si mesma de Sigridur “Era fundamental que fôssemos cada vez mais gêmeas. Que se notasse. Que tivéssemos um destino comum, uma felicidade comum, um respeito comum, que estivéssemos sempre juntas” (MÃE, 2017, p. 31). Desse modo, demonstra um desejo violentamente forte de estar no lugar da irmã morta, de dividir as experiências como sempre fizeram:

Só por antecipação eu poderia sentir a terra e a água. Durante um tempo, percebi, a caixa em que a trancaram ia protegê-la, limpa, antes que se misturasse tudo, podre, a desaparecer. Ainda assim, deitava-me com a morte. Chegava a colocar as mãos ao peito como fizeram com a Sigridur, muito hirta, quieta, e imaginava coisas ao invés de adormecer. Imaginar era como morrer. (MÃE, 2017, p.18).

Condenada a abrigar duas almas e uma fragmentada identidade, Halla além de se esforçar para conviver com os anseios daqueles que esperam que ela torne Sigridur viva, ainda se vê diante dos conflitos de crescer e, porventura, tornar-se adulta. Esses fatores relegam à menina ao empobrecimento de sua autoestima. Halla vai crescendo ainda duplicada, dividindo a si mesma com a dor, com a ausência limitante de Sigridur que conferia sentido a sua existência. O encontro com a selvageria, ocasionada pela morte, nos mostra a concreção de uma anatomia melancólica na personagem. Na medida em que Halla cresce e, conseqüentemente, vai se distanciando da imagem da irmã, ela busca estar ativa na recuperação desta, como podemos constatar na passagem a seguir:

Gostava que pudesse aparar o meu corpo também. Ficar eternamente criança por vontade, nem que desse muito trabalho. Ser sempre assim, igual ao que fora a minha irmã. O único modo de continuarmos gêmeas. Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai. Peço-te. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. Bate-lhe, assusta-o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã. Vou passar a andar encolhida, dormir apertada, comer menos. Vou sonhar tudo o mesmo ou sonhar menos. Querer o mesmo a vida inteira ou querer menos.

Querer o que queria ela. Se os bichos na terra não a deixam ser maior, se é verdade que a levam por inteiro, que fique ao menos eu, pelas duas, a ser igual, para não morrermos. (MÃE, 2017, p. 20)

Em contrapartida, mesmo contra a sua vontade – a de permanecer sempre criança para igualar-se com a imagem cristalizada de Sigridur – a personagem vai vivendo acontecimentos de Halla e não de Sigridur. E é quando temos, então, contato com esse distanciamento que ocorre em vias de tornar-se mulher – mediante o peso da tristeza – e deixar para trás a Sigridur criança. “Estava com doze anos, faltava pouco para fazer treze, não me via como uma criança. Era uma mulher tão completa quanto apenas a tristeza as sabia fazer” (MÃE, 2013, p. 140).

Com o eu empobrecido e a autoestima extraordinariamente rebaixada, a menina se reduz a uma mera cópia pobre da irmã e confere a si mesma um status de sem valor. O objeto de afeição de Halla permanece sendo a irmã morta e, sem ter onde investir seu afeto, encontra em si mesma o alvo de recriminações:

Eu sobrava. Não tinha o caráter da minha irmã. Percebia isso cada vez melhor. Seguiria-a sempre. Ela, cheia de ideias e inspirações. Eu, oca, uma existência pela rama, a ganhar conteúdo pelo fascínio que ela exercia sobre mim. Não era nada a metade valiosa da nossa vida. Eu era a metade fraca. Teria sido apenas justo que eu morresse em troca dela. Toda a maravilha que se queria das crianças estaria contida na Sigridur. Que nunca amaria o Einar. Ficaria empedernida, se fosse preciso, a fabricar um príncipe encantado que a quisesse e que dignificasse a povoação. Ela seria capaz de tudo. O seu sonho concebia tudo e todas as espertezas. O meu era apenas um modo rudimentar de a imitar. Pensei em muitas ocasiões que não éramos gémeas. Pensei que ela era genuína e eu apenas uma imitação (MÃE, 2017, p. 126).

O passar dos dias não vai tornando a dor menos latente, pelo contrário, as lembranças da irmã se presentificam na ânsia de obter a irmã de volta, o que, obviamente não ocorre:

A vigília dos dias não permitia que a raiva acabasse. Até certo ponto, isso também me reconfortou. Não saberia aceitar a sua morte. Sentia muita revolta. Estava sempre à espera de um sinal. Igual às verdadeiras histórias de fantasmas, como fantasiava o Einar. Confiava muito que ela teria maneira de me falar. Éramos parte de um mesmo todo. Haveria de me falar com palavras bem concretas acerca da tristeza ou da felicidade que devíamos nutrir. As irmãs mortas eram quase iguais, de todo o modo. (MÃE, 2017, p.)

Conforme vamos acompanhando as memórias de Halla em relação à irmã, percebemos que do ponto de vista dessa, Sigridur é a tem a personalidade mais forte. Na morte, isso fica mais evidente, visto que Halla considera que o que conferia sentido à sua existência era a sua irmandade com Sigridur. Notamos isso, quando até mesmo o asco de Sigridur ao Einar se estende a Halla, as duas – sobretudo Sigridur – nutriam um profundo asco e medo. Quando viva, a mera menção acerca da hipótese de um envolvimento com Einar causava, em Sigridur, muita consternação, como veremos a seguir:

Cuidadosamente desinfetávamos os joelhos a arder, porque caíamos sempre na corrida. Estávamos furiosamente habituadas a cair e a esfolar os joelhos e as mãos quando fugíamos do Einar. Comparávamos as feridas. Queríamos ter as feridas iguais. Quando tínhamos as feridas iguais até ficávamos felizes. Como se o Einar nos fizesse o mesmo mal. Como se representasse o mesmo desgosto para as duas. Uma noite, a contar segredos, eu disse: acho que nos calha o Einar. Não há mais ninguém. A Sigridur chorou. Era só um. O tolo. (MÃE, 2017, 34)

Esmagada pela solidão e pelo abandono, Halla, contrariando Sigridur, acaba, por se envolver amorosamente com Einar, relação que buscaremos evidenciar na última seção dessa análise. Por ora, vejamos o que disse Sigridur acerca de qualquer espécie de envolvimento com Einar:

O Einar era como o interior das baleias. Apenas intuitivo, sem grande instrução. Nunca namores com ele, Halla. Tu nunca namores com o Einar. Não o queiras para nada. Acredita em mim. Tem aquela boca suja que deve infetar as bocas limpas que beijar.

Sigridur nutria sonhos de sair do vilarejo, e Halla não. Vejamos a passagem em que Sigridur confia a Halla o desejo de fuga:

Quando for grande, Halla, não quero ser cozinheira das baleias. Não vou ficar aqui encalhada a fazer doces para que elas se consolem. Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe. Eu respondia: ninguém é longe. As pessoas são sempre perto de alguma coisa e perto delas mesmas. A minha irmã dizia: são. Algumas pessoas são longe. Quando for grande quero ser longe. E eu respondia: eu acho que quero ser professora.

O desejo de fugir, de “ser longe” sonhado por Sigridur nos mostra o que passa a mover o intento de considerar, sobremaneira a ideia de fugir dali.

A Sigridur, quando muito pequena, confundia o ontem, o hoje e o amanhã. Dizia: amanhã foi muito bonito. O meu pai achava que era uma forma de ter visões. A Sigridur só o dizia quando se referia a coisas positivas, alegrias e contentamentos que recolhia. Era uma forma de prever que o dia seguinte seria tão bom quanto o anterior. Como se fosse uma capacidade de sonhar. Das duas, a Sigridur era a sonhadora. Se a morte não a tivesse traído, esperá-la-ia uma vida de maravilhas por diante. Mas a vida não pertencia aos sonhadores, ainda que talhados para o sucesso. A vida era dos que sobravam. Em sobrar estava a oportunidade de prosseguir e de alguma vez se ser feliz. (MÃE, 2017, p. 126).

É recorrente durante todo o desenvolvimento que essa autoestima recriminatória acarreta opinião de que a irmã era mais digna de viver e que, no entanto, a vida é dos que sobram e Halla é a que sobra, a metade abandonada e menos importante.

3.1.3 Halldora e Gudmundur

Gudmundur é descrito como sendo um poeta e sonhador. Através desse personagem temos contato com passagens poéticas acerca da vida, da Islândia e das relações humanas. Gudmundur lê o mundo pelo viés da poesia. Seus óculos, no entanto, não ficaram alheios à dor e, borrados, demonstram o quanto a morte causa inabilidade para a vida cotidiana. Como explicito na voz da protagonista narradora: “O meu pai, que era um nervoso sonhador, abraçou-me brevemente e sorriu. Um sorriso silencioso, o modo de revelar ser tão imprestável quanto eu para o exagero da morte. Comecei a sentir-me violentamente só”. (MÃE, 2017, p.19).

O homem, tal como a mãe de Halla, não realiza o caminho normal do luto e de modo avesso vai sendo sucumbindo à dor ao ponto de fechar-se em si mesmo. Apático, Gudmundur passa a existir apenas por seu corpo manter-se funcionando. Paralelamente, é através do pai que Halldora vai obter ensinamentos oriundos da visão poética que o homem sustenta, explícitos nas passagens a seguir:

O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Perece como uma coisa qualquer. (MÃE, 2017, p. 23)

Gudmundur alimenta a crença de que existir enquanto ser humano se realiza, efetivamente, em virtude da perspectiva do encontro com o outro. Existir é possível, para ele, porque o outro nos confere importância no lugar de seus afetos. É possível, através desse personagem, compreendermos a importância que as reflexões acerca da linguagem e da literatura logram na obra em questão. As imagens suscitadas pelo autor, por intermédio desse personagem, são dotadas da grandeza estética característica de Valter Hugo Mãe. E nos mostram que, mesmo diante da morte, algo tão doloroso, faz-se possível o encontro com o belo mediante ao encanto proporcionado pela palavra literária:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro. Ele afirmava: o nome da lagoa é Halla, é Sigridur. Ainda que as palavras sejam débeis. As palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo. Usamo-las por pura ilusão. Deixámo-nos iludir assim para não percermos de imediato conscientes da impossibilidade de comunicar e, por isso, a impossibilidade da beleza. Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois. Para que um veja e o outro ouça. Sem um diálogo não há beleza e não há lagoa. A esperança na humanidade, talvez por ingénua convicção, está na crença de que o indivíduo a quem se pede que ouça o faça por confiança. É o que todos almejamos. Que acreditem em nós. Dizemos algo que se toma como verdadeiro porque o dizemos simplesmente. (MÃE, 2017, p. 40).

Mesmo diante da tragédia que se instaura, o homem busca, de alguma forma, manter com Halla uma relação – mesmo que mínima – de afeição. E é evidente a admiração que Halla nutre por ele. A ponto de lhe confidenciar a tristeza pela rejeição da mãe: “De qualquer maneira, expliquei ao meu pai, a mãe odeia-me. Isso faz-me chorar, deixa-me triste e ofende-me” (MÃE, 2017, p. 25) E posteriormente, esse age em seu socorro por ocasião da violência perpetrada pela mãe. Vejamos:

Ao regressar, o meu pai pensador e fantasioso abraçou-me. O meu pai salvou-me muito. Subiu a mão pesada sobre o rosto da minha mãe e desceu. Bateu-lhe. Talvez fosse a primeira vez. Ela aninhou-se. Era como se emagrecesse dez quilos de um só sopro. Vazia. Choraminguou igual a uma coitada. Por ternura, ajoelhei-me e abracei-a também. Estávamos todos por semelhante tristeza. Não havia uma palavra para o explicar. Era

real e não se pronunciava. O meu pai anuiu. Algumas coisas, como deus, existiam sem nome. Talvez nós próprios não tivéssemos nome e andássemos iludidos com aquele que usávamos. Talvez nós próprios fôssemos outra coisa que não aquilo que nos habituáramos a pensar ser. (MÃE, 2017, p. 48).

Todavia, o laço vai minguando-se, e culmina no abatimento total, o que não permite ao homem ter atitude nem mesmo acontecimentos cruciais da vida de Halla – como quando esta engravida e perde o filho, situação a que aludiremos na próxima seção – antes que ocorra essa separação definitiva de pai e filha.

Aterrados por não saberem agir diante da morte, a família inteira vai se desfazendo e diante da afeição que resta, é a Gudmundur que Halla compartilha seu desejo de fugir:

Jurou que eu ainda encontraria muita felicidade. Respondi que esperava apenas coisas más e começava a guardar a vontade grande de fugir. Ele disse-me que havia pouco interesse em fugir. Achava que o mundo dos homens estava a acabar. (MÃE, 2017, p. 39).

Halla revolta-se com a apatia de seu pai e com a imobilidade das palavras, incapazes de trazer Sigridur de volta e:

Não queria ver a caligrafia apumada do meu pai e as suas rimas fracas, esforçadas. Queria que as folhas fossem um barco que nos tirasse a todos dali, ou que abrissem uma estrada segura até ao outro lado do mundo e tivessem rodas velozes e janelas a mostrar as vistas. Não podemos navegar numa palavra. Não podemos ir embora. Falar é ficar. Se falo é porque ainda não fui. Ainda aqui estou. Preciso de me calar, pai. Preciso de aprender a calar-me. Quero muito fugir. (MÃE, 2017, p. 44).

O pai da menina, em um dos últimos diálogos dos dois, encoraja-a a fugir, não sem antes alerta-la acerca dos perigos que encontrará fora dos limites de sua terra, para Gudmundur alimentar o sofrimento pela filha se torna o único afeto possível:

Depois, o meu pai disse: sofro muito por ti, e sofrer por ti ainda é a felicidade que me resta. Ele achava que, sem ao menos esse sentimento, não havia nada. Quando fugires, toma cuidado. Está para lá das nossas pessoas um tempo de profunda maldade. Eu perguntei: o fim do mundo dos homens. Ele disse que sim. Uma maldade oficial, aquilo de se fazer o que se pode e que é tão diferente do que se deve. Quando fugires, minha querida Halla, terás de parecer menos uma pessoa, porque as pessoas estão a acabar. Foram embora para dentro da memória. Foram-se ressentidas. Agora são apenas uma recordação, como serão

também uma possibilidade. Mas não imediatamente. Este tempo é outro. Serve para matar. (MÃE, 2017, p. 159)

Perceberemos o quanto Halla leva a sério as palavras de seu pai, até mesmo ao reclamar sua parcela de maldade diante do mundo prestes a sucumbir. Entendemos que, para o personagem, humanizar-se é viver em harmonia com o outro, mesmo que falho. A impossibilidade dessa coexistência harmônica causa a desumanização. Halla e os demais não perdem apenas Sigridur para a morte, perdem a si mesmos e uns aos outros. Cada personagem perde Sigridur como também perde aos demais. E é nisso em que consiste o processo de desumanização, halla não tem mais Sigridur como também não tem mais a mãe e nem o pai. Gudmundur sentencia que o mundo dos homens está para acabar, Halla, no entanto, se disponibiliza para presenciar de perto. Fugir é levar a ela e a Sigridur ao desbravamento daquilo que se encontra além dos limites dos fiordes.

3.1.4 Halldora e Einar

As nossas pessoas diziam que estaria bem na igreja, como se a igreja fosse um cemitério. Os tolos não vivem por completo. A Halldora, a menos morta não vive por completo por todos os motivos. (MÃE, 2017, p.115)

Mediante a mais uma perda, Halla vai viver com Einar, no quatinho sufocante que lhe coube, pela caridade do Steindór. Após a perda do filho, a menina de agora 13 anos, vê-se diante da impossibilidade de superação. Ela e Einar, à margem da sociedade, são vistos com desprezo e constrangimento pelas pessoas do povoado: “Éramos aberrações e apenas assustávamos o mundo, sobretudo legitimados pela piedade do Steindór” (MÃE, 2017, 115). A dimensão do sofrimento dos dois era motivo de incompreensão à mente limitada das demais pessoas: “tínhamos muito de insuportável. Sofríamos demasiado e demasiadamente isso se expunha e os incomodava” (MÃE, 2017, p; 115). As pessoas, incapazes de compaixão, sentenciavam a morte da menina mediante comentários mordazes: “A menos morta está pálida, vai dar-lhe uma falta de sangue e tomba [...] A menos morta tem um olho pisado, aquilo deve ser o tolo que lhe bate, e que bata, a ver se ganha juízo, que lhe faltou muita educação. Vai tombar” (MÃE, 2017, p. 116).

O envolvimento de Halla e Einar vai de encontro ao que Sigridur deixou como orientação antes de sua partida. Se por um lado, a tristeza, a rejeição e o abandono dos pais induz a menina ao envolvimento físico e emocional com Einar, por outro, esse

envolvimento representa uma espécie de provocação a Sigridur por tê-la abandonado. Entretanto, confrontada pela perspectiva de estar indo contra as vontades da irmã Halla culpa a si mesma e martiriza-se por isso:

O teu corpo desfeito nunca me será horrível e nunca me impediria de te abraçar ou de te beijar, porque o teu corpo é o futuro do meu e eu, que não tenho filhos, também preciso do futuro. Tudo quanto te estiver mais perto me deixará sempre feliz. Se ao menos me pudesses vir explicar o que te está mais perto. Porque tenho tanto a impressão de me enganar aqui. Sonho que ser longe é estar mais perto de ti. Desculpa, mana, o Einar, por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra. Desculpa.

O que não impede, no entanto, que Halla desenvolva um afeto real por Einar. A precariedade das relações leva Halla ao empreendimento desse relacionamento com Einar. Sobre o Einar, não se sabe ao certo sua origem, apenas que vivia da caridade do Steindór. As circunstâncias vão nos mostrar que o personagem não é tolo senão por ocasião de um trauma causado pelo próprio Steindór em cumplicidade com a tia de Halla – fato a que aludiremos mais adiante – por ora, vejamos:

o Steindór tentava domesticá-lo havia anos. Não era novo, era talvez tão velho quanto o Steindór, talvez tão velho quanto o meu pai. Eu não saberia. Mas crescia com vagar. O meu pai dizia que ele ia ser adulto aos duzentos anos. Até lá, era só um tolo destituído. Eu achava que o meu pai estava a explicar que, até lá, o Einar era uma criança, como nós. Como se fôssemos tolas. (MÃE, 2017, p. 32)

À medida em que a relação vai progredindo, Halla vai buscando não manter-se tão apegada a Einar: “nessas alturas, o Einar tinha uma esperança quase absoluta de que eu não partisse. Julgava que mudariam todas as minhas prioridades. Eu calava-me” e este nutria a esperança de que o afeto mútuo os pudesse salvar: “afirmava que gostarmos um do outro nos salvaria e traria a felicidade” (MÃE, 2017, p. 117). Desacreditada da vida e das relações Halla não carregava a mesma esperança:

Eu, atrapalhada com ser ainda criança e ter dentro toda a dor do mundo, sentia compaixão por ele. Como se lhe fosse muito velha, muito mais lúcida, e pudesse disfarçar ao menos que acreditava no que acreditava ele (MÃE, 2017, p. 117).

O relacionamento dos dois gera um filho que não sobrevive devido a um acidente que Halla sofre. O menino, morto antes de nascer é atirado a uma fenda escura em meio aos fiordes cujos personagens nomeiam de “a boca de deus”:

Para a boca de deus atirei o meu filho. Num pano branco o fiz voar, como Andorinha apagando escuridão adentro. Andorinha de trapo. Fria e um nada Pesada. Talvez luzisse ainda como lâmpada fraca no percurso infinito, caindo Sempre. Talvez tombasse aceso, o meu filho, como certo anjo, no corpo interior da Islândia [...] O meu filho como andorinha cadente. A boca de deus como céu cadente. Andorinha de luz. Morta. Voando morta. Como se estivesse enganada. Chamei-lhe Hilmar, filho de Einar e filho de Halldora, e assim o encaminhei para fora do mundo. Sem retorno (MÃE, 2017, p. 104).

Halla buscava no filho a perspectiva de um sentido ao vazio deixado pela irmã:

Ansiava pelo meu filho como quem fizesse o próprio mundo nascer. Depois que nascesse, ele ocuparia o lugar inteiro do mundo. Seria o tamanho inteiro de cada coisa e tudo se justificaria pela sua existência. Pensei: será o dentro de tudo. Ocupará o vazio de tudo deixado pela Sigridur. (MÃE, 2017, p.)

A morte do bebê agrava ainda mais o sofrimento da personagem e injeta mais força à sua intenção de fugir. “Eu dizia-lhe que nada me prenderia. Precisava de fugir. Estava em fuga. Era como a pedir-lhe que não gostasse demasiado de mim e, mais do que isso, não me obrigasse a gostar demasiado dele.” Mesmo gostando de Einar, Halla mostra-se obstinada à deixar os fiordes:

E disse-lhe que pensava irremediavelmente em fugir. Que fugiria sozinha, por mais que isso nos magoasse. Ele chorou. Vou deixar-te um dia Einar, ver a desumanidade do mundo. Que o mundo acaba para os homens, como jura o meu pai, e eu quero saber de que animais se habitará (MÃE, 2017, 117).

Diante da iminência e do desespero de perder Halla, Einar busca até mesmo ameaça-la: “quando te fores embora, juro que morro num segundo. Juro-te. Não farei nada do que me pedes e vou odiar-te” (MÃE, 2017, p. 150).

Einar, apesar da bondade aparentada pelo Steindór – descrito como homem sensato e inteligente por Halla – nutre por ele um ódio que de início parece ser injustificado: “o Einar estremecia, ganhava-lhe sempre medo, queria vê-lo morrer. Vinha abraçar-me muito magoado” (MÃE, 2017, p. 139). Einar afirmava que não lembra de onde provinha seu ódio e na esperança de fazer Halla ficar, afirma ser capaz de perdoar o Steindór:

Se não fores embora, eu não mato o Steindór e ainda o perdo. Se não fores embora, seremos pessoas absolutamente normais. Seremos sempre normais, Einar, não teremos a capacidade de ser tão originais que nos levantemos da mediania expectável da vida das pessoas. Então, mato-te e culpo-te e nunca te perdoarei. Respondi: está bem (MÃE, 2017, p. 123).

No tocante ao ódio do personagem, perceberemos que não é infundado. O personagem sofrera um trauma ao presenciar a morte do pai: “explicou-me que, por medo ou por uma tristeza insuportável, de alguma maneira ,ele também se fora embora” (MÃE, 2017, p.). Posteriormente enganado pelo Steindór, para que esquecesse o fato, tendo recuperado a memória, Einar compartilha com Halla o fato que o fez ser quem é: “o tolo”:

O Einar olhou. Via a mulher e os dois homens como se fossem mais magrinhos, umas traves magras ofuscadas pela claridade. Espanava-se dos mosquitos e observou bem como uma das traves caiu. Era uma linha ténue no clarão que se descontava. Uma linha que, de todo o modo, pareceu deixar um grito, agora sim, que chegou pequeno ao lugar do Einar, mas robusto. Um grito de homem. o Einar percebeu que a outra trave teria de ser o Steindór. O homem sem nome, não lhe restavam dúvidas, saltara. [...] O Einar disse-me que se esquecera do nome daquele homem e que nunca mais pudera perguntar por ele. Disse-me que aquele homem era o seu pai. Chorou muito por se lembrar do seu pai a dizer-lhe que o amava. (MÃE, 2017, p. 172).

E ainda:

Para que esquecesse o Steindór iludiu o Einar com carinhos. Levou-o a casa, enganou-o com doces e cobertores, deu-lhe livros, medicou-o para melancolias e arrelios, quase o ensinou a tocar, prometeu-lhe um piano quando fosse grande, e prometeu-lhe que cresceria até entender tudo. Entenderia muito bem e ficaria contente com cada decisão que o precedera, como se no mundo houvesse um sentido, fizesse sentido, soubesse como escolher tudo pelo melhor (MÃE, 2017, p. 175).

Pode-se pensar que por um lado, ao se relacionar com Einar, Halldora ensaia uma espécie de superação, no entanto, essa superação vai se mostrando falsa na medida em que a mesma não abandona o seu lugar junto à irmã e não realiza o luto. No luto o desinvestimento da libido no objeto perdido vai abrindo espaço para novos investimentos, todavia, ao fim veremos que Halla não abre mãe de Sigridur e busca basear sua vida na realização do desejo da irmã, de “ser longe”, isso leva a personagem a um ato extremo:

Tranquei as portas, encravei as janelas, escorri o óleo pelo chão. Era muito cedo ainda, no meio do escuro, o vento agressivo sem chuva. Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas. Achei que o meu pai ia inconfessavelmente gostar que um poema seu servisse de acendalha para aquela combustão. Tinha direito a reclamar a sua participação na maldade tão oficial do mundo. Comecei a afastar-me, subindo o caminho, percebendo sempre como as chamas aumentavam igual a aumentarem o tamanho da casa, a roubarem o tamanho à noite, como se reclamassem a chegada do dia. E as chamas eram de cores distintas. Reparei nisso. Podia ser que as linhas de lã tingissem o fogo e ele se divertisse a criar ramos de flores. O vento, arrancando-lhes as corolas, espalhando um bocado pelo ar e o fogo logo morria. A vida efêmera do que arde esgota a beleza num instante, merece apenas morrer depois disso. Pensei.

Ao fim, queimar a casa do Steindór com este e a tia dentro, não configura uma superação frente a morte da irmã, mas ainda sim percebemos que a capacidade de amar de Halla não foi de todo esgotada, porém no auge de sua melancolia a mesma não se sente pronta para a vivência completa de tal afeto:

Não soube nada acerca do que foram contar ao Einar nem de como o consolaram. Estaria ele agarrado à caçadeira, ganhando coragem, medindo o plano quando, subitamente, não havia o que decidir. Percebi absolutamente que o amava. E levava dúvida nenhuma de ser amada. Teria a vida inteira para lidar com esse sentimento. Sabia que me perdoaria. Pensei. Quem não sabe perdoar, só sabe coisas pequenas. (MÃE, 2017, p.)

A culminância do construto melancólico da personagem tem seu ápice no ato de queimar a casa do Steindór. Queimar a casa representa uma espécie de compensação oferecida a Einar pelo “amor” dedicado a ela e os esforços para fazê-la se sentir melhor, mas Halla já estava compromissada com Sigridur, ao queimar a casa e finalmente deixar tudo para trás e fugir, a personagem nos mostra a busca pelo encontro direto com a realização dos desejos de Sigridur.

Considerações Finais

A literatura, através dos séculos, sempre se ocupou em trazer à tona sofrimentos e anseios não apenas conscientes, mas inconscientes por meio de ficcionalização de um mundo correlato ao real. Na sanha de buscar o entendimento acerca de nossa condição humana, muitos enveredaram por caminhos que, sem respostas definitivas, conduzem-nos a uma trama complexa e subjetiva.

De modo análogo, a psicanálise se mostra meio fundamental e oportuno nessa aventura por saber mais sobre nós mesmos.

Diante disso, buscamos através desse estudo, mostrar de que modo a literatura de Valter Hugo Mãe mobiliza esteticamente, temáticas como a morte e a melancolia como matérias-primas para composição de seus personagens.

A desumanização mostra-nos como a morte pode ser vista através de rica prosa poética, sem que se perca o caráter excruciante desta. Intentamos evidenciar, na personagem do romance de Mãe, elementos que a constituem como ser fictício, construído sobre pilares de dores humanas primitivas e pungentes, pois, a melancolia sempre esteve presente como elemento preponderante imanente aos avanços civilizatórios. A consciência de nossa condição de criaturas que caminham irremediavelmente para a morte provocou rupturas elementares nas bases da cognição humana. E, para alguns, aqueles que carregam em si a “dor de ser”, destituída de idealizações, essa consciência se torna chave para descobertas agudas. E ecoa essa sentença pelos becos da memória do mundo, porque se faz preciso adoecer para chegar a verdades tão latentes? Tal qual questionou Sigmund Freud mediante a assertividade mórbida do melancólico.

Os reflexos de um eu esfacelado, presentes na construção da personagem do romance de Mãe, incitam a buscar em nossas mentes o que de fato sabemos sobre a morte e o que significa o sentido da vida. Todavia, essas são questões que atravessaremos a era de vida útil da humanidade, até que sobre somente a última pedra pisada pelo último homem, sem que jamais consigamos respondê-las.

Por fim, através desse estudo buscamos entender como a melancolia chegou aos dias de hoje e como serve de material de criação para a literatura contemporânea do escritor português Valter Hugo Mãe.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo**. In: AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CLARA, Carlos José da Silva Santa. Melancolia: da Antiguidade à Modernidade. Uma breve análise histórica. **Mental** vol.7 no.13 Barbacena. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v7n13/v7n13a07.pdf>. Acesso em: 3 maio 2019.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CRUZ, Elcy Luiz da Cruz. Romance contemporâneo ou resquícios de uma crise mundial: pausa para uma reflexão. **Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade** – UPE/Faceteg – Garanhuns/PE - 2012. Disponível em: http://www.orfeuspam.com.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_7/15_Elcy_Contemporaneo.pdf. Acesso em: 1 maio 2019.
- GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Ática, 1991.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2011. 144 p.
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- MARTINS, Willian Mendes. **A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács**. In. Revista de Iniciação Científica da FFC, v. 8, n.3, 2008.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- MOTTA, S V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Melancolia e criação** (apresentação) em Luto e melancolia de Sigmund Freud/ tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009

RECKZIEGEL, Sandra Beatriz. Fazes-me falta: um estudo do romance contemporâneo português. **Rev. Let.**, São Paulo, v.52, n.1, p.121-141, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/5123>. Acesso em: 25 Abr. 2019.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Princípios: 166, 2007.

SCLIAR, Moacyr. Pequena história da melancolia brasileira. **Folha de S. Paulo**. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1706200108.htm>. Acesso em: 4 maio 2019.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: como a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. São Paulo: Objetiva, 2002.

PERES, Urania Tourinho. **Depressão e Melancolia** (Coleção Passo a Passo). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERES, Urania Tourinho. **Uma ferida a sangrar-lhe a alma** (posfácio) em Luto e melancolia de Sigmund Freud/ tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VENERA, José Isaiás; CERNICCHIARO, Ana Carolina. **A depressão como sintoma do mal-estar na contemporaneidade**. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 161-168, jan./jun. 2015.