

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Taynara Ribeiro Pessoa

**TETRALOGIA DAS MINÚSCULAS: O INSÓLITO COMO FISSURA DA
COSMOVISÃO OCIDENTAL**

Juiz de Fora
2025

Taynara Ribeiro Pessoa

**TETRALOGIA DAS MINÚSCULAS: O INSÓLITO COMO FISSURA DA
COSMOVISÃO OCIDENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. Área de concentração: Teorias da Literatura e representações culturais.

Professora Orientadora – Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Professora Coorientadora – Adna Cândido de Paula

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro Pessoa, Taynara.

Tetralogia das Minúsculas : o insólito como fissura da cosmovisão
ocidental / Taynara Ribeiro Pessoa. -- 2025.

234 p.

Orientador: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Coorientador: Adna Cândido de Paula

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, 2025.

1. Literatura Portuguesa. 2. Valter Hugo Mãe. 3. Tetralogia das
Minúsculas. 4. Insólito. 5. Cosmovisão ocidental. I. Zimbrão da Silva,
Teresinha Vânia, orient. II. Cândido de Paula, Adna, coorient. III.
Título.

Taynara Ribeiro Pessoa

Tetralogia das minúsculas: o insólito como fissura da cosmovisão ocidental

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 22 de agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Adna Cândido de Paula - Coorientadora

Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri

Prof. Dr. Dilip Loundo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gustavo Henrique Rückert

Universidade Federal de Pelotas

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Universidade Estadual de Campinas

Juiz de Fora, 18/07/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Adna Cândido de Paula, Usuário Externo**, em 22/08/2025, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dilip Loundo, Professor(a)**, em 23/08/2025, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, Usuário Externo**, em 25/08/2025, às 19:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvina Liliana Carrizo, Professor(a)**, em 26/08/2025, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Henrique Ruckert, Usuário Externo**, em 26/08/2025, às 21:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **SUZI FRANKL SPERBER, Usuário Externo**, em 28/08/2025, às 09:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2506598** e o código CRC **31A83602**.

A todas as mulheres que, mesmo encarregadas da árdua tarefa de maternar o mundo, ainda encontram fôlego e coragem para dedicar-se à pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e a FAPEMIG pelo apoio ao desenvolvimento desta pesquisa.

A professora Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, por ter acolhido meu projeto e por ter acreditado no desenvolvimento deste trabalho.

A professora Adna Cândido de Paula, por incentivar meu percurso como pesquisadora e ampliar meus horizontes com sugestões valiosas.

A todos os professores e colegas da UFJF, por fortalecerem a minha formação e possibilitarem novas oportunidades na minha trajetória acadêmica.

A minha família, em especial a minha Tia Eliane, minha mãe, meus irmãos e minha avó, que sempre achou estudo a coisa mais fina do mundo e me ensinou com amor e ternura coisas que não encontrei na academia.

Aos amigos que fizeram esse percurso um pouco mais leve, em especial a Bruna Rosa e a Ana Carvalho, por me lembrarem que eu ainda era uma pesquisadora, mesmo nos momentos de dúvidas e incertezas.

Ao meu filho João, por dar sentido à existência insólita que vivemos.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar como o insólito se manifesta nas quatro obras que compõem a chamada *tetralogia das minúsculas*, do escritor português Valter Hugo Mãe — *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis*. Ao invés de tratar o insólito apenas como categoria estética ou temática, propõe-se aqui compreendê-lo como uma fissura ontológica que interrompe o fluxo do real, expondo os limites da racionalidade ocidental e desestabilizando os pactos simbólicos da modernidade. Nesse sentido, o insólito é abordado como força crítica que emerge das experiências-limite de personagens marcados pela infância, pela velhice, pela subalternidade de classe e de gênero, pela animalização e pelo desencanto. A tese parte do pressuposto de que essas narrativas não apenas retratam situações extraordinárias, mas constroem um projeto literário que reconecta a literatura portuguesa contemporânea a uma tradição de desconcerto, reafirmando a potência da ficção como lugar de insurgência. A metodologia utilizada articula análise literária comparativa, teorias filosóficas sobre o absurdo e a alteridade, e a hermenêutica da teia dialógica proposta por Adna Cândido de Paula, inspirada na filosofia da linguagem de Paul Ricoeur. O estudo evidencia como o insólito opera como eixo transversal na tetralogia, articulando elementos como a fragmentação da linguagem, a inversão simbólica e a presença de figuras-limite que encarnam o colapso dos binarismos tradicionais. Por fim, sustenta-se que a literatura de Valter Hugo Mãe, ao dar voz ao que foi silenciado e forma ao que foi excluído, convoca o leitor a enfrentar o insuportável do cotidiano com uma sensibilidade que rompe as margens da representação mimética, inserindo-se, assim, em debates contemporâneos sobre epistemologias decoloniais, colapso metafísico e resistência estética.

Palavras-chave: insólito; Valter Hugo Mãe; literatura portuguesa contemporânea; cosmovisão ocidental; alteridade; fragmentação narrativa.

ABSTRACT

Keywords: the unusual; Valter Hugo Mãe; contemporary Portuguese literature; Western worldview; alterity; narrative fragmentation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O REINO DA LINGUAGEM FRATURADA: VALTER HUGO MÃE E O ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI	18
2.1 O Romance contemporâneo.....	18
2.2 O pós-modernismo e o romance português contemporâneo	23
2.3 O insólito na literatura portuguesa.....	30
2.4 O romancista Valter Hugo Mãe	37
3 O INSÓLITO COMO CATEGORIA LITERÁRIA E FILOSÓFICA	41
3.1 O insólito como desestabilização da razão cartesiana.....	41
3.2 Definições conceituais do macrogênero insólito: o fantástico, o maravilhoso, o grotesco e o absurdo.....	55
3.2.1 O Fantástico.....	55
3.2.2 O Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso	62
3.2.3 O Grotesco	67
3.2.4 O Absurdo	71
4 O NOSSO REINO: A INFÂNCIA COMO LENTE DO INSÓLITO	74
4.1 O Insólito como Estrutura Narrativa	76
4.2 O narrador infantil como dispositivo de estranhamento	89
4.3 Sagrado e Profano em Tensão: O Insólito como Subversão Religiosa.....	95
5 ENTRE O GRITO E O MUGIDO: O INSÓLITO FEMININO EM O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO.....	104
5.1. O Insólito e a Crítica às Estruturas Hegemônicas.....	108
5.2 Corpos insólitos, presenças grotescas.....	116
5.2.1 ermesinda	119
5.2.2 mãe de baltazar	122
5.2.3 brunilde	131

5.2.4 teresa diaba	139
5.2.5 gertrudes – a mulher queimada	143
6 COSMOLOGIA PRECÁRIA: O INSÓLITO E A EXPERIÊNCIA PROLETÁRIA DO SAGRADO	150
6.1 O céu não é um lugar: insólito e subversão do sagrado	157
6.2 Do esfregão ao céu: a trajetórias de resistência e colapso de maria da graça.....	165
6.3 Assombros da modernidade: delírio, aparição e insólito na ruptura da subjetividade proletária	172
7 O INSÓLITO DA FINITUDE: FRAGMENTAÇÃO, DESENCANTO E SUBVERSÃO SIMBÓLICA EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS	183
7.1 O corpo como monstro: o grotesco da decrepitude	184
7.2 O insólito simbólico: desagregação da transcendência.....	194
8 O INSÓLITO PERSONIFICADO: FIGURAS-LIMITE DA TETRALOGIA DAS MINÚSCULAS	205
8.1 O homem mais triste do mundo.....	208
8.2 A vaca sarga	211
8.3 portugal – o cão.....	216
8.4 esteves sem metafísica.....	217
8.5 Leitura transversal: o insólito como elo entre as figuras	219
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
REFERÊNCIAS	226

1 INTRODUÇÃO

Esta tese é resultado de um projeto de pesquisa desenvolvido com o objetivo de estudar como o insólito se manifesta nas obras *o nosso reino*¹ (Editora 34, 2012), *o remorso de baltazar serapião* (Biblioteca Azul, 2018), *o apocalipse dos trabalhadores* (Biblioteca Azul, 2017), e *a máquina de fazer espanhóis* (Biblioteca Azul, 2016), do escritor português Valter Hugo Mãe, a fim de perceber a presença desse elemento na construção, trajetória e destinos dos personagens e das narrativas, bem como as diferentes figurações desse macro gênero nas distintas obras em análise.

Compreendemos ao longo dos estudos que a *tetralogia das minúsculas*, nome pelo qual os quatro primeiros romances ficaram conhecidos, configura-se como um projeto literário que, por meio do insólito, tensiona os alicerces da cosmovisão ocidental, pois ao imbricar narrativas de vozes marginalizadas como a da criança, da mulher, do servo, do idoso e do operário, os quatro romances desestabilizam a racionalidade cartesiana, o logocentrismo e a linearidade histórica, expondo suas fissuras por meio de eventos que desafiam a lógica da cultura ocidental.

Nesse sentido, conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), o termo *insólito* designa aquilo que não é habitual; que é raro, incomum, anormal, ou ainda, aquilo que contraria os usos e costumes, desafiando as normas, tradições e expectativas estabelecidas por uma determinada cultura. Em oposição, o termo *sólito* refere-se ao que é comum, frequente, rotineiro, aquilo que se tornou habitual ou esperado. Partindo dessa distinção semântica, pode-se compreender o insólito como aquilo que interrompe o fluxo ordinário da experiência, que surpreende ou subverte as expectativas sedimentadas culturalmente em um dado tempo e espaço. Por esse motivo, o insólito costuma ser colocado, nas teorias literárias, em contraste com o “natural” e o “ordinário”, categorias associadas à regularidade, previsibilidade e familiaridade. Ainda segundo Houaiss (2001), o natural é o que decorre da ordem

¹ Optamos por manter, ao longo deste trabalho, a grafia em letras minúsculas nos títulos das obras de Valter Hugo Mãe, bem como nas citações diretas extraídas de seus romances e nos nomes das personagens. Tal escolha visa respeitar e traduzir a estética gráfica deliberadamente construída pelo autor, cuja escrita subverte convenções normativas da linguagem como parte de uma poética de desestabilização formal e simbólica, traço recorrente nos quatro romances que compõem a chamada *tetralogia das minúsculas*.

regular das coisas, o instintivo, o essencial ou o presumível; o ordinário é o que se alinha ao costume, ao hábito e à frequência.

Todavia, na proposta teórica que esta tese desenvolve, é necessário ultrapassar uma compreensão puramente formal ou temática do insólito, tradicionalmente associada ao extraordinário, ao fantástico ou ao sobrenatural, em especial, na cultura ocidental. Nesse trabalho, propomos pensar o insólito também como uma fissura que se abre no próprio real, uma manifestação do absurdo imanente à vida ordinária sob certas condições sociais e históricas. Assim, o insólito não decorre apenas de situações mágicas ou fabulosas, mas irrompe da realidade quando esta se revela incoerente, desumanizadora ou radicalmente desconcertante. Em outros termos, há um insólito do real, um espanto que nasce do cotidiano quando este, em sua crueza, confronta o sujeito com experiências-limite como a morte, a velhice, o sofrimento, a miséria e a exclusão, que, embora socialmente normalizadas, produzem um estranhamento visceral. Dessa forma, o insólito deixa de ser apenas um recurso estético, ou um artifício narrativo, e passa a ser um modo de percepção crítica da realidade, uma chave para desestabilizar os pactos do senso comum e os regimes de inteligibilidade globais.

Nesse sentido, os romances selecionados como *corpus* literário deste trabalho, parecem se valer do insólito não como mero recurso estético, mas como ferramenta crítica, pois ao narrarem milagres ambíguos, metamorfoses bestiais, temporalidades cíclicas e memórias truncadas desvelam a fragilidade de sistemas que pretendem ordenar o real. Para tanto, pretendemos demonstrar neste trabalho como ao privilegiar o marginalizado e o efêmero, a tetralogia subverte a busca por totalidades, propondo uma epistemologia alternativa onde o caos e o fragmento revelam mais sobre a condição humana do que as grandes narrativas. Para tanto, compreendemos que a literatura de Mão não apenas questiona pressupostos ocidentais, mas reconecta a literatura portuguesa a uma tradição de desconcerto que ecoa de Gil Vicente a Saramago, reafirmando o poder da ficção como espaço de insurgência ontológica.

Por conseguinte, a metodologia adotada articula análise crítica comparativa entre as obras, cruzamento de teorias literárias sobre o insólito e aproximação entre literatura e filosofia, com o objetivo de evidenciar como o insólito transcende o estético para se tornar instrumento de questionamento ontológico, deslocando certezas sobre progresso, identidade e verdade. Ademais, nos valemos da metodologia de análise da teia dialógica, teoria da interpretação desenvolvida por Adna Cândido de Paula

baseada no círculo hermenêutico que oferece um modelo para se problematizar as teorias literárias.

A teoria da interpretação, articulada à hermenêutica de Paul Ricoeur, oferece uma abordagem crítica produtiva ao pôr em diálogo o campo literário com a filosofia da compreensão. Segundo Paula (2008), Ricoeur propôs o conceito de *arco hermenêutico*, que estrutura o ato interpretativo em três momentos: a pré-compreensão, em que o leitor se aproxima do texto com seus conhecimentos e experiências; a explicação, quando se suspendem os julgamentos para focar na análise objetiva do texto; e a compreensão, em que se retomam os sentidos possíveis do texto à luz do contexto histórico, social e subjetivo do leitor. Esse processo permite uma leitura mais ampla e atenta à complexidade formal e simbólica da obra.

Além disso, ainda de acordo com Paula (2008), Ricoeur desenvolveu a teoria das três *mimeses* para pensar a construção narrativa: a pré-figuração (escolhas do autor a partir da realidade), a configuração (trabalho estético de composição do texto) e a refiguração (momento em que o leitor atualiza o texto com seu olhar). Assim, o texto ganha autonomia e oferece novas formas de compreender o mundo. Embora Ricoeur não tenha criado uma teoria literária, Paula (2008) mostra que sua filosofia contribui para pensar a leitura literária de forma mais ética e aberta. Em vez de aplicar rigidamente teorias às obras, sua proposta valoriza o escutar do texto, respeitando seus sentidos e nuances. Com base nisso, esta tese adota essa metodologia interpretativa como ponto de partida para uma análise crítica mais dialógica e interdisciplinar.

A despeito da fundamentação metodológica anteriormente apresentada, cabe esclarecer que a aplicação do método não será detalhada ao longo dos capítulos da tese. Isso porque a metodologia operou sobretudo como alicerce do processo interpretativo, orientando as múltiplas etapas de leitura e releitura das obras que compõem a tetralogia das minúsculas. As leituras se deram tanto no plano da contemplação estética quanto da análise crítica, conduzindo à formulação de hipóteses sobre aspectos fundamentais da arquitetura narrativa, como os títulos dos romances, o delineamento das personagens, as escolhas de foco narrativo, o uso sistemático das letras minúsculas e a composição dos capítulos. Tais elementos, ainda que relevantes para a compreensão da obra em sua complexidade, foram avaliados com vistas à delimitação do recorte temático proposto nesta pesquisa, que privilegia a emergência do insólito como fissura na cosmovisão ocidental.

Desse modo, mesmo que o percurso metodológico tenha possibilitado uma imersão densa na imanência e na transcendência das obras, ou seja, em sua matéria formal e simbólica, a apresentação da análise se estrutura a partir das questões que emergiram com maior vigor ao longo desse processo. Trata-se, portanto, de um recorte analítico orientado por um olhar atento ao insólito como categoria filosófico-estética, e não de uma exposição exaustiva de todos os aspectos observados nas obras. A metodologia funcionou como instrumento de escuta e desvelamento, mas a tessitura da tese reflete apenas as reverberações mais significativas desse mergulho, organizadas segundo os eixos que melhor evidenciam as rupturas ontológicas e epistêmicas provocadas pela escrita de Valter Hugo Mãe.

Por conseguinte, a relevância da pesquisa reside em preencher uma lacuna nos estudos sobre Mãe, cuja tetralogia ainda é analisada de forma fragmentada, sem abordagem unificada que a compreenda como projeto literário coerente. Assim, ao examinar os quatro romances em conjunto, a tese se propõe a revelar padrões temáticos e estilísticos recorrentes, como a ênfase no marginal e a desestabilização de dualismos (humano/animal, sagrado/profano), contribuindo para reposicionar a obra do autor no cânone português contemporâneo.

Além disso, ao vincular o insólito à crítica da cosmovisão ocidental², o debate amplia-se para questões urgentes, como a crise das epistemologias coloniais e a busca por alternativas decoloniais, já que a abordagem interdisciplinar, que entrelaça

² Cosmovisão ocidental refere-se ao conjunto de paradigmas filosóficos, científicos, religiosos e culturais que estruturam o modo hegemônico de compreender o mundo nas sociedades eurocentradas, especialmente a partir da modernidade. Fundamentada na racionalidade cartesiana, na dualidade sujeito/objeto, na separação entre natureza e cultura e na ideia de progresso linear, essa visão tem sido criticada por pensadores decoloniais por excluir saberes outros, desvalorizar experiências não ocidentais e impor uma epistemologia universalizante. Nas palavras de Boaventura Souza Santos: “O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o uni-verso “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical por que permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica” (Souza Santos, 2009, p 23).

literatura e filosofia, não apenas enriquece a interpretação dos textos, mas também reforça o papel da arte como espaço de resistência epistemológica. Assim, o estudo oferece novas chaves de leitura para a tetralogia, ao mesmo tempo que insere Valter Hugo Mãe em diálogos globais sobre pós-modernidade, desconcerto e insurgência literária.

Em vista disso, para iniciarmos essa reflexão, consideramos importante dialogar com pressupostos teóricos que permitam situar a obra de Valter Hugo Mãe no contexto da literatura portuguesa contemporânea, especialmente no que se refere às transformações formais e temáticas que marcam o romance no século XXI. No primeiro capítulo, intitulado “*O reino da linguagem fraturada: Valter Hugo Mãe e o romance português do século XXI*”, investigamos como o autor tensiona convenções narrativas por meio de uma escrita marcada pela fragmentação, pela recusa das normas gramaticais tradicionais e pela elaboração de uma linguagem que encarna, ela mesma, o colapso de sentido experimentado pelas personagens. Além disso, ao abordar essas rupturas, o capítulo propõe compreender a singularidade da estética de Mãe como expressão crítica de uma sensibilidade contemporânea que encontra no insólito, na alteridade e na subversão da forma caminhos para narrar o mal-estar do presente.

Para aprofundar os fundamentos teóricos que orientam esta pesquisa, o segundo capítulo, intitulado “*O insólito como categoria literária e filosófica*”, explora o insólito como uma categoria híbrida, que atravessa as fronteiras entre literatura e filosofia ao subverter noções consolidadas de realidade, razão e verdade. No campo literário, o insólito se manifesta como ruptura do cotidiano por meio de eventos que desafiam a lógica causal, como aparições fantasmagóricas, transformações físicas inexplicáveis, deslocamentos temporais ou espaços paradoxais, gerando uma experiência de estranhamento tanto para os personagens quanto para os leitores. Já na filosofia, essa experiência ressoa em reflexões sobre os limites da razão cartesiana, sobretudo nas obras de pensadores considerados como “existencialistas”, tais como, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche e Albert Camus, que questionam a capacidade da razão de conferir sentido a um mundo regido pelo absurdo, pela finitude e pela contingência. Ao tratar o insólito como uma categoria estética e epistêmica, este capítulo oferece o arcabouço conceitual necessário para compreender como, nas obras analisadas, a disruptão do familiar e a inquietação diante do real se tornam formas críticas de leitura do mundo.

No terceiro capítulo, intitulado “*o nosso reino: a infância como lente do insólito*”, a análise volta-se para o modo como o insólito se articula à perspectiva narrativa da infância no romance de estreia de Valter Hugo Mãe. Nesse romance, o olhar da criança não opera como uma instância de inocência, mas como um dispositivo de deslocamento e estranhamento da realidade. A infância, aqui, torna-se um ponto de vista que tensiona as categorias estáveis da experiência dualística ocidental, como vida e morte, sagrado e profano, realidade e imaginação, permitindo a irrupção do insólito como força simbólica e perceptiva. O narrador-menino observa o mundo com espanto e assombro, desmontando a lógica adulta e expondo o absurdo da normalidade. A narrativa mistura espiritualidade fragmentada, imagens grotescas e uma linguagem poética que escapa à linearidade, criando um universo em que o cotidiano se abre ao inesperado. Nesse contexto, o insólito não se reduz a episódios sobrenaturais, mas constitui uma sensibilidade narrativa que transforma o banal em inquietação, fazendo da infância uma via privilegiada para desestabilizar certezas ontológicas, morais e linguísticas.

O quarto capítulo, intitulado “*Entre o grito e o mugido: o insólito feminino em o remorso de baltazar serapião*”, analisa como o terceiro romance de Mãe mobiliza o insólito como estratégia estética e política para expor as violências históricas e simbólicas impostas ao feminino. A partir da figura de Baltazar, um narrador brutal e misógino, o romance mergulha em um universo arcaico e opressor, em que o corpo da mulher é sistematicamente silenciado, violado e animalizado. No entanto, é justamente nesses corpos degradados, como os de Ermesinda, Brunilde e Gertrudes, que emerge uma força inquietante que escapa à linguagem do opressor. O insólito manifesta-se, aqui, não apenas em imagens grotescas e situações extremas, mas sobretudo na desarticulação das categorias de humano e animal, razão e instinto, sujeito e objeto, já que provoca um colapso nos códigos narrativos e ontológicos da tradição patriarcal, o romance transforma a dor do feminino em grito desestabilizador. Este capítulo, assim, investiga como o insólito atua como fissura na lógica do patriarcado, ao converter o corpo feminino em espaço de ruptura, resistência e assombro.

No quinto capítulo, intitulado “*cosmologia precária: o insólito e a experiência proletária do sagrado*”, a análise recai sobre o romance *o apocalipse dos trabalhadores*, explorando como o insólito se articula com uma espiritualidade degradada e com uma vivência precária das classes subalternizadas. A narrativa

acompanha personagens como Maria da Graça, Quitéria, Andriy e Sasha, cujas existências marginalizadas são atravessadas por visões oníricas, delírios místicos e experiências limítrofes que reconfiguram o sagrado a partir da materialidade da opressão. Diferentemente de uma transcendência idealizada como “elevada”, o sagrado que emerge nesse romance é fragmentado, grotesco, quase absurdo, com alusões a um céu sujo, um deus ausente, um paraíso inacessível. Nesse sentido, o insólito não rompe com a realidade para evocar o fantástico, mas intensifica o absurdo da vida concreta, marcando a falênciam das promessas de redenção. Este capítulo investiga como a fusão entre fé e precariedade, miséria e desejo de salvação, produz uma cosmologia instável que revela o esgotamento das narrativas metafísicas diante do sofrimento cotidiano.

O sexto capítulo, intitulado “*o insólito da finitude: fragmentação, desencanto e subversão simbólica em a máquina de fazer espanhóis*”, examina como o romance *a máquina de fazer espanhóis* transforma o envelhecimento e a morte em experiências literárias de colapso simbólico. Ambientado em um lar de idosos, o romance acompanha o protagonista António Silva em sua travessia pelo luto, pela velhice e pela perda de sentido, revelando uma realidade onde o tempo não cura, mas apodrece. O insólito emerge, aqui, menos como evento extraordinário e mais como sensação de deslocamento radical diante do ordinário, que se manifesta pela espera, pelo corpo decadente, pela repetição e pela burocratização da existência. Nesse sentido, ao desautorizar os discursos religiosos, médicos e institucionais que tentam enquadrar a experiência do fim, o romance subverte os símbolos da transcendência e encena o esvaziamento da metafísica. Por meio de uma linguagem convulsiva, de imagens grotescas e da recusa da redenção, Mãe constrói uma narrativa que dramatiza a finitude como abismo e expõe, com força crítica, o absurdo da normalidade. Este capítulo, assim, propõe uma leitura do insólito como efeito estético de uma vida esvaziada de transcendência, em que a única revelação possível é a própria ruína.

Por fim, o último capítulo propõe uma leitura transversal da tetralogia das minúsculas a partir de quatro figuras-limite que condensam, simbolizam e corporificam o insólito nas narrativas analisadas: o homem mais triste do mundo, a vaca Sarga, o cão Portugal e Esteves sem metafísica. Mais do que personagens excêntricos ou marginais, essas figuras operam como dispositivos de estranhamento ontológico, pois embaralham fronteiras entre o humano e o não humano, entre o real e o absurdo,

entre a dor individual e o colapso coletivo. Nesse sentido, elas não apenas enunciam o insólito tematicamente, mas o encarnam em sua própria constituição simbólica e estética, configurando-se como formas de denúncia da banalização do sofrimento, da desumanização institucional e da obsolescência dos afetos. Este capítulo, portanto, amplia a análise anteriormente centrada nas protagonistas humanas para explorar como o insólito se manifesta também em personagens que, embora secundários na diegese, assumem papel crucial na tessitura crítica e poética dos romances.

Com base nessas premissas, esta tese propõe-se a investigar como o insólito, entendido não apenas como recurso narrativo, mas como uma chave de leitura crítica do mundo, atravessa a tetralogia das minúsculas para desestabilizar convenções epistemológicas, simbólicas e existenciais. Assim, ao privilegiar vozes silenciadas e corpos vulneráveis, Valter Hugo Mãe constrói um projeto literário que confronta a ordem ocidental com aquilo que ela se recusa a ver, ou seja, a dor que não se resolve, o tempo que não redime, a linguagem que não salva. A análise que se segue buscará, capítulo a capítulo, desdobrar essas tensões e mostrar como o insólito se manifesta nas estruturas da linguagem, nas figuras da alteridade e nos corpos em ruína, revelando-se como potência ética e estética diante de um real que, sendo tão familiar, torna-se insuportavelmente estranho. A partir daqui, damos início ao percurso analítico que se abre com a investigação do lugar da obra de Mãe na paisagem do romance português contemporâneo, e segue pelo desdobramento conceitual, narrativo e simbólico do insólito nas quatro obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

2 O REINO DA LINGUAGEM FRATURADA: VALTER HUGO MÃE E O ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI

2.1 O Romance contemporâneo

A compreensão do romance como gênero literário consolidou-se por meio de investigações que exploram suas dimensões históricas, sociais e estéticas, revelando como sua evolução está intrinsecamente ligada às transformações culturais e filosóficas. Nesse percurso, teóricos como Georg Lukács, Mikhail Bakhtin e Ferenc Fehér destacam-se por analisar a narrativa romanesca como um espelho crítico das contradições da modernidade. Lukács, em particular, dedicou-se a examinar o romance como expressão de uma sociedade em transição, estabelecendo diálogos entre literatura e filosofia. Seus estudos, organizados em três obras fundamentais — *A Teoria do Romance* (2000), *O Romance como Epopeia Burguesa* (1934) e *O Romance Histórico* (1935) —, não apenas mapeiam a trajetória do gênero, mas também refletem sua própria jornada intelectual, marcada pela transição de pressupostos idealistas para uma perspectiva dialética influenciada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Na obra inaugural, *A Teoria do Romance* (2000), Lukács parte de uma análise comparativa entre a epopeia clássica e o romance moderno, argumentando que este último emerge como resposta às fragmentações da sociedade burguesa. Ao abandonar a visão idealista subjetiva de Kant, que priorizava a experiência individual, o teórico húngaro adota a abordagem hegeliana, enfatizando a relação dialética entre o sujeito e o mundo objetivo. Para ele, o romance é um produto literário que reflete a cisão entre o indivíduo e seu entorno social, gerando protagonistas marcados pela incompletude e pelo conflito interno, os chamados heróis problemáticos. Esses personagens, ao buscarem sentido em um universo desencantado, personificam a crise de valores da modernidade, tornando-se símbolos da alienação e da busca por totalidade em uma realidade desintegrada.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos

mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (Lukacs, 2000, p. 66,67).

Essa interpretação histórica e filosófica do romance é ampliada em suas obras posteriores, nas quais Lukács investiga como o gênero se adapta às dinâmicas sociais, especialmente no contexto do capitalismo. Em *O Romance como Epopeia Burguesa* (1934) e *O Romance Histórico* (1935), ele analisa a relação entre forma literária e materialidade, defendendo que a estrutura narrativa do romance evolui em sintonia com as contradições de classe e os processos históricos. Paralelamente, Bakhtin e Fehér, embora partam de perspectivas distintas, complementam essa visão ao explorar a polifonia das vozes narrativas e as tensões ideológicas presentes no gênero. Juntos, esses autores demonstram que o romance não é apenas um artefato estético, mas um campo de disputas simbólicas que revelam as complexidades da condição humana em diferentes épocas.

Em contraste com a abordagem de Lukács (2000), que enxerga o romance como reflexo de uma sociedade burguesa em crise, Mikhail Bakhtin, em *Epos e Romance* (1998), propõe uma visão dinâmica e processual do gênero. Para ele, o romance é uma forma literária inacabada, em constante metamorfose, assim como o ser humano e a realidade que o circunda. Essa natureza fluida e mutável explica, segundo o teórico russo, a dificuldade em estabelecer uma teoria fixa sobre o romance, tendo em vista que este é uma categoria que, em suas palavras, está “por se constituir”, acompanhando a evolução da literatura moderna (Bakhtin, 1998, p. 403). Bakhtin entende que o gênero romanesco se alimenta da incerteza e da provisoriação do presente, distanciando-se da estabilidade dos gêneros clássicos, como a epopeia. Nesse sentido, sua análise destaca três pilares estruturantes: (i) a tridimensionalidade linguístico-estilística, que abrange a diversidade de vozes e registros; (ii) a ruptura com a temporalidade linear e imutável do épico, substituída por uma representação do tempo em transformação; e (iii) a reconfiguração da realidade imediata, que passa a integrar a obra como matéria viva, conectando autor, leitor e contexto histórico.

Para tanto, ao comparar a epopeia ao romance, Bakhtin (1998), assim como Lukács (2000), identifica contrastes profundos entre os gêneros, mas enfatiza aspectos distintos. Enquanto a epopeia, segundo ele, está vinculada a um passado heroico e absoluto, marcado por um herói coletivo e um tempo concreto que simbolizam uma visão de mundo fechada, o romance se constrói na experimentação do presente. O herói romanesco, em oposição ao épico, não personifica valores universais, mas mergulha em uma jornada de autodescoberta, confrontando sua individualidade e subjetividade em um universo fragmentado. Essa diferença se reflete na estrutura narrativa: se o épico celebra a completude de uma era idealizada, o romance abraça a incompletude, transformando a realidade cotidiana em um laboratório de possibilidades. Assim, Bakhtin (1998) ressalta que, ao incorporar múltiplas perspectivas e dialogar com o inacabamento da existência, o gênero romanesco se torna um espaço de reinvenção contínua, capaz de absorver as contradições do mundo moderno. Tanto que, para o autor:

O homem privado e isolado, “o homem para si”, perdeu a unidade e a integridade que eram determinadas pelo princípio da sua vida pública. A consciência que ele tem de si mesmo, tendo perdido o cronotopo popular da praça pública, não pôde encontrar outro cronotopo tão real, único e íntegro; assim ele desintegrou-se e desuniu-se, tornou-se abstrato e ideal. No homem privado, na sua vida privada, surgiram muitas esferas e objetivos, cuja natureza não era pública (esfera sexual e outras), e dos quais apenas se falava ne intimidade da alcova e em termos condicionais. A imagem do homem tornou-se múltipla e composta. Nele se cindiram o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior (Bakhtin, 1998, p. 254).

Essa concepção bakhtiniana não apenas redefine o romance como gênero, mas também o situa como um fenômeno cultural engajado com a temporalidade viva. Sendo assim, ao reinterpretar o presente e reavaliar criticamente a realidade em fluxo, o romance, para o teórico, transcende a mera representação estética e assume um papel ativo na construção de sentidos. Enquanto Lukács (2000) via no herói problemático um sintoma da alienação burguesa, Bakhtin (1998) celebrava a pluralidade de vozes e a abertura do gênero como expressão de liberdade criativa; sua ênfase na tridimensionalidade linguística, na temporalidade flexível e na integração da realidade imediata revela como o romance se alimenta do caos do mundo para construir narrativas que, embora provisórias, são profundamente reveladoras da complexidade humana. Dessa forma, Bakhtin (1998) como já

dissemos não apenas amplia o debate teórico iniciado por Lukács (2000), mas também oferece ferramentas para entender o romance como um espelho móvel, sempre pronto a capturar novas facetas da experiência no tempo.

A reflexão sobre o romance como gênero paradoxal, proposta por Ferenc Fehér em *O romance está morrendo?* (1997), amplia a discussão que apresentamos até aqui, ao destacar a tensão entre a forma literária e o contexto social. Para o crítico, o romance é um fenômeno ambivalente, pois nascido da sociedade burguesa, ele simultaneamente a reproduz e a questiona, incorporando contradições que espelham a crescente complexidade do mundo moderno. Essa dualidade, segundo Fehér (1997), manifesta-se na estrutura do gênero, que absorve múltiplos elementos, sejam eles linguísticos, culturais e ideológicos, transformando-se em um campo de experimentação narrativa. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que emerge como produto das relações capitalistas, o romance subverte a lógica burguesa ao expor suas fraturas, gerando uma crise na representação do indivíduo. Assim, enquanto o sujeito épico integrava-se harmoniosamente a um universo coletivo, o protagonista romanesco, fragmentado, luta para encontrar sentido em uma realidade desarticulada, evidenciando o abismo entre o eu e o mundo.

Nesse aspecto, Fehér (1997) aproxima-se de Georg Lukács (2000) ao analisar a cisão entre indivíduo e sociedade, intensificada com a ascensão burguesa. Ambos entendem que, nas sociedades antigas, retratadas pela epopeia, o herói encarnava valores coletivos, e suas ações refletiam os desejos da comunidade, numa relação de identidade entre sujeito e contexto. Já o romance moderno, conforme Lukács já destacara em *A Teoria do Romance* (2000), surge em um mundo desencantado, onde o “herói problemático” simboliza a alienação do indivíduo frente a estruturas sociais opressoras. Fehér (1997) reforça essa perspectiva, acrescentando que o paradoxo do gênero reside justamente em sua capacidade de criticar a sociedade que o engendrou. Se, por um lado, o romance é moldado pela mentalidade burguesa com seu individualismo e racionalidade, por outro, ele desestabiliza esses mesmos princípios ao revelar as incoerências e os conflitos inerentes a essa ordem. Essa dinâmica contraditória transforma o romance em um espelho crítico, capaz de tanto reproduzir quanto desafiar as normas vigentes.

Além disso, ao contrastar o épico com o romance, Fehér (1997) enfatiza a ruptura histórica que redefine a relação entre arte e realidade. Enquanto a epopeia celebrava um passado idealizado, no qual o herói coletivo agia em sintonia com um

universo coeso, o romance mergulha no presente caótico, onde a subjetividade do personagem colide com as estruturas sociais. Essa transição, para o crítico, não é apenas estética, mas profundamente política, pois ao insurgir-se contra a sociedade burguesa, o gênero romanesco expõe a impossibilidade de uma representação totalizante, abraçando a fragmentação como parte de sua essência. Dessa forma, o romance não apenas reflete a complexidade de seu tempo, mas também a reinventa, transformando a crise de sentido em matéria-prima narrativa. Se Lukács (2000) via nesse processo um sintoma de decadência, Fehér (1997) interpreta a ambiguidade do gênero como uma força crítica, que desvela as tensões entre o indivíduo e o coletivo, entre a forma literária e as transformações históricas, em um diálogo permanente entre a criação artística e as contradições sociais, como identificamos a seguir:

A importância do romance histórico não consiste certamente na conquista de uma nova temática”, nem também numa pintura mais penetrante do caráter do homem tomado como “indivíduo”. (...) É sob outro aspecto que o romance histórico mobiliza nossa faculdade de gozo *artístico*. Cada vez que, a nossos olhos, uma instituição humana se desagrega ou adquire seus direitos à existência sob o efeito de paixões e ações que parecem exclusivamente individuais, revivemos a emoção liberadora, graças ao fato de que o homem cria suas próprias instituições, isto independentemente do que elas se tornam nas suas mãos e independentemente também de nossa tomada de posição a favor ou contra o julgamento do escritor sobre essas formações. A humanização do espaço humano, a transformação da sociedade de caráter natural em sociedade puramente social: eis a atmosfera dominante do romance histórico, que lhe possibilita este acréscimo efetivo, em relação à epopéia, quanto às impressões formas que desenvolve (Feher, 1997, p.50).

Porquanto, apesar de algumas previsões pessimistas que anteviram o fim do romance, o gênero sobrevive e transforma-se na contemporaneidade, por meio de novas ideias, estilos e formas incorporadas por romancistas, como Valter Hugo Mão, que inovam na arte da criação literária. Além disso, indiferente a todas essas discussões os diferentes autores que se dedicam ao gênero não perderam espaço no mercado editorial e encontram nichos diversos com publicações que fogem ao enredo típico preestabelecido com início, meio e fim, ousando na criação do gênero a partir de enredos labirínticos, característicos da contemporaneidade.

2.2 O pós-modernismo e o romance português contemporâneo

O romance português contemporâneo, consolidado a partir da década de 1970, surge em um contexto histórico marcado pela Revolução dos Cravos (1974), evento que encerrou décadas de autoritarismo do Estado Novo e abriu espaço para uma renovação cultural e literária. O fim da censura e a democratização do país permitiram que escritores explorassem, com maior liberdade, temas até então silenciados ou distorcidos pelo regime, além de experimentarem novas formas narrativas. Esse período pós-revolucionário, inicialmente marcado por uma certa hesitação criativa, logo deu lugar a uma proliferação de obras que redefiniram o panorama literário português, consolidando o que diversos críticos denominaram como o *boom* do romance português. Autores como José Saramago, António Lobo Antunes, Helder Macedo, Lídia Jorge e Agustina Bessa-Luís emergiram como expoentes de uma geração que buscou questionar a história oficial, reavaliar identidades coletivas e tencionar os limites da representação literária.

A respeito das transformações observadas na produção literária do período, o crítico literário Álvaro Cardoso Gomes, em seu livro *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo* (1993), nos apresenta algumas características das obras publicadas após o 25 de abril, que atestavam rupturas importantes na escrita literária. Nas palavras do autor:

Esse romance de características bem específicas distingue-se do romance do modernismo, em primeiro lugar, por seus autores não se filiarem a nenhuma escola ou movimento (ao contrário do que acontecia durante a vigência da Presença e do neo-realismo). Embora conscientizados e combativos, os romancistas contemporâneos não se filiam a grupos marcados por ideologias (a não ser grupos políticos, o que é uma coisa muito diferente). Em segundo lugar, não se verificará, na contemporaneidade, um romance puramente lúdico (há exceções, é claro, mas preferimos tentar traçar aqui o perfil genérico de uma geração). Como não será difícil demonstrar, a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea será a combatividade, que resulta de uma consciência sempre atenta aos magnos problemas políticos sociais de Portugal. [...] Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítica-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade (Gomes, 1993, p.83-84).

Nesse sentido, a partir da reflexão de Gomes, cabe recuperar a gênese do romance histórico para melhor compreensão dessas transformações, uma vez que o

gênero romance teve sua produção consolidada a partir do romantismo, mas percorreu diferentes caminhos ao longo da historiografia literária. Para tanto, como se sabe, o espírito romântico dos oitocentos nutria-se de passado, pois tinha a esperança de recuperar valores que não se encontravam mais no presente, assim, o idealismo dos românticos expressava uma vertente moralizante que buscava ocupar com valores nobres o buraco provocado pelo utilitarismo despertado pela emergência do capitalismo e do espírito mercantil do século XIX. Nesse sentido, a ilusão de resgatar sentimentos e atitudes tidos como nobres do período medieval, como o amor cortês e a honra, pautaram a estética de criação das obras do período, que ao regressar a esse momento histórico buscavam combater os desvios morais do sujeito e da sociedade.

Entretanto, quando nos voltamos para a literatura portuguesa contemporânea, compreendemos que o romance histórico ganhou outros contornos na contemporaneidade, já que os planos temporais resgatados nessas produções são revisitados com uma função crítica que privilegia, em sua maioria, uma subversão da história, seja por meio da alteração do foco narrativo para os personagens considerados subalternos, seja por uma reescrita da história que revela o passado de maneira crua, sem rodeios. Para tanto, o crítico Carlos Reis em seu artigo “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século” (2004), inserido no nono volume da série *História crítica da literatura portuguesa*, dedicado ao período que se estende do Neorrealismo ao Pós-Modernismo (2005), nos apresenta uma reflexão pertinente sobre as transformações das obras romanescas no campo temático e estético:

[...] a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias (epopeia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos paródísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metafissionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestão permeável a indagações de índole metateórica; a concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimização de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registo alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorreu no Romantismo. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina

com indagações de orientação postcolonial e com a valorização da guerra colonial como tema (Reis, 2005b, p. 296).

Por conseguinte, compreendemos que as temáticas centrais desse período refletem uma profunda inquietação com o passado recente de Portugal, especialmente a guerra colonial, a ditadura salazarista e as consequências do imperialismo. Para tanto, ampliando a discussão sobre esse movimento complexo marcado por tensões e rupturas, temos diversos exemplos de autores portugueses que exemplificam esse contexto, como é o caso de António Lobo Antunes, em seu livro *Memória de elefante* (2006), obra na qual é possível observar como essas transformações se materializaram na produção literária do período citado.

Partindo de uma breve análise desse romance de Lobo Antunes, observamos que a obra se destaca por sua carga autobiográfica, já que apresenta em sua narrativa sobre 24 horas da vida de um psiquiatra, entre o hospital, as ruas e um bar, mergulhado em seu colapso emocional após a guerra colonial em Angola, o que se constitui como uma referência à vida do próprio autor. Outrossim, a estética e a temática presentes em *Memória de Elefante* parecem ter funcionado como motor para as escritas posteriores de António Lobo Antunes. A chamada trilogia autobiográfica do autor entrelaça temporalidades distintas em um fluxo narrativo contínuo, estabelecendo um diálogo entre as lembranças traumáticas do conflito colonial e as vivências cotidianas do protagonista. Esse movimento é particularmente evidente em *Os cus de Judas*, narrativa em primeira pessoa que aprofunda a reflexão sobre a guerra, e em *Conhecimento do Inferno*, onde observamos recursos estilísticos recorrentes, como a reiteração de frases ou expressões que ressoam entre ambos os universos, fundindo de maneira quase inseparável as memórias da guerra às da rotina hospitalar.

Para tanto, consideramos que a obra de António Lobo Antunes exemplifica como a exploração da História recente de Portugal, feita por romancistas contemporâneos, não busca desvendar somente fatos determinantes da narrativa histórica oficial, mas sim questionar criticamente como esses eventos são representados, assim como o faz Valter Hugo Mäe em *a máquina de fazer espanhóis*, romance que também daremos enfoque neste trabalho e que será apresentado ao longo da nossa reflexão. Para tanto, essa abordagem transcende uma crítica política superficial, conferindo à literatura camadas múltiplas de significado que se entrelaçam em dimensões históricas, políticas, existenciais e poéticas, revelando, assim, a

complexidade da experiência humana diante de contextos sociais e políticos marcantes.

Ampliando a compreensão sobre o período pós-moderno e a literatura contemporânea, recorremos à reflexão de Ana Paula Arnaut, em sua obra *Pos-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu* (2002), para elaborarmos os traços principais dos expoentes e obras que se estabelecem a partir dessa conjuntura. Arnaut (2002) nos aponta três características centrais na ficção portuguesa recente: a intersecção entre realidade e ficção (com a consequente participação ativa do leitor nesse diálogo), a hibridização de “gêneros” prosaicos ou formas narrativas diversas e a já mencionada fixação pela História. Acreditamos não ser necessária aqui uma discussão aprofundada sobre o conceito de pós-modernismo, porém, retomamos uma das definições propostas por Arnaut sobre o tema (2002), na qual a crítica destaca a condição pós-moderna como uma desconfiança em relação às grandes narrativas totalizantes, refletindo-se na literatura como fragmentação, ironia e questionamento das verdades históricas estabelecidas.

A pós modernidade é caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica que é, afinal, uma crise de legitimização respeitante ao facto de que as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso. Neste sentido, a literatura postmodernista é “unmakin”; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra (Arnaut, 2002, p. 51).

Para tanto, ainda de acordo com a autora, essa crise impacta diretamente a credibilidade da estrutura romanesca, pois ao atuar como uma força desestabilizadora, a literatura contemporânea acaba destacando sua própria condição ficcional, revelando de modo explícito os mecanismos que constroem sua narrativa. Nesse contexto, uma das estratégias mais marcantes no romance moderno é a fusão entre realidade e ficção. Conforme Arnaut (2002) argumenta, isso ocorre ao integrar o leitor na construção da trama narrativa, convidando-o a participar ativamente da interpretação do universo diegético. Essa participação pode se dar por meio de apelos diretos ao leitor ou, de forma mais sutil, mediante técnicas que direcionam sua atenção para os artifícios narrativos.

Por conseguinte, refletindo sobre as transformações estéticas pós-modernistas, Arnaut (2002) destaca a importância de José Cardoso Pires como um

precursor do pós-modernismo³ na literatura portuguesa, especialmente com sua obra *O Delfim* (1968). Segundo a autora, sua contribuição destaca-se pela introdução de elementos inovadores, como a metaficção, que expõe os mecanismos de construção narrativa, e a desconstrução de narrativas históricas, questionando verdades estabelecidas e convidando o leitor a refletir sobre a subjetividade dos discursos. Porquanto, essas características, ainda que embrionárias, pavimentaram o caminho para uma ruptura com as estruturas tradicionais, tornando-o uma figura seminal para o movimento que se consolidaria nas décadas seguintes na literatura portuguesa.

Assim, no romance português contemporâneo, a intertextualidade e a hibridização de gêneros consolidam-se como elementos centrais de uma narrativa que desafia convenções e reflete a complexidade da experiência humana. Essas características não apenas ampliam as possibilidades formais do texto, mas também questionam a noção de autoria e originalidade, inserindo-se em um diálogo ativo com a tradição literária. Nesse sentido, analisando algumas obras e autores que se destacaram no período pós Revolução dos Cravos, encontramos traços interessantes dessas transformações, como é o caso de *Partes de África* (1999), de Helder Macedo, em que essa reconfiguração se manifesta na fusão entre autobiografia e ficção, na qual o narrador homônimo com o autor constrói uma identidade ambígua, mesclando eventos reais e imaginários.

Nesse sentido, ao dissolver os limites entre vida e arte, Macedo não só problematiza a relação entre autor e personagem, mas também expõe o caráter fragmentário da memória, sugerindo que a verdade narrativa é sempre parcial e subjetiva. Além disso, na obra, o autor constrói uma intertextualidade explícita com narradores e autores conhecidos como Laurence Sterne e Machado de Assis, o que reforça essa perspectiva, ao mesmo tempo que situa a obra em uma rede de referências que transcende temporalidades e geografias, ressaltando o caráter coletivo e interconectado da criação literária, como podemos confirmar no trecho a seguir:

Se este livro fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não, seria agora necessário preencher a passagem do tempo com episódios que marcassem a transição entre os cinco e os doze anos

³ A autora utiliza o termo pós-modernismo para se referir ao período pós revolução e as obras literárias inseridas no contexto, optamos por manter o conceito utilizada pela autora.

do narrador, entre a Zambézia do Pimpão e a Lisboa onde um personagem sem nome e que, como muitos outros, não vai aparecer mais, teve como única função diegética pôr um chapéu em cima da cabeça (Macedo, 1999, p. 39).

Para tanto, a estratégia intertextual empregada por Macedo vai além da mera homenagem, já que ela evidencia a *literariedade* do texto, isto é, sua consciência enquanto construção artística. Ao incorporar vozes do passado, como a ironia machadiana ou o experimentalismo de Sterne, o autor sublinha que toda narrativa é um mosaico de influências, um palimpsesto que ressignifica tradições. Essa abordagem reflete uma tendência pós-moderna de valorizar a fragmentação e a multiplicidade, características que, no romance contemporâneo português, dialogam com questões identitárias e históricas específicas, como o colonialismo e a desconstrução de mitos nacionais. Dessa forma, a hibridização de gêneros e o jogo intertextual não são apenas recursos estilísticos, mas, também, ferramentas críticas que permitem ao romance contemporâneo repensar seu lugar no mundo, articulando o universal e o local, o individual e o coletivo, em uma tessitura narrativa tão complexa quanto os temas que aborda.

Da mesma forma, no romance *Fanny Owen* (1979), Agustina Bessa-Luís recupera personalidades históricas do século XIX, como o escritor Camilo Castelo Branco, e mescla suas cartas e textos reais com elementos ficcionais, criando uma narrativa híbrida que borra os limites entre o factual e o imaginado. Ao inserir documentos autênticos no corpo da ficção, a autora não apenas confere veracidade à trama, mas também subverte a noção tradicional de história como um relato objetivo. Esse procedimento literário transforma o passado em um campo de possibilidades narrativas, onde a voz do autor histórico, Camilo, dialoga com a invenção literária, desafiando o leitor a discernir o que é registro e o que é artifício. A obra, assim, torna-se um espaço de confronto entre memória e ficção, questionando a autoridade dos arquivos e sugerindo que a própria história é, em grande medida, uma construção subjetiva e interpretativa.

Essa estratégia, como aponta Ana Paula Arnaut (2002), está inserida em uma tendência do romance histórico contemporâneo de desfazer certezas ao revelar os mecanismos de sua própria construção. Nesse sentido, ao expor os fios da tessitura narrativa como a inclusão de documentos reais ou a intertextualidade com obras do passado, Agustina desestabiliza a ideia de uma verdade única, mostrando que o discurso histórico e o literário são igualmente permeáveis à invenção. O romance,

nesse sentido, não se limita a reconstruir o passado, mas reflete criticamente sobre como ele é representado, enfatizando o papel ativo do escritor e do leitor na reelaboração da memória. Para tanto, a fragmentação entre realidade e ficção, longe de ser um mero recurso estético, torna-se uma metáfora da complexidade da experiência histórica, onde verdades e mitos coexistem, e a narrativa literária assume seu lugar como forma de conhecimento tão válida quanto a historiografia tradicional.

Por conseguinte, como já citamos, o diálogo com o passado colonial também é destaque nas narrativas. Assim, Lídia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios* (1988), revisita a Guerra Colonial em Moçambique através das memórias de Evita, personagem cuja voz ecoa as contradições do imperialismo e a crise identitária pós-colonização. A narrativa, entremeada por silêncios e lapsos, reflete a dificuldade de elaborar um discurso coerente sobre um passado marcado pela violência e pelo apagamento. Outro autor que se vale desse diálogo é Mário Cláudio, em *Amadeo* (1984), já que ele reconstrói a biografia do pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso, mesclando dados históricos a passagens oníricas, o que ressalta a subjetividade inerente a qualquer reconstrução biográfica. Essas obras evidenciam que o romance histórico contemporâneo não se limita a questionar o passado, mas também a reavaliar o presente, projetando futuros possíveis a partir das cicatrizes da história.

Assim, compreendemos que todo esse processo de inovação não só no gênero abordado, mas também na literatura como um todo, é o que fomenta o contexto literário português contemporâneo desde a década de 1950 e forma um conjunto de tendências atuais que rompem com um modelo único de produção. Tanto que, para o crítico Miguel Real, em seu livro *O romance português contemporâneo – 1950-2010* (2012), a produção romanesca portuguesa que emerge entre a década de 1950 e o início do século XXI, não pode ser lida como um bloco uniforme de expressão social, cultural e estética, isso porque, as obras e os autores não podem ser compreendidos de maneira autônoma ao contexto social e cultural do qual emergiram.

Para tanto, Real (2012) considera que a dissolução do regime ditatorial Salazarista e das instituições sociais que o representavam, por meio dos acontecimentos como a agonia do império, a guerra colonial, a criação de novos partidos políticos e das frentes de contestação ao regime, correspondem, dentro de uma analogia estética, às dissoluções das categorias clássicas do romance, ou seja, personagens, narradores, tempo e espaço. Nessa perspectiva, as transformações

políticas que possibilitaram o restabelecimento da ordem social democrática de Portugal foram decisivas para o surgimento de um novo romance que segundo o crítico divide-se em dois principais polos: o nacionalismo e o cosmopolitismo.

Outrossim, aprofundando a reflexão proposta por Real, destacamos três tensões estéticas, também elencadas pelo crítico, que estão presentes no romance português a partir da década de 1950 e nos auxiliaram a compreender as narrativas produzidas nos últimos sessenta anos, em especial as obras do autor Valter Hugo Mãe analisadas nessa tese, são elas: (i) identidade nacional *versus* cosmopolitismo, (ii) classicismo *versus* contemporaneidade e (iii) realismo *versus* psicologismo. Porquanto, o crítico nos convida a refletir sobre como os romances pulicados após a segunda guerra mundial e o início da modernização europeia de Portugal assumem duas vertentes diferentes, uma que incorpora o culto à história e à cultura portuguesa e outra que se debruça sobre as referências europeias pessimistas e egocêntricas. Ademais, Real chama atenção para o fato de que quanto mais distante dos anos 50, menos o nacionalismo tem destaque nos romances portugueses, a não ser para destacar problemas nacionais ou revisitar a história com outro olhar, como é o caso da abordagem proposta por Valter Hugo Mãe, na tetralogia das minúsculas, conjunto de romances que analisamos nesta tese.

2.3 O insólito na literatura portuguesa

O insólito na literatura portuguesa, embora historicamente marginalizado, possui raízes que remontam ao século XVIII, com narrativas que mesclam elementos sobrenaturais e folclóricos. A primeira compilação significativa, *Antologia do conto fantástico português* (1967), organizada por Fernando Ribeiro de Mello, reúne textos dos séculos XIX e XX, destacando a presença contínua do insólito na tradição literária nacional. Essa antologia pioneira revela que o insólito na literatura portuguesa não é um fenômeno recente, mas uma vertente que, embora pouco explorada criticamente, já se manifestava em obras como *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a António José da Silva, o Judeu, no período setecentista.

No século XIX, autores como Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Rebelo da Silva utilizaram o fantástico como elemento central em suas narrativas históricas e românticas, integrando-o de maneira orgânica às tradições culturais portuguesas. Herculano, em *O Monge de Cister* (1848), e Garrett, em *O Arco de Sant'Ana* (1845-

1850), não se limitaram a reproduzir eventos do passado; inseriram aparições, presságios e intervenções sobrenaturais que ecoavam mitos ancestrais, como bruxas, lobisomens e mouras encantadas. Essa escolha revelava uma conexão profunda com o imaginário popular, no qual o mistério e o sobrenatural ocupavam lugar de destaque. Assim, o insólito transcendia o papel de artifício literário, tornando-se uma ponte entre a literatura erudita e as narrativas orais que permeavam a identidade coletiva.

Nesse sentido, em *O Monge de Cister*, Herculano ambienta a trama na Idade Média, mas subverte a rigidez histórica ao introduzir visões espetrais e eventos inexplicáveis. A aparição de um fantasma no claustro, por exemplo, não serve apenas para criar suspense, mas evoca crenças arraigadas no mundo rural português, onde histórias de assombrações eram parte do cotidiano. Ao mesclar fatos históricos com elementos sobrenaturais, o autor sugere que o passado nacional não se resume a documentos oficiais, mas também a um universo simbólico povoado por medos e superstições. Essa abordagem reforça a ideia de que a história e o insólito coexistem como faces complementares da memória cultural.

Já Almeida Garrett, em *O Arco de Sant'Ana*, recorre à lenda das mouras encantadas, figuras míticas que simbolizam a herança árabe em Portugal e sua fusão com o imaginário cristão. A personagem Ângela, envolvida em uma maldição ancestral, representa não apenas um drama individual, mas uma alegoria sobre a complexidade da identidade nacional, marcada por camadas históricas e culturais. Ambientando a narrativa no Porto, Garrett transforma a cidade em um palco onde ruínas e monumentos ganham vida através de narrativas fantásticas, conectando o espaço físico às memórias invisíveis da comunidade. Dessa forma, o sobrenatural atua como um elo entre o presente e as raízes míticas do povo português.

Ainda buscando exemplos dessa manifestação na literatura, Rebelo da Silva, em obras como *A Mocidade de D. João V* (1852), seguiu o mesmo caminho ao entrelaçar lendas urbanas com episódios históricos, conferindo legitimidade literária a tradições antes marginalizadas. Essas narrativas revelam uma preocupação em preservar mitos regionais, mesmo em um contexto de crescente racionalismo e secularização. Nesse sentido, ao incorporar o fantástico, esses autores não apenas enriqueceram suas tramas, mas reafirmaram a importância do folclore como pilar da identidade nacional. Assim, a literatura romântica portuguesa do século XIX transformou-se em um espaço de resistência cultural, onde o imaginário coletivo, com

suas criaturas e mistérios, ganhava voz e perpetuava-se como parte essencial da história.

Entretanto, a historiografia literária da literatura portuguesa, tendeu a negligenciar o insólito e, especificamente, o subgênero fantástico, classificando-o como um gênero importado e pouco autóctone. Massaud Moisés (1985), por exemplo, defendia que sua presença em Portugal era fruto de uma tentativa de alinhamento cultural com a Europa, assim de acordo com o crítico o fantástico seria “*pouco ou nada enraizado na tradição, mas que, por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa*” (Moisés, 1985, p. 16). No entanto, João Gaspar Simões (1987) rebateu essa visão, apontando que o fantástico já se manifestava em narrativas medievais e orais, além de obras literárias que exploravam o sobrenatural como parte integrante da identidade nacional, nas palavras do autor *em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas [...]*” (Simões, 1987, p. 557-558). Essa dualidade crítica revela um debate sobre a legitimidade do fantástico na tradição portuguesa.

Para tanto, a historiografia literária portuguesa, durante décadas, relegou o fantástico a uma posição marginal, interpretando-o como um gênero estrangeiro, sem raízes autênticas na tradição local. Essa perspectiva, defendida por críticos como Massaud Moisés, em *A Literatura Portuguesa Através dos Textos* (1985), sustentava que sua presença em obras do século XIX derivava de um mimetismo cultural, uma tentativa de aproximação às tendências românticas europeias, como o gótico inglês ou o *fantastique* francês. Para Moisés, o fantástico seria uma importação superficial, adaptada sem diálogo orgânico com a cultura nacional, o que reforçava a ideia de que Portugal carecia de uma tradição original nesse campo.

Contudo, como já dissemos essa visão foi contestada por estudiosos como João Gaspar Simões, que, em *História da Literatura Portuguesa* (1987), argumentou que o sobrenatural já pulsava na literatura portuguesa desde suas origens medievais e orais. Simões (1987) destacou narrativas como as cantigas de amigo, repletas de elementos simbólicos e metafísicos, além de textos hagiográficos que misturavam milagres e visões proféticas. Para ele, autores românticos não inventaram o fantástico, mas resgataram uma veia já presente em lendas como as mouras encantadas ou nas histórias de lobisomens, integrando-o a projetos literários que buscavam afirmar uma

identidade nacional plural. Assim, o fantástico não seria um empréstimo estrangeiro, mas uma expressão renovada de um imaginário ancestral.

Por conseguinte, a segunda edição da *Antologia do Conto Fantástico Português* (1974), revisada por Ernesto Manuel de Melo e Castro, representou um esforço para redefinir os parâmetros do fantástico na literatura nacional, buscando equilibrar influências teóricas internacionais com especificidades locais. Nesse sentido, ao alinhar-se parcialmente à teoria de Tzvetan Todorov, exposta em *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), Melo e Castro (1974) adotou a premissa de que o fantástico reside na hesitação entre explicações racionais e sobrenaturais. No entanto, distanciou-se do modelo do crítico búlgaro ao ressaltar que, em Portugal, o sobrenatural muitas vezes se impõe sem ambiguidade, integrando-se à realidade de maneira direta. Compreendemos que essa abordagem refletia uma tentativa de conciliar a universalidade do gênero com as raízes culturais portuguesas, marcadas por uma relação singular com o mistério.

No caso português [...] impõe-se mais uma definição do fantástico com ênfase no caráter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico. Caráter de transgressão que quase sempre procura ser absoluto e inexplicável, assumindo assim inteiramente o horror ou o maravilhoso, talvez como características de uma extra realidade coabitando conosco ou perfeitamente verosímil perante a realidade sensível imediata e verificável, com a qual colide e que muitas vezes transgride ou altera em momentos únicos e privilegiados (Melo e Castro, 1974, p. 16).

Nesse sentido, a divergência central em relação a Todorov (2017) reside na ausência de hesitação nas narrativas portuguesas, como destacou Melo e Castro (1974). Enquanto o teórico defendia que a tensão entre o possível e o impossível era essencial ao fantástico, o organizador da antologia argumentou que, em Portugal, o sobrenatural é apresentado como factual, sem questionamentos. Essa particularidade, segundo Melo e Castro (1974), deriva de fatores históricos como o catolicismo medieval, que naturalizava milagres e intervenções divinas, e a expansão marítima, que expôs os navegadores a fenômenos inexplicáveis, incorporando-os ao imaginário coletivo como parte da realidade. Assim, o fantástico português não se sustenta na dúvida, mas na aceitação do extraordinário como dimensão concreta da existência.

O contexto histórico-cultural apontado por Melo e Castro (1974) ajuda a explicar por que o sobrenatural em Portugal assume caráter verossímil. A tradição católica, com seus relatos de santos e visões, e as narrativas de viagens ultramarinas, repletas de criaturas exóticas e eventos inusitados, criaram um solo fértil para que o fantástico se enraizasse como expressão legítima, e não como mera fantasia. Autores como Eça de Queirós e Teófilo Braga, incluídos na antologia, exemplificam essa tendência ao retratar em suas obras aparições e eventos místicos com naturalidade, sem recorrer ao suspense ou à indecisão narrativa. Nesse sentido, o fantástico português aproxima-se mais do maravilhoso, embora mantenha traços únicos, vinculados à identidade nacional.

Para tanto, ao revisar a antologia, Melo e Castro (1974) não apenas refinou critérios estéticos, mas também reposicionou o debate sobre a autonomia do fantástico em Portugal, uma vez que sua análise desafiava noções universalistas, como a de Todorov (2017), ao mostrar que a literatura nacional reinterpretou o gênero a partir de suas próprias matrizes culturais. A antologia, assim, tornou-se um marco ao evidenciar que o fantástico português não é mera imitação de modelos estrangeiros, mas uma manifestação enraizada em histórias de fé, descobertas e encontros com o desconhecido. Essa perspectiva reforça a ideia de que o diálogo entre o local e o global é fundamental para compreender a riqueza plural do cânone literário.

Por conseguinte, outras análises sobre a abordagem do gênero na literatura foram feitas por Melo e Castro a partir da publicação, entre elas destaca-se a construção da verossimilhança encontradas nas narrativas fantásticas portuguesas, em parte, pelo uso estratégico do “efeito de recuo”, técnica que situa os eventos em contextos temporais distantes ou ambientes históricos nebulosos, dificultando uma verificação empírica. Nesse sentido, o crítico destaca que ao ancorar o sobrenatural em épocas passadas como a Idade Média ou o período dos Descobrimentos, os autores criam um cenário onde o inexplicável parece plausível, já que a distância temporal dilui a fronteira entre o fato e a lenda. Nesse sentido, esse recurso narrativo não apenas amplia a credibilidade do fantástico, mas também o vincula a uma memória coletiva que naturaliza o mistério. Assim, o passado torna-se um espaço privilegiado para explorar o irracional sem confrontar diretamente a racionalidade moderna.

Além do “efeito de recuo”, Melo e Castro identificou dualismos, tais como, bem/mal, sagrado/profano e vida/morte, como estruturas centrais do fantástico português, conferindo-lhe um caráter moralista. Essas dicotomias refletem a influência do catolicismo e de tradições dualistas, nas quais o conflito entre forças antagônicas orienta não apenas a trama, mas também a reflexão ética. Nesse sentido, em *O Físico Prodigioso* (1977), de Jorge de Sena, por exemplo, a transgressão das leis naturais pelo protagonista, que desafia a morte por meio de um pacto sobrenatural, é acompanhada por uma estética realista, que detalha cenários e psicologias com minúcia. A tensão entre o milagroso e o cotidiano não dissolve o fantástico, mas o integra na crítica sobre os limites da ambição humana, alinhando-se à tradição moralizante que permeia o gênero em Portugal.

A combinação entre realismo e sobrenatural, exemplificada por Sena, revela como o fantástico português opera menos pela ambiguidade e mais pela fusão de elementos aparentemente inconciliáveis. Enquanto teorias, como a de Todorov (2017), enfatizam a hesitação entre explicações racionais e místicas, as narrativas lusitanas muitas vezes apresentam o extraordinário como parte intrínseca da realidade, sem concessões a dúvida. Em *O Físico Prodigioso*, o pacto com o demônio não é questionado, mas tratado como um evento factual, inserido em um mundo regido por códigos sociais e religiosos concretos. Essa abordagem não apenas reforça a verossimilhança, mas também sublinha a função do fantástico como espelho de contradições culturais entre a devocão e a heresia, a tradição e a transgressão, consolidando-o como um gênero capaz de articular, simultaneamente, o imaginário e o histórico.

Apesar do reconhecimento tardio, o fantástico português consolidou-se, nas últimas décadas, como uma expressão literária plural e profundamente enraizada na cultura nacional. Assim, sua marginalização inicial, ao longo do século XIX e parte do XX, reflete uma tendência historiográfica que privilegiou correntes realistas e nacionalistas, vistas como mais aptas a representar a "essência" portuguesa. Autores como Almeida Garrett ou Eça de Queirós, que mesclavam crítica social e elementos sobrenaturais, foram muitas vezes lidos sob a ótica do realismo, minimizando-se o papel do insólito em suas obras. Essa perspectiva, influenciada por paradigmas críticos que associavam modernidade à racionalidade, relegou o fantástico a uma posição secundária, como se fosse um desvio exótico ou um resquício de irracionalidade pré-moderna. Contudo, a crítica contemporânea, ao revisitar o cânone

com ferramentas teóricas mais flexíveis, como o conceito de “insólito ficcional”, tem resgatado a centralidade do fantástico como veículo de questionamento ético, político e existencial.

A vitalidade do gênero comprova-se não apenas em sua persistência histórica, mas em sua capacidade de se adaptar a contextos culturais diversos. Em *O Mandarim* (1880), Eça de Queirós utiliza um pacto diabólico para satirizar a ambição burguesa, integrando o sobrenatural a uma crítica mordaz à moralidade oitocentista. Já no século XX, José Cardoso Pires, em obras como *O Delfim* (1968) ou *A Balada da Praia dos Cães* (1982), reinventa o fantástico, imbricando-o com elementos policiais e alegóricos para explorar as fissuras da identidade nacional sob a ditadura salazarista. Esses autores demonstram que o insólito não é um artifício anacrônico, mas uma estratégia narrativa capaz de dialogar com crises sociais e políticas. Assim, a literatura fantástica portuguesa, longe de ser um apêndice folclórico, revela-se um espelho crítico da história, onde o inexplicável expõe contradições que o realismo, por vezes, silencia.

Nesse sentido, a obra de Valter Hugo Mãe insere-se com vigor e originalidade nesse campo do insólito português, atualizando suas formas e intensificando seu potencial crítico. Em romances como *O remorso de Baltazar Serapião*, *O apocalipse dos trabalhadores* e *A máquina de fazer espanhóis*, o autor reinventa os paradigmas do insólito ao fundi-lo com uma estética do grotesco, da escatologia e do hibridismo formal, recusando a lógica da representação mimética e expondo zonas liminares da existência. O insólito, em Mãe, não se limita a uma suspensão entre o real e o sobrenatural, mas emerge como sintoma de um mundo em colapso simbólico, onde os corpos são desorganizados, as instituições desfeitas e os discursos tradicionais postos em crise, assim, ao dar voz a sujeitos abjetos, miseráveis, doentes ou marginalizados, a literatura de Mãe inscreve-se como um projeto radical de desestabilização do cânone e de reinvenção da tradição insólita em chave contemporânea.

Assim sendo, a pesquisa aqui desenvolvida ganha relevância por propor uma leitura sistemática e aprofundada do insólito nas obras de Valter Hugo Mãe, autor ainda pouco explorado sob esse viés no campo dos estudos literários portugueses. Embora o insólito tenha sido historicamente negligenciado pela crítica da literatura lusitana, como vimos, seu ressurgimento contemporâneo demanda novas abordagens teóricas capazes de dar conta da complexidade formal e simbólica que o gênero

assume no século XXI. A obra de Mãe, com sua linguagem inventiva, suas estruturas narrativas transgressor  s e sua aten  o ao sofrimento humano, representa um dos pontos culminantes desse processo de revaloriza  o do insólito enquanto forma crítica, nessa perspectiva, ao investigar essa dimensão, o presente trabalho contribui não apenas para a fortuna crítica do autor, mas também para o reconhecimento do insólito como uma forma expressiva central na literatura portuguesa atual.

Por fim, a consolida  o do insólito como categoria analítica aplicável ´literatura de Valter Hugo Mãe amplia os horizontes da crítica literária portuguesa ao romper com as fronteiras estabelecidas entre o realismo hegemonico e os g  neros “menores”. A abordagem do insólito, ao articular subjetividade, linguagem e política, revela-se fundamental para compreender como a literatura contemporânea problematiza a crise do humano e da represent  o em tempos de precariedade existencial. Nesse panorama, Valter Hugo Mãe emerge como um dos principais nomes a reinscrever o insólito no centro do sistema literário português, ao mesmo tempo em que desafia sua normatividade com narrativas que oscilam entre o sublime e o monstruoso, o poético e o repulsivo, o visível e o inominável. Com isso, esta pesquisa não apenas ilumina um recorte essencial da sua obra, mas também contribui para a constru  o de uma nova cartografia do insólito na literatura de língua portuguesa, que pretendemos apresentar nos próximos cap  titulos com as análises do *corpus*.

2.4 O romancista Valter Hugo Mãe

Depois de refletir sobre o gênero romance, a partir da sua consolida  o at  s as transforma  es impostas pela contemporaneidade, nos dedicaremos a apresentar aspectos da vida e da produ  o do autor Valter Hugo Mãe, com o objetivo de iniciar as análises dos romances selecionados para este trabalho. Para tanto, iniciamos a compreensão do projeto literário do autor, analisando a constru  o ´s avessas de seu pseudônimo Mãe. Isso porque, o nome de batismo do autor ´ Valter Hugo Lemos, entretanto, ao iniciar suas publica  es o autor recorre ao substantivo Mãe como um novo sobrenome que inaugura sua personalidade literária no campo das artes. Compreendemos essa altera  o como um pseudônimo ´s avessas porque, ao que parece, não era o objetivo do autor esconder-se atrás de uma persona, mas sim inaugurar um projeto literário de alteridade que são poderia ser representado por esse substantivo, como podemos confirmar a partir desse trecho:

Porque escolheu adicionar “Mãe” ao seu nome? Em homenagem à sua mãe? É um programa literário, um ponto de vista perante a arte, a literatura, que tem que ver com o querer aludir à literatura como um processo de conhecimento do outro. E na extremidade de quem é o outro estão as mães, a mãe é o indivíduo mais distante de quem um homem pode ser. Um homem pode assumir uma infinidade de papéis que possam tanger os papéis da mulher, mas não pode nunca chegar perto, experimentar o papel extremo da maternidade. É uma decisão que a biologia deixou como sendo das mulheres e a maternidade acaba por aludir ao individuo mais distante de quem eu sou. Isso em termos literários define a amplitude da Humanidade, define a universalidade, essa pretensão de universalidade que a literatura ou que a arte tem (Mãe, 02/10/2016, Observador).

Para tanto, acreditamos que a percepção do outro e a fuga de uma egolatria típica das sociedades modernas emerge como uma primeira estrutura do projeto literário do autor, que se inicia no próprio deslocamento de si mesmo, ou seja, da sua identidade. Entretanto, antes de nos debruçarmos sobre essa reflexão apresentaremos informações sobre a vida do autor e suas publicações, pois consideramos que essas também fortalecerão a análise que construímos sobre o projeto literário ao qual nos dedicamos neste trabalho.

Nascido em Saurimo, Angola, em 1971, e radicado em Portugal desde a infância, Valter Hugo Mãe consolidou-se como uma das vozes mais originais da literatura contemporânea em língua portuguesa. Nesse sentido, sua trajetória multifacetada, que inclui formação em Direito, pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, além de atuação como editor, poeta, músico e artista plástico, reflete uma busca incessante por expressão artística. Para tanto, inicialmente vinculado ao universo editorial, foi cofundador da Quasi Edições, promovendo autores brasileiros e portugueses, antes de dedicar-se integralmente à escrita.

Embora mais conhecido por seus romances, Mãe mantém uma relação profunda com outros gêneros literários, evidenciando sua versatilidade artística. Na poesia, destacam-se obras como *Contabilidade* que reuni seus poemas e lhe rendeu o Prêmio Almeida Garret em 1999 e nos contos, sobressai *Contos de cães e maus lobos* (2015), coletânea que reúne histórias breves com prefácio de Mia Couto, explorando temas como a animalidade e a condição humana através de uma escrita concisa e simbólica. Já nas crônicas, suas colunas regulares, como *Autobiografia imaginária*, no Jornal de Letras, e *Casa de papel*, no Público, revelam um olhar agudo

sobre o cotidiano, mesclando reflexões pessoais e críticas sociais com ironia e sensibilidade. Essa multiplicidade de vozes, que atravessa poesia, contos e crônicas, não apenas demonstram o amplo universo literário do autor, mas também dialogam organicamente com seus romances, reforçando a coesão de um fazer artístico que busca, acima de tudo, desvendar os labirintos da existência através da palavra.

Sendo assim, seu primeiro romance, *o nosso reino* (2004), inaugurou uma carreira marcada por experimentação. A essa primeira obra, seguiram-se as publicações de *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010), que compõem a “tetralogia das minúsculas”, caracterizando o que compreendemos ser o primeiro ciclo literário da produção de prosa do autor. A produção romanesca de Mãe destaca-se pela inovação formal, sobretudo na tetralogia citada, na qual aboliu letras maiúsculas, buscando aproximar a escrita da oralidade e democratizar a hierarquia das palavras. O romance *o remorso de baltazar serapião*, agraciado com o Prêmio José Saramago em 2007, foi descrito pelo próprio Saramago como um “tsunami literário”, consolidando Mãe como renovador da prosa portuguesa.

Após a publicação da tetralogia, foram publicadas obras como *O Filho de Mil Homens* (2011) e *A Desumanização* (2013), nas quais retomou as maiúsculas e manteve a densidade poética e a exploração de universos marginais, como comunidades piscatórias ou fiordes islandeses. Publicou também *Homens Imprudentemente Poéticos* (2013), romance no qual abordou a relação entre arte e vida, mas sem se distanciar da temática da humanidade, tema fundamental que perpassa sua obra e que se articula com dilemas, tais como, a solidão, o envelhecimento, a construção de afetos e a resistência à desumanização. Nesse contexto, suas narrativas, embora mergulhadas em dramas individuais, refletem críticas sociais sutis, como o isolamento em sociedades envelhecidas ou a burocracia que despersonaliza, sempre equilibrando pessimismo e esperança.

Em 2020, publica o romance *Contra mim*, que venceu o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE) e Direção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas (DGLAB). A narrativa inaugura outra face da produção do autor, ao oferecer aos leitores sua obra mais íntima, com teor memorialístico, em que se entrelaçam episódios de suas vivências juvenis e momentos decisivos de sua formação pessoal, consolidando-se como um marco em sua trajetória artística. Atrelados a um segundo momento de produção do autor, surgem ainda o romance *As*

Doenças do Brasil (2021), que explora tensões históricas e identitárias e *Deus na Escuridão* (2024), seu último romance que aprofunda questões metafísicas e existenciais.

Integrante de uma geração pós-colonial, mesmo que Mãe se filie à tradição literária luso-ocidental, citando poetas como Fernando Pessoa e Al Berto, ele reinventa formas de contar. Assim, sua escrita, marcada por intertextualidades e uma prosa lírica, situa-o entre os herdeiros de Saramago na capacidade de fundir inovação estilística a questionamentos éticos. A recepção de sua obra no Brasil, ampliada por edições da Biblioteca Azul, e participações em eventos como a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), evidencia sua relevância transatlântica. Isso porque, ao unir experimentação linguística a uma empatia radical com o humano, Valter Hugo Mãe consolida-se não apenas como romancista, mas também como um pensador da condição contemporânea, cuja literatura resgata a luz em meio às sombras da existência.

3 O INSÓLITO COMO CATEGORIA LITERÁRIA E FILOSÓFICA

3.1 O insólito como desestabilização da razão cartesiana

O insólito emerge como uma categoria híbrida, atravessando fronteiras entre literatura e filosofia, ao subverter noções consolidadas de realidade, razão e verdade. Na literatura, manifesta-se como ruptura do cotidiano por meio de eventos inexplicáveis como fantasmas, metamorfoses e paradoxos temporais que desafiam a lógica causal. Na filosofia, ressoa em questionamentos sobre a limitação da razão cartesiana, tendo em vista que a compreensão do mundo é colocada em xeque por alguns pensadores, especialmente os existencialistas como Jean Paul Sartre, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche e Albert Camus, que discutem a limitação da razão humana diante de um universo que parece não ter sentido.

Nessa perspectiva, Albert Camus, em sua filosofia do absurdo, constrói reflexões que ilustram essa limitação ao refletir sobre o mito de Sísifo⁴. O autor, em seu ensaio *O Mito de Sísifo* (2008) explora a ideia de que a vida humana é absurda porque, por um lado, os seres humanos buscam incessantemente significado e propósito, mas, por outro, o universo é indiferente e não oferece respostas. Essa incompatibilidade entre a busca humana por sentido e a indiferença do mundo é o cerne do absurdo e, consequente, do insólito, porque ele representa eventos e situações que desafiam a lógica e a razão, criando uma sensação de estranheza ou desconforto. Assim, essa dualidade revela o insólito não apenas como recurso estético, mas como ferramenta epistemológica, capaz de expor fissuras nos sistemas de conhecimento hegemônicos.

⁴ No ensaio *O mito de Sísifo*, Albert Camus propõe o conceito de “absurdo” como a tensão entre o desejo humano por sentido e a mudez do mundo. Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a empurrar eternamente uma pedra montanha acima, representa o homem moderno diante de uma existência sem finalidade última. Para Camus, reconhecer o absurdo e persistir apesar dele é um ato de liberdade e revolta, e Sísifo torna-se símbolo da dignidade trágica de quem vive sem ilusões, mas sem desistir. Assim, o autor define o sentimento: “Este lado elementar e definitivo da aventura é o conteúdo do sentimento absurdo. Sob a iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade. Nenhuma moral, nenhum esforço são a priori justificáveis diante das sangrentas matemáticas que ordenam nossa condição” (Camus, 2008, p. 30).

Por conseguinte, a força desestabilizadora do insólito reside na capacidade de corroer a ideia de uma realidade unívoca atuando como uma força de desestabilização da razão cartesiana ao subverter sua obsessão por clareza, ordem e previsibilidade. Dessa maneira, enquanto a racionalidade instrumental, herdeira do paradigma cartesiano⁵, busca reduzir o mundo a esquemas lógicos e mecanismos de controle, o insólito introduz fissuras nesse edifício, expondo o caráter frágil e incompleto de qualquer sistema que pretenda abarcar a totalidade do real.

Para tanto, ao apresentar situações que desafiam a causalidade, a coerência ou as leis naturais, o insólito literário desloca o leitor de uma postura meramente analítica para um território de ambiguidade. Essa experiência literária força um confronto com o que escapa à categorização, desafiando a pretensão cartesiana de que tudo pode ser decifrado, medido ou dominado pelo intelecto. Assim, em obras como *A Metamorfose*⁶, de Franz Kafka, ou *O Aleph*⁷, de Jorge Luís Borges, a razão instrumental é ironizada diante do inexplicável, a lógica utilitária revela-se inoperante,

⁵ O paradigma cartesiano refere-se ao modelo de pensamento sistematizado por René Descartes no século XVII, que valoriza a clareza, a distinção e a dedução lógica como critérios fundamentais para o conhecimento verdadeiro. Fundado na ideia do “cogito, ergo sum” (“penso, logo existo”), esse paradigma sustenta uma separação entre sujeito e objeto, mente e corpo, razão e emoção, promovendo uma visão mecanicista do mundo e uma confiança na razão como instrumento de domínio e representação da realidade. “O primeiro era o de nunca aceitar alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal, ou seja, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção e de nada mais incluir em meus juízos que não se apresentasse tão clara e distintivamente a meu espírito, que eu não tivesse motivo algum de duvidar dele. O segundo, o de dividir cada uma das dificuldades que eu analisasse em tantas parcelas quantas fossem possíveis e necessárias, a fim de melhor resolvê-las. O terceiro, o de conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para elevar-me, pouco a pouco, como que por degraus, até o conhecimento dos mais compostos e presumindo até mesmo uma ordem entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, o de elaborar em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais que eu tivesse a certeza de nada omitir” (Descartes, 2009, p. 29).

⁶ Em *A Metamorfose*, Franz Kafka narra a história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que, certa manhã, desperta transformado em um inseto monstruoso. A narrativa não fornece explicações para essa metamorfose, tampouco explora sua causa ou possível reversão. Ao normalizar o insólito sem justificativa racional, Kafka desestabiliza as expectativas do leitor e confronta a lógica causal moderna, promovendo um universo onde a identidade e o sentido se tornam inconstantes e precários. KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁷ No conto *O Aleph*, Jorge Luís Borges apresenta um ponto no espaço que contém todos os outros pontos — uma totalidade simultânea que desafia os limites da percepção e da linguagem. O narrador, ao tentar descrever o que viu, enfrenta a insuficiência das categorias racionais e da linguagem linear, revelando o colapso da razão diante do infinito e do inefável. O conto ironiza a pretensão de controle epistemológico da realidade, expondo a fragilidade do sujeito moderno ao confrontar o incognoscível. BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

e o sujeito cartesiano, autossuficiente e centrado, desmorona ante o caos do incompreensível.

Nesse sentido, compreendemos que o insólito, também, resgata dimensões suprimidas pela racionalidade técnica, sejam elas o mistério, o sonho, o inconsciente e o trágico, como ocorre em *Cem Anos de Solidão*⁸, de Gabriel García Márquez, por exemplo, no qual a fusão entre realismo e magia expõe a violência epistemológica de um projeto modernizador, representado pela companhia bananeira, que tenta impor uma ordem estrangeira e utilitária a um mundo permeado por mitos e temporalidades não lineares. A literatura do insólito, nessa perspectiva, funciona como um contradiscurso ao narrar o que é fora do lugar ou fora da “norma”, da padronização cultural, ou seja, ela desnaturaliza a suposta neutralidade da razão dominante, revelando-a como uma construção histórica que silencia outras formas de existência.

Sendo assim, podemos refletir um pouco mais sobre essa dualidade entre a racionalidade técnica e o insólito, a partir da definição de razão instrumental, conceito central na filosofia crítica da Escola de Frankfurt, que emerge como uma categoria chave para analisar os desvios da modernidade. Desenvolvida por pensadores como Max Horkheimer e Theodor Adorno, especialmente em *Dialética do Esclarecimento* (1947), a razão instrumental refere-se à transformação da razão humana em um instrumento de dominação, voltado exclusivamente para o controle, a eficiência e a exploração utilitária do mundo, como descrito a seguir:

Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida. O que aparece como triunfo da racionalidade objectiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. Compreender o dado enquanto tal, descobrir nos dados não apenas suas relações espaço-temporais abstractas, com as quais se possa então agarrá-las, mas ao contrário pensá-las como a superfície, como aspectos mediatizados do conceito, que só se realizam no desdobramento de seu sentido social, histórico, humano – toda a pretensão do conhecimento é abandonada. Ela não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas

⁸ No romance *Cem Anos de Solidão*, Gabriel García Márquez mescla elementos do cotidiano e do mágico para construir uma narrativa que desafia a lógica racional e linear da modernidade. A chegada da companhia bananeira à cidade fictícia de Macondo simboliza a imposição de uma ordem colonial e capitalista que entra em choque com as crenças, os ritmos e os modos de existência locais. Essa tensão revela o caráter violento e excludente da modernidade, ao tentar apagar a pluralidade de temporalidades e saberes que estruturam a vida na América Latina. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Record, 2007.

precisamente na negação determinante de cada dado imediato (Adorno, Horkheimer, 1947, p.15).

Nesse sentido, ao reduzir a racionalidade a uma ferramenta de cálculo e previsibilidade, a razão instrumental subjuga tanto a natureza quanto os próprios seres humanos a uma lógica de eficácia, onde tudo é convertido em objeto de manipulação ou recurso a ser otimizado. Para tanto, esse paradigma, segundo os frankfurtianos, nasce da própria ambivalência do projeto iluminista já que, enquanto o Iluminismo buscava libertar a humanidade de mitos e opressões, sua ênfase exacerbada na racionalidade técnica acabou por criar formas de alienação. Dessa maneira, a razão, em vez de servir à emancipação crítica, degenerou-se em um mecanismo de dominação sistêmica, aplicado não apenas à natureza, mas também às relações sociais, à cultura e à subjetividade. O resultado dessa dominação cultural é o modelo de sociedade ocidental, na qual o quantificável suplanta o qualitativo, e a busca por controle anula espaços para a contingência, a empatia ou a reflexão ética.

Por conseguinte, a contradição apontada pela Escola de Frankfurt reside justamente na incompatibilidade entre essa racionalidade instrumental e a condição humana, pois ao buscar eliminar o incognoscível, o imprevisível e o heterogêneo, a razão utilitária nega dimensões fundamentais da existência como a vulnerabilidade, a criatividade não utilitária e o diálogo com o outro, gerando uma falsa sensação de onipotência técnica. Assim, concordamos com a reflexão de Adorno e Horkheimer (1947), por entender que essa negação ao “outro” não apenas empobrece a experiência humana, como também alimenta patologias sociais como o autoritarismo, a massificação cultural e a perpetuação de relações de poder disfarçadas de progresso.

Corroborando a crítica à racionalidade instrumental desenvolvida pela Escola de Frankfurt, a filosofia e a literatura pós-colonial também ampliam a discussão que aqui propomos ao reposicionar o insólito como um elemento constitutivo de outras formas de organização simbólica da realidade. Nesse sentido, Wole Soyinka e (1976) e Harry Garuba (2012), importantes teóricos nigerianos, ao refletirem sobre a centralidade do insólito na produção literária africana, observam que enquanto no ocidente categorias como o fantástico ou o realismo mágico surgem como respostas à racionalidade pós-iluminista, o insólito africano não opera como transgressão, mas

como expressão orgânica de uma cosmovisão animista⁹ profundamente enraizada.

Assim:

O que pode estar muito mais próximo da realidade é que a lógica animista subverte esse binarismo e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico. Para a massa de pessoas comuns, o animismo suaviza o movimento em direção à modernidade, fornecendo certezas culturais, que criam a “ilusão” de um contínuo, ao invés da ideia de um abismo, dando assim uma ordem subjetiva imposta para o caos da história.²¹ Se isso é visto como uma prova de nossa própria modernidade, de uma modernidade conflituosa ou de uma crise da modernidade, ou de uma diferença dentro da modernidade, o que está claro é que o animismo subverte a autoridade da ciência Ocidental, reinscrevendo a autoridade da magia nos interstícios do racional/secular/moderno. A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. É com relação a essa habilidade de influenciar o futuro que o reencantamento contínuo se torna possível (Garuba, p. 2012, 242-243).

Essa crítica ao olhar eurocêntrico, que tende a classificar manifestações não alinhadas à racionalidade ocidental como irracionais ou meramente simbólicas, revela-se fundamental para a ampliação do entendimento do insólito enquanto categoria estética e ontológica. A proposta de Garuba (2012), ao reinscrever a autoridade da magia e do mito nos interstícios do mundo moderno, desloca o insólito de uma posição de ruptura episódica para uma função estruturante de realidades outras, nas quais o encantamento e o invisível não se opõem ao racional, mas o complementam e, por vezes, o excedem. Tal abordagem permite pensar o insólito como uma forma de conhecimento e de organização da experiência que resiste à domesticação epistemológica do Ocidente. Em vez de ser uma exceção que marca o

⁹ O termo *cosmovisão animista* refere-se a uma forma de entendimento do mundo em que não há separação rígida entre natureza, seres humanos e entidades espirituais. Nessa perspectiva, típica de muitas culturas africanas, todos os elementos da realidade são dotados de agência e interligados por forças vitais. O animismo, nesse contexto, não é uma crença exótica ou primitiva, mas uma ontologia complexa que integra os domínios do visível e do invisível, estruturando práticas cotidianas, rituais, relações sociais e formas de conhecimento. Na literatura, essa cosmovisão se manifesta na presença naturalizada de mitos, ancestrais, objetos com vida e temporalidades sobrepostas, conforme discutido por Harry Garuba (2012) ao propor o conceito de *realismo animista*. GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*, Porto Alegre, n. 19, ano 15, p. 235-256, 2012.

retorno do irracional, ele se apresenta como um modo de habitar o mundo que preserva a densidade simbólica da vida, afirmando uma racionalidade ampliada, sensível à ancestralidade, à espiritualidade e à interdependência entre os planos do visível e do invisível.

Consideramos essa perspectiva um contraponto importante, pois ela nos aponta novos caminhos, ao recusar a ideia de que a presença de elementos sobrenaturais ou não realistas na literatura, especificamente a africana, seja apenas um artifício narrativo. Isso porque, em determinados contextos, referências a aspectos como a influência dos ancestrais, os rituais transformadores e a coexistência entre os mundos dos vivos, mortos e não-nascidos configuram uma ontologia própria, que desafia a hegemonia dos modelos eurocêntricos e ocidentais de representação e de interpretação. Nesse sentido, ao interpretar tais elementos como “exóticos” ou “primitivos”, a crítica ocidental silencia epistemologias alternativas, reduzindo-as a derivativos estéticos ou folclóricos.

Ademais, especificamente em *Myth, Literature and the African World* (1976), Wole Soyinka denuncia a colonização intelectual que tenta impor às produções africanas categorias e critérios interpretativos oriundos exclusivamente do pensamento europeu, já que segundo o autor “a crítica dramática ocidental reflete, habitualmente, o abandono de uma crença na cultura definida pelo conhecimento que o homem possui da relação imutável e fundamental, entre ele e a sociedade, dentro do contexto maior do universo observável” (Soyinka, 1976, p. 38). Para ele, essa prática fragmenta, moraliza e empobrece as narrativas, pois ignora a complexidade de uma cosmovisão holística que integra humano, natureza e divino. Em contraposição, Soyinka propõe uma leitura que parta da matriz simbólica africana, baseada na simultaneidade de tempos e espaços e na fusão entre rito e existência. Assim, o mito e o insólito deixam de ocupar um lugar de exceção para se tornarem estratégias ontológicas e existenciais.

Nesse sentido, a cosmovisão proposta por Soyinka (1976) é profundamente simbólica e integradora, como se observa na análise que o teórico faz da peça *Oba Koso*¹⁰. Nela, a narrativa da deificação do tirano Sango, apesar de seus excessos, demonstra que o trágico, na perspectiva iorubá, não é punição, mas parte de um ciclo

¹⁰ Oba Koso is printed in Duro Ladipo, Three Yoruba Plays (English adaptation by Ulli Beier), Mbari publications, Ibadan, 1964 (*apud* SOYINKA, 1976, p.55).

de regeneração cósmica. Para tanto, a peça, ao evocar simultaneamente o mítico e o histórico, inscreve o espectador em uma experiência de catarse que não decorre de uma moralidade simplista, mas da imersão em uma matriz ritualística onde os limites entre passado, presente e futuro se dissolvem. O insólito, nesse contexto, não é anomalia, mas a própria manifestação de uma lógica que valoriza a interdependência entre humano, natureza e transcendência.

Dessa forma, as reflexões de Soyinka (1976) e Garuba (2012) revelam que o insólito, especialmente na literatura africana, pode e deve ser compreendido como um ato político e epistemológico de descolonização. Isso porque, ao rejeitarem categorias críticas importadas e afirmarem o animismo como estrutura de pensamento, esses autores rompem com a hierarquia que privilegia o racional sobre o espiritual e restauram formas autônomas de existência e de narrativa. Assim, o insólito torna-se uma ferramenta para reimaginar o mundo a partir de outras perspectivas, onde o inconsciente animista, longe de ser ruído ou desvio, configura-se como força de resistência, memória e reinvenção cultural.

Nesse sentido, embora o objeto de pesquisa dessa tese, esteja inserido na tradição europeia, consideramos que Valter Hugo Mão na tetralogia das minúsculas — *o nosso reino* (2012), *o remorso de baltazar serapião* (2018), *o apocalipse dos trabalhadores* (2017) e *a máquina de fazer espanhóis* (2016)¹¹ — mobiliza o insólito como força estética e epistêmica, mas sem se filiar estritamente às categorias clássicas do fantástico ou do maravilhoso, o que também nos propõe um olhar diferenciado para a leitura das obras como expressão do insólito. Para tanto, acreditamos que em vez de recorrer à hesitação entre o real e o sobrenatural, como propõe o gênero fantástico clássico, ou à naturalização do extraordinário, como presenciamos no maravilhoso, o autor constrói narrativas nas quais o insólito emerge da própria realidade, por meio da exacerbação poética de experiências absurdas, porém profundamente verossímeis, da existência contemporânea.

Nessa perspectiva, os eventos inusitados que atravessam os romances, como a criança que se angustia com o divino, a vaca que tem mais reconhecimento que as mulheres, o proletariado que sonha com um céu desencantado ou o idoso que luta

¹¹ Optamos por utilizar ao longo da tese os anos de publicação das obras utilizadas para consulta e análise do trabalho. Nesse sentido, as referências destacadas não correspondem ao período oficial de publicação de cada um dos romances que compõe a tetralogia das minúsculas.

contra o esquecimento e a morte institucionalizada, não rompem com a lógica interna do universo narrativo, mas desestabilizam os alicerces da cosmovisão ocidental ao expor o colapso da razão, da identidade, da ordem e da transcendência. O insólito, assim, não funciona como fuga do real, mas como forma de reinscrevê-lo com estranhamento radical, revelando a precariedade de verdades historicamente construídas. Com isso, Mãe elabora uma poética do absurdo que, ao mesmo tempo em que rejeita os enquadramentos genéricos tradicionais, afirma a literatura como espaço de resistência à normatividade epistêmica do ocidente.

Assim, temos em *o nosso reino* (2012), primeiro romance do autor, a emersão do insólito na representação de Deus como uma entidade paradoxal, simultaneamente presente e inacessível, cuja existência desafia a lógica de um cosmos organizado. A divindade, retratada como caprichosa e absurda, não responde às súplicas humanas, tornando-se um símbolo do silêncio metafísico que permeia a narrativa. Essa construção divina, distante de qualquer ideal de benevolência ou justiça, subverte a imagem tradicional de um deus providente, inserindo no texto uma inquietação existencial. O insólito, nesse caso, não reside apenas na negação do sagrado, mas na forma como essa negação expõe o vazio que sustenta as certezas humanas, desestabilizando a fé como pilar de ordem e sentido. A ambiguidade divina, entre a onipresença e a indiferença, reflete o desamparo de personagens que navegam em um mundo desprovido de respostas, ecoando o absurdo camusiano e a angústia kierkegaardiana, como podemos observar no trecho seguinte:

esta noite, a meio da noite, muito escuro lá fora, um silêncio, acordei mais uma vez, e pensei no meu menino, a ouvi-lo soluçar, e não senti deus, não acreditei nele, comadre, fiquei sozinha, pela primeira vez na minha vida, fiquei sozinha, não me aconteceu nem quando morria eu, que morria convicta de que caminhava para o céu, e chegava a ter felicidade ao saber que morria, porque estava ali o meu momento e era deus quem o criava. esta noite, comadre, deus não existia, e eu tentei que me acudisse algum espírito que dissesse algo, e não veio ninguém. não senti nada (Mãe, 2012, p. 66).

No romance, a manifestação do insólito também se apresenta na fusão entre o cotidiano banal e o sobrenatural intangível, criando um *realismo perturbado* que dissolve as fronteiras entre o concreto e o transcendente. A narrativa ambientada em uma vila isolada, onde a fé se confunde com superstição e o divino se mistura ao trivial, constrói um universo em que a presença de Deus é tão palpável quanto

inefável. As personagens, imersas em rituais e crenças que não as redimem do sofrimento, confrontam-se com a absurdade de suas próprias práticas religiosas, revelando a fragilidade dos sistemas que buscam domesticar o desconhecido:

ao padre tínhamos de contar tudo, mas eu pediria a deus que me desonerasse dessa obrigação. expliquei-lhe que não era pecado esconder algo, se pedíssemos primeiro a deus que nos permitisse o segredo, confessava-me assim, já confessei, deus sabe e se ele quisesse muito que o senhor soubesse haveria de ter maneira de lho dizer. quando o padre me bateu da primeira vez fiquei perplexo (MÃE, 2012, p.19).

A passagem acima ilustra com precisão essa ambiguidade característica do insólito na obra de Mãe. Ao colocar a criança-narradora em confronto com a lógica autoritária do confessionário, o texto tensiona a própria ideia de mediação entre homem e divindade, revelando uma religiosidade marcada não pela fé redentora, mas pela opressão e pelo absurdo. A tentativa de negociar com Deus, atribuindo-lhe a capacidade de manter segredos, subverte tanto a doutrina religiosa quanto a racionalidade moral que a sustenta. Também nesse gesto, encontramos amparo na reflexão de que o romance não apresenta o insólito como ruptura espetacular do mundo ordinário, mas como desvio sutil e constante, que emerge da banalidade das práticas religiosas e da arbitrariedade de seus agentes. O insólito, assim, não é um evento espetacular, mas uma tensão contínua entre o desejo de transcendência e a realidade de um cosmos indiferente, onde até os milagres parecem acidentes sem propósito. Essa dualidade convida o leitor a questionar não apenas a existência divina, mas a própria natureza do real, desafiando noções binárias de sagrado e profano.

Além disso, Mãe também aproxima literatura e filosofia ao transformar o insólito em um dispositivo crítico para explorar a condição humana em sua nudez existencial. A obra não oferece respostas, mas amplifica perguntas: como habitar um mundo onde Deus é tão real quanto inútil? Como encontrar significado em um reino onde o divino é testemunha muda da dor? O insólito, nesse contexto, torna-se um espelho da precariedade humana, expondo a fragilidade das narrativas que sustentam a existência. A linguagem fragmentada e poética do autor, repleta de repetições e hesitações, reforça essa sensação de desorientação, enquanto a figura de Deus, absurda e incontornável, funciona como alegoria do vazio que persiste mesmo nas tentativas mais ardentes de preenchê-lo. Assim, a obra transcende o questionamento

teológico para tornar-se um tratado literário sobre a solidão ontológica, onde o insólito é tanto uma ferramenta estética quanto um convite à ressignificação do caos como única ordem possível.

Por conseguinte, no romance *o remorso de baltazar serapião* (2018), o insólito manifesta-se como um recurso estético que subverte a realidade cotidiana para expor violências estruturais, especialmente contra a condição feminina. A obra constrói um universo narrativo marcado por situações extremas, como agressões físicas e deformações corporais das personagens mulheres, que transcendem o realismo convencional. Esses elementos, ao romperem com a verossimilhança, criam uma atmosfera de estranhamento que destaca a exacerbação do jugo patriarcal como forma de provocar perplexidade no leitor. A deformação dos corpos femininos, por exemplo, não apenas simboliza a opressão, mas também materializa metaforicamente a degradação social, ampliando o impacto crítico da narrativa, como podemos atestar de maneira incipiente no trecho seguinte:

como disse à minha ermesinda, ainda volto a pôr-me na teresa diaba só para sentir que conheço o bicho que tenho nas mãos. e ela corava de medo, tale meus pais atentos a esutarem o que lhe dizia, e a minha mãe como pediria que não fosse bruto com ela. era porque lhe entortara o pé meu pai, descabido com ela num tempo em que eu era muito novo, e assim a ensinou de modos para sempre, tomada de respeitos por eles para o resto da vida, não quisesse que ele lhe entortasse também o outro (MÃE, 2018, p. 58).

O excerto acima evidencia a maneira como a linguagem crua e desestruturada do narrador traduz a brutalidade banalizada do universo narrativo. A naturalização da violência contra teresa diaba e a esposa ermesinda, duas personagens femininas do romance, revela um mundo em que o corpo feminino é reduzido a objeto de posse e correção. Nesse contexto, como já foi dito, o insólito não decorre de uma ruptura com a lógica interna do real, mas da exacerbação de práticas históricas de dominação, que adquirem contornos grotescos e inverossímeis justamente por serem levadas ao extremo. Ao provocar o leitor com esse grau de desumanização, o romance desestabiliza a sensibilidade ética e estética tradicional, fazendo da violência insólita não uma exceção, mas a norma oculta de um sistema patriarcal naturalizado.

Além disso, essa estratégia narrativa, aliada ao estilo disforme e ao espaço-tempo indefinido, sustenta uma crítica contundente que opera tanto no plano do conteúdo quanto da forma. Tendo em vista que a ausência de letras maiúsculas,

estética observada não só nesse texto, reforça essa desestabilização, pois a formatação gráfica quebra convenções linguísticas, refletindo a desordem simbólica do mundo representado. Assim, o insólito não reside apenas no conteúdo, mas também na estrutura, que desafia normas literárias e sociais. Por fim, o insólito em *o remorso de baltazar serapião* opera como mecanismo de denúncia política, pois ao distorcer a realidade, o romance expõe a brutalidade do machismo de modo hiperbólico, convidando o leitor a rejeitar passivamente essa violência, mesmo que a obra não ofereça conselhos morais explícitos, essa incita uma reflexão ativa através do choque provocado pelas situações-límite.

O terceiro romance publicado pelo autor, o *apocalipse dos trabalhadores* (2017), tece uma narrativa que subverte as fronteiras entre o realismo social e o insólito, inserindo figuras míticas como o homem de ouro, em um cenário de precariedade laboral contemporânea. No trecho a seguir a narrativa apresenta o contexto simbólico do que virá ao longo do romance se concretizar como uma entidade sobrenatural na vida do imigrante ucraniano Andriy:

sobre o frigorífico ficava o homem de ouro, um mealheiro muito bonito que o sasha comprara para o andriy e onde, de vez em quando, punham uma moeda. não era dinheiro que fizesse rico o seu dono, era só uma forma de incentivar o andriy para o cuidado com as coisas, ensinando-lhe a pensar no futuro, a prever-se, porque o futuro podia ser um bicho criado pelo passado leviano que alguém tivesse. o sasha retirou do bolso uma moeda grande, das grandes em valor que até o andriy já diferenciava perfeitamente, e deixou-a cair dentro do homem de ouro sorrindo. talvez fosse a sua maneira de sentir que continuaria a cuidar da família, a pensar no futuro do filho, a cumprir os rituais bonitos dos três em direção à felicidade possível (M&E, 2017, p.104).

Como já destacamos, a cena descrita antecipa, de maneira sutil e simbólica, o papel ambíguo que o homem de ouro assumirá ao longo da narrativa. Inicialmente apresentado como um objeto trivial, ou seja, um mealheiro decorativo, ele carrega desde o início uma carga simbólica que transcende sua materialidade. A posição sobre o frigorífico e o gesto ritualístico de depositar moedas evocam práticas de culto e anunciam sua futura metamorfose em entidade sobrenatural. Trata-se de uma figura que já se impõe como presença simbólica e afetiva, conectando o esforço cotidiano ao desejo de futuro, mesmo em meio à precariedade. Essa duplidade entre o banal e o metafísico é fundamental para a lógica do insólito no romance, pois é justamente na superposição entre gesto comum e potência mítica que se inscreve a crítica ao

sistema. A narrativa, assim, instala o insólito desde os detalhes domésticos, preparando o leitor para o deslocamento ontológico que será promovido mais adiante pela irrupção do fantástico dentro da realidade brutal do trabalho.

Nessa perspectiva, essas aparições, longe de serem meros ornamentos fantásticos, funcionam como espelhos distorcidos da condição dos trabalhadores, cujas vidas são marcadas pela exploração e pelo desgaste físico e emocional. Para tanto, ao justapor o cotidiano brutal dos imigrantes em construções e dos subempregos das mulheres a dias com elementos sobrenaturais, compreendemos que o autor cria um realismo alucinado, onde a presença do irracional não nega a realidade, mas a intensifica, expondo a absurdade de um sistema que reduz seres humanos a engrenagens descartáveis. O insólito, assim, emerge como uma linguagem crítica, capaz de traduzir em imagens perturbadoras a violência estrutural do capitalismo.

Assim, entendemos que *Mãe* transforma a narrativa em um espaço de reflexão metafísica sobre a existência do capitalismo tardio. Por conseguinte, o insólito, longe de ser um recurso escapista, torna-se ferramenta para desvendar as fissuras de um sistema que promete ordem, mas gera caos, um caos tanto material quanto espiritual. As figuras míticas, por exemplo, não oferecem redenção; antes, destacam a solidão humana em um universo indiferente, onde até o divino parece conivente com a opressão. A obra, assim, não se limita a denunciar injustiças sociais, porque ela interroga os alicerces metafísicos de um mundo onde o trabalho, em vez de dignificar, esvazia a vida de sentido. Nessa encruzilhada entre o concreto e o transcendente, o insólito não se revela como fuga, mas como lente radical para desmontar as ficções que sustentam a racionalidade de um sistema intrinsecamente absurdo.

Por fim, no último romance da tetralogia das minúsculas, a *máquina de fazer espanhóis* (2016), o insólito surge como um espelho da desilusão metafísica que assombra a velhice, transformando o asilo onde o protagonista Silva vive em um palco onde a morte e a memória dançam em um jogo de espelhos. O ambiente do lar de idosos, longe de ser um espaço de repouso, torna-se um labirinto onde o real se dissolve e vozes de mortos ecoam nos corredores, figuras do passado materializam-se como espectros, e o tempo perde sua linearidade, embaralhando lembranças e alucinações. A solidão de Silva, amplificada pela perda da esposa e pelo abandono familiar, não se limita ao isolamento físico, ela se expande para uma desconexão existencial, onde a fronteira entre o vivido e o imaginado se desfaz.

Sendo assim, o insólito, nessa narrativa, também não é mero artifício fantástico, mas a linguagem mesma do desamparo, traduzindo em imagens perturbadoras a angústia de um homem confrontado com o esvaziamento de sua própria narrativa pessoal.

com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. pensamos, existe ainda, está dentro de nós, ilusão que criamos para que se torne todavia mais humilhante a perda e para que nos abata de uma vez por todas com piedade. e não é compreensível que assim aconteça. com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder (Mãe, 2016, p.35-36).

O trecho citado revela de forma pungente o colapso da lógica emocional diante da morte, expondo uma tentativa fracassada de racionalizar o luto e impor limites ao sofrimento. A voz narrativa de Silva, marcada por um tom de resignação amarga, reflete a impossibilidade de separar razão e afeto, vida e ausência, instaurando um estado de suspensão existencial que aproxima o enlutado da desumanidade que pretende evitar. Essa experiência de perda, longe de ser elaborada por meio de uma linguagem reconfortante, é lançada num registro de estranhamento que se projeta sobre todo o romance. A oscilação entre a lucidez e o delírio de Silva não se apresenta como desequilíbrio individual, mas como efeito de um sistema que despessoaliza o envelhecimento e transforma a velhice em território de exílio simbólico e de descarte. Compreendemos que a partir dessa fissura entre o que é e o que persiste, o insólito instala-se como estratégia narrativa capaz de dar forma àquilo que a razão já não alcança, ou seja, o vazio do amor que sobrevive à morte, o corpo que insiste mesmo sem função e a memória que continua a assombrar o presente.

Ademais, na narrativa, o insólito também irrompe por meio de eventos inexplicáveis como a descrição de uma máquina simbólica que fabrica identidades esvaziadas e reflete o colapso da razão diante do envelhecimento e da proximidade da morte.

o espanhol henrique dizia que a noite entravam uns homens pelo seu quarto dentro, cumprimentavam o senhor medeiros, que se mexia e lhes falava com confiança, e depois montavam sobre ele um aparato estranho de cabos e mangueiras, de ecrãs e coisas de computador, como teclados e até godés e tubos de ensaio onde fumegavam

preparos químicos. durante a noite, esses homens iam para ali com ar de cientistas secretos, dos quais ninguém sabia nada, e montavam uma tremenda máquina de transformar portugueses em espanhóis (Mäe, 2016, p. 241).

No trecho, identificamos que a cena narrada pelo personagem Henrique, embora envolta em delírio e humor absurdo, revela uma crítica profunda à despersonalização institucional imposta aos idosos. A suposta máquina de transformar portugueses em espanhóis, com seus cabos, fumos e cientistas secretos funciona como alegoria do processo simbólico de apagamento identitário ao qual os sujeitos envelhecidos são submetidos. A presença desse aparato fantástico na narrativa, longe de ser mero elemento fantasioso, traduz a percepção distorcida, porém reveladora, de uma realidade em que a subjetividade é manipulada por forças impessoais e incompreensíveis. Ao fundir tecnologia, ciência e magia em um mesmo gesto narrativo, o texto desestabiliza as fronteiras entre razão e delírio, propondo o insólito como chave de leitura para um mundo em que o envelhecimento já não encontra tradução adequada nos moldes racionais da modernidade.

Sendo assim, é a partir desse ponto que o romance aprofunda sua crítica à lógica burocrática e utilitária, deslocando a narrativa do campo da denúncia social para uma meditação existencial e metafísica sobre o esvaziamento da experiência humana. Nesse sentido, o senhor Silva, personagem principal do romance, encontra-se reduzido a um número em um sistema que trata idosos como descarte, vê sua história pessoal ser engolida por uma lógica burocrática e desumana, enquanto o asilo se transforma em um microcosmo do absurdo. A confusão entre vivos e mortos, entre memórias reais e invenções da mente senil, expõe a fragilidade das certezas que sustentam a existência, já que se a razão não consegue dar sentido à finitude, o insólito emerge como a única forma de narrar o indizível. A repetição obsessiva de gestos cotidianos, como a arrumação de sapatos, ganha contornos ritualísticos, quase místicos, revelando como o trivial se torna grotesco quando desprovido de propósito.

Assim, ao aproximar-se de questões filosóficas sobre a morte e o desamparo, o insólito na obra transcende o individual para tornar-se uma alegoria da condição humana. A máquina do título, mais que um objeto fantástico, é metáfora de um sistema social que massifica identidades e apaga subjetividades, reduzindo a vida a uma sequência mecânica de gestos vazios. A fusão entre o realismo cru da velhice marginalizada e elementos sobrenaturais, como diálogos com entidades inexistentes,

tensiona a noção mesma de humanidade, questionando até que ponto a razão é capaz de enfrentar o abismo da finitude. Valter Hugo Mãe, assim, não usa o insólito para escapar da realidade, mas para desnudá-la, pois em um mundo onde a morte é o único destino certo, o fantástico torna-se a linguagem mais honesta para falar do medo, da perda e da busca frustrada por significado em um universo indiferente.

Para concluir este tópico, é possível afirmar que, ao longo da tetralogia das minúsculas, Valter Hugo Mãe elabora uma poética do insólito que não se ancora nas categorias clássicas do fantástico ou do maravilhoso, mas que se estrutura a partir da ruptura sutil e contínua com os sistemas de sentido hegemônicos. O insólito, nesse contexto, emerge como sintoma do colapso da razão moderna, seja diante da violência, da precariedade, do desamparo metafísico ou da velhice institucionalizada. Ao invés de inserir o extraordinário como exceção ou surpresa, o autor o incorpora ao tecido do cotidiano, revelando a absurda normalidade daquilo que deveria causar espanto.

Assim, suas narrativas não propõem mundos paralelos, mas desmontam as ilusões de coerência e estabilidade do mundo dito real, instaurando uma crise de percepção que força o leitor a confrontar a fragilidade das verdades construídas. É nesse deslocamento que o insólito encontra sua potência epistêmica, já que ao desestabilizar as fronteiras entre o possível e o impossível, ele convoca outras formas de ver, sentir e interpretar a realidade. À luz dessas reflexões, passamos agora à análise conceitual dos principais gêneros que compõem o campo do insólito literário, a fim de delimitar com maior precisão o lugar de nossa proposta analítica.

3.2 Definições conceituais do macrogênero insólito: o fantástico, o maravilhoso, o grotesco e o absurdo

3.2.1 O Fantástico

A teoria do fantástico proposta por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2017), representa uma das tentativas mais sistemáticas e influentes de definir esse tipo de narrativa a partir de critérios formais e efeitos de recepção. Para Todorov (2017), o fantástico se constitui fundamentalmente como uma experiência de hesitação, na qual tanto o leitor quanto o personagem enfrentam um evento que desafia as leis naturais conhecidas e não sabem se devem interpretá-lo como fruto de

uma ilusão (o estranho) ou como a irrupção do sobrenatural (o maravilhoso), nas palavras do teórico:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário (Todorov, 2017, p. 31).

Nessa perspectiva, é exatamente nesse intervalo, nesse momento de indecisão, que o fantástico segundo o autor se realiza como gênero. Assim, ele é definido não apenas por seus elementos temáticos como fantasmas, vampiros ou metamorfoses, mas sobretudo por seu efeito de leitura. O que caracteriza o fantástico, portanto, não é o conteúdo sobrenatural em si, mas o modo como ele é percebido e interpretado pelo leitor e pelos personagens. Isso porque, a dúvida instaurada entre a explicação racional e a aceitação do sobrenatural é sustentada ao longo da narrativa, provocando um estado de tensão cognitiva que suspende as categorias tradicionais de realidade. Trata-se, portanto, de um jogo de ambiguidade que exige do leitor uma postura ativa e vigilante, uma vez que ele precisa constantemente decidir entre confiar na lógica interna do texto ou aceitar sua possível ruptura.

Compreendemos que essa concepção do fantástico, à luz da reflexão do teórico Todorov (2017), está profundamente influenciada pelos estudos estruturalistas e pela epistemologia moderna, o que coloca o leitor no centro da experiência estética e aproxima o gênero de um campo de experimentação filosófica, no qual o fantástico não apenas narra o insólito, mas interroga os limites do conhecimento, da percepção e da linguagem, funcionando como um dispositivo que desestabiliza certezas ontológicas. Nesse sentido, ao exigir do leitor a suspensão provisória da crença em um mundo regido por leis naturais fixas, o fantástico instaura um espaço de incerteza radical, onde a própria noção de realidade é posta em xeque. Dessa forma, o gênero assume uma função crítica, ao dramatizar os conflitos entre razão e imaginação, entre o visível e o oculto, entre o possível e o impossível.

Por conseguinte, ainda em sua obra seminal sobre o fantástico, Todorov (2017) nos apresenta uma genealogia do fantástico que aponta para o seu surgimento no fim do século XVIII e apogeu no século XIX, num contexto em que a razão iluminista começava a conviver com o desencanto do mundo moderno e a ascensão do

irracional. Nesse sentido, autores como Horace Walpole (*O castelo de Otranto*, 1764), Ann Radcliffe (*Os mistérios de Udolpho*, 1794), Charles Maturin (*Melmoth, o errante*, 1820), e E.T.A. Hoffmann (especialmente em *O homem de areia*, 1817) são considerados precursores do gênero, criando atmosferas de dúvida entre o natural e o sobrenatural e, mais tarde, escritores como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant se tornariam expoentes do fantástico clássico, com narrativas que exploram o colapso da razão diante do irracional. Por último surgem nomes como Henry James, em *A volta do parafuso* (1898), e Kafka, já no início do século XX, que são por vezes apontados como os últimos grandes autores de um fantástico que ainda operava no registro da hesitação, ou seja, antes que o gênero se diluísse em outras formas narrativas.

Nessa perspectiva, ainda de acordo com Todorov (2017), o declínio do fantástico clássico está vinculado a dois fenômenos principais que são: o esgotamento estrutural da hesitação como motor narrativo e, de forma crucial, o impacto da psicanálise no campo literário e cultural. Sendo assim, o avanço das teorias freudianas e, posteriormente, lacanianas, fez com que o sobrenatural passasse a ser recodificado como manifestação simbólica do inconsciente. Nesse sentido, os fantasmas tornaram-se metáforas de desejos reprimidos e as casas assombradas, símbolos do retorno do recalcado. Assim, aquilo que antes era lido como inexplicável ou possivelmente sobrenatural passou a ser interpretado por meio de categorias psicológicas, deslocando o efeito de hesitação para um plano interno, subjetivo, e tornando-o funcionalmente assimilável. Em outras palavras, o desconhecido foi domesticado pela linguagem do trauma, do desejo e da neurose, convertendo o fantástico em estranho psicológico.

Embora a formulação proposta por Tzvetan Todorov (2017) represente uma contribuição essencial para a compreensão do fantástico na literatura, sua delimitação rígida e formalista foi amplamente debatida e revista por estudos posteriores. Entre eles, destacam-se Irene Bessière e Filipe Furtado, cujas abordagens ampliam e problematizam os limites do conceito. Bessière, em sua obra *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974) e Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), desenvolvem essas revisões teóricas que se fazem fundamentais para o recorte que propomos nesta tese, uma vez que permitem deslocar o entendimento do fantástico como um gênero fechado para comprehendê-lo como uma categoria estética e epistemológica mais ampla, capaz de revelar as fissuras da

racionalidade moderna e a complexidade das formas de representação do insólito na literatura contemporânea.

Nesse sentido, Irene Bessière (1974), em particular, rejeita a ideia de que o fantástico possa ser encerrado em uma estrutura epistemológica datada. Em seus estudos sobre o insólito e o imaginário, Bessière afirma que o fantástico é menos um gênero no sentido clássico e mais uma modalidade narrativa que se reconfigura de acordo com as transformações históricas e simbólicas da cultura. Para ela, o gênero “supõe uma lógica ao mesmo tempo formal e temática” (Bessiere, 1974, p. 10, tradução nossa), assim, o fantástico não desaparece, mas se modifica, assumindo formas híbridas, interdisciplinares e interculturais, sobretudo na contemporaneidade, marcada pela crise das grandes narrativas. Bessière critica o que denomina como uma “obsessão classificatória” de Todorov (2017) e propõe uma abordagem mais fluida, que comprehende o fantástico como uma expressão do mal-estar moderno, atravessada por desejos, ansiedades e imaginários sociais.

Nesse horizonte, Filipe Furtado apresenta críticas contundentes à definição todoroviana, ao considerar que a ênfase na hesitação do leitor como critério central do fantástico desvia o foco dos aspectos estruturais do texto. Para ele, esse deslocamento torna a definição excessivamente dependente de fatores externos e subjetivos, como a reação do leitor ou do narratário, em detrimento da ambiguidade constitutiva da narrativa. Em oposição a essa perspectiva, Furtado propõe que o fantástico seja compreendido como o resultado de uma construção textual autônoma, sustentada por um equilíbrio instável entre o natural e o sobrenatural. A ambiguidade, nesse contexto, não é um efeito aleatório da leitura, mas uma força interna ao discurso, que emerge da articulação de elementos contraditórios no plano da história e da enunciação.

Como afirma o autor, “o fantástico se constitui [...] como uma narrativa cuja função principal é manter a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural até o final do texto” (Furtado, 1980, p. 36), o que significa que sua eficácia depende da permanência dessa irresolução, e não de seu esclarecimento. Assim, o fantástico não se dissolve com a resolução narrativa nem com uma eventual releitura, pois seu cerne não está na dúvida momentânea, mas na manutenção irredutível de uma tensão irresolúvel entre ordens excludentes de realidade. Essa concepção confere ao fantástico maior autonomia formal e epistemológica, situando-o como um território

narrativo que resiste à estabilização e à lógica explicativa própria da razão instrumental.

Diante dessas críticas e ampliações, comprehende-se que a proposta de Todorov (2017), ainda que seminal, descreve um momento específico da literatura fantástica, aquele em que o moderno ainda acreditava poder distinguir com clareza entre razão e irracionalidade. No entanto, autores mais contemporâneos como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Italo Calvino, ao fragmentarem o real e recusarem o pacto da verossimilhança, já apontavam para um fantástico pós-moderno ou pós-clássico, em que a hesitação se dá não entre o natural e o sobrenatural, mas entre diferentes planos ontológicos, subjetivos e metalinguísticos. O fantástico moderno, assim, dilui as fronteiras entre o real e o imaginado, tornando-se muitas vezes inseparável do absurdo, do metafísico e do simbólico.

Em resumo, a teoria de Todorov (2017) fornece uma base sólida para compreender o funcionamento do fantástico clássico, mas revela-se insuficiente para abranger a riqueza e a pluralidade de manifestações do insólito na literatura contemporânea. As críticas de Bessière (1974) e Furtado (1980) ao ampliarem os limites do conceito, abrem caminho para uma abordagem transversal e intercultural do fantástico, não como um gênero encerrado, mas como um modo de ver e narrar o mundo em crise, uma ferramenta de leitura e criação que permanece ativa justamente porque se adapta às mutações da sensibilidade moderna e às novas inquietações da subjetividade global.

Para aprofundar ainda mais o escopo teórico acerca do gênero fantástico e superar os limites da definição todoroviana centrada na hesitação, recorremos à contribuição do teórico catalão David Roas, professor da Universidade Autônoma de Barcelona, cujas obras, entre elas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) propõem uma reformulação significativa do conceito. Roas afasta-se da ideia de que a hesitação seria o traço definidor do fantástico, uma vez que, para ele, o elemento essencial não reside na indecisão entre uma explicação racional ou sobrenatural dos eventos, mas na efetiva irrupção do sobrenatural em um universo regido por leis naturais. O fantástico, assim, se configura como uma violação do real, um rompimento que desestabiliza a percepção de uma realidade unívoca e racional, independentemente de haver ou não ambiguidade interpretativa. Nas palavras do autor:

a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquele que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

Dessa forma, Roas concebe o fantástico como uma categoria cuja função é desestabilizar os códigos da realidade, introduzindo o “outro” e o oculto aquilo que escapa à compreensão racional e que ameaça os limites seguros da existência humana. Essa violação do real provoca uma reação específica, o medo. Para o autor, o medo é uma emoção central no efeito fantástico, diferentemente da hesitação, e corresponde à consciência de uma ameaça presente, concreta ou imaginária, que desafia a segurança ontológica do sujeito. Assim, o fantástico suscita perplexidade, medo, obrigando-nos (leitor e personagem) a buscar uma explicação aproximando-se das definições clássicas de horror formuladas por autores como H. P. Lovecraft, para quem a emoção mais antiga e mais intensa da humanidade é justamente o medo.

Em diálogo com Jean Delumeau, Roas (2011) distingue entre medo e angústia, apontando que o medo possui um objeto determinado, como um monstro, um espectro, uma ameaça concreta, ao passo que a angústia, de natureza indefinida, mergulha o sujeito na inquietude difusa e no mal-estar sem causa aparente. Apesar disso, ambas as emoções se interligam, formando um contínuo de reações psíquicas à transgressão da ordem do real. A partir de Delumeau, ele observa que o ser humano, incapaz de sustentar por muito tempo uma angústia infinita, tende a transformá-la em medos mais específicos, como forma de torná-la suportável: “lo que hace el ser humano – dado que es imposible mantenerse afrontando durante mucho tiempo una angustia infinita e indefinible – es transformar y fragmentar su angustia en miedos precisos (acerca de algo o de alguien), con los que es más fácil enfrentarse” (ROAS, 2011, p. 83).

Com essa formulação, Roas (2011) retoma e reposiciona debates clássicos sobre o efeito do fantástico na recepção, discutindo a centralidade do medo como componente afetivo e estético. Ele destaca ainda que, embora autores como Penzoldt,

Caillois, Bessière e Rosemary Jackson reconheçam a importância do medo para a literatura fantástica, outros como Todorov, Finné e Belevan rejeitam essa emoção como condição necessária do gênero. Nesse sentido, a proposta de Roas (2011), ao contemplar tanto as narrativas marcadas pela ambiguidade quanto aquelas em que o sobrenatural é evidente, amplia as fronteiras do fantástico e oferece uma chave conceitual fundamental para os objetivos desta tese que pretende compreender o insólito não como uma suspensão provisória da razão, mas como ruptura estrutural da realidade consensual, com implicações ontológicas, epistemológicas e afetivas.

Por conseguinte, apesar de diferenças metodológicas, David Roas (2011) e Tzvetan Todorov (2017) convergem na definição do maravilhoso, compreendido por ambos como o regime narrativo no qual o sobrenatural não entra em conflito com a realidade, sendo plenamente aceito pelas personagens e pelo universo ficcional sem gerar hesitação ou estranhamento. Assim, como observa Roas (2014), quando o evento sobrenatural é plenamente integrado ao mundo narrado, como ocorre nas histórias de fadas, mitos religiosos ou narrativas protagonizadas por gênios e deuses, não se instaura uma narrativa fantástica propriamente dita, uma vez que tais seres não desestabilizam a lógica interna do universo em que atuam, nem interferem na concepção de realidade do leitor. O maravilhoso, portanto, pressupõe a coexistência pacífica entre o sobrenatural e o mundo narrativo, ao passo que o fantástico, em sua essência, nasce da perturbação e da ruptura.

Roas (2014) também aprofunda a dimensão relacional do fantástico ao enfatizar o papel do leitor como agente indispensável para sua efetivação. Para o autor, o fantástico só se realiza plenamente quando o leitor confronta a história narrada com o seu próprio horizonte de realidade. Sendo assim, é essa tensão entre o que se lê e o que se reconhece como plausível que se ativa o efeito fantástico, pois a definição do real, nesse sentido, é sempre culturalmente condicionada, pois depende do conhecimento acumulado, das crenças dominantes e das concepções de mundo compartilhadas em determinado momento histórico. Essa perspectiva aproxima Roas (2014) da leitura já apontada por Irene Bessière (1974), para quem o fantástico ergue-se justamente no intervalo entre o real e os sujeitos históricos que o percebem, isso porque, segundo a autora, o gênero está em constante diálogo com as formas culturais de recepção, sendo atravessado pelas estruturas simbólicas e cognitivas de sua época. Como Bessière (1974) mesmo aponta, o fantástico não é um dado fixo, mas uma relação que se estabelece entre discurso, tempo e crença.

Desse modo, tanto Roas (2011) quanto Bessière (1974) deslocam o entendimento do fantástico de uma definição formal para uma concepção mais dinâmica, atenta ao contexto cultural e à instabilidade do real. Nesse sentido, a literatura fantástica, nesse quadro, torna-se um campo privilegiado para problematizar os limites entre o visível e o invisível, o normativo e o anômalo, o familiar e o inquietante, sempre em consonância com o repertório cognitivo e afetivo do leitor. Essa perspectiva será fundamental para a abordagem que propomos nesta tese, na medida em que comprehende o fantástico não como um código fixo, mas como um operador de desestabilização dos sentidos dominantes da realidade.

3.2.2 O Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso

O conceito de *maravilhoso* tem raízes profundas na tradição cultural ocidental, surgindo com força na literatura da Antiguidade Clássica e se consolidando na Idade Média, especialmente nas epopeias, nas hagiografias e nas narrativas mítico-religiosas. Derivado do latim *mirabilia*, que remete ao espanto, ao prodigioso e ao admirável, o maravilhoso constitui uma forma de narrar em que o insólito não provoca estranhamento, mas é plenamente aceito como parte natural da ordem do mundo. Elementos como milagres, magias, seres fantásticos, objetos encantados ou intervenções divinas integram-se à realidade narrativa sem ruptura ou hesitação, refletindo uma cosmovisão em que o sobrenatural é ontologicamente legítimo. Trata-se de uma literatura cuja verossimilhança se pauta por uma verdade teológica e simbólica, em que o sensível e o inteligível, o empírico e o metaempírico se fundem.

Na Idade Média, essa forma de narrativa expressa e reforça uma estrutura de pensamento hierárquico e teocêntrico. Como aponta Jacques Le Goff em *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval* (1983), o maravilhoso medieval é uma espécie de contrapeso à banalidade da vida cotidiana, funcionando como espaço simbólico onde os desejos humanos encontram realização, ainda que sob o manto da fé ou da fantasia, nesse sentido, de acordo com o autor:

O cristianismo se expande por mundos que trazem como patrimônio culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais do que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertence exatamente aos extratos antigos. Todas as sociedades segregam – umas mais outras menos – maravilhoso, mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior. Dado que essas heranças são heranças que

continuaram, o cristianismo encontrou-as diante de si ao longo de toda a sua existência (Le Goff, 1983, p. 17).

Assim, em obras como *A Demanda do Santo Graal* (1988), os cavaleiros da Távola Redonda convivem com magos, bestas sobrenaturais, objetos sagrados e manifestações divinas sem questionar sua origem ou veracidade, pois o insólito é parte constitutiva do mundo narrado. Essa naturalização do maravilhoso se ancora na cosmovisão teocêntrica da Idade Média, em que o plano terreno está intrinsecamente ligado ao divino, e o sobrenatural não representa uma ruptura da realidade, mas sua confirmação. A aventura que move a narrativa, portanto, não nasce da vontade autônoma dos personagens, mas da realização de um desígnio superior, cuja lógica escapa ao entendimento humano. Tal estrutura narrativa reflete uma concepção de mundo pautada na verticalidade do saber e na submissão à autoridade transcendental, na qual o insólito não é um desvio, mas um recurso pedagógico e moral. Como destaca Le Goff, o maravilhoso cristão não substitui completamente os mitos pagãos, mas se sobrepõe a eles, assimilando e reorganizando símbolos ancestrais para servir à nova ordem religiosa. Dessa maneira, o insólito medieval atua como mediador entre a tradição e a fé, entre o imaginário arcaico e a doutrina cristã, funcionando tanto como instrumento de encantamento quanto de doutrinação, pois traduz o mistério do divino em imagens acessíveis à mentalidade da época.

Do ponto de vista teórico, autores como Tzvetan Todorov (2017), Filipe Furtado (1980) e Irlemar Chiampi (1980) se debruçaram sobre as distinções entre os gêneros do insólito, descrevendo sobre o maravilhoso e o realismo maravilhoso de diferentes maneiras. Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2017), descreve o maravilhoso como o polo oposto do fantástico, já que enquanto este provoca hesitação e dúvida, o maravilhoso não exige justificativas. Furtado (1980) reforça essa ideia ao afirmar que, no maravilhoso, o pacto ficcional entre narrador e leitor implica na aceitação apriorística dos fenômenos sobrenaturais, que não carecem de explicações científicas ou lógicas. Chiampi (1980), por sua vez, observa que o maravilhoso pode surgir tanto como um produto da percepção deformada do sujeito quanto como um dado objetivo da realidade narrativa, nas palavras.

Essa naturalização do insólito diferencia profundamente o maravilhoso do fantástico, já que no primeiro, a ordem sobrenatural não se opõe à razão; ao contrário, constitui um prolongamento legítimo do mundo real e, no segundo, como define

Todorov (2017), há uma hesitação persistente entre uma explicação racional e uma sobrenatural, criando um efeito de dúvida que atravessa toda a narrativa. O fantástico, portanto, pressupõe um leitor que compartilha da lógica científica e moderna, ao passo que o maravilhoso requer um leitor inserido em uma cosmovisão em que o sobrenatural é um dado imanente. Essa distinção é essencial para compreender a emergência, no século XX, de um novo gênero que funde elementos do real e do maravilhoso: o realismo maravilhoso.

O realismo maravilhoso emerge especialmente no contexto latino-americano, como forma de representar um mundo em que a racionalidade ocidental não dá conta da complexidade histórica, cultural e espiritual das sociedades pós-coloniais, como não deu conta quando eram autóctones. Irlemar Chiampi é uma das principais teóricas do gênero e, em sua obra homônima *O realismo maravilhoso* (1980), diferencia-o tanto do fantástico quanto do maravilhoso tradicional, pois de acordo com a autora, enquanto o fantástico provoca estranhamento e o maravilhoso substitui o real por uma ordem mágica, o realismo maravilhoso incorpora o insólito à própria tessitura da realidade, sem causar ruptura ou hesitação. O sobrenatural, nesse caso, não é alegoria nem metáfora, mas parte orgânica do real vivido e narrado, como descreve Chiampi no trecho:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (Chiampi, 1980, p. 59).

Nesse sentido, no realismo maravilhoso, o insólito possui causalidade interna, ou seja, está plenamente justificado dentro da diegese. Como observa Chiampi (1980), os eventos inexplicáveis não exigem deciframento por parte do leitor, pois são integrados com naturalidade ao universo narrativo. Trata-se de uma operação estética e ideológica que visa ampliar os horizontes de sentido da realidade, não por via do

delírio ou da dúvida, mas por meio do encantamento. O resultado é o que a autora denomina de reconhecimento inquietante, ou seja, uma percepção do mundo que restitui saberes reprimidos pela racionalidade moderna, como mitos, crenças, religiosidade popular e tradições ancestrais, recuperando, assim, formas de sensibilidade coletivas apagadas pela colonização epistemológica do Ocidente.

A diferença entre o maravilhoso e o realismo maravilhoso, portanto, está tanto na estrutura narrativa quanto no efeito produzido. Nesse sentido, no maravilhoso medieval, a ordem teológica legitima o insólito como extensão da vontade divina, enquanto no realismo maravilhoso, a junção entre *realia* e *mirabilia* opera como uma crítica à fragmentação moderna, propondo uma imagem orgânica e plural do mundo. Assim, enquanto no primeiro o prodígio substitui o real, no segundo ele o amplia, revelando camadas ocultas da experiência histórica e cultural. Nesse sentido, o insólito deixa de ser exterior à razão para tornar-se um índice daquilo que foi silenciado por ela.

Por conseguinte, obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, ilustram esse princípio com maestria. Isso porque, a descrição na narrativa da ascensão de Remédios, a praga da insônia, a chuva de flores ou a morte anunciada em sonhos não causam espanto às personagens nem ao narrador, sendo integrados com naturalidade ao cotidiano do vilarejo de Macondo, pois esses eventos não rompem com o real; antes, desvelam um real mais profundo, impregnado de história, espiritualidade e memória coletiva. O realismo maravilhoso, nesse sentido, não é uma fuga da realidade, mas um mergulho crítico em suas múltiplas camadas.

Fora do contexto latino-americano, o realismo maravilhoso também foi apropriado por autores de outras regiões periféricas, como Portugal e Galícia. Expoentes como Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín utilizam o gênero para revisar criticamente as narrativas históricas de suas nações. Em contos como *Do Deus, memória e notícia* e *Fría Hortensia*, respectivamente, esses escritores recuperam elementos míticos, religiosos e lendários, como celtas, santos, deuses e bruxas, para problematizar a identidade nacional e recontar o passado sob novas lentes. O insólito, nesses casos, não é exterior à história, mas parte de sua reescrita crítica e emancipatória.

Para tanto, ao contrário do fantástico, que mantém o leitor suspenso entre explicações possíveis, o realismo maravilhoso promove uma adesão imediata ao insólito, já que o leitor é convocado não à dúvida, mas ao encantamento. Esse

encantamento, no entanto, não é alienante, pois é um encantamento crítico, que desestabiliza o discurso hegemônico e reabilita vozes silenciadas. Como aponta Chiampi (1980), o realismo maravilhoso toca a sensibilidade do leitor enquanto ser coletivo, propondo uma experiência estética que amplia o contato com outras culturas, outras lógicas e outras formas de ver o mundo.

Assim, o realismo maravilhoso se configura como um gênero de profunda potência político-estética, pois ele não busca apenas emocionar ou entreter, mas atuar simbolicamente sobre as estruturas de poder e de conhecimento, tendo como sua principal operação a de reencantamento do mundo por meio da ficção, resgatando o que foi esquecido, reprimido ou interditado. Nessa perspectiva, ao fundir insólito e cotidiano, razão e magia, história e mito, o gênero propõe um novo modo de ver e viver a realidade, desconstruindo o monopólio da racionalidade ocidental e abrindo espaço para uma multiplicidade de verdades.

Em síntese, enquanto o maravilhoso tradicional opera dentro de uma ordem teológica e o fantástico problematiza os limites da razão, o realismo maravilhoso constitui uma forma de inscrever o insólito no coração da realidade social e cultural. Também, por isso, é um gênero que não nega o real, mas o expande, revelando sua densidade simbólica, histórica e mítica; e, ao fazer isso, não apenas amplia as fronteiras do literário, mas também reconfigura os modos de conhecimento e de existência, convidando o leitor a olhar o mundo com outros olhos, olhos que enxergam, na maravilha, a potência transformadora da narrativa.

Antes de finalizarmos o tópico, vale a pena dizer que priorizamos a reflexão sobre o gênero maravilhoso e realismo maravilhoso porque acreditamos que para discutir o insólito na literatura contemporânea, especialmente em autores como Valter Hugo Mãe, torna-se necessário recuperar e delimitar categorias limítrofes como essas. Isso porque, mesmo que não tenhamos o intuito de classificar rigidamente os romances da *tetralogia das minúsculas* dentro dessa tradição, desejamos evidenciar como certos traços estéticos e simbólicos dessas categorias ajudam a compor o pano de fundo teórico que sustenta nossa compreensão do insólito como fissura na ordem ocidental moderna.

Nesse sentido compreendemos que o maravilhoso e o realismo maravilhoso, tanto em sua definição clássica quanto em sua formulação latino-americana, permitem refletir sobre os modos como o irracional, o sagrado e o mítico habitam as narrativas, demonstrando que o insólito não se configura apenas como elemento de disfunção ou

ruptura, mas como uma presença orgânica do absurdo, do metafísico e do inexplicável. Sendo assim, entendemos que essas categorias, em especial o realismo maravilhoso, nos auxiliam na compreensão de como as manifestações nos romances de Mãe da irrupção do sagrado, da fusão entre o trágico e o onírico, da deformação dos corpos e da presença de entidades que transcendem o tempo histórico são manifestações do insólito que não se submetem à lógica causal da modernidade, tampouco ao realismo estrito.

3.2.3 O Grotesco

De acordo com Wolfgang Kayser, em sua obra *O grotesco* (2013), o termo grotesco passou a ser utilizado no final do século XV, originando-se do italiano *grotta*, palavra que etimologicamente designava um tipo específico de ornamentação que foi encontrada em grutas italianas. Essas decorações, presentes em desenhos, gravuras, pinturas e esculturas, apresentavam combinações inusitadas entre os reinos animal, vegetal e mineral, o que, ainda que de maneira inicial e discreta, rompeu com o ideal clássico da arte do período, fundamentado na mimesis e na verossimilhança.

Nessa perspectiva, ainda de acordo com o autor, no século XVI, tais ornamentos passaram a ser chamados de sonhos de pintores (*sogni dei pittori*). Vale considerar, entretanto, que diversas manifestações com traços grotescos já existiam entre os povos originários em distintas regiões do mundo antes desse marco histórico. Como observa Kayser, o fenômeno do grotesco antecede sua denominação formal, e uma história abrangente desse conceito: “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes) e outras manifestações poéticas” (Kayser, 2013, p. 17). A essa lista do autor, consideramos que caberia ainda acrescentar as expressões latino-americanas, indígenas, africanas, entre outras. Contudo, foi a descoberta das grutas e a catalogação da arte ali presente que consolidaram o ponto de partida da conceituação ocidental do grotesco, que viria a ser reconhecida nos campos da História da Arte e da Estética.

Dessa forma, é fundamental observar que a historiografia comumente adotada para tratar do grotesco, com destaque para os estudos de Victor Hugo (2004), Kayser (2013) e Bakhtin (2010), considerados os principais teóricos da temática, tende a seguir uma perspectiva evolutiva do fenômeno, concentrando-se em seu

desenvolvimento nos países europeus. Além disso, essa bibliografia prioriza as manifestações literárias e das artes plásticas, mencionando o campo das artes cênicas apenas de forma acessória ou em conexão com essas outras linguagens. Por esse motivo, e pelas obras de Kayser (2013) e Mikhail Bakhtin (2010) se destacarem como as contribuições contemporâneas mais relevantes para a teorização do grotesco, iremos nos ater a esse recorte com enfoque eurocêntrico para compreendermos como o conceito se relaciona com o insólito e a análise dos romances que propomos nesta tese.

Para tanto, historicamente, o grotesco percorreu distintos regimes estéticos e simbólicos, assumindo configurações diversas conforme o contexto cultural. Na arte do Renascimento, aparece como ornamento decorativo, vinculado à liberdade da fantasia e ao prazer visual, mas já carrega o germe da perturbação. Durante o Romantismo, consolida-se como categoria estética autônoma e como modo de representar as contradições da modernidade, nesse sentido, deixa de ser apenas o estranho cômico e se aproxima do sublime e do trágico, revelando o lado obscuro da existência. Sendo assim, a literatura romântica, sobretudo na obra de autores como Victor Hugo e Edgar Allan Poe, explora o grotesco como forma de expressar o abismo entre o ideal e o real.

Ao longo do século XX, o grotesco passa a ser objeto de sistematizações teóricas mais elaboradas, especialmente a partir das contribuições de dois autores centrais, que já citamos, Wolfgang Kayser (2013) e Mikhail Bakhtin (2010). Para Kayser (2013), o grotesco é, fundamentalmente, uma forma de inquietação e ruptura ontológica, tanto que o autor o define como “o mundo tornado estranho”, uma experiência estética que desorganiza as relações entre sujeito e realidade, desfazendo as expectativas lógicas e produzindo uma percepção de ameaça e desorientação. O grotesco, segundo essa perspectiva, gera um efeito de desconforto e de angústia, pois desestabiliza o familiar e o transforma em algo inassimilável, nas palavras do teórico: *para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro (...) O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco*” (Kayser, 2013, p.159).

Em contraposição, Bakhtin (2010) propõe uma leitura afirmativa e histórica do grotesco, associando-o à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Para ele, o grotesco manifesta-se principalmente nas festas carnavalescas, nos rituais coletivos e na literatura cômica da época. A figura central dessa estética é o corpo

grotesco, considerado expansivo, aberto, inacabado, e que se funde ao mundo em um processo contínuo de transformação. Esse corpo não é individual, mas coletivo, e sua materialidade é celebrada por meio do riso, da comida, da sexualidade, da morte e do renascimento. O grotesco carnavalesco, portanto, opera como forma de subversão das hierarquias sociais e simbólicas, ao representar o corpo que se distancia das imagens clássicas, como o teórico nos aponta:

São imagens [as do realismo grotesco] ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que a trespassa, confere-lhe um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (Bakhtin, 2010, p. 22).

Essas duas abordagens, a existencial e a popular, evidenciam a multiplicidade de sentidos que o grotesco pode assumir. Se, por um lado, ele pode representar o colapso do sujeito diante da incompreensão do mundo, por outro, pode ser um instrumento de resistência simbólica, de desestabilização das normas e de reinvenção do sensível. Entre o grotesco que fere e o grotesco que regenera, há uma zona de tensão que o torna especialmente potente na arte e na literatura contemporâneas, uma vez que sua força está justamente na ambiguidade e o grotesco nunca é apenas cômico ou trágico, nunca é apenas atraente ou repulsivo, pois ele é simultaneamente tudo isso.

No plano literário, o grotesco manifesta-se por meio de personagens deformados, fusões interespécies, cenas de escatologia, hibridismos formais e transgressões narrativas. São frequentes as figuras monstruosas, os corpos em decomposição, os sujeitos excêntricos ou animalizados, que desafiam os limites da representação do humano. Em obras modernas e contemporâneas, o grotesco é um modo de expor aquilo que foi socialmente reprimido, ou seja, a intimidade, a velhice, a doença, o desejo, o fracasso, a morte, e de dar visibilidade àquilo que a cultura busca excluir ou esconder, pois o grotesco funciona como índice do que está à margem. É nesse horizonte estético e ético que acreditamos que se inscrevem os

romances de Valter Hugo Mãe que compõem o *corpus* literário dessa tese a chamada *tetralogia das minúsculas*, na qual identificamos passagens em que o grotesco adquire formas escatológicas e híbridas, figurando corpos mutilados e animalizados, e funcionando como denúncia da violência estrutural, da opressão patriarcal, da exploração do trabalho e do abandono na velhice.

Além disso, na literatura, o grotesco também é frequentemente utilizado como estratégia de denúncia, crítica e estranhamento, pois ele desmonta o ideal de corpo harmônico, de linguagem transparente e de sujeito coeso, ao apresentar corpos que transbordam, vozes que se multiplicam, narrativas que colapsam. Nesse sentido, sua potência política emerge justamente dessa capacidade de embaralhar as categorias estáveis e de produzir imagens que, por sua excessividade, resistem à assimilação. Assim, o grotesco não se conforma ao regime do visível nem à norma do representável, pois ele exibe aquilo que não deveria ser mostrado, o que também se confirma como uma importante reflexão para análise dos romances de Valter Hugo Mãe, uma vez que identificamos alguns desses mecanismos sendo acionados por meio da exploração radical da linguagem, com sintaxe fragmentada, ausência de pontuação tradicional e escolhas vocabulares que intensificam o estranhamento, bem como pela construção de personagens e cenas que evidenciam a precariedade do corpo e da existência. O grotesco, nesses textos, cumpre, portanto, uma função duplamente estética e política, pois desfigura as formas da norma para dar forma ao que é socialmente desfigurado.

Por conseguinte, acreditamos que esse processo de subversão próprio ao grotesco é o que o aproxima do conceito de insólito, isso porque, embora não sejam categorias equivalentes, ambas compartilham a vocação para desestabilizar o real e provocar uma suspensão das certezas perceptivas e cognitivas. Nessa perspectiva o insólito se manifesta como uma ruptura da lógica do mundo, como um evento que escapa à explicação racional, enquanto o grotesco opera deformando aquilo que se conhece, alterando a forma e o conteúdo do familiar. Nessa dança, ambos produzem estranhamento, o insólito pela irrupção do inexplicável e o grotesco pela presença do inassimilável.

No campo da experiência estética, essa convergência entre grotesco e insólito intensifica-se quando o grotesco abandona o riso carnavalesco e se torna figura da crise, da dor ou da desagregação. Nessas manifestações, o grotesco não é mais apenas excesso cômico, mas figuração do abjeto, do horror ou do trauma. Em tais

casos, o grotesco torna-se insólito porque instala um corpo ou uma imagem que desafia a lógica da realidade consensual e perturba a recepção do leitor. A junção entre as duas categorias é, portanto, produtiva para pensar literaturas como as de Mãe que lidam com o fracasso das estruturas simbólicas e com a violência que elas ocultam.

Assim, o grotesco pode ser compreendido como uma categoria estética e crítica, que se constitui por meio da ambivalência, da deformação e da transgressão, já que ele opera sobre as formas e sobre os sentidos, desestabilizando os códigos culturais e revelando as margens do representável. Ao fazer isso, desvela não apenas o outro da norma, mas também o outro da razão, pois sua força está em sua capacidade de exibir a fragilidade das certezas e de afirmar o inacabado como condição do humano.

Em síntese, o grotesco, desde suas origens até suas ressignificações contemporâneas, revela-se como uma poética do excesso, do desvio e da crise e sua presença na arte e na literatura sinaliza não apenas uma busca formal por inovação, mas uma inquietação ontológica e política. Assim, ao romper com a lógica da harmonia e da pureza, o grotesco oferece uma visão do mundo que incorpora o estranho, o feio, o informe e, nesse gesto, aproxima-se do insólito como experiência de espanto, de instabilidade e de fissura na ordem do real.

3.2.4 O Absurdo

O conceito de absurdo na literatura emerge, com força, na esteira dos acontecimentos históricos e filosóficos que marcam o século XX, especialmente após as duas grandes guerras. Embora seus antecedentes possam ser rastreados em obras como as de Kafka e Dostoiévski, é no pensamento existencialista de Albert Camus, especialmente em *O mito de Sísifo* (2008), que encontramos uma formulação filosófica contundente do absurdo como condição humana. Para Camus, o absurdo nasce do confronto entre o desejo humano por sentido e a opacidade de um mundo que permanece indiferente. Essa tensão funda uma estética própria, em que o sem-sentido, a repetição e a incomunicabilidade substituem os antigos paradigmas de ordem, lógica e progresso.

A literatura do absurdo, assim, se caracteriza pela ruptura das convenções narrativas tradicionais. Em vez de tramas lineares e personagens coerentes, ela

frequentemente apresenta situações paradoxais, linguagem fragmentada, e eventos que desafiam o entendimento lógico. A irracionalidade não é exceção, mas regra: personagens não compreendem as normas que os regem, ou se veem aprisionados em sistemas opacos, como em *O Processo*, de Franz Kafka, em que o protagonista é julgado por um crime que nunca comprehende. Essa opacidade do real não é apenas temática, mas formal, pois compromete também a arquitetura narrativa, tornando a leitura uma experiência de estranhamento e deslocamento.

Apesar de suas especificidades, o absurdo dialoga com o fantástico e o maravilhoso. Todos esses gêneros compartilham a inclinação por subverter a realidade ordinária, mas o fazem de modos distintos. No fantástico, como teorizado por Todorov, há uma hesitação entre o natural e o sobrenatural; no maravilhoso, o impossível é aceito sem conflito, como parte integrante da lógica narrativa. O absurdo, por sua vez, não se funda na hesitação ou na aceitação do sobrenatural, mas na constatação de que o mundo, mesmo real, é opaco, ilógico e indiferente. Se o fantástico problematiza o real e o maravilhoso o transcende, o absurdo o confronta com frieza: não há sentido a ser encontrado, apenas enfrentado.

É nesse sentido que a literatura de Valter Hugo Mäe, particularmente a *tetralogia das minúsculas* — composta por *o nosso reino*, *o remorso de baltazar*, *serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis* — pode ser lida a partir da chave do absurdo. Os romances não apenas apresentam eventos que rompem com a lógica realista tradicional, mas desestabilizam a própria possibilidade de interpretação estável do mundo narrado. Seja por meio de personagens marginalizados, espaços distorcidos ou temporalidades confusas, o autor constrói universos onde o grotesco, o insólito e o metafísico colapsam as fronteiras da racionalidade ocidental.

Nos romances, o absurdo manifesta-se sobretudo nas situações-limite vividas pelos personagens: a espera por um sentido que não vem, o sofrimento sem explicação, a sobrevivência como um ato mecânico, a morte como horizonte não redentor. Em *a máquina de fazer espanhóis*, por exemplo, o asilo se torna um microcosmo da morte em vida, onde o envelhecimento e o esquecimento instauram uma condição de desumanização radical. Em *o apocalipse dos trabalhadores*, a irrupção do homem de ouro no cotidiano precário de andriy funciona como imagem absurda da esperança num mundo que se recusa a oferecer respostas.

Ademais, a linguagem literária de Valter Hugo Mãe, com sua estética fragmentária, ausência de letras maiúsculas e pontuação convencional, colabora para a sensação de desordem, descontinuidade e quebra da inteligibilidade. Essa opção formal reforça o absurdo enquanto estilo e conteúdo, pois desloca o leitor de uma zona de conforto interpretativo e o obriga a lidar com o inacabado, o ambíguo, o contraditório, elementos centrais à estética do absurdo. Assim, a linguagem também falha em comunicar plenamente, revelando sua impotência diante do indizível.

Em suma, a leitura da *tetralogia das minúsculas* à luz do absurdo permite compreender como Valter Hugo Mãe desloca os parâmetros realistas e racionalistas da tradição ocidental. Ao conjugar a dimensão do insólito com uma profunda consciência da precariedade da existência e da linguagem, sua obra inscreve-se numa linhagem estética que, embora não estritamente absurda, partilha com ela a recusa de explicações fáceis, a apostila no estranhamento e a exposição radical da fragilidade humana. O absurdo, portanto, não se impõe como gênero fechado, mas como horizonte ético e estético para pensar a literatura contemporânea.

4 O NOSSO REINO: A INFÂNCIA COMO LENTE DO INSÓLITO

A obra *o nosso reino*, romance de estreia de Mãe, publicado em 2004, relata a história de benjamim, uma criança de oito anos, angustiada com a questão do divino. O romance tem como enredo de fundo o tempo da revolução em Portugal, o antigo regime e os dogmas da igreja, que, em comunhão, geram uma receita cruel para os pequenos moradores da vila, onde se passa a narrativa. A partir do imaginário de benjamim, visitamos o mundo terreno e celestial que se materializa por meio das palavras do menino e dos demais personagens da obra, a exemplo do amigo manuel, da mãe de benjamim e do pequeno núcleo familiar composto por seus irmãos, pai, avós e tia.

A linguagem fragmentada e poética da narrativa, repleta de repetições e hesitações, espelha a desorientação diante de um cosmos indiferente que ao integrar o insólito ao cotidiano, funde o banal e o transcendente. Nesse sentido, buscamos com essa análise demonstrar como o romance não só questiona noções binárias de realidade, como também propõe a infância como espaço privilegiado para repensar a condição humana em sua nudez existencial, revelando-se como um tratado literário sobre a solidão ontológica, onde o insólito é tanto estético quanto ético.

Logo nas primeiras páginas de *o nosso reino*, Valter Hugo Mãe apresenta uma epígrafe para obra, retirada de *O Livro das Horas*, do poeta austríaco Rainer Maria Rilke: “Tu és o herdeiro. / Filhos são herdeiros, / pois que os pais morrem. / Filhos estão e florescem. / Tu és o herdeiro.” Entendemos que essa citação oferece uma chave simbólica e interpretativa que antecipa as principais tensões poéticas, ontológicas e epistemológicas da narrativa, pois a partir dela, é possível mobilizar um imaginário ao mesmo tempo religioso, poético e crítico, que orienta a leitura do romance e revela ressonâncias intertextuais entre os dois autores.

Durante muito tempo, a obra de Rilke foi lida como expressão de profunda religiosidade, e *O Livro das Horas* interpretado como manifestação de uma espiritualidade lírica e devocional. Como observa Moosburger (2024), leitores e teólogos viam na poesia rilkeana a busca por um *homo religiosus*, alguém capaz de se dirigir a Deus com fervor e esperança. Contudo, essa leitura tem sido progressivamente tensionada por uma crítica que identifica, no lugar de uma religiosidade tradicional, a construção de uma “religião poética”, na qual o divino não antecede o homem, mas é por ele criado, através da arte e da linguagem.

Essa ambivalência entre religiosidade e invenção estética é fundamental para compreendermos o uso que Mãe faz da poesia de Rilke ao escolher justamente esse trecho como epígrafe. Segundo Moosburger (2024), Rilke herda uma linhagem romântica que reage à morte de Deus não com niilismo, mas com a criação poética de um novo sagrado. O poeta se torna, então, profeta e sacerdote de um mundo onde a transcendência nasce da imanência, ou seja, a ideia de herança, nesse contexto, é inseparável da de criação, pois herda-se o vazio, a ausência e a finitude, e cabe ao poeta preencher os espaços pela linguagem. Em *o nosso reino*, a criança-narradora é também herdeira de um mundo em ruínas, pois enfrenta o alcoolismo do pai, a morte dos irmãos e o suicídio da mãe; e sua voz fabulatória é simultaneamente lírica e disfuncional, já que reconfigura os sentidos de bem, mal, corpo e sagrado.

Ademais, a aproximação entre os autores pode ser ampliada pela análise do título do romance, já que *o nosso reino* remete imediatamente à oração católica do Pai-Nosso “venha a nós o vosso reino”, evocando uma liturgia que, como alguns estudiosos¹² já observaram, adquire na obra contornos profanos e dissidentes. Nesse sentido, a epígrafe potencializa essa leitura ao inscrever a narrativa numa lógica simbólica de herança espiritual e transição de poder. Contudo, Mãe subverte a promessa de um reino celestial, pois o reino de que se trata é terreno, grotesco, precário e infantil. Para tanto, assim como em Rilke, a transcendência é imanente, construída a partir da dor, da linguagem e da infância.

Além disso, a epígrafe enfatiza a responsabilidade radical do sujeito diante da ausência de transcendência, já que em Rilke, o poeta é convocado a criar um deus a partir de si, por isso o verso “Tu és o herdeiro” é compreendida como um chamado à autossuficiência criadora. Para tanto, no romance de Mãe, o menino-narrador também é impelido a nomear e fabular um mundo sem mediações adultas, onde a linguagem vacila e o sagrado brota da dor e da imaginação. A morte dos pais e de Deus inaugura, paradoxalmente, a possibilidade de criação de um novo reino, forjado pela infância e pela palavra.

¹² A leitura do romance *o nosso reino* como uma narrativa que desestabiliza os signos da tradição religiosa católica tem sido desenvolvida por estudiosos como Filipe Reblin (2016), que interpreta a obra como uma fabulação crítica da espiritualidade na infância, e Carlos Manuel da Silva Marques (2009), que analisa a desconstrução dos valores de “Deus, Pátria e Família” no contexto da literatura da pós-modernidade, observando como a referência litúrgica do título se resignifica em um horizonte de dissidência simbólica.

Por fim, Mãe tensiona a própria noção de herança, tendo em vista que o filho não apenas recebe um legado falido social, religioso, afetivo, como o recusa e o reinventa. O narrador de *o nosso reino* habita um universo em que o discurso religioso é, ao mesmo tempo, fonte de fascínio e instrumento de opressão, e em que o sagrado assume formas híbridas, poéticas e desestabilizadoras. Em diálogo com Rilke, o romance não apenas reverbera a “religião poética”, mas a problematiza, pois se para Rilke a poesia poderia redimir a ausência do divino, Mãe parece duvidar até mesmo dessa promessa, explorando os limites do indizível, do insólito e do abjeto.

Assim, a epígrafe não apenas estabelece uma ponte intertextual entre os dois autores, como revela afinidades profundas entre seus projetos literários. Nesse sentido, ambos reconhecem a falência dos discursos tradicionais religiosos, patriarcais, metafísicos e propõem, em seu lugar, uma criação que brota da ausência e da experiência vivida, pois elegem a linguagem poética como meio de consagração do mundo e gesto de resistência à contingência. Assim sendo, se para Rilke, o homem é o ancestral de um deus e a poesia o lugar de sua criação, Mãe constrói, em *o nosso reino*, um universo onde o menino, herdeiro de um mundo desfeito, funda pelas palavras um outro reino estranho, trágico, inaugural.

4.1 O Insólito como Estrutura Narrativa

Em *o nosso reino* o insólito estrutura-se como um dos pilares fundamentais da narrativa, operando não apenas como recurso estilístico, mas como um modo singular de representar o mundo interior da infância marcada por morte, fé e desamparo. Nesse sentido, compreendemos que na narrativa o insólito não se limita ao extraordinário ou ao fantástico tradicional, mas funda-se numa lógica ambígua que desafia a separação entre realidade e imaginação, natural e sobrenatural, causada principalmente pela escolha da voz narrativa infantil, a qual nos aprofundaremos mais à frente. Por conseguinte, essa tensão também sustenta a tessitura simbólica do romance e revela um universo marcado pela presença constante da morte e pela tentativa de transcendê-la através da linguagem e da religiosidade.

A figura do homem mais triste do mundo é o primeiro grande símbolo dessa lógica insólita, já que a apresentação do personagem revela um ser mítico e com traços sobrenaturais, como podemos perceber a seguir:

era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pessoas da terra, impressionadas com a sua expressão e com o modo como partia as pedras na cabeça ou abria bichos com os dentes tão caninos de fome. era o homem mais triste do mundo, diziam, incapaz de fazer mal a alguém, apenas metendo dó, com olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo (Mãe, 2012 p. 11).

A descrição inicial do homem mais triste do mundo traduz sua natureza profundamente ambígua, pois trata-se de uma figura que escapa a categorizações usuais, reunindo aspectos opostos. De um lado, exibe traços animalescos e violentos, como abrir “bichos com os dentes tão caninos de fome”; de outro, apresenta uma docilidade comovente e uma tristeza que desperta compaixão nos habitantes da aldeia, já que seus “olhos de precipício” funcionam como imagem simbólica de um abismo emocional, um lugar de queda e desamparo, e reforçam sua condição liminar situada entre o humano e o inumano, o monstruoso e o compassivo. Essa ambiguidade é central para a compreensão do personagem, que, embora presente no cotidiano da vila, permanece cercado de mistério, funcionando como uma encarnação do luto coletivo e da presença constante da morte.

Nesse contexto, a presença contínua do homem mais triste do mundo na narrativa tensiona os limites entre o real e o imaginário, permitindo múltiplas leituras simbólicas, entre elas a intertextualidade com figuras da mitologia greco-romana, como Caronte¹³, o barqueiro do Hades, que transporta as almas dos mortos, já que o homem mais triste do mundo: “*recolhia os mortos, juntava-os um a um nos braços, e dava-lhes terra e silêncio para comerem, até que parecessem a terra e o silêncio*” (Mãe, 2019, p. 17). Entretanto, sua função não se restringe à condução das almas,

¹³“Caronte, em grego Χέρων (Kháron), cuja etimologia é controvertida. Popularmente o nome é tido como eufemismo; Kháron proviria do verbo χαί/rein (khaírein), “alegrar-se”, donde Caronte seria o “amável” ou o “brilhante”. Trata-se, no mito, de um gênio do mundo infernal, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades, pelo pagamento de um óbolo. Em vida ninguém penetrava em sua barca, a não ser que levasse, como Enéias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Core. Héracles, quando desceu ao Hades, forçou-o, à base de bordoadas, a deixá-lo passar. Como castigo, por “haver deixado” um vivo atravessar os rios, o barqueiro do Hades passou um ano inteiro encadeado. Parece que Caronte apenas dirige a barca, mas não rema. São as almas que o fazem. Representam-no como um velho feio, magro, mas extremamente vigoroso, de barba hirsuta e grisalha, coberto com um manto sujo e roto, e um chapéu redondo. Nas pinturas tumulares etruscas, Caronte aparece como um demônio alado, a cabeleira eriçada de serpentes, segurando um martelo. Isto dá a entender que o Caronte etrusco é um “demônio da morte”, aquele que “mata” o moribundo e o arrasta para o Hades.” (Brandão, 1987, p. 317).

mas à transformação do morto em memória sensível, pois ele atua como mediador entre a permanência e o esquecimento, como um ser liminar.

Ademais, a percepção da criança diante dessa figura, mistura fascínio e terror, como é possível destacar no trecho: “claro que temi sempre que viesse por mim. por isso media os meus actos, temia a deus, qualquer erro poderia abrir-me as portas do inferno” (Mãe, 2019, p. 19). É nessa chave que o insólito se articula com a subjetividade infantil como forma de elaborar, por meio do fantástico e do grotesco, os limites da existência, da culpa e da mortalidade. A narrativa incorpora a lógica da imaginação da criança, que chega a sugerir que o homem mais triste do mundo devora as pessoas e as transforma em seres monstruosos: “deve comer as pessoas e na sua barriga transformá-las em bichos ferozes que lhe saem pelo cu à noite” (Mãe, 2019, p. 21).

Por conseguinte, é nessa mesma chave do grotesco que surge a figura do cão infernal, que junto ao homem mais triste do mundo, constrói um intertexto mais claro da narrativa com o mito greco romano, pois pode ser associado a Cérbero¹⁴, o cão tricéfalo que guarda a entrada do mundo dos mortos na mitologia clássica. No romance, a figura do cão tem menor menção, mas é de grande importância na construção desse universo sobrenatural que paira a narrativa.

o homem mais triste do mundo voara por sobre o telhado da minha casa. quem pensava ele que eu seria, tão ordinário, a inventar coisas para que acreditássemos que ali não acontecia nada de especial. e o senhor luís que roncava por dentro do peito, e a louca suicida a assombrar o rochedo do rio, e aquele cão que vinha dos arvoredos, preto como um puma, os velhos juravam que existia e eu vi-o tão bem passar de cabeça em chamas no corredor de minha casa aquando daquela páscoa em que o senhor luís chamara a morte (Mãe, 2012, p. 18).

¹⁴ “Cérbero é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o império dos mortos e lhe interditava a entrada aos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída. Segundo Hesíodo, o guardião infernal tinha cinqüenta cabeças e voz de bronze. A imagem clássica, porém, o apresenta como dotado de três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçados de serpentes. Um dos trabalhos impostos por Euristeu a Héracles foi o de descer ao Hades e de lá trazer o monstro. Após iniciar-se nos Mistérios de Elêusis, o herói desceu à outra vida. Plutão permitiu-lhe cumprir a tarefa, desde que dominasse a Cérbero sem usar de armas. Numa luta corpo a corpo, o filho de Alcmena o venceu e o trouxe meio sufocado até o palácio de Euristeu, que, apavorado, ordenou a Héracles que levasse o monstro de volta ao Hades” (Brandão, 1986, p. 243).

Ao lado do homem mais triste do mundo, cuja aparição aérea confirma sua condição sobrenatural, o cão configura-se como uma aparição infernal, associada à morte, ao medo e à percepção infantil do mal. Além disso, sua entrada na casa durante a Páscoa, período de morte e ressurreição no calendário cristão, sugere ainda uma oposição simbólica ao sagrado, intensificando a ambiguidade entre o divino e o demoníaco que permeia o romance. Importante salientar que o narrador não questiona a veracidade da visão, nem a trata como delírio, mas a integra ao cotidiano com naturalidade, o que reafirma a lógica do insólito como aquilo que, embora extraordinário, se estabelece como parte da realidade possível dentro do romance.

Esses seres insólitos que aqui destacamos coexistem com a linguagem poética e onírica da infância, formando uma cosmologia própria. Isso porque eles não são desmentidos nem rationalizados, fazem parte da lógica do mundo da aldeia, regida por um catolicismo repressivo e por uma tradição oral carregada de superstição e medo. Por isso, não causam hesitação entre o real e o imaginário, mas integram a ambiência como verdades possíveis. Nesse aspecto, alinhama-se à reflexão de Melo e Castro (1974) que defende que a manifestação do insólito na literatura portuguesa apresenta características pautadas em sua própria matriz cultural, ou seja, está ancorada em histórias de fé e revelações do desconhecido.

Para tanto, esses personagens funcionam como reveladores da condição existencial do narrador Benjamin. O medo da morte, da danação eterna, da vigilância divina, cristaliza-se na figura do homem mais triste do mundo, enquanto o cão flamejante é a manifestação da ameaça e da violência, do mal que espreita. Ambos reiteram que, no universo de *o nosso reino*, o insólito é a única forma de representar o inominável, como a experiência do trauma, da repressão religiosa e do fim. Para tanto, essas figuras liminares, fazem do romance um espaço de travessia entre o mito e a memória, entre o inferno simbólico da infância e a aspiração à santidade do menino.

Por conseguinte, a presença recorrente da morte no romance, é atravessada por episódios que, sem romper completamente com a lógica do luto e da perda, introduzem imagens simbólicas de ressurreição. Essas cenas não são tratadas como milagres evidentes, tampouco como enganos ou delírios; pelo contrário, são narradas com naturalidade e aceitação, inseridas no cotidiano da aldeia como eventos possíveis e não questionados. A ressurreição da mãe do amigo de Benjamin, o Manuel, em particular, constitui um desses momentos, pois rompe a fronteira entre a

vida e a morte sem que essa transgressão provoque estranhamento ou desconfiança nas personagens, tampouco no narrador.

nessa tarde, com o sol muito mais intenso, havia pássaros e cães pelos lugares todos. estava tudo muito verde e fazia algum calor, e eu juro, vi sobre a sua casa uma claridade linda, uma claridade que ofuscava a partir do céu até aos azulejos das paredes e, como se fossem fumo, muitas coisas pareciam ali estar, como nas nuvens em que vemos animais e objectos, como num sonho, e algo me disse que a felicidade chegara e deus tinha dito. foi verdade que a mãe do manuel ressuscitou, foi verdade que a mãe do manuel ressuscitou, foi verdade que a mãe do manuel ressuscitou. e ele assomou à janela e disse, não posso ir brincar, senti que alguém chamava por mim e era aqui que eu devia estar. e acho que fui. ouviram-se gritos de felicidade no interior da casa, a dona tina levantara-se por seu próprio pé, estava na sala a pedir um copo de água, que a morte é seca e voltara de lá cheia de sede (Mãe, 2012, p. 41).

Nesse trecho em que se relata esse retorno à vida, observamos um lirismo sensorial que funde a descrição do ambiente com a dimensão do extraordinário, assim a natureza exuberante serve como moldura para o evento fantástico, sinalizando uma harmonia cósmica que prepara o leitor para a irrupção do insólito. Nesse sentido a claridade que emana do céu até os azulejos da casa evoca uma intervenção divina ou, ao menos, uma atmosfera sagrada. No entanto, não há nenhum agente sobrenatural visível, nenhuma voz explícita de Deus, tudo se dá como uma revelação íntima, sensível apenas ao olhar do menino narrador, que jura ter visto a cena.

Para tanto, a repetição enfática da frase “foi verdade que a mãe do manuel ressuscitou” reafirma a veracidade do evento no universo ficcional e demonstra como a linguagem poética é usada para solidificar o insólito como fato dentro da lógica narrativa, já que o retorno de uma morta à vida é aqui incorporado com encantamento e fé, como se a ressurreição fosse apenas uma parte do ciclo natural das coisas. Acreditamos que essa cena, portanto, simboliza uma forma de resistência à rigidez da morte e da dor discutidos no romance, ressignificando-as por meio de uma poética da fé e da imaginação.

Assim, compreendemos que o episódio da ressurreição não deve ser lido apenas como um milagre pontual, mas como uma metáfora maior que atravessa toda a obra. Isso porque, ele dialoga com o desejo infantil de reparação, com a esperança de que o sofrimento não seja absoluto e que a morte não tenha a última palavra. Nesse sentido, em um universo dominado pela culpa, pelo medo religioso e pelo trauma, o

retorno de Dona Tina simboliza uma possibilidade de renascimento da vida, da linguagem e do amor. O insólito, nesse caso, funciona como espaço de reconfiguração da dor, abrindo brechas para a presença da esperança mesmo onde tudo parece condenado à perda.

Por conseguinte, a simbologia da ressurreição em *o nosso reino* ganha contornos ainda mais profundos quando observada em paralelo com o salto do protagonista benjamim do rochedo da louca suicida, um ato de entrega absoluta que, contrariando a lógica da morte, resulta em sobrevivência e na transformação espiritual do menino.

quando recuperei os sentidos percebi que estava vivo. perceber assim que se está vivo é coisa de funda alteração. além de perder o tino, roga-se ao céu perdão, lamenta-se e fica-se a saber que deus não quer que morramos. não era a nossa hora, ainda merecíamos, e eu sabia o que isso significava, ficar mais tempo vivo era merecer. durante uns cinco dias internaram-me no centro de saúde da vila. então, havia um centro onde podíamos ficar doentes. a dona hortênsia era quem cuidava de nós, não era bem uma enfermeira, era uma parteira muito experiente que se deixara ali ficar por falta de partos (Mãe, 2012, p. 30).

Assim como a ressurreição da mãe do manuel é marcada por uma epifania luminosa e uma reintegração à vida cotidiana, o gesto do menino assume a forma de um renascimento íntimo e silencioso. Esse episódio pode ser lido como um rito de passagem simbólico, já que o salto representa uma travessia do sofrimento infantil à consciência de um destino ético, ou ainda do peso da repressão religiosa à busca por uma santidade própria, construída não pela culpa, mas pela compaixão. Nesse sentido, assim como a ressurreição de Dona Tina desafia as leis naturais sem provocar escândalo, a sobrevivência do menino não é tratada como milagre extraordinário, mas como experiência iniciática, ou seja, um renascimento sensível que o aproxima do divino e do humano ao mesmo tempo. O insólito, portanto, é a linguagem dessa travessia, não como ruptura do real, mas como reconfiguração subjetiva de sentido, como confirmado no trecho:

durante aqueles dias a minha cabeça mudou em relação a muitas coisas. a primeira foi a convicção de que eu seria uma presa próxima para os oficiais da morte. afinal eu estava ali para ficar, porque poderiam ter-me aberto a porta do céu ou do inferno e não o fizeram, era ali que eu ficaria, como uma liberdade que me garantiram. estava livre. a segunda convicção que criei foi a de que o bem, a sua prática, era uma dádiva. só os bons persistiam e ascendiam, que alguns podiam persistir mas descer, porque na vida havia o mal a segurar os

tolos para que trabalhassem em favor do inferno. por isso os maus se salvam da morte a cada passo, e iam ficando, para competirem conosco, os bons, pelo espaço, pelo único espaço garantido (Mãe, 2012 p. 31).

Para tanto, ambos os episódios, o retorno de dona tina e o salto do protagonista benjamin, ressignificam a morte a partir da lógica poética e afetiva que rege o universo da narrativa. A morte, nesse contexto, não é um fim absoluto, mas uma passagem transformadora, e ao naturalizar essas ressurreições simbólicas, Mãe propõe uma visão de mundo em que o sagrado se mistura ao cotidiano e o insólito se torna linguagem legítima para a esperança, para a fé reinventada e para a reinvenção do eu. Em um ambiente marcado pela rigidez dogmática, essas experiências insólitas operam como formas de resistência existencial e sobrevivências que se realizam pela força da imaginação, do afeto e da palavra.

Por conseguinte, a leitura da ressurreição simbólica em *o nosso reino*, especialmente nos episódios da mãe do Manuel e do salto do protagonista, pode ser aprofundada a partir das reflexões de Northrop Frye sobre os arquétipos de morte e renascimento¹⁵ na literatura. Em sua obra *Anatomia da crítica* (1957), Frye analisa como certos temas universais, entre eles o renascimento, atravessam a tradição literária sob diferentes formas simbólicas, muitas vezes ligadas a estruturas sazonais ou rituais. Assim, o renascimento não implica necessariamente um milagre espetacular, mas representa uma transição psíquica ou espiritual que renova o personagem, restabelecendo-o em um novo patamar de consciência ou experiência.

Nesse sentido, o episódio do salto do menino funciona como um rito de passagem, isto é, o rochedo pode ser lido como um limiar, um ponto de fronteira entre

¹⁵ “No mundo divino o processo ou movimento fundamental é o da morte e renascimento, ou o do desaparecimento e retorno, ou o da encarnação e retirada de um deus. Essa atividade divina identifica-se ou associa-se usualmente com um ou mais de um dos processos cíclicos da natureza. O deus pode ser um deus-Sol, que morre à noite e renasce na alvorada, ou ainda que renasce anualmente no solstício do inverno; ou pode ser um deus da vegetação, que morre no outono e revive na primavera, ou (como nas estórias do nascimento de Buda) pode ser um deus encarnado que passa por uma série de ciclos da vida humana ou divina. Como um deus é quase por definição imortal, é um traço regular de todos esses mitos que o deus mortal renasca como o mesmo ser. Por isso, o princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida seja estendida da morte ao renascimento. A este padrão de idêntica recorrência, o da morte e renascimento do mesmo indivíduo, todos os outros padrões cíclicos são em regra assimilados. A assimilação pode naturalmente ser muito mais estreita na cultura oriental, onde a doutrina da reencarnação é geralmente aceita, do que no Ocidente” (Frye, 1957, p. 159).

a vida e a morte, entre o antigo eu submisso ao medo, à repressão e à dor e o novo eu marcado pela compreensão, pela compaixão e pelo desejo de santidade. Ademais, o caso da mãe do manuel também pode ser compreendido sob essa ótica, pois embora sua ressurreição seja descrita como evento literal, ela carrega em si um valor simbólico de recomeço tanto para a própria personagem quanto para os que testemunham o ocorrido.

Retomando a descrição da passagem, relembramos que a dona tina volta à vida sedenta, pois a morte é seca e, ao pedir um copo de água, simboliza o restabelecimento do vínculo com o mundo e com a matéria. Porquanto, como na estrutura arquetípica apontada por Frye (1957), esse retorno à vida ecoa as narrativas de primavera e fertilidade, em que a figura morta ou adormecida retorna para restaurar a ordem ou renovar o ciclo da existência. Assim, o ambiente ensolarado, os pássaros e o verde que acompanham o momento reforçam esse simbolismo, compondo uma atmosfera que evoca a renovação e a esperança.

Ambas as cenas, portanto, podem ser compreendidas como momentos de ressurreição poética, nos quais o insólito não apenas desafia a lógica realista, mas carrega uma função simbólica de reconfiguração da experiência, seja ela coletiva ou individual. Conforme Frye (1957) propõe, essas estruturas arquetípicas, ao surgirem mesmo em contextos contemporâneos ou narrativas marginalizadas, não perdem sua força universal. Em *o nosso reino*, elas se atualizam em uma linguagem marcada pela infância, pela dor e pela religiosidade ambígua, tornando-se formas de resistência simbólica contra a aridez do sofrimento e da morte.

Assim, dando prosseguimento aos elementos que compõe a estrutura narrativa do romance, outro aspecto marcante do insólito é a religiosidade opressora que se manifesta de modo especialmente simbólico no espaço doméstico da casa da avó do narrador protagonista. A casa da família de benjamim, é descrita como um verdadeiro campo de vigilância espiritual, onde nove imagens de Cristo crucificado impõem um controle silencioso e sufocante: “Não basta o Cristo, nove vezes crucificado nas nove imagens que habitavam a casa – dois na sala, três no corredor, um na entrada, um no quarto do menino, outro no quarto do avô e mais um no escritório” (Mãe, 2012, p. 6). Essa multiplicação quase obsessiva da imagem do Cristo sofredor traduz uma religiosidade que, em vez de consolar, serve para intensificar a dor e o medo.

Nesse sentido, a representação do insólito torna-se simbólica, já que o excesso dessas figuras sacras não revela um espaço sagrado, mas um ambiente em colapso,

dominado pela repressão espiritual. Ademais, a crítica social se estende ao modo como a religião estrutura as relações familiares e comunitárias, legitimando práticas de silenciamento e vigilância moral. Porquanto, o menino é constantemente monitorado por Deus, pelos santos, pelos adultos e vive sua infância como um campo minado de culpas e interdições:

até diziam que fora deixado por virgem maria numa aparição à minha avó quando criança. claro que era invenção, era só uma forma de ridicularizar a questão, o que ridicularizava o cristo, e levava a que algumas pessoas não gostassem muito dele. por isso me assustava, por ser polémico, diferente, como um cristo ranhoso, ovelha negra, mau. e, se conservava o poder da omnipresença e podia ler pensamentos, perseguia-me, e sempre que eu queria dizer uma mentira ou fazer uma asneira ele via-me, não o bom cristo, mas aquele, o mau, o proibido e exclusivo da minha avó. era por viver temendo os olhos de deus, como disse, e ter ali um óculo apontado aos pormenores, criando nitidez nos mais ínfimos defeitos (Mãe, 2012, p. 23-24).

Esse trecho explicita de forma contundente como a religiosidade, longe de promover acolhimento ou compaixão, opera como um mecanismo de controle psicológico e emocional na vida do menino. A figura do “cristo ranhoso”, pertencente exclusivamente à avó, é apresentada não como símbolo de redenção, mas como instrumento de punição e vigilância, carregado de feiura, exclusão e rancor. Nesse contexto, ao descrever esse cristo como mau, proibido e exclusivo, o narrador evidencia a forma como a fé é particularizada e transformada em ameaça, ao invés de oferecer conforto espiritual. Assim sendo, o menino cresce sob o peso de um olhar divino que tudo vê e que transforma os desejos mais simples, como mentir ou cometer uma travessura, em motivos de condenação. A linguagem insólita e simbólica reforça o clima de opressão, já que deus é uma presença persecutória e invasiva, confundida com a lógica punitiva da avó e do ambiente familiar. Nesse contexto, o insólito não se resume a acontecimentos fantásticos, mas se manifesta como experiência sensorial e afetiva de culpa, medo e inadequação. O sagrado, portanto, é vivido pela criança como castigo iminente, numa relação que naturaliza o silenciamento e a submissão através do discurso religioso.

Por conseguinte, é nesse ambiente repressivo que se constrói a subjetividade infantil do protagonista, profundamente marcada pelo medo da morte e pela incompreensão do sofrimento humano. O insólito, assim, surge como expressão de

um imaginário infantil perturbado, onde símbolos corpóreos e grotescos são acionados para dar conta do que a criança não pode entender racionalmente. Um dos exemplos mais potentes dessa elaboração subjetiva é a obsessão com o “cu” como símbolo de vulnerabilidade e de monstruosidade.

o manuel, o meu amigo da mercearia, dizia que se o homem mais triste do mundo nos tocasse enfiávamos-lhe um pau no cu. eu estremeci da primeira vez que mo disse, porque o faríamos, se só mete dó, não prejudica ninguém. ou estaria eu certo, viria vigiar-nos como procurando alimento. e que poderia eu perguntar. víamo-lo de longe, acho que cada vez de mais longe, a passar pesaroso e escuro, e eu a medo a acender-lhe no cu uma luz, como uma marca, um lugar vulnerável, nojento, por onde o poderíamos vencer. sabes, imaginava o manuel, deve comer as pessoas e na sua barriga transformá-las em bichos ferozes que lhe saem pelo cu à noite. se se fechasse morreria entalado com o seu próprio banquete. e eram bichos terríveis, a sair dali cheios de pernas e vermelhos em fogos e labaredas infinitas, deixando-se a percorrer os caminhos fazendo proliferar a caça. meu deus, imaginas o que seja isso que fará à noite, lá escondido nos seus cantos, pernas abertas a produzir o seu exército. que coisas dizes, manuel, mais me deixas assustado (Mãe, 2012, p. 14).

A partir desse trecho, torna-se evidente como o insólito em o *nossa reino* também emerge diretamente da tentativa infantil de atribuir sentido ao incompreensível, especialmente no que diz respeito à morte, à violência e ao medo do corpo. A obsessão com o “cu”, tratado aqui de modo escatológico e grotesco, revela não apenas uma curiosidade fisiológica infantil, mas a construção simbólica de um ponto de vulnerabilidade absoluta, uma abertura por onde o mal se manifesta e, paradoxalmente, pode ser derrotado. O corpo do homem mais triste do mundo, com sua carga simbólica de dor e morte, é transformado pela imaginação do narrador e de manuel em um organismo monstruoso, devorador e produtivo de horrores. Trata-se de uma fabulação extrema, mas coerente dentro da lógica infantil, em que o medo se torna imagem, e a linguagem tenta nomear o inominável. O insólito então, não está apenas na criação de criaturas surreais, mas na elaboração simbólica de um corpo ameaçador, onde a morte é gestada e espalhada.

Nessa perspectiva, o grotesco assume, assim, uma função catártica, na qual transforma a angústia difusa em narrativa, em cena, em mito pessoal. A linguagem, nesse caso, é instrumento de resistência e elaboração, ou seja, uma forma de lidar com a impotência diante da presença constante da morte e do poder opressor das figuras adultas e divinas. A fala final de benjamin para manuel no trecho destacado

“que coisas dizes manuel, mais me deixas assustado” (Mãe, 2012, p. 14) não apenas reafirma o medo, mas sinaliza que, mesmo no exagero fantasioso, algo essencial e verdadeiro é captado, a experiência da infância como território onde o horror é íntimo e inevitável.

Para tanto, essa obsessão infantil com o ânus pode ser lida como um símbolo da violação do corpo, da inocência, da segurança, já que por meio de uma linguagem que transita entre o poético e o grotesco, o narrador explora a percepção da criança diante da ameaça e do desconhecido, expressando em imagens insólitas aquilo que não consegue nomear com clareza. O cu, nesse sentido, torna-se o ponto de convergência entre o medo do castigo divino, a repressão sexual implícita no discurso religioso e a vulnerabilidade física que marca a infância. Assim, a partir dessa imagem que o menino projeta fantasmas, monstros e desejos de vingança, num esforço de reorganizar um mundo que lhe parece profundamente hostil.

Por conseguinte, para compreender ainda melhor a estrutura insólita da narrativa falaremos um pouco mais sobre a linguagem utilizada por Mãe no romance, pois compreendemos que a linguagem desempenha um papel central na construção do insólito em *o nosso reino*, sendo não apenas um meio de expressão, mas uma matéria que encarna a própria experiência do narrador-criança. A narração infantilizada, atravessada por repetições, hipérboles e estruturas desorganizadas, mimetiza o fluxo do pensamento imaturo e ainda em formação, típico da infância, no qual os limites entre realidade e imaginação são difusos. Essa estrutura discursiva confere à narrativa um tom onírico e delirante, em que o extraordinário se insere com naturalidade no cotidiano, e onde o insólito se revela menos como ruptura e mais como linguagem de mundo. A infância, nesse contexto, não é apenas um tema, mas uma forma de dizer.

Assim, o uso reiterado de estruturas orais é um dos principais recursos linguísticos que sustentam o insólito no romance, ao criar um ritmo de fala que remete à narração oral da infância, à insistência típica de quem precisa se fazer crer. Fórmulas como “eu juro” surgem ao longo da narrativa como selos de verdade subjetiva, não de objetividade empírica, a exemplo do trecho: “e eu juro que o vi voar por sobre o casario numa noite de inverno. não saímos para nada, havia medo por toda a vila, o mar subira até à marginal e estavam automóveis revoltos nos sargaços e sabe-se lá quantos homens teriam naufragado à entrada das docas” (Mãe, 2012, p. 14), o que reforça a dimensão testemunhal da fala infantil, ao mesmo tempo em que

investe o insólito de uma convicção pessoal e inquestionável. A jura não é apenas uma expressão de crença, mas um mecanismo narrativo que dá corpo ao impossível dentro da lógica subjetiva do menino.

Além disso, a voz infantil é atravessada por imagens hiperbólicas, viscerais e, muitas vezes, grotescas, que exprimem a tentativa da criança de compreender um mundo que a excede. Um exemplo disso é a descrição do novo empregado contratado pela família, carregada de um imaginário corporal e animalesco:

do monstro que passara a habitar a casa deixava-me eu ao largo, sem nunca lhe atrasar o passo. nunca lhe toquei, nunca estive realmente perto. eu tinha loucuras repentinhas, como escapar por baixo das camas quando ele parecia encurralar-me em algum quarto, como eu a beijar a avó e ele a chegar com algum medicamento para deixar na mesa de cabeceira. no entanto, de início, fazia parte da minha cobardia convencê-lo da boa fé e merecer o seu aval, como uma autorização de sobrevivência, tentava encará-lo ao longe. nesse tempo era um instinto iludir os inimigos, vulnerabilizá-los pela simpatia e conquistá-los, não para os abater, a minha fraqueza era avassaladora, mas para deixar de os temer, para os angariar. no entanto, ele foi sempre implacável, o olhar violento numa fúria latente, constante. eu acreditava que um dia um vulcão jorraria daqueles olhos, uma lava incandescente vinda do buraco daquele cu como merda maligna do inferno (Mãe, 2012, p. 17).

Essa passagem evidencia a tentativa desesperada de atribuir forma simbólica ao medo e à ameaça que ele ainda não comprehende racionalmente. A figura do novo empregado é descrita não com base em traços objetivos, mas por meio de uma fantasia aterradora que mescla corpo, violência e forças da natureza. Essa imagem, embora carregada de escatologia e repulsa, não é apenas expressão de nojo ou agressividade gratuita, ela representa, antes, o modo como o menino internaliza a ameaça representada nesse caso pela figura adulta e masculina, atribuindo-lhe um poder destrutivo absoluto. Nesse sentido, ao associar o olhar à fúria vulcânica e o ânus à origem do mal, o narrador reconfigura o corpo do outro como epicentro do perigo, numa visão que torna o humano indistinguível do monstruoso. Trata-se de um mecanismo de defesa simbólica, no qual o grotesco é o que permite nomear o que assusta, o que escapa ao controle, o que excede os limites da infância. A linguagem, nesse contexto, não reflete o mundo, mas o transforma segundo as coordenadas afetivas do medo e da imaginação.

Além das imagens excessivas, a sintaxe da narrativa é permeada por marcas da oralidade, como encadeamentos livres, ausência de pontuação tradicional e

construções com ritmo cadenciado, muitas vezes circulares. Um exemplo está no trecho: “fui eu que rezei para que a minha mãe ficasse boa. rezei com muita força. foi o que me disseram. que se rezasse com força deus ajudava. eu rezei mesmo muito com força” (Mãe, 2012, p. 24). A repetição do verbo “rezar” e da expressão “com muita força” evidencia o modo como a criança pensa e fala, por ênfase, por acúmulo, por convicção emocional. Nesse sentido, ao repetir, o narrador busca não apenas convencer o outro, mas a si mesmo, ou seja, a linguagem aqui é tentativa de tornar real aquilo que se deseja, de impor sentido ao caos.

Compreendemos que os recursos que aqui elencamos, como juras, repetições, imagens excessivas, frases longas e cadenciadas, não apenas caracterizam a linguagem da infância, mas estruturam a própria tessitura do insólito na obra. Por meio dessa linguagem singular, o extraordinário não precisa ser justificado nem questionado, pois ele é aceito, vivido e incorporado como parte do mundo. Assim, a forma como o romance é narrado, e não apenas o que é narrado, revela o insólito como uma condição subjetiva, uma percepção do mundo onde o medo, o afeto, a fé e o delírio coexistem sem hierarquia.

Ainda na linha de investigação sobre como o insólito se apresenta na narrativa, entendemos que a função do insólito na obra está também ligada à função ética da narrativa, atuando como um canal de reconstrução subjetiva e espiritual diante do trauma. O menino, em sua jornada de dor, perda e incompreensão, procura ressignificar o sofrimento a partir de uma vocação imaginada para a santidade: “decidi entregar-me a deus [...] farei de todos os meus actos um acto de bondade, até que dentro de mim só o que é bom se manifeste e eu seja bom também, eu vou ser santo” (Mãe, 2012, p. 67). Essa decisão não surge de uma revelação mística convencional, mas como resposta a um acúmulo de angústias, ausências e violências que o atravessam. É justamente aí que o insólito assume uma função ética e redentora, não como fuga do real, mas como reinvenção de uma moral própria, construída a partir da experiência sensível e da linguagem poética.

Nesse sentido, a santidade que o menino almeja não está associada ao modelo institucional da Igreja, mas a uma ética interior que deseja curar, salvar e acolher. Nessa lógica, o insólito funciona como instrumento de revelação e de elaboração do trauma, já que é por meio do fantástico, do sagrado distorcido, do delírio e da fabulação que o menino reorganiza seu mundo e encontra um caminho de sentido possível. Essa dimensão de transcendência não se expressa na negação do corpo ou

do sofrimento, mas na aceitação da dor como matéria de transformação. Assim, o insólito serve à esperança, não como ilusão, mas como potência criadora e à ética, como espaço onde o menino pode inventar-se outro, mais justo, mais sensível, mais forte diante da brutalidade do mundo. Trata-se, portanto, de uma santidade narrativa, em que a linguagem fabulada oferece ao narrador uma via de ascensão simbólica, uma espécie de elevação íntima diante do caos.

Por fim, entendemos que *o nosso reino* apresenta o insólito como uma chave de leitura da realidade, pois o instaurar um universo onde mortos falam, santos surgem da dor e crianças compreendem a morte com mais clareza do que os adultos, o romance aponta para uma forma outra de entender o mundo, uma forma em que a dor, o medo e o amor se articulam poeticamente. O insólito, portanto, não é ruptura, mas linguagem de um mundo já em ruínas, onde o simbólico é a única possibilidade de redenção.

4.2 O narrador infantil como dispositivo de estranhamento

A escolha de benjamim como narrador de *o nosso reino* não é apenas uma estratégia estética, mas uma operação crítica que transforma o cotidiano em território de estranhamento. Essa função está diretamente vinculada à concepção formalista de *ostranenie*, ou estranhamento, formulada por Viktor Shklovsky (2019) em *A Arte como Procedimento* que descrevemos abaixo:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranenie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (Shklóvski, 2019, p. 160).

Para o autor russo, a literatura deve romper com a percepção automatizada do real, desautomatizando a experiência sensível e tornando familiar o que parecia invisível. Ao narrar o mundo pelos olhos de uma criança, Mãe aciona esse mecanismo, a partir de uma realidade que é deformada, deslocada e exposta em sua crueza simbólica. Nesse sentido, o que para o olhar adulto seria naturalizado, como os ritos religiosos, a violência familiar e os abusos cotidianos, adquire contornos de absurdo, revelando a artificialidade e a opressão embutidas nas práticas sociais.

A linguagem infantil opera como vetor dessa desautomatização, já que a percepção fragmentária, o uso de hipérboles, a repetição de estruturas e a associação livre entre imagens constroem uma lógica narrativa que rompe com o realismo tradicional. Um exemplo disso ocorre na descrição da consagração durante a missa: “na missa recebia-se o senhor, coisa que era assustadora para mim nos primeiros anos, diziam corpo de cristo e sangue de cristo e comia-se e bebia-se, como uma refeição única, impensável” (Mãe, 2012, p. 35). O sagrado, aqui, não é apresentado como sublime, mas como grotesco e canibal, revelando o desconforto de uma criança diante de um ritual imposto sem compreensão. A estranheza surge justamente dessa fricção entre linguagem simples e temas complexos, entre o olhar inocente e a brutalidade da tradição.

Ademais, esse efeito de estranhamento é intensificado pelo que Freud (2010) define como “o estranho inquietante” (*das Unheimliche*)¹⁶, ou seja, aquilo que deveria ser familiar, mas retorna como fonte de medo ou desconforto. No romance, elementos do cotidiano como a figura do Cristo crucificado, os santos, os corpos dos personagens adultos são narrados com familiaridade, mas revestidos de pavor. A figura do cristo ranhoso, exclusivo da avó, é exemplo claro: “por isso me assustava, por ser polémico, diferente, como um cristo ranhoso, ovelha negra, mau. [...] e sempre que eu queria dizer uma mentira ou fazer uma asneira ele via-me [...] como se tivesse um óculo apontado aos pormenores” (Mãe, 2012, p. 83). Nesse sentido, o sagrado torna-se persecutorio, familiar e ameaçador ao mesmo tempo, exatamente o tipo de ambiguidade que Freud associa ao *Unheimlich*.

Do mesmo modo, o estranho inquietante se manifesta na maneira como o menino narra experiências traumáticas com distanciamento emocional, criando um espaço de interpretação desconfortável para o leitor. Assim, ao relatar as relações entre adultos, como o envolvimento do avô com a empregada ou a violência sexual

¹⁶ O termo “estranho inquietante” (em alemão, *das Unheimliche*) foi desenvolvido por Sigmund Freud em seu ensaio homônimo de 1919. Refere-se a uma sensação de inquietação provocada por algo que é ao mesmo tempo familiar e estranho — isto é, por aquilo que deveria permanecer oculto, mas que retorna de forma perturbadora. Freud analisa fenômenos como a repetição, os autômatos e a figura do duplo para demonstrar como o *unheimlich* desestabiliza as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, entre o eu e o outro. FREUD, Sigmund. *O estranho*. Tradução de Renato Zwick. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**, v. 14: *História de uma neurose infantil (O “Homem dos Lobos”), análise leiga e outros trabalhos (1917-1919)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 307-346

dos soldados em África, benjamim não emite juízo, mas revela o abismo entre sua ingenuidade e a gravidade dos fatos:

a dona ermelinda sorria e pedia-me que não dissesse tais coisas, tentava convencer-me de todos os amores que me eram devidos, que era só uma forma de aumentar o seu amor por mim, e eu sentia-o e amava-a também. mesmo quando me apercebi do seu pecado, o que a fazia envergonhar-se perante os cristos. pudera eu adivinhar, aquela benza tão rápida tinha tanto de fuga quanto de hábito. fugia da frente dos cristos, pecava aos seus olhos, e os odores da sua roupa escondiam-se debaixo das velas que acendia pela casa. são pelas alminhas, dizia, e eu é que já tinha ouvido os seus gemidos no quarto do avô, que não a poupara. sabia-a viúva, que prato débil, tão vulnerável ela estava, com tantos filhos para criar, e ele a dar-lhe uma nota de quando em vez, para os estudos dos meninos, dona ermelinda, veja se os salva dessas maleitas de agora, tantos se perdem. e se fossem filhos dele, sabia lá eu o que pensar. acrediitei que ela se despediria assim que lhe saíssem os filhos de cima. mas saiu antes. arranjou emprego em outra casa e nunca mais se viu. até que se deitasse no caixão (Mãe, 2012, p. 36-37).

A cena envolvendo ermelinda e o avô de benjamim apresenta uma situação doméstica aparentemente comum, mas atravessada por elementos que provocam desconforto e ambiguidade moral. O narrador infantil, sem emitir julgamentos explícitos, relata a relação entre os dois adultos com um distanciamento emocional que amplifica o impacto da cena. Elementos como o “odor das velas e a benza tão rápida” revelam uma tentativa simbólica de camuflar o pecado sob o verniz da religiosidade, reforçando o conflito entre sagrado e profano que permeia toda a narrativa. O olhar do menino, incapaz de compreender plenamente o que presencia, oferece ao leitor uma perspectiva desconcertante, onde amor, violência e submissão se confundem.

Além disso, a linguagem usada para descrever ermelinda, como prato débil, revela a consciência, mesmo que parcial, da sua vulnerabilidade social e afetiva. O abuso sexual, sugerido e nunca nomeado, é absorvido pelo narrador como parte do cotidiano, misturado a sentimentos de carinho e compaixão. Essa ambiguidade torna a cena ainda mais perturbadora, pois desloca a responsabilidade interpretativa para o leitor, que deve lidar com a ausência de denúncia explícita e com a naturalização do sofrimento. Nesse sentido, a figura do avô, que deveria ser símbolo de autoridade e proteção, aparece como predador silencioso, enquanto ermelinda se despede da casa com a mesma passividade com que fora explorada

Nesse contexto, a voz infantil torna-se um poderoso dispositivo de estranhamento, capaz de desautomatizar a percepção do leitor e revelar a violência contida nos gestos cotidianos e nos silêncios familiares. A dimensão insólita da narrativa, portanto, não se limita à presença de elementos fantásticos, mas se estrutura na própria forma de ver o mundo. Quando benjamim descreve Angola como um território mágico, entregue ao caos e fora do alcance de Deus, ele constrói uma imagem que, embora fantasiosa, traduz com exatidão a desordem e o horror do contexto colonial:

em angola tudo podia acontecer, porque os lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem do chão numa correria tresloucada para chegarem às nuvens, podiam os homens ter filhos, que muitos pretos só tinham pai, muitos só tinham mãe e outros nasciam dos bichos, a maior parte, até há anos, nascia dos macacos, e em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia (Mãe, 2012 p. 44).

A descrição de Angola feita por benjamim é um exemplo de como a perspectiva infantil é capaz de transformar o insólito em linguagem legítima de mundo. Isso porque, ao relatar um espaço que lhe é distante geograficamente, mas próximo afetivamente pelo retorno traumático dos homens da guerra, o menino reinventa esse lugar como um território do impossível, onde as leis da natureza, da biologia e da fé são suspensas. Nesse sentido, a narrativa transforma Angola em um espaço de desordem total, fora do alcance de Deus e da racionalidade, o que permite que a fabulação não seja lida como ignorância ou delírio, mas como tentativa simbólica de dar conta de uma realidade que ultrapassa a compreensão da infância, envolta pelo colonialismo, a guerra e a violência racial.

Ademais, a forma como o narrador infantil lida com as informações desse espaço traduz, por meio da imaginação insólita, o caos moral e político que o mundo adulto é incapaz de nomear com honestidade, pois ao afirmar que deus não devia saber sequer que Angola existia, benjamim expõe a percepção da infância sobre o abandono e a violência sistemática imposta aos povos colonizados. A frase “porque deus não ordenava as coisas”, que poderia parecer ingênua, revela uma crítica contundente à omissão ética e espiritual que legitima o sofrimento dos outros; ao

mesmo tempo, o caos é descrito com deslumbramento, como se a ausência da ordem divina abrisse espaço para uma lógica alternativa, uma lógica mágica, invertida, onde as regras conhecidas não se aplicam. Essa inversão opera como metáfora poderosa do mundo colonial, onde a dominação europeia impôs um sistema de exclusão, violência e desumanização disfarçado de civilização e missão sagrada.

Para tanto, a narrativa, como já foi dito, transforma a linguagem da infância em instrumento de crítica política e epistemológica, pois ao não ter acesso ao discurso histórico oficial, o menino cria um discurso próprio, fundado na desordem, na animalização e na inversão. Nesse sentido, quando afirma que muitos só tinham pai e outros nasciam dos bichos, acreditamos que benjamim está reelaborando de forma simbólica o rompimento dos laços familiares provocado pela guerra, a desumanização do sujeito colonizado e os preconceitos que escutou e absorveu sem entender por completo. A linguagem grotesca e fabulosa denuncia, com mais força que um discurso adulto racional, a lógica perversa do colonialismo e o abandono simbólico dos que estão fora do “reino” da ordem europeia e cristã. Nesse sentido, o insólito deixa de ser um artifício estético para se tornar categoria de compreensão e de crítica do real.

Por conseguinte, a figura do “homem mais triste do mundo”, que recolhe os mortos e sobrevoa as casas, também é exemplo do deslocamento entre real e imaginário que a narrativa infantil promove: “eu juro que o vi voar por sobre o casario numa noite de inverno [...] ouvíamo-lo pairar, as vestes fustigadas pelas chuvas e um lamento gutural a sair-lhe da boca” (Mãe, 2012, p. 11-12). Essa presença espectral não causa espanto ou descrença; ao contrário, é acolhida como parte orgânica do mundo. Como propõe Tzvetan Todorov (2017), o fantástico tradicional é construído pela hesitação entre o natural e o sobrenatural. Contudo, em *o nosso reino*, essa hesitação é dissolvida, já que para benjamim, o insólito é a própria regra da realidade, o modo mais preciso de nomear o indizível.

Assim, ao aproximarmos a voz infantil da narrativa de *o nosso reino* a outras obras da literatura contemporânea, percebemos que a infância tem se constituído como um lugar privilegiado de observação e desmontagem das estruturas sociais, morais e religiosas. Tanto que, o narrador benjamin, nesse sentido, se irmana a outras vozes infantis que denunciam, fabulam e reimaginam o mundo. Nesse sentido, um

paralelo produtivo pode ser feito com a obra *O Tambor* (2009)¹⁷, de Günter Grass, no qual o protagonista Oskar Matzerath decide, aos três anos, parar de crescer como forma de protesto contra o mundo adulto. A decisão radical de Oskar, marcada por um olhar cínico e por uma visão crítica da sociedade alemã nazista e do pós-guerra, guarda semelhanças com a atitude de benjamim diante da moral religiosa e familiar, pois ambos se recusam a aceitar a lógica da culpa e da obediência, construindo um universo paralelo em que o insólito não é fuga, mas ferramenta de sobrevivência simbólica.

A intertextualidade com essa obra revela que o narrador infantil contemporâneo é menos um reflexo da inocência idealizada e mais um agente de desestabilização das verdades sociais, já que a infância se torna espaço crítico de resistência, onde a fabulação substitui a lógica do silêncio. Nesse sentido, acreditamos que assim como Benjamim, os narradores infantis não negam a violência do mundo, mas a tornam visível por meio da linguagem estranhada, da imagem grotesca, da repetição obsessiva. Essa tendência também pode ser lida como uma crítica aos sistemas de mediação da experiência como a família, escola, igreja, Estado que tentam controlar a narrativa da infância.

Assim, ao dar voz a personagens que ainda não dominam plenamente a língua ou o código social, autores como Mão desconstroem a linguagem adulta e oferecem ao leitor uma experiência de leitura também instável, na qual o narrador infantil é, assim, um vetor de insubmissão formal e temática. Por fim, a intertextualidade não apenas amplia a compreensão da estratégia narrativa de *o nosso reino*, como a situa em um campo estético e ético mais amplo, em que a infância se torna linguagem de crítica e de invenção. O narrador infantil de Mão não está só, pois sua voz ecoa e se confronta com outras, que também dizem o mundo desde o avesso, desde as margens, desde o espanto.

¹⁷ *O Tambor* (*Die Blechtrommel*), romance publicado em 1959 pelo escritor alemão Günter Grass, é o primeiro volume da chamada "Trilogia de Danzig". A narrativa acompanha Oskar Matzerath, um menino que, aos três anos, decide parar de crescer como forma de protesto contra o mundo adulto e sua cumplicidade com a ascensão do nazismo. A obra combina elementos do grotesco, do absurdo e do fantástico para construir uma crítica feroz à sociedade alemã do século XX. GRASS, Günter. *O tambor*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

4.3 Sagrado e Profano em Tensão: O Insólito como Subversão Religiosa

A literatura sempre foi um espaço fértil para a reelaboração de experiências espirituais e para a reconfiguração simbólica das fronteiras entre o sagrado e o profano. No romance *o nosso reino*, essa tensão é atravessada pela presença do insólito, que opera como vetor de desestabilização das categorias religiosas tradicionais. Nesse sentido, ao adotar a perspectiva de uma criança, a narrativa propõe uma religiosidade sensível, difusa e não hierarquizada, que subverte os códigos da fé institucional e reencanta o cotidiano. O olhar infantil, ao confundir o divino com o mundano, a morte com o nascimento, o anjo com o vizinho, dissolve as fronteiras rígidas entre os domínios do transcendente e do imanente. Para compreender essa operação narrativa, revisitamos algumas concepções fundamentais do pensamento religioso moderno, a começar por aquelas que tratam da experiência afetiva e sensorial do sagrado.

Antes de abordarmos a oposição entre sagrado e profano na perspectiva de Mircea Eliade, é pertinente lembrar a contribuição de Rudolf Otto, cuja obra *O sagrado* (2007) permanece fundamental para a compreensão da experiência religiosa como um fenômeno sensível e subjetivo. Para Otto (2007), o sagrado não se define apenas por categorias racionais ou institucionais, mas sobretudo como uma experiência afetiva marcada por um paradoxo essencial, isso porque, ele é, ao mesmo tempo, fascinante e aterrador (*mysterium tremendum et fascinans*).

Nesse sentido, o sagrado se impõe como uma presença outra, que excede o mundo ordinário, mas que provoca no sujeito tanto um sentimento de atração quanto de recuo, de temor reverente e de encantamento. Essa ambiguidade é precisamente o que atravessa a experiência da criança narradora de *o nosso reino*, cuja percepção do mundo é perpassada por assombro, maravilhamento e um senso intuitivo do mistério que habita o real. O insólito, nesse contexto, não surge como ruptura caótica, mas como modalidade sensível de acessar uma dimensão do real que escapa às classificações adultas. Trata-se, portanto, de uma espiritualidade que antecede a teologia, que se enraíza na carne da experiência e que se manifesta em formas tênuas, ora poéticas, ora inquietantes, como veremos no diálogo com a obra de Eliade.

Mircea Eliade, em sua obra *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (1992), define o sagrado como uma dimensão que se manifesta através de hierofanias, isto é, irrupções do divino no mundo, rompendo a homogeneidade do

espaço e do tempo profanos e conferindo à realidade um significado transcendente. Já o profano corresponde ao domínio cotidiano, ordinário, desprovido de sacralidade, marcado pela repetição e pela ausência de rupturas ontológicas. Nesse sentido, segundo o autor:

Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (Eliade, 1992, p. 13).

Diante dessa explicação, compreendemos que em *o nosso reino*, a voz narrativa infantil perturba a dicotomia proposta por Eliade (1992) entre sagrado e profano, ao propor uma percepção não hierárquica da realidade, em que essas categorias se entrelaçam sem fronteiras fixas. Para tanto, a criança narradora não se orienta pelas categorias adultas que separam o divino do mundano, ao contrário, seu olhar espontâneo e sensível transforma objetos banais em elementos revestidos de mistério. Assim, essa percepção aproxima-se da ideia de hierofania elaborada por Eliade (1992), mas se afasta da sacralização tradicional, pois dissolve a rigidez entre o espiritual e o comum, já que o sagrado, na perspectiva do menino Benjamin, não se manifesta apenas em ritos ou templos, mas emerge no cotidiano, indicando que o transcendente também habita o imanente.

Nessa perspectiva, a inversão dos campos sagrado e profano na narrativa altera radicalmente a autoridade simbólica da religião institucionalizada. Enquanto Eliade (1992) enfatiza a consagração de espaços e tempos específicos como *locus* da manifestação sagrada, o narrador infantil de *o nosso reino* dissolve essas demarcações, distribuindo o sagrado pela vila, pelo corpo humano, pela enfermidade. Nesse contexto, elementos cotidianos ganham aura mítica não por serem sacralizados por uma instância superior, mas porque a criança os investe de sentido. O profano, assim, não é negado, mas ressignificado; e o estranhamento gerado por essa perspectiva decorre da inversão de valores, o que para os adultos seria trivial, à criança se revela extraordinário.

O estranhamento, portanto, transcende a estética e adquire contornos ontológicos. A criança narra um mundo em que o sagrado não é ruptura, mas continuidade, ou seja, uma experiência que permeia o real sem necessariamente o transcender. Essa visão desautomatiza a percepção adulta e propõe uma religiosidade mais fluida, uma religiosidade que Eliade (1992) não descreve, mas que amplia seu conceito ao incluir a subjetividade como mediadora do divino. Além disso, ao fundir encantamento e cotidiano, a voz infantil redefine o sagrado como experiência íntima, sensível e não institucional, em oposição à rigidez da tradição.

Essa espiritualidade pode ser observada na cena em que o menino descreve o senhor hegarty, um homem albino que, aos seus olhos, adquire *status angelical*. A descrição evidencia o modo como o sagrado é tecido no ordinário, como mostra o trecho:

lembrei-me do dia em que o manuel me disse ter avistado um gigante branco ao pé da vila. ofegava e era convincente, um gigante branco, do tamanho das casas a parecer uma luz intensa ou um anjo. o senhor hegarty era albino e media quase dois metros. punha-se entre nós como estátua de mármore muito macia e ia. eu achava coisas estranhas sobre ele e sua brancura. dissera-me que a sua mãe o tivera sozinha, já o seu pai morto há muito num azar. o senhor hegarty foi gerado nesse amor por seu pai morto. um amor comunicado entre vida e morte, como pedido insistente dos olhos da morte sobre um filho a nascer. por isso se esbranquiçou seu corpo para a cor das nuvens, o senhor hegarty tendeu para anjo, e assim foi. o nosso senhor hegarty já não me enganava, ainda que ele desacreditasse ser verdade o que eu pensava, eu supunha. com sua voz de anjo, e cor de anjo não lhe faltava, o senhor hegarty tendia para anjo como um homem prometido ao céu. e estava entre nós para nos ajudar. para nos querer bem, como ninguém mais seria capaz (Mãe, 2012, p. 22-23).

A citação acima sintetiza a potência do olhar infantil ao transfigurar o ordinário em epifania. O sagrado, longe de se impor como hierofania abrupta conforme descreve Eliade (1992) emerge de maneira tênue no entrelaçamento de memória, imaginação e afeto. A figura do senhor hegarty, interpretada pela criança como um anjo esbranquiçado, encarna essa transcendência imanente, cuja força não está na negação da condição humana, mas na capacidade de conferir-lhe um brilho simbólico. A morte, o luto e a origem misteriosa do personagem convertem-se em testemunho de um amor que sobrevive ao tempo e confunde os limites entre vida e morte, céu e terra.

Nesse sentido, se para Eliade (1992) o sagrado é uma ruptura que suspende a normalidade do tempo profano, em *o nosso reino* ele se manifesta como um fio sensível que atravessa e costura a experiência comum. O gesto infantil não consagra, mas revela e transfigura a matéria pela via da imaginação. Assim, a narrativa desloca a autoridade religiosa para o campo do vivido e do sensível, expandindo o conceito de sagrado para além da instituição e da teologia. O sagrado, nesse contexto, não reside na glória do distante, mas na intimidade do próximo, ou seja, no homem de dois metros, na cor das nuvens, na voz suave que anuncia cuidado. Essa espiritualidade que emerge do olhar infantil aproxima-se do que Simone Weil denomina de mística do cotidiano, conforme formulado em sua obra *A gravidade e a graça* (2002). Trata-se de uma forma de transcendência que não se revela por meio de milagres espetaculares ou ritos solenes, mas na atenção silenciosa ao real, na capacidade de acolher o mundo em sua nudez, sem tentar dominá-lo. Nessa perspectiva, para Weil (2002), o sagrado não está restrito a um além ou a uma instância metafísica superior, mas pode ser acessado no mais simples, desde que o sujeito esteja em estado de atenção pura, de abertura absoluta à presença.

Para tanto, a atenção, segundo a autora, é “a forma mais rara e pura de generosidade” (Weil, 2002, p. 77), e constitui uma via de revelação. Nesse sentido, a criança narradora de *o nosso reino*, ao observar com encantamento os elementos mais triviais da vila, como o corpo albino do senhor hegarty, os gestos dos adultos, a presença da morte, enxerga neles uma luz outra, uma dimensão que ultrapassa o visível, ainda que não o transcenda ontologicamente. O insólito, portanto, não é uma quebra da realidade, mas sua intensificação, uma forma de percepção ampliada que detecta o extraordinário onde o olhar adulto já se habituou à opacidade. É nesse limiar entre o ordinário e o encantado que o insólito assume função mística, desautomatizando o real e revelando-o como espaço possível de sentido, presença e comunhão.

Ao mesmo tempo, essa forma de religiosidade íntima e imanente também pode ser compreendida, nos termos de Giorgio Agamben (2007), como um gesto de profanação. Para o filósofo italiano, profanar não significa destruir o sagrado, mas sim retirá-lo de sua esfera separada e devolver-lhe a possibilidade de uso. Assim, se o sagrado, no pensamento teológico clássico, implica separação, interdito e autoridade, a profanação opera na direção oposta, pois ela restitui ao mundo aquilo que foi

sequestrado pelo poder religioso ou econômico, abrindo espaço para novas formas de relação.

Ao mesmo tempo, essa forma de religiosidade íntima e imanente também pode ser compreendida, nos termos de Giorgio Agamben (2007), como um gesto de profanação. Para o filósofo italiano, profanar não significa destruir o sagrado, mas sim retirá-lo de sua esfera separada e devolver-lhe a possibilidade de uso. Assim, se o sagrado, no pensamento teológico clássico, implica separação, interdito e autoridade, a profanação opera na direção oposta, pois ela restitui ao mundo aquilo que foi sequestrado pelo poder religioso ou econômico, abrindo espaço para novas formas de relação. Como explica o autor:

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa ‘profanar’. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrifício era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente ‘sagradas’) ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas ‘religiosas’). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. ‘Profano’ — podia escrever o grande jurista Trebácio — ‘em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens’. E ‘puro’ era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era ‘nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero (Agamben, 2007, p. 58).

Dessa maneira, a profanação proposta por Agamben não é um gesto iconoclasta, mas uma estratégia de reapropriação simbólica que rompe com os interditos da tradição e cria brechas para a reinvenção de sentidos no campo do comum. Assim, em *o nosso reino*, o olhar da criança opera essa profanação ao redistribuir o sagrado pela vida comum, esvaziando sua condição de privilégio transcendente e tornando-o acessível a todos e, principalmente, àqueles que, como ela, vivem à margem do saber adulto. O anjo deixa de ser um mensageiro celeste para tomar a forma de um homem albino e gentil; o milagre não é uma suspensão das leis naturais, mas a persistência do amor para além da morte. Assim, o insólito, ao fundir o místico com o cotidiano e ao romper com a teologia da exceção, promove uma

revolução simbólica, já que desloca o sagrado do templo para a rua, da liturgia para o afeto, da transcendência para o corpo.

Essa espiritualidade fragmentária que atravessa *o nosso reino* rompe com os modelos teológicos tradicionais ao propor uma sensibilidade para o sagrado que se manifesta no ordinário e no estranho, mas nunca na institucionalidade. O insólito, nesse contexto, não é apenas uma perturbação estética, mas uma chave para reencantar o mundo pela via da percepção desviada, da imaginação infantil e da experiência liminar entre a vida e a morte. Um dos exemplos mais marcantes dessa espiritualidade insólita é a figura do homem mais triste do mundo, espécie de entidade fantasmática que transita entre a existência humana e o mito, entre o cuidado e o assombro. Em um trecho por nós aqui citado benjamin o descreve:

era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pessoas da terra, impressionadas com a sua expressão e com o modo como partia as pedras na cabeça ou abria bichos com os dentes tão caninos de fome. era o homem mais triste do mundo, diziam, incapaz de fazer mal a alguém, apenas metendo dó, com olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo. mas era impossível não o fitarmos, fascinados por ele como ficávamos, e era com eles que iluminava o caminho à noite, garantiam alguns, quando se emprenhava pelo mato em direção à sua terrível toca secreta ou o que pudesse haver para lá do emaranhado desconhecido de onde vinha e para onde se escondia. era com os olhos, como lanternas, que competia com os bichos da noite, perplexos com tal ser. sabia-se que ficava horas a fio, noites de vigília, sentado em velhos troncos ou rochas altas, a percutir o silêncio, como um emissor de silêncio, e só aqueles olhos se iam na escuridão, um farol para espíritos, quem o saberia, como se alguma coisa, ou alguém, fosse chamado por eles, eles ali, repetidamente em redor, a apelar (Mãe, 2012, p. 11-12).

Essa figura, insólita e com traços míticos, não pertence nem ao céu nem ao inferno, pois ela habita o entre-lugar onde o sagrado se manifesta não como luz, mas como ambiguidade. Nesse sentido, o homem mais triste do mundo perturba, fascina e ilumina a escuridão com os próprios olhos, olhos que funcionam como “lanternas” e “farol para espíritos”. Trata-se de uma hierofania marginal, em que o sagrado não é celebrado com rituais, mas percebido em sua condição de deslocamento e exceção. Como propõe Simone Weil (2002), o acesso ao divino exige atenção silenciosa e disponibilidade ao sofrimento; e é precisamente essa forma de atenção que a criança dispensa à figura do homem triste, à espera de um sinal ou sentido que nunca se resolve plenamente.

Nesse sentido, a espiritualidade apresentada no romance é, muitas vezes, também marcada por uma profunda sensação de ausência e abandono divino, que subverte o ideal de um Deus justo e presente. Como no relato da mulher que, diante da dor da perda do filho, se vê privada da presença divina: “esta noite, a meio da noite, muito escuro lá fora, um silêncio, acordei mais uma vez, e pensei no meu menino, a ouvi-lo soluçar, e não senti deus, não acreditei nele” (Mãe, 2012, p. 66) Esse testemunho evidencia a falácia do discurso religioso tradicional frente à dor real. A ausência de Deus não é compensada por doutrinas ou consolos espirituais, já que o sagrado é substituído por um vazio inquietante. Assim, o insólito passa a operar como linguagem simbólica do abandono, no qual o silêncio que permeia a madrugada é a única resposta divina.

Essa dissolução da sacralidade institucionalizada aproxima-se do conceito de profanação por Giorgio Agamben (2007) conforme descrevemos acima, o gesto que retira algo da esfera da separação, do sagrado intocável, e o devolve à vida comum, reintegrando-o à experiência. Assim, a experiência de dor e de solidão, ao não encontrar amparo no sagrado oficial, profana-o e revela sua insuficiência. Esse esvaziamento do transcendente se estende também à percepção do narrador, que experimenta o sagrado como algo construído por sua própria imaginação e incerteza, e não como revelação objetiva: “era porque tudo na minha cabeça havia sido um segredo, estar-me destinada a santidade e desconhecer os mistérios divinos, imaginar a morte de todos e desconhecer os tempos de deus” (Mãe, 2012, p. 145).

e sem conhecer os tempos de deus como tudo se deixava ao acaso da minha imaginação e conhecimento. como se tornavam aleatórias as ocorrências e me parecia a caminhada para a ascensão tão aterradora. quanto mais me convencia da providência divina, como me convencia de que a morte nos levaria à salvação, mais sofria pela forma cruel como nos era dado acabar, e acabavam-se as pessoas pelos cantos (Mãe, 2012, p. 151).

Aqui, o sagrado não é certeza, mas construção psíquica e linguagem subjetiva, atravessada pelo medo e pela imaginação infantil. A experiência do divino é fragmentária, insólita, inconclusa. Não há milagres, apenas vislumbres simbólicos, coincidências íntimas, palavras deformadas que sustentam uma religiosidade precária. Trata-se, como propõe Simone Weil, de uma espiritualidade que se realiza na atenção ao sofrimento, e que se mantém mesmo na ausência de sentido. Por fim,

o homem mais triste do mundo, retomado em outro momento do romance, encarna essa fusão entre o sagrado, a morte e a memória sensível:

eu descobri muito cedo, o homem mais triste do mundo recolhia os mortos, juntava-os um a um nos braços, e dava-lhes terra e silêncio para comerem, até que parecessem a terra e o silêncio e os pudéssemos voltar a ter entre nós, como os que ficavam segurando e rodeando as flores do jardim só capazes de sussurrar na aragem mais leve. mortos de terra entre nós, para entre nós preservarem uma ligação com as nossas almas, eram como um perfume débil percebido apenas gentes mais sensíveis (Mãe, 2012, p. 12).

Essa é uma das mais belas passagens do romance, em que o sagrado não está nos altares, mas no cuidado com os mortos, na memória silenciosa, no perfume quase imperceptível que apenas os sensíveis captam. O insólito aqui torna-se ato poético de comunhão entre vivos e mortos, entre terra e espírito. O sagrado é profanado no melhor sentido, pois é retornado ao mundo, ao uso humano, à fragilidade comum da existência.

Essa espiritualidade insólita que atravessa *O nosso reino* é, portanto, profundamente contrária à lógica sacramental das instituições religiosas. Enquanto o cristianismo tradicional sustenta a ideia de um Deus transcendente, ordenado e redentor, a narrativa de Valter Hugo Mãe revela uma sacralidade imanente, que emerge nos interstícios da dor, da infância, da loucura e da morte. O sagrado não se manifesta em dogmas ou promessas escatológicas, mas em experiências liminares, muitas vezes angustiantes e inconclusas, que suspendem a dicotomia entre o bem e o mal, o divino e o profano, o real e o imaginário.

O insólito, nesse sentido, atua como operador estético e espiritual de um mundo em colapso ontológico, no qual, por meio da estranheza que o sagrado se deixa entrever. A criança narradora, sem acesso à linguagem teológica formal ocidental, reconfigura a espiritualidade como um campo de afetações dispersas, onde o silêncio, os olhos iluminados do homem mais triste do mundo, os sonhos e os gestos de cuidado com os mortos tornam-se rituais precários de um culto íntimo e desinstitucionalizado. Tal espiritualidade, ao mesmo tempo poética e trágica, propõe uma nova forma de relação com o invisível, ou seja, não mais baseada na fé racional, mas na sensibilidade para o que escapa, para o que excede a lógica da presença.

Afinal, como aponta Mircea Eliade (1992), toda hierofania implica uma ruptura no cotidiano, uma irrupção do extraordinário no campo do ordinário. Assim, em o

nosso reino, essa irrupção não vem revestida de glória ou redenção, mas de uma beleza espectral, melancólica, marcada pela precariedade dos signos e pela força simbólica dos corpos sofridos. A criança não comprehende plenamente o que vê ou sente e, justamente por isso é capaz de acolher o sagrado como um enigma sensível, como um mistério que não precisa ser decifrado, apenas vivido.

Conclui-se, assim, que o romance de Valter Hugo Mãe não nega a dimensão espiritual da existência, mas a reorienta. Desvinculada da transcendência institucional e da teologia sistemática, a espiritualidade em o *nosso reino* floresce a partir da vulnerabilidade, da escuta e do estranhamento. Trata-se de uma espiritualidade que se confunde com a literatura, já que ambas estão comprometidas com o que não se explica, com o que pulsa no silêncio, com o que se manifesta no abismo entre o visível e o inominável. Por isso mesmo, o insólito no romance não é apenas um efeito narrativo, mas a própria forma de enunciar o sagrado quando este já não pode ser dito senão como ausência, como lampejo ou como memória.

5 ENTRE O GRITO E O MUGIDO: O INSÓLITO FEMININO EM O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO

Publicado em 2006, o *remorso de baltazar serapião*, de valter hugo mãe, é um dos romances mais perturbadores da literatura portuguesa contemporânea. A obra apresenta uma escrita radical que rompe com convenções formais, temáticas e filosóficas. Premiado com o Prêmio José Saramago, o romance consolidou a posição do autor no cenário literário lusófono e chamou a atenção da crítica por sua experimentação estética, seu teor violento e seu olhar profundamente desencantado sobre a condição humana.

A narrativa é conduzida por baltazar serapião, um camponês rude e misógino, que relata em primeira pessoa as violências que comete contra a sua esposa, ermesinda, bem como suas reflexões ou devaneios sobre o mundo, a moral, a linguagem e a dor. Trata-se de um narrador-protagonista não confiável, cuja fala é atravessada por contradições, silêncios, ressentimentos e delírios simbólicos. Nesse sentido, ao longo do romance, baltazar alterna entre o arrependimento e a justificativa da violência, encobrindo suas ações sob uma linguagem marcada por oralidade, fragmentação e autoengano. Assim, sua percepção distorcida da realidade, combinada com um discurso balbuciante e moralmente cíndido, impede o leitor de confiar plenamente em sua versão dos fatos, o que contribui decisivamente para a instabilidade epistemológica da narrativa.

naquele tempo o meu martírio começou. empoleirado nas bermas da casa, agarrado às janelas a desesperar de incerteza, fosse a ermesinda meter-se debaixo de dom afonso e que faria eu corno, apaixonado, morto de loucura por ela. nem meu pai me convencia, transtornado a deitar-me juízo cabeça abaix, incapaz de me impedir de exercer a direcção devida no matrimónio que acabara de realizar. assim falávamos, que se estivesse posto dentro dela lhe arrancaria a cabeça numa só desgraça para toda a família. ou, se me esfriasse o pensamento e pudesse hesitar, talvez o matasse de venenos colhidos secretamente, cozinhados à sua boca com o auxílio da brunilde (Mãe, 2018, p.111).

O trecho em que baltazar narra seu ciúme paranoico e seus impulsos homicidas exemplifica a construção do narrador não confiável em o *remorso de baltazar serapião*. Nesse sentido, sua fala é atravessada por contradições, delírios e autojustificações que desautorizam qualquer leitura objetiva dos fatos. Além disso, ao

apresentar-se como mártir de um amor não correspondido, o narrador se coloca no papel de vítima, invertendo as posições morais e naturalizando seus impulsos violentos como se fossem inevitáveis. A linguagem balbuciante, fragmentada e contaminada por oralidade reproduz a instabilidade de uma subjetividade fraturada, cujo discurso mistura desejo, ressentimento e perversão moral. Para tanto, essa imprecisão discursiva impossibilita ao leitor confiar plenamente no ponto de vista de baltazar, forçando-o a decifrar as camadas de distorção que recobrem sua narrativa.

Por conseguinte, o romance apresenta um conjunto de personagens marcados por papéis ambíguos e altamente simbólicos. No centro da trama, destacam-se as figuras femininas: teresa diaba, mãe de baltazar; brunilde, sua irmã e serviçal na casa senhorial; ermesinda, sua esposa; e gertrudes, mulher queimada por acusação de bruxaria; todas elas representações de um feminino demonizado, silenciado e ressignificado pelos discursos religiosos, supersticiosos e patriarcrais que atravessam a narrativa. Essas personagens evidenciam como a condição da mulher é permanentemente regulada pela violência simbólica e física, tornando-se alvo do controle moral e do castigo social.

Ao lado dessas figuras, compõem o universo da narrativa personagens masculinos como o pai de baltazar, arquétipo do patriarca brutal, cuja autoridade violenta serve de modelo ao filho, o irmão aldegundes e o amigo teodolindo. Integram ainda esse sistema hierárquico os senhores do feudo, dom afonso e dona catarina, representantes da nobreza que controlam a terra e a vida dos camponeses. Em contraste com esse universo humano atravessado pela degradação moral, destaca-se a figura insólita da vaca sarga, tratada com inusitada humanidade e profundidade simbólica. Nesse sentido, a presença da vaca opera como contraponto irônico à desumanização das personagens humanas, encarnando uma inteligência e sensibilidade que subvertem os limites da racionalidade antropocêntrica e expõem, por contraste, a barbárie daqueles que deveriam ser os sujeitos da razão.

Nessa direção, a ambientação do romance é deliberadamente arcaizante e remete a uma Idade Média imaginada, suja, bárbara e moralmente degenerada, marcada por relações de servidão, fanatismo religioso e violência institucionalizada. Esse cenário, no entanto, não se presta à reconstrução histórica, mas sim à produção de um espaço alegórico, que serve para denunciar as permanências do patriarcalismo e da brutalidade em tempos modernos, como destacado no trecho:

e el-rei veio, sons ouvidos cantos todos, el-rei chegava, gente, cavalos, bagagens, pela rua vinham bordejados pelo povo lavado de modos a ver se comportado merecia grande vista. suspenderam-se os trabalhos por instantes breves, braços levantados em descanso, por dâdiva de espanto de receber grande rei. e eu corri a vê-lo mais de perto à chegada na casa de dom afonso. estavam todos alinhados de recato e obediência, e até dom afonso e dona catarina se despiolharam, dizia a brunilde, dia todo de ontem a catar merdas no corpo para parecerem melhores ao digno visitante. e era como se recuavam de passos a deixá-lo andar à vontade, fosse circular por onde lhe aprouvesse, a ver tudo o que lhe parecesse, e todos torciam dedos e faziam figas para que esforço feito na lida da casa valesse elogio por organização avançada e respeitosa de sua majestade. e el-rei zanzou um pouco no exterior da casa e falou coisas que só dom afonso ouviu, sorrindo de simpatias agradáveis que nos levantavam suspiros aos corações, e dona catarina seguia-os de perto, posta em seu lugar de menos nobreza, mas tão perto que comentaria com a brunilde e as outras, ouvi-o dizer da beleza de todas vós, servi-lo-eis se vos pedir, que a rei não se recusa putice, ouviram bem. se se oferecem a meu marido, não vos custará montada de rei (Mãe, 2018, p. 114).

A cena da chegada do rei expõe, por meio de um discurso fragmentado e ironicamente reverente, a estrutura hierárquica e opressora que rege aquela sociedade, já que o rei é tratado como figura quase divina, e sua presença desencadeia rituais de limpeza, contenção corporal e subserviência coletiva. A linguagem do narrador denuncia o vazio desse aparato simbólico, que apenas disfarça a brutalidade e a exploração por trás da pompa monárquica. A reverência ao rei, inclusive por parte da aristocracia local, evidencia que a opressão é transversal às classes, reafirmando um sistema de dominação que se sustenta por meio do medo, da humilhação e da erotização do poder.

Nessa perspectiva, o trecho “a rei não se recusa putice” supostamente proferida por sua Majestade e transmitida por dona catarina às criadas, sintetiza o caráter ultrajante e patriarcal do mundo representado. A naturalização do direito sexual do rei sobre os corpos das mulheres, especialmente as servis, é apresentada com uma crueza que ultrapassa o pastiche histórico, pois trata-se de uma alegoria da permanência da cultura do estupro e da objetificação feminina. Para tanto, acreditamos que ao fingir evocar um passado distante, Mãe não reconstrói a história, mas sim a desfigura para revelar as continuidades entre a violência feudal e a contemporânea. Nesse sentido, acreditamos que o que está em jogo é uma crítica ao mito do progresso moral e civilizatório ocidental, mesmo sob a roupagem de uma Idade Média fictícia, os mecanismos de dominação masculina, institucional e

simbólica permanecem reconhecíveis e, por isso mesmo, perturbadores. O romance propõe, assim, uma espécie de história imoral da civilização ocidental, onde os mesmos gestos de violência e submissão apenas mudam de cenário e linguagem ao longo dos séculos.

Assim sendo, a estrutura narrativa do romance rompe com os parâmetros tradicionais de construção do enredo, sendo que os capítulos são numerados por extenso e o texto avança por blocos de escrita contínuos, quase sem pausas, compostos por parágrafos extensos, ausência de letras maiúsculas e mínima pontuação. Essa escolha formal reforça a experiência de leitura como um mergulho em um fluxo mental desordenado e claustrofóbico, no qual a linguagem balbuciente do narrador denuncia sua incapacidade de construir um discurso coeso e, ao mesmo tempo, aponta para a falência da lógica logocêntrica como forma de entendimento do real.

Nesse sentido, um dos primeiros apontamentos de que o romance desestabiliza as lógicas narrativas lineares, as epistemes logocêntricas e as estruturas simbólicas patriarcais que sustentam as narrativas hegemônicas do ocidente, é a organização da narrativa, uma vez que o tempo não avança de forma progressiva, os personagens não se desenvolvem segundo modelos psicológicos tradicionais e a linguagem, longe de comunicar com clareza, revela-se um campo de opacidade, ruptura e ruído. Nessa perspectiva, a estratégia estética do insólito, aqui associada a elementos grotescos, metamorfoses simbólicas e vozes marginalizadas, serve para desmontar as pretensões de coesão e verdade absoluta da racionalidade cartesiana, como podemos identificar a seguir:

o aldegundes agarrou meu pai e, choro agudo, pediu-lhe pela sarga. não a deixe sem liberdade e recolhimento a cada tempo certo. não lhe esqueça uma palavra ou uma mão, que a solidão é o que mais a afecta. e rezemos para que o verão continue sem trazer frio demasiado, chuva e menos ainda temporal barulhento que a assuste de morte. ermesinda, vê a minha sarga, por favor, vê pela minha sarga mesmo o que conseguires ver. e ela acenou que sim cabeça mal erguida, e o meu pai chorou. filho meu, que mulher crias tu aqui, pé torto, braço no ar, olho nenhum à esquerda, tanto mal lhe pareces que mal se tem em pé para autonomia de funções e trabalho. assim lha deixo estes tempos, meu pai, cuide da sua virtude por mim, quero voltar para recomeçar tudo, como tenho esperança de ser possível. cuide dela e da sarga, volto não arda nada. e a mulher queimada, nada se conte, nada se diga. levá-la-ei como pediu, para a largar em lonjura que lhe baste (Mãe, 2018, p. 122-123).

A fala de aldegundes, repleta de afeto e desespero por sarga, a vaca humanizada, rompe com as hierarquias convencionais entre humano e animal, ao passo que o pai de Baltazar, figura do patriarca brutal, é momentaneamente afetado pelo gesto e também se comove. Esse colapso das fronteiras entre racionalidade e irracionalidade, humano e não humano, homem e mulher, emoção e dominação, configura o campo do insólito, não como um efeito estético gratuito, mas como instrumento de crítica. Nesse sentido, a vaca, animal de carga e alimento, adquire uma dimensão simbólica e sensível que falta aos próprios humanos, invertendo o eixo de valor tradicional do antropocentrismo ocidental.

Com efeito, o *remorso de baltazar serapião* se constitui como uma ficção da crise, ou seja, crise da linguagem, da razão, da identidade e da ética. Em meio a uma poética da regressão e da monstruosidade, Mãe constrói uma obra que não apenas representa a barbárie, mas a faz falar desde dentro, pela voz distorcida de um homem incapaz de distinguir culpa de castigo, amor de posse, humanidade de brutalidade. Essa estratégia insólita, ao corroer as bases epistemológicas do ocidente, revela as fissuras de um sistema que, ao se pretender absoluto, escamoteia suas próprias violências constitutivas.

5.1. O Insólito e a Crítica às Estruturas Hegemônicas

Como já destacamos, em o *remorso de baltazar serapião*, compreendemos que Mãe constrói uma narrativa que se opõe frontalmente aos pilares do pensamento cartesiano ao estruturar um enredo, no qual a clareza, a ordem, a distinção entre sujeito e objeto, razão e emoção, humano e não humano fogem às demarcações pré-estabelecidas. Nesse sentido, podemos afirmar que o romance opera a partir da recusa dessa racionalidade iluminista, promovendo a dissolução de fronteiras estáveis e a proliferação de ambiguidades que corroem a crença em uma realidade objetiva e plenamente representável. Para tanto, dois dispositivos narrativos centrais nesse movimento são o hibridismo entre humano e animal especialmente encarnado na figura da vaca sarga e a representação grotesca dos corpos femininos submetidos à violência patriarcal.

Nessa perspectiva, a vaca sarga constitui uma das figuras mais enigmáticas do romance. Embora apresentada como animal doméstico, ela transcende essa

condição, sendo associada a qualidades humanas como memória, sensibilidade e até linguagem. Além disso, em vários trechos, é mais respeitada e ouvida do que as mulheres, cujas vozes são silenciadas ou ridicularizadas.

a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só diabo e gente a arder tinham destino. a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos. mal tolerados por quantos disputavam habitação naqueles ermos, batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos. tamanho de gado, aparentados de nossa vaca, reunidos em família como pecadores de uma mesma praga. maleita nossa, nós, reunidos em família, haveríamos de nos destituir lentamente de toda a pouca normalidade. abríamos os olhos pirilampos à fraca luz da vela, porque a sarga mugia noite inteira quando havia tempestade. dava-lhe frio e aflição de barulhos. era pesado que nos preocupássemos com a sua tristeza, se havia algo na sua voz que nos referia, como se soubesse nosso nome, como se, por motivo perverso algum, nos fosse melódico o seu timbre e nos fizesse sentido a medida da sua dor. por isso, custava deixá-la sem retorno, sem aviso de que a má disposição das nuvens era fúria de passagem (Mãe, 2018 p. 19).

A citação revela como a vaca sarga ocupa no romance um lugar de ruptura com a ordem antropocêntrica e patriarcal. Embora apresentada como animal doméstico, sarga é descrita em termos que evocam empatia, sensibilidade emocional e até uma forma de comunicação afetiva, o que a posiciona num plano de humanidade simbólica que contrasta com a desumanização imposta às mulheres. A afirmação de que “a voz das mulheres estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca” explicita a lógica misógina do universo narrativo, onde o feminino é reduzido a um estatuto inferior ao do gado, considerado burro e destinado ao silêncio. A própria comparação entre o mugido de sarga e as vozes femininas, contudo, carrega uma ironia amarga, pois o mugido é ouvido, reconhecido, compreendido e respeitado, enquanto as personagens mulheres, como brunilde, teresa diaba ou ermesinda, são ignoradas, violentadas ou silenciadas.

Nesse sentido, a vaca não é apenas um símbolo de inversão hierárquica, mas também um agente alegórico que expõe a falência ética e sensível dos humanos que a cercam, dominados pela lógica de uma cultura antropocêntrica. Dessa forma, seu sofrimento durante as tempestades, seu medo do frio e dos barulhos, bem como a ideia de que ela falava com os demais personagens, revelam uma conexão afetiva entre a aarga e os humanos que vai muito além do instinto ou da função utilitária do

animal. Assim, ela se torna uma espécie de espelho da dor da família, especialmente da dor que os personagens são incapazes de nomear em si mesmos, e seu mugido, paradoxalmente, torna-se mais inteligível do que a palavra humana.

Por conseguinte, a sarga, de fato, participa da vida familiar com uma intimidade que nenhuma das mulheres consegue alcançar. Isso porque ela dorme dentro da casa, sendo ainda comparada a uma avó respeitável: “era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse” (Mãe, 2018, p. 37), e serve de companhia para os irmãos nas noites de inquietação. Baltazar chega a citar como ela ocupa o espaço de intimidade da família que no futuro seria ocupado por sua esposa:

era o que revia, à noite, nas palhas da cama achegadas de lado para lado na minha impaciência. O aldeundes a dormir de paz e eu no escuro a medir o arfar da sarga e a pensar como mudaria tudo. como aquele arfar sairia de dentro de casa e naquele mesmo lugar gemeríamos casados de fresco (Mãe, 2018, p. 42).

A vaca é, assim, simultaneamente ancestral, consolo, confidente e companheira. Mais que isso, torna-se objeto de projeção dos afetos e frustrações masculinas, ao ponto de protagonizar episódios de zoofilia com o irmão do protagonista, aldeundes, como o narrador admite:

pouco me importava a fama da família, já não era isso. só tínhamos de desviar as atenções do meu pai, não fosse ele saber das sevícias sobre a vaca, era bom que se agradasse de saber a masculinidade do filho posto na diaba, escola de tantos nós, mas da vaca eu não imaginaria que loucura lhe desse tal informação (Mãe, 2018, p. 45).

Essa cena extrema revela como o processo de animalização dos humanos e humanização da vaca não obedece a uma lógica binária, mas sim a um movimento de contágio, ambiguidade e transformação mútua, o que Gilles Deleuze (1997) conceitua como devir. Para Deleuze, devir não é uma imitação nem uma identificação, mas um processo de metamorfose contínua, um deslocamento de identidade que opera na borda entre os seres, dissolvendo as fronteiras fixas entre homem, animal, objeto e linguagem. Como ele afirma:

com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto de ciência, mas também objeto de sonho, objeto de

simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática. Por outro lado, as relações dos animais entre si são tomadas em relações do homem com o animal, do homem com a mulher, do homem com a criança, do homem com os elementos, do homem com o universo físico e microfísico (Deleuze, 1997, p. 14).

No romance, a convivência estreita entre os irmãos e sarga, constrói vínculos afetivos ambíguos. Nesse sentido, o reconhecimento da vaca como fonte de consolo e até como matriz simbólica, constituem um devir-animal que atinge a própria subjetividade dos personagens já que a sarga realiza um devir-humano, pois adquire agência simbólica, evoca empatia, e se torna referência emocional e existencial para os membros da casa. Trata-se de um processo de relação fluida e transversal, que desestabiliza a oposição entre sujeito e objeto, entre humano e animal, entre racional e irracional, pilares da lógica ocidental antropocêntrica e patriarcal.

Sendo assim, no universo degradado da narrativa, onde a linguagem é falha, o afeto é pervertido e a mulher é violentada ou silenciada, a vaca sarga emerge como figura paradoxalmente estável e afetiva, mesmo que envolta em ambivalências. Isso porque, ela habita uma zona de indiscernibilidade que não permite classificações fáceis, mas que, justamente por isso, dá visibilidade à crise de identidade vivida pelos humanos marginalizados da narrativa. A família sarga, situada entre o humano e o animal, entre o camponês e o bicho, entre o logos e o mugido, encarna uma forma de existência híbrida que questiona as fronteiras do ser e da linguagem, encenando, como Deleuze (1997) propõe, uma política do devir que é feita não de categorias fixas, mas de atravessamentos, metamorfoses e vulnerabilidades.

Para tanto, a vaca sarga encarna uma sensibilidade que está à margem da razão patriarcal e da linguagem dominante, e que funciona como contraponto poético e trágico à degradação moral dos humanos. Nessa perspectiva, em um mundo onde os vínculos afetivos se dissolvem sob o peso da brutalidade e da opressão, é o animal, e não o homem, quem preserva a memória do cuidado, da reciprocidade e da escuta. Nesse gesto, consideramos que o autor inscreve uma crítica feroz ao projeto humanista ocidental, propondo, a partir do insólito grotesco, uma inversão das categorias de humanidade e animalidade como forma de desestabilizar as noções de civilização, razão e poder.

Por conseguinte, esse movimento de embaralhamento das categorias também ecoa as reflexões de Jacques Derrida em *O animal que logo sou* (2006), obra na qual

o autor discute criticamente a separação radical entre homem e animal, revelando-a como uma construção filosófica ocidental interessada que sustenta uma violência ontológica e ética. Derrida denomina esse sistema simbólico de carnofalogocentrismo, isto é, uma estrutura de pensamento em que o sujeito humano, masculino, falante e racional, na lógica cultural ocidental que se constitui pela exclusão do animal, apropriando-se do *logos*, ou seja, a linguagem, o discurso e do direito ao sacrifício. Como afirma o filósofo ao descrever sobre a questão do sacrifício como uma invenção ocidental:

Foi para nomear essa cena sacrificial que eu falei anteriormente de um só fenômeno e uma só lei, uma só prevalência, um carnofalogocentrismo. Se a desconstrução do logocentrismo necessariamente teve que se livrar do falocentrismo ao longo dos anos de desconstrução, a substituição inicial dos conceitos de fala, signo e significado pelos de rastro ou marca destinam-se, deliberadamente, a ultrapassar a fronteira do antropocentrismo, o limite de uma linguagem confinada ao discurso e às palavras humanas. A marca, a grama, o rastro, a *différance*, concernem diferenciadamente (a) todos os viventes, (a) todas as relações dos viventes com os não-viventes (Derrida, 2006, p. 14).

Nesse sentido, suas reflexões apontam como a tradição ocidental legitima não apenas a exploração sistemática do animal, mas também de todos os sujeitos que se constituem como outros em relação ao ideal antropocêntrico e logocêntrico, ou seja, o feminino, o irracional, o marginal, consolidando, assim, uma supremacia simbólica e material do homem ocidental sobre tudo o que dele se desvia ou ameaça sua centralidade. Nessa perspectiva, a crítica de Jacques Derrida (2006) encontra no romance uma expressão particularmente potente na figura da sarga, a vaca humanizada que desafia as estruturas epistemológicas do pensamento antropocêntrico. Embora pertencente ao reino animal, sarga é apresentada como portadora de memória afetiva, sensibilidade emocional e até de uma forma simbólica de linguagem que convoca resposta e cuidado por parte dos humanos. Assim, em muitos momentos da narrativa, observamos o colapso da distinção ontológica entre homem e animal, como evidencia o seguinte trecho:

o curandeiro farto de garantir que a minha mãe estava seca como uma pedra, impossível vir dali alguma criança, bicho ou coisa. não pode vir nada, gritava o senhor santiago, nada, como arranjou estes filhos conte-nos o senhor sarga, porque da sua mulher nem adianta pensar

nisso, deus até lhe corta a língua. e como se dizia, que éramos filhos da sarga, sem grandes rodeios, éramos como filhos da sarga (Mãe, 2018, p. 48).

Sendo assim, ao assumir o lugar simbólico de mãe da casa, sarga ocupa uma posição de alteridade acolhedora e estruturante, invertendo os papéis sociais e biológicos tradicionais. Nesse universo invertido, é o animal que nutre, protege e representa a instância de cuidado, enquanto os humanos, sobretudo os homens, encarnam a desagregação, a violência e o desamparo. Compreendemos que esse gesto estético não é arbitrário, já que ele encena o que Derrida (2006) chama de desconstrução dos atributos do homem, ou seja, das características que historicamente foram considerados exclusivos do humano como a racionalidade, a moralidade, a linguagem e a consciência da morte; que serviram para as culturas ocidentais e ocidentalizadas justificarem a supremacia do humano sobre os demais seres.

Nesse sentido, como aponta o filósofo, tais distinções são construções culturais, e não fundamentos naturais, e ao conferir à vaca a dignidade de sujeito sensível e, simultaneamente, reduzir os personagens humanos à bestialidade, ao delírio ou à crueldade, Mãe consegue estabelecer uma crítica contundente à ideia de superioridade humana, pois como afirma Derrida (2006) a exclusão do animal funda o humanismo¹⁸ ocidental e o romance desfaz essa fundação ao reposicionar o animal no centro simbólico e afetivo da narrativa, desafiando as bases da linguagem, da razão e das hierarquias corporais que sustentam a dominação.

Por conseguinte, se o hibridismo entre homem e animal já compromete os alicerces do sujeito racional, a descrição da violência contra as mulheres, em específico a violências obstétrica sofrida pela mãe de baltazar leva essa subversão ao extremo. Em uma das passagens mais brutais do romance, o pai do protagonista,

¹⁸ No contexto ocidental, o humanismo constitui uma tradição filosófica e cultural que, desde a Modernidade, afirma a centralidade do ser humano como medida de todas as coisas, privilegiando a razão, a autonomia e a linguagem como traços distintivos da humanidade. Essa concepção, ao definir o humano em oposição ao animal, funda uma lógica excludente que hierarquiza as formas de vida e legitima a dominação da natureza e dos corpos considerados não racionais. Jacques Derrida critica essa estrutura antropocêntrica ao mostrar que a exclusão do animal é constitutiva da própria noção de homem no pensamento ocidental. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Maria Auxiliadora Viegas. São Paulo: UNESP, 2006.

diante da gravidez da esposa, após um suposto diagnóstico de esterilidade feito pelo curandeiro do feudo extirpa o feto de dentro da mulher:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia. e foi no dia em que o povo se preparava para queimar mulher que se portara mal que o meu pai rebentou braço dentro do ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, será amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse (Mãe, 2018, p. 85-86).

Nessa perspectiva, ao inserir o próprio braço no ventre da mulher e extrair, com as mãos, o feto que ela carregava, o pai se arroga o direito absoluto sobre o corpo materno, anulando não apenas a possibilidade de nascimento de um novo filho, mas toda a subjetividade da mulher enquanto corpo gerador. O gesto é descrito com uma frieza brutal, configurando um feminicídio ritual, encenado no mesmo dia em que o povo se preparava para queimar uma mulher que se portara mal. Assim, ao conectar a morte da mãe ao clima de linchamento coletivo, o romance parece denunciar a permanência de práticas de sacrifício feminino como base da coesão social e da afirmação do poder masculino.

Além disso, ao apresentar o corpo materno como lugar da violência fundadora, de uma linhagem que se interrompe, o romance opera uma inversão radical da genealogia, na qual a origem familiar está marcada não pelo nascimento, mas pelo extermínio. Para tanto, essa cena não apenas rompe com os alicerces do humano, como também desestabiliza os limites entre homem e animal, civilização e barbárie, confirmado que a animalização da mulher morta contrasta com a humanização da vaca sarga e evidencia a subversão das hierarquias tradicionais da racionalidade ocidental. Para tanto, ao narrar o assassinato da mãe grávida como um ato privado, bárbaro e impune, o romance demonstra como o patriarcado se perpetua através da violência sobre os corpos que não têm direito à palavra, sejam mulheres, animais ou crianças por nascer.

Ademais, esse episódio encontra eco direto na teoria da abjeção proposta por Julia Kristeva, em sua obra *Os poderes do Horror: Ensaio sobre Abjeção* (1980). Para

Kristeva, o abjeto é aquilo que ameaça os limites do eu e do corpo, nas palavras da autora: “Não é, pois, a ausência de limpeza [propreté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem.”(...)“A abjeção em si é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita” (Kristeva, 1980, p.4), ou seja, aquilo que não pode ser simbolizado ou integrado e, por isso, precisa ser expulso, como descrito na passagem do romance:

ajudai-nos a enterrá-la, tão morta está precisa de chão e mais nada. o padre torceu o nariz ao cheiro a sair porta aberta. mais sobre a cama que a tinha, viu aterrorizado as suas pernas abertas da violenta forma que a deformou. esta mulher está morta de grande raiva que deus lhe teve, ou diabo lha tramou, há que enterrá-la de imediato para que bichos a desfaçam e a natureza se reponha, nada aqui me parece natural, não se cansava de dizer, nada me parece natural (Mãe, 2018, p. 88).

Nessa perspectiva, o trecho materializa com força visceral o conceito de abjeção, conforme formulado por Kristeva (1980), já que para a crítica, o abjeto é aquilo que ameaça os limites entre o sujeito e o não-sujeito, o que não pode ser completamente simbolizado, incorporado ou representado e, por isso mesmo, precisa ser expulso. Trata-se de uma força que perturba a ordem do eu e da cultura, ou seja, é o que o corpo rejeita para constituir-se como corpo limpo, íntegro, controlado. O abjeto, portanto, não é apenas o “sujo” ou o “indesejável”, mas o que está no limiar entre o sujeito e seu exterior, o que provoca repulsa e fascínio simultaneamente.

No trecho citado, a morte da mãe de Baltazar se inscreve justamente nesse espaço do irrepresentável e do indizível, já que o corpo feminino, morto de forma violenta por seu próprio marido, ultrapassa qualquer lógica de luto, cuidado ou sacralidade. Nesse contexto, esse corpo é percebido não como um cadáver a ser velado, mas como uma anomalia abjeta a ser ocultada e descartada. Para tanto a linguagem do padre é especialmente reveladora: “há que enterrá-la de imediato para que bichos a desfaçam e a natureza se reponha”. O corpo da mulher, aqui, não é mais humano, não pertence à comunidade nem à linguagem religiosa, pois é uma ameaça à ordem natural e simbólica, e precisa ser removido para que o mundo volte a funcionar. Para tanto, o horror, segundo Kristeva (1980), surge precisamente quando aquilo que deveria estar fora, ou seja, o cadáver, a decomposição, o sexo, o sangue, o feminino impuro, irrompe dentro da cena social, expondo a fragilidade das fronteiras que sustentam a identidade e o poder.

Além disso, ainda mais significativo é o comentário do padre, ao dizer: “nada aqui me parece natural” ao repetir a frase, ele expressa o grau de perturbação causado pelo corpo abjeto que não pode ser assimilado nem pela fé, nem pela ciência, nem pelos códigos culturais. Nesse sentido, a mãe de baltazar, reduzida a carne aberta, exala um cheiro que incomoda até o religioso, tornando-se puro resíduo, pois ela já não é pessoa, não é mãe, não é esposa, é ruína corporal de algo que precisa desaparecer para que a narrativa possa seguir. A morte violenta da mulher, associada a um parto forçado, a um ventre invadido e a uma decomposição acelerada, torna-se o ponto de condensação do abjeto, no qual o feminino é visto como fonte de desordem, de impureza e de dissolução da norma.

Por conseguinte, ao inserir esse episódio no romance, nos parece que Mãe desloca o insólito para o campo do íntimo e do visceral no segundo romance da *tetralogia das minúsculas*, já que a cena não apenas representa uma crítica à naturalização da violência contra o feminino, mas também expõe como a cultura ocidental, inclusive em seus rituais religiosos é estruturada pela necessidade de expulsar o abjeto para se constituir como sujeito e como ordem. Nesse sentido, a cena não apenas ecoa a teoria da abjeção, ela também a encarna em sua forma mais crua, tornando o romance um campo privilegiado para observar os mecanismos simbólicos e materiais da exclusão, do horror e da desintegração do feminino no ocidente.

Assim, por meio de metamorfoses simbólicas e da representação de corpos abjetos, Mãe promove uma crítica contundente ao sujeito moderno e ao projeto racionalista ocidental. Em vez de um mundo regido pela clareza e pela ordem, o que emerge é um universo de confusão ontológica, de ambivalência moral e de ruína epistemológica. O insólito, nesse contexto, atua como força estética e ética que expõe as contradições internas da razão e denuncia os sistemas que se sustentam na exclusão do outro, seja ele a mulher, o animal ou o abjeto.

5.2 Corpos insólitos, presenças grotescas

Em *o remorso de baltazar serapião*, como já afirmamos, a condição feminina é delineada por uma violência tão extrema que adquire contornos insólitos grotescos, funcionando como estratégia narrativa e política de desestabilização. As personagens mulheres não apenas sofrem sob o jugo masculino, como suas existências são deformadas física e simbolicamente, tornando-se alegorias da opressão sistemática

do patriarcado. Essa deformação ultrapassa os limites do realismo e instala-se num espaço liminar entre o verossímil e o inaceitável, onde o horror é cotidiano e, por isso, normalizado. É nesse ponto que o romance articula os conceitos de insólito grotesco de forma contundente, expondo a brutalidade como linguagem e estrutura do mundo representado.

A violência contra as mulheres, seja ela física, sexual ou simbólica é narrada com tamanha frieza e naturalidade que o leitor se vê confrontado com um paradoxo, já que no universo narrado o horror não é exceção, mas norma. Essa naturalização das agressões inscreve o romance no campo do insólito, entendido não como o fantástico tradicional, mas como aquilo que, embora eticamente implausível, é aceito como parte da lógica interna do texto. Conforme já elucidado neste trabalho, a partir de Tzvetan Todorov (2017), o insólito também se configura quando acontecimentos transgressivos não provocam hesitação nas personagens, mas causam no leitor um profundo estranhamento. Nesse sentido, no romance o insólito não se apresenta como uma quebra do real, mas como uma extensão perversa da realidade histórica, ou seja, um hiper-realismo da barbárie, que desestabiliza porque revela uma verdade oculta sob a normalidade social, no qual o corpo da mulher é historicamente o campo de exercício do poder masculino.

Essa desconstrução ética se vê reforçada também pela linguagem do texto, em que a ausência de pontuação tradicional e a fluidez contínua da voz narrativa transmite a ideia de um fluxo mental automatizado, onde a violência é pensada e exercida sem mediação, como parte do cotidiano. Nesse sentido, compreendemos que a forma acompanha o conteúdo, revelando que o horror não é apenas praticado, mas incorporado pela estrutura discursiva do narrador, a partir de uma linguagem sem pausas, como um pensamento bruto, pulsante, intuitivo que transforma o romance em uma crítica feroz à cultura do patriarcado como forma de organização simbólica, familiar e social.

Por conseguinte, dentro desse campo macro do insólito, é que o grotesco emerge como um elemento central na construção dessa crítica, especialmente no que tange à representação dos corpos femininos. Nessa perspectiva, para compreender a complexidade do conceito que já apresentamos nesse trabalho, achamos pertinente incorporar a reflexão de Mary Russo, em sua obra *O Feminino Grotesco* (1994), já que o recorte da narrativa nos coloca diante da representação desse grotesco a partir do feminino. Nesse sentido Russo (1994) propõe uma distinção entre o grotesco

tradicional, ambivalente, regenerador, e o grotesco feminino moderno, caracterizado pela marginalização, pelo excesso e pela disfunção, como podemos identificar a seguir:

No mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo. [...] A figura da mulher transgressora como espetáculo público continua tendo fortes ressonâncias, e as possibilidades de deslocar esta representação – como um modelo desmistificador ou utópico – ainda não se exauriram (RUSSO, 1994, p. 77).

Segundo a autora (1994), o corpo da mulher grotesca é aquele que escapa ao ideal burguês de contenção e pureza, ou seja, é um corpo instável, desordenado, desobediente. Por isso mesmo, precisa ser silenciado, disciplinado, punido. Nesse sentido, o grotesco feminino é, assim, o espelho da inquietação patriarcal diante de um corpo que não se deixa conter. Sendo assim, no romance, as personagens femininas encarnam esse grotesco contemporâneo, mesmo sendo retratadas num enredo medieval, pois são violentadas e rebaixadas à condição de coisa, dissolvidas de sua identidade como sujeito. Nesse sentido, esse grotesco de rebaixamento não busca a subversão carnavalesca bakhtiniana, mas sim a aniquilação ontológica. Para tanto, não há regeneração possível, apenas destruição como identificamos na representação do corpo de ermesinda, que não é rebaixado para ser renovado, mas para ser apagado.

Ademais, essa lógica se estende a outras personagens femininas, como teresa diaba, animalizada e associada ao demoníaco; brunilde, vítima da lógica senhorial e do abuso sexual; a mãe de baltazar, assassinada com brutalidade extrema por suspeita de adultério; e gertrudes, a mulher queimada, vítima da perseguição religiosa e da exclusão social. Cada uma delas pode ser compreendida como representante de um aspecto do grotesco feminino moderno, sendo eles: a mulher que goza (teresa), a mulher que serve sexualmente ao patrão (brunilde), a mulher que tenta explicar-se (ermesinda), a mulher que envelhece e é descartada (a mãe), e a mulher que fala e é temida por sua resistência simbólica (gertrudes).

Assim, acreditamos que a articulação entre insólito e grotesco em *o remorso de baltazar serapião* não se dá como adorno estético, mas como mecanismo crítico de desnaturalização do patriarcado. Isso porque o insólito convoca o leitor a estranhar a normalidade da violência, assim como o grotesco revela os efeitos dessa violência sobre os corpos, sobretudo os femininos. O romance se constrói, assim, como um

dispositivo de denúncia, que transforma o corpo deformado da mulher em metáfora visceral da dominação histórica. Para tanto, a radicalização da linguagem e da violência transforma o romance em um campo de batalha simbólica, onde o insólito e o grotesco deixam de ser recursos literários para se tornarem testemunho ético de uma realidade que, de tão brutal, só pode ser dita por meio do excesso.

5.2.1 ermesinda

A personagem ermesinda, no romance, representa uma das manifestações mais brutais do insólito aplicado ao corpo feminino, não enquanto figura fabulosa ou espetacular, mas como resultado da normalização da violência, da fragmentação do corpo e do silenciamento sistemático da mulher no interior do espaço doméstico. ermesinda é mulher, esposa, posse, desejo e, sobretudo, alvo, narrada a partir do ponto de vista do marido baltazar, sua existência é mediada por uma lógica de disciplinamento violento que se legitima através de uma retórica deturpada do amor. Nesse sentido, a deformação física e a mutilação sucessiva de seu corpo não se apresentam como rupturas da realidade, mas como parte da ordem natural das coisas, e é justamente essa naturalização do absurdo que compõe o insólito radical da personagem.

Desde os primeiros momentos, a relação entre baltazar e ermesinda é marcada por um exercício contínuo de dominação e correção física, disfarçado de zelo e educação. A agressão se instala em momentos banais, com uma linguagem que esvazia a gravidade do ato, convertendo-o em disciplina:

à boca não se falta, pensava eu ao regressar naquela noite ao nosso lado da casa. e a ermesinda espreitou da porta e assim a deixou aberta, entrei e quis saber se marido sem boca lhe fazia jeito. como se desse para tê-lo sem boca, também lhe faltaria o cu, sem coisa para cagar, e nada do que o movesse era fruto da comida. ela não disse nada, havia queijo que trouxera a roubo no bolso, estivera a roê-lo por refeição, eu que me deitasse, fome que trouxessemorreria de sono. foi como lhe procurei pé que viesse à mão e lho torci, e gritei, que puta em minha casa era coisa de rastejar, e ao invés de lhe conseguir estragar novo pé, virei-lhe braço que agarrei e aproveitei de o escolher. se lhe arranquei uns cabelos, nada se notaria na manhã seguinte (Mãe, 2018, p. 75).

O trecho apresenta o grau de frieza e objetificação que, longe de provocar surpresa, é conduzido com uma tranquilidade narradora que intensifica o insólito. A normalização da brutalidade doméstica emerge aqui como procedimento estético e político, já que o narrador se constrói como educador da esposa, alguém autorizado a corrigir sua mulher com o próprio corpo como instrumento. Ermesinda é, então, convertida em matéria disciplinável, cujo silêncio é a única resposta possível.

Essa fragmentação progride até o corpo se tornar território de deformações múltiplas e visíveis. A forma como o narrador descreve essas marcas físicas e simbólicas tensiona grotescamente a linha entre beleza e brutalidade:

posta na vertical em tremelicos, era o braço direito que não lhe descia a metade para baixo. para qualquer coisa que pegasse haveria de se agachar muito, ou trazer com a outra mão àquela, quase ao nível da cara. foi como ficou, nada desfeada, apenas mais confusa no arrumo do corpo, a minha pobre mulher mal educada e não preparada para o casamento. o anjo mais belo que eu já vira, por sorte tão incrível, minha esposa, amor meu (Mãe, 2018, p. 76).

A percepção de Ermesinda como “anjo mais belo” mesmo com o corpo deformado insere-se no campo do insólito grotesco, uma vez que o amor doentio do narrador coexiste com o desejo de disciplinamento e com a admiração por uma beleza que sobrevive à ruína. Ermesinda é, assim, um corpo quebrado que continua a ser objeto de posse e adoração, mas nunca sujeito de palavra ou vontade. A mutilação atinge seu clímax na cena em que o narrador lhe arranca um olho. O gesto, descrito em detalhes, escancara a construção do insólito pela via da barbárie justificada:

entrei dedo dentro de Ermesinda olho arrancado. como te disse, Ermesinda, prometido de coração é devido. ficarás a ver por sorte ainda, ficarás a ver melhor do que te devia deixar, mas deixo-te o outro para vez que me pareça. ou por piedade, deixo-to por piedade, e a este deito-o a terra e cubro-o para ser comido. não te preocupes agora, se dormires de mão aí tapada acordarás ainda e ainda quando eu for e voltar. e ela pôs mão e gritos no olho arrancado e deitou-se em desmaio para o chão (Mãe, 2018, p. 122).

A violência é justificada como cumprimento de promessa e ainda envolve uma suposta piedade, ou seja, um gesto que subverte o sentido moral de justiça e inscreve o insólito como ética invertida. A substituição do olho por um punhado de terra completa a conversão simbólica de Ermesinda em coisa, ela é mutilada e preenchida

com matéria do mundo, como se sua humanidade tivesse sido dissolvida na ação. Ainda assim, o narrador a considera bela:

a minha ermesinda já tinha pé torto virado para dentro, braço que não baixava com mão apontada para céu, outro braço flácido e sem mão a partir de pulso, mais olho esquerdo nenhum, só direito. era como estava, mas nada verdade que vantagem sua se apagasse estava de curvas mantida, pele macia, o cabelo longo e claro, lábios cheios. por cada noite em diante, de saudade dela, cada instante que fosse me lembra do seu corpo tal como estava, só bela me parecia (Mãe, 2018, p. 168).

Essa percepção amorosa do corpo destruído é, em si, profundamente insólita. A beleza não reside mais na integridade do corpo, mas na ideia de posse e no silêncio preservado. ermesinda continua a ser objeto de desejo, mesmo deformada e, talvez, justamente por isso porque se tornou definitivamente inofensiva, anulada como sujeito. O silêncio de ermesinda torna-se, assim, uma das grandes forças simbólicas do romance. Mesmo quando interrogada sobre uma possível traição, ela permanece calada: “porque lhe deste tu oportunidade, minha ermesinda. nem que te cales te perdo, cada vez menos to aceito [...] e a minha ermesinda não abria boca. não dizia nada” (Mãe, 2018 p. 210). Esse silêncio é, paradoxalmente, o que acende o delírio do narrador. Ele preenche a ausência de palavras com violência imaginada, ciúme, acusações infundadas, o insólito aqui reside no parádoxo de um amor que deseja a verdade, mas não suporta a palavra da mulher.

A culminância do insólito na trajetória de ermesinda ocorre na cena em que, já desfigurada e enfraquecida, é violentada por dois companheiros do narrador, aldegundes seu irmão e dagoberto seu amigo, com sua passividade tácita:

apercebi-me do mugido súbito da sarga por coisa que na noite rondou a sua calma. uma qualquer presença incômoda que a pôs em sobressalto. e eu nem me levantava, nem me acusava de atitude alguma. ergui a cabeça lentamente e ao pé da fogueira estavam o aldegundes e o dagoberto uma vez mais torcendo a minha ermesinda. e mais a sarga se inquietava, mais a ermesinda bulia debaixo deles, esticada por um e por outro para corresponder em formas às entradas que eles queriam fazer. e ela atrapalhava-se respirando com maior dificuldade. coisa que dava à sarga era proporcional à coisa que lhe dava também. mas eu demorei a decidir ideia válida de fazer. ali estava, em nova permissão. abdicando de tudo, já nem por manter a sensatez da educação da minha mulher, senão para permitir que, com mais dois, fôssemos quatro como casal de deus. eu sentiria até ali o remorso dos bons homens. como havia pensado, remorso duro de tão dignamente administrar a educação da minha ermesinda. e tão

amargamente me foi claro que, por piedade ou compreensão com os meus companheiros, e talvez por ausência da voz da minha mulher, passara para lá do limite. o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher. ainda pensei, talvez fosse só da chuva que caía, talvez fosse só da avidez dos dois traidores, com ganas de alívio maiores do que o costume, ou talvez fosse por pressentir o apelo da minha indefesa amada, ali disposta para banquete de homens que não eram o seu marido, sim, talvez fosse por isso que a sarga estava diferente. e a minha ermesinda mais se tentou debater e mais lhe custava a respirar, mais eles se afligiam com controlá-la para, mais que não fosse, voltarem aos seus lugares e esperarem que se acalmassem, as duas, ela e a vaca. aproximei-me dos dois, grande e imbatível como uma pedra de ódio construída no exercício do meu bom amor, e me pus diante deles tão pequenos. afastaram-se da minha ermesinda que, imóvel, respirou menos, respirou menos, respirou menos, não respirou (Mãe, 2018, p. 215).

A morte de ermesinda acontece no interior de uma lógica de permissividade silenciosa, uma vez que ela é deixada para o abuso dos outros, com o consentimento passivo de quem deveria defendê-la e, quando morre, o gesto final de resistência vem da vaca sarga, única figura que mugia em agonia por ela. O narrador reconhece que ultrapassou os limites, mas seu “remorso” já não tem lugar no campo da redenção. O insólito, aqui, reside no fato de que o fim de ermesinda não é apenas consequência de atos violentos, mas da normalização desses atos como prática cotidiana do afeto masculino corrompido.

Assim, ermesinda é o corpo que se desintegra sob o amor doentio e a lógica do patriarcado, já que sua função narrativa é de uma força devastadora, pois é a mulher cujo silêncio, deformação e morte constroem a denúncia mais potente da obra. O insólito que ela encarna não é o de uma aparição ou metamorfose fantástica, mas o da vida ordinária feita de dor, o do amor transformado em posse, o do corpo feminino transformado em campo de prova da dominação. Nesse sentido, ermesinda é o próprio epicentro do insólito grotesco de o *remorso de Baltazar Serapião*, a mulher que morreu de amor, e por ele, mas sem jamais poder falar.

5.2.2 mãe de baltazar

A figura materna em o remorso de baltazar serapião é construída sob os alicerces de uma violência simbólica e física que beira o mítico, não no sentido heroico, mas na dimensão da monstruosidade atribuída ao feminino subalternizado.

A mãe do narrador é representada como o primeiro corpo feminino a ser disciplinado, desautorizado e por fim, descartado. Nesse sentido, sua trajetória é marcada por uma lógica patriarcal que associa a mulher ao erro, ao perigo e à falência moral. O insólito, nesse percurso, também não está em eventos extraordinários, mas na naturalização da brutalidade, na maneira como a barbárie se torna norma, e como a maternidade, em vez de reverenciada, é desumanizada.

Desde o início, a mãe de baltazar é apresentada como corpo desgastado, confinado ao espaço doméstico e inútil fora dele:

a minha mãe não discernia senão sobre lidas da casa. estropiada do pé, pouco capaz de ver, ficara inutilizada para as coisas dos senhores (...) a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldegundes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas. uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros (Mãe, 2018, p. 25).

O trecho evidencia uma visão profundamente patriarcal e desumanizante do corpo feminino, que é confinada ao espaço doméstico, reduzida às funções de procriação e cuidado, e, mais gravemente, silenciada como um mecanismo de controle social. A construção da figura materna, neste contexto, não é apenas de um corpo físico, mas de um corpo socialmente definido e limitado a certos papéis que anulam a sua autonomia e voz. A mãe de baltazar não é só física e simbolicamente "estropiada", mas também intelectualmente desautorizada e socialmente marginalizada.

Nesse sentido, a violência simbólica se faz presente quando o pai de baltazar define as funções da mãe, atribuindo-lhe um papel de "parideira e calada". Essa ideia reflete o pensamento dominante da época, que não só restringe a mulher à maternidade, mas também lhe impõe o silêncio como uma virtude. Esse silêncio, no entanto, também se revela como uma violência implícita, uma vez que a mãe de baltazar é retirada da possibilidade de questionamento ou de reflexão sobre a sua condição. Assim, o silenciamento da mulher é, portanto, uma estratégia para garantir a reprodução da lógica patriarcal e a perpetuação da desigualdade de gênero, onde a mulher é não apenas uma figura passiva, mas uma figura cuja existência depende da obediência às normas de gênero estabelecidas.

Ademais, a representação da mãe de baltazar se conecta diretamente à análise de ermesinda, pois ambas as personagens são vítimas de um mesmo sistema de opressão que trata o corpo feminino como um campo de controle, limitando-o ao espaço doméstico, à reprodução e à obediência. Nesse sentido, a mãe e a esposa do narrador-protagonista são vítimas de uma lógica de controle que as reduz a corpos inanimados, sem vontade ou desejo, e seu sofrimento se torna invisível no campo da narrativa patriarcal. A análise dessas personagens coloca em evidência como o insólito grotesco no romance se entrelaça com a denúncia de um sistema que desumaniza e silencia a mulher, tornando-a objeto de uma violência cotidiana, aceita como parte do natural.

Por conseguinte, a mínima potencialidade da mulher como figura transgressora é logo convertida em paranoia, por isso, a própria maternidade torna-se suspeita. Tanto que, a mãe de baltazar é vigiada pelo próprio filho, que projeta nela a imagem de um ser à beira da loucura ou da traição:

as mulheres eram muito perigosas, alimentavam os homens e podiam fazê-los comer pó que os matasse. enviuavam muito, apoderadas de si mesmas para se vingarem de não terem razão. a minha mãe poderia fazê-lo em qualquer altura, se enlouquecesse das ordens temíveis do meu pai e não quisesse acatar bom senso a que poderia aceder. ela saberia fazê-lo, um dia, e eu esperava-o a medo, vigiando-a, enquanto me apressava nas tarefas de dom afonso e olhava para a nossa casa e a minha mãe parando perto da sarga, a velha vaca. eu via-as como as duas estranhas e loucas mulheres do meu pai (Mãe, 2018, p. 26).

Essa percepção revela o medo social da autonomia feminina, no qual a mulher, ainda que estropiada e cega, continua a ser vigiada, pois carrega em si o potencial de desvio, de matar, de envenenar, de trair. Nesse contexto, a figura materna, em vez de sagrada, é construída como uma ameaça constante à ordem viril, assim em vez de ser uma presença acolhedora e amorosa, a mãe é vista como uma figura de suspeita constante, que precisa ser vigiada, mesmo na sua condição de mulher estropiada e cega. Essa percepção de que a mulher é sempre uma ameaça em potencial, independentemente das condições de sua existência, revela o quanto a sociedade ocidental patriarcal teme o empoderamento feminino, como se qualquer sinal de autonomia fosse capaz de desestabilizar não só a família, mas a ordem social e política como um todo.

Nesse contexto, ao considerar essa análise sob a ótica de Simone de Beauvoir em sua obra *O segundo sexo* (2016)¹⁹, podemos observar que a paranoia e o medo da transgressão feminina se inscrevem dentro de uma lógica mais ampla de controle e subordinação das mulheres. Isso porque, para Beauvoir, as mulheres são constantemente rebaixadas à posição de "outro", e sua liberdade e autonomia são vistas como uma ameaça ao *status quo*, na lógica da cultura ocidental e igualmente das ocidentalizadas. Nas palavras da autora:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, por quanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (Beauvoir, 2016, p. 23).

A figura da mãe de Baltazar ilustra perfeitamente essa dinâmica porque, mesmo quando limitada pelas circunstâncias físicas e sociais, sua identidade e seu potencial de subversão nunca são totalmente apagados, sendo constantemente vigiados e temidos. O corpo da personagem, marcado pela invalidez e pela clausura doméstica, é também um corpo simbólico que, à semelhança do que propõe Beauvoir, carrega a tensão entre a imanência imposta e a transcendência desejada. Ainda que silenciada, sua presença evoca uma alteridade inquietante que precisa ser contida. A mulher, enquanto "outro" radical, como formula Beauvoir, encarna o ponto de instabilidade da ordem patriarcal, que não tolera sua autonomia nem sua diferença. Por isso, a ameaça feminina não reside apenas em atos explícitos de rebeldia, mas também na possibilidade de insubmissão latente, na recusa de ocupar o lugar destinado à passividade, ao silêncio e à obediência. Assim, a vigilância que recai sobre a mãe de Baltazar – inclusive no plano simbólico, por meio do olhar do próprio

¹⁹ Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir analisa a construção histórica e filosófica da mulher como "Outro" em relação ao homem, demonstrando como essa alteridade é utilizada para justificar sua subordinação e exclusão da esfera pública, racional e autônoma. A autora argumenta que a liberdade feminina é sistematicamente contida porque ameaça a ordem simbólica patriarcal. Essa vigilância constante sobre o corpo e o desejo da mulher revela o medo masculino diante da possibilidade de ruptura da hierarquia de gêneros. BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

filho-narrador – funciona como um dispositivo de contenção, revelando a ansiedade masculina diante de uma subjetividade que, embora confinada, persiste em escapar às tentativas de domesticação. O medo da mulher livre, nesse caso, antecede qualquer transgressão concreta: ele nasce da possibilidade de que ela ouse existir para além do que lhe foi prescrito

Sendo assim, a suspeita constante sobre as mulheres e suas intenções culmina em uma cena de agressão ginecológica ritualizada, que tensiona os limites do real:

o meu pai remexeu-lhe as entranhas por diversas vezes, jurava que punha lá os dedos e os abria longamente. estava convicto de que, se coisa ficara ali ou ali crescia, haveria de a enganchar numa unha e trazê-la cá para fora. se fosse pedra que caiu para dentro, distracção de objecto que tonto se perdesse, porcaria que comeu e não encontrou caminho, ficaria livre de mais penas e teria no tempo da cura o perdão que deus lhe quisesse dar. mas, se cria fosse, ali aninhada convencida de que a vida chamava por si, haveria a cria de se desenganar, esmagada nas mãos e pés do meu pai, rogando praga para que a sua alma se vendesse ao inferno, e por trela seguiria minha mãe, tremida e mijada de muito medo, assim oferecida por seu senhor ao corno do inferno (Mãe, 2018, p. 65).

Essa passagem grotesca e profundamente insólita mostra o corpo da mulher como campo de punição e expiação. O ato de remexer as entranhas da esposa não é metafórico, é literal. O pai do narrador invade o corpo da mãe com as mãos para “curá-la”, “purificá-la”, “descobrir o mal”, alegando que se houvesse um filho, seria uma criação indesejada, e que ele seria esmagado. O ventre materno, nesse sentido, deixa de ser espaço de vida para se tornar lugar do castigo. O insólito invade a narrativa de maneira radical, pois não há ruptura com a realidade, mas uma intensificação tão absurda da lógica patriarcal que o gesto brutal é visto como justificável e até sagrado.

A morte da mãe é narrada com igual distorção simbólica. A realidade é encoberta por uma mentira coletiva para ocultar a brutalidade:

não vimos passar qualquer mulher em fogo, confirmámos ao padre em mentira. não, senhor padre, não vimos mulher que passasse aqui a correr, nem vestida de roupa nem de chamas que a consumissem, apenas nada. a nossa mãe faleceu de coisas que a atacaram por dentro, e tão horrível lhe veio a morte que expeliu ventre fora bicho que se lhe prendia. assim foi, senhor padre, a nossa mãe acamada foi acometida de maleita que lhe pôs bicho dentro da barriga. e, se saltou cá para fora, expeliu também a vida da nossa mãe e fugiu por esse campo até onde lhe apeteceu. de mulher em chamas não vimos nada (Mãe, 2018, p. 88).

A negação do feminicídio e a transformação do nascimento em aberração evidenciam como o insólito não está apenas na cena da morte, mas na linguagem empregada para a narrar. Isso porque, observamos que na narrativa a mãe expulsa um bicho do ventre, uma cria abjeta, um produto monstruoso de um pecado não nomeado, o que parece se configurar como uma estratégia narrativa que converte o corpo feminino em um espaço de monstruosidade interna, onde a origem da morte não é externa, mas motivo de uma sociedade violenta, uma estrutura de opressão, interna, patológica, quase demoníaca.

Essa operação de linguagem cumpre uma função clara que é neutralizar o potencial político da dor feminina, deslocando a violência do plano social para o plano da invenção grotesca. Nessa perspectiva, ao transformar a morte da mãe numa fábula mórbida, a narrativa cumpre o que bell hooks denuncia em *Teoria Feminista; da margem ao centro* (2019)²⁰, a despolitização da experiência feminina. Para hooks (2019), o patriarcado opera não apenas pela dominação concreta, mas também pela produção de discursos que minimizam, ocultam ou distorcem a opressão das mulheres, sobretudo das negras e indígenas, que vivem nas margens, como é o caso da mãe de Baltazar, velha, pobre, desgastada e enclausurada no espaço doméstico.

Nesse contexto, a mentira contada ao padre não é apenas um ato de covardia ou proteção, mas sim, a reafirmação de uma lógica patriarcal em que as mortes das mulheres não merecem testemunho verdadeiro. Ademais, a fabulação sobre o “bicho” que saiu de dentro da mãe reforça o estigma ancestral da mulher como fonte do mal, presente de forma recorrente nos mitos fundadores do pensamento ocidental. Desde Eva, culpabilizada pelo pecado original no relato bíblico, até as representações medievais da mulher como agente do caos, a figura feminina é frequentemente associada à queda, à desordem e à ameaça moral. Nesse imaginário, o corpo da

²⁰ Em *Teoria Feminista: da margem ao centro*, bell hooks propõe uma crítica radical às formas tradicionais do feminismo hegemônico, apontando sua tendência a ignorar as experiências das mulheres negras, pobres e marginalizadas. A autora argumenta que a despolitização da dor feminina é uma estratégia do patriarcado para neutralizar a potência transformadora das experiências de opressão, ao tratar a violência como fato isolado, privado ou estético, e não como produto de uma estrutura social. Nas palavras da autora: “a ideologia sexista promove uma lavagem cerebral nos homens a fim de que eles acreditem que o abuso violento contra as mulheres é algo que os beneficia, embora isso não seja verdadeiro” (HOOKS, 2019, p. 123). HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Perspectiva, 2019.

mulher, especialmente o ventre, passa a ser percebido não como espaço de criação, mas como receptáculo de perigos invisíveis, de onde podem emergir forças descontroladas ou perversas.

Essa lógica atravessa também o discurso médico moderno, sobretudo nas teorias da histeria, onde, como aponta Elaine Showalter, crítica literária em *The Female Malady* (1985)²¹, o útero feminino (*hystera*, em grego) é descrito como uma entidade instável e autônoma, capaz de provocar distúrbios físicos e mentais. A mulher torna-se, assim, prisioneira de seu próprio corpo, patologizada por uma sexualidade considerada intrinsecamente desordenada. O “bicho” que, no romance, salta para fora do ventre da mãe de Baltazar, pode ser lido como materialização simbólica desse medo ancestral, no qual o corpo materno, em vez de gerar a vida, torna-se fonte de aberrações, aquilo que escapa ao controle da razão e da moral.

Sob essa ótica, a maternidade que, em muitas culturas, é idealizada como realização plena da mulher, aparece aqui como maldição corporal, destino trágico que corrói de dentro para fora. O ventre, tradicionalmente símbolo de fertilidade e amor, é transfigurado em um espaço de horror, onde a vida e a morte se confundem. Essa construção grotesca da figura materna intensifica o insólito do romance, pois subverte violentamente a imagem culturalmente sagrada da mãe. Em vez de ser lembrada com reverência, sua memória é encoberta por uma mentira disfuncional e escatológica, que a inscreve num registro do inumano. O bicho expelido pelo ventre não é apenas um desvio de verossimilhança, mas também uma estratégia narrativa para negar à mulher o direito a uma morte digna, a um corpo íntegro e a um luto legítimo.

Ademais, a evocação do “bicho” que salta do ventre da mãe de Baltazar, apresentada anteriormente, já anunciava o deslocamento simbólico da maternidade para o campo do abjeto, do estranho, do monstruoso, porém a narrativa dá um passo além, ao retratar a tragédia íntima como é transfigurada numa fábula grotesca. Nesse ponto, a mentira se torna verdade social, e a mulher morta já não é mais lembrada como pessoa, mas como matriz de uma aberração mítica:

²¹ Em *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Elaine Showalter analisa a construção cultural da loucura como fenômeno historicamente associado ao feminino na tradição médica e literária ocidental. A autora demonstra como, no século XIX, o discurso psiquiátrico consolidou a histeria como uma patologia essencialmente feminina, vinculada à instabilidade do útero e à suposta fragilidade emocional das mulheres, legitimando, assim, práticas de exclusão, medicalização e controle sobre seus corpos e comportamentos. SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago Press, 1985.

e nada era normal, o que se enterrava tão aberto de vísceras, a pedra no chão da igreja que se levantara e parecia não querer caber na volta, a luz que se intensificou menos a partir do sol, como um dia de verão impressionado, arrependido. dom afonso e dona catarina não foram ver, tão perto da igreja a sua casa e nada quiseram testemunhar, que já gente dizia que, desfeita de ventre, havia sido boi que a cobrirá, e filho de boi maduro nasce à bruta e revelia da mãe, sai-lhe ventre fora e deixa-a de mão para sempre. e era um monstro assim que teria nascido para zanzar pelos recantos da nossa terra, tão cedo a mentira se inventara, mais cedo alguém vira. monstro assim e assado fora visto por fulano em cada sítio assim e assado. monstro assim existe, meio boi meio homem, anda à solta e não quer coisa boa, imperfeito na cabeça e corpo, só desvios do bem há-de conceber. por isso nos olhavam de mal e esguelha. queriam culpar-nos, ver-nos sem nos ver ou ser vistos, melhor ainda. queriam que provássemos a mentira e nos desfizéssemos em nada para expurgar os lugares da nossa enfermidade. e nada do que sofrêssemos seria maior do que o medo e a imaginação que tinham (Mãe, 2018, p. 91).

Sendo assim, o trecho evidencia o funcionamento de uma imaginação popular que, em vez de acolher o luto ou buscar a verdade, prefere o fantástico deformado como forma de elaborar o inaceitável. A figura da mulher, marcada por uma morte obscura, é convertida em uma alusão a conjuncão carnal da mãe de baltazar com um boi, o que a fez parir uma criatura monstruosa, produto do desvio, da transgressão sexual e da infração à ordem moral. Essa efabulação grotesca da realidade opera como um mecanismo simbólico de exclusão e contaminação, já que a mulher morta é animalizada, bestializada, e sua memória convertida em ameaça à comunidade. Nesse sentido, seus filhos, por extensão, tornam-se portadores de um estigma hereditário, são os irmãos do monstro, os filhos da maldição.

Essa fabulação grotesca, portanto, funciona como dispositivo de controle social, pois transforma o trauma, ou seja, a morte da mãe, e a possível denúncia de violência ou negligência, em espetáculo, em mito marginalizador. Além disso, ao mesmo tempo, projeta sobre a figura feminina a culpa pela anomalia, indicando que foi o seu ventre que gerou o mal, foi ela, mesmo morta, que deixou à terra um filho-monstro. Assim, recorremos novamente a Mary Russo, em *o Feminino Grotesco* (1994), a mulher grotesca é sempre um problema de fronteira, pois representa aquilo que ameaça romper as divisões rígidas entre humano e animal, masculino e feminino, natural e antinatural.

Por isso, a mulher não é apenas excluída após a morte, ela é “reconstruída” simbolicamente como geradora da desordem, e seus filhos passam a ser perseguidos

como herdeiros dessa monstruosidade. A comunidade, por sua vez, sente-se autorizada a vigiar, julgar e punir, já que o medo da mulher, e do que ela pode dar à luz, passou a dominar a imaginação coletiva. Assim, o insólito grotesco se instala como ferramenta ideológica que deturpa os fatos, constrói culpados e fortalece os alicerces da exclusão social e patriarcal. Esse monstro metade boi, metade homem é o símbolo máximo da abjeção feminina, que se apresenta como a maternidade ilegítima, a sexualidade descontrolada e a mistura inadmissível entre humano e animal, ou seja, a mãe de baltazar é convertida em matriz de aberração. Para tanto, o insólito surge da forma como o corpo da mulher morta se torna objeto de mitologia, suposição e medo. Compreendemos assim, que o medo que a comunidade sente do “monstro” é o medo do feminino que escapa, que dá à luz o impensável, que transborda os limites da norma.

Vale ainda destacar que a ausência de consolo no enterro da mãe só acentua sua desumanização. As carpideiras estão mais interessadas em verificar a “anormalidade” dos filhos do que em lamentar a morta. A vaca sarga, símbolo ambíguo de maternidade e animalidade, acompanha o luto dos filhos em lugar do pai, que foge. A cena final do enterro da mãe é marcada por um pedido desesperado de reconhecimento:

diga-me se lhe concede o perdão, senhor paulo, perdoe-lhe os pecados, por favor, que em toda a sua vida só teve alimento para marido e filhos e cuidados familiares. ele franziu o sobrolho de reprovação pelo meu pedido e todos me amaldiçoaram por ver naquele cadáver o resto do que amáramos. sabe, senhor paulo, as mães são como lugares de onde deus chega. lugares onde deus está e a partir dos quais pode chegar até nós. porque só através delas nos encontramos aqui. e, por isso, não há mãe alguma que não mereça o céu, porque, em verdade, as mães transportam o céu dentro delas, e multiplicam-no a custo, como um ofício, mesmo que dotadas de burrice grande ou estupidez perigosa. é como lhe peço que encomende como melhor sabe os cuidados de deus. que os encomende de coração bom para que nada do que façamos seja falso. haverá de se ter debaixo desta pedra uma mulher como se fosse uma própria nuvem do céu, uma coisa muito leve sob o peso da pedra. muito leve mas forte, capaz de resistir aos ventos. capaz de fazer tempestades. e chorei, cobrindo os olhos enquanto cobriam o corpo e ninguém se compadeceu mais por coisa nossa. ninguém me quis melhor ou me perdoou os cascos no chão, o compromisso maligno de nossa condição de bichos, porque me queixei e padeci como homem e quanto tinha de bicho me deixou no momento em que expliquei que amor é esse que se tem por uma mãe (Mãe, 2018, p. 92).

Essa súplica comovente tenta recuperar alguma dignidade para a figura materna, convertida até então em objeto de escárnio, suspeita e mitificação. No entanto, a compaixão não vem, pois a comunidade já a condenou, já a apagou como mulher, como mãe e como pessoa. Nesse sentido, o destino de salvação concedido aos sujeitos, é negado a mãe de Baltazar, anulada pelo julgamento social e religioso, que a percebe como culpada de sua própria desgraça. Assim, o narrador reconhece, entre lágrimas, que só ao nomear o amor por sua mãe é que momentaneamente recupera algo de sua humanidade:

Portanto, a morte da mãe de Baltazar Serapião é a culminação trágica de uma vida desumanizada, vigiada, violada e, por fim, esquecida. Nesse sentido, seu corpo torna-se metáfora do feminino silenciado, do ventre abjeto, da maternidade estigmatizada. O insólito da personagem reside justamente nesse lugar, em que ocorre a passagem da invisibilidade para a monstruosidade, da existência doméstica à mitologia do horror. Assim, em *o remorso de Baltazar Serapião*, a mãe não é apenas uma personagem, ela é um campo de batalha simbólico, onde se trava a guerra entre a dominação patriarcal e a memória daquilo que poderia ter sido sagrado, mas foi, como tudo o mais, esmagado pela força.

5.2.3 brunilde

A figura de Brunilde no romance constitui-se como um potente símbolo do insólito na representação da condição feminina, condensando uma crítica à ordem patriarcal por meio da deformação da experiência de infância, da corporalidade e da subjetividade. Desde sua chegada à casa de Dom Afonso, com apenas onze anos, Brunilde é lançada em um percurso existencial profundamente atravessado por um destino que lhe é alheio e inexorável, o da servidão biológica e social imposta às mulheres. A citação do narrador relembraria esse momento inaugural da trajetória de Brunilde e explicita as formas como o corpo feminino é capturado por discursos ideológicos que o reduzem a funções produtivas:

a brunilde tinha onze anos quando foi para a casa. diziam que lhe vinham as mamas tardava nada, preparava-se para ser leiteira. as mulheres quando se tornavam leiteiras podiam aceder a maior discernimento e os trabalhos a que se destinavam deviam ser aproveitados de imediato. aos homens, dizia-se, se pudesse ser dado maior ócio alguma coisa boa ainda podia vir, como artes várias,

destrezas na pintura por exemplo, como os frescos da capela dos senhores nos provavam, feitos assim por jovem que se deu ao ócio para isso lhe vir. mas às raparigas nada lhes dava o ócio, mesmo para bordarem, tão parecidas com estarem a fazer nada, havia que lhes dar severas lições, umas às outras, de outro modo trocariam os pontos e o resultado dos seus trabalhos seriam estropícios sem beleza, ofensivos para a dignidade das mesas. a minha mãe passou muito tempo a ensinar à brunilde essas coisas que competiam às mulheres e explicou-lhe coisas que o meu pai obrigava que não ouvíssemos, nós os rapazes, coisas da vida delas, daquele corpo belo mas condenado que carregavam, para terem de voltar atrás, para se prenderem por uma perna à casa que habitavam, aflitas com ciclos de maleitas que lhes eram naturais (Mãe, 2018, p.26-27).

Nessa perspectiva, a linguagem do narrador baltazar acentua a violência simbólica dessa construção, ao relatar com crueza o modo como a puberdade de brunilde é antecipada e instrumentalizada. Nesse sentido, a antecipação do crescimento, narrada quase como um rito de passagem, não ocorre segundo um percurso orgânico, mas sim como uma captura da infância pelo maquinário patriarcal. Este aspecto é intensificado pela contraposição estabelecida entre os destinos dos homens e das mulheres, ao passo que aos meninos é concedida a possibilidade do ócio criativo, com espaço para o desenvolvimento de artes e talentos, às meninas esse mesmo ócio é interditado, já que a imobilidade feminina só é aceitável se for disfarçada de produtividade, como bordar ou preparar a lida da casa.

Por conseguinte, a linguagem insólita e alegórica do romance permite que o narrador revele, com perturbadora nitidez, o modo como o corpo feminino é capturado desde cedo por uma lógica de opressão naturalizada. Isso porque, a infância, que deveria ser espaço de espontaneidade e desenvolvimento, é abreviada e redirecionada no caso das meninas para atender a expectativas patriarcais que vinculam a mulher ao cuidado, à domesticidade e à dor. Enquanto aos meninos é concedida a possibilidade do tempo morto, da distração produtiva, da arte e do jogo, às meninas é negado qualquer repouso que não seja voltado à obediência ou à manutenção da ordem doméstica. Compreendemos, então que o insólito mais uma vez se revela, portanto, não como algo sobrenatural, mas como a perversidade invisibilizada nas formas mais banais de vida. É nesse contexto que a puberdade de brunilde surge como uma violação simbólica, descrita em termos que mesclam o grotesco, o biológico e o trágico:

era verdade que às raparigas lhes davam maleitas por hábito, sem mais, para se castigarem de inferioridade. à brunilde rebentou-lhe o meio das pernas em sangue, um dia em que carregava palha para os animais. ficou assim encarnada no meio do campo, a chamar a minha mãe em surdina e a dizer nojices com as mãos nas suas partes da natureza. era assim como se rebentasse um fruto maduro, um tomate que se desfizesse, e ali ficasse a sair-lhe de dentro, a cheirar mal e a doer. a minha mãe roubou-a dos nossos olhos, furiosa com o destino, e todos soubemos que se cobririam uma à outra de segredos, semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade, à fraqueza. um corpo que as obrigava, sem falta, a uma maleita reiterada, como um inimigo habitando dentro delas, era o pior que se podia esperar, um empecilho de toda a perfeição, e tão belas se deixavam quanto doloridas e acossadas. por isso eram instáveis, temperamentais, aflitas de coisas secretas e imaginárias, a prepararem vidas só delas sem sentido à lógica. tinham artefactos e maneiras de parecer gente sem quererem perder tudo o que deviam perder. eram, como sabíamos tão bem, perigosas (Mãe, 2018, p. 27).

A descrição da menarca de brunilde é atravessada por imagens de degradação, dor e isolamento. O corpo feminino é figurado como território condenado, contaminado desde a origem, e tratado como um empecilho de toda a perfeição. A linguagem da narrativa, ao se desviar do eufemismo ou da delicadeza habitual com que a puberdade feminina é geralmente tratada na literatura tradicional, acentua o caráter brutal dessa transição, já que o sangue não simboliza fertilidade, mas vergonha e castigo. Nesse sentido, a comparação com um fruto podre ou um tomate rebentado remete ao grotesco visceral, em que os corpos se tornam expressão de forças caóticas, excessivas e desorganizadas.

O narrador, educado na lógica do desprezo, internaliza esse discurso e o reproduz com espanto e aversão, revelando como o insólito pode nascer também da adesão cega à linguagem patriarcal. Assim, o corpo feminino, visto como “inimigo habitando dentro delas”, torna-se símbolo de uma alteridade ameaçadora, que justifica o silenciamento, a contenção e o confinamento, marcas de uma ordem violenta cuja lógica se afirma como natural.

Por conseguinte, a trajetória de brunilde se aprofunda no insólito à medida que ela é transformada em objeto de uso e ornamento pelo senhor da casa. Isso porque, se o rito de passagem da puberdade já deslocava brunilde do mundo da infância para uma condição de subalternidade biopolítica²², sua trajetória adentra ainda mais

²² O conceito de biopolítica, desenvolvido por Michel Foucault, refere-se ao conjunto de práticas e discursos por meio dos quais o poder moderno passa a gerir, controlar e normatizar a vida dos indivíduos e das populações, não apenas por meio da repressão, mas

profundamente o terreno do insólito quando o senhor da casa, dom afonso, passa a moldá-la segundo os parâmetros do desejo masculino e da utilidade estética.

Nesse ponto, a lógica patriarcal não apenas controla o corpo feminino como ferramenta de reprodução ou de serviço, mas o reconfigura como objeto ornamental, delicado e silencioso, ajustado à fantasia de uma feminilidade dócil e atrelada ao prazer. O insólito aqui opera como desvio da norma naturalizante, não há organicidade ou espontaneidade no crescimento de brunilde, mas um artifício perverso, em que até mesmo as habilidades ensinadas servem ao embelezamento e à manutenção do apetite senhorial. Trata-se de um corpo treinado para seduzir, mas mantido sob vigilância, preservado como propriedade privada e moldado para consumo íntimo.

dom afonso achava que a minha irmã brunilde podia aprender a criar trajes, agora já tão velha, catorze anos montados em cima dela, ele achava que sim. pois se era meio de ela o agraciar com peças de vestuário originais, era meio de se ter mais valiosa na sua delicadeza e se furtar aos serviços duros a que estaria destinada mal seu tronco e pernas endurecessem. assim, delicada se manteria, garantida por mais tempo uma atraente amante para os anseios do senhor. é uma servente cheia de sorte, dizia-lhe eu, aberta assim ao meio por um velho tonto de amor. não sejas parvo, aquilo não é amor, é do cheiro, a outra só lhe cheira a merda, a mim põe-me a banhos constantemente para parecer que venho das nuvens como os anjos. deve ser aborrecido. aborrecido é quando lhe dá para pôr por trás, à frente já não me parece nada. a nossa brunilde estava uma rapariga linda e donzelada de modos, cheia de vontade e com o corpo habituado, não haveria de ser nada de insólito que se pusesse de gabaritos, ensinada para o serviço dos homens com requintes que lhe vinham de altos convívios. assim lho previ na altura, ainda acabas viciada nessas sabedorias, que servir um senhor de grande inteligência e linhagem há-de ser como criar vício de comer as melhores coisas da mesa. ela abanava a cabeça e sorria, como se sentisse calma e estivesse certa de que toda a vida lhe fossem abundar os mais nobres senhores (Mäe, 2018, p. 34-35).

A própria linguagem do narrador revela a dissonância brutal entre o discurso da delicadeza e a violência do controle exercido sobre brunilde. Isso porque, a “delicadeza” não é uma virtude natural, mas uma exigência de manutenção estética

da administração dos corpos, da sexualidade, da saúde e da reprodução. No contexto da narrativa, a subalternização de Brunilde evidencia essa lógica biopolítica, na medida em que seu corpo feminino é capturado por uma economia simbólica e sexual que define seu valor segundo critérios de docilidade, fertilidade e beleza, transformando-a em corpo administrável. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

que permite ao senhor prolongar seu desejo sobre a jovem. Além disso, a designação de brunilde como “atraente amante” aos catorze anos de idade desvela o grau de naturalização da violência simbólica e física em uma sociedade em que a autoridade masculina é legitimada pelo discurso da nobreza, da inteligência e da linhagem. Nesse sentido, o insólito emerge dessa justaposição entre a linguagem da honra e os atos de exploração, já que o velho não é um predador, mas um senhor sensível às artes e aos perfumes, que valoriza banhos e trajes, o que intensifica a dimensão grotesca da relação.

A própria brunilde, ao sorrir e balançar a cabeça, parece performar uma aceitação serena do destino reservado a ela, como se já tivesse introjetado o papel de musa doméstica e ornamental. Essa aceitação, no entanto, não anula a tensão insólita da cena, pelo contrário, ela a acentua, já que a ausência de resistência explícita não é sinal de consentimento, mas de um processo de domesticação profunda, em que até o vocabulário do prazer é colonizado pelo desejo masculino. A personagem parece adaptar-se à sabedoria do serviço erótico como quem se habitua aos melhores sabores da mesa, uma metáfora que insinua o vício, a resignação e a perda da agência subjetiva. Nessa moldura, o insólito não resulta de um evento extraordinário, mas da reiteração do ordinário até que ele se torne inaceitavelmente grotesco.

Por conseguinte, o percurso de brunilde em *o remorso de baltazar Serapião*, é pautado por uma contínua subtração da agência corporal e subjetiva. À medida que o romance avança, sua condição feminina é rebaixada de forma progressiva a um estatuto de posse e função, moldada pelos interesses masculinos. Essa trajetória culmina de forma brutal no episódio de sua gravidez, que representa o ápice da violência simbólica e material sofrida, já que seu corpo engravidou sem que ela saiba nomear a transformação e seu pai a expulsa de casa como se fosse um animal vadio. O insólito aqui adquire um contorno existencial da gravidez, tradicionalmente concebida como evento de celebração, continuidade ou amor, porém reconfigurada como experiência de ignorância, repulsa e confusão, onde o corpo feminino se torna um estranho para si mesmo:

por muito tempo já a brunilde se tinha prenha de dom afonso e logo a barriga haveria de lhe crescer. era verdade, confessara, estava sem maleita natural há muito e sentia pontapés e outros movimentos dentro de si própria, mas não imaginara que fosse, tão ignorante da diferença de uma indisposição de intestinos com o invento de um filho. o meu

pai amaldiçoou-a de tudo, que filha sua não lhe daria desgosto de virar puta de notícia tão pública com criança nos braços, e por isso saísse de casa, nenhuma casa teria, a ter fruto de pecado e descuido na rua como as cadelas. e eu gritei de revolta, boi que se pôs nela foi dom afonso, e a ele se deveria pedir opinião. e já nenhuma dúvida tinha eu de que fizera o mesmo à minha ermesinda, por isso a olhava e ela se encolhia, e nos afastávamos e aproximávamos irritados da maldição e da minha dificuldade de decidir, vez por todas, o que lhe fazer (Mãe, 2018, p. 184-185).

A linguagem do trecho reforça o grau de alienação imposto à personagem, que confunde pontapés internos com indisposição intestinal e ignora a interrupção do próprio ciclo menstrual. A maternidade, neste cenário, não apenas advém do estupro, mas é vivida como fenômeno incompreensível, biologicamente estranho e socialmente monstruoso. A alienação se dá em múltiplas camadas, já que a personagem não possui vocabulário, não possui amparo, não possui direito à indignação. Nesse sentido, o insulto do pai, que a equipara a cadelas prenhas na rua, reitera a violência do patriarcado como força normativa e disciplinadora. brunilde é duplamente punida, primeiro pela ignorância de sua condição e segundo pela vergonha social que o pai tenta apagar com sua expulsão. O insólito, neste ponto, não é o evento da gravidez em si, mas a sua inscrição num espaço sem sentido, onde a maternidade é resultado de uma cadeia de negações da sexualidade, da educação, do afeto e do abrigo.

Para tanto, a violência epistêmica, conceito desenvolvido por Gayatri Chakravorty Spivak em suas obras, especificamente em *A crítica pós-colonial: uma antologia* (2010), refere-se a uma forma de dominação que se exerce não apenas sobre os corpos, mas sobre a capacidade de produzir e acessar conhecimento. Trata-se de um tipo de opressão que silencia os sujeitos subalternizados, impedindo-os de participar do processo de construção de sentido sobre suas próprias experiências. Para Spivak, esse silenciamento é tão profundo que não se limita à censura do discurso, mas se configura como uma negação ontológica da possibilidade mesma de saber e de enunciar, no caso das mulheres o fato torna-se ainda mais perverso, como elucidado pela teórica:

[...] é mais uma questão de que, apesar de ambos serem objeto da historiografia colonialista e sujeito da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode

falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2010, p.85).

Com relação a brunilde, essa violência epistêmica manifesta-se de forma brutal: ela não comprehende o que se passa com seu próprio corpo, pois lhe faltam as ferramentas linguísticas, cognitivas e afetivas para nomear a gravidez como resultado de uma violência. Subtraída de qualquer acesso ao saber que lhe permitiria interpretar sua experiência, ela torna-se prisioneira de uma ignorância estruturalmente imposta. A ausência de educação sexual, de escuta familiar e de uma linguagem que legitime sua percepção a impede não apenas de denunciar, mas de reconhecer o que está vivendo. Nesse sentido, a personagem encarna exatamente a condição apontada por Spivak, segundo a qual o sujeito subalterno feminino está "ainda mais profundamente na obscuridade", pois sua fala é interditada antes mesmo de ser formulada. A opressão não se limita ao silenciamento explícito, mas opera no plano da possibilidade mesma de produção de sentido. Como destaca Spivak em *Pode o subalterno falar?*, o subalterno não é aquele que simplesmente não fala, mas aquele que, ao falar, não é ouvido, pois o lugar de onde enuncia é considerado epistemologicamente ilegítimo. Em Brunilde, esse interdito se inscreve em sua própria carne, já que sua dor não encontra tradução, sua experiência não gera narrativa, e sua subjetividade permanece invisível à lógica dominante que naturaliza sua exclusão.

Assim, a violência epistêmica sobre brunilde é total porque atinge a base da sua subjetividade, ao negar-lhe o direito de saber sobre si, de nomear sua dor, de compreender sua sexualidade e de situar-se no mundo como sujeito. O insólito do romance emerge justamente desse abismo de sentido, em que a experiência mais radicalmente corporal, a gravidez, se torna incompreensível, monstruosa, desprovida de sentido simbólico, ético ou afetivo. A personagem não é apenas violentada sexualmente; ela é epistemologicamente apagada.

Por conseguinte, o parto, narrado com cores de pesadelo, inscreve-se inteiramente no domínio do grotesco e do inumano, já que a cena ultrapassa o limite da verossimilhança, no qual instala-se o horror do biológico em sua forma mais descontrolada. A construção narrativa abandona qualquer traço de contenção simbólica ou delicadeza tradicionalmente associada à representação do nascimento e entrega-se a uma descrição crua, invasiva e quase alucinatória.

quando a brunilde nos disse das águas, tão absurdamente antes do tempo devido, tanto se parecia a morrer de dor que lhe dava, o meu pai baixou-se de olhos tapados e enlouqueceu de ignorância. entrámos todos os três e vimos, às pernas que ela abria, acorria uma cabeça pequena e ensanguentada, que o meu pai segurou à força sem largar. perguntei, que esperteza difícil pode haver em trazer uma criança cá para fora, e a ermesinda entrou. arrepiámo-nos todos os seis, a nossa brunilde muito, mas também eu e a ermesinda, meu pai, o aldegundes e o dagoberto. a cria saltara para fora em força tal, cabeçuda embora, que arrancou tripas por ela presas, porcarias que se reviraram dentro da brunilde e que a abandonaram de podridão ou puxão maior que meu pai lhes tivesse dado. afastei-me em pesadelo grande e o aldegundes abraçou-se a mim repetido de mais dor e disse, acabaram-se as nossas mulheres (Mãe, 2018, p. 188).

O tom da cena é o de um pesadelo coletivo, em que todos os personagens, inclusive o narrador, estão tomados por uma sensação de vertigem e desespero. A ausência de qualquer mediação técnica, assistencial ou simbólica, já que não há parteira, não há acolhimento, não há sentido, sublinha a radical solidão de brunilde, cercada por homens ignorantes e uma cunhada silenciosa, numa atmosfera dominada por espanto e repulsa. Além disso, o vocabulário escolhido, "tripas", "porcarias", "podridão", ativa o registro do abjeto, conforme definido por Julia Kristeva em *Poderes do horror* (1980) demonstrando aquilo que ameaça os limites entre o eu e o outro, o corpo e o mundo, o humano e o inumano. O corpo de brunilde torna-se um lugar de transbordamento incontrolável, um espaço onde a ordem biológica escapa a qualquer lógica racional ou doméstica.

Nesse sentido, a narrativa, ao ultrapassar deliberadamente o limite da verossimilhança, intensifica o insólito não como exceção fantástica, mas como realidade desfigurada, ou seja, uma realidade demasiadamente real para ser aceita. Sendo assim, o nascimento não se dá como passagem da vida para o mundo, mas como explosão desordenada de matéria, o bebê, cabeçudo, é lançado para fora como se rompesse o invólucro de um recipiente podre, levando consigo parte das vísceras da mãe. Para tanto, o trecho relata um grotesco absoluto, ao propor a geração da vida que destrói o corpo que a contém, ou ainda da criança que nasce como invasor que arranca e mutila, numa inversão cruel da ideia de maternidade como completude.

No fechamento da cena, a dor dos homens, que "se abraçam de mais dor e dizem: acabaram-se as nossas mulheres", evidencia uma inversão perversa, pois a tragédia de brunilde é registrada apenas pelo efeito que causa sobre os homens. O insólito, portanto, não se limita à forma, mas invade a ética da narrativa, na qual o

sofrimento feminino é estetizado, utilizado e, ao fim, obliterado. brunilde, ao longo de sua curta e violenta trajetória, é o próprio corpo insólito da narrativa, o corpo fragmentado, manipulado, excretado, que denuncia as lógicas patriarcais não pela via da denúncia explícita, mas pelo avesso, pelo desvio, pela monstruosidade que escancara o que deveria permanecer oculto. Assim, o insólito funciona como estratégia crítica de desestabilização da norma e de revelação do insuportável real da dominação masculina.

5.2.4 teresa diaba

A personagem teresa diaba representa uma das expressões mais radicais do insólito grotesco aplicado à figura feminina, no romance, por meio de sua caracterização, Mãe desestabiliza qualquer noção tradicional de humanidade, feminilidade e dignidade, submetendo o corpo e a existência da personagem a uma animalização total e a um apagamento subjetivo que beira o inumano ou, mais precisamente, o pós-humano²³. teresa diaba não é apenas uma mulher estigmatizada, ela é desfigurada pela linguagem narrativa, destituída de identidade familiar e relegada à condição de pura carne disponível, o que intensifica sua inscrição no insólito como uma forma de crítica radical à desumanização do feminino sob a égide patriarcal.

Desde sua primeira aparição, teresa diaba é apresentada não como uma figura humana complexa, mas como um composto de impulsos e orifícios, sendo retratada por imagens que a colocam num plano abjeto, inferior ao humano, evocando os limites do representável. Sendo assim, sua identidade é diluída em uma corporalidade desordenada e permeável, constantemente associada à dor, ao desejo e à sujeição.

²³ O conceito de pós-humano, conforme desenvolvido por teóricas como Rosi Braidotti, Donna Haraway e N. Katherine Hayles, refere-se à desconstrução da figura clássica do sujeito humano ocidental — racional, autônomo, masculino e universal — que dominou a tradição humanista desde a Modernidade. O pós-humano propõe uma revisão crítica dessa noção, reconhecendo a fragilidade dos limites entre humano, animal, máquina e natureza, e enfatizando a multiplicidade de formas de existência e subjetividade. BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013. / HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue e outros ensaios: ciência, tecnologia e feminismo-socialista nos anos 1980*. Tradução de Cristina Buarque et al. São Paulo: Editora Ubu, 2020. /HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Assim como as demais personagens, a condição insólita de teresa opera não através do fantástico ou do absurdo externo, mas por meio daquilo que é demasiadamente real e grotesco, ou seja, um corpo tornado resíduo, na qual o humano está reduzido a função.

a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganir de prazer. não queria nada mais senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, servia assim como melhoria de uma vez que tivéssemos de fazer com a mão. eu sabia que mais do que dez se punham nela. só ali éramos cinco, que o meu pai devia tê-la muito durante o dia, e o cristóvão das carroças, que estava de viuvez há anos, diziam os atentos que se fazia dolorido para se disfarçar das putas que rodavam por casa sua. também o pedro das montadas, atacado de urticárias e tiques vários, estava perdido de famílias e sozinho, mais feio que a teresa diaba, se a comesse era refeição melhor do que merecia. e o teodolindo, meu amigo, com quem aprendi muito sobre essas coisas de capturar raparigas, sobretudo a diaba que, mais novos, partilhávamos para vermos um no outro o que haveríamos de fazer (Mãe, 2018, p. 36).

Essa passagem sintetiza o projeto de desumanização a que a personagem é submetida, tendo em vista a metáfora animalizante, na qual não se trata apenas de comparar a mulher ao animal, mas de efetivamente apagá-la como sujeito. Nesse sentido, teresa não parece uma mulher, ela é um animal que faz lembrar uma mulher, ou seja, na linguagem do narrador há uma naturalização da violação, por meio da qual se banaliza o estupro coletivo e transforma a violência em exercício de virilidade juvenil, algo aprendido. O insólito, neste caso, está na radical inversão ética, por meio da qual o horror do inaceitável não é nomeado como tal, mas narrado com um tom cotidiano, como se essa dinâmica de uso e descarte do corpo feminino fosse corriqueira e inevitável.

Por conseguinte, a corporeidade de teresa é construída como excesso em todos os sentidos, seja de desejo, de carne, de abertura, de disponibilidade. Além disso, a figura feminina grotesca é marcada por deformações físicas, já que descrita como estropiada da cabeça, torta dos braços; e simbólicas, quando percebida pelos homens como uma espécie de objeto público, compartilhável, funcional, útil para

substituir a masturbação. Nessa perspectiva, a insólita naturalização da partilha sexual entre pai e filho, amigos e vizinhos, reforça o quadro de anomia ética no qual a narrativa está imersa, pois a violação não é um evento, mas um costume, o que contribui para que o grotesco não seja apenas uma representação estético, mas também histórica, social e discursiva.

Sendo assim, a figura de teresa diaba atualiza a tradição literária do monstruoso feminino, mas leva-a ao paroxismo porque ao contrário de personagens trágicas que desafiam o sistema e por isso são punidas, teresa já nasce e vive como resto, já que sua marginalidade é estrutural. Nesse sentido, ela não representa o feminino que se corrompe, pois ela é a corrupção constituinte de um mundo em ruínas, pois é aquela na qual a cosmovisão ocidental, fundada no paradigma da razão, na falsa dignidade e na arbitrária noção de ordem, revela sua falência mais profunda.

A origem de teresa diaba, configura-se como um ponto de condensação das dimensões mais densas do insólito grotesco em o *remorso de baltazar serapião*. A personagem não possui passado reconhecível, genealogia, nem sequer humanidade legitimada, já que sua existência é narrada como uma espécie de aberração biológica e social, um ser que não provém da linhagem humana, mas que veio do mato, como uma criatura liminar entre o bicho e o humano, entre a vida e a inutilidade. A figura de teresa não é apenas marginal, ela é pré-humana, pré-linguística, pré-social, marcada desde o nascimento pela recusa e pelo espanto.

teresa diaba já não era filha de ninguém. por muito tempo que se defendeu de bicho e instinto, a diaba era só bicho e instinto, como coisa que veio do mato para se amigar da vida das pessoas. era assim como um animal selvagem com muita vontade de ser doméstico. presa às atitudes dos homens viciara-se em homens, e nada do que fizesse seria honra para qualquer pai que a tivesse. assim era como se dizia, já não era filha de ninguém, se até os pais se recusavam a recordar o nascimento de tão atrofiada mulher, parida entre pernas como feita para alívio, nunca para viver. era disforme em pequeno, ponto pequeno, já feia para assustar as pessoas, e menina, diziam, vai ser bicho do diabo a distribuir o pecado em carne tão azarada. e era nos azares da sua carne que se rejeitava a filiação, para isso se deitou a teresa diaba às sortes, e como vingou não se imagina senão por forças demoníacas que a alimentaram. diaba, grunhindo e zurzindo em busca do prazer, pendurada em galho de homem dia inteiro, batendo os raquíticos braços como asas, sem poder voar, sem andar direito, sem nada. todos lho diziam, anda, animal, some-te daqui a ver se te enfias numa toca e não levas uma pedrada. e ela sorria na sua meia loucura e rondava quem lhe falasse (Mãe, 2018 p. 67-68).

A narrativa constrói uma personagem que carrega em si a totalidade da abjeção tal como definida por Julia Kristeva (1980), ou seja, o que a cultura ocidental rejeita para manter seus próprios limites e categorias. teresa é um “resto” do humano, uma criatura que não teve origem reconhecida, pois “já não era filha de ninguém”, cuja deformação não é apenas física, mas moral e ontológica. Nesse sentido, sua existência se dá à margem da linguagem e da filiação simbólica, pois nem seus pais a reconhecem como filha, nem a comunidade a reconhece como mulher. O grotesco se adensa na justaposição de elementos contraditórios, já que ela é bicho e gente, lascívia e pureza primitiva, riso e ameaça, brinquedo e castigo. Não por acaso, é chamada de diaba, como se fosse encarnação de um mal que não é maligno por escolha, mas por destino.

Ademais, a linguagem utilizada pelo narrador reforça essa construção monstruosa, pois Teresinha é comparada a um animal selvagem que deseja ser doméstico, mas cuja tentativa resulta em fracasso trágico e cômico. Tanto que, suas deformidades, braços raquíticos que “batem como asas, sem poder voar”, remetem à tradição do grotesco bakhtiniano, em que os corpos são abertos, inacabados, sempre em processo de degradação. Contudo, ao contrário da dimensão popular e regenerativa que Bakhtin associa ao corpo grotesco no realismo grotesco rabelaisiano, em teresa o grotesco é pura deterioração, pura recusa. O seu corpo, marcado pelo “azar da carne”, não é lugar de festa ou de resistência, é uma prisão, um campo de violação contínua, uma monstruosidade em forma humana.

Por conseguinte, a ausência de filiação simbólica e a exclusão da ordem social são levadas ao extremo na sentença: “feita para alívio, nunca para viver.” Essa frase sintetiza com precisão o lugar ontológico que lhe foi reservado, uma vez que teresa não é sujeito, é função, uma função de descarga, uma válvula de escape para os homens da vila. O grotesco do insólito se consuma, por fim, na perversão do vocabulário do afeto, no qual mesmo ameaçada com uma lâmina no pescoço, teresa “grunhia risos” e pedia amor, oferecendo-se com uma submissão que não é natural, mas aprendida à força da rejeição. Essa convivência entre a violência mais extrema e a afetividade distorcida coloca o leitor diante de um insólito ético, diante do qual teresa não é apenas vítima, pois ela é resultado de uma história coletiva de exclusão que a tornou cúmplice de sua própria subjugação.

Assim, teresa diaba representa uma das formas mais radicais de insólito no romance que compreendemos ser a subversão do humano pela rejeição absoluta.

Sendo assim, ela encarna aquilo que a cultura ocidental, racional, ordenadora, normativa, precisa recusar para manter-se coesa, ou seja, o corpo que escapa à forma, o ser que desafia a filiação, a mulher que, tendo sido negada como sujeito, transforma-se em pura carne sem alma. Não é de espantar, portanto, que a presença de teresa cause simultaneamente repulsa, desejo, medo e escárnio nos que a rodeiam, pois ela é, no universo ficcional de Mãe, uma espécie de espelho insólito da sociedade, onde tudo aquilo que foi expulso retorna, não para redimir, mas para denunciar.

5.2.5 gertrudes – a mulher queimada

A personagem gertrudes, conhecida no romance como “a mulher queimada”, ocupa um lugar de centralidade simbólica no romance, pois encarna a figura da mulher que, mesmo condenada ao extermínio pela comunidade, resiste. Nesse contexto, sua trajetória é marcada por um gesto extremo de punição, o fogo inquisitorial, mas que não resulta em morte, e sim em fuga. Essa condição de sobrevivente da fogueira, de mulher que foge em chamas, redefine a função do insólito na obra, pois não se trata apenas de uma lógica de aniquilação do feminino dissidente, mas da sua insistência em permanecer, mesmo quando marcada pelo fogo e pelo horror.

Nessa perspectiva, a personagem surge na narrativa na própria descrição de sua condenação, momento em que o narrador também a descreve como uma mulher com traços insólitos:

juntos os homens da terra haveriam de levar à praça, em alarido e confusão, mulher que se portara mal de tanto tempo que nada a salvaria por comando da dignidade de deus. era mulher velha e matreira, enfiada em casa, sozinha de maridos, postos em terra cedo de mais, consumidos por pó que lhes cozinhava para os abater. era mulher de tanto delírio interior como por fora tinha o ar frio das víboras, olhos fixos a queimar almas, e nada do que dizia queria dizer o que se ouvia, impregnando tudo e todos de mau olhado para os definhar em seu favor. era mulher de maldades conhecidas e provadas, mas ainda assim só à revelia do padre a levariam à praça para lhe pôr fogo nas ventas, a ver se lhe coincidiam as chamas com o seu lugar no inferno. e muitos diziam que haveria de arder aflita de prazer, a sentir-se em casa no meio de tão grande calor, desaparecendo como quem vai de um lugar para outro (Mãe, 2018, p. 84).

A motivação para o linchamento de gertrudes, em *o remorso de baltazar serapião*, não pode ser compreendida apenas como expressão de superstição popular ou irracionalidade coletiva. Ao contrário, trata-se da atualização simbólica de um processo histórico sistemático de exclusão e violência contra mulheres que escapam aos parâmetros normativos da feminilidade patriarcal. Como argumenta Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017), a perseguição às mulheres durante a transição para o capitalismo, especialmente nos séculos XVI e XVII, não foi um fenômeno acidental ou periférico, mas parte constitutiva da reorganização social ocidental, que consolidava o poder do Estado moderno e da economia de mercado. A caça às bruxas, nesse contexto, funcionou como um instrumento político e ideológico para disciplinar os corpos femininos, desarticular formas coletivas de resistência e expropriar saberes ligados ao cuidado, à sexualidade e à reprodução. Nesse sentido, ligados ao cuidado, à sexualidade e à reprodução, os saberes e práticas femininas passaram a ser sistematicamente atacados, reprimidos e desvalorizados. Essa ofensiva contra as mulheres não foi apenas simbólica, mas material e histórica, como afirma a autora:

Esta foi uma derrota histórica para as mulheres. Com sua expulsão dos ofícios e a desvalorização do trabalho reprodutivo, a pobreza foi feminizada. Para colocar em prática a ‘apropriação primitiva’ dos homens sobre o trabalho feminino, foi construída uma nova ordem patriarcal, reduzindo as mulheres a uma dupla dependência: de seus empregadores e dos homens (Federici, 2017, p. 191).

A citação explicita como a transição para o capitalismo implicou não apenas transformações econômicas, mas uma profunda reorganização das relações de gênero, instituindo uma lógica de dominação estrutural baseada na submissão econômica, simbólica e sexual das mulheres. A fogueira, nesse contexto, não visava apenas eliminar bruxas, mas disciplinar corpos femininos, sobretudo aqueles que ousavam ocupar posições de autonomia material, sexual ou intelectual. Viúvas, idosas, curandeiras, parteiras ou mulheres que viviam fora da tutela masculina eram associadas ao mal e à desordem justamente por representarem uma ameaça à nova ordem econômica, fundada na submissão feminina, na reprodução regulada e no confinamento doméstico.

gertrudes é, nesse sentido, herdeira de um legado de resistência e punição, já que sua velhice, sua viuvez e sua liberdade tornam-se marcas de transgressão aos olhos de uma comunidade que vê no feminino autônomo um risco à coesão simbólica

da ordem social. Como mostra Federici (2017), a bruxa queimada é o avesso da mulher domesticada, pois ela representa o conhecimento não autorizado, a sexualidade não reprodutiva, o corpo que não serve ao patriarcado nem ao capital. Assim, ao evocar essa tradição, o romance de Mãe reinscreve o corpo de gertrudes como campo de batalha ideológico, onde se manifesta a tentativa de apagar formas de existência que escapam à lógica da propriedade e da utilidade masculina.

Consideramos então, que a fogueira na narrativa é, metáfora da violência epistêmica e física contra aquilo que o poder não consegue controlar, ou seja, o saber ancestral, a memória insubmissa, o corpo que resiste. Dessa forma, gertrudes não é apenas vítima de uma acusação arbitrária, mas símbolo de uma longa história de perseguições que buscaram, por meio da tortura e da morte, apagar a potência política e simbólica de mulheres que ousaram existir fora do roteiro patriarcal. Essa sobrevivência não é apresentada como heroísmo épico, mas como uma anomalia insólita, como se o próprio castigo patriarcal tivesse falhado em sua função purificadora. Nesse sentido, sua fuga em chamas transforma seu corpo queimado em um corpo insuportável, não mais humano no sentido tradicional, mas também não morto. A reaparição de gertrudes, em estado físico de ruína e silêncio, provoca horror não porque ela seja um espectro, mas porque está viva quando não deveria estar:

acordámos todos ao tempo do trabalho, confusos de pouco dormir. foi como me acheguei à porta para ter luz e ar que entrasse em meus pulmões apertados. nada do que quisesse ver vi, senão uma mulher queimada, escura de peles levantadas, parada à minha porta esperando algo, dizendo nada. gritei, se há susto que me abata, morro agora de coração rebentado, e recuei. a ernesinda espevitou da cama e benzeu-se, coisa de diabo era mandada a nossa casa, fora daqui que deus manda em ti. fora, de recto, fora. e aos tropeções se pôs para trás em saída (Mãe, 2018, p.90).

Nessa perspectiva, esse corpo que ardeu e não morreu configura, segundo a teoria da abjeção de Kristeva (1980), o limiar da representabilidade, porque ele não pertence nem ao mundo dos vivos nem ao dos mortos, mas habita a zona de exclusão que ameaça o sistema simbólico. Assim, a sua existência de gertrudes é insólita porque recusa o destino prescrito, pois ela deveria ter desaparecido, mas insiste em permanecer. Para tanto, o insólito que gertrudes encarna é, portanto, não a morte, mas a sobrevivência transformada, pois sua permanência física em estado de ruína torna-se um lembrete vivo do fracasso do patriarcado em apagar completamente os

corpos que tenta disciplinar. E essa permanência não é silenciosa, já que mesmo mutilada, ela age, fala, cura.

Por conseguinte, a jornada dos irmãos serapião ao encontro do rei é marcada pelo efeito da maldição que gertrudes lança sobre eles ao ser abandonada na estrada, um feitiço de calor insuportável que os consome de dentro para fora, e que só pode ser parcialmente amenizado pela água milagrosa contida em cântaros. Nesse sentido, a água, símbolo tradicional de purificação, é reconfigurada pela mulher queimada como armadilha espiritual, não remédio absoluto, já que há uma dependência constante, estabelecendo um elo com o inferno e com o mar. Assim, os irmãos, obrigados a carregar cântaros nas mãos, tornam-se caricaturas de penitentes, encenando sua danação diante do próprio rei.

cântaros na mão, entrámos e lamentámo-nos novamente e el-rei disse novidades, tenho bruxa ainda maior que curará de remendo que vos fizeram. e remendados com cântaros nos víamos dependentes, era verdade, mas o que poderia ser feito para apagar o fogo que aquela água escondia. e nosso espanto foi, sala dentro de el-rei imponente, vista à luz do dia com tapume de túnica a toldar-lhe toda a pele, estava ela, a mulher queimada, gertrudes, autora da nossa pena, e por mão de majestade ali se chegou a nós vitoriosa e quase sorridente. e eu recuei e amedronhei o aldegundes que recuou e percebeu e nada dissemos. disse ela, mal vos fizeram para grande obra de vos matar, cântaro assim suga-vos alma para os confins do mar. que dizes, mulher, perguntei. que verteis alma como tontos para o fundo do mar, onde se amarfanharam todos os espíritos em memória de dilúvio. ao tempo da água voltais, para morrerdes iguais ao primeiro fim do mundo. el-rei torceu os ares e questionou, que dizeis gertrudes, sois bruxa de grande feito, vi-vos ontem e não duvido mas, em segredo que vos peço, destrinçai-me regras dessa história que nada comprehendo do que dizeis. e ela disse, majestade, se encostardes mão ao ouvido, que ouvis. o mar, respondeu. o mar dentro da cabeça, é o que dá o som do espírito, o som da alma. e que significais com isso, perguntei. que o mar tem poderes de incorporar a alma se mesclado com ela se faz. e alma que se perca nele não sobe ao céu, que o céu aberto no mar se espelha, e só em terra come. que é isso, perguntou el-rei. o que vos digo, respondeu, no mar come o inferno, que ali vai pensando pastar no paraíso se em verdade tem o aspecto do céu, e este na terra pasta. sério isso, perguntou mais el-rei. muito sério, respondeu. que no paraíso não se encontram almas de pescadores ou coisas sem ar. encostai ouvido à boca desse barro e escutai a que vos soa, disse ela. ao mar, gritei. ao fundo do mar, onde tereis fim se acaso não vos soltardes de tamanha armadilha (Mãe, 2018, p. 153-154).

A aparição de gertrudes no palácio real, vitoriosa e quase soridente, marca a virada simbólica da narrativa, na qual a mulher outrora condenada, marcada pelo fogo e pela abjeção, retorna como agente de mediação entre mundos, entre o céu e o inferno, entre o corpo e a alma, entre o passado e o destino. Nessa perspectiva, sua fala mística e críptica estabelece uma cosmologia insólita, onde o mar torna-se cemitério de almas, e o céu não mais transcende a terra, mas espelha-se nele em perversão. Essa inversão das categorias tradicionais do sagrado perturba a lógica da redenção cristã e subverte os alicerces simbólicos da cosmovisão ocidental. Assim, o mar, com seu som interno, incorpora as almas errantes, devorando-as sob a ilusão celestial uma metáfora insólita da danação disfarçada de transcendência.

gertrudes, portanto, não apenas sobrevive ao fogo da inquisição, mas o reinveste de significado, ao se tornar a origem de um novo tipo de fogo, um fogo interior, invisível, que consome lentamente os irmãos sarga, colando-os a um destino coletivo de perdição como descrito por baltazar: “estávamos perdidos do fogo, da água, da terra, só o ar nos faltava, o sopro de deus com certeza absoluta” (Mãe, 2018 p. 155), reforçando a dimensão simbólica dos quatro elementos, agora reorganizados não em harmonia, mas em caos. A mulher queimada torna-se, nesse novo regime de significação, a regente desse caos, não como um ser maléfico, mas como uma entidade que encarna a restituição da memória e da justiça dos corpos esquecidos.

Ademais, sua vingança não se realiza pela violência direta, mas por meio da criação de uma economia da culpa e do medo, na qual a punição excede o corpo físico e afeta a alma, tornando-se perpétua. A exigência de carregar água, de manter uma mão submersa em cântaros, e o risco constante de combustão, funcionam como alegorias do insólito existencial, fazendo com que os irmãos sejam aprisionados não pela força de gertrudes, mas pela lembrança que ela se recusa a apagar, como adverte outra bruxa procurada pelos irmãos para quebra do feitiço: “por remedieio, que te baste na verdade só mesmo o esquecimento da bruxa que te amaldiçoou, pois enquanto te lembrar, sem te esquecer ao menos um sol a sol, impossível retirares a mão dessa água divina (Mãe, 2018, p. 181). Nessa perspectiva, a libertação dos sargas torna-se impossível, já que a sobrevivente não desaparece, ela permanece na memória, na carne e no destino dos que tentaram destrui-la.

A figura de gertrudes opera, assim, como um contra-símbolo dentro da lógica patriarcal e religiosa do romance, pois ela é o que não deveria subsistir, o que ultrapassa o tempo da morte, o que retorna quando já havia sido lançado à margem

do mundo. A mulher queimada é mulher, é bruxa, é brasa viva e é também testemunha já que sua permanência é insólita, porque contamina o presente com o trauma do passado e, ao fazê-lo, impõe-se como denúncia encarnada da falência da ordem. Quando, diante do rei, ela joga ao chão pedras e terra e declara que “segurai-vos na terra fértil, onde o fogo não germina senão em forma de vida” (Mãe, 2018, p. 154), ela reposiciona o elemento destruidor como potência criadora. O fogo que a queimou não a destruiu, transformou-a em semente de ruína para o mundo que tentou apagá-la.

Ao fim, Gertrudes é recolocada sob ferros, mas não silenciada. No romance, sua risada final, “riu-se como quem alcança um objectivo” (Mãe, 2018, p. 155), ecoa como ironia amarga e afirmação de agência. O insólito que encarna não é a bruxaria em si, mas a sobrevivência que desafia os sistemas de exclusão, pois a mulher é o que não morre, o que insiste, o que se recusa a desaparecer, mesmo sendo uma falésia contra o mar da História, uma figura que inscreve o fracasso da tentativa de eliminação dos corpos indesejáveis. Gertrudes, mulher queimada, é a memória ardente que ressurge para amaldiçoar a lógica que tentou apagar sua existência, reescrevendo com fogo e silêncio os contornos do insólito como crítica à cosmovisão ocidental.

Encerrando o recorte proposto na análise do romance o *remorso de baltazar serapião*, é necessário reconhecer que Valter Hugo Mãe constrói, por meio de sua linguagem radical e perturbadora, um universo em que a violência contra o corpo feminino não é exceção narrativa, mas fundamento simbólico da ordem representada. Nesse sentido, ao escolher narrar essas violências a partir de um narrador masculino, tosco e delirante, o autor intensifica o efeito de estranhamento, pois obriga o leitor a ocupar o espaço de escuta de um discurso disforme, atravessado por contradições, perversões e fragmentações, revelando, assim, os dispositivos discursivos que sustentam e naturalizam a opressão. Para tanto, o insólito grotesco emerge não como adorno estético, mas como estratégia crítica que tensiona os limites da representação e desestabiliza as fronteiras entre humano e inhumano, sagrado e profano, feminino e animal, razão e delírio.

Além disso, as figuras femininas de teresa diaba, brunilde, gertrudes, ermesinda e da mãe de baltazar, ao serem submetidas a processos sucessivos de silenciamento, exclusão e violência, encarnam diferentes modalidades do grotesco moderno, tal como analisado por teóricas como Mary Russo, Julia Kristeva e bell hooks. Cada uma delas, à sua maneira, encena o colapso de uma identidade estável

e denuncia a lógica patriarcal como estrutura de organização da vida, da linguagem e do desejo. Contudo, mesmo nesses contextos de dominação extrema, algumas dessas mulheres tornam-se, paradoxalmente, centros de resistência, a vaca sarga, enquanto matriz simbólica de afeto e alteridade; gertrudes, enquanto corpo insubmisso que sobrevive à fogueira e retorna como maldição viva; e mesmo ermesinda, cujo silêncio impõe ao narrador um colapso de sentido. Essas figuras desestabilizam o discurso patriarcal desde dentro, não por meio de enfrentamento direto, mas por sua capacidade de permanecer, incomodar, sobreviver ou morrer sem desaparecer.

Assim, o *remorso de baltazar serapião* transforma-se em uma alegoria brutal das violências fundadoras da cultura ocidental e, simultaneamente, em um testemunho literário da persistência de corpos e vozes que não se deixam domesticar. O insólito, enquanto categoria estética e ética, funciona nesse romance como lente de ampliação dos traumas fundacionais da modernidade, entre eles, a constituição do feminino como alteridade radical e o apagamento de suas formas de saber, sentir e existir. Entre o grito e o mugido, entre o delírio e a denúncia, entre o humano e o bestial, Mãe opera uma desfiguração da linguagem e do corpo social que, ao fim, não oferece alívio ou redenção, mas a vertigem de um mundo onde o horror é norma e onde, paradoxalmente, ainda ecoam vozes em ruínas que se recusam a calar.

6 COSMOLOGIA PRECÁRIA: O INSÓLITO E A EXPERIÊNCIA PROLETÁRIA DO SAGRADO

No universo narrativo de *o apocalipse dos trabalhadores* (2017), terceiro romance publicado por Mãe em seu projeto literário da *tetralogia das minúsculas*, a transcendência assume formas inusitadas, distantes dos moldes hegemônicos da tradição religiosa ocidental. Nesta obra, Mãe centra sua narrativa na experiência de duas mulheres proletárias portuguesas, maria da graça e quitéria, que trabalham como mulheres-a-dias e, em momentos distintos, também como carpideiras. Ambas encarnam uma condição de trabalho subalterno marcada pela precariedade, pela exploração simbólica e pelo apagamento social. No entanto, ao invés de serem retratadas apenas de forma miserável, o autor inscreve suas trajetórias em uma tessitura estética que funde o insólito e o poético, construindo a partir de suas vidas ordinárias um campo de ressignificação crítica da realidade.

Por conseguinte, no romance, além das personagens principais citadas, há ainda os personagens secundários que cumprem funções importantes na tessitura da narrativa, não apenas como coadjuvantes das protagonistas maria da graça e quitéria, mas como figuras que ajudam a compor o panorama social, afetivo e simbólico da obra. Assim, mesmo com aparições breves ou pontuais, esses personagens colaboram para o aprofundamento temático do romance, revelando as tensões de classe, de gênero e de identidade cultural que permeiam a experiência dos trabalhadores subalternizados.

Para tanto, destaca-se como um dos principais personagens secundários, Andriy, imigrante ucraniano, jovem e belo, que trabalha exaustivamente em Portugal e estabelece uma relação afetiva com quitéria. A presença do personagem na narrativa revela as tensões da imigração e da alteridade no contexto europeu contemporâneo, já que ele é construído como um corpo-máquina, explorado pelo trabalho, e como um outro que sofre com a distância da terra natal, da família e da própria língua. Além disso, sua história de vida é marcada pela dor, pelo silêncio e pela tentativa de reconstrução, o que favorece torna complexo a noção de apocalipse ao que o romance alude, pois mostra como a destruição também é subjetiva e afetiva.

Outro personagem que se destaca, é o senhor ferreira, patrão de maria da graça que representa a figura do burguês “culto”, supostamente sensível às artes e à filosofia, mas que, paradoxalmente, abusa da sua funcionários com palavras

rebuscadas e cinismo moral. Nessa perspectiva, ferreira simboliza a hipocrisia das elites, que recitam Goya, Pessoa e Mozart enquanto perpetuam a exploração e a violência, sendo exemplo de como a cultura pode ser instrumentalizada para disfarçar a brutalidade e manter as hierarquias sociais sob uma aparência de sofisticação.

Por conseguinte, dentro da estrutura narrativa temos ainda sasha e ekaterina, pai e a mãe de andriy, que embora não estejam fisicamente presentes em Portugal, aparecem nas memórias e nos pensamentos do filho. Nessa perspectiva, ao longo da análise daremos ênfase também a esse núcleo da narrativa, tendo em vista que sasha sofre de problemas mentais e sua representação perpassa construções insólitas no romance. Vale ainda destacar que a personagem ekaterina, é a figura materna que sustenta a casa na ausência do filho, encarnando a força silenciosa das mulheres que ficam. Assim, ambos personagens compõem o pano de fundo trágico da história de andriy e ajudam a explicar suas motivações mais profundas de imigração.

Por último, outro personagem de menor expoente na obra é augusto, marido de maria das graças e a representação do português que vê com ressentimento e desconfiança a presença crescente de imigrantes do leste europeu. augusto revela em suas poucas falas o preconceito e o medo das classes populares nativas diante da concorrência por trabalho, bem como a dificuldade de lidar com o outro que ameaça sua estabilidade social precária. Nesse sentido, o personagem representa o olhar xenofóbico que permeia as relações sociais em sociedades marcadas pela desigualdade.

Além desses, há outras figuras episódicas como o padre, os clientes das mulheres-a-dias e carpideiras e os conhecidos das personagens principais que, mesmo com aparições breves, ajudam a compor o cenário de Bragança, cidade portuguesa em que se passa a narrativa. Esses personagens menores reforçam a sensação de clausura social e existencial vivida pelas protagonistas, sendo quase sempre figuras indiferentes, omissas ou coniventes com as estruturas de opressão.

Em conjunto, os personagens secundários, não apenas ampliam o universo diegético do romance, mas também contribuem para o aprofundamento dos temas centrais da obra como a exploração laboral, a violência de gênero, o desencanto, a imigração, a hipocrisia das elites e a desumanização do cotidiano. Assim, são figuras que, mesmo periféricas, carregam em si o eco de um mundo em ruínas, ou seja, o verdadeiro apocalipse silencioso que o romance busca revelar.

Aprofundando um pouco mais na estrutura de composição do romance, daremos destaque agora à estrutura de narração construída. O narrador de *o apocalipse dos trabalhadores* apresenta características singulares que desafiam as classificações tradicionais da teoria literária. Embora a narrativa se construa formalmente em terceira pessoa, essa voz não assume a onisciência clássica nem o distanciamento objetivo; ao contrário, trata-se de um narrador que se funde à interioridade dos personagens, especialmente das protagonistas maria da graça e quitéria, criando uma espécie de falsa terceira pessoa. Isso significa que, ainda que não haja o uso do pronome *eu*, o narrador adota uma perspectiva subjetiva, afetiva e íntima, que acompanha de muito perto os pensamentos, emoções e sensações das personagens. Essa fusão se dá, sobretudo, por meio do uso do discurso indireto livre, técnica que dissolve as fronteiras entre a voz narrativa e as vozes das personagens, como destacado pelo trecho a seguir:

a maria da graça lembrava-se de ele lhe falar daquele livro, aberto em muitos cuidados, por ser antigo, e todo traduzido do alemão com jeito de discurso divino. é um livro sagrado, dizia-lhe ele. Isto que aqui está é melhor do que a bíblia. com coisas destas se matam de maior humanidade as religiões. ela perguntava, quem mata as religiões. e ele respondia, os artistas. fazem com que as religiões sejam intuitivas paixões pela vida, que é o que devia ser uma religião, apenas isso, uma profunda e tão intuitiva paixão pela vida. os artistas são o que de mais perto existe da humanidade. que, mais do que isso, só estamos ainda nas aproximações a essa ideia, a da humanidade. a maria da graça dizia, que coisa tola, senhor ferreira, que agora nem somos humanos, é o que quer dizer. e ele respondia, pois não, nós não. alguns artistas sim, porque chegam muito mais depressa do que nós a todas as coisas (Mãe, 2017, p. 69).

A fluidez dessa voz narrativa permite que o texto incorpore elementos do fluxo de consciência, uma técnica que busca reproduzir a desordem associativa do pensamento humano. Nesse contexto, é significativo observar que Valter Hugo Mãe opta por suprimir as pontuações tradicionais do discurso direto, como aspas ou travessões, também para radicalizar a fusão entre narrador e personagem, já que ao eliminar essas marcas gráficas, o texto produz um efeito de contaminação mútua entre as vozes, dificultando a distinção entre quem pensa, quem fala e quem narra.

Além disso, essa escolha estilística reforça a experiência de imersão na interioridade das personagens e desestabiliza as fronteiras entre linguagem literária e linguagem da consciência. Assim, a narração não segue uma linearidade temporal

rígida, mas sim uma lógica emocional e psicológica que privilegia a memória, o devaneio e a introspecção. O narrador não organiza nem explica os eventos, ele os apresenta de modo fragmentário, acompanhando o ritmo interno das personagens. Essa escolha estilística aproxima a obra de autores como James Joyce, Clarice Lispector e João Gilberto Noll, que exploram a linguagem como experiência sensível e subjetiva.

Dando ênfase a essa aproximação entre Mãe e Lispector, autora cuja obra também é marcada por uma escrita sensorial e fragmentada, em *A paixão segundo G.H.* (1998), por exemplo, o uso do discurso indireto livre e da quebra da pontuação tradicional cria uma textura narrativa em que a voz da narradora se confunde com o próprio fluxo da experiência vivida, pois ao narrar sua descida simbólica ao quarto da empregada, a protagonista vivencia um colapso ontológico que é traduzido por uma linguagem em ebulação:

Foi então que eu vi a barata. Estava meio fora do armário, parada, viva, grossa, enorme. E então foi que comecei a gritar. Não com som. Não, não, não. Não podia haver baratas naquele mundo, naquele mundo não havia baratas, e tudo o que eu gritava não era escutado porque era uma coisa inteiramente minha, minha própria descoberta de barata. [...] Eu gritava com a voz de quem finalmente encontrara (Lispector, 1998, p. 38-39).

Nesse trecho, é possível identificar como Clarice dissolve os limites entre narração e pensamento, instaurando uma sintaxe rarefeita, repleta de interrupções, repetições e estruturas inacabadas que reproduzem o abalo subjetivo da personagem. Assim como em Valter Hugo Mãe, a linguagem deixa de ser um meio transparente de representação e torna-se um espaço de conflito, de travessia e de reinvenção da experiência. Além disso, ambos os autores se valem do insólito, seja por meio da aparição de uma barata grotesca, seja por meio das epifanias de maria da graça ou quitéria, para desestabilizar a lógica ordinária da realidade e revelar aquilo que, por excesso de dor ou de intensidade, escapa à nomeação. Assim, compreendemos que a ausência de pontuação clássica, nesses casos, não é uma falha, mas um recurso estético que traduz a quebra do mundo interior e a necessidade de dizer o indizível sem o filtro da razão.

Por conseguinte, outra característica importante de ser demarcada é a recusa do narrador em emitir julgamentos ou explicações, observamos que ele evita o *páthos*

narrativo tradicional e se abstém de orientar moralmente a leitura. Em vez disso, adota uma postura impessoal e não interventiva, oferecendo ao leitor uma experiência narrativa na qual os sentidos devem ser construídos a partir da vivência direta com o texto. Compreendemos que esse traço é coerente com a proposta estética de Mãe, que busca uma literatura mais aberta, menos normativa e mais participativa.

Ademais, a oralidade    mais um aspecto relevante da voz narrativa, pois há uma evidente musicalidade na constru  o das frases, um ritmo que sugere que o texto foi feito mais para ser ouvido do que lido. Isso se reflete no uso recorrente de frases longas, na aus  cia de pontua  o convencional, e na escolha de palavras que mesclam registros poéticos e vulgares, como podemos identificar a seguir:

o meu pai era um cretino, que se foda, ainda bem que morreu e que existe inferno para almas assim. não existe inferno.    claro que existe. nada disso.   s burra, o papa anda para aí a dizer que acabou o inferno que    para o povo viver sem medo e deixar mais esmolas de contente, mas na hora certa vais ver como te queimam o rabo nas chamas. a mim não, que, além de ser aflitinha das carnes, não faço mal a ninguém. se tu fores para o c  eu, eu também vou. são tenho que descobrir como passar pelo estupor do são pedro (Mãe, 2017, p. 45).

Essa oralidade aproxima o narrador do leitor comum que retrata e confere autenticidade e sensibilidade ao discurso literário, funcionando também como crítica    linguagem formalizada que costuma excluir as classes marginalizadas da represent  o cultural. A partir dessa postura, o narrador assume uma fun  o tática, ainda que silenciosa, já que ao lado das personagens, sem lhes sobrepor uma voz superior, ele testemunha a dureza da vida, os abusos, a precariedade do trabalho, os traumas do corpo, o desejo e a desilusão. Nessa perspectiva, ao invés de narrar de cima, narra de dentro ou, como propõe Silviano Santiago em sua obra *Nas malhas das Letras* (2002), da plateia:

o narrador pós-moderno    aquele que quer extrair a si da a  o narrada, em atitude semelhante    de um repórter ou de um espectador. Ele narra a a  o enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plat  tia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (Santiago, 2002, p. 45).

Nesse sentido,    um narrador que observa e faz observar, sem impor significados, mas criando um espaço de escuta para os sujeitos invisibilizados pela

sociedade. Em síntese, o narrador em *o apocalipse dos trabalhadores* é um híbrido entre presença e apagamento. Embora tecnicamente em terceira pessoa, sua voz se dissolve na dos personagens, espelhando seus dramas e afetos, sem organizá-los nem os explicar. Nesse contexto, é um narrador pós-moderno, cuja principal função é a de abrir fissuras na narrativa hegemônica, oferecendo ao leitor uma experiência estética e ética que revela, com lirismo e estranhamento, as camadas mais profundas da existência precária e sensível das trabalhadoras invisíveis.

Dando prosseguimento à análise da obra, destacaremos o título do romance e como este carrega uma densidade simbólica e irônica que antecipa o conteúdo crítico e poético da narrativa. À primeira vista, a palavra apocalipse remete à ideia de fim, destruição e catástrofe, evocando diretamente o imaginário cristão do *Livro do Apocalipse*, atribuído a São João, no qual o juízo final inaugura uma ruptura total da história humana e a instauração de uma nova ordem escatológica. No entanto, na tradição etimológica e filosófica, apocalipse (do grego *apokálypsis*) significa também revelação, desvelamento, ou seja, a manifestação súbita e radical de uma verdade até então oculta. Assim, o título do romance já sugere uma dupla camada de leitura, pois se por um lado, indica a ruína de um modo de vida, o colapso de corpos e existências precarizadas; por outro, aponta para a exposição das estruturas sociais que produzem essa precariedade, desvelando as violências invisíveis que permeiam o cotidiano.

Nessa perspectiva, ao especificar que se trata do *apocalipse dos trabalhadores*, o título desloca o foco da destruição mítica para uma catástrofe social e real, que não ocorre em um momento único e espetacular, mas se desdobra diariamente nos corpos exauridos, nos sonhos adiados e na vida esvaziada de sentido. Trata-se, portanto, de um fim do mundo sem espetáculo, um colapso sem explosão, aquilo que Slavoj Zizek em sua obra *Vivendo no fim dos tempos* (2012) nomeia como “o verdadeiro apocalipse”, ou seja, a continuidade do presente sob um regime de esgotamento sistemático das subjetividades. Por conseguinte, para o filósofo, o apocalipse não é um acontecimento vindouro, mas a constatação de que vivemos em meio ao fim dos tempos, em uma normalização da catástrofe, em que a vida continua apenas para manter operante o sistema que produz o colapso, nas palavras do autor:

o sistema capitalista global aproxima-se de um ponto zero apocalíptico. Seus “quatro cavaleiros” do Apocalipse são a crise ecológica, as consequências da revolução biogenética, os

desequilíbrios do próprio sistema (problemas de propriedade intelectual, a luta vindoura por matéria-prima, comida e água) e o crescimento explosivo das divisões e exclusões sociais (ZizeK, 2012, p.12).

Nesse sentido, retomando a análise do título, o uso do termo no plural “trabalhadores” amplia o alcance da denúncia poética do romance, pois ao inscrever uma experiência coletiva de esgotamento e não apenas histórias individuais de miséria, maria da graça, quitéria e andriy, protagonistas do romance, encarnam diferentes expressões dessa catástrofe banalizada, na qual o trabalho, longe de redimir ou emancipar, aparece como espaço de repetição, dor e violência estruturante. Nesse ponto, acreditamos que o romance se aproxima da leitura crítica de Fredric Jameson em sua obra *Arqueologias do Futuro: o desejo chamado utopia e outras ficções científicas* (2007), para quem a ficção contemporânea, diante da falência do horizonte utópico, só consegue imaginar o futuro como um prolongamento deformado do presente. Assim, Jameson (2007) observa que, no imaginário neoliberal, tornou-se mais fácil conceber o fim do mundo do que o fim do capitalismo uma vez que “as nossas imaginações são reféns do nosso modo de produção e, talvez, de quaisquer resquícios de modos de produção passados que foram preservados (Jameson, 2007, p.16)” e Mãe parece dialogar com essa impossibilidade de transformação ao deslocar o apocalipse para o interior da própria rotina proletária, já que não há mais o evento redentor; há o esgotamento como condição permanente.

Além disso, a ironia trágica do título se revela quando se considera o papel histórico atribuído aos trabalhadores nas utopias marxistas e revolucionárias. Isso porque, tradicionalmente concebidos como agentes de ruptura e mudança, os trabalhadores, em o *apocalipse dos trabalhadores*, não são mais sujeitos da história, mas sintomas de sua falência. O romance não os apresenta como heróis, mas como sobreviventes de um mundo que lhes prometeu emancipação e lhes entregou precarização. O apocalipse, portanto, não aponta para um fim redentor, mas para a estagnação do presente, uma espécie de inferno congelado em que a repetição da dor substitui qualquer perspectiva de superação.

Dessa forma, o título do romance funciona como uma chave de leitura que condensa, com precisão poética, as forças contraditórias que atravessam a obra, sendo elas: a denúncia social, o lirismo trágico e a crítica à modernidade tardia. Além disso, ele nomeia não apenas o colapso físico dos corpos explorados, mas também a

revelação de um sistema que, embora mantenha a aparência de normalidade, funciona como máquina de moer vidas. Nesse sentido, ao assumir o apocalipse como metáfora da condição trabalhadora, Mãe desloca o sagrado para o plano político, revelando que o juízo final já não é um castigo divino a ser temido, mas uma experiência cotidiana compartilhada por aqueles que sustentam o mundo sem nunca serem vistos.

6.1 O céu não é um lugar: insólito e subversão do sagrado

Nos sonhos de maria da graça em *o apocalipse dos trabalhadores* (2017) o céu não se configura como o lugar de plenitude e paz prometido pela escatologia cristã, mas antes como um espaço de caos, absurdo e decepção, ou seja, o céu, longe de ser espaço de redenção, se torna uma paródia disfuncional da justiça divina. Isso, exatamente, é o que o romance expõe como crítica radical ao imaginário religioso tradicional, no qual a ordem divina cede lugar à desordem banal, à violência simbólica e à mercantilização do sagrado. Nesse cenário, o imaginário religioso tradicional é tensionado até a ruptura, e a promessa de uma salvação redentora é substituída por uma experiência onírica de opressão, confusão e desencanto.

de noite, a maria da graça sonhava que às portas do céu se vendiam souvenirs da vida na terra. gente de palavras garridas que chamava a sua atenção com os braços no ar, como quem tinha peixe fresco, juntava-se em redor da sua alma e despachava por bagatelas as coisas mais possíveis de suprir uma grande falta aos que morriam. os últimos charlatães, pensava ela, envergonhada até por ter de pensar depois de morta, ou que talvez fosse coisa boa antes de se entrar no céu ser dada a oportunidade de levar um objeto, uma imagem materializada, algo como prova de uma vida anterior ou extrema saudade. ela pedia-lhes que a deixassem passar, ia à pressa, insistia, sabia mal o que fazer e não podia decidir nada sobre nada. seguia perplexa e não querendo arriscar a ganância de se depositar na eternidade a partir de um acto de posse. por uma compreensível angústia, ansiedade ou frenesi de ali estar tão pela primeira vez, mantinha a esperança de que talvez são pedro a esclarecesse e, com um pé lá dentro e outro ainda fora, lhe fosse possível comprar o réquiem de mozart, a reprodução dos frescos de goya ou a edição francesa das raparigas em flor (Mãe, 2017, p. 17).

A desconstrução da transcendência é exemplarmente representada nessa cena em que maria da graça sonha que, às portas do céu, há um mercado de quinquilharias existenciais. Nesse momento do romance, o espaço tradicionalmente

reservado ao julgamento ou à revelação divina é ocupado por uma lógica de comércio banal e ruído mundano. O que observamos na passagem é uma espécie de grotesco mercado celestial, em que o limiar entre o sagrado e o profano é subvertido. Nessa perspectiva, o sagrado é capturado por uma lógica profana, ou seja, uma lógica imanente, utilitarista e instrumental que despoja o transcendente de sua potência simbólica e o rebaixa à esfera do consumo ordinário e da mercadoria. A inversão também representa o sagrado ocidental, o comércio, a economia.

Essa lógica profana pode ser compreendida à luz da crítica feita por Walter Benjamin à modernidade capitalista, especialmente em seu ensaio *Capitalismo como religião* (2005), no qual argumenta que o capitalismo é uma forma de culto contínuo, sem perdão e sem transcendência, que transforma todas as dimensões da vida em objetos de troca e valor, como descrito a seguir: “o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que já existiu. Nele tudo tem significado imediato apenas na relação com o culto; ele não conhece nenhuma dogmática especial, nenhuma teologia” (Benjamin, 2005, p. 100). Nessa perspectiva, o que era da ordem do espiritual, ou seja, o sagrado, o sentido, o mistério, torna-se, sob o capitalismo, mercadoria simbólica, reduzida a signos de consumo ou estratégias de marketing da fé. Assim, o que se presencia na cena onírica do romance é a colonização do além-mundo pela lógica da feira, em que a angústia dos mortos é explorada por figuras grotescas e interesseiras.

Nesse sentido, pode-se dizer que o romance também opera com aquilo que Giorgio Agamben (2007) denomina *profanação*, conceito que implica a restituição de uso a coisas outrora reservadas ao sagrado. Porém, enquanto Agamben defende a profanação como gesto libertador, capaz de devolver à vida aquilo que foi capturado pelo sagrado ou pela norma, em o *apocalipse dos trabalhadores*, o que se dá é uma falsa profanação, ou seja, uma substituição crítica, na qual o céu já não é espaço de revelação, mas de engano e repetição da lógica terrestre. O insólito, nessa chave, emerge não apenas da incongruência do cenário, mas da inversão de valores que ele representa, pois o que deveria ser eterno e incorruptível se dissolve em barulho, comércio e indecisão.

Além disso, essa imagem grotesca da vida após a morte remete à ideia benjaminiana de que o capitalismo não produz mais transcendência, apenas fantasmagorias do sagrado e simulacros que encobrem a ausência de sentido real.

Isso porque, o céu, nesse sonho de maria da graça, é uma vitrine dissonante, um território dessacralizado em que o sofrimento humano não é acolhido nem redimido, mas explorado como carência, como demanda reprimida a ser convertida em valor. A morte, por sua vez, não aparece como passividade sagrada ou revelação espiritual, mas como espaço vazio de consumo e dúvida, onde o juízo final é substituído por promessas baratas e ruídos profanos.

Nesse sentido, compreendemos que a lógica profana que estrutura essa cena do romance não se limita à troca material, mas representa uma crise ontológica da transcendência, que o romance tematiza por meio de uma estética insólita, onírica e crítica. O sagrado, esvaziado de seu poder simbólico, não desaparece, pois ele é instrumentalizado, ridicularizado e estetizado. Por isso, essa cena opera como alegoria do presente secularizado e neoliberal, em que até mesmo o céu já foi transformado em mercado.

Para tanto, a lógica do mercado substitui a lógica da graça e a ansiedade da escolha substitui a quietude da fé. Nesse sentido, esse artifício cômico construído na narrativa, ilustra como Mãe mobiliza o insólito como fissura na cosmovisão ocidental tradicional, já que ao apresentar o céu como um não-lugar, caótico e desprovido de transcendência, o romance desmonta a estrutura dualista que opõe vida e morte, corpo e alma, céu e terra e cultura e natureza. Assim, a experiência do sagrado, que serviria, em tese, como eixo de sentido e promessa de justiça final, é desmontada e ressignificada por meio da imaginação delirante e proletária de uma mulher à margem. O insólito, nesse caso, não apenas provoca estranhamento, mas revela o artificialismo das promessas metafísicas que sustentam a ordem simbólica do ocidente, como podemos confirmar em mais uma passagem destacada:

não acredito que deus seja arrogante, não percebo porque há-de ter posto um cretino como você aqui à guarda, olhe, vá para o rio que o parta. é isso mesmo, à merda, velho do caraças, que me tirou o meu amor e agora põe-se aí com ares de quem não sabe de nada. o são pedro chispou como o diabo, completamente furioso enfim com as investidas da mulher, e vociferou maligno, daqui sua alma parva, que agora me convenceste de que não terás passagem por esta porta em toda a eternidade. ela respondeu-lhe, mesmo sem saber muito bem o que fazia, não se fez esperar, nem tremeu, e respondeu-lhe, quero o meu homem, quero ver o meu homem, quero levá-lo de volta, porque aquilo foi uma precipitação. não é justo. o são pedro voltou-lhe as costas e tapou a entrada do túmulo uma vez mais com as costas largas e o silêncio mais profundo da sua boca. a maria da graça desceu os braços e pensou, não tenho como ver a terra dos mortos, não tenho

como saber notícias de lá, terá ao menos ele uma recordação minha. saberá quem sou quando a minha alma arder no inferno ao tempo em que a sua se espraia ao sol (Mãe, 2017, p. 98).

Além disso, o sonho inscreve a desorientação radical do sujeito subalterno frente à institucionalidade religiosa. A personagem não encontra ali nenhum amparo, nenhuma orientação metafísica que a reconcilie com a dor ou com a morte, ao contrário, vê-se sozinha, apressada, sem saber o que fazer. Essa suspensão de sentido, marcada pela urgência e pelo pânico, inscreve-se na tradição do insólito como espaço de inquietação ontológica. Maria da Graça mantém a esperança de que São Pedro a esclareceria, mas mesmo essa figura tradicional da intermediação espiritual aparece, no romance, esvaziada de autoridade e empatia, como se a santidade tivesse se reduzido a um atendimento impessoal e desdenhoso, comprovado também pelo trecho:

o São Pedro tinha a voz da agente quental e a Maria da Graça estava irritada. não me incomode, estou farta de para aqui vir e você nunca me atende. Isto é o quê pagamos todos esta porcaria e tenho os meus votos em dia, não hão-de-ver-me aqui eternamente. não era seguramente uma repartição pública, ou seria. ela pensava duas vezes, claro que havia de ser público tudo aquilo, construído à custa da invenção de todas as almas. o céu, obviamente, tinha de obedecer a uma democracia perfeita, preparada para absorver todo a gente e encaminhar até os mais aparentemente imprestáveis. o que seria daquilo se todas as pessoas se rebelassem e exigissem um melhor tratamento. até às almas tem de ser conferido o direito ao protesto, que estar-se morto não pode ser sinal de imbecilidade, pensava ela, é claro que estar morto é ainda pensar, pensar mais, porque tudo se decide para sempre, não se pode brincar com uma coisa assim, faça-se uma greve, uma manifestação, uma porcaria qualquer que obrigue esta gente a respeitar quem para cá vem só para ser desprezada, quero ser atendida, bem atendida, com resultados que se vejam e não me façam perder mais tempo, dizia a Maria da Graça. o São Pedro respondia-lhe, vá-se embora, parvalhona, não tens o que fazer (Mãe, 2017, p. 126).

Nesse sentido compreendemos que a narrativa estrutura esses sonhos como microcosmos da precariedade que marca a existência das personagens subalternas, especialmente das mulheres-a-dias. Isso porque, ao projetar para o plano transcendente a mesma lógica excludente e arbitrária que organiza o mundo terreno, o autor desfaz a separação entre sagrado e profano como já identificamos, evidenciando que o paraíso cristão, tal como representado nos discursos

hegemônicos, está contaminado pelos mesmos dispositivos de poder que governam a vida material dos mais pobres. O céu sonhado por maria da graça não é, portanto, um lugar outro, mas a continuidade agravada de sua condição de servidão, ou seja, um reflexo transcendente do seu cotidiano degradado.

Por conseguinte, esse cenário de julgamento distorcido reverbera, em chave grotesca, as imagens labirínticas dos romances de Franz Kafka, especialmente *O Processo*²⁴ (1997), no qual as figuras da autoridade divina ou institucional são sempre opacas, inatingíveis e essencialmente arbitrárias. A porta do céu em *o apocalipse dos trabalhadores* funciona exatamente como o portão da lei em Kafka, ou seja, pequena, suja, inacessível e ridiculamente humana. Tanto que ao vê-la, maria da graça se espanta: “as brigas à porta, tão infundáveis e barulhentas. [...] ir para o céu, pensava maria da graça, é morrer. deixava-se estupefacta com tal ideia como se, por natureza, uma coisa não pudesse significar a outra” (Mãe, 2017, p. 19). A fusão entre céu e morte, longe da promessa de eternidade feliz, produz um insólito incômodo, revelando a falência da esperança escatológica.

Nesse sentido, como já elucidamos, o insólito no romance, do ponto de vista teórico, não opera apenas como uma estilização estética, mas como desmonte de um imaginário religioso tradicional, pois o que se apresenta como céu é, na verdade, um simulacro decadente do sagrado. Nesse sentido, recuperando as reflexões de Rudolf Otto, em *O sagrado*, que define o numinoso como aquilo que inspira, ao mesmo tempo, terror e fascínio, *mysterium tremendum et fascinans* (Otto, 2007, p. 25), observamos que em Valter Hugo Mãe, essa ambivalência é exacerbada até o colapso, pois o sagrado já não é mais objeto de temor reverente, mas de indignação e repulsa, tendo em vista que, maria da graça, confrontada com as recusas de são pedro, não hesita em desejar a vingança contra o divino: “a maria da graça queria dar mil pontapés no cu de deus. entrar no paraíso e dar mil pontapés no cu de deus até que, por maior que fosse, inchasse de vermelho e lhe doesse ao sentar. seria de modo que aprendesse a inventar menores penas para quem não tivera escolha para chegar à vida” (Mãe, 2017, p. 135). A cena ultrapassa o humor e o grotesco para se configurar

²⁴ No romance *O Processo*, de Franz Kafka, a autoridade jurídica é apresentada como uma estrutura labiríntica, absurda e inatingível, onde o protagonista Josef K. é julgado por um tribunal invisível, sem conhecer sua culpa ou ter acesso à justiça. A obra evidencia o caráter opaco e arbitrário das instituições, funcionando como alegoria da impotência do sujeito moderno diante de sistemas burocráticos desumanizados. KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

como ato de resistência simbólica, já que a subalterna, à margem de todas as instituições terrenas, volta sua fúria contra o último bastião da ordem, o próprio Deus.

Essa subversão do sagrado, porém, não anula a necessidade de transcendência; antes, a radicaliza. Maria da Graça insiste em interpelar deus não porque tenha fé em sua justiça, mas porque precisa desesperadamente de sentido. Essa cosmologia precária, como nomeamos neste capítulo, não visa restaurar um paraíso perdido, mas evidenciar, com crueza, que as promessas metafísicas falharam diante da injustiça histórica. Nesse sentido, o céu de Maria da Graça é, pois, um espaço insólito não porque inverta o real, mas porque denuncia sua estrutura absurda. Assim, ao transformar o sagrado em mercado, tribunal ou repartição pública, o romance revela os mecanismos de exclusão e violência que sustentam o imaginário religioso cristão ocidental dominante e suas variações, tais como, o protestantismo e suas derivadas²⁵ e a ortodoxia.

Nesse processo, a mulher subalterna emerge como sujeito crítico da fé, pois não é aquela que se submete, mas a que exige respostas, desafia santos, interroga o paraíso. O insólito, nesse contexto, opera como estratégia de desestabilização simbólica, abrindo brechas para que se pense outra forma de espiritualidade, fundada não na hierarquia, mas na dignidade e na vida ordinária das minúsculas. Por conseguinte, a condição de mulher-a-dias já é, por si, um ponto de tensão simbólica, pois trata-se de um trabalho invisível, intermitente, feito aos dias, ou seja, sem estabilidade, sem amparo, sem identidade plena dentro das relações laborais.

Essas mulheres transitam entre casas que não são suas, limpam espaços que nunca habitarão, cuidam de coisas e de pessoas que jamais lhes pertencerão. Nesse sentido, Mãe radicaliza essa condição ao propor, na materialidade do texto, a dissolução simbólica de suas identidades, já que Maria da Graça e Quitéria são, muitas vezes, nomeadas apenas pela função, pelo corpo e pela utilidade. Tal desumanização atinge seu ponto máximo quando ambas são metaforizadas como frascos de Cif líquido, produto de limpeza que, na lógica narrativa, se torna símbolo do valor que lhes é socialmente atribuído.

Nesse contexto, a metáfora é explícita na capa da edição da Biblioteca Azul (2017), onde dois frascos de Cif líquido ocupam o lugar dos sujeitos e, dentro da

²⁵ Batista, luterana, presbiteriana, pentecostal e neopentecostal.

própria narrativa, quando as mulheres em um momento de reflexão sugerem que um produto de limpeza com braços e pernas haveria de surpreender Deus:

o que haveria de surpreender deus era fácil de escolher, um cif líquido marine que ganhasse braços e pernas e fosse muito bem educado para as coisas da limpeza. ai a educação dos objectos, ria-se a maria da graça, já pensaste bem, se aprendessem o que lhes dissésemos e se comportassem direito sem refilar. a quitéria respondia, tu estás louca, mulher, dá-te por feliz de teres este palácio para passar com cif e cillit bang (Mãe, 2017, p. 115).

Esse deslocamento da mulher para o produto é, ao mesmo tempo, um gesto cômico e brutal, já que revela a forma como essas trabalhadoras são vistas, ou seja, mulheres úteis, descartáveis, obedientes e que internalizam, com resignação ou ironia, a lógica que as instrumentaliza. O romance transforma essa equivalência entre mulher e artefato doméstico em metáfora central da crítica social, revelando como a precarização da existência das mulheres-a-dias não se limita ao âmbito material, já que ela reconfigura a subjetividade, impondo modos de ser, sentir e imaginar o mundo a partir da funcionalidade e da obediência.

A desumanização dessas personagens pode ser lida, assim, como uma violência simbólica insólita, tendo em vista que ela não se apresenta como um choque fantástico ou um evento extraordinário, mas como a naturalização do inaceitável, a conversão da mulher pobre em utensílio, em extensão da casa alheia, em coisa que serve. Nesse sentido, a metáfora do Cif, produto de limpeza citado obsessivamente pelas personagens, evidencia não apenas o lugar de servidão dessas mulheres, mas também o modo como elas subjetivam a si e ao seu entorno a partir da materialidade do que limpam. Tanto que, em um dos momentos da narrativa, Maria da Graça imagina a encarnação de Deus não em forma humana, mas como um objeto de limpeza:

se deus viesse à terra dos trabalhadores poderia encarnar numa embalagem destas. eu entenderia que deus fosse uma neoblanc azul denso activa com pernas e braços e uns olhos a saírem daqui de dentro, porque é muito bonita, não respinga e cumpre a sua função como nenhuma outra (Mãe, 2017, p. 115).

Nesse trecho, o insólito também se manifesta como crítica à hierarquia metafísica da tradição cristã. Deus, figura absoluta do poder e da transcendência, é rebaixado ou reconvertido à forma de um frasco de *Neoblanc*, produto que cumpre

sua função sem errar, sem falhar, sem respingar. O ideal de obediência e utilidade é aqui transferido ao divino, ou seja, para um deus que vale não por ser onipotente, mas por limpar bem e silenciosamente, como se fosse a projeção máxima da moral do trabalho subalterno. Assim, a reflexão de maria da graça opera como paródia da encarnação, mas em vez do verbo que se faz carne, temos o produto que se faz divino.

Para tanto, esse gesto revela não apenas o imaginário das personagens, mas sua colonização simbólica, pois se a personagem projeta a imagem de Deus sobre um frasco de limpeza, é porque não há outro referente disponível para significar valor, beleza, confiança ou eficácia. Maria da Graça não pensa o sagrado a partir do amor, da justiça ou da comunhão, mas a partir daquilo que conhece profundamente, aquilo que limpa, serve e obedece. A ironia trágica da cena reside justamente na inversão total dos valores, já que o que deveria ser humano é objetificado, e o que deveria ser divino é reduzido a utensílio. Trata-se de uma cosmologia precária, feita a partir dos resíduos de uma vida de lida, onde a sequência do pensamento de Maria da Graça aprofunda essa crítica. Para tanto, após imaginar deus como frasco de *Neoblanç*, ela reflete: “a terra dos trabalhadores, pensou a maria da graça, deus talvez nem saiba onde isso fica, se isso fica assim metido entre a terra dos outros homens e das outras coisas” (Mãe, 2017, p. 116).

Nessa perspectiva, o sentimento de abandono teológico se manifesta de forma sutil e dilacerante, já que a terra dos trabalhadores é nomeada como um não-lugar, um espaço invisível aos olhos do divino. Essa exclusão metafísica, na qual deus não sabe onde ficam os pobres, espelha a exclusão material que essas mulheres enfrentam, já que elas não apenas limpam o mundo alheio, como também existem fora do mapa simbólico dos que têm voz, valor e representação. A dúvida de maria da graça sobre a existência do seu mundo aos olhos de deus não é apenas retórica, ela escancara o sentimento de irrelevância histórica que recai sobre as figuras subalternas, especialmente sobre as mulheres pobres, mais ainda se forem negras.

Por conseguinte, o insólito no romance não está simplesmente no conteúdo absurdo do pensamento que projeta deus como frasco de limpeza, mas na naturalidade com que a personagem o formula. Não há surpresa nem ironia no tom, apenas uma constatação melancólica de que o universo simbólico do sagrado já está contaminado pela lógica da utilidade, do descarte e da exclusão. Essa fusão entre o insólito e o cotidiano cria uma estética de choque silencioso, em que a deformação do divino revela o absurdo normalizado da vida das mulheres-a-dias.

Sendo assim, essa cosmologia precária, na qual deus é um frasco e o céu uma repartição barulhenta, é um dos modos mais contundentes pelos quais Mãe reconfigura, por meio do insólito, as representações hegemônicas da mulher, do trabalho e da transcendência. Isso porque, ao narrar o mundo a partir dos olhos de personagens que foram reduzidas a função, o romance não apenas denuncia sua desumanização, ele transforma essa condição em eixo crítico, poético e político, capaz de gerar nova consciência.

Entre essas personagens, maria da graça ocupa um lugar central, pois condensa de forma intensa e complexa os atravessamentos do corpo feminino precarizado, da violência simbólica e física, e da busca, ainda que fragmentada, por sentido. A trajetória da personagem evidencia como o insólito, longe de ser apenas elemento estético, funciona como dispositivo de revelação e subversão, no qual aquilo que parece desmedido, imaginar deus como frasco de limpeza ou confrontar são pedro, revela, na verdade, o excesso de realidade imposto a uma mulher constantemente desfigurada por estruturas de poder. A partir dela, o romance desloca as fronteiras entre o sagrado e o profano, instaurando um regime narrativo em que o insólito expõe o que a linguagem do cotidiano se esforça por apagar.

6.2 Do esfregão ao céu: a trajetórias de resistência e colapso de maria da graça

maria da graça é, talvez, a personagem mais complexa e comovente de o *apocalipse dos trabalhadores*. Isso porque, enquanto mulher-a-dias, vive à margem do sistema que a explora silenciosamente, sendo ao mesmo tempo corpo servil, sujeito de desejo, operária invisível e mulher pensante. A trajetória da personagem revela-se marcada por uma resistência cotidiana, aquela que se constrói não em gestos heroicos, mas na persistência exausta de quem sobrevive, até culminar em um colapso final, quando, diante da possibilidade real de mudar sua vida, escolhe a morte.

A experiência de maria da graça é atravessada por múltiplas formas de violência, como a afetiva, a simbólica, a econômica e a sexual. Abandonada emocionalmente por seu companheiro augusto, que não a via nem como mulher nem como interlocutora, ela é também alvo do assédio refinado do senhor ferreira, homem culto que a violenta enquanto cita fernando pessoa e exibe reproduções de goya. Essa violência se dá tanto no plano físico quanto no simbólico, pois instrumentaliza a arte e

a erudição como ferramentas de dominação, transformando a cultura, que deveria ser instrumento de emancipação, em uma linguagem pervertida de humilhação, como podemos constatar a seguir:

e depois o goya passou pelo bem e pelo mal, e está nas paredes sagradas da casa de deus como também deixou testemunho do terror que pode haver nas coisas de todos os dias. era um homem lúcido. sabia que a arte é incapaz de exageros. a arte é incapaz de exageros. entende o que lhe digo, maria da graça, perguntava. ela encolhia um pouco os ombros e não sabia o que dizer, tudo lhe parecia demasiado empolgado para que fosse válido para a sua vida tão simples. pensava que estava ali apenas para fazer o seu dinheiro e era de coisas de comer e vestir que precisava. aquelas teorias apaixonadas não lhe pareciam nada de pôr na sopa. só a paixão pode dar a um homem uma tal energia, continuava ele, só a paixão pode, num momento de afinidade com a vontade de deus, resultar numa obra tão impossível, e isto é fernando pessoa. a maria da graça sentava-se a medo, olhava para o livro e percebia os rostos imprecisos das figuras, o ar soturno e assustador que tinham. perguntava, e que pintou além destas imagens tão duras. o maldito arregalava os olhos de contentamento, perante o suposto interesse da sua pupila, e folheava o livro até lhe dizer, isto, absolutamente magnífico (Mãe, 2017, p. 21).

Nesse contexto, o corpo de maria da graça se torna campo de inscrição das violências cruzadas de classe, gênero e poder simbólico. Trata-se de um corpo historicamente silenciado, que carrega as marcas do trabalho doméstico, da exploração afetiva, da negligência institucional e da dominação patriarcal.

Como observa Judith Butler, em *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018), os corpos não são entidades puramente biológicas ou naturais que existem à parte da cultura ou da linguagem; ao contrário, eles são constituídos por normas sociais, políticas e discursivas que determinam quais corpos podem aparecer no espaço público, quais são reconhecidos como dignos de proteção e cuidado, e quais são sistematicamente invisibilizados, desvalorizados ou violentados. Sendo assim, os corpos são performados, isto é, moldados e regulados por estruturas sociais que definem quem pode ser percebido como sujeito de direitos e quem é reduzido à condição de coisa ou instrumento. Como afirma a autora: “Quando os corpos daqueles que são considerados ‘dispensáveis’ se reúnem em público [...] eles estão dizendo: ‘Não nos recolhemos silenciosamente nas sombras da vida pública: não nos tornamos a ausência flagrante que estrutura a vida pública de vocês’” (Butler, 2018, p. 265). A aparição pública desses corpos é, portanto, um ato político que desestabiliza os limites normativos do reconhecimento social.

Nesse sentido, o corpo de maria da graça não deve ser lido apenas como o local onde se depositam as opressões da vida doméstica, do machismo ou da exploração capitalista, mas também como um campo de visibilidade das normas que sustentam essas violências. Tal como os corpos “dispensáveis” que Butler descreve, o corpo de maria da graça torna-se lugar de inscrição das hierarquias sociais e econômicas, mas também espaço de enunciação e resistência. É através dele que o romance revela como as ideias de dignidade, valor e humanidade são seletivas e excludentes. Seu corpo é disciplinado, esgotado, sexualizado e silenciado, mas é também o lugar onde essas contradições se tornam nítidas, evidenciando os limites entre o que é considerado humano ou descartável, digno de amor ou de uso, sujeito ou objeto. Assim, ao apresentar maria da graça como alguém que pensa, deseja, recusa e sofre, Valter Hugo Mãe torna visível a operação dessas normas e, com isso, produz um tensionamento ético e estético fundamental.

Por conseguinte, vale a pena destacarmos que, embora subjugada, maria da graça não é passiva. Ainda em referência ao trecho que destacamos acima, a resistência da personagem, mesmo que silenciosa, manifesta-se por meio de microgestos de desvio e negação quando recua, silencia, encolhe os ombros e observa ironicamente. São gestos que escapam à lógica da confrontação direta, mas que, justamente por isso, revelam uma forma sutil e persistente de insurgência. Como aponta Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1994), os sujeitos comuns, especialmente os subalternizados pelo poder, desenvolvem práticas de resistência que não se organizam em grandes atos de revolta, mas sim em táticas, ou seja, ações localizadas, oportunistas e criativas, operando dentro dos espaços e regras impostos pelas estruturas dominantes.

Enquanto as estratégias pertencem aos que ocupam o poder e estabelecem posições hegemônicas como o patrão, o marido, o Estado ou a religião, as táticas, segundo Certeau (1994), são o recurso dos sem lugar, daqueles que não têm domínio sobre o território institucional, mas que, ainda assim, criam maneiras de habitar e reconfigurar esse espaço de forma inteligente e insurgente. maria da graça, nesse sentido, age taticamente, já que não rompe com seu patrão, não denuncia o abuso, não confronta diretamente o marido, mas observa, resiste interiormente, recusa simbolicamente os discursos que tentam capturá-la. Nessa perspectiva, há uma política do corpo em suas hesitações e silêncios, uma inteligência cotidiana na forma como ela deslegitima, mesmo que em pensamento, o saber que se quer totalizante.

Um exemplo eloquente dessa atitude é seu desprezo silencioso pelas referências artísticas do patrão, que tenta seduzi-la intelectualmente com goya e fernando pessoa. Para maria da graça, essas falas grandiloquentes não fazem sentido algum diante de sua fome, de sua rotina de trabalho, de sua luta por dignidade. Como ela mesma aponta:

era velho, sim, muito mais velho, e não primava pela simpatia e menos ainda pela correcção. se ela estava casada e ele tão bem sabedor disso, ele não seria mais do que um oportunista, proveitando-se da sua condição humilde de empregada para se pôr nela e acentuar a sua ignorância falando-lhe das maravilhas do mundo. a maria da graça sabia bem que era homem com soberba e nenhum escrúpulo, sempre pronto para a submeter aos seus caprichos e ultrapassar largamente o que lhe competiria exigir enquanto patrão. para sobreviver à violência da situação, concentrava-se no dinheiro que ganhava e julgava a vida como difícil e para ela o difícil era suportável até um ponto de exagero assinalável (Mãe, 2017, p. 22).

Esse gesto de ironia interna, de percepção da inutilidade do discurso erudito para quem vive a materialidade da exploração, constitui o que Michel de Certeau (1994) chamaria de *bricolagem simbólica*, ou seja, uma forma de resistência que consiste em reaproveitar signos dominantes não para reproduzi-los, mas para subvertê-los desde dentro. A atitude de maria da graça, ao silenciar diante das referências artísticas do patrão, não é sinal de ignorância, mas de lucidez crítica, uma vez que ao recusar o jogo simbólico da cultura dominante, ela revela sua consciência de que tais saberes, ainda que sofisticados, são frequentemente usados como instrumentos de dominação, ornamentando o poder com uma camada de pretensa superioridade moral e intelectual. Assim, o silêncio da personagem não é vazio, mas uma forma densa de recusa e autopreservação.

Nesse sentido, o insólito da cena reside na inversão dos papéis tradicionais, pois não é a personagem proletária que está alheia ao mundo, mas o patrão, incapaz de compreender que sua retórica artística soa absurda diante da fome e do cansaço de quem lhe serve. Para tanto, a personagem não se opõe frontalmente, mas opera um desvio, um deslocamento simbólico, pois ela suporta, mas não se ilude; escuta, mas não acolhe. Assim, sua resistência é feita de gestos mí nimos e pensamento agudo como dizia Certeau (1994), ela sabe que o fraco pode fazer algo com o forte sem confrontá-lo diretamente. Nesse gesto de desacato silencioso, maria da graça

desvela as fraturas do saber oficial, expondo suas inadequação e arrogância diante das realidades do corpo e da sobrevivência.

Por conseguinte, a personagem inscreve-se na lógica da invenção do cotidiano ao fazer da sobrevivência um campo de criação e crítica. Nesse sentido, sua resistência é modesta, mas profundamente significativa, já que ela não muda o mundo, mas se recusa a aceitá-lo nos termos que lhe são impostos e, ao fazer isso, ainda que sem palavras, faz da própria existência um ato de afirmação. Esse saber prático, que rejeita a estetização da violência e a transcendência vazia, aproxima-se do que bell hooks propõe em *O lugar da mulher: raça e classe na educação* (2019), ao desenvolver a noção de “epistemologia da margem”, isto é, um saber que emerge da vivência concreta da opressão e da exclusão. A personagem sabe que seu valor não será reconhecido por meio da arte ou da filosofia institucionalizada, mas talvez pelo gesto de quem a vê como humana, ainda que tardivamente. Assim, sua resistência não se articula por meio do discurso, mas pelo corpo, um corpo que carrega a memória da dor e a indignação diante da promessa adiada de liberdade.

Por conseguinte, algo muda quando o senhor ferreira morre e deixa para maria da graça sua casa e sua biblioteca, gesto ambíguo que mistura culpa, reconhecimento e tentativa póstuma de reparação. maria da graça, ao herdar esse patrimônio, não recebe apenas uma mudança material, ela recebe, pela primeira vez, uma espécie de reconhecimento de sua humanidade. Paradoxalmente, isso a abala, como podemos constatar a seguir

a meio dessa noite, a maria da graça chorou de saudades. o augustó ficara jogado pela sala, já bebido e estafado, e ela metera-se na cama a sentir-se sozinha e apaixonada outra vez. no silêncio que se impôs, pôde sentir o senhor ferreira mais presente, acreditando por fim que ele não a desprezara e que pensara nela e tomara uma atitude em seu favor. o senhor ferreira, lembrava-se, aquele traste de velho que usando-a também a levava para o mais perto de se ser humano, importando-se com a instrução da sua alma para as coisas imateriais, as verdadeiramente enriquecedoras. a maria da graça chorou depois noite inteira, muito calada, com uma certa felicidade que já ninguém lhe podia roubar (Mãe, 2017, p. 194).

O gesto final do senhor Ferreira, ao deixar a casa e a biblioteca para maria da graça, representa um ponto de inflexão simbólico na narrativa. Isso porque, até então objetificada, explorada e reduzida à sua função social de empregada, maria da graça é, nesse momento, reconhecida não apenas como sujeito de direito, mas como sujeito

de memória. A herança que recebe não é somente material, a casa e os livros são também signos de um outro tipo de legado, ou seja, a possibilidade de existência plena, de contemplação, de pertencimento. Essa oferta tardia, ambígua e carregada de arrependimento, opera como um estranhamento emocional, pois desloca maria da graça de sua posição estável, embora dolorosa, de subalterna e a coloca no terreno incerto da subjetivação. O presente que lhe chega é, antes de tudo, um enigma, seria amor, culpa, redenção a atitude do senhor ferreira? A personagem, que sempre resistira à idealização da cultura letrada, agora se vê cercada por ela e, surpreendentemente, tocada.

Esse abalo subjetivo é profundamente comovente, porque escancara a carência estrutural de afeto e reconhecimento que marcou a trajetória da personagem. Nesse sentido, ao chorar em silêncio, maria da graça não chora apenas por ferreira, mas por si mesma, por tudo o que lhe foi negado e pelo gesto que, mesmo tardio, tenta simbolicamente restaurar uma dignidade arrancada pela vida. Assim, seu pranto é simultaneamente expressão de luto e de emancipação, pois pela primeira vez ela é olhada como alguém que merece algo além da utilidade e da obediência. Como ela própria percebe, ferreira “usando-a também a levava para o mais perto de se ser humano”, o que evidencia a complexidade do vínculo entre violência e afeto. Nesse paradoxo, Mãe constrói uma cena que não redime o agressor, mas dá espessura à experiência da personagem, revelando que, mesmo no contexto de opressão, ainda há brechas para que o insólito da ternura surja dissonante, tardio, imperfeito, mas transformador.

Dando prosseguimento a análise, a cena final da trajetória de maria da graça constitui um dos momentos mais potentes do romance, sintetizando com crueza lírica a estética do insólito que permeia toda a obra.

viu os estendais, muito lá embaixo carregados de roupa e dispostos como redes sem serventia para a salvarem. via os estendais e hesitava só porque queria ver melhor. naquele tempo, entretida como estava a antecipar uma e outra vez a morte, o senhor ferreira veio das escadas e assomou ao terraço. trazia também um sorriso bonito no rosto e a maria da graça, já nem surpresa, gostou muito de o ver e recebeu-o. olhou de novo os estendais passivos e foi quando o senhor ferreira a tomou nos braços, avançou um pouco o rebordo do prédio e expôs o corpo dela ao precipício. depois, largou a maria da graça portas da morte adentro. e ela pensou, ah, são pedro, são tantos os caminhos para o lado de lá dos sonhos. e assim tombou no chão, confusa entre roupas e sangue, profundamente perfeita e sabedora

desde sempre do motivo da sua desgraça. já era desgraça nenhuma. o tempo haveria de continuar o seu ofício e desculpar toda e qualquer ansiedade. sim, fora só ansiedade. porque o amor não cabia quieto no espaço tão pequeno que era o corpo de uma mulher. o portugal ainda latiu por um breve segundo, depois, ficou calado, apenas a ver, tão fugazmente inteligente, intensamente ternurento e absolutamente imprestável (Mãe, 2017, p. 200).

Nesse contexto, a decisão de morrer é narrada sem histeria ou heroísmo, mas com a maturidade de quem já atravessou todos os labirintos da existência e não encontrou saída. A hesitação não é dúvida, é contemplação, por isso, o tempo desacelera, os estendais carregados de roupa tornam-se redes impotentes, o cão portugal observa em silêncio cúmplice. Não há choque, apenas uma serenidade ontológica que desvela a morte como desfecho coerente, quase necessário.

Para tanto, o insólito, nesse clímax, não está apenas na presença espectral do senhor ferreira, que ressurge como figura liminar entre o real e o fantasmático, mas na construção de uma cena que mistura o trivial e o metafísico, o prosaico e o onírico. A figura do patrão morto que reaparece e conduz maria da graça ao precipício opera como alegoria do destino que a ultrapassa e a absorve. Não se trata de um assassinato no sentido convencional, mas de uma entrega mútua ao fim, um pacto silencioso entre a desilusão e o repouso. maria da graça não resiste, não luta, ela se deixa tombar e faz o gesto final, acompanhada da imagem de são pedro e da frase que encerra sua travessia “o amor não cabia quieto no espaço tão pequeno que era o corpo de uma mulher”, ressignifica sua trajetória como uma lenta insubordinação à miséria da linguagem e à brutalidade da existência.

Essa morte insólita, poética e anticatártica, reafirma a proposta de Valter Hugo Mãe de deslocar o insólito do campo do maravilhoso ou do fantástico clássico, e ancorá-lo na materialidade do sofrimento humano. A cena, por mais absurda que pareça, não foge da realidade, mas a revela em sua dimensão mais nua e desconcertante. O insólito aqui é ética do limite, estética da saturação. A personagem não se salva, tampouco é redimida; ela apenas cessa. O desaparecimento de Maria da Graça é uma crítica feroz ao esvaziamento das promessas de pertencimento e transcendência, já que ao final, o mundo permanece, indiferente. Assim, Maria da Graça, finada entre roupas e sangue, torna-se imagem perpétua do corpo exausto diante de um real que já não suporta sustentar.

6.3 Assombros da modernidade: delírio, aparição e insólito na ruptura da subjetividade proletária

Como já dissemos, no romance *o apocalipse dos trabalhadores* o insólito não comparece como simples ruptura do real, mas como manifestação de um mal-estar profundo enraizado nas condições sociopolíticas e existenciais do mundo contemporâneo. Este tópico propõe investigar como a presença do insólito, encarnada nos delírios persecutórios de sasha, pai de andriy, e nas aparições do homem de ouro ao próprio andriy, opera como sintoma de uma subjetividade proletária em colapso diante das violências estruturais da modernidade neoliberal.

A análise parte da premissa de que, no contexto ficcional do romance, o insólito adquire uma função crítica, desestabilizando a lógica realista e racionalista que sustenta a representação dominante da realidade. Valendo-se de imagens que oscilam entre o delírio paranoico, a aparição fantástica e o grotesco simbólico, Mão constrói um universo em que a razão cede lugar à alucinação, ao medo e à miragem, experiências que, em última instância, denunciam o fracasso das promessas de progresso, estabilidade e reconhecimento inscritas no projeto moderno.

Segundo o teórico David Harvey, em seu livro *O Novo Imperialismo* (2004), a modernidade capitalista produziu um regime de acumulação sustentado por ideais de progresso, liberdade e racionalidade que, sob o neoliberalismo, foram transmutados em mecanismos de precarização, deslocamento e esvaziamento das subjetividades. Ainda que suas fases iniciais tenham sido marcadas por certa aparência de livre comércio e pela hegemonia britânica, Harvey afirma que esse modelo sempre esteve atrelado a estruturas de dominação racial e imperialista, perpetuadas posteriormente sob novas formas. Como ele aponta:

Embora suas primeiras fases tenham sido marcadas pela hegemonia britânica e por ao menos uma pequena parcela de livre comércio, creio que Arendt tem razão em ver o período que vai de 1870 a 1945 moldado exatamente no mesmo tecido dos imperialismos rivais fundados na nação, imperialismos que só poderiam funcionar mediante a mobilização do racismo e a construção de solidariedades nacionais favoráveis ao fascismo doméstico e sempre disposto ao confronto violento no exterior (Harvey, 2004, p. 46).

Sendo assim, a ascensão do neoliberalismo, como aponta o autor, não significou apenas uma reconfiguração das políticas econômicas, mas também a

imposição de um modelo de vida em que o indivíduo é compelido a tornar-se “empreendedor de si mesmo”, responsável solitário por seu sucesso ou fracasso. Essa lógica, ao deslocar responsabilidades estruturais para o plano da experiência pessoal, promove um tipo de subjetivação que naturaliza a exclusão, culpabiliza os marginalizados e legitima a despolitização das desigualdades sociais. Nesse contexto, o neoliberalismo opera como uma racionalidade totalizante, que redefine não apenas a economia, mas também os afetos, os vínculos e a própria ideia de humanidade, desmobilizando a solidariedade coletiva e aprofundando os processos de fragmentação social e existencial.

No romance, tal lógica é particularmente evidente na trajetória de andriy, jovem imigrante ucraniano que busca, em portugal, uma promessa de futuro que se revela cada vez mais ilusória e violenta. Sendo assim, na narrativa, andriy é visitado por uma figura espectral, o homem de ouro, cuja aparência metálica e silenciosa pode ser interpretada como uma espécie de divindade neoliberal.

o homem de ouro passou lentamente e sentou-se diante dos olhos do andriy. parecia estar mais perto do que da primeira vez. estava mais perto, sim. o rapaz encarou-o sem tanta surpresa, mas perscrutando-o, tentando perceber qualquer sinal de onde vinha, do que lhe poderia querer dizer. estava na sua hora de refeição. os homens todos numa confusão abrindo as marmitas e comendo sonoramente aos palavrões. o ivan estava ainda no caminhão, a atirar para o chão pequenas caixas pesadas. o homem de ouro vinha pelo andriy, porque ninguém percebia aquilo, porque só o que a sua cabeça inventava. o rapaz olhava para diante e era como um filme projectado em tela, vindo dos seus olhos para as traves tombadas no chão, de onde o homem de ouro ficava a observá-lo, quieto, sem ensejo de conversa, apenas a exposição do brilho intenso da riqueza, da metalização do corpo com o mais nobre dos metais. o rapaz comia o que ele próprio preparara e recuperava uma atitude implacável num segundo. estava a caminho da felicidade, nada o demoveria da felicidade, essa métrica preestabelecida e rigorosa que organizava os seus dias e o levava a cumprir todos os objectivos. não recebia notícias de casa havia vinte dias, mas não permitiria que isso o descontrolasse como até então poderia acontecer (Mãe, 2017, p. 93).

Esse encontro insólito entre andriy e o homem de ouro sintetiza, de forma alegórica, os mecanismos de alienação e reificação que regem a vida sob o capitalismo tardio. A aparição espectral da figura metálica, silenciosa e resplandecente não se oferece como entidade transcendente ou de salvação, mas como encarnação do valor absoluto do ouro, metáfora da promessa neoliberal de

sucesso, prosperidade e autocontrole. A ausência de diálogo entre eles é reveladora, já que o homem de ouro não aconselha, não julga, não consola, ele apenas brilha, silencioso, como fetiche. Trata-se de uma divindade que não exige fé, apenas desempenho e produtividade. Diante dela, andriy reage com disciplina maquinal, apenas come, finge estabilidade e reafirma sua determinação em alcançar a felicidade dentro dos parâmetros do sucesso econômico ocidental. Nesse sentido, a cena escancara a colonização do desejo e da subjetividade por uma lógica em que a felicidade é um destino quantificável, medido em metas cumpridas e sacrifícios silenciosos. Assim, a figura do homem de ouro, não é delírio, mas síntese poética de uma ideologia onipresente, que desumaniza enquanto promete plenitude, a expressão máxima do insólito como denúncia do absurdo naturalizado.

Esse processo de desumanização evidencia aquilo que Harvey (2004) denomina como aceleração destrutiva do tempo no capitalismo tardio, em que a vida é absorvida por um regime de metas, produtividade e mercantilização integral do sujeito. O insólito, portanto, longe de constituir um simples elemento estético ou escapista, funciona no romance como uma forma de expressão crítica do colapso da subjetividade operária, pois ele evidencia as falhas do real hegemônico e dá corpo às experiências que o discurso racional e progressista não consegue ou não quer reconhecer, como a loucura, o delírio, o fantasma, o trauma. Nessa perspectiva, ao fazer da alucinação um espaço de narrativa e do delírio um testemunho da violência estrutural, acreditamos que o *apocalipse dos trabalhadores* convoca o leitor a experimentar uma outra lógica do sensível, na qual o insólito se apresenta como vestígio de uma verdade impossível de ser dita em termos lineares.

Por conseguinte, para sasha, pai de andriy, esse colapso da subjetividade proletária se expressa na forma de delírios persecutórios e crises de pânico. A paranoia de sasha não é apenas doença mental, mas alegoria de uma história marcada pela fome, pela guerra e pela violência política que não cessam de assombrar o presente. A cidade de korosten na ucrânia torna-se, assim, um espaço saturado de fantasmas, da história coletiva e da culpa individual, onde a realidade se confunde com a alucinação, como podemos identificar no trecho:

a grande fome ucraniana sentava-se todos os dias à mesa da ekaterina e do sasha, que ficavam a gerir as sopas, mesmo as mais fartas, com o compromisso de quem, mais tarde ou mais cedo, não teria o que comer. era o século vinte todo em cima das suas cabeças.

os sete milhões de mortos à fome, os sete milhões de mortos na segunda guerra mundial, e os mortos mais os afectados pela catástrofe de chernobil. na cozinha dos shevchenko entravam-se mais de catorze milhões de mortos a olhar para os pratos de sopa. o sasha dizia, perdoem-me, perdoem-me, tenho fome. e a ekaterina dizia, o andriy mandou algum dinheiro, está tudo bem, sasha, por favor, come, precisas de comer para te sentires melhor. isso, amor, come. e o amor, para a ekaterina, era a vida a morrer ali como por vontade de dignificar a fome de um povo e era a ausência do filho como fuga àquele pesadelo que não queria mais acabar (Mae, 2017, p. 75-76).

A passagem ilustra com intensidade como a memória coletiva do trauma histórico se infiltra no cotidiano e molda a subjetividade de sasha. A cozinha, espaço simbólico da nutrição e da intimidade, é invadida por um cortejo de mortos, vítimas da fome, da guerra e da catástrofe nuclear, transformando a refeição num ritual de sobrevivência assombrado. A insistência de sasha em pedir perdão àqueles fantasmas revela a interiorização da culpa coletiva como herança psíquica do proletariado europeu do Leste, cuja trajetória foi marcada pela desumanização em múltiplos regimes. Nesse sentido, sua paranoíia não é infundada, pois se configura como o retorno do recalcado histórico, a repetição do sofrimento como estrutura. O delírio, portanto, não é apenas um colapso da razão, mas uma linguagem do insólito que dá forma ao inominável, ou seja, a fome de gerações, a dor transmitida como herança e o luto nunca concluído.

Por conseguinte, como já foi demonstrado, a figura de sasha, pai de andriy, introduz no romance uma instância narrativa marcada pela instabilidade psíquica e pela dissolução das fronteiras entre realidade e delírio. Desde as primeiras descrições, o personagem é apresentado como alguém que vive em permanente estado de alerta paranoico, enclausurado em sua casa e convencido de estar sendo perseguido por soldados que querem torturá-lo ou matá-lo. A repetição dessa narrativa persecutória ao longo dos anos, mesmo diante das negações constantes de sua esposa, ekaterina, revela que não se trata apenas de uma patologia individual, mas de um processo de subjetivação atravessado por traumas históricos e coletivos que o romance tematiza por meio de uma estética insólita.

o pai do andriy chamava-se sasha, que era o nome pequeno para aleksandr, e ficara em korosten fechado em casa para que ninguém o descobrisse. a mãe do andriy, ekaterina, adoecia dramaticamente, incapaz de seguir com o seu empenho em convencer o sasha de que ele não assassinara ninguém. todos os dias, este escrevia mais uma página no seu destino, afirmando que korosten estava cercada de

soldados que viriam para o prender e torturar. ele não confessaria, nem aos pensamentos, que importantes informações possuía sobre o inimigo, e a única coisa de que se lamentava, e pela qual esperava pagar, tinha que ver com o facto de ter matado um homem. a ekaterina dizia-lhe que não, isso não, sasha, é coisa da tua cabeça. foi um pesadelo. e ele calava-se um pouco, reconhecia na mulher uma enfermeira, um anjo, e fechava-se sempre outra vez no seu mundo de ideias nenhumas sobre a realidade. era assim havia cerca de vinte anos. o andriy sentado à mesa e a mãe a explicar-lhe que devia comer e que não precisava de se preocupar com o pai, nem com o que lhe dizia. deixa-o estar, logo mais vai dormir uma sesta e fica calmo (Mãe, 2017, p. 63).

A partir do trecho destacado, compreendemos que a loucura de sasha pode ser interpretada, nesse contexto, como aquilo que Julia Kristeva (1980) nomeia de abjeto, uma zona de exclusão e repulsa que, ao mesmo tempo, funda a identidade e ameaça dissolvê-la. sasha é abjeto para si mesmo e para os outros; é o corpo que não se encaixa mais na ordem simbólica e que, por isso, precisa ser isolado, silenciado, apagado. No entanto, Mãe não apaga esse corpo, ao contrário, dá-lhe voz e presença, pois ao inscrever o delírio de sasha como campo narrativo legítimo, o romance subverte a lógica normativa da razão e da sanidade, inscrevendo o insólito como forma de resistência e testemunho de um sofrimento que não pode ser traduzido nos termos da racionalidade dominante.

Em várias passagens, o delírio persecutório de sasha adquire uma densidade simbólica que transcende a condição clínica. Em uma cena particularmente intensa, após a despedida de andriy para portugal, sasha entra em surto: “desatou aos gritos. na sua cabeça, os soldados iam apanhar-lhe o filho e matá-lo mesmo antes de passar a fronteira” (Mãe, 2017, p. 50). O medo do mundo exterior, associado à iminência da morte e da violência, é mais do que um sintoma psicótico, é a forma que a narrativa encontra para dramatizar o sentimento de impotência e exclusão que atravessa o sujeito proletário pós-soviético, enredado num sistema que o tornou descartável.

Nessa perspectiva, Michel Foucault, ao analisar as relações entre loucura e sociedade em sua obra *Loucura, literatura e sociedade* (2006), revela como a figura do louco foi sendo construída historicamente como um “outro” necessário à constituição da racionalidade ocidental. Para Foucault, a loucura não é apenas um fenômeno médico ou um desvio individual, mas um dispositivo de exclusão, um campo em que se exerce o poder de definir o que é razão, verdade e normalidade. A partir do final da Idade Média e especialmente na Idade Clássica, o louco é separado da

convivência social, enclausurado, silenciado e diagnosticado, pois representa uma ameaça simbólica à ordem instaurada. Quando afirmamos, portanto, que o louco denuncia, ainda que de forma ininteligível, os limites da razão e da normalidade, estamos reiterando uma das teses centrais de Foucault, ou seja, a de que a razão se institui a partir da exclusão daquilo que ela não pode absorver. Como ele afirma:

No meio do mundo sereno da doença mental, o homem moderno não se comunica mais com o louco; há, de um lado, o homem de razão que delega para a loucura o médico, não autorizando, assim, relacionamento senão através da universalidade abstrata da doença; há, de outro lado, o homem de loucura que não se comunica com o outro senão pelo intermediário de uma razão igualmente abstrata, que é ordem, coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade. Linguagem comum não há; ou melhor, não há mais; a constituição da loucura como doença mental, no final do século XVIII, estabelece a constatação de um diálogo rompido, dá a separação como já adquirida, e enterra no esquecimento todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, nas quais se fazia a troca entre a loucura e a razão (Foucault, 2006, p. 154).

Essa ruptura no diálogo entre razão e loucura não apenas marginaliza o sujeito enlouquecido, mas também revela a fragilidade dos próprios sistemas que reivindicam coerência e verdade. O louco, nesse sentido, deixa de ser apenas objeto de observação médica e passa a ser sintoma da própria violência fundacional da razão moderna, cujas normas são sustentadas por exclusões e silenciamentos. Sendo assim, ao reinserir figuras da loucura na literatura, como ocorre em diversos romances contemporâneos, reacende-se a possibilidade de escutar, ainda que entre ruídos, essas “palavras balbuciantes”, resgatando a dimensão ética e crítica que habita o que foi anteriormente descartado como irracional.

Nesse sentido, compreendemos que a loucura de sasha, torna-se uma forma extrema de alteridade, reveladora das falhas, das arbitrariedades e das violências do que a sociedade hegemonicamente nomeia como normal. Trata-se, então, de um fenômeno político e ético, em que o que é considerado doença pode ser, na verdade, uma forma de resistência ou denúncia. Assim, o personagem passa a ser o portador de uma verdade insustentável, a de que a história coletiva e familiar foi marcada por tantas camadas de trauma que o presente já não pode ser vivido sem que a paranoia, o medo e a culpa o contaminem. Em suas palavras recorrentes: “vêm buscar-me agora, ekaterina, eles vêm buscar-me agora e vão matar-me” (Mãe, 2017, p. 50) ecoa um apelo desesperado, uma tentativa de organizar o caos do mundo por meio de uma

narrativa persecutória que oferece, paradoxalmente, algum sentido à experiência da dor.

Para tanto, o insólito se manifesta nesse núcleo do romance, na forma de uma lógica paralela que organiza a realidade segundo os códigos do medo e da perseguição, transformando a casa de Sasha em uma trincheira mental. Assim, o delírio assume contornos visuais e corporais, já que o personagem se esconde, grita, ouve vozes, imagina portas invisíveis pelas quais deve escapar, como descrito no texto: “dizia, matei-o, eu matei-o [...] e debelava-se no ar com a necessidade de abrir uma porta invisível. não procurava a porta do quarto, tão ali definida, mas sim uma outra, que alguém teria disfarçado para que ele não pudesse fugir” (Mãe, 2017, p. 64). Essa porta invisível também se torna uma poderosa metáfora do insólito, ou seja, algo que está ali e não está, que aponta para uma outra dimensão da experiência, um fora do real normativo.

Por conseguinte, a esposa, ekaterina, figura ambivalente entre o cuidado e o esgotamento, assume o papel de mediadora entre o mundo delírio de sasha e o mundo prático do cotidiano. Em seu gesto de repetição: “fica quieto, sasha, se não fizeres barulho eles não nos descobrem e vão-se embora” (Mãe, 2017, p. 105) há tanto o desejo de pacificar quanto o de preservar a frágil integridade mental do marido. Entretanto, há também o cansaço, a dor silenciosa de uma mulher que vive à beira do colapso, sabendo que seu amor, embora persistente, não é suficiente para restaurar a realidade.

Nesse sentido, é possível dizer que o delírio de sasha constitui uma forma radical do insólito traumático, não apenas um rompimento com a ordem lógica do mundo, mas a encarnação narrativa de uma subjetividade dilacerada por violências que ultrapassam a esfera individual. O delírio, nesse sentido, não é fuga do real, é antes, a única forma de suportá-lo. Assim, ao dar visibilidade a essa forma de existência liminar, a narrativa denuncia não apenas o abandono do sujeito louco, mas também a falência ética de uma modernidade que já não consegue mais produzir sentido, afeto ou cuidado.

Nesse contexto, se a loucura de sasha representa uma forma de insólito traumático, cuja origem remonta à violência da história e ao colapso psíquico individual, a aparição do homem de ouro ao personagem andriy configura outra modalidade do insólito, aquela que encarna os delírios coletivos da modernidade capitalista, especialmente no contexto da ideologia neoliberal. O homem de ouro não

é uma alucinação isolada, mas uma figura simbólica que condensa as promessas e imposições do regime contemporâneo de produtividade, sucesso e riqueza transformando-se, assim, numa fantasmagoria do capital.

o homem de ouro surgiu lentamente, como era hábito, e encontrou o andriy a trabalhar muito menos, carregando as coisas mais a custo e sem ânimo para lutar pelo dinheiro como outrora. o homem de ouro disse-lhe que era preciso lutar muito mais do que aquilo. era preciso pôr tudo em ordem o mais rapidamente possível, para que os patrões o quisessem muito tempo e muito tempo ele pudesse ganhar sustento suficiente. o andriy não interrompia o seu dolente trabalho. ia e vinha dos lugares como se tentasse espanar dali a estranha figura que, afinal, tinha muita conversa e pouca obra feita. e que fazes tu, perguntava-lhe o andriy, o que fazes por mim senão apenas culpar-me de ter vinte e três anos e sentir a falta dos meus pais, da minha terra, de mergulhar no frio uzh e apanhar um peixe que se assuste. assustas-me tu, e estou num rio chamado portugal. o homem de ouro perguntou-lhe, queres ir-te embora, andriy, tu queres voltar a korosten (Mãe, 2017, p. 90).

Analizando o trecho destacado, em uma de suas aparições, o homem de ouro se apresenta a andriy durante um momento de pausa no trabalho e a naturalidade com que andriy encara essa presença demonstra a sua familiaridade com o discurso que ela representa, o da meritocracia, do esforço pessoal, da felicidade como conquista por meio do trabalho árduo. Nesse sentido, o insólito se infiltra, no cotidiano operário, não como ruptura do real, mas como intensificação simbólica de sua lógica. Por conseguinte, aos poucos, a narrativa revela que a figura do homem de ouro está associada ao processo de desumanização do personagem, já que andriy transforma-se em um corpo mecânico, em instrumento funcional, em engrenagem, fazendo com que o corpo humano desapareça sob a forma da máquina, e o coração, outrora símbolo de afeto e subjetividade, converta-se em motor. Este processo dramatiza, de forma insólita e crítica, a imposição da lógica neoliberal sobre a experiência individual, na qual o sujeito é chamado a performar, a produzir, a render, mesmo ao custo de sua própria interioridade.

Nesse contexto, a noção de fantasmagoria, central na crítica cultural de Walter Benjamin, permite compreender como o capitalismo transforma as mercadorias em imagens encantatórias que mascaram as relações sociais e históricas de produção. Em sua análise das passagens comerciais parisienses do século XIX, especialmente em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), Benjamin observa

como esses espaços, repletos de vitrines, espelhos e iluminação artificial, funcionam como templos da modernidade, nos quais os objetos deixam de ser frutos do trabalho humano e passam a ser percebidos como entidades quase mágicas, dotadas de aura e desejo. Como afirma o autor:

De ambos os lados dessas vias se estendem os elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais paisagens é como uma cidade, um mundo em miniatura. Nesse mundo o *flâneur* está em casa, é graças a ele essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis (Benjamin, 1989, p. 35).

A *fantasmagoria*, nesse sentido, é o disfarce ideológico que reveste a mercadoria com naturalidade e encanto, apagando sua gênese histórica e sua função dentro das engrenagens do capital. David Harvey retoma e atualiza esse conceito em obras como *A condição pós-moderna* (1989) e *O novo imperialismo* (2003), ao analisar como o capitalismo tardio intensifica essa lógica, não apenas ao estetizar o consumo, mas ao transformar o próprio sujeito em consumidor de signos, imagens e estilos de vida. O mundo se converte em espetáculo contínuo, onde a realidade é mediada por vitrines simbólicas e o pertencimento é produzido e negociado por meio da mercadoria.

No romance, compreendemos que a narrativa mobiliza essa crítica de modo poético e contundente na figura do *homem de ouro*, uma entidade espectral que persegue o personagem Andriy nos momentos de maior exaustão física e psíquica. Para tanto, sua aparência metálica, silenciosa e imponente encarna a promessa do capital, da riqueza, do poder e da ascensão. Contudo, essa promessa vem acompanhada de um custo elevado, a reificação completa do sujeito, ou seja, a transformação do corpo humano em máquina produtiva, esvaziada de afeto, história e linguagem. Assim, o homem de ouro, simboliza a fantasmagoria do neoliberalismo, que oferece o brilho da recompensa em troca da anulação da subjetividade.

Para tanto, ao inscrever essa figura insólita na trama, o romance transforma a crítica econômica em alegoria estética. Isso porque, a fantasmagoria não aparece como conceito abstrato, mas como presença encarnada, visual, quase mítica. Através dela, o romance denuncia o modo como o capital não apenas organiza a vida material, mas captura os desejos, molda os corpos e governa os afetos. O homem de ouro é, assim, a metáfora viva do fetiche da mercadoria, bela por fora, desumanizadora por

dentro, e seu poder de encantamento é precisamente o que torna sua violência ainda mais eficaz. Nesse sentido, compreendemos que ao fazer da fantasmagoria um elemento narrativo, o romance atualiza criticamente as leituras de Benjamin e Harvey, revelando que o apocalipse dos trabalhadores não é apenas a ruína material das condições de vida, mas também a colonização simbólica dos sonhos e das imagens que sustentam a própria ideia de futuro.

É significativo que o homem de ouro também seja remetido, em determinado momento, a um objeto da infância de andriy, um mealheiro metálico, presente do pai, no qual o garoto guardava suas moedas. “o homem de ouro, um mealheiro muito bonito que o sasha comprara para o andriy [...] não era dinheiro que fizesse rico o seu dono, era só uma forma de incentivar o andriy para o cuidado com as coisas, ensinando-lhe a pensar no futuro” (Mãe, 2017, p. 104). Essa rememoração revela que a aparição não é apenas sobrenatural ou fantástica, mas emerge do próprio imaginário do personagem, ou seja, é a concretização simbólica de uma pedagogia neoliberal precoce que ensina o indivíduo a viver em função da acumulação, do planejamento, da renúncia presente em nome de um futuro promissor.

A transfiguração do mealheiro infantil em entidade fantasmática evidencia o caráter regressivo e violento do capitalismo tardio, pois o brinquedo se torna assombração, o gesto inocente de poupar se torna exigência brutal de produtividade contínua. Nesse sentido, a aparição do homem de ouro simboliza a extensão totalizante do capital sobre a vida, inclusive sobre os afetos, a memória e a imaginação. Para tanto, mesmo quando andriy demonstra cansaço, tristeza, ou saudade dos pais, o homem de ouro retorna com seu discurso disciplinador: “era preciso lutar muito mais do que aquilo. era preciso pôr tudo em ordem o mais rapidamente possível, para que os patrões o quisessem muito tempo” (Mãe, 2017, p. 90). A aparição não oferece consolo, mas cobrança. A transcendência que ela propõe não é espiritual, mas mercantil, já que o sagrado do mundo contemporâneo está inscrito na lógica do lucro e da performance.

Assim, o *apocalipse dos trabalhadores* oferece uma poética da ruína que é também uma poética da denúncia e da sensibilidade, pois ao aliar o insólito ao olhar sobre a experiência proletária contemporânea, o romance desafia a ordem do visível e do nomeável, abrindo caminho para formas outras de perceber o mundo, por meio de formas menores, poéticas e delirantes, mas profundamente críticas e politicamente

potentes. Em tempos de esgotamento generalizado, talvez seja essa a mais radical forma de resistência possível: continuar a imaginar, mesmo quando o mundo desaba.

7 O INSÓLITO DA FINITUDE: FRAGMENTAÇÃO, DESENCANTO E SUBVERSÃO SIMBÓLICA EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

A máquina de fazer espanhóis, publicado em 2010, é o quarto romance de Valter Hugo mãe, sendo o último da tetralogia das minúsculas. A narrativa estrutura-se como uma longa meditação sobre o fim da vida, mais precisamente, sobre o modo como a velhice é socialmente esvaziada de sentido. No romance, o protagonista antónio jorge da silva é lançado ao "lar da feliz idade" após a morte da esposa laura, e ali se vê confrontado com a dissolução gradual de sua identidade, de sua autonomia e de seus vínculos. Essa trajetória é narrada em primeira pessoa, por meio de uma voz marcada por uma oralidade literária sem letras maiúsculas, com frases fluidas, interpelações diretas e ritmo confessional, que confere à narrativa um tom íntimo, subjetivo e muitas vezes lírico. Trata-se de um narrador-personagem em pleno processo de colapso ontológico, cuja linguagem hesitante e sensível funciona como sintoma do esfacelamento que o acomete.

Esse narrador, antónio jorge da silva, é um ex-barbeiro que, após perder a mulher com quem viveu por quase cinquenta anos, é institucionalizado por sua filha elisa. O lar, que ironicamente se chama "da feliz idade", opera como metáfora do confinamento simbólico e literal dos idosos na sociedade contemporânea. Na casa de repouso, silva conhece outros velhos que, como ele, foram excluídos do circuito produtivo e afetivo da vida, entre eles esteves sem metafísica, silva da europa, pereira e anísio. São essas figuras que, ao longo do romance, encenam uma fraternidade improvável, construída no limite da vida e marcada por momentos de ironia, ternura e desespero compartilhado.

O enredo do romance se desenvolve de forma não-linear, pontuado por memórias fragmentadas, fluxos de pensamento, conversas entre os internos e episódios de revolta e melancolia. A ausência de uma progressão clássica, com começo, meio e fim bem definidos, acentua a sensação de estagnação e repetição típica do espaço asilar. Ao mesmo tempo, o texto é povoado por episódios simbólicos que quebram a expectativa realista e introduzem o insólito em formas sutis, porém perturbadoras, como a brancura totalizante das paredes, o tempo que não é linear, as visões de pássaros pretos, os ataques de horror, como se o horror fosse material, e a sensação de ser devorado por um bicho invisível.

É nesse contexto que o insólito emerge, não como evento sobrenatural, mas como sensação ontológica de desajuste, uma estranheza do mundo diante da degradação do corpo, da desintegração do tempo e da inutilidade dos ritos consoladores. Como o próprio narrador declara, ao tentar lidar com a perda da esposa e com o vazio da experiência institucionalizada: “a morte, afinal, dizia-lhe eu, vem mesmo de todos os lados e leva-nos tudo, mesmo aquilo a que nos agarramos para lhe fugir. se o tempo não é linear, a morte não é unidirecional, acomete-nos como um círculo fechando. um cerco” (Mãe, 2011, p. 158). Essa concepção da morte como cerco que se fecha, em vez de linha que se percorre, rompe com a lógica progressiva da modernidade ocidental, estruturada sobre a ideia de linearidade temporal e redentora, que envolve uma sequência de atos como o nascimento, o trabalho, a realização, o repouso e o céu. Ao invés disso, o romance projeta um tempo circular, fechado, onde a morte não é transcendência, mas repetição, e onde o sujeito não avança, mas é engolido por sua própria deterioração.

Para tanto, é nesse ponto que o insólito se converte em uma estratégia crítica, funcionando como fissura da cosmovisão ocidental sobre a velhice pois ao invés de tratar o envelhecimento como etapa natural, redentora ou mesmo respeitável, Mãe o inscreve como zona de exclusão, como morte em vida. A estrutura racional, produtiva e teleológica da modernidade não dá conta da velhice, e o romance evidencia esse limite ao instaurar o absurdo como forma de ver e de desver o mundo. Portanto, o insólito em *a máquina de fazer espanhóis* não é uma fuga da realidade, mas seu espelhamento distorcido e revelador, afinal ele revela a falência das narrativas que organizam a vida como a religião, o trabalho, o amor romântico, a família nuclear; e abre espaço para uma linguagem que, ao mesmo tempo que testemunha o colapso, busca reinventar o possível, como o afeto entre velhos, a partilha da dor e a rebeldia contra os rituais estéreis. Assim, entendemos que em sua recusa de ser um “bom velho”, António Silva, personagem principal do romance, se inscreve como figura de resistência, não porque vence o sistema, mas porque expõe suas rachaduras.

7.1 O corpo como monstro: o grotesco da decrepitude

A condição do corpo idoso é eixo fundamental do insólito em *a máquina de fazer espanhóis*. Isso porque, o corpo, que ao longo da vida foi meio de ação, trabalho e afeto, torna-se na velhice um corpo desobediente, um estranho que escapa ao

domínio da vontade e se volta contra o sujeito. Nesse sentido, a imagem criada por antónio silva, protagonista do romance, é contundente:

a mim aflige-me estar aqui confinado ao pé dele, a ver como se esvai e sem saber o que raio fazer ou pensar. sou mais velho do que ele. eu sou mais velho do que ele e estou para aqui discernindo o cu das calças. que me dizem a isto. digam-me se não é a violência na terceira idade. isto é violência na terceira idade. sabem por quê, porque o nosso inimigo é o corpo. porque o corpo é o que nos ataca. estamos finalmente perante o mais terrível dos animais, o nosso próprio bicho, o bicho que somos. que decide que é chegado o momento de começar a desligar-nos os sentidos e decide como e quando devemos padecer de que tipo de dor ou loucura (Mãe, 2016, p. 139).

A fala de antónio silva acentua com lucidez esse colapso da soberania do eu diante do corpo em ruína, revelando o insólito não como fuga da realidade, mas como sua radical intensificação. O corpo, outrora aliado silencioso da subjetividade, torna-se aqui um animal selvagem e incontrolável “o mais terrível dos animais” que insurge contra o sujeito e passa a determinar, com violência implacável, os termos da dor, da loucura e do declínio. Essa animalização da própria carne, marcada por expressões como “o nosso próprio bicho”, reforça uma leitura que realizamos a partir de conceitos como o grotesco, a abjeção, o informe e que, foram essenciais para análise que propomos.

Nesse sentido, a partir das reflexões de Sigmund Freud e Georges Bataille sobre o grotesco e a abjeção, é possível compreender que a cena do corpo envelhecido, tal como apresentada na narrativa, não remete a um espetáculo carnavalesco de inversão, mas à exposição radical da decadência física e simbólica do sujeito. Em seu ensaio *O inquietante* (*Das Unheimliche*, 1919), Freud elabora o conceito de estranhamento angustiante provocado por aquilo que, sendo familiar, retorna como alteridade ameaçadora. O corpo que falha, ou seja, que se torna incontinente, que tropeça, que perde o domínio, provoca esse sentimento de inquietação, pois expõe a fragilidade do eu, rompendo a ilusão de unidade e controle. O grotesco, nesse contexto, não é exterior ao sujeito, mas emerge como testemunho da finitude que habita a própria carne.

Georges Bataille, por sua vez, em textos como *O erotismo* (1957) e *O valor de uso de D. A. F. de Sade*, publicado postumamente em *Literature and Evil* (1985), radicaliza a leitura do grotesco ao vinculá-lo à noção de “informe” e à experiência do sagrado como transgressão. Para Bataille, o grotesco não é apenas um estilo ou um

efeito estético, mas a manifestação daquilo que escapa à lógica da forma, da utilidade e da razão, sendo expressão de uma heterogeneidade fundamental que ameaça os sistemas homogêneos da cultura ocidental. O grotesco, portanto, está ligado ao que desclassifica, dissolve e corrompe os limites do representável. Como afirma o autor:

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. [...] ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe (Bataille, 1970, p. 217).

Nessa chave, o corpo velho, com sua carne em colapso, seus contornos desfeitos e sua produtividade anulada, torna-se uma figura exemplar do *informe*: uma entidade que já não se acomoda ao ideal clássico do corpo belo e ordenado, sendo por isso rejeitada e temida. A abjeção, nesse caso, não é apenas biológica, mas social, pois o corpo idoso é percebido como sobra, como desperdício, como aquilo que já não serve e deve ser apartado do espaço simbólico central. Em sua existência desviante e excessiva, ele perturba a ordem e desnuda o caráter violento das normas que regulam o visível e o vivível.

Nessa perspectiva, Julia Kristeva, autora a quem já nos referimos em análises anteriores, retomando tanto a psicanálise freudiana quanto o pensamento heterológico de Bataille, desenvolve em *Poderes do Horror: um ensaio sobre abjeção* (1980) uma teoria da abjeção centrada na constituição do sujeito. Para a autora, o abjeto é aquilo que foi expulso para que o sujeito pudesse se constituir como tal, ou seja, excrementos, fluidos, cadáveres, tudo aquilo que marca a instabilidade das fronteiras entre o eu e o outro. No corpo envelhecido, essas fronteiras se tornam novamente porosas, já que os esfíncteres que escapam, os tremores involuntários, o esquecimento das pernas que deveriam andar, tudo isso revela que o corpo já não obedece ao eu, que o sujeito já não domina sua própria matéria. Então, o corpo velho torna-se abjeto porque encarna a ameaça do colapso da identidade, o retorno do que foi reprimido, ou seja, a morte, a sujeira, a dependência, a fragilidade.

Dessa forma, compreendemos que no romance a velhice é apresentada não como estágio natural do ciclo da vida, mas como figura insólita que destitui os ideais iluministas de autonomia, razão e controle. Ao invés de ser símbolo de sabedoria ou

transcendência, o corpo idoso, tal como exposto na narrativa e à luz dos autores discutidos, torna-se lembrança viva da falência do projeto moderno de sujeito. Isso porque, esse corpo é o “resto” que não desaparece, o “real” que insiste, como diria Kristeva (1982), e que, ao resistir à normatização, desestabiliza a ordem simbólica da juventude, da produtividade e da forma. O grotesco da velhice, portanto, é menos uma caricatura do humano do que sua verdade crua, ele é a erosão da forma, o desmoronamento do sentido, a exposição extrema da vida como matéria vulnerável e finita.

Logo, inferimos na análise que o insólito não decorre de qualquer metamorfose literal ou elemento fantástico, pois ele está inscrito no estranhamento absoluto da própria carne, na percepção de que o corpo já não é extensão da subjetividade, mas algo que a contraria, a limita, a trai. Isso porque, o velho não se reconhece mais no corpo que habita e, é essa cisão interna que cria o sentimento de desajuste, de ruptura com o senso de identidade que antes se dava como natural. Por conseguinte, compreendemos que no romance, o exílio da velhice não se dá apenas no plano social, expresso pelo confinamento institucional, pelo abandono familiar ou pela invisibilidade simbólica, mas opera no mais íntimo da experiência subjetiva, no corpo. O corpo idoso, já não reconhecido pelo sujeito como extensão de sua vontade ou expressão de sua identidade, se converte em monstro íntimo, num adversário fisiológico que impõe uma sensação de estranhamento radical. Essa cisão entre o eu e o corpo é descrita de forma pungente por António Silva também no trecho seguinte:

a partir de então não pude descer, as pernas apressaram-se a desmobilizar o sentido, como não sabendo nada do que sempre souberam, sem caminho, sem ida nem regresso, e os pulmões já não percebiam nada de ar, de como devia entrar e como devia sair. Eu tinha de imaginar tudo pelo corpo. Tinha de esforçar-me para que alguma coisa estivesse a operar na máquina estendida na cama (Mãe, 2016, p. 246).

Esse trecho revela uma experiência de desintegração da corporeidade funcional, na qual o corpo, que antes sabia intuitivamente o que fazer, como andar, respirar, sustentar, passa a ser um organismo opaco, que precisa ser comandado pela força do pensamento. O sujeito, nesse momento, deixa de habitar o corpo como território próprio e passa a enfrentá-lo como uma entidade externa, disfuncional e ameaçadora.

Retomando um pouco as reflexões propostas entre o corpo e o grotesco, recorremos a Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), para construirmos uma diferenciação entre a leitura do grotesco que propomos no romance e o grotesco clássico, em especial aquele oriundo da tradição carnavalesca, que está intrinsecamente ligado à ideia de ciclo, renovação e transgressão fecunda. O corpo grotesco, tal como formulado por Bakhtin (1965), é um corpo aberto, exuberante, em constante processo de degradação e regeneração, pois ele engole, excreta, incha, murcha, sempre em conexão com o mundo e com os ritmos cósmicos da fertilidade e da morte provisória. Esse corpo, ligado à terra e à materialidade, é positivo em sua desordem, pois encarna a promessa de renascimento. No entanto, quando transposto para o universo moderno, o grotesco perde esse caráter regenerativo e assume contornos melancólicos e degenerativos. O corpo velho, como descrito no romance de Mão, já não celebra a circularidade da vida, mas expõe sua fragmentação definitiva, seu colapso funcional, seu afastamento irreversível da plenitude orgânica. Nesse sentido, a transformação não conduz à vida nova, mas à entropia, à desagregação progressiva que não abre espaço para nenhum recomeço.

Nesse sentido, essa mutação do grotesco, de força regeneradora a sintoma do esgotamento, pode ser interpretada como expressão de um processo de decadência material e simbólica. O corpo velho torna-se símbolo daquilo que já não retorna à ordem da produção nem à lógica do consumo, pois é um corpo que não se recicla, mas se dissolve. Sua existência escapa às promessas de regeneração e progresso, expondo a falência das narrativas de continuidade e utilidade. A entropia que o atravessa aproxima-se, portanto, mais da abjeção, nos termos de Julia Kristeva (1980), do que da exuberância carnavalesca descrita por Bakhtin (1965). Aqui, não se trata de um corpo grotesco que renasce, mas de um corpo que insiste como resto, que exibe sua decadência não para ser superado, mas para assombrar. Como afirma Kristeva:

Se o lixo significa o outro lado do limite, onde eu não sou e que me permite ser, o cadáver, o mais repugnante dos dejetos, é um limite que a tudo invade. Já não sou mais eu que expulso, ‘eu’ sou expulsa. O limite se tornou um objeto. Como posso eu ser sem limite? Este outro lugar que eu imagino para além do presente, ou que eu alucino para poder, em um presente, vos falar, vos pensar, está aqui agora, jogado, abjetado, no ‘meu’ mundo. Desprovido de mundo, pois, eu desvaneço. Nessa coisa insistente, crua, insolente, sob o sol escaldante do necrotério cheio de adolescentes confusos, nessa coisa que não

demarca mais e, portanto, não significa mais nada, eu contemplo o desmoronamento de um mundo que apagou seus limites: desvanecimento (Kristeva, 1980, p. 3).

Nesse cenário, a ausência de renascimento transforma o grotesco moderno, tal como representado no romance, em figura do esgotamento simbólico da matéria, ou seja, na narrativa, o corpo velho funciona como objeto abjeto, ou seja, como parte integrante do sujeito, mas ao mesmo tempo irreconhecível, indesejado, disfuncional, quase inumano. Nessa perspectiva, a comparação feita do corpo com uma máquina estendida na cama reforça essa desumanização, inscrevendo o corpo no campo do mecânico, do avariado, do inútil. A velhice na cultura ocidental, nesse sentido, não é apenas um processo de decadênciia física, mas um colapso ontológico, pois dissolve a distinção entre o que é eu e o que é outro. Essa vivência de abjeção torna-se ainda mais aguda porque ocorre em silêncio, em solidão, no espaço disciplinar do lar, onde o sofrimento é normatizado, higienizado e invisibilizado. O corpo que falha não provoca escândalo, não gera espanto, ele apenas é administrado, monitorado, higienizado. Nesse sentido, a dimensão insólita da experiência corporal reside justamente nesse ponto, não no espetáculo da decrepitude, mas na naturalização da desintegração, no modo como o horror se instala dentro da normalidade institucional sendo descrito em pequenos atos cotidianos:

junto ao balcão de cozinha estava sempre sentado o senhor ferreira. a cabeça pendida sobre o prato vazio onde ele, de quando em quando, punha a mão como à procura da comida. ficava com o corpo inclinado sobre a mesa, a cabeça a um palmo do prato, os olhos abertos mexendo-se em círculos, tentando ver para as outras mesas, tentando ver quem estava ou não na sala. e uma voz na cozinha, de quando em quando, dizia-lhe, senhor ferreira, que lindo sorriso. e o homem assim se sorria de boca toda como se lhe fizessem cócegas. mais tarde, quando as pessoas estavam todas servidas, as cozinheiras iam para ali e levavam-lhe a comida à boca e tratavam aquele homem como se fosse delas e assim o aliviasssem de alguma tristeza (Mãe, 2016, p. 217).

Por conseguinte, a abjeção do corpo idoso, ainda refletida a partir do conceito de Kristeva (1980), é também um limiar simbólico, uma fronteira tênue entre o humano e o não-humano, entre o sujeito e o objeto. No romance, essa fronteira é cruzada cotidianamente, não por efeito de uma transformação sobrenatural, mas pelo próprio curso da vida e, é esse fato, ordinário e incontornável, que constitui o insólito, um insólito sem milagre, sem redenção, sem catástrofe, mas profundamente inquietante

porque dissolve as categorias que sustentam a subjetividade moderna. Assim, o corpo envelhecido torna-se metáfora e sintoma da crise mais ampla que atravessa o romance, a crise da identidade, da linguagem, da transcendência, do pertencimento, afinal, ele não é apenas o lugar da dor, mas o lugar da ruptura. E é por isso que, na narrativa o insólito não vem de fora, mas cresce por dentro, como um espelho distorcido daquilo que já fomos, mas que não podemos mais ser.

Dessa maneira, Silva, ao reconhecer o próprio corpo como inimigo, evidencia o colapso da ideia moderna de sujeito autônomo e autocontrolado, já que é o “bicho” que habita o corpo velho e decide “quando devemos padecer de que tipo de dor ou loucura”, ou seja, é a negação do projeto de domínio racional sobre a existência. O insólito, como já dissemos, não é fuga da realidade, mas sim sua exposição extrema, pois é o corpo que deixa de responder ao eu e passa a tratá-lo como outro, instaurando o grotesco, o descontrole, a desordem, como podemos identificar no trecho a seguir:

chamei o senhor Pereira e disse-lhe, o homem que o senhor me apresentou morreu. Morreu o Esteves, senhor Pereira, morreu o Esteves esta manhã, num qualquer ataque de felicidade. Começou a rir-se, disse umas coisas sobre os sonhos malucos que teve e morreu. Ficou com um sorriso nos lábios porque nem se apercebeu que, no meio daquilo, o corpo o tinha mandado embora. Ficou ali especado, o corpo, sozinho do Esteves. O corpo deixou-o sozinho, ó senhor Pereira, já nem sei o que lhe digo. Acalme-se, senhor Silva, acalme-se, foi uma sorte nossa conhecê-lo, e foi uma sorte dele viver tanto tempo e ter ficado a rir dos seus fantasmas. Quem nos dera termos o mesmo acaso de assim acabarmos (Mãe, 2016, p. 157-158).

Também aqui, o grotesco manifesta-se de forma contundente, pois a morte de Esteves não é anunciada por um colapso trágico, mas por um riso, por um instante de alegria delirante que desorganiza a lógica esperada da finitude. Nessa perspectiva, o corpo se autonomiza de tal forma que expulsa o sujeito de si mesmo, consumando uma cisão radical entre consciência e carne. O insólito, portanto, não está apenas na circunstância da morte em meio à felicidade, mas na inversão absoluta da agência, já que não é o sujeito quem morre, é o corpo que o abandona, revelando-se como entidade própria, incontrolável e até zombeteira. A imagem final do corpo especado reforça essa estranheza, pois o cadáver não é representado com solenidade, mas como um resto disfuncional, separado da identidade que antes o animava. Trata-se de uma reconfiguração da morte não como passagem, mas como destituição, como gesto de expulsão do próprio eu, no qual o insólito escancara a falência da razão

diante da ruína física, instaurando uma cena de riso e assombro, tão absurda quanto reveladora.

Nessa perspectiva, em *a máquina de fazer espanhóis*, o corpo do velho não é apenas suporte da decadência, mas palco da inquietação ontológica. O insólito da forma como a velhice é concebida na cultura ocidental, como se vê, não depende de artifícios narrativos fabulosos, mas da percepção dissonante do corpo como outro. Esse corpo que já não obedece, que já não deseja, que já não representa, torna-se corpo alienado, corpo que pesa, que vaza, que falha. Nesse sentido, ao se tornar estranho para si mesmo, o sujeito mergulha numa crise de identidade que afeta a própria possibilidade de narrar, pois a decomposição física arrasta consigo a decomposição do eu, como se a linguagem também adoecesse com o corpo.

Por conseguinte, a presença do grotesco no corpo senil é também um gesto político de exposição, pois revela aquilo que o mundo deseja ocultar. Nesse sentido, o romance de Mãe recusa a invisibilização da velhice e, ao contrário, a converte em figura de ruptura. O grotesco da decrepitude, nesse sentido, não é um fim, mas um ponto de vista, uma maneira de reconfigurar o humano a partir daquilo que sobra, que falha, mas que persiste. Acreditamos que a velhice ocidentalizada, ao tornar-se insólita, revela-se como território de desconstrução simbólica, onde o sujeito moderno, produtivo, racional, autônomo, se dissolve, restando apenas o corpo como campo de batalha entre o que se foi e o que se continua sendo, apesar de tudo.

Esse corpo grotesco, no entanto, não se constitui apenas como um dado biológico, mas como um constructo histórico e cultural. Isso porque, o envelhecimento, embora inevitável, não é vivido nem representado da mesma forma em todas as épocas e sociedades. Sendo assim, em uma cultura que valoriza a juventude como sinônimo de beleza, produtividade e desejo, o corpo velho torna-se símbolo do fracasso e da obsolescência, pois há uma recusa coletiva em olhar para aquilo que evoca a decadência da forma humana. O corpo envelhecido, nesse sentido, adquire uma função de espelho social perturbador, pois ele mostra o que todos somos destinados a ser, mas que ninguém deseja ver. É essa função especular do grotesco que se revela insuportável, porque rompe o pacto de invisibilidade sobre a finitude.

Por isso, o grotesco da decrepitude em *a máquina de fazer espanhóis* não apenas encena o colapso físico, mas desestabiliza os regimes normativos de visibilidade. O lar de idosos, enquanto espaço institucional, opera uma espécie de confinamento higienizante, onde os corpos desviantes, ou seja, os corpos da velhice,

da falência, da dependência, são recolhidos, isolados e neutralizados em seu potencial disruptivo. Essa arquitetura do silêncio e do controle produz uma estética da assepsia, da neutralidade, que entra em conflito direto com a desordem do corpo senil. A tensão entre o espaço disciplinado e o corpo que escapa torna-se, então, elemento narrativo de insólito, já que não há harmonia, mas descompasso; não há cuidado, mas gestão da decadência.

no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença. sentimos cegos. qualquer mancha ou imperfeição na planura do estuque já é uma exceção que aprendemos a observar e nos ajuda a quebrar o mesmismo abundante em nosso redor. um dia, havemos de esboorarnos na luz. esta brancura é um estágio para a desintegração final (Mae, 2016, p. 39-40).

Nessa perspectiva, a alvura das paredes, o apagamento das marcas do tempo e a uniformidade dos espaços funcionam como estratégias de controle simbólico que visam a neutralizar o potencial disruptivo dos corpos velhos, frágeis, falhos. No entanto, a presença desses corpos que se arrastam, esquecem, choram e falham, rompe essa tentativa de higienização, instaurando uma tensão entre a ordem disciplinadora do espaço e a desordem orgânica da velhice. É nesse conflito que também observamos a emersão do insólito, não como elemento fantástico ou sobrenatural, mas como fissura no pacto de normalidade que sustenta as instituições da morte lenta. A brancura que deveria apazigar torna-se agonizante; e o espaço que deveria cuidar passa a administrar a decadência com eficiência impessoal. Através dessa estética do colapso mascarado de serenidade, o romance denuncia o confinamento como forma de apagamento subjetivo e convoca o leitor a ver o que o espaço tenta esconder, a humanidade incômoda daquilo que se deteriora.

Nesse processo, a linguagem também se contamina com a ruína, uma vez que o narrador de *a máquina de fazer espanhóis* fala de dentro do escombros, arrastando palavras como quem arrasta o próprio corpo. Há uma espécie de corporalidade da linguagem no romance, em que a sintaxe às vezes hesita, o discurso tropeça, e as imagens evocadas repetem o ciclo da deterioração. O insólito, nesse ponto, deixa de ser apenas temático e passa a ser também formal, estético, pois o texto encarna o colapso que narra. Isso confere à obra uma potência crítica que ultrapassa o relato

individual, projetando sobre o leitor a desconfortável sensação de que o horror não está nos monstros fabulosos, mas no tempo, no corpo, na espera.

A ruína que acomete o protagonista de *a máquina de fazer espanhóis* não se restringe ao corpo ou à memória, uma vez que ela se infiltra na própria linguagem. O romance de Mão articula uma escrita que tropeça, hesita, se interrompe e se intensifica em fluxos desordenados, evocando uma sintaxe marcada pela exaustão. Como assinala o narrador:

senhor silva, disse-me o outro homem, não lhe pode trazer a dona laura de volta. mas posso dizer-lhe eu que muito bela há de ser a alma de quem parte no momento em que o amado expõe o seu amor desta maneira. não entendi imediatamente o que quis dizer com aquilo, tombei no chão e, por um tempo, a consciência foi-se e eu pude ser ninguém, como as coisas deviam ser sempre nestas alturas. só depois gritei, imediatamente sem fôlego, porque aquela teoria de que existe oxigênio e usamos os pulmões e fica feito também não é cem por cento verdade. entrei em convulsões no chão e as mãos do homem e da mulher que ali me assistiam eram exactamente iguais às bocas dentadas de um bicho que me vinha devorar e que entrava por todos os lados do meu ser. fui atacado pelo horror como se o horror fosse material e ali tivesse vindo exclusivamente para mim (Mão, 2016, p. 34).

Essa passagem dramatiza linguisticamente um corpo em colapso: há quebra de linearidade sintática, aceleração desordenada das imagens, repetição e *enjambement*²⁶ narrativo, criando a sensação de um discurso que perde o fôlego junto com o narrador. A linguagem se arrasta, hesita e convulsiona, reproduzindo formalmente o sofrimento e a ruína física e emocional que atravessam a narrativa. O insólito, aqui, não se limita à representação de um acontecimento estranho ou extraordinário; ele se instala na própria tessitura do texto, que encarna o colapso que descreve. Há uma corporalidade da linguagem, em que o texto parece respirar com

²⁶ O termo *enjambement narrativo* é aqui empregado por analogia ao conceito de *enjambement* na poesia, que designa a continuação de uma frase para além do verso, rompendo a expectativa de encerramento métrico ou sintático. Na prosa, esse recurso pode ser observado como um deslizamento abrupto de ideias, imagens ou construções que excedem os limites da frase ou da lógica discursiva tradicional. Essa extração do conceito para o campo narrativo encontra respaldo, por exemplo, nas reflexões de Dominique Rabaté (2010), que analisa como a fragmentação sintática e a hesitação formal constituem estratégias de desestabilização subjetiva e discursiva em narrativas contemporâneas, instaurando um ritmo irregular que reproduz corporalmente a experiência da crise ou do colapso. RABATÉ, Dominique. *La littérature est une affaire politique*. Paris: José Corti, 2010.

dificuldade, tropeçar em si mesmo, como se o narrador, devastado, fosse incapaz de sustentar uma linearidade racional. Essa forma de narrar intensifica a experiência do horror não o horror espetacular dos monstros fabulosos, mas aquele que se enraíza no cotidiano da velhice, da perda e da morte. A potência crítica do romance reside justamente nesse deslocamento: ao transformar a fragilidade física em matéria estética, o texto recusa qualquer distância segura entre o leitor e a experiência da decadência, projetando sobre a linguagem a mesma instabilidade que consome o sujeito narrativo.

Por fim, é possível afirmar que o grotesco da velhice em *a máquina de fazer espanhóis* desarticula a ilusão da autonomia subjetiva, característica do humanismo moderno. Isso porque, ao exibir um corpo que já não responde, que trai, que morre sorrindo sem consentimento do eu, o romance inscreve a decrepitude como verdade radical da condição humana. Não se trata de uma narrativa da superação, mas da exposição. E, nesse sentido, o insólito do grotesco senil funciona como fissura simbólica, pois ele desmonta o sujeito, desorganiza a narrativa, implode a lógica do progresso e, ao fazer isso, abre espaço para que a literatura diga aquilo que a sociedade tenta calar: que o humano é também ruína, resto, excesso, abjeção.

7.2 O insólito simbólico: desagregação da transcendência

Como já contextualizamos em *a máquina de fazer espanhóis*, o insólito não se manifesta por meio de eventos fabulosos ou transgressões físicas da realidade empírica, mas como disfunção simbólica, ruína metafísica e colapso ontológico. Sendo assim, a transcendência, enquanto promessa de sentido último, de reconciliação com a morte, de continuidade para além do corpo, também é, ao longo do romance, submetida a um processo de deterioração sem retorno. A religiosidade, que deveria oferecer consolo diante da finitude, é apresentada como um sistema decrépito, esvaziado de eficácia simbólica e contaminado pela ironia amarga do protagonista. O insólito emerge, assim, da presença residual e inquietante de símbolos que já não operam, como é o caso do céu que não se abre, dos santos que não intercedem e dos ritos que não confortam, onde resta apenas a brancura das paredes, o silêncio institucional e a matéria em ruína.

O narrador-personagem, Antônio Silva, vive a crise da transcendência como um colapso íntimo e irreversível, pois após a morte da esposa, vê-se confrontado com o

fim de todas as narrativas que antes conferiam estrutura à sua existência, sejam elas o amor, a família, a fé, o trabalho. A morte de laura, nesse sentido, não inaugura apenas um luto afetivo, mas um luto metafísico:

olhei a minha filha e perguntei-lhe, como é que tu achas que se convence um velho como eu do valor da vida depois da morte da tua mãe. como achas que se justifica a vida para alguém depois dos oitenta anos quando perde a mulher que amou e com quem partilhou tudo durante meio século. quarenta e oito anos (Mãe, 2016, p. 159).

No trecho observamos que antónio silva apresenta sua pergunta, mas não exige resposta, pois o peso da interrogação está, justamente, na ausência de uma possível resposta. Trata-se de um questionamento radical dirigido não apenas à filha, mas à própria linguagem e à continuidade da vida. Nessa perspectiva, com a morte de laura, também colapsam os sentidos últimos da existência, restando apenas o corpo, o tempo e o desamparo. É nesse ponto que a recusa da transcendência por antónio se manifesta de forma visceral, encarnada num discurso que abdica da esperança e mergulha na matéria em decomposição. Essa recusa não se dá de modo sereno ou filosófico, mas como recusa corporal, ríspida e grotesca: “quando eu morrer quero garantir que não vou para o céu. [...] não autorizo que me levem senão para o fundo porco da terra onde os bichos me comam e me poupem para sempre, do incômodo de estar consciente da injustiça que é existir” (Mãe, 2016, p. 210-211).

Constatamos que o narrador não apenas rejeita o céu, mas o transforma em objeto de escárnio. A terra torna-se destino desejado, não como retorno místico ao ciclo da vida, mas como dissolução absoluta, orgânica, suja, ou seja, um “fundo porco” onde a consciência será devorada junto ao corpo. Trata-se de uma espiritualidade às avessas, na qual o sagrado é substituído pela carne que apodrece, e a redenção dá lugar à recusa do eterno. O grotesco, nesse contexto, opera como linguagem crítica que desmonta o ideal de pureza, de alma, de sentido metafísico, pois ao invés da elevação, temos a queda; e no lugar da alma imortal, temos a carne vulnerável.

Essa inversão radical desestabiliza os fundamentos simbólicos da cultura ocidental, que há séculos sustentam a promessa de continuidade, transcendência e recompensa pós-morte. Nesse sentido, inferimos que no romance o insólito não reside no aparecimento do sobrenatural, mas na recusa dele, uma vez que o absurdo emerge da recusa de um sentido maior, da constatação de que a existência termina no corpo que falha, apodrece e some e é justamente dessa maneira que se produz

uma força subversiva, pois ao reivindicar o direito de não crer, de não ser salvo, de ser comido pelos bichos, antónio silva afirma uma subjetividade que se recusa a ser domesticada pela moral da esperança.

Por conseguinte, esse desejo de decomposição material, ao invés de revelação espiritual, dramatiza o colapso da metafísica como experiência de finitude radical. Em vez de encontrar sentido na dor, o protagonista desvela o vazio simbólico que envolve a morte, tornando-se testemunha de um mundo em que a transcendência foi desativada. Essa desagregação da fé se concretiza na ironia com que silva trata os símbolos religiosos, como é o caso da relação que estabelece com a nossa senhora de fátima, imagem que foi destinada a lhe fazer companhia no lar:

a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi o que fizeram, depois, nessa mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher. depois, ainda nessa mesma tarde, trouxeram uma imagem da nossa senhora de fátima e disseram que, com o tempo, eu haveria de ganhar um credo religioso, aprenderia a rezar e salvaria a minha alma (Mãe, 2016, p. 37)

O trecho citado revela como a tentativa de reinstaurar a fé, por meio da imposição de uma imagem sacra, opera não como gesto espiritual, mas como instrumento de apaziguamento artificial diante do luto e da dissolução subjetiva. A imagem da nossa senhora de fátima, oferecida como consolo institucional no lugar do álbum de fotografias, simboliza uma fé protocolar, deslocada de sua eficácia simbólica e reconfigurada como ornamento terapêutico. A operação de substituição inscreve-se numa lógica de assepsia emocional, típica do regime disciplinar do lar, que busca gerir o sofrimento em vez de acolhê-lo. É nesse contexto que surge, em tom abertamente irônico, a reconfiguração da santa como “mariazinha”, dando início a uma série de episódios que desmascaram a impotência do sagrado frente à dor real e abrem espaço para o insólito como sintoma da ruína metafísica. A seguir, analisamos como essa figura é progressivamente dessacralizada, tornando-se um símbolo vazio, uma caricatura do divino e, ao mesmo tempo, um eco grotesco da ausência de transcendência.

A figura de mariazinha, diminutivo irreverente atribuído à imagem da nossa senhora de fátima, encarna no romance uma operação simbólica de esvaziamento da transcendência. Desde o primeiro momento, a estatueta é tratada com sarcasmo,

sendo arrancada do altar da veneração e lançada à esfera do doméstico e do cômico. O narrador afirma:

olhei para nossa senhora de fátima e disse-lhe, Mariazinha, havias de ser uma mulher de te piores a mexer e tudo e dávamos uma volta pelo jardim depois de enxotarmos aos pontapés as pombinhas. ri-me. fui procurar o senhor pereira e fizemos uma brincadeira juntos. arranjámos um pedaço de papel, um pouco de fita-cola e pusemos na estatueta da senhora de fátima um letreiro a dizer, mariazinha, rodeada de pombinhas. ficou perfeita, com aquele ar de parva aflita sem saber o que fazer. uma santa toda mãe de deus e não sabe nada, não faz nada, perde-se na mesma brancura das paredes em que nos perdemos todos. um embuste. havia de andar na limpeza. entrar com os baldes e as lixíviás e trabalhar, que isso é que há de ser uma santidade de jeito, trabalhar. o senhor pereira, que até acreditava nuns quantos de santos e temia deus às vezes, divertiu-se, como a pecar num frenesi impossível de conter, para sentir, afinal, essa coisa da alma ainda viva. a alma viva, repetia eu, que burrice tão grande para nos enganar e pôr como carneirada a cumprir ordens e atender a medos (Mae, 2016, p. 64).

O gesto de interpelar a santa como uma mulher comum, incapaz de ação, expõe a sua inutilidade diante da realidade do sofrimento vivido. A brancura da imagem, que deveria remeter à pureza espiritual, é colocada em paralelo com o vazio das paredes do lar de idosos. Nesse cenário de clausura e abandono, o sagrado não consola, apenas repete a esterilidade dos signos de uma fé extinta. Sendo assim, essa dessacralização atinge seu auge quando o narrador, num gesto de escárnio, destrói parte do aparato simbólico que acompanha a santa: “eu passara pelo meu quarto e partira as pombinhas à mariazhina [...] fiquei furioso e já me andavam a irritar aquelas pombinhas agarradas à nuvem onde ela está pousada. parti-as. aquilo é um nico de cerâmica que não vale nada” (Mae, 2016, p. 86). A violência aplicada ao objeto frágil, revela não apenas a raiva diante da inutilidade do símbolo, mas também uma tentativa de afirmar poder em meio à vulnerabilidade da velhice. Ao destruir as pombas o narrador se apropria da figura sagrada como campo de subversão e retaliação, a partir de um gesto grotesco que funciona como resistência simbólica não contra deus, mas contra a imposição de um modelo de devoção que nada diz à experiência concreta da dor e do fim.

Contudo, essa recusa do sagrado não é isenta de ambivalência. Após o ato destrutivo, o narrador se recolhe e chora diante da imagem danificada: “tranquei-me no meu quarto, encarei a mariazhina a estragar-se e chorei. a vida não era nada do

que devia ser. não respeitava a minha dor” (Mãe, 2016, p. 89). A aproximação à estatueta não se dá por fé ou esperança, mas por impulso emocional, supersticioso ou talvez por pura solidão. A tentativa de restituição simbólica, ao devolver uma das pombinhas, é descrita de forma desiludida: “depositei-a como morta sobre a mesa de cabeceira. não significava nada, apenas que não era mais divertido. que a morte não era divertida e que estávamos todos a morrer” (Mãe, 2016, p. 89). Nesse momento, o insólito emerge não da presença do divino, mas do seu silêncio, da sua incapacidade de responder, uma vez que a santa, símbolo de intercessão, torna-se cadáver decorativo. Assim, a transcendência desfeita é substituída por uma estética do colapso, onde o que permanece é apenas o rastro material do que antes significava.

Para tanto, essa recusa ao sagrado se consolida na crítica ao uso da fé como ilusão ou especulação. Tanto que em conversa com outro personagem, silva afirma: “vivemos num mundo que despreza as provas e prefere gerir-se pela especulação. [...] a mariazinha só me prova que é uma estátua, mais do que isso é especulação” (Mãe, 2016, p. 90). A estatualização do divino é, aqui, literal e simbólica, ou seja, mariazinha é apenas cerâmica, superfície decorada. O insólito simbólico, nesse sentido, reside na permanência desses artefatos de uma metafísica falida, que continuam a habitar os espaços do fim, como o lar, mesmo esvaziados de potência. O narrador reconhece essa distância e tenta suavizá-la pela linguagem: “que ele quis saber por que haveria eu de lhe chamar mariazinha. ui, ui, comecei eu, não é um pecado muito grande, pois não, rapaz, é que assim ficamos mais amigos” (Mãe, 2016, p. 92) O diminutivo, longe de indicar reverência, transforma a santa em companhia, mesmo que frágil, ineficaz, mas próxima.

Por conseguinte, compreendemos que no conjunto dessas cenas, Mãe realiza uma operação estética que desarticula os regimes simbólicos da fé, desestabilizando a solenidade religiosa com uma mescla de ironia, grotesco e desencanto. O insólito simbólico se manifesta não como irrupção do sobrenatural, mas como persistência absurda de signos que já não significam. A imagem da santa que não se move, que não responde, que não age, funciona como metonímia do colapso metafísico que atravessa o romance, tendo em vista que a morte de deus não se dá como ruptura dramática, mas como abandono, obsolescência e ridículo. Diante dela, o sujeito não encontra transcendência, mas apenas matéria, isto é a cerâmica fria, a parede branca, a rotina que silencia a dor. E, nesse colapso, o que resiste é o gesto mínimo de quem, ao menos, ainda ousa zombar.

Essa dimensão crítica pode ser ainda mais bem compreendida à luz da filosofia da modernidade. Friedrich Nietzsche, ao anunciar a morte de Deus, não profetizava apenas o fim da fé religiosa institucionalizada, mas o colapso de toda uma estrutura metafísica que sustentava os valores e a moralidade ocidentais. Em *A gaia ciência* (2002), Nietzsche afirma que “matamos Deus” — um gesto simbólico que revela a perda de fundamentos últimos para o sentido, a verdade e a justiça. A morte de Deus, assim, representa a ruína da transcendência como eixo ordenador da existência humana. Como escreve o filósofo:

[...] Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: Procuro Deus! Procuro Deus! [...] Para onde foi Deus? [...] já lhes direi! Nós o matamos — você e eu. Somos todos assassinos! [...] Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos?” (Nietzsche, 2002, §125).

Essa cena não apenas expressa o fim de uma crença, mas o advento de um vazio ontológico, um abismo deixado pela falência das promessas transcendentais. O romance de Valter Hugo Mãe encarna esse colapso espiritual, mas o leva a um plano radicalmente literário e existencial. Em a *máquina de fazer espanhóis*, os ícones do catolicismo não são mais fonte de consolo ou salvação; ao contrário, são esvaziados, caricaturados e submetidos à ironia e ao desencanto. O insólito, nesse contexto, não emerge como manifestação do sagrado, mas como a exposição do seu desmoronamento simbólico. Como afirma o narrador: “a vida depois da morte, dizia eu, é uma aberração de sentido. seria obsceno que deus existisse, anísio, uma atrocidade, porque se deus algum dia existiu, e se tiver vergonha na cara, matou-se depois de tanta porcaria que fez” (Mãe, 2016, p. 208-209). A crítica à fé, contudo, não se restringe ao niilismo metafísico; ela aponta também para os usos políticos da religião como instrumento de conformismo, controle e amortecimento da revolta. Nessa perspectiva, a perda de Deus não é apenas uma tragédia teológica, mas a possibilidade, ainda incerta, de reinventar o humano fora das estruturas hierárquicas e repressivas da tradição.

deus é uma cobiça que temos dentro de nós. é um modo de querermos tudo, de não nos bastarmos com o que é garantido e já tão abundante. deus é uma inveja pelo que imaginamos, como se não fosse suficiente tanto quanto se nos põe diante durante a vida. queremos mais,

queremos sempre mais, até o que não existe nem vai existir. e também inventamos deus porque temos de nos policiar uns aos outros, é verdade. é tão mais fácil gerir vizinhos se compactuarmos com a hipótese de existir um indivíduo sem corpo que atravessa as casas e escuta tudo quanto dizemos e vê tudo quanto fazemos. é tão mais fácil se esta ideia for vendida a cada pessoa com a agravante de se lhe dizer que, um dia, quando morrer, esse mesmo sinistro ser virá ao seu encontro para o punir ou premiar pelo comportamento que houver tido em todo o tempo que gastou. e a comunidade respira mais de alívio por saber que assim estamos todos policiados da melhor maneira, temos um polícia dentro de nós, um que sendo só nosso também é dos outros e, a cada passo, pode debitar-nos ou acusar-nos e terminar o nosso percurso com facilidade (Mãe, 2016, p. 203-204).

Nessa perspectiva, a crítica à fé não se dá apenas por seu esvaziamento, mas também por sua instrumentalização como forma de controle. A passagem citada explicita com contundência como na perspectiva do personagem António Silva a ideia de Deus, longe de ser apenas um consolo metafísico, funciona como um mecanismo de vigilância social e subjetiva, pois ao afirmar que “temos um polícia dentro de nós”, o narrador denuncia o modo como a fé é interiorizada como um sistema de autocensura moral, naturalizado sob o disfarce da espiritualidade. Além disso, compreendemos que esse “indivíduo sem corpo” que “atravessa as casas” funciona como figura alegórica de um poder que não precisa mais se impor de fora, pois habita os próprios sujeitos, regulando seus desejos, suas ações, sua imaginação.

Para tanto, o que se denuncia no trecho é também um desdobramento daquilo que Michel Foucault em sua obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1999) identificou como a transição do poder soberano ao poder disciplinar. Em vez de se basear na coerção explícita, esse novo modelo de poder, característico das sociedades modernas, opera por meio de dispositivos sutis de vigilância, normalização e interiorização da norma, ou seja, o controle não é mais exercido por punições diretas, mas por mecanismos institucionais, como a escola, o hospital, a prisão, que induzem os sujeitos a se auto avaliarem e corrigirem seu comportamento conforme padrões estabelecidos. Trata-se de um poder que atua sobre os corpos e as condutas, modelando o sujeito desde dentro, tornando-o, nas palavras de Foucault, “um sujeito docilizado”²⁷ (Foucault, 1999, p.118). Assim, o que aparenta ser cuidado

²⁷ “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exercícios” (FOUCAULT, 1999, p.118).

ou moralidade revela-se, na verdade, como uma forma eficaz de dominação, que transforma o próprio sujeito em agente da sua vigilância.

Além disso, ao associar deus à cobiça e à inveja, o narrador desmistifica o símbolo máximo do cristianismo, reduzindo-o a uma projeção dos impulsos mais primários do ser humano, como o desejo de posse, a insatisfação constante e a ânsia pelo inalcançável. Trata-se de uma operação de desmitificação radical, que transforma a transcendência em sintoma, não de um além, mas de um aqui doente, marcado pela carência, pela vigilância e pela culpa. O insólito emerge, assim, da inversão da função do divino, já que aquilo que deveria elevar, salvar e orientar, revela-se como dispositivo de contenção, policiamento e frustração coletiva. Para tanto, em *a máquina de fazer espanhóis*, a fé não oferece transcendência; oferece um regime moral claustrofóbico, cujos efeitos mais visíveis são a resignação e o conformismo disfarçados de esperança. Diante disso, a recusa de silva torna-se não apenas compreensível, mas politicamente significativa de um gesto de resistência frente à colonização da subjetividade por narrativas de salvação que já não salvam.

Ao lado de Nietzsche e Foucault, o pensamento de Martin Heidegger oferece outra chave de leitura para a crise metafísica encenada no romance. Em *Ser e Tempo* (2002), Martin Heidegger propõe uma concepção ontológica da morte que ultrapassa sua compreensão biológica como simples término da vida. Para o filósofo, o ser humano (*Dasein*) é um ente cuja existência é definida por sua relação antecipada com a morte, compreendida como a possibilidade mais própria, inevitável e insuperável. A morte não é apenas o fim vital, o que ele chama de “perecer”, mas uma dimensão constitutiva da existência, que estrutura o modo como o *Dasein* se projeta no mundo e se comprehende enquanto ser finito. Nesse sentido, como afirma o teórico: “Por sua vez, no interior da ontologia do *Dasein*, prévia a uma ontologia da vida, a análise existencial da morte está subordinada a uma caracterização da constituição fundamental do *Dasein*. O terminar do vivente nós temos chamado de perecer” (Heidegger, 2009, p. 263-264). Assumir a morte como possibilidade existencial é, para Heidegger, condição de uma vida autêntica, pois só ao se confrontar com sua finitude radical é que o *Dasein* pode apropriar-se de si mesmo e dar sentido à própria existência.

No entanto, o que se observa em *A máquina de fazer espanhóis* é o esvaziamento até mesmo dessa possibilidade. A morte, no romance, não revela nem funda o ser, pois ela se apresenta como uma experiência destituída de transcendência

ou sentido, marcada apenas pela desintegração gradual e pela repetição do tempo. “Esta brancura é um estágio para a desintegração final. [...] nesta brancura, pensei, só o tempo acontece, só o tempo passa” (Mãe, 2016, p. 39-40). Assim, ao invés de abrir o ser ao porvir, o tempo torna-se cerco: “a morte [...] acomete-nos como um círculo fechando” (Mãe, 2016, p. 158). A finitude, longe de ser uma convocação à autenticidade, é vivida como obsolescência. Os corpos são rotacionados como peças descartáveis, o sagrado é instrumentalizado por instituições de controle, e o insólito emerge não em milagres, mas no absurdo banal da morte sem metafísica, da espera sem redenção. O romance, assim, implode os fundamentos existenciais da tradição filosófica ocidental, expondo a falênciam tanto da transcendência religiosa quanto da autenticidade heideggeriana diante da realidade concreta da velhice e do abandono.

Por conseguinte, a recusa da transcendência em a *máquina de fazer espanhóis* não se dá apenas como rejeição intelectual da fé, mas como colapso afetivo e simbólico que permeia todo o romance. António Silva, protagonista e narrador da obra, não apenas vive a perda da esposa, Laura, como também testemunha a erosão de todas as estruturas que antes conferiam sentido à existência, a família, o trabalho, a pátria e, sobretudo, a promessa metafísica da continuidade da alma. Ao afirmar que “não tenho convicções na transcendência, e não foi a imagem da nossa senhora de Fátima que me convenceu do contrário” (Mãe, 2016, p. 51), o narrador desmonta qualquer expectativa de reconciliação espiritual com o luto. A morte não é, para ele, passagem ou elevação, mas justiça, ou seja, o encerramento que impede a caricatura da vida em estado terminal: “morrer seria só a justiça de não me tornar uma imagem pálida do que fora” (Mãe, 2016, p. 51). Nesse gesto de recusa à sobrevivência simbólica, o romance nega a narrativa cristã da redenção e reafirma a morte como ruína, como limite definitivo.

O insólito emerge, nesse contexto, como a insistência em pensar o fim fora das promessas transcedentes. Ainda que Silva reconheça os impulsos subjetivos que desejam um reencontro com Laura após a morte, ele se recusa a ceder à falácia do costume: “pensei por momentos que se aquele homem de quase cem anos morresse poderia encontrar a Laura no caminho. Que ridículo, para um homem sem abstrações como eu, pensar naquela mentira da transcendência” (Mãe, 2016, p. 84-85). Nesse sentido, o lugar da Laura, onde ela supostamente o encontrasse, não é o paraíso, mas o túmulo: “seria só porque o haveriam sepultado com ela, para ficarem a desgastar as carnes e depois a esboroar os ossos na mesma terra bichada” (Mãe, 2016, p. 85).

Assim, a imagem grotesca da decomposição substitui o imaginário beatífico do reencontro pós-morte, reconfigurando o insólito não como revelação, mas como esvaziamento da fé. A transcendência na narrativa é substituída por um corpo em deterioração, por uma matéria indistinta, que devolve o humano ao ciclo da terra sem promessa nem glória.

Além disso, mesmo quando se vê em perigo iminente de morte, silva não se converte, ao contrário, sua resistência à transcendência é afirmada como gesto de lucidez diante da manipulação simbólica promovida pelas instituições religiosas: “contra a minha vontade trouxeram um padre ao lar durante a noite [...] achavam que me arrependeria no último momento, mas eu não estava ainda no último momento, nem fazia intenção de me arrepender” (Mãe, 2016, p. 245). Nesse contexto, a figura do padre, associada à presença da alma e da transcendência, torna-se intrusa, indesejada, expressão da insistência institucional em domesticar o fim, em reencantar a morte com a promessa da salvação. No entanto, o texto subverte esse ritual ao afirmar a irreversibilidade da escolha do narrador, uma vez que ele morrerá como viveu, ou seja, sem mediações espirituais, sem esperança metafísica.

Nesse sentido, a busca por transcendência, se existe, é marcada por contradição e sofrimento, como em outro momento, silva confessa: “era uma busca constante por uma transcendência qualquer que me contradisse. que contradisse as minhas convicções de que não existe nada para lá do que está diante da vida” (Mãe, 2016, p. 174). A dor da perda não é inteiramente preenchida pelo ceticismo, pois há uma tensão latente entre a razão e o desejo, entre a lucidez niilista e o apelo humano por sentido. O insólito reside, precisamente, nesse intervalo, na presença de um desejo que persiste mesmo quando já se sabe que ele não será satisfeito. A transcendência, assim, aparece como espetro, não mais verdade ou certeza, mas ruído, ausência, ansiedade.

Ao final, o romance formula uma ética laica de responsabilidade entre os vivos. Em resposta à provocação de Anísio: “isso não é o amigo silva a acreditar na transcendência?”, o narrador responde: “só acredito nos homens. finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam” (Mãe, 2016, p. 257). Nesse sentido, ao invés de deus, resta a comunidade humana, ao invés da graça, o arrependimento. Entretanto, mesmo essa ética mínima é atravessada pela angústia: “a enfermeira entrou, aproximou-se de nós, perguntou, o que sente senhor silva. e eu repeti, angústia, sinto angústia” (Mãe, 2016, p. 257). Nesse sentido, a última palavra

não é a fé, mas o mal-estar. Nesse ponto, o romance encarna a desagregação da metafísica não apenas como crítica ao cristianismo, mas como expressão do esgotamento das promessas modernas de sentido. O insólito simbólico se configura, assim, como um campo de restos, de palavras, de gestos, de símbolos esvaziados, onde a transcendência é substituída por um silêncio que nem redime nem consola.

Assim, a *máquina de fazer espanhóis* encena, por meio do insólito simbólico, o colapso da metafísica ocidental e sua promessa de transcendência. Os ícones da fé, os ritos da espiritualidade e os discursos da redenção são convertidos em ruínas narrativas, resíduos cômicos ou trágicos de uma ordem simbólica que já não opera. O insólito, nesse contexto, é o próprio vazio deixado por deus, ou seja, não uma ausência sublime, mas uma presença fantasmática e grotesca, que assombra não por sua força, mas por sua impotência. Ao expor esse vazio com lirismo, escárnio e dor, Mäe inscreve sua literatura no campo da crítica radical, propondo uma reflexão ética sobre como sobreviver à perda dos deuses e o que ainda pode ser dito, sentido e partilhado quando o sagrado já não salva.

8 O INSÓLITO PERSONIFICADO: FIGURAS-LIMITE DA TETRALOGIA DAS MINÚSCULAS

A *tetralogia das minúsculas* configura-se como um projeto literário coeso, que articula o insólito não apenas como elemento narrativo, mas como um operador crítico e epistêmico. Ao longo das narrativas, a presença do insólito se manifesta de diversas formas: linguísticas, simbólicas, estruturais e temáticas. Contudo, para além dessas dimensões, identificamos que há, em cada romance, ao menos uma figura que sintetiza de maneira encarnada os elementos centrais do insólito: o homem mais triste do mundo, a vaca sarga, o cão portugal e esteves sem metafísica.

Essas figuras, embora secundárias na diegese, operam como dispositivos simbólicos de alto poder desestabilizador, ou seja, elas não são apenas personagens excêntricos, mas corpos narrativos que tensionam os limites da representação, da racionalidade e da ordem instituída. Nessa perspectiva, a leitura dessas figuras como "figuras-limite" permite compreender como o projeto literário de Valter Hugo Mão se constrói em torno de uma poética do estranhamento e da dissonância. Trata-se de personagens que, por sua condição ambígua, deslocada e inclassificável, condensam a ruptura com a normalidade e evidenciam o insólito como chave de leitura do real.

A opção por analisar essas figuras em conjunto visa reforçar a hipótese de que elas funcionam como pontos de interseção entre os romances e, portanto, como elo articulador de uma estética compartilhada. Nesse sentido, mais do que alegorias, esses personagens são presenças que corporificam as falências da linguagem, da metafísica e das instituições. Ao se tornarem expressões simbólicas do insólito, essas figuras revelam um mundo que já não sustenta suas próprias promessas e colocam o leitor diante de experiências-limite.

Neste capítulo, propomos, portanto, uma leitura transversal da tetralogia das minúsculas, a partir dessas quatro figuras-limite, compreendidas como elementos que atravessam os romances e os articulam em torno de um mesmo gesto crítico. A análise partirá do conceito de insólito como fissura da realidade e da figura-limite como expressão da alteridade irredutível. Para tanto, dialogaremos com referenciais já utilizados na tese, como Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Emmanuel Lévinas, Georges Bataille, Walter Benjamin, entre outros, no intuito de compreender como o insólito, ao ser personificado, revela-se também uma ética da exposição do outro e da denúncia do absurdo social.

Nessa perspectiva, compreendemos que ao reunir o homem mais triste do mundo, a vaca sarga, o cão portugal e esteves sem metafísica, o autor não apenas constrói um conjunto de personagens singulares, mas estabelece, por meio deles, um pacto estético de desconforto, que atravessa as obras e convida o leitor a repensar categorias como humanidade, sofrimento, linguagem e pertencimento. O insólito, assim, é deslocado de seu registro exclusivamente estético para tornar-se um operador ético-político da ficção. Por isso, compreender essas figuras-limite é também compreender a própria intencionalidade crítica do projeto literário de Mãe.

As figuras-limite que emergem na *tetralogia das minúsculas* não se restringem a representar personagens marginais ou excêntricos. Elas corporificam o insólito enquanto ruptura ontológica e simbólica, constituindo-se como presenças que, mais do que tematizar o desconcerto, o tornam corpo e linguagem. Conforme já discutido nos capítulos anteriores, retomamos aqui, de forma sintetizada, as contribuições de Tzvetan Todorov (2017), Julia Kristeva (1980) e Albert Camus (2008), cujas reflexões nos permitem compreender o insólito como uma perturbação do real que subverte a normalidade, rompe com a lógica causal e confronta o sujeito com a radicalidade do absurdo. Nessa perspectiva, o insólito não é apenas um evento extraordinário, mas uma dissonância que revela as fissuras constitutivas da realidade.

Contudo, mais do que provocar estranhamento estético, essas figuras-limite operam como presenças éticas. Nesse sentido, Emmanuel Levinas, em *Totalidade e infinito* (1993), propõe que o “rosto do outro” é uma convocação ética irredutível, uma presença que não pode ser absorvida pelo mesmo nem reduzida a categoria alguma. O homem mais triste do mundo, a vaca Sarga, o cão Portugal e Esteves sem metafísica se inscrevem nessa lógica, pois são presenças que interrompem o fluxo da normalidade e exigem do leitor um posicionamento, uma escuta, um deslocamento. Eles não podem ser plenamente explicados ou enquadradados; funcionam como o “rosto” levinasiano, que interpela e convoca. Como afirma o filósofo:

O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* — a ideia adequada. [...] A condição da verdade e do erro teorético é a palavra do Outro — a sua expressão — que qualquer mensagem já supõe (Levinas, 1993, p. 37-38).

Assim, o insólito, nesse recorte, assume a forma de alteridade radical, uma presença dissonante que resiste à tradução, ultrapassa a representação e desestabiliza a totalidade. Essas figuras não são apenas personagens excêntricos; são instâncias de uma ética narrativa que desloca o leitor da zona de conforto interpretativo e o convoca à responsabilidade diante do que não se encaixa, do que permanece outro.

Essa perspectiva aproxima-se da noção de “personagem conceitual” desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* (1992), segundo a qual certas figuras não devem ser compreendidas como representações psicológicas ou sociais, mas como forças de pensamento, operadores conceituais que instauram e tensionam ideias no interior da narrativa. Para os autores:

o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens (Deleuze & Guattari, 1992, p. 78).

Sendo assim, ao extrapolarmos esse raciocínio para o campo literário, podemos afirmar que esses personagens não se limitam à função diegética tradicional, mas operam como zonas de indiscernibilidade, instâncias que desestabilizam categorias, deslocam sentidos e criam formas inéditas de pensamento e percepção. Nessa direção, Mary Russo (1994), ao discutir o grotesco feminino, propõe que certos corpos narrativos funcionam como figuras de excesso e desordem, produzindo uma crítica encarnada aos padrões normativos de representação, nas palavras da autora “as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica” (Russo, 1994, p. 21). Nesse sentido, esses corpos, que transbordam o racional, o belo e o harmônico, operam como formas de resistência simbólica, corporificando tensões históricas, políticas e culturais que desorganizam o logos hegemônico. Assim, os personagens-conceito não apenas organizam a narrativa como centros reflexivos, mas revelam os limites da racionalidade moderna, instaurando um espaço estético e ético de experimentação crítica.

Nos romances, essas figuras — o homem mais triste do mundo (*o nosso reino*), a vaca sarga (*o remorso de baltazar serapião*), o cão portugal (*o apocalipse dos*

trabalhadores) e esteves sem metafísica (*a máquina de fazer espanhóis*) — não apenas atravessam a narrativa, elas também a desorganizam, tensionam e ressignificam. Sendo assim, funcionam como nodos críticos onde o insólito adquire forma encarnada, tornando visível a falência dos sistemas simbólicos que pretendem ordenar o mundo e dando corpo ao desconcerto. Ao agir assim, instauram na narrativa uma ética da interrupção, uma ontologia do estranhamento e uma estética do colapso, elementos fundamentais para pensar a tetralogia como um projeto literário coerente de denúncia e resistência.

8.1 O homem mais triste do mundo

O homem mais triste do mundo, figura já discutida em momentos anteriores desta tese, reaparece aqui como uma das materializações mais potentes do insólito na *tetralogia das minúsculas*. Em *o nosso reino*, ele é apresentado sob o olhar da criança narradora, que o descreve com espanto e fascínio: “era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pessoas da terra” (Mãe, 2022, p. 11). Tal formulação já desloca o personagem da esfera do real empírico para a do simbólico, entre o mítico e o inquietante. Com “olhos de precipício”, capaz de partir pedras com a cabeça e rasgar bichos com os dentes, essa figura se inscreve como uma corporalidade dissonante e melancólica que, ao mesmo tempo, causa medo, dó e admiração. Trata-se de um corpo-ruína, uma presença que perturba os códigos ordinários da existência.

A presença do homem mais triste do mundo encarna o insólito como aquilo que paralisa a linguagem e fere a inteligibilidade cotidiana. Sua existência é entrecortada por rumores, lendas e percepções infantis que misturam realidade e imaginação: “sabia-se que ficava horas a fio, noites de vigília, sentado em velhos troncos ou rochas altas, a percutir o silêncio, como um emissor de silêncio” (Mãe, 2012, p. 11). Essa descrição evoca uma espécie de misticismo obscuro, uma figura que transcende o humano sem, no entanto, se tornar divina. Ele parece flutuar entre a morte e o luto, recolhendo os mortos e oferecendo-lhes terra e silêncio: “juntava-os um a um nos braços, e dava-lhes terra e silêncio para comerem, até que parecessem a terra e o silêncio” (Mãe, 2012, p. 12). A imagem é tanto poética quanto assombrosa, e faz do personagem uma espécie de coveiro sagrado, ou talvez uma projeção simbólica da própria morte.

Walter Benjamin, em *Pequena história da fotografia* (1994), propõe o conceito de aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Essa definição associa a aura a uma experiência singular de presença marcada pela irrepetibilidade e pela resistência à apropriação, um entrelaçamento de espacialidade e temporalidade que escapa à lógica da reprodução. Benjamin exemplifica: “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós [...] significa respirar a aura dessa montanha, desse galho” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Tal concepção nos permite compreender a figura do homem mais triste do mundo como um personagem construído sob esse regime de aura, já que ele está próximo, aparece reiteradamente no cotidiano da criança-narradora, mas permanece irredutivelmente distante, como se envolto por um véu simbólico.

Nesse sentido, sua presença não se deixa capturar pela linguagem nem pela lógica narrativa convencional, tendo em vista que ele não fala, não se explica, não age de modo comprehensível, apenas está, como testemunha silenciosa de uma dor que o excede. A criança o observa com espanto, sem interrogar ou julgar, o que intensifica ainda mais seu estatuto aurático. Nesse sentido, o insólito não se manifesta como ruptura espetacular, mas como a emanação discreta de uma existência que, embora presente, conserva-se inacessível, uma singularidade que resiste à transparência e ao consumo simbólico, preservando-se como imagem durável frente à lógica da reproducibilidade e do esquecimento.

Complementando essa leitura, Giorgio Agamben, em *Infância e história* (2005), propõe que a infância não deve ser compreendida apenas como uma etapa cronológica da vida, mas como uma categoria ontológica e epistêmica, marcada por uma experiência pré-lingüística do mundo. Para o autor, a infância é o tempo em que o sujeito ainda não se separou completamente da linguagem, um tempo de pré-significação, de relação direta com as coisas antes de sua mediação simbólica. Como afirma Agamben:

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha um lugar de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o ‘mundo fechado’ do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso (Agamben, 2005, p. 68).

Essa perspectiva lança nova luz sobre a construção do olhar da criança em o *nossa reino*, pois é justamente essa posição liminar da infância, entre o silêncio e a linguagem, que permite a emergência do insólito. O homem mais triste do mundo, nesse contexto, não é apenas uma figura observada, mas um catalisador da experiência do inominável, pois sua presença intensifica o estranhamento do mundo e desafia a possibilidade de nomear o sofrimento. A infância, como espaço ainda não inteiramente capturado pela linguagem adulta e racionalizante, torna-se, assim, o terreno privilegiado para a irrupção do insólito, do sagrado deformado e da dor sem palavra. Nesse ponto, a experiência da infância, entendida como anterioridade do discurso, se aproxima da ética como relação com o outro, pois ambas se abrem ao que escapa à totalização simbólica.

Ainda dentro da lógica da abertura ao irredutível, o pensamento de Emmanuel Lévinas, especialmente em *Totalidade e Infinito* (1993), propõe uma ética fundada não em sistemas racionais, universais ou simétricos, mas na experiência concreta do rosto do outro. Para o autor, o rosto não é apenas uma aparência física, mas a expressão de uma alteridade que escapa à apropriação e à categorização — é a manifestação da vulnerabilidade, da interpelação silenciosa que desestabiliza o sujeito autocentrado e o convoca à responsabilidade incondicional. Assim, a verdadeira ética só começa quando esse movimento do Mesmo é interrompido pelo apelo do outro, um apelo que não se comprehende, mas que se sente como exigência de escuta, de não violência, de abertura radical. Contra a lógica da identidade, da posse e do controle, Lévinas escreve:

A possibilidade de possuir, isto é, de suspender a própria alteridade daquilo que só é outro à primeira vista e outro em relação a mim – é a maneira do Mesmo. No mundo estou em minha casa, porque ele se oferece ou se recusa à posse. [...] A identificação do Mesmo não é o vazio de uma tautologia, nem uma oposição dialética ao Outro, mas o concreto do egoísmo (Levinas, 1993, p. 24).

Nesse sentido, o rosto inaugura a ética ao romper a clausura do eu, assim como a infância, em Giorgio Agamben (2005), inaugura a possibilidade do discurso ao romper o fechamento do signo. Ambos, rosto e infância, funcionam como fissuras na totalidade, lugares de convocação e de espanto, e é nesse cruzamento que o insólito se instala como acontecimento. O que interrompe a homogeneidade da linguagem e da identidade também inaugura a possibilidade do outro e, com ele, de uma ética.

Aplicada à figura do homem mais triste do mundo, essa teoria ilumina o modo como sua presença silenciosa, sua dor inominável e seu estatuto de estranhamento provocam, tanto no narrador-criança quanto no leitor, um desconcerto ético. Isso porque, ele não fala, não se explica, não se oferece à compreensão plena, mas impõe-se como presença que exige uma resposta, não de empatia sentimental, mas de reconhecimento da diferença irredutível. Assim, o insólito, nessa chave, atua na narrativa não apenas como elemento estético de ruptura, mas como interrupção ética do mundo ordinário, revelando uma alteridade que, embora opaca, interpela com força.

Desse modo, o homem mais triste do mundo personifica uma alteridade que escapa a qualquer tentativa de nomeação ou assimilação simbólica. Sua figura não apenas encarna a dor, mas a faz vibrar no espaço da narrativa como uma presença que paralisa, interroga e desloca. Ele é o insólito ético, aquele que, por sua mudez e abismo, convoca uma escuta que não visa à compreensão total, mas à abertura à alteridade. Ao reunir os traços do grotesco, do mítico e do sagrado profanado, essa personagem sintetiza o projeto poético e crítico de Valter Hugo Mão em *o nosso reino*, onde o espanto diante do outro rompe com as convenções da linguagem e da moralidade e instaura uma experiência de leitura radicalmente inquietante.

8.2 A vaca sarga

A personagem sarga, que também já foi analisada em capítulos anteriores, ressurge neste momento como figura-límite do insólito, condensando uma corporeidade híbrida e ambígua que desafia as dicotomias ocidentais entre humano e animal, sagrado e profano, materno e abjeto. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que é uma vaca, animal comum na lógica rural em que se ambienta o romance o remorso de *baltazar serapião*, sarga adquire um estatuto simbólico que transcende sua espécie. A personagem é tratada com respeito e reverência pela família Serapião, sobretudo pelos homens, que a veem como mãe e avó “era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse (Mão, 2018, p. 37), conferindo-lhe uma posição afetiva que contrasta brutalmente com a forma como as mulheres humanas são tratadas no romance. Essa duplidade aponta

para uma inversão grotesca das hierarquias simbólicas, pois é o animal, e não a mulher, que ocupa o lugar de dignidade e sacralidade.

Por conseguinte, o nome “sarga” oferece um campo fértil de interpretações simbólicas quando se considera sua possível etimologia e suas reverberações interculturais. A proximidade fonética e morfológica com o termo “saga” remete, em algumas culturas nórdicas e eslavas, à figura da mulher sábia ou da bruxa, a *völv* ou *saga-woman*, detentora de saberes ancestrais, espirituais e intuitivos, frequentemente marginalizados pelo discurso racional e patriarcal. Essas figuras arcaicas femininas encarnam tanto a sabedoria quanto a ameaça, por mobilizarem saberes que fogem ao controle institucional da razão. Nesse sentido, “sarga” remete não apenas à narrativa épica, mas à ancestralidade feminina conectada à terra, ao corpo e à intuição.

Além disso, em outro eixo simbólico, “sarga” aproxima-se do termo sânscrito *sarga*, presente nos *Vedas* e nos *Puranas*, onde designa o primeiro estágio da criação do universo segundo a cosmogonia hindu. Segundo a obra *O Vishnu Purana*, *sarga*²⁸ é o termo utilizado para nomear o momento primordial em que os elementos do mundo manifestado surgem, sob o impulso de forças divinas criadoras. Nesse contexto, *sarga* pode ser vista como uma figura arquetípica da criação e da origem, o que potencializa sua leitura como símbolo de uma maternidade cósmica ou matricial.

Para tanto, a personagem de Mãe pode ser interpretada como uma condensação simbólica profundamente arquetípica, ao mesmo tempo animal e totêmica, ancestral e vilipendiada, ela encarna uma forma híbrida da figura materna. Não se trata apenas de um animal domesticado, mas de um corpo que carrega sobre si múltiplas camadas de sentido, operando como suporte emocional, nutriz simbólica e testemunha silenciosa das violências que atravessam a narrativa. Isso porque, sua presença constante e afetiva junto aos homens da família, que a tratam como “mãe”

²⁸ “O primeiro livro dos seis, nos quais o trabalho está dividido, trata principalmente dos detalhes da criação, primária (*Sarga*) e secundária (*Pratisarga*); a primeira explicando como o universo procede de *Prakriti*, ou matéria bruta eterna; a segunda, de que maneira as formas das coisas são desenvolvidas a partir das substâncias elementares previamente desenvolvidas, ou como elas reaparecem depois de sua destruição temporária. Ambas essas criações são periódicas, mas o fim da primeira só ocorre ao término da vida de Brahma, quando não apenas todos os deuses e todas as outras formas são aniquilados, mas os elementos são fundidos novamente na substância primária, além da qual somente um ser espiritual existe; a última ocorre ao fim de todo *Kalpa*, ou dia de Brahma, e afeta só as formas das criaturas inferiores, e mundos inferiores, deixando a substância do universo ilesa, e sábios e deuses incólumes (Wilson, 2012, p.40).

e “avó”, a inscreve numa linhagem de cuidado e de respeito, destoando brutalmente do destino das mulheres humanas na narrativa como já dissemos. Essa configuração remete ao arquétipo da mãe tal como descrito por Carl Gustav Jung em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2014), onde ele identifica a figura materna como um símbolo ambivalente que pode assumir formas benevolentes ou aterradoras:

a própria mãe e avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama de leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido de transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Deméter e Core), Sofia (enquanto mãe que também é amada – mãe rejuvenescida) (...) Todos esses símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto (Jung, 2014, p. 87).

Nesse sentido, ao projetar na vaca Sarga esses traços do arquétipo materno, a narrativa mobiliza um imaginário ancestral ligado à fertilidade, à proteção e à sabedoria silenciosa, mas também àquilo que excede o humano e escapa à linguagem racional. Nessa operação narrativa, a vaca deixa de ser apenas um animal para tornar-se uma figura-limite, um corpo que carrega o “pensamento primordial” evocado por Jung ao definir os arquétipos como formas universais da psique coletiva:

O conceito de arquétipo, ligado ao inconsciente coletivo indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Lévy-Bruhl e no campo das religiões comparadas foram definidas como ‘categorias da imaginação’ por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as bem antes como ‘pensamento elementares’ ou ‘primordiais’ (Jung, 2014, p. 52).

Dessa forma, Sarga não apenas participa da narrativa, ela a estrutura simbolicamente como alteridade animal e materna, figura de um cuidado pré-discursivo que permanece irredutível à lógica patriarcal que atravessa o romance, uma vez que sua existência, situada entre o sagrado e o grotesco, entre o respeito e a abjeção, revela o quanto profunda é a ferida do humano na obra. Por conseguinte, ainda é possível supor que Valter Hugo Mãe tenha construído a personagem sarga como um código oculto de crítica ao patriarcado. Isso porque, ao fazer da vaca, símbolo agrícola por excelência, associado à nutrição e à domesticidade, uma figura investida de respeito materno e, ao mesmo tempo, vítima de violência sexual, o romance

explicita a contradição brutal do imaginário patriarcal, no qual venera-se o princípio feminino como força de origem, mas esse mesmo princípio é constantemente violado, animalizado e silenciado. Essa contradição aproxima-se do que Julia Kristeva (1982), em *Poderes do Horror*, chama de abjeção, ou seja, o movimento pelo qual algo é expulso do simbólico por ser ao mesmo tempo fascinante e ameaçador.

A sacralidade de sarga, assim, está marcada por essa ambiguidade. A personagem é elevada ao posto de “avó” pela família serapião, mas simultaneamente é objeto de atos que a reduzem à condição de coisa, de objeto violável. Como em uma inversão grotesca, o animal é mais sagrado que a mulher como elucidado no trecho: “a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só o diabo e gente a arder tinham destino. a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca, a sarga, como lhe chamávamos (Mãe, 2018, p. 19), mas isso não impede que também ele seja violentado. Essa duplicidade torna sarga uma figura-limite do insólito, já que ela simboliza a origem, a criação, a sabedoria ancestral, mas é também a vítima do colapso ético e simbólico da sociedade narrada por Baltazar. Trata-se de um corpo que encarna, em sua própria materialidade, a ruptura entre natureza e cultura, entre cuidado e domínio, um corpo que revela, ao mesmo tempo, a potência e o horror de um mundo em colapso.

Por conseguinte, acreditamos que os episódios de zoofilia que envolvem sarga, e que são descritos no romance: “o meu pai não voltara de aonde fora, o aldegundes, sem que víssemos, apavorava-se de solidão e puxara a sarga para dentro de casa. aninhados os dois, como me contaria, adormeceriam com os cheiros não lavados do que ali acontecera” (Mãe, 2018 p. 89), não devem ser lidos sob o prisma da sexualidade transgressora ou da escatologia espetacular. Pelo contrário, trata-se de momentos de violência extrema que revelam a lógica patriarcal em sua forma mais crua e desumanizadora, já que o amor, o respeito e o cuidado destinados a sarga não impedem sua violação, ou seja, o corpo que é venerado e ao mesmo tempo expelido, desejado e repudiado, colocado num limiar que provoca repulsa e fascínio. sarga torna-se, assim, uma encarnação daquilo que a cultura não sabe como classificar, nem plenamente animal, nem plenamente sagrada, nem totalmente vítima, nem completamente símbolo.

Para tanto, ao articular esse corpo híbrido e liminar, a vaca que é avó, mãe, totem e vítima carrega em si uma potência desconcertante e subversiva, pois torna-se uma figura que desestabiliza o binarismo ontológico entre o humano e o não-

humano, o feminino e o animal, o natural e o cultural. Donna Haraway, em *O manifesto ciborgue* (2019), oferece uma chave teórica potente para pensar essa dissolução de fronteiras como um gesto político, porque ao propor o fim das dicotomias tradicionais entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, natureza e cultura, Haraway denuncia os sistemas de dominação que produzem tais oposições e explorações. Como ela afirma:

As dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado estão, todas, ideologicamente em questão. A situação real das mulheres é definida por sua integração/exploração em um sistema mundial de produção/reprodução e comunicação, o que se pode chamar de ‘informática da dominação’ (Haraway, 2019, p. 177).

A vaca sarga, nesse contexto, pode ser compreendida como uma figura crítica que encarna justamente essa zona de indistinção entre categorias historicamente hierarquizadas. Ela é, por assim dizer, um corpo-ciborgue ancestral, não no sentido tecnológico proposto por Haraway, mas como metáfora de um corpo que recusa enquadramentos identitários fixos e denuncia os regimes de representação que sustentam a subalternização do feminino. A vaca não é romantizada pela narrativa, mas investida de uma dignidade simbólica que evidencia, por contraste, a desumanização das mulheres. A inversão aqui não celebra o animal, mas denuncia um mundo em que uma vaca pode ser mais protegida que uma esposa. Assim, o grotesco e o insólito que atravessam sarga não estão apenas em sua condição de animal sagrado, mas no fato de que ela funciona como alegoria viva de um sistema que rebaixa o humano feminino abaixo da vida animal. Haraway nos convida a pensar esse colapso das fronteiras não como uma ameaça, mas como uma possibilidade de resistência e reinvenção política, e é nessa chave que a figura de Sarga se torna, paradoxalmente, mais humana que os próprios homens.

Desse modo, sarga é uma figura que não apenas habita o insólito, pois ela o produz e o encarna, uma vez que sua presença desorganiza o mundo representado por baltazar serapião, oferecendo uma janela para compreender a estrutura moral corroída que sustenta o romance. Assim, ao ser simultaneamente venerada e violentada, sagrada e animalizada, sarga encarna a oscilação do insólito como estética e como crítica. Mais do que metáfora, ela é presença dissonante, corpo que concentra as tensões do mundo narrado, pois sua função na narrativa não é redentora,

mas denunciatória, ela revela, com potência simbólica, a falênciá ética do universo construído pelo narrador.

8.3 portugal – o cão

O cão portugal, que segue silenciosa e obstinadamente maria da graça pelas ruas e pela vida, constitui uma das presenças mais comoventes e politicamente densas da *tetralogia das minúsculas*. À primeira vista, ele é um retângulo castanho, um animal magro, talvez cheio de pulgas, como a própria maria ironiza: “é um rectângulo castanho, um ridículo rectângulo castanho, deve estar cheio de pulgas e chama-se portugal (Mãe, 2017, p. 76)” No entanto, essa figura aparentemente ordinária carrega, em sua mudez e persistência, uma força simbólica disruptiva. O cão não se afasta, não fala, mas assiste a tudo, da precariedade do trabalho de maria à violência silenciosa do luto e da pobreza. Nesse sentido, sua resistência é a da presença, do corpo que não abandona, já que ele permanece, e nisso se inscreve como figura do insólito, não pelo extraordinário, mas por sua fidelidade absurda, que escapa à lógica utilitária das relações humanas.

O nome portugal desloca o cão para o campo da alegoria, evocando, por contraste, uma pátria ausente ou falida. Não é o país que ampara Maria da Graça, mas um cão de rua. Nessa perspectiva, a subversão é evidente, pois o nome que deveria simbolizar pertencimento e identidade nacional é atribuído a um corpo marginalizado, a um animal que representa decadênciá por seu corpo magro e aspecto triste. Assim, o insólito não está apenas no fato de um cão seguir alguém com obstinação, mas no que esse gesto desvela: a inversão simbólica da pátria como abandono, a animalização da condição humana, a fidelidade como forma de resistência silenciosa. Portugal, o cão, torna-se então testemunha muda da ruína social e afetiva daqueles que, como Maria da Graça, foram excluídos do projeto nacional e relegados à condição de descartáveis.

Ainda nesse contexto, em suas *Teses sobre o conceito de história* (1987), Walter Benjamin apresenta a figura do *Angelus Novus*, um anjo pintado por Paul Klee, como uma metáfora poderosa da relação entre história e catástrofe. O anjo da história, segundo Benjamin, olha para o passado e vê apenas ruínas e desastres acumulados — as vítimas esquecidas do progresso e da barbárie. Entretanto, ele é incapaz de deter-se ou reparar os estragos, pois é empurrado de costas para o futuro por uma

força incontrolável, identificada por Benjamin como o progresso. Nas palavras do autor:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987, p. 223).

Nesse sentido, o cão portugal pode ser compreendido como uma versão rebaixada desse anjo — um ser que não voa, que rasteja entre os escombros da história, que não contempla o passado de cima, mas o cheira, o pisa, o partilha. Ele não detém o tempo nem reúne os mortos, mas caminha ao lado dos vivos mutilados por uma ordem que os descartou. Para tanto, ao acompanhar maria da graça, portugal encarna uma ética da presença silenciosa e do cuidado, uma memória viva da destruição que se nega ao esquecimento.

Assim, portugal é uma figura do insólito justamente por não ocupar lugar de exceção, ao contrário, ele se funde ao cotidiano com uma intensidade dissonante. É um cão imprestável, mas que sabe estar presente, que latiu por um breve segundo antes de se calar diante da queda de maria da graça. Seu latido não denuncia, não exige apenas marca o instante de suspensão, o momento em que o corpo se entrega e o sentido se esvai. Como as alegorias benjaminianas, o cão portugal não aponta um caminho, mas revela a ruína, seu corpo é testemunho e seu silêncio é linguagem. Nessa dimensão, a literatura de Valter Hugo Mãe transforma o ordinário em denúncia, a companhia em revolta, a fidelidade em crítica, e portugal, o cão, torna-se um dos mais comoventes rostos do insólito.

8.4 esteves sem metafísica

No romance *a máquina de fazer espanhóis*, Valter Hugo Mãe retoma o personagem esteves, figura conhecida do poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos,

heterônimo de Fernando Pessoa. No poema, esteves era o homem sem metafísica, uma figura banal, representativa do cotidiano. Já em Mãe, esteves é reinventado como um idoso de quase cem anos, cuja suposta ausência de metafísica é posta em xeque. A narrativa evidencia um personagem sensível, espirituoso e com uma profunda ligação com a vida e com a realidade imediata. A morte de esteves é narrada em tom poético e surpreendente, revelando sua força simbólica como alguém que, ao morrer contando sonhos tolos, recusa solememente qualquer transcendência, tornando-se ele mesmo o espelho de uma metafísica do real: “o doutor bernardo veio dizer-me que o esteves se lembrava bem dos pesadelos tolos da noite anterior, que estava a rir-se da máquina para roubar a metafísica a um homem e que achava que eu era um anjo dele” (Mãe, 2016, p. 155).

Essa cena-chave revela que esteves é, paradoxalmente, um homem cheio de metafísica, conforme assinala o narrador com ironia e admiração: “a morte do João da Silva Esteves, glorioso Esteves cheio de metafísica, foi um duro golpe” (Mãe, 2016, p. 155). A frase, aparentemente contraditória, convida à reflexão, pois se antes era sem metafísica, agora Esteves é a sua própria encarnação, uma figura que, ancorada no presente, assume a radicalidade de viver o tempo que lhe resta com intensidade, humor e memória. Sua morte, em meio a uma conversa casual sobre sonhos, pois “ficara incrivelmente suspenso, já sem respirar, morto” (Mãe, 2016, p. 155), é narrada quase como um milagre às avessas, o fim absoluto de uma existência que recusou a ilusão da transcendência.

A citação direta ao poema de Pessoa é recuperada pelo narrador, que afirma: “aquele homem é alguns dos melhores versos do Fernando Pessoa. aquele homem é a nossa poesia problematizada. a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota” (Mãe, 2016, p. 155). O Esteves de Mãe deixa de ser apenas referência intertextual e se torna uma personagem-conceito, expressão de uma poética do fim, na qual o insólito não é o sobrenatural, mas a banalidade da morte enfrentada com graça e ironia. A recusa da metafísica, neste caso, não representa uma ausência de sentido, mas a construção de um outro tipo de transcendência: a que se anora na ética da presença, na resistência ao esvaziamento da existência.

Assim, Esteves sem metafísica é, na verdade, o rosto de uma metafísica trágica, humana, imanente, isto é, ocidental. Ele se torna uma figura-limite da tetralogia, pois sua morte simples, quase banal, carrega um peso simbólico radical. Como observa Emmanuel Lévinas (1993), o encontro com o outro na sua finitude é

sempre uma interpelação ética, uma convocação ao sentido que excede o saber e a linguagem. Esteves é esse outro, aquele que não se explica, mas permanece, silencioso, engraçado, pensativo, até o fim, já que sua morte não é grandiosa, mas profundamente comovente. Ao encerrar a frase com o silêncio da morte, ele nos entrega um insólito absoluto, o da vida levada até a exaustão, sem garantias, mas também sem rendição.

8.5 Leitura transversal: o insólito como elo entre as figuras

Ao considerarmos em conjunto as figuras do homem mais triste do mundo, da vaca sarga, do cão portugal e de Esteves sem metafísica, percebemos que elas operam como vértices simbólicos de um sistema literário que recusa os dualismos fundadores da racionalidade ocidental. Cada uma delas encarna uma modalidade de estranhamento que, embora localizada em contextos narrativos distintos — infância, opressão patriarcal, precariedade operária e finitude —, converge na constituição de um mesmo projeto crítico, denunciar o absurdo estruturante da experiência humana moderna. Em sua materialidade, esses personagens não se enquadraram nas categorias estáveis do sujeito ocidental racional, produtivo e autônomo; pelo contrário, sua existência se dá na margem, na dissonância e na vulnerabilidade.

Há entre eles uma solidariedade ontológica que se estabelece pela recusa do regime da transparência: nenhum desses personagens pode ser plenamente compreendido, dominado ou instrumentalizado. O homem mais triste do mundo, por exemplo, perturba o olhar infantil sem que se conheça sua origem ou finalidade; é pura presença assombrada. A vaca sarga, adorada como mãe e ultrajada como fêmea, tensiona o limiar entre animal e sagrado, desvelando a perversidade do desejo patriarcal. O cão portugal observa sem falar, mas testemunha com o corpo a exclusão cotidiana das trabalhadoras precárias. Já Esteves sem metafísica suspende as promessas da transcendência e reconfigura a morte como silêncio lúcido, como recusa de consolo. O que une essas figuras, portanto, é a interrupção que provocam, já que elas não seguem o fluxo da história, da linguagem ou do sentido, mas sim o fraturam.

Essas figuras funcionam, assim, como nós de sentido que costuram e atravessam os romances da tetralogia. São expressões máximas da crítica que Valter Hugo Mãe propõe ao longo de sua obra, a uma sociedade que finge coesão, oferece

corpos rasgados; a um discurso que promete progresso, apresenta ruínas. Elas não são meras personagens excêntricas ou ornamentais; representam, de modo simbólico e ontológico, as grandes falências do Ocidente, ou seja, a impossibilidade de fundar um saber absoluto (homem mais triste do mundo), a incapacidade de proteger o outro (sarga), o esvaziamento dos vínculos afetivos e coletivos (portugal), e o colapso das promessas de transcendência (esteves).

O entrelaçamento dessas figuras também se dá no plano da linguagem. Em todos os quatro romances, a presença desses personagens provoca uma torção na escrita, pois o estilo poético, os silêncios, as imagens desconcertantes e os ritmos quebrados acentuam o descompasso entre o mundo e a palavra. Nesse sentido, o insólito que essas figuras corporificam não é apenas temático, mas formal. A forma do texto é afetada por sua presença, pois ao introduzirem o abismo, o grotesco, a precariedade e a ausência de metafísica, elas exigem do leitor uma escuta nova, uma escuta do que não pode ser plenamente dito, mas apenas intuído ou sentido.

Por fim, essa leitura transversal permite pensar a tetralogia das minúsculas como mais do que uma reunião de narrativas que compartilham um estilo ou um autor. Trata-se de um projeto literário articulado por um eixo conceitual, ou seja, o insólito como aquilo que encarna o colapso da razão ocidental e, ao mesmo tempo, como aquilo que resiste a ele. As figuras-limite aqui analisadas, tão diferentes e, ainda assim, tão solidárias, são os rostos dessa resistência. Elas não propõem uma nova ordem, mas revelam, com pungência, as fissuras da ordem vigente. Ao reunir em seu corpo o silêncio, o assombro, o grotesco e a recusa, essas figuras convocam o leitor à inquietação, e é nesse gesto que reside sua potência ética e estética.

Ao encarnarem o insólito em suas formas mais radicais, seja pelo assombro da infância, pela sacralidade pervertida, pelo abandono fiel ou pela finitude lúcida, essas figuras-limite conferem à tetralogia das minúsculas uma unidade crítica e estética que transcende os enredos individuais. São elas que, em última instância, sustentam o projeto literário de Valter Hugo Mãe como uma poética da desconstrução e da revelação do absurdo. Sua presença não apenas desestabiliza o real, mas expõe as violências naturalizadas, os pactos silenciosos e as faláncias da modernidade ocidental.

Com isso, abre-se caminho para compreendermos a obra de Mãe não apenas como uma literatura do desconcerto, mas como uma literatura de enfrentamento, um projeto filosófico e poético que não se furta à tarefa de encarar o insuportável do

mundo contemporâneo, mas o transforma em linguagem, em forma e em gesto ético. As figuras-limite, longe de serem exceções narrativas, tornam-se o coração pulsante de uma literatura que busca, por meio do insólito, reacender o espanto e devolver à linguagem sua potência crítica e sua dimensão de escuta.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar como o insólito atua como força crítica e estética na tetralogia das minúsculas, de Valter Hugo Mãe. A partir da análise de *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis*, buscamos evidenciar como esse recurso literário não apenas estrutura os enredos, mas funda uma epistemologia alternativa, marcada pela dúvida, pela fratura e pela presença do outro irredutível. O insólito, nesses romances, não é apenas efeito de estilo, mas dispositivo que desestabiliza as certezas metafísicas, existenciais e sociais da tradição ocidental.

Cada capítulo da tese foi construído de modo a destacar uma dimensão do insólito, atravessando suas manifestações na infância, no feminino, na classe operária e na velhice. Ainda que o conceito tenha sido amplamente abordado por diversos teóricos, a proposta aqui desenvolvida procurou expandir seus contornos ao pensá-lo como uma percepção estética e filosófica do colapso. Nessa perspectiva, o insólito é entendido como aquilo que fere o senso comum, que expõe as ruínas da linguagem, da identidade e da ordem simbólica. Por isso, sua força está menos no espetáculo e mais naquilo que, de tão ordinário, se torna insuportável.

Cientes da complexidade envolvida em abordar quatro romances em uma única tese, assumimos o risco de um recorte amplo por compreendermos que essa escolha permitiria identificar uma coerência estética e política no projeto literário de Valter Hugo Mãe. Assim, ainda que o estudo não tenha a pretensão de esgotar as inúmeras camadas de sentido presentes em cada obra, ele se propôs a oferecer uma chave de leitura até então pouco explorada pela crítica: a do insólito como eixo estruturante e como lente de análise da condição humana em crise.

Optamos, portanto, por trabalhar com a hipótese de que os romances da tetralogia não apenas compartilham elementos temáticos, mas se articulam como um projeto literário coeso, que denuncia o absurdo do mundo contemporâneo ao narrar a vida de sujeitos excluídos, feridos e sem lugar. A partir disso, estabelecemos um diálogo entre literatura e filosofia, entre forma e ética, de modo a demonstrar como a ficção pode interpelar os discursos hegemônicos sobre o real e desnaturalizar os pactos do senso comum.

Nesse contexto, a leitura das figuras-limite, o homem mais triste do mundo, a vaca sarga, o cão portugal e esteves sem metafísica permitiu uma síntese crítica do

percurso analítico da tese. Essas figuras funcionam como nós simbólicos em que se condensam as principais tensões estéticas e éticas da tetralogia. Elas não apenas representam o insólito, mas o corporificam em sua própria presença narrativa, instaurando zonas de ambiguidade entre o humano e o não-humano, o sublime e o grotesco, o abandono e a resistência.

Além disso, ao privilegiar vozes e corpos à margem - a criança que observa o absurdo com espanto, a mulher que grita no corpo do animal, o operário que sonha com um céu desfeito e o idoso que assiste à decomposição da metafísica - Valter Hugo Mãe mobiliza o insólito como ferramenta de insurgência ontológica. Nessa perspectiva, sua literatura se insere em uma linhagem que recusa a normalização da dor, que insiste na exposição do outro, e que vê na linguagem fraturada uma forma de dizer o indizível.

A escolha por essa abordagem permitiu não apenas ampliar o entendimento sobre a produção de Mãe, mas também propor novos modos de ler o insólito na literatura contemporânea. Longe de um efeito apenas estético, o insólito que atravessa a tetralogia é político, pois revela o colapso das promessas de sentido do Ocidente. É também ético, pois nos convoca à escuta do que foi silenciado. E é estético, pois reformula os pactos da linguagem, reabrindo a literatura à experiência do espanto e do desconforto.

Nesse sentido, uma possibilidade instigante para futuras pesquisas reside na análise comparada entre a tetralogia das minúsculas e outras obras da literatura contemporânea que mobilizam o insólito como categoria crítica. A título de exemplo, seria frutífero aproximar os romances de Valter Hugo Mãe da produção de autores como Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto ou António Lobo Antunes, cujas obras também operam tensionamentos entre linguagem, identidade e sofrimento. Essa comparação poderia revelar recorrências formais e temáticas que configuram uma sensibilidade estética compartilhada por escritores portugueses do século XXI, comprometidos com a exposição das fraturas ontológicas da modernidade.

Outra linha de investigação relevante seria aprofundar o diálogo entre o insólito e os estudos decoloniais, já que a literatura de Mãe, ao deslocar as margens da representação e dar voz ao que foi silenciado, se aproxima de uma crítica aos modos hegemônicos de produção de sentido. Essa interseção poderia ser explorada com o apoio de autores como Walter Mignolo, Boaventura de Sousa Santos ou Achille Mbembe, ampliando a compreensão do insólito como uma epistemologia insurgente

que recusa as hierarquias do pensamento eurocentrado e desafia os marcos ontológicos do humanismo ocidental.

Do mesmo modo, seria possível desdobrar ainda mais a investigação no campo das relações entre insólito e linguagem, aprofundando a análise da escrita de Valter Hugo Mãe como uma poética da fratura. Embora a tese tenha apontado a presença de uma linguagem convulsiva, deslocada e antinormativa, não nos debruçamos tanto sobre a forma por uma questão de foco, sendo assim, um estudo específico sobre os mecanismos sintáticos, morfológicos e semânticos que sustentam essa desconstrução formal poderia investigar melhor se e como o insólito opera também no nível da tessitura linguística. Esse caminho permitiria, por exemplo, um cruzamento com teorias da linguagem poética de Jakobson, Kristeva ou Deleuze.

Cabe ainda considerar a possibilidade de investigar mais a fundo a recepção crítica da obra de Mãe, tanto no espaço lusófono quanto em traduções internacionais, a fim de verificar de que maneira o insólito tem sido interpretado por leitores, críticos e tradutores. Esse levantamento contribuiria para mapear os efeitos de leitura provocados por uma escrita que se move entre o grotesco e o sagrado, entre o silêncio e o excesso, revelando as formas pelas quais o insólito reconfigura a experiência estética contemporânea.

Adicionalmente, seria pertinente ampliar a análise das figuras-limite abordadas no último capítulo da tese. Embora o homem mais triste do mundo, a vaca sarga, o cão portugal e esteves sem metafísica tenham sido lidos como corporificações do insólito, resta ainda um vasto campo para investigar suas ressonâncias mitológicas, arquetípicas e filosóficas. Um estudo mais detido sobre essas figuras poderia, por exemplo, convocar os aportes da mitocrítica, da antropologia simbólica ou da psicanálise junguiana para pensar os modos pelos quais tais personagens funcionam como emblemas do desconcerto ontológico.

Outro ponto que merece aprofundamento é a articulação entre o insólito e a corporeidade. A tese abordou, de modo transversal, como os corpos femininos, velhos, infantis ou não humanos são tensionados nas narrativas de Mãe, mas uma pesquisa centrada exclusivamente na estética do corpo insólito poderia revelar aspectos específicos da materialidade simbólica que atravessa a tetralogia. Tal abordagem permitiria, inclusive, um diálogo mais robusto com autores como Judith Butler, Susan Bordo, Giorgio Agamben e Silvia Federici, ampliando a compreensão das políticas do corpo em contextos de vulnerabilidade extrema.

A proposta de tratar o insólito como categoria filosófica do colapso abre, ainda, uma via para o diálogo com os estudos sobre o niilismo, o absurdo e a exaustão das promessas de transcendência na modernidade tardia. A obra de Valter Hugo Mãe, especialmente em *a máquina de fazer espanhóis*, parece ecoar os questionamentos de autores como Nietzsche e Camus, ao apresentar personagens que habitam um mundo sem garantias metafísicas. Investigar essas conexões poderia iluminar novas camadas de leitura sobre o modo como o insólito traduz uma metafísica da ruína.

Sendo assim, vale destacar que muitos dos conceitos mobilizados ao longo da tese - como insólito, grotesco, abjeção, colapso - encontram-se em estado germinal, exigindo maior sistematização teórica em estudos futuros. Ainda que a proposta tenha sido apontar caminhos interpretativos e tensionar as fronteiras conceituais, reconhecemos que o campo permanece aberto à ampliação e ao refinamento. Nesse sentido, esta pesquisa não encerra, mas inaugura um percurso possível de investigação sobre o insólito como fissura da cosmovisão ocidental, apostando na potência da literatura para pensar o impensável e nomear o irrepresentável.

Por fim, pretendemos oferecer uma contribuição teórica e crítica que reposiciona a obra de Valter Hugo Mãe no contexto da literatura portuguesa contemporânea, evidenciando como sua escrita, ancorada no insólito, realiza uma denúncia poética e filosófica do absurdo. Ao mesmo tempo, aponta caminhos para pesquisas futuras que desejem explorar outras chaves de leitura possíveis da tetralogia, aprofundando suas tensões com o grotesco, a escatologia, o niilismo e as formas narrativas do devir.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1947.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARNAUT, Ana Paula. **Pós-modernismo no romance português contemporâneo**: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance**: sobre a metodologia da pesquisa do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 1998.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e introdução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BENJAMIN. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Fanny Owen**. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.

- BESSIÈRE, Jean. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Maria de Lourdes Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquições**. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2006.
- BRAIDOTTI, Rosi. **The posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BRANDÃO, Helena. **O fantástico na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMPRA, Mercedes. **Insólito e literatura**: hacia una teoría de lo insólito. Córdoba: Alción, 2001.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2008.
- CARDOSO PIRES, José. **O Delfim**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O estranho, o insólito e o maravilhoso**: possibilidades de representação ficcional. In: LIMA, Luiza; CUNHA, Fausto (org.). Estudos de literatura comparada. v. 2. São Paulo: Edusp, 1987.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. Tradução David Gomiero Molina. **RUS**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153–176, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>.
- CIORAN, Emil. **Breviário de decomposição**. Tradução de José Thomaz Brum. São Paulo: Rocco, 2008.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CLÁUDIO, Mário. **Amadeo.** Lisboa: Dom Quixote, 1984.

COELHO, Sara Otto. Valter Hugo Mãe: “Não gostei da minha adolescência. Não aconselho a ninguém”. **Observador**, Lisboa, 2 out. 2016. Entrevista concedida a Sara Otto Coelho. Disponível em: <http://observador.pt/especiais/valter-hugo-mae-nao-gostei-da-minha-adolescencia-nao-aconselho-a-ninguem>. Acesso em: 26 jul. 2025.

CORTÁZAR, Julio. **Teoria do túnel:** literatura fantástica. Tradução de Christiane Karam. São Paulo: José Olympio, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** Tradução de Maria Auxiliadora Viegas. São Paulo: UNESP, 2006.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese da origem.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DESCARTES, R. **Discurso do Método.** Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo, SP: Editora Escala, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição.** Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Tradução de Eduardo Saló. São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Loucura, literatura, sociedade**. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**, v. 14: História de uma neurose infantil (O “Homem dos Lobos”), análise leiga e outros trabalhos (1917-1919). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Presença, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Record, 2007.

GARRETT, Almeida. **O arco de Sant’Ana**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

GARUBA, H. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*, Porto Alegre, n. 19, ano 15, p. 235-256, 2012.

GARUBA, Harry. Animismo, magia e o estranho: o realismo mágico e a lógica da dissolução ontológica. In: HARRISON, Nicholas et al. (org.). **Literatura e diferença**: uma abordagem pós-colonial. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: UNESP, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora Ática, 1993.

GRASS, Günter. **O tambor**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1959.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue e outros ensaios: ciência, tecnologia e feminismo-socialista nos anos 1980*. Tradução de Cristina Buarque et al. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

- HARVEY, David. **A condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAYLES, N. Katherine. **How We Became Posthuman:** Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Tradução de Fausto Castilho. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HERCULANO, Alexandre. **O Monge de Cister.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1848.
- HOOKS, bell. **Teoria feminista:** da margem ao centro. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro:** o desejo chamado utopia e outras ficções científicas. Tradução de Henrique Tavares Duarte. São Paulo: Boitempo, 2007.
- JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios.** Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.
- JUNG, C. G. **Symbols of transformation:** an analysis of the prelude to a case of schizophrenia. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 2014.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- KAFKA, Franz. **O processo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária.** Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco:** configuração na pintura e na literatura. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano:** a doença para a morte. Tradução de Alvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KOVADLOFF, Santiago. **A vida como enigma:** reflexões filosóficas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror:** ensaio sobre a abjeção. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Couto. Campinas: Papirus, 1980.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval.** Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito:** ensaio sobre a exterioridade. Tradução de José Raimundo Maia Neto. Lisboa: Edições 70, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e a afirmação do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Maria Zilda Ferreira Cury. **A mulher doente:** visões da histeria. In: COSTA, Jurandir Freire da (Org.). História da psiquiatria no Brasil: estudos contemporâneos. São Paulo: Hucitec, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO ANTUNES, António. **Memória de elefante.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopeia burguesa.** In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Lisboa: Estampa, 1970. (publicado originalmente em 1934).

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico.** Lisboa: Estampa, 1978. (publicado originalmente em 1935).

LUKÁCS, György. **A teoria do romance.** Tradução de Anna Maria Kapeller. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACEDO, Helder. **Partes de África.** Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

MÃE, valter hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, valter hugo. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MÃE, valter hugo. *O nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MÃE, valter hugo. *O remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

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

MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1967.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (Rev.). **Antologia do conto fantástico português.** 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 1985.

MOOSBURGER, Laura B. **Rilke e a religião poética:** uma herança romântica. *Revista da Universidade de São Paulo*, São Paulo, SP, Brasil, 2024. DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2024.46443>.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OTTO, Rudolf. **O sagrado.** Tradução de Walter O. Schlupp e Fernando Altemeyer. São Leopoldo: Sinodal; São Paulo: Paulinas, 2007.

PAULA, Adna Candido de. **Explicar e compreender:** por uma teoria literária teológica-religiosa. In: SPERBER, Suzi Fankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura –Questões teóricas e de hermenêutica.* Campinas: UNICAMP-IEL-Setor de Publicações, 2011, p. 21-31.

PAULA, Adna Candido de. A Teoria da Interpretação e a Hermenêutica Bíblica de Paul Ricoeur. In: **Teoliterária:** Revista de Literaturas e Teologias. Vol 2, Nº. 4. São Paulo: PUC-SP, 2012, p. 240-252.

PAULA, Adna Candido de. **A Teia Dialógica da Teoria Literária:** Uma Proposição Hermenêutica, disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ADNA_PAULA.pdf> Acesso em 20/05/2025

RABATÉ, Dominique. **La littérature est une affaire politique.** Paris: José Corti, 2010.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo: 1950-2010.** Lisboa: Dom Quixote, 2012.

REBELO DA SILVA, Luiz Augusto. **A mocidade de D. João V: quadro da sociedade portuguesa no século XVIII.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1852.

REBLIN, Filipe. Vamos nós ao nosso reino. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 4, n. 7, p. 121–134, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol4-07/8%20Vamos%20ao%20nossa%20reino.Filipe%20Reblin%20PRONTO.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2025.

REIS, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século.** In: SARAIWA, António José; REIS, Carlos (org.). *História da literatura portuguesa: do neorealismo ao pós-modernismo.* Lisboa: Editorial Caminho, 2005. v. 9, p. 289-310.

RILKE, Rainer Maria. **O livro das horas.** Tradução de Hilke Maurer. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ROAS, David. **Teoria de lo fantástico.** 2. ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.

- ROAS, David. **Tras los límites de lo real:** una definición de lo fantástico. Barcelona: Páginas de Espuma, 2011.
- RUSSO, Mary. **O feminino grotesco:** corpo cômico e teoria. Tradução de Gabriela Aguerre. Rio de Janeiro: Autêntica, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica.** Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SENA, Jorge de. **O físico prodígio.** Lisboa: Portugália Editora, 1977.
- SHKLOVSKY, Viktor. **A arte como procedimento.** Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Editora 34, 2019.
- SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady:** Women, Madness, and English Culture, 1830–1980. London: Virago Press, 1985.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2014.
- SIMÕES, João Gaspar. **História da literatura portuguesa.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.
- SONTAG, Susan. **A doença como metáfora e a AIDS e suas metáforas.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. **Dante da dor dos outros.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOYINKA, Wole. **Myth, literature and the African world.** Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SOYINKA, Wole. **The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy.** In: Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture. Nova Iorque: Pantheon Books, 1994, p. 27-39. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Revisão de Rafael Vieira Menezes Carneiro.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A crítica pós-colonial:** uma antologia. Organização de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2017. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça.** Tradução de José Carlos González. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos.** Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2010