



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADE - CAMPUS III
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

ALESSANDRA DO NASCIMENTO COSTA

**ENTRE MORTES E MELANCOLIAS:
A RESSIGNIFICAÇÃO DOS AFETOS EM A *DESUMANIZAÇÃO*,
DE VALTER HUGO MÃE**

**GUARABIRA-PB
2019**

ALESSANDRA DO NASCIMENTO COSTA

**ENTRE MORTES E MELANCOLIAS:
A RESSIGNIFICAÇÃO DOS AFETOS EM A *DESUMANIZAÇÃO*,
DE VALTER HUGO MÃE**

Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Letras.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof. Dr^a Rosângela Neres Araújo da Silva.

**GUARABIRA-PB
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C837e Costa, Alessandra do Nascimento.
Entre mortes e melancolias [manuscrito] : a resignificação dos afetos em A desumanização, de Valter Hugo Mãe / Alessandra do Nascimento Costa. - 2019.
67 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2019.
"Orientação : Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva, Coordenação do Curso de Letras - CH."
1. Narrativa contemporânea. 2. Resignificação e Afetos. 3. Valter Hugo Mãe. 4. Melancolia. 5. Afetos. 6. Morte e Melancolia. I. Título

21. ed. CDD 801.959

ALESSANDRA DO NASCIMENTO COSTA

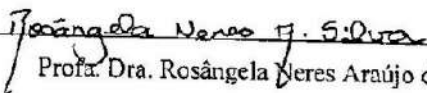
ENTRE MORTES E MELANCOLIAS:
A RESSIGNIFICAÇÃO DOS AFETOS EM A *DESUMANIZAÇÃO*,
DE VALTER HUGO MÃE

Trabalho de Conclusão de Curso em
Licenciatura Plena em Letras da
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
licenciada em Letras.

Área de concentração: Literaturas de
Língua Portuguesa

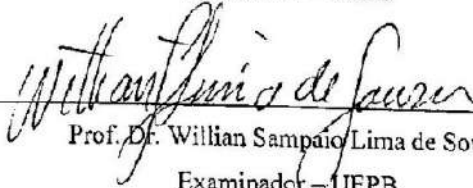
Aprovado em: 02/06/2019.

BANCA EXAMINADORA



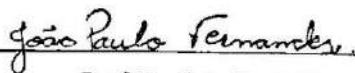
Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva

Orientadora - UEPB



Prof. Dr. Willian Sampaio Lima de Sousa

Examinador - UEPB



Prof. Dr. João Paulo Fernandes

Examinador - UFPB

A todos/as aqueles/as que encontram na literatura calma para suas tempestades, afago para sua mente e companhia para sua solidão, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A deus (com “d” minúsculo, não pela descrença, mas por ser significado sem definição).

À minha orientadora Rosângela Neres, por ter me apresentado à obra, o autor e o espelho que eu tanto procurava para a consolidação desta pesquisa.

Ao meu pai, José Miguel, por me consolar nos momentos tristes e sorrir comigo nos momentos felizes.

À minha mãe, Josineide, por me (re)produzir todos os dias, enquanto coragem, sabedoria e experiência.

A todos/as os/as professores/as que me inspiraram, não só na minha formação profissional, como também na minha formação reflexiva, crítica e humana.

A Alexandre Araújo, por ser mestre, exemplo, amigo e, especialmente, por orientar minha mente e meu espírito.

A Wellington Silva, por me dar calma e incentivo.

À Márcia pela compreensão, oportunidade e carinho.

A Walberg, irmão-coração, por ser presente, confiança e refúgio; por acreditar em mim, quando eu mesma não acreditei.

A Jeferson, irmão-sangue, por ser proteção e admiração.

À Nyanne, por ter me dado sorrisos, quando eu só conseguia enxergar o cansaço.

À Cidinha, por me dar morada a cada conversa e, principalmente, me permitir não esconder o que sou.

A Matheus, por ser carinho e conforto.

A Josias e Luana por serem colo, aconchego e abrigo.

A Eduardo, Adriana, Liliane, João Potter, João Victor, Gefferson, Felipe, Álex, Larissa, Ana Virgínia, Gabes, Danilo, Antônio, Camila, Christian, David, Jéssica, Júnior, Alberto e todos/as os/as outros/as que conheci na UEPB e me deram a mão, o abraço e a amizade.

A Rômulo, Ryan, Evandro Samuel e Lívia pelos sorrisos contagiantes e as palavras mais sinceras.

A Samuel Nicolas e Joana Talita por me fazerem enxergar o lado mais sensível do mundo.

Por fim, a todos/as aqueles/as que irão enxergar um pouco de si neste trabalho.

As palavras têm a leveza do vento e a força da tempestade.

(Victor Hugo)

O melhor de tudo é o que penso e sinto, pelo menos posso escrever; senão, me asfixiaria completamente.

(Anne Frank)

É o amor, não a vida, o contrário da morte.

(Roberto Freire)

RESUMO

Nas narrativas contemporâneas o ser fictício tem se aproximado cada vez mais do ser real. A variedade de elementos, psíquicos, sociais e culturais têm tornado os personagens mais complexos, isto é, mais plurais, como o próprio sujeito humano. Logo, a representação existencial desses personagens conecta obra e leitor na medida em que este se reconhece na narrativa. A presente pesquisa, pois, analisa a personagem Halla (Halldora), do romance *A desumanização* (2017), de Valter Hugo Mãe, na perspectiva de explorar as condições existenciais da personagem atreladas às condições naturais da vida humana, das quais destacaremos a morte, a melancolia e a resignificação dada aos afetos. Para fundamentarmos esse estudo, utilizamos das concepções teóricas de Forster (2005), Candido (2002) e Compagnon (2009) na composição analítica da narrativa; de Freud (2010), Hassoun (2002) e Kristeva (1989), bem como de Morim (1988), Ariès (2012) e Scliar na constituição representativa entre a morte e a melancolia vinculada à personagem; e também os estudos de Bandler e Grinder (1986) na verificação do processo de resignificação, além de Damásio (2002), Aristóteles (2000) e Smith (1999), na composição dos afetos. Assim, refletimos a subjetividade expressa pela personagem, com a finalidade de pensarmos sobre a interioridade humana e as inquietudes que atingem seus sentimentos e emoções.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea. Morte e melancolia. Resignificação e afetos. Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT

In the contemporary narratives the fictitious being has come closer and closer to the real. The variety of elements, psychic, social and cultural have made the characters more complex, that is, more plural, as the human subject itself. Therefore, the existential representation of these characters connects work and reader to the extent that it is recognized in the narrative. The present research, therefore, analyzes the character Halla (Halldora), from the novel *The Dehumanization* (2017), by Valter Hugo Mãe, from the perspective of exploring the existential conditions of the character linked to the natural conditions of human life, from which we highlight the death, melancholy and resignification given to the affections. To substantiate this study, we used theoretical concepts from Forster (2005), Candido (2002) and Compagnon (2009) in the analytical composition of the narrative; Freud (2010), Hassoun (2002) and Kristeva (1989); as well as Morim (1970), Ariès (2012) and Scliar in the representative constitution between death and melancholy linked to the character; As well as Bandler and Grinder (1986), in the verification of the process of resignification, besides Damásio (2002), Aristotle (2000) and Smith (1999) in the composition of affections. Thus, we reflect the subjectivity expressed by the character, with the purpose of thinking about human interiority and the anxieties that affect their feelings and emotions.

Keywords: Contemporary narrative; Death and melancholy; Reassignification and affections; Valter Hugo Mãe.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	PERDA E SUBJETIVIDADE SOB OS OLHOS DO TEMPO	14
2.1	A melancolia como inteiração da morte.....	15
2.2	As faces da melancolia.....	19
2.3	A representação da melancolia na literatura: do mal do século ao trágico.....	23
2.4	A intensificação de tudo na linguagem crua de Valter Hugo Mãe.....	30
3	O EU E O OUTRO SOB OS OLHOS DO ÍNTIMO HUMANO	35
3.1	Morte e melancolia em <i>A desumanização</i>	37
3.2	De Halla a Halldora: a resignificação dos afetos.....	53
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

Pensar sobre literatura é, acima de tudo, pensar sobre representação, processo pelo qual tanto escritor como leitor estão atrelados. Através da transposição do real ao imaginário o escritor tem a oportunidade de caracterizar diferentes espaços culturais, políticos e sociais, bem como tem licença para dar novos significados ao que é visível aos olhos e dar vida a aquilo que só pode ser palpável pela mente. O leitor, por outro lado, no uso da sua particularidade subjetiva, tem acesso nas obras a uma versão de si, do outro e do mundo entre o tempo que já é histórico, está presente ou o que ainda pode estar por vir.

A prosa literária contemporânea se articula dessas propriedades, principalmente nas entrelinhas criativas do enredo para suscitar a percepção crítica e reflexiva sobre o que realmente pode ser crível e associável ao mundo real e a identidade do leitor. Falamos, pois, acerca de obras que questionam a existência partindo da própria representação da existência, nas quais seus personagens podem ser tão plurais quanto o sujeito que o lê.

Segundo Candido (2002) esses aspectos tem ganhado mais aporte e amplitude através do uso direto ou indireto de determinadas concepções filosóficas e psicológicas, que buscam explicar a aparência, o meio e a personalidade da sociedade e dos sujeitos nela inseridos. Logo, muitos escritores contemporâneos têm absorvido dessas influências elementos essenciais para a construção lógica dos personagens e de uma narrativa efetivamente verossímil.

Essas características estão bem delimitadas na linha de coerência crítica de Valter Hugo Mãe. Em suas obras o autor tem colocado em exposição as condições mais íntimas da natureza humana, como a morte, a solidão, a saudade e o tempo, bem como tem exposto a diversidade subjetiva que cada sujeito pode ter na sua forma de conhecer a si e de (se) reconhecer o (no) outro. São romances, portanto, que focam na constituição psíquica dos personagens – como caricaturas múltiplas do grotesco e do sensível, pelo qual qualquer indivíduo real pode ser ou se tornar.

Portanto, a presente pesquisa tem como finalidade explorar a complexidade dos traços subjetivos e afetivos, em especial, da personagem Halla (Halldora), no romance *A desumanização* (2017), de Valter Hugo Mãe. A narrativa em primeira pessoa nos dá acesso direto ao (in)consciente da personagem, de modo que nos possibilita adentrar na profundidade dos seus sentimentos expostos. Assim, buscamos analisar como a constituição da protagonista deste romance integra a representação da morte, da melancolia e da ressignificação dos afetos.

A desumanização (2017) é uma obra que envolve a pluralidade das emoções e dos sentimentos sob a perspectiva simbólica da morte, tanto do eu quanto do outro. Halla, bem como os demais personagens, são seres que não se esgotam entre suas características, há sempre o surgimento de novos traços que englobam seu modo de pensar e agir. O estado melancólico da personagem, por exemplo, pelo qual buscamos analisar, oscila de acordo com suas reações, igualmente aos significados que são dados aos seus afetos que se modelam de acordo com suas experiências.

Tendo em vista o que Candido (2002) nos diz sobre os diferentes aspectos históricos, psíquicos e sociais que podem estar atrelados ao conjunto do romance (pós) moderno e acerca da construção complexa dos personagens, entendemos que utilizar apenas de um determinado aporte teórico não nos dará tanto suporte para compreender a constituição da narradora-protagonista de *A desumanização* (2017).

Desta forma, para nortear a fundamentação teórica deste trabalho utilizamos a abordagem metodológica analítico-descritiva baseada nas seguintes concepções: na teoria literária, em especial, de Forster (2005), Candido (2002) e Compagnon (2009) para identificarmos a composição narrativa; na historiografia, principalmente de Morim (1988), Ariès (2012) e Scliar (2003) para explorarmos a representação da morte e sua vinculação com a melancolia; na teoria psicanalítica de Freud (2010), Hassoun (2002) e Kristeva (1989) para analisarmos o estado de melancolia da personagem; e nas especulações dos autores Bandler e Grinder (1986) para refletirmos o processo de ressignificação, além de Damásio (2002), Aristóteles (2000) e Smith (1999) para nos apoiarmos na composição dos afetos.

Isto posto, a pesquisa está dividida em dois capítulos principais. No capítulo *Perda e subjetividade sob os olhos do tempo*, partimos da Idade Média e percorremos todo o processo representativo da morte e da melancolia até chegarmos à literatura contemporânea de Valter Hugo Mãe. Para isso, construímos quatro subcapítulos, nos quais buscamos evidenciar ao fim de cada um os aspectos que utilizamos na análise do romance. No primeiro, *A melancolia como inteiração da morte*, e no segundo *As faces da melancolia* buscamos realizar uma contextualização historiográfica com objetivo de fragmentar o percurso histórico-representativo tanto da morte quanto da melancolia, respectivamente. Já no terceiro, *A representação da melancolia na literatura: do mal do século trágico* focalizamos na representação da melancolia na literatura, atrelando as características do movimento romancista e do drama moderno. Em seguida, no quarto, *A intensificação de tudo na linguagem crua de Valter Hugo Mãe*, exploramos a composição da literatura pós-moderna, com foco na construção da narrativa valteriana.

Posteriormente, no terceiro capítulo, *O eu e o outro sob os olhos do íntimo humano*, abordamos a análise propriamente dita da construção simbólica da personagem Halla. Nesse sentido, buscamos abordar a complexidade da protagonista em duas partes: em um primeiro momento, o subcapítulo *Morte e melancolia em A desumanização*, através do qual esmiuçamos as características do estado de melancolia, não só da protagonista, como também dos demais personagens, além do espaço do enredo; em um segundo momento, pelo subcapítulo intitulado *De Halla a Halldora: a resignificação dos afetos*, abordamos o amadurecimento da personagem diante do novo significado que ela molda sobre seus sentimentos e emoções.

Por fim, concluímos com nossas reflexões acerca de como obra e personagem se conectam com a realidade, atravessando desde os problemas sociais aos mais íntimos que constituem o sujeito humano. Evidenciando o romance *A desumanização* (2017) enquanto tipo de denúncia ao que pode destruir interiormente a humanidade, este trabalho, portanto, é uma, dentre tantas outras formas, de reafirmá-la. Sendo assim, o resultado não somente de teoria e análise, mas também de representação, transposição de pesquisadora para pesquisa.

2 PERDA E SUBJETIVIDADE SOB OS OLHOS DO TEMPO

Nortear o espaço melancólico na sociedade contemporânea concerne em retomar a evolução do sentimentalismo e da subjetividade humana à frente das suas perdas. Falamos, portanto, a respeito das relações do sujeito diante da morte, física ou simbólica, e como este exprimiu e agora exprime seu estado de sentir, compreender e receber a dor da partida do outro ao decorrer do tempo.

Para Freud (2010), na sua obra *Luto e Melancolia*, quando nos atentamos sobre a reação da perda, nos aproximamos de dois processos: o luto e a melancolia. A construção sentimental entre ambos é semelhante, neles a tristeza e a falta são alguns dos sentimentos que contornam o indivíduo que perdeu alguém ou algo. No entanto, enquanto no primeiro existe um processo de aceitação da perda, no segundo há a reação oposta, o sujeito não consegue suportá-la e, além disso, passa a culpar a si próprio pela morte do outro.

Desta forma, explorar a universalidade melancólica é inteirar-se da existência da morte, logo, tal como mostra Santos (2009), para nos aprofundarmos na primeira, precisamos pressupor a significação da segunda. Observamos, assim, que o processo pelo qual a morte e a melancolia foram vistas pela história modificou tanto a maneira de pensar, como de reagir a elas. São diferentes momentos que influenciam os contextos sociais, culturais, políticos e, literários, até a atualidade.

Sobre este último, Hassoun (2002) questiona como a morte e a melancolia que marcam as obras literárias tem influência na vida dos seus autores. Para ele, existe a possibilidade de que esses utilizem das suas produções como construção particular do seu objeto de luto. Por outro lado, ele também explica como a imagem do melancólico pode inspirar a expressão subjetiva de nós mesmos:

O melancólico suscita narrações sem ficção, de tanto que parece carecer, no próprio lugar dos seus escritos presos num reexame infinito, daquilo que dá à escritura a sua gravidade: a margem. Pois se esta representa graficamente o lugar da respiração, o lugar em que o Outro – como leitor é convocado a se apropriar do texto a fim de descrever suas reflexões, seus rabiscos, suas manifestações de vida, suas interpretações [...] (HASSOUN, 2002, p. 119).

À vista disso, entendemos que o que envolve e conecta a representação da morte e da melancolia na literatura contemporânea e, logo, na linguagem do escritor Valter Hugo Mãe, não é somente expor a forma como elas atingem o sujeito, mas também explorar o modo

como elas são vistas pelo autor e pela sociedade, um processo de identificação que pode suscitar no leitor o entendimento sobre suas próprias inquietudes.

2.1 A melancolia como inteiração da morte

A morte, enquanto ato, contorna o fim do corpo físico e, enquanto abstrata, envolve a consciência e o sentido da vida humana. Atualmente, muitos a relacionam à passagem para a imortalidade e outros, assumem-na, apenas, como finitude dos seus dias na Terra. Contudo, todas essas possibilidades são precedidas pelo medo de como ela irá levar a vida de si e do outro.

De acordo com Morin (1988), ao nascer, o indivíduo não tem ciência sobre o sentido da morte, no entanto, é possível compreender que, na maior parte da sociedade ocidental, ao passo que se consegue ter conhecimento sobre ela, nega-se sua existência e prioriza-se a individualidade do sujeito. De certa forma, essa aversão concentra-se como um mecanismo de defesa exposto para evitar a angústia que a morte pode causar. Segundo o autor:

A mesma consciência nega e reconhece a morte; nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento. É certo que parece germinar já uma contradição no interior destes dados primeiros da consciência. Mas essa contradição não nos teria por agora detido se, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no sio dessa indivisão de origem não houvesse, não menos originalmente, uma zona de mal-estar e de horror (MORIN, 1988, p. 26).

Ao longo do processo histórico da humanidade, por muitas vezes ou quase sempre, as descrições sobre a morte trouxeram diferentes visões sobre ela, sendo apresentada como resultado de guerras, explorações humanas, epidemias, desastres naturais, entre outras consequências. Porém, seus significados foram construídos aos poucos, de acordo com a construção cultural do sujeito em sociedade. Assim, a percepção sobre a morte no decorrer do tempo fora vista por diferentes formas. Morin (1988) destaca algumas destas de acordo com as primeiras visões da civilização arcaica:

A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma ideia, mas sim uma imagem, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se quisermos. Efectivamente, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela ainda como um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo (MORIN, 1988, p. 25).

Na Idade Média, conforme as análises de Ariès (2012), o conceito sobre a morte estava ligado, intrinsecamente, ao ritual de despedida: o enfermo ou ferido aguardava a morte, presentia sua chegada e organizava-se para partir. A resignação do enfermo, sendo assim, coabitava com a ideia de alguma recompensa pós-morte. Ariès (2012) defende também que os rituais daquela época refletiam em receitas, prescritas por litúrgicos e bispos que, tanto ricos como pobres, seguiam minuciosamente para alcançar a absolvição de seus erros.

Além disso, no momento da consumação da morte os representantes religiosos dividiam o funeral em uma sequência de quatro partes, cujas características perpassaram os séculos e ainda são evidentes nos dias atuais. Uma delas, a primeira, corresponde ao processo de luto que, na época, correspondia a toda manifestação de dor dos próximos que acompanhavam aquele que já estava morto. A respeito dessa etapa o autor assinala:

[...] a mais espetacular e a única dramática em todo o ritual da morte, era o luto. As mais violentas manifestações de dor (sinônimo de luto) explodiam logo após a morte. Os assistentes rasgavam suas roupas, arrancavam a barba e os cabelos, esfolavam as faces, beijavam apaixonadamente o cadáver, caíam desmaiados e, no intervalo de seus tranSES, teciam elogios ao defunto [...] (ARIÈS, 2012, p. 107-108).

Essas primeiras asserções já revelavam bases para os estudos psicanalíticos do século XX, cujas apropriações, basicamente, voltavam-se aos indivíduos que, não conseguindo aceitar a perda, não conseguiam finalizar o processo do luto, e ficavam propensos ao desenvolvimento de sentimentos melancólicos sobre seu corpo e consciência.

Como consequente, Ariès (2012) infere que ao final da Idade Média a ideia de morte assume, em suas vertentes, temas macabros – cujos fragmentos culturais resistem até hoje. Desse modo, a dificuldade de aceitar a mortalidade começou a percorrer, precisamente, a sociedade medieval quando, na medida em que o período renascentista descentralizava a ideia de vida após a morte e expressava a ânsia de viver o amor a terra.

De acordo com o autor, no século XV – um século depois da Peste Negra assolar a Europa e propagar o medo do adoecer – as imagens macabras associadas à morte apropriaram-se de um tom mais lúgubre, correspondendo à fragilidade do ser humano diante do mundo. No que ele concerne como os fracassos e as decepções que qualquer um possa passar na vida, ao afirmar:

Cada um de nós alimentou desde sua juventude ambições que um dia percebe que jamais realizará. Falhou na vida. Esta descoberta, por vezes lenta, mas frequentemente brutal é uma terrível prova que nem sempre será superada. A decepção pode levar-nos ao alcoolismo, ao suicídio. O momento crítico em geral chega por volta dos quarenta anos, às vezes mais tarde e algumas vezes,

infelizmente, mais cedo. Mas sempre anterior aos grandes enfraquecimentos fisiológicos da idade, e à morte (ARIÈS, 2012, p. 147).

Portanto, entendemos que, ao passo que o sujeito torna-se consciente das suas fraquezas ele se torna propenso tanto a crença quanto a descrença de suas capacidades. Logo, a intensidade desses fatos pode ter exposto um tipo de sentimento melancólico sobre o homem medieval que se reconhecia enquanto ser frágil e impotente diante da morte do seu corpo físico.

Já na Idade Moderna, outro tom macabro da morte construiu uma ideia tenebrosa do corpo falecido. Ariès (2012) destaca que neste período, a decomposição cadavérica ocupou as artes e a literatura, transparecendo uma visão erótica e ao mesmo tempo mórbida do físico. A igreja, por sua vez, teve papel importante na disseminação destas concepções no objetivo de reaproximar a população ao teocentrismo. Logo, iniciou-se uma época de dualismo entre a fé e a razão, a religião e a filosofia, compreendendo ao período denominado como Barroco. Bem como afirma Scliar (2003, p. 77):

A ideia da morte enchia o intelecto de profundo terror, de luto por um mundo esvaziado e transformado em máscara — máscara que a dramaturgia recupera. Diante desse mundo queda-se o intelectual pensativo — e enlutado. Como o cristianismo medieval, o barroco exalta o tormento da carne, a ideia da Morte, ainda que em parte neutralizada pelo luxo e pela pompa.

Ainda segundo Scliar (2003), a dramaturgia barroca trouxe à vista, tanto no contexto histórico como no artístico, o contraste entre a Reforma protestante e a Reforma Católica. Diante dessa disputa, configurava-se um caráter melancólico em torno de uma população que se encontrava angustiada, dividida entre alcançar todos os prazeres da vida ou arrojarse distante das atitudes mundanas para alcançar a eternidade. Scliar (2003, p. 26) exemplifica que:

Na segunda metade do século XV apareceram as Artes moriendi [Artes de morrer], opúsculos de meditações e orações, muitas vezes ilustrados (com cenas de agonia, por exemplo), que se propunham a ensinar a arte de bem morrer. A Reforma manteve essa concepção. Para Calvino, a paixão de Cristo, sua agonia terrível, sua morte, importam até mais do que a ressurreição.

Assim, Ariès (2012) esclarece como, só com a chegada do século XIX, o medo da morte passa a silenciar suas representações. O indivíduo desta época não consegue mais se ver próximo a consciência de ser mortal. Para Morin (1988) a dor pela morte do outro compreende a perda da individualidade do mesmo, quanto mais ele esteve presente em sociedade, como familiar, amigo ou profissional, sendo reconhecido, respeitado e amado,

maior será a angústia perante a perda. O horror a morte corresponde à perda da forma única que cada sujeito possui e marca seus atos e vivências. Dessa forma, ele exemplifica:

[...] quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, quanto mais fica traumatizado; e quanto mais ele é afectado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da vida. A consciência realista da morte é traumática na sua própria essência (MORIN, 1988, p. 33).

Por outro lado, Elias (2012) defende que a incapacidade de nos colocarmos no lugar do morto é uma das, se não única, formas mais propensas de nos afastarmos da angústia, “exatamente porque a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte” (ELIAS, 2012, p. 10). Se direcionarmos o nosso olhar ao século XXI, podemos ressaltar que o sentimento de fragilidade, bem como de pavor ao corpo morto compreende ao duelo entre o apego à vida e o reconhecimento da morte como produto final dela. Sabendo que para muitos a aceitação da partida do outro e, ainda, do próprio eu, diverge da ânsia do sujeito conseguir alcançar sua felicidade, vivendo cada momento que desejar.

Isto posto, entendemos a partir dessas concepções, que o íntimo do ser humano é plural, as sensações e sentimentos que o completam podem camuflar ou extrapolar seu (in)consciente. Assim, viver o presente e esperar o futuro pode tanto se converter em esperança como em medo. Nessa perspectiva, ambos podem caminhar em equilíbrio ou um pode se sobrepor ao outro. Quando o medo pesa mais ou toma o lugar da esperança, tal como qualquer outro afeto positivo, atinge, gradual ou progressivamente, a sensibilidade física e emocional do sujeito. Dessa maneira, este poderá transformar todos os seus sentidos em tristezas, ansiedades e, logo, melancolias.

Diante disso, Peres (2010) aponta que a perda como um fato que está intimamente ligado a vida humana. Para sermos presentes, nós também nos constituímos de ausências, pois “somos herdeiros de uma perda” (PERES, 2010, p. 10). Sendo assim, estamos propícios a qualquer momento perder algo ou alguém, seja uma pessoa querida, um objeto ou idealidade. Porém, muitos de nós ainda não estamos preparados para lidar com essas faltas.

Nesse sentido, ao passo que percorremos a narrativa em *A desumanização* (2017), de Valter Hugo Mãe, abrimos espaço a esses sentimentos, expondo como as pequenas “dores” também nos preparam para as maiores. Da mesma forma que enfrentar as falhas e as lembranças dolorosas fortalece a possibilidade de realizar atos antes inimagináveis. Portanto, analisar a morte, bem como a melancolia, na obra, é reafirmar a sua existência e reconhecer a sua capacidade de conflitar o ser humano antes mesmo de atingi-lo.

2.2 As faces da melancolia

A exploração da melancolia tem ganhado espaço em diferentes áreas do conhecimento e perspectivas: no passado vista como doença física (CORDÁS; EMILIO, 2017), depois como pecado (SCLIAR, 2003) e, mais tarde, um tipo de predisposição da mente (FREUD, 2010). As vertentes sobre a melancolia, portanto, não se limitam apenas a uma concepção crítica. Da antiguidade a contemporaneidade, ela tem se tornado objeto de estudo na Medicina, Psicologia, Filosofia, Sociologia, bem como tem sido representada nas Artes e na Literatura.

A representação melancólica, portanto, realça a capacidade que a consciência humana pode atingir: cada expressão individual que completa o estado do sofrimento apropria-se de uma noção coletiva do sentimento melancólico. A melancolia, desta forma, revela a racionalidade e a subjetividade do ser humano. Logo, compreender este universo de sensações e sentimentos é contemplar os afetos que a dor pode causar e despertar no nosso (in) consciente e, ao mesmo tempo, externar a fragilidade do nosso corpo físico.

Segundo os autores Cordás e Emilio (2017), na Antiguidade Clássica, Hipócrates, considerado pai da medicina, se dedicou principalmente a classificação clínica das doenças mentais. Ele relacionou o corpo à mente e compreendeu que a saúde humana estaria ligada ao equilíbrio das emoções. Assim, ele identificou a melancolia como produtora da bilis negra, consequente do estado prolongado da tristeza ou do medo.

Já o autor Lima (2017) contribui com esse pensamento ressaltando, no entanto, que as descrições do médico voltavam-se, apenas, a condição física do corpo, sendo a melancolia entendida somente como causa de um desequilíbrio fisiológico, cuja cura ou alívio ocorreria pela desobstrução do excesso de fluxos sanguíneos. Ele ainda marca como a melancolia fora constituída nessa época:

[...] as três modalidades reconhecidas da melancolia: (1) localizada no cérebro; (2) decorrente de a bilis negra passar a se encontrar em todo o corpo; (3) originando-se na região estomacal, localizava-se nos órgãos digestivos e provoca a hipocondria. A participação do médico cumpria-se de modo semelhante por provocar a diminuição da substância nefasta, o que se dava fosse pela vaporização, fosse por sacudir o cérebro (LIMA, 2017, p. 22).

Diante disso, a colocação de Scliar (2003) reforça que no período medieval a supremacia do clero cristão marcava o corpo como portador do sagrado. Portanto, tudo aquilo que adoecesse o corpo ou modificasse o estado de espírito, seria considerado como profano e qualificado como pecado. Scliar (2003) compreende que, a gravidade do estado de tristeza do melancólico comprometia os laços divinos com o humano. Assim, a melancolia dessa época

fora identificada como condição da acídia (ou acédia, como alguns autores denominam), termo atribuído a “solidão, mas também as tentações da carne” (SCLIAR, 2003, p. 61), enquanto pecado responsável por afastar o desejo pela vida e ao mesmo tempo o amor por Deus.

Todavia, Cordás e Emilio (2017) apontam como essa visão pecaminosa perdeu força com a chegada do Renascimento e ascensão da Idade Moderna. Dado que este período é marcado pela dualidade de significados, o conceito sobre a melancolia também não ficou para trás: é nessa época que a melancolia se distancia propriamente da sua condição enquanto doença e alcança representatividade nos espaços artísticos da Europa. Scliar (2003) contempla como a gravura “Melancolia I” (1514) de Albrecht Dürer e a obra *Anatomia da melancolia* (1621) de Robert Burton são as principais representações que marcam as primeiras expressões de subjetividade e filosofia acerca da melancolia.

Scliar (2003) caracteriza a arte de Dürer como a quebra da forma padrão que a melancolia estava sendo representada até o momento. Para ele, a partir da simbologia dessa imagem “a melancolia já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora” (SCLIAR, 2003, p. 67). Já Cordás e Emilio (2017) explicam que Burton salientava na sua obra a predisposição melancólica como propícia ao desenvolvimento de doenças, no entanto, a mesma teria seu lado positivo, compreendido pela apresentação “de grande sabedoria, sensualidade poética, profunda inclinação religiosa e filosófica” (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 89).

Isto posto, seguindo as considerações de Cordás e Emilio (2017), é a partir do final do século XVIII, com a chegada do movimento Iluminista e das Revoluções Francesa e Industrial, que as concepções críticas sobre a sociedade ganham novas vertentes. Segundo os autores, o avanço tecnológico e político ascendem e o dogmatismo religioso afasta-se consideravelmente das teorias filosóficas e médicas. Diante das mudanças intelectuais datadas da época, a melancolia passa a ser percebida como resultado de uma excitação ou colapso nervoso, cujo tratamento consistia em banhos, dietas e outras restrições físicas, no objetivo de reconhecer a razão e reestruturar o pensamento (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 102). Ainda sobre a relação entre corpo e melancolia os autores afirmam:

Para Cullen (a mais influente contribuição do século para toda a medicina europeia), na melancolia ocorreria uma alteração da função nervosa, e não, como “outrora” se pensava, dos humores. Assim, a melancolia explicada ao se compreender que diferentes partes do cérebro estão, em um mesmo e determinado momento, em estado desigual de “excitação” e “colapso”. Essa instabilidade primária levaria, então, à incapacidade de associar as ideias e executar o julgamento como descrito (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 100).

Nessa perspectiva, Peres (2010) acrescenta que no início desse período a ideia de melancolia aproximava-se das qualidades compreendidas entre o físico e o emocional – “solidão, inibição, amargura e tristeza” (PERES, 2010, p. 17) – e ao final do mesmo, a teoria médica passou a constituir um novo ramo voltado especificamente ao estudo dos conflitos mentais. É, portanto, a partir do século XIX que as novas formas de se refletir sobre as doenças mentais ganham reconhecimento e consolidação, “como é o caso da leitura da psicanálise e da psiquiatria biológica” (PERES, 2010, p. 18).

De acordo com Quinet (2002) em 1894 o psiquiatra francês Ségla caracterizou a dor moral como sintoma característico da melancolia. Essa dor, segundo ele, seria originada por perturbações na “esfera corporal e na esfera do pensamento”, cujo desdobramento e efetivação seriam direcionados às chamadas “paixões tristes”. Ou seja, “ao simples abatimento, a apatia, o tédio até a angústia, o terror ou o estupor”, bem com os “delírios de ruína, incapacidade e autoacusação” sobre o corpo (QUINET, 2002, p. 222).

Por outro lado, com o início da Idade Contemporânea o progresso impulsiona uma nova constituição social. Cordás e Emilio (2017) exploram que, a partir dessa nova era, o desenvolvimento do capitalismo atinge seu ápice e a sociedade ganha uma nova divisão de classes: burguesia e proletariado; ricos e pobres. Com o avanço industrial e tecnológico as informações chegam ao outro com mais facilidade e as relações de interação tornam-se mais rápidas e globalizadas. Logo, a atualidade exige a apropriação máxima do tempo, aproveitá-lo fortalece a economia – como diz o provérbio “tempo é dinheiro”.

Na mesma perspectiva, Quinet (2002) argumenta como a busca incessante da sociedade atual por consumir e realizar cada vez mais seus desejos promulga para a construção de uma civilização deprimida. A idealização por novos padrões de cultura, beleza e hierarquia sentenciam a população moderna para sua exaustão física e emocional. Como coloca o autor, as relações sociais tem se voltado, não mais para o estar com o outro, mas o estar centrado “na manipulação de bens e mensagens” (QUINET, 2002, p. 90).

Para Freud, consoante aos seus estudos em *O mau-estar na civilização* (2010), o avanço iminente da civilização implica, consequentemente, um preço: nossa felicidade. O autor coloca que, quanto mais buscamos nos proteger do sofrimento a sociedade utiliza dele para nos ameaçar e, ainda mais, reflete como o quão espantoso esse pensamento pode ser. No entanto, é possível compreender que as fontes de felicidade providas pelo progresso correspondem, muitas vezes, a espaços ilusórios ou com data de vencimento. Freud (2010, p. 57) comenta:

Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada. As etapas isoladas desse progresso são do conhecimento comum, sendo desnecessário enumerá-las. Os homens se orgulham de suas realizações e têm todo direito de se orgulharem. Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes.

Freud, até então, foi um dos principais analistas sobre a face atual do sujeito melancólico. É a partir das suas concepções em *Luto e Melancolia* (2010), que conseguimos compreender como quanto mais o ser humano sofre frustrações da sociedade, mais propenso ele fica ao sofrimento. Logo, o ressentimento pela felicidade perdida, ou não encontrada, pode levá-lo a melancolia. O psicanalista explica que, da mesma forma que o luto, a melancolia está associada à perda de um objeto, seja ele uma pessoa amada ou abstração (como a liberdade, por exemplo).

Porém, enquanto o primeiro é visto como um processo natural diante da morte, o segundo é considerado como uma “predisposição patológica” (FREUD, 2010, p. 129). Sendo assim, o objeto ou pessoa perdida pode, ou não ser, compreendido pelo sujeito, portanto, a melancolia pode corresponder a uma perda inconsciente, na qual o “doente” não identifica exatamente quem ou o que perdeu (FREUD, 2010, p. 131). Além disso, o melancólico, diferente do enlutado, pode direcionar a revolta da morte do outro sobre si, de modo autopunitivo e autodepreciativo. Argumenta o autor:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição [...]. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu (FREUD, 2010, p. 129 - 131).

Portanto, enxergar o mundo pelos os olhos melancólicos é estreitar (quase) todas as relações afetivas com o exterior. O universo do melancólico é dotado de ressentimentos na medida em que ele tem acesso as suas ausências. Ora, ele vive para morrer, ora, morre para encontrar a vida. Se pensarmos nos conflitos que compreendem a mente da civilização atual, poderíamos considerar, tal como alguns autores defendem, a melancolia de outrora como a depressão de hoje. No entanto, esta última atinge as áreas do conhecimento clínico, e nosso objetivo principal neste trabalho é exaltar como a subjetividade melancólica alcança com propriedade a ficção moderna. Diante disso, Lima considera (2017, p. 60) que é a sensibilidade do sujeito melancólico de sentir o mundo que conduz a arte. Ainda segundo ele:

A melancolia, provavelmente não no instante da sua maior intensidade, motiva uma reflexão no sentido pleno do temor – não é só sensível, mas também mental, não só sentida à flor da pele, mas meditada; provoca em quem a sofre conceber os meandros de sua incômoda companhia. São os meandros sonoros, plásticos, verbais da melancolia. [...] Se o estado melancólico admite um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística (LIMA, 2017, p. 60).

Desta maneira, uma vez que a arte imita a vida, a narrativa imita as sensações e os sentimentos humanos. O estado de tristeza, culpa e autocrítica são algumas das condições que completam o sujeito social, mas que ele ainda não sabe ou tem dificuldade de compreendê-las por completo. Aqui, os aspectos dessa sensibilidade melancólica serão essenciais para compreendermos a análise de *A desumanização* (2017). Veremos, assim, como a protagonista da obra desenvolve esse estado de emoções e, como o desenrolar da narrativa irá transcender a capacidade humana de culminar no trágico.

2.3 A representação da melancolia na literatura: do mal do século ao trágico

Na literatura, cada experiência estética, histórica e fatídica cede espaço do mundo exterior ao interior de uma obra – o irreal fantasia o real. Portanto, ver, sentir e transpor a vida sob o prisma da ficção é atrelar a realidade ao imaginário. Para Lima (2017), a exploração do irreal enquanto “objeto da arte” constitui a necessidade do sujeito social de suprir suas ausências (LIMA, 2017, p. 67/124). Sendo assim, ao encontrarmos a melancolia enquanto uma expressão da sensibilidade humana, estamos nos apropriando do que o autor argumenta sobre a carência do ser humano, e como este procura supri-la por meio do irreal na produção artístico-literária.

O Romantismo, até então, é uma das estéticas literárias que mais se apropria desses sentimentos. Tal como coloca Moisés (1985), o movimento romântico (1825-1865) mergulha na manifestação do caos interior: a expressão da sensibilidade envolve a manifestação do íntimo e das fraquezas do sentimento humano. De acordo com o autor, é nele que “o romântico por sentir melancolia e tristeza que, cultivadas ou meramente nascidas ou continuadas durante a introversão, o levam ao tédio, ao mal do século.” (MOISÉS, 1985, p. 142-143).

Nesse contexto, o mesmo tom lúgubre associado à imagem da morte que vimos no primeiro tópico, que segundo Ariès (2012) assolava o século XV, agora é característica também da literatura no século XIX. Moisés (1985) coloca que “a confissão de intimidades

sentimentais corresponde a descoberta de sensações ligadas à fragilidade e ao mistério dos destinos humanos, submetidos aos azares e à perpétua mudança de tudo” (MOISÉS, 1985, p. 143). É nesta estética, portanto, que o leitor se aproxima das narrativas, cujo enredo envolve, segundo o autor, duas saídas para o desespero: a fuga para suicídio ou a fuga para natureza – das quais, nos atentaremos sobre a primeira, como apogeu do sentimentalismo melancólico.

Para tanto, o Romantismo divide-se em três momentos, cujo segundo contempla inteiramente estas apropriações intimistas. Moisés (1985) descreve que a partir desta fase os escritores românticos integram-se totalmente a sensibilidade interior, voltam-se por completo a expressão do “eu” pessimista e angustiado com os desprazeres da vida, eles “ultrapassam os limites da estética e tornam-se os chamados ultra-românticos” (MOISÉS, 1985, p. 174). Wanderley (2010), outro autor que se apropria dessa percepção, explica que esta fase:

Trata-se de uma fratura sobressalente ao contexto do Romantismo idealista já assimilado essencialmente pelas produções filosóficas e críticas do período, cujo norte estará presentificado na esperança (*espoir*) e no sublime; enquanto o *mal du siècle* é sinônimo de fragmentação do ideal, fissura aberta e sem fundo, para a apatia, o desespero (*desespoir*) e o niilismo, em geral, ligados às disforias melancólicas literárias (WANDERLEY, 2010, p. 12).

No que diz respeito às especificações de Wanderley (2010) a expressão da melancolia, compreende ao seu “discurso disfórico”, ou seja, “à morte, a doença, a apatia, e ao desespero” como principal característica deste modo literário (WANDERLEY, 2010, p. 236). Logo, podemos compreender que este segundo momento, denominado de Ultrarromantismo ou “mal do século”, se deteve aos extremos do sentimentalismo, portanto, da subjetividade melancólica, tanto na prosa como, em especial, na poesia.

De acordo com Abdala Júnior e Paschoalin (1990) o “niilismo literário” das produções do Romantismo está ligado, frequentemente, à biografia do autor (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1990, p.80). Com efeito, essa instabilidade sentimental, muitas vezes, é própria dos escritores, isto é, eles não escreviam apenas como espectadores, mas também como viventes desses sentimentos. O que se insere nas reflexões aos olhos de Hassoun (2002, p. 151):

A literatura e a clínica nos ensinam: se o melancólico em sua solidão é subjetivamente a presa de um luto impossível e da recusa de uma morte que parece estar lá desde sempre, ele é também, à semelhança de certos autores cujas narrativas desenvolvem a inquietação infinita e desesperada que a sociedade suscita neles, bem perto desse novo “mal-estar da civilização”, aquele que responde irrisoriamente ao massacre com o humanitário e ao crime de massa por negação.

Escritores como Lord Byron (George Gordon Byron), Camilo Castelo Branco e Manuel Antônio Álvares de Azevedo tornaram-se grandes influências dotadas destes aspectos, caracterizando com maior intensidade a literatura ultrarromântica inglesa, portuguesa e brasileira, respectivamente.

A poesia de Lord Byron (1788-1824) instigou inúmeros autores a seguirem seu modo poético. Como mostra Carpeaux (2011), “o eu melancólico, revoltado e misterioso do poeta no centro, encantou a Inglaterra e a Europa inteira” (CARPEAUX, 2011, p. 1607). Para Cevasco e Siqueira (1985) Byron é o “protótipo da imagem do arrebatamento juvenil que se tem dos românticos. Libertário e aventureiro, morreu lutando pela independência da Grécia” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 50). Já Moisés (1985) explora o lado pelo qual “a vida boêmia e desregrada do Lord impulsionada pelo álcool e entregue a aventura das armas e do amor compreenderam-se a formas de suicídio lento, mas inevitáveis” (MOISÉS, 1985, p. 143). Nessas acepções, constatamos que Byron influenciou o ocidente espalhando um estilo mórbido, mas ao mesmo tempo íntimo de coragem para sustentar os vícios do seu corpo e da sua mente. Através de seus poemas, portanto, ultrapassou a disforia individual e instigou a representação de um desassossego coletivo, assim como assinala Carpeaux (2011):

Os inúmeros byronianos franceses, alemães, italianos, espanhóis, poloneses são, todos eles, desesperados, pessimistas ou ironistas como o Lord, imitando-lhe os gestos poéticos; pois ninguém se indignou moralmente. Para a Europa toda, fora da Inglaterra, criou Byron um novo tipo de poeta, até um novo tipo de homem, admiradíssimo e imitadíssimo (CARPEAUX, 2011, p. 1608).

De modo similar, Abdala Júnior e Paschoalin (1990) explicam que Camilo Castelo Branco arriscou escrever diferentes tipos de gêneros literários, tomando sua produção uma das mais vastas da língua portuguesa. Entretanto, foi na produção da prosa novelística ultrarromântica que ele ganhou maior destaque. Os autores ainda enfatizam que “há correlação entre o passionalismo das novelas camilianas e a vida de seu autor, onde se acumulam paixões e desgraças” (ABDALA JÚNIOR E PASCHOALIN, 1990, p. 89). Consoante ao que diz Moisés (1985), as construções narrativas de Camilo descrevem a “fatalidade do amor, com panoramas trágicos e dramáticos” de uma sociedade burguesa diante do julgamento social e religioso (MOISÉS, 1985, p. 181). Sob outra perspectiva, porém não oposta, Carpeaux (2011) analisa o sentimentalismo exposto na obra de Castelo Branco, o autor coloca que o romancista apresenta-se “gótico, e quando não é gótico, é sentimental e choroso até o ridículo [...]. com uma linguagem riquíssima de afetação” (CARPEAUX, 2011, p. 1687-1688). Compreendemos, à vista disso, que a melancolia dessas obras camilianas

resulta da não consumação do amor – o extremo do sentimentalismo, ora consequente do pecado, ora impossível aos olhos da sociedade. Em correspondência ao comentário de Moisés (1985):

A novela camiliana muda apenas e sempre no tocante ao enredo, embaralhado e variado até onde permitia a imaginação do ficcionista: altera-se constantemente disposição dos ingredientes, a tessitura episódica, o ponto de vista em que se coloca a novelística, mas o módulo central permanece invariavelmente o mesmo. Na verdade, parte sempre duma situação única para estabelecer em cada narrativa uma das inúmeras variações que lhe estão implícitas: sempre amor impossível e superior. Ou marginal aos preconceitos sociais, pois brota do mais fundo da carne e da alma, levando ao desvario os apaixonados com as promessas duma bem-aventurança via de regra malograda (MOISÉS, 1985, p. 180).

Já Álvares de Azevedo entrelaça a intensidade e a sensibilidade dos seus sentimentos tanto na poesia, como na prosa. Para Bosí (2006) a riqueza lexical que Azevedo utiliza em suas obras são reflexos das suas vivências de adolescente, próprias dos “aspectos mórbidos e depressivos” da sua rotina (BOSI, 2006, p. 111). Ligando esta percepção a de Veríssimo (2013), é possível perceber o conflito interior de Álvares. O autor destaca que os versos desse ultrarromântico “não são mais que manifestações explícitas da íntima angústia de sua alma de que, como verdadeiro poeta, ele fez deliciosas canções” (VERÍSSIMO, 2013, p. 320). Na opinião de Candido (2002) “Álvares de Azevedo descreve o drama interior, elaborando imagens que projetam as tensões do ser, de modo a resultar um tipo novo de composição poética” (CANDIDO, 2002, p. 99). Logo, suas obras ganham progresso através da subjetividade áspera. Entendemos, assim, que Álvares aproxima-se de temas mais obscuros, expondo seu íntimo melancólico como espelho das suas dores, assim como argumenta Veríssimo (2013):

Alegrias e tristezas chocam-lhe na alma jovem, ardente e ambiciosa, produzindo a ironia por vezes amarga de alguns dos seus poemas (*O poema do frade, Um cadáver de poeta, Ideias íntimas, Boêmios, Spleen e charutos*) os gritos de descrença e desesperança desses e de outros e de prosas como a *Noite na taverna*. Dessa ironia é ele o único exemplar na nossa poesia, como seria o instituidor nela dessa desesperação e descrença. De tal estado d’alma lhe veio, com o nimio subjetivismo, o sentimento ora acerbo, ora zombeteiro, da vida, e a carência ou a pobreza de impressões da natureza ou da sociedade na sua poesia (VERÍSSIMO, 2013, p. 319).

A vista dessas peculiaridades, percebemos como o sujeito/personagem ultrarromântico elabora a melancolia como chave para abrir a vivacidade do seu sentimentalismo. Moisés (1985) expressa que “o grande sonho de todo perfeito romântico é morrer na aurora da existência” (MOISÉS, 1985, p. 147). Reconhecemos, pois, a partir daqui, que o mal do século é constituído pela intensidade e tragicidade dos fatos. Este último representa uma das principais, se não maior, propriedade da expressão do “eu” melancólico nos desfechos das

obras. Em conformidade com o que diz Lima (2017) “a moldura do trágico sobrepõe-se aos outros (gêneros) e tão bem se ajusta ao sentimento da melancolia” (LIMA, 2017, p. 69). Sendo assim, a tragédia (como vertente do dramático) encaixa-se especialmente como tom e gênero literário que qualifica o movimento romântico e compreende, ao mesmo tempo, o espaço para a manifestação do estado melancólico.

De acordo com Maffesoli (2003) a arte e, por sua vez, a literatura possuem uma sensibilidade em “trabalhar, sublinhar” a experiência do trágico. Para ele todo gesto artístico que apresenta a intensidade trágica é o espelho da tragicidade sentida em menor grau na “vida corrente” (MAFFESOLI, 2003, p. 20). Outro autor, Szondi (2004) confere essa percepção sob a perspectiva do filósofo Solger (1829) quando explica que o sentimento trágico é justificado como característica inerente à existência humana:

O poder adverso que impela a ideia para um processo trágico, no qual a vitória só é possibilitada por meio do declínio não é mais o *fatum*, ou a necessidade do elemento objetivo, mas a existência do próprio homem.[...] A dialética trágica [...], é necessariamente uma característica própria da existência do homem (SZONDI, 2004, p. 46).

Para Puppi (1981), Aristóteles (1453) conceituou a tragédia originalmente como representação da figura do herói: vítima de um destino violento, conseqüente da ira divina. Contudo, Puppi (1981) pelo ângulo das relações contemporâneas, considera a expressão artística e literária do trágico enquanto símbolo de denúncia e exemplo. Segundo ele, a situação trágica configura-se como denúncia, na finalidade de representar o sofrimento diante das opressões políticas, sociais e mítico-religiosas dos sujeitos dentre seu “plano existencial” e a personagem trágica destaca-se como “figura de exemplaridade” no objetivo de refletir o sofrimento no público (PUPPI, 1981, p. 43). Nessa mesma linha de conceito, Machado (2012), sob o prisma do filósofo Schiller (1997) argumenta que:

Há duas condições necessárias para a existência do trágico: “*Em primeiro lugar*, uma representação viva do *sofrimento*, a fim de suscitar o afeto compassivo com a intensidade conveniente. *Em segundo lugar*, uma representação da *resistência* ao sofrimento, a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo”. Dos dois princípios constitutivos do sublime dinâmico [...] derivam as duas leis fundamentais de toda a arte trágica: a exposição da natureza que sofre e a exposição da autonomia moral no sofrimento [...](MACHADO, 2012, p.10).

Percebemos, pois, que a (ir)realidade da obra trágica pode refletir na identidade do próprio sujeito social, bem como pode fazê-lo experimentar determinados sentimentos acerca dos seus vínculos com a vida e o mundo. Além disso, Puppi (1981), sobre a relação denúncia/exemplo, ressalta que a emoção do leitor diante da obra pode levá-lo a se reconhecer

como personagem, a vítima da violência sofrida, bem como se colocar no lugar dela. Falamos, assim, de uma catarse literária, uma sensação que incomoda e ao mesmo tempo instiga seu público, sobre o efeito da qual, destaca o autor:

O efeito catártico sobre o público leva-o a solidarizar-se com a vítima e, portanto, a assumir a mensagem que ela própria é. A catarse atua sobre o público "lavando-lhe a alma", e simultaneamente "abrindo-lhe os olhos" para assim tirar a vítima da insignificância, da indiferença; da rotina, enfim, que a convivência com a violência poderia acarretar (PUPPI, 1981, p. 45, grifos do autor).

Na interpretação de Szondi (2004), agora sob a concepção de Goethe (1910), “a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu” (SZONDI, 2004, p. 49). Por assim dizer, o indivíduo é movido por seus desejos, por aquilo que ainda não lhe pertence. Para Hassoun (2002) “o desejo não tem por mestre nem a crueldade nem a plenitude, mas a falta” (HASSOUN, 2002, p. 70). Logo, o sentimento do ser humano diante da possibilidade de preencher esta última pode levá-lo a desistir dos seus anseios ou encorajá-lo a alcançá-los. A reação será consequência da causa, que poderá alegrar ou decepcionar. Esta última seria, pois, o que Machado (2012), desta vez sob a visão de Shopenhauer (1966), explica:

A vida governada pelo desejo não admite felicidade duradoura, é essencialmente sofrimento, um estado de infelicidade radical. O mundo humano é o reino do acaso e do erro. Viver é passar por uma série de grandes e pequenas infelicidades. Talvez não encontrássemos um homem, no final da vida, que desejasse recomeçá-la, e não preferisse a isso um nada. O mais célebre monólogo de Hamlet diz essencialmente que nossa condição é tão miserável que um não-ser absoluto lhe seria preferível. Nos Evangelhos, o mundo e o mal são considerados quase como sinônimos. A vida de cada homem, quando tomada em conjunto, é uma verdadeira tragédia. Os desejos nunca realizados, a dor a que a vida incessantemente nos expõe, as esperanças desfeitas por um destino impiedoso, os desenganos cruéis de que se compõe a vida, o sofrimento que vai aumentando e na extremidade de tudo a morte: eis o bastante para fazer uma tragédia (MACHADO, 2012, p. 78).

Isto, para Maffesoli (2003) é análogo aos excessos da geração atual: “as famílias plurais, ou os amores sucessivos e efêmeros, mostram isso no domínio dos afetos” (MAFFESOLI, 2003, p. 27). Rompemos, pois com determinadas estruturas sentimentais e logo após procuramos construir outras, novas – um ciclo que, essencialmente, move nossa realidade. No que defende Maffesoli (2003) “não existimos senão porque o outro, meu próximo, ou o Outro, o social, me dá existência” (MAFFESOLI, 2003, p. 32). Logo, ao passo que o ser humano busca intensamente preencher suas ausências, ele também se esquece daqueles que o cercam ou é esquecido pelos próprios. Só nos atentamos, portanto, para a partida do outro quando praticamente sentimos que perdemos uma parte de nós mesmos. Por

esse sentido, Goethe (1910, p. 190), na sua expressão mais íntima sobre o trágico, explica que:

A motivação fundamental de todas as situações trágicas é o aro de partir [*Abscheiden*], e nesse caso não é preciso nem veneno nem punhal, nem lança nem espada; também é uma variação do mesmo tema o ato de se separar de uma situação habitual, amada, correta, seja por causa de uma calamidade maior ou menor, seja por causa de uma violência sofrida, que pode ser mais ou menos odiosa (*apud* SZONDI, 2004, p. 50).

Hassoun (2002), nessa mesma perspectiva, explica que a figura melancólica possui desejos enigmáticos, cujos quais são cercados pelas ausências, pela “falta do reconhecimento do outro” (HASSOUN, 2002, p. 68). Na tragédia, esses traços moldam o ser melancólico e os seus anseios. Quando existir e viver transformam-se em dois termos distintos na vida do ser humano, este procura ou destituir-se da presença do outro e de si, ou ao contrário, busca preencher as ausências, luta para que não se perca nenhum dos dois. Dentre essas, a primeira escolha encaixa-se mais precisamente na consciência do melancólico. Ao que diz Hassoun (2002, p. 137):

O melancólico não parece dispor de nenhuma outra memória além daquela triste sorte que sofre. Os fragmentos erráticos de uma reminiscência seletiva parecem todos se ordenar em torno desse prejuízo cuja fórmula última é o sentimento de sofrer uma punição, e confinar o melancólico num universo de não-vida e não-morte.

Como coloca Szondi (2004) “acontecimentos dolorosos podem ser considerados terríveis e tocantes no mais alto grau quando ocorrem em relações de afeto” (SZONDI, 2004, p. 83). Assim, se vivemos, estamos automaticamente expostos a emoções, a experiências cujo efeito pode acordar diferentes sentimentos no nosso interior. Portanto, ao passo que as consequências trágicas afetam o individual e o coletivo as relações afetuosas também são modificadas, decerto resignificadas – ora se fortalecem, ora se esgotam. Sobre isso, Maffesoli (2003, p. 51), analisa que:

O trágico do instante não é mais que uma sucessão de atualizações: paixões, pensamentos, criações que se esgotam no ato mesmo, que não se economizam, mas que se gastam no instante. [...] Cada momento possui, de alguma maneira, a capacidade de expressar as múltiplas possibilidades que cada um tem a sua disposição, ou que um conjunto social contém por completo.

Em *A desumanização* (2017), será algo que veremos com prioridade sobre a protagonista: a transição dos seus afetos diante daqueles que partem e permanecem ao seu redor. A tragicidade dos fatos está exposta tanto ao físico, quanto ao simbolismo sentimental

da personagem (particularidade que analisamos como própria da melancolia). São diferentes perdas, cada qual com seu valor emocional, que pesam e movem os atos de Halla. O seu esforço (in) consciente diante da partida do outro e de si mesma será o elo principal para moldar seus medos, suas dores, seu destino e logo, a ressignificação dos seus afetos.

2.4 A intensificação de tudo na linguagem crua de Valter Hugo Mãe

O leitor que se deparar com as produções de Valter Hugo Mãe¹ provavelmente se sentirá desestabilizado ao final da leitura. Uma mistura de surpresa e revolta poderá se apropriar dos seus sentimentos, pois as narrativas do autor não amenizam os aspectos violentos e grotescos da condição humana, ao contrário, os colocam a vista de modo a atingir diretamente a sensibilidade de cada um que as lê. São enredos que cruzam com as formas de ver, receber e transmitir os afetos para com o outro e o próprio eu.

Se nos atentarmos as formas de relação interpessoal no contemporâneo, iremos perceber que por meio do progresso tecnológico o sujeito social tem conseguido alcançar diversos lugares virtuais, mas também tem se afastado do contato físico com o mundo concreto. Esse “isolamento” tem causado divergências nas relações afetivas da sociedade: a solidão tem estado mais presente; a intolerância tem causado mais ódio e; a morte tem sido mais buscada. Perguntas como “por que nos sentimos tão sozinhos se estamos rodeados por uma diversidade de tanta gente?” Ou, “se temos curado o corpo com mais facilidade, por que a nossa mente tem adoecido quase ou na mesma proporção?” são perceptíveis nos contextos sociais, políticos e educacionais com frequência. Algo que verificamos que Mãe sente a urgência de explorar, enquanto denúncia, a perda da essência humana.

Ora, se somos sociais, logo pertencemos a um coletivo. Ou seja, necessitamos do outro: de sermos reconhecidos, amados e compreendidos. À vista desses fatores, percebemos que Mãe tenta exatamente restituir essa necessidade de reconhecer a metade de si no outro. Nas suas narrativas, encontramos a descrição das particularidades mais íntimas do (e de) ser humano; que refletem sobre o melhor e o pior aspecto que podemos alcançar; representando o que podemos sentir e expressar no mundo, na vida e, portanto, na própria existência. São características explícitas em toda a sua obra e, especialmente, em *A desumanização* (2017):

¹ Tem naturalidade luso-angolana. Nasceu na Angola em 1971, mas fora morar em Portugal antes dos cinco anos de idade. É licenciado em Direito e tem pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea.

A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua expectativa. Sem ninguém nem no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Perece como uma coisa qualquer (MÃE, 2017, p. 24).

Diante desses e tantos outros aspectos sociais que culminam na humanidade, observamos que a linguagem de Valter Hugo vai de encontro às dores, às faltas, aos remorsos. São características que tornam sua produção como uma das mais reflexivas da literatura contemporânea. Particularidade que ligamos ao que Compagnon (2009, p. 51-52) ao analisar a utilidade da literatura, confere como “ensinar a melhor sentir”, isto é, abrir nossos sentidos a novas percepções, “depois de nos ter feito ver, respirar, ou tocar as incertezas [...] e os paradoxos que se escondem atrás das ações [...]”. Logo, os textos literários de Mãe nos falam sobre todos nós, e por assim dizer, nos provoca sentimentos de compaixão e alteridade.

Com efeito, essas são emoções que foram construídas sobre as obras literárias ao decorrer do tempo, uma vez que voltamos, principalmente, à representação que a literatura expôs no século XVIII e conseguiu alcançar mais profundamente no século XIX. De acordo com Compagnon (2009), no Século das Luzes, os valores racionais atribuíram à literatura o poder da “justiça e tolerância” – a cura para as presas do “obscurantismo religioso” e, portanto, a liberdade para o pensamento humano (COMPAGNON, 2009, p. 34).

Em seguida, como coloca Candido (2004), com o desenvolvimento do Romantismo, as condições de discriminação, pobreza e desigualdade ocuparam boa parte das obras literárias e, após, com o surgimento do movimento realista, ampliaram seu espaço de “denúncia retórica, ou de mera descrição” a uma imagem demasiadamente crítica dos problemas sociais (CANDIDO, 2004, p. 185).

Chegado o século XXI, as obras literárias passaram a apresentar temas mais intensos sobre a sociedade. Agamben (2009), ao tentar definir a contemporaneidade, explica que contemporâneo é aquele que propriamente sabe enxergar o lado obscuro do tempo, “aquele que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Hutchon (1991, p. 204), a partir da sua análise sobre o pós-modernismo, nos diz que a literatura contemporânea tem ensinado a reconhecer o sujeito por suas diferenças, ideologias e subjetividades. Algo que Schollhammer (2009) apoiado na concepção do “novo realismo”, esclarece como “uma prosa direta e pungente, sem rodeios nem floreios”, cujos escritores abordam precisamente os “temas convulsivos e procuram extrair deles sua máxima força [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 59).

Sendo assim, conferimos que não há mais, necessariamente, uma geração literária de amores ou sonhos idealizados. Os recursos contemporâneos citados dialogam com uma literatura expressiva, cuja construção reflete particularmente na identidade do sujeito, procurando externar, de uma forma mais crua e explícita, aquilo que ainda está no escuro, ou melhor, que a sociedade esconde. Portanto, entendemos que a produção do escritor contemporâneo procura moldar a sensibilidade do leitor, para que ele possa sentir e ver as condições e os sentimentos da humanidade de forma mais aguçada, argumentativa e compassiva.

Segundo os estudos de Forster (2005), o sujeito social não consegue descrever com tamanha veracidade suas sensações da mesma forma que as sente. É algo que se torna incompreensível quando ele tenta trazer esses sentimentos a “dimensão do explicável”. Por outro lado, o autor aponta que o romancista tem “vantagem” sobre isso. Essa dificuldade de se auto-explicar fortalece o impacto da obra na consciência do leitor. Assim, o romance “pode mostrar o curto-circuito do subconsciente em plena ação” (FORSTER, 2005, p. 67).

Logo, a intensidade de que falamos sobre as obras de Mãe compreendem a unidade que o autor cria entre a expressão densa dos fatos e a poeticidade que exprime os sentimentos dos personagens. A produção literária de Mãe desperta sensações que nos expõem a uma visão mais límpida e crítica, ou como coloca Forster (2005), que nos sirva de consolo. Falamos sobre a realidade que talvez ainda não sejamos capazes de enxergá-la sozinhos, mas que a obra nos dá espaço para refletir. Peculiaridade que, aliás, não está somente nos livros do autor, mas na sua própria vivência. Prova disso está na sua fala em entrevista à Revista *mais guimarães* (2014):

Há no que escrevo, a intenção de tornar ostensiva a estupidez e a violência de determinados gestos. É uma apresentação crua. Para que ninguém possa meter a cabeça debaixo da areia e fingir não saber. Eu procuro a intensificação de tudo. Da mesma maneira que muitos livros mudaram a minha vida, o que sonho é que os meus livros também possam mudar a vida, influenciar a vida, das outras pessoas, de um modo construtivo, criativo (MÃE, 2014, p. 08).

A perda e a subjetividade são as abordagens mais exploradas no ímpeto de cada narrativa valteriana. Quando, por exemplo, a morte leva a companheira do velho barbeiro Jorge e o seu sentido de ver o mundo com felicidade em *A máquina de fazer espanhóis* (2004); ou no momento em que oleiro Saburo é envolto pela perda da esposa e o artesão Itaro tem seus sentimentos endurecidos após perder seus pais em *Homens imprudentemente poéticos* (2009). Bem como a jovem Halla perde sua irmã gêmea Sigridur e, logo, seu sentido de viver em *A desumanização* (2017), objeto desta análise. A cada fala dos personagens as

palavras atingem nosso consciente, pesam, incomodam, nos enfurecem e nos aproximam diretamente da vulnerabilidade dos nossos afetos. Essas são sensações que Candido (2004) esclarece como produtos do papel construtor que a literatura nos possibilita. Para ele a obra literária pode atuar tanto no subconsciente como no inconsciente do leitor. Cada produção é de certa forma uma proposta de equilíbrio para as relações do sujeito com seus sentimentos:

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção [...]. Ela é, portanto, “um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 2004, p. 177).

Grandes nomes da literatura de língua portuguesa como José Saramago, Mia Couto e Ferreira Gullar reconhecem a capacidade de Mãe de realizar essa construção no leitor. Saramago (2015, p. 9), ao comentar a narrativa de *O remorso de Baltazar Serapião* (2009) denominou que o livro seria um tsunami: “um tsunami que trará algo de novo e fertilizará a Literatura. É impossível que não influa no que escreve daqui para adiante”. Gullar (2015, p. 8-9) ao expor seu sentimento sobre *O nosso reino* (2005) explica que a narrativa de Mãe passa inicialmente de um “sussurro de lembranças” a um enfurecimento da língua, tonando-se subversiva e depois “uma poesia em prosa”. Já Couto (2015, p. 11-12), no prefácio de *Contos de cães e maus lobos* (2011) escreve que “há na escrita de Valter algo que nos desconcerta e nos fragiliza” e aquilo que está em toda sua obra é “o questionar das nossas certezas mais fundas, uma visita às profundezas da alma”. Algo parecido com o que o historiador brasileiro Leandro Kamal (2017, p. 13) adverte ao leitor no prefácio de *A desumanização* (2017): “você não sairá ileso da leitura”.

Para Forster (2005) quando o romancista se vê diferente, ele também vê seus personagens diferentemente e, logo, possibilita alguma transformação. Ele explica que “se a natureza humana de fato se alterar, será porque os indivíduos terão conseguido olhar-se uns aos outros de um modo novo. Aqui e ali há algumas pessoas que estão tentando fazer isso – são muito poucas, mas entre elas há alguns romancistas” (FORSTER, 2005, p. 113). Consideramos que entre eles está Valter Hugo Mãe que busca, por meio das suas obras, quebrar a estética da individualidade. Ideia que ele expressa no compilado biográfico e bibliográfico publicado pela revista *Fronteiras do Pensamento*:

Eu combato a tirania da individualidade. Cada um de nós é uma figura coletiva, e a única forma de reclamarmos uma identidade humana é termos em conta os outros. Parece que criamos uma euforia por nós mesmos e quase nos convencemos de que somos autossuficientes e podemos rejeitar os outros. Essa solidão extrema como objetivo é uma forma de desumanização (2016, p. 9).

Assim, entendemos que na sua linguagem há a própria tentativa de humanizar. Existe um processo de refletir para se reconhecer. Isto é, refletir o outro para que o eu se identifique; e se reconhecer no lugar do outro para que encontre o verdadeiro sentido humano. Portanto, os livros de Mãe são “ladrões”, como o próprio autor coloca na narrativa de *A desumanização* (2017). Eles roubam-nos do mundo exterior e nos aproximam da nossa própria interioridade: “ideias que nasciam (nascem) para caberem nos lugares obscuros da nossa existência” (MÃE, 2017, p. 152).

3 O EU E O OUTRO SOB OS OLHOS DO ÍNTIMO HUMANO

Queria proteger contra o esquecimento. A maior vulnerabilidade do humano, a contingência de não lembrar e de não ser lembrado (MÃE, 2017, p. 162).

O que é ser verdadeiramente humano? Ou seria melhor perguntarmos: o que não é ser? Estas são inquietações que a personagem Halldora (também conhecida como Halla) deixa na nossa consciência. Ao presenciar a morte da sua irmã gêmea, a narradora-protagonista de *A desumanização* (2017) descreve suas angústias, seus apelos e suas fraquezas. À medida que nos atentamos ao seu sofrimento também somos capturados pela sensibilidade do seu sentimento de sentir a si e ao outro. Halla não só é atingida pela perda da irmã, mas por determinadas outras perdas que se acumulam e pesam sobre seu interior; são conflitos que roubam sua infância. Halla, a partir dos seus onze anos, não consegue enxergar outra coisa, senão a morte enquanto acaso, exagero, inteligência, liberdade, egoísmo, e uma dimensão de deus.

Há no modelo da narrativa uma construção de “conhecimento direto” (CANDIDO, 2005, p. 72) sobre as memórias do autor. Ao final dela, Mãe (2017) informa ao leitor que dedica o livro a Casimiro, o irmão que morrerá antes do seu nascimento e cujo fato o fez perceber, desde pequeno, a finitude da vida, ou seja, a convivência frequente com a ideia da morte. Da mesma forma, para o espaço do enredo, o autor declara, de acordo com a revista *mais guimarães* (2014), a intenção de transpor a construção cultural da Islândia, país pelo qual pode experimentar pensar na falta para simbolizar o espaço da solidão.

Além disso, entendemos a expressão narrativa da protagonista enquanto monólogo interior, o qual Brait (1990) classifica como recurso que caracteriza a interioridade do personagem. Isto é, a narrativa em primeira pessoa pelo qual o leitor pode ter acesso direto ao que o personagem pensa e sente. No caso da construção de Halla, o leitor pode ter acesso à densidade do seu sentimento, bem como a complexidade trágica das suas experiências.

A desumanização (2017), portanto, divide-se em duas partes, cada qual com a configuração das características essenciais que proporcionam a “impressão de vida” da protagonista e dos demais personagens. O “plano psicológico” pelo qual eles estão inseridos oferece ao leitor a reflexão e o reconhecimento sobre a condição e a capacidade de ser e se sentir humano (CANDIDO, 2005).

O poder da descrição é exposto logo na primeira página; “Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade” (MÃE, 2017, p. 17). Halla expressa a

intensidade das suas dores ao perder sua metade igual, sua gêmea Sigridur. O enredo integralmente é movido por este fato. No entanto, a morte de Sigridur é, necessariamente, a chave que abre a porta para as outras perdas na vida de Halla. O que ao mesmo tempo torna-se extremamente doloroso, mas significativo para a sensibilidade da obra. Como qualifica Forster (2005), forma a beleza que o romancista deve atingir, que surpreende, mas não apaga nossa memória. Ou seja, nos deixa atentos a cada acontecimento para entendermos o sofrimento real da personagem.

É nesta primeira parte da obra que observamos o estado melancólico de Halla com mais expressividade, na forma de sentir e ser, não somente em si, mas nos que estão a sua volta. Cada um dos personagens, bem como suas atitudes tem uma influência que completa os sentimentos da protagonista. Enquanto ela não consegue aceitar a perda da irmã, sua mãe não suporta nem a si mesma, ou muito menos a existência da própria Halla; seu pai, tão sábio com as palavras e que é a parte mais próxima que a protagonista confia, torna-se confuso e atordoado à medida que presencia o sofrimento dela, de Sigridur e da sua esposa; Einar, visto como feio e estranho antes da morte da gêmea, é o personagem que configura a principal ressignificação do afeto de Halla, pela qual a protagonista passa a vê-lo como amparo, refúgio, amor. Hilmar é o filho, o fruto de uma gravidez impensada, mas que para Halla tornara-se a ponta de felicidade que ela quase alcançou. Steindór, entidade mais sábia do povoado, é um certo tipo de pastor que prega sobre deus por meio da poesia, admirado e respeitado por todos, mas que carrega um fardo sobre sua consciência. A tia de Halla (a mulher urso) é a mulher grosseira que volta a Islândia após oito anos.

Na segunda parte, conhecemos a organista sonâmbula Thurid, o casal das eletricidades e a viúva Guldlaug como as pessoas do povoado. “As suas pessoas²” que enaltecem o tom de solidão e do vazio do espaço da narrativa. Descritos por Halla como “tristes e ridículos” (MÃE, 2017, p. 118), julgam a personagem como “a menos morta”, após a morte de Sigridur, ou “a aberração”, quando junta-se a Einar. São personagens que correspondem ao próprio espaço: um ambiente deprimido, distante de tudo, isolado por montanhas, vulcões e a própria intolerância; cercado pelos fiordes Islandeses e, simbolicamente, pelo espaço da falta. O qual Halla retrata como “um pedaço quieto do mundo. Sem pulsação que não a da solidificação eterna e a da paciência” (MÃE, 2017, p. 125).

Há um tipo de abismo imensurável conhecido como a “boca de deus” – a casa para todos os pedidos e todas as dores, no qual sua presença habita nos sonhos e na solidão dos que

² Halla descreve os habitantes do povoado como “nossas pessoas”. Algo que representa tanto o pequeno lugar como o envolvimento próximo entre todos.

estão próximo. O mito é algo que as “suas pessoas” se apegam e manifestam em boa parte dos seus diálogos: são monstros aquáticos e animais falantes, “os parasitas que vivem nas veias puras de deus”. Essa representação é para Frye (2004) o mesmo que “traçar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar ali dentro para aquela comunidade” (FRYE, 2004, p. 75). De outro modo, aproximar do leitor a cultura do espaço da narrativa. Nesta obra, Mãe (2017) caracteriza o ambiente Islandês, constituído por uma população cheia de superstições. Logo, conhecemos um pouco daquilo que acreditam e os mantem ativos na busca por respostas, seja nos fatos reais ou imaginários.

Nesse segundo momento da obra, percebemos o amadurecimento da protagonista. Agora com treze anos, ela não se enxerga mais como criança; seu corpo vai ganhando os traços de uma mulher adulta. Acompanhamos essa evolução precoce; sua infância grosseiramente perdida; de pequena Halla a Halldora incompleta. A tristeza não muda, continua permanente. No entanto, percebemos que a personagem tem conhecimento disso, os sentimentos que antes só eram sentidos, passam a ser compreendidos por ela. Há nesta parte uma descrição, não mais sensível, mas minuciosamente mais atenta à fragilidade dos sentimentos. Decerto, um modo subjetivamente mais profundo para preparar o leitor ao desfecho trágico.

Isto posto, dividimos esta análise em dois tópicos. No primeiro, buscaremos analisar as perdas que levaram ao desenvolvimento da melancolia na personagem, bem como ela sente e expressa esse sentimento para com seu eu e o outro. E no segundo, faremos um paralelo entre seus sentimentos primeiros e seus sentimentos maduros, isto é, seus afetos passados e atuais; a resignificação destes como consequências da sua trajetória de sofrimento. Um tipo de investigação, como coloca Candido (2005), que nos possibilite identificar as condições existenciais da personagem e analisar os traços de verossimilhança com a realidade empírica.

3.1 Morte e melancolia em *A desumanização*

E o amor curava aqui e ali, mas nunca em definitivo.
Falhava demasiado como falhávamos nós a cada
instante (MÃE, 2017, p. 164).

Hassoun (2002), ao analisar a melancolia enquanto fator ligado à passividade das ações do sujeito, explica que esta ocorre quando o melancólico se desliga das experiências com o mundo e só consegue ficar submerso no sofrimento. São concepções que ele explica a partir da perspectiva de Karl Abraham, o qual considera o desencadeamento da passividade

quando o melancólico é constantemente afetado “por uma situação que o ultrapassa e o confronta com sua impossibilidade de reagir ao acontecimento” (HASSOUN, 2002, p. 19). Portanto, algo que no estado da melancolia, o sujeito não tem controle e não compreende ser capaz de mudar.

Existe em *A desumanização* (2017) não uma, mas sucessivas situações como essas que contribuem para o estado melancólico de Halla. Todas estão associadas à ideia da perda, seja ela física ou simbólica. A principal destas, a morte da sua irmã gêmea, é aparentemente aquela que dá início à sequência das demais. Se refletirmos de modo abstrato, podemos ligar a melancolia de Halla a uma ferida que nunca sara, por sempre ser magoada.

Propriamente, é isso que acontece com a protagonista. À medida que cresce, ela sofre diferentes experiências dolorosas, que progressivamente sobrecarregam seu corpo e sua consciência; “esperava apenas coisas más e começava a guardar a vontade grande de fugir” (MÃE, 2017, p. 39). Algo que consideramos extremamente denso para uma menina de onze anos, mas que não se distância do mundo real. A melancolia pode atingir qualquer sujeito, em qualquer idade, ao passo que ele se sentir abandonado pelo outro, seja de forma consciente ou inconsciente.

A forte relação das irmãs tem papel essencial para desenvolver, ou despertar a melancolia em Halla. Já nas primeiras asserções que a protagonista relata, conseguimos perceber como o convívio entre as gêmeas sempre fora de companheirismo e ternura. A semelhança entre ambas não se limitava apenas ao físico, mas também nas atitudes e pensamentos. Halla descreve que era fundamental que ambas fossem cada vez mais gêmeas: “Que se notasse”. Que tivessem “um destino comum, uma felicidade comum, um respeito comum [...]”, (MÃE, 2017, p. 34). Havia, assim, uma necessidade das duas de sempre serem iguais, de estarem sempre juntas.

Dessa maneira, percebemos como o amor fraterno entre as duas as completava; uma era metade da outra. Quando Sigridur morre, Halla, por ainda caminhar na inocência da infância, não consegue assimilar por completo a perda como um fato. Ela passa por um longo processo até entender que sua irmã não poderia mais ser sua metade igual. Logo, a ausência de Sigridur transforma-se em uma dor imensurável. A única coisa que a protagonista deseja é poder alcançar, ou torna-se a sua irmã de alguma forma:

Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai³. Peço-te. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. Bate-lhe, assusta-

³ O pai explicara a Halla que Sigridur seria uma “criança bonsai” como as árvores miniaturas da cultura Japonesa. Por morrer criança, Sigridur não mais cresceria. Logo, Halla não seria mais seu espelho.

o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã. Vou passar a andar encolhida, dormir apertada, comer menos. Vou sonhar tudo o mesmo ou sonhar menos. Querer o mesmo a vida inteira ou querer menos. Querer o que queria ela. Se os bichos na terra não a deixam ser maior, se é verdade que a levam por inteiro, que fique ao menos eu, pelas duas, a ser igual, para não morremos (MÃE, 2017, p. 20).

De acordo com Freud (2010), em *Luto e Melancolia*, quando perdemos alguém próximo, em especial um familiar, nossa reação tendencialmente será de total sofrimento e de desinteresse pela própria vida. No momento em que o outro (amado, admirado) parte, “enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituí-lo” (FREUD, 2010, p. 172). São essas características que dialogam com o sentimento inicial de Halla. Aceitar a perda da irmã não é somente algo que não consegue fazer, mas também algo que considera desrespeitoso para com ela:

Eu sabia bem que aceitar a morte da minha irmã era um egoísmo e contradizia muito a família. A vigília dos dias não permitia que a raiva acabasse. Até certo ponto, isso também me reconfortou. Não saberia aceitar a sua morte. Sentia muita revolta. Estava sempre à espera de um sinal. Igual às verdadeiras histórias de fantasmas, como fantasiava o Einar. Confiava muito que ela teria maneira de me falar. Éramos parte de um mesmo todo. Haveria de me falar com palavras bem concretas acerca da tristeza ou da felicidade que devíamos nutrir. As irmãs mortas eram quase iguais, de todo o modo (MÃE, 2017, p. 29).

Retornando a ideia posta no capítulo anterior, entendemos que a morte ocasiona um caminho de duas saídas para o indivíduo que tenta compreender e aceitá-la. A primeira saída fará com que ele siga para o processo de luto, cujo qual é responsável por estimular todas as marcas citadas acima por Freud (2010). E a segunda, também irá proporcionar essas mesmas particularidades, mas, ao contrário da primeira, será responsável por também provocar sentimentos de autopunição, autocrítica e o abatimento da autoestima do sujeito.

Na narrativa, há diversas passagens que Halla se recrimina e se inferioriza. Necessariamente, é como se ela estivesse destruindo qualquer oportunidade para encontrar algum consolo. Isso é bastante perceptível quando, por exemplo: ela ao ler um livro com Einar nos expõe como suas forças tem sido esmorecidas: “No cabeça, com o livro a queimar-me as mãos, eu senti que não tinha forças para ser melhor. Só sabia seguir por inércia o que a vida me colocava diante” (MÃE, 2017, p. 60); em outro momento, ao conversar com o Steindór sobre sua gravidez ela nos transmite como tem sido surpreendida pelo pânico: “Sou gêmea da morte. Vivo com muito medo. Se a tristeza permitisse, estaria apenas em pânico. Sempre em pânico” (MÃE, 2017, p. 85); ou, quando Einar tenta distraí-la para afastá-la do túmulo de Sigridur, ela apresenta sua semelhança com a morte: “Eu expliquei-lhe que talvez

fosse impossível partir sem aquele pedaço de terra. O meu rosto, disse-lhe, é de terra. Sou escura, suja, horizontal, morta. Tudo quanto me põe a viver parece errado ou loucura” (MÃE, 2017, p. 88).

Entendemos, pois, que Halla não consegue viver o presente, sem associá-lo ao passado com Sigridur. Tudo parece lembrar a companhia da irmã e promulgar sua desesperança. No leito da morte da gêmea, ela prometera nunca esquecê-la para que a vida de Sigridur nunca fosse desperdiçada. Contudo, suas memórias intensificam sua tristeza: quando se remete as boas, a saudade lhe perturba e; quando se lembra das más, agrava-se o seu sofrimento. Toda recordação parece cruel para sua vivência. Ao pescar e conversar com seu pai sobre a poesia, por exemplo, Halla sente a necessidade de tocar as palavras, para que de algum modo possa também tocar Sigridur:

O pequeno tanque branco, pensei, podia ser uma página. Os peixes debatendo-se podiam ser um poema. Chamei o meu pai. Disse-lhe que os poemas deviam ser assim, como caixas onde estivesse tudo contido e onde, por definição, pudéssemos entrar também. Caixas gigantes, se fosse necessário. Adequadas ao tamanho do que se quisesse dizer. Do que se quisesse guardar. E os peixes como versos que podemos tocar. Pai. Que podemos tocar. Esses versos convencem-me, os outros, não. Sonhei que me deitava encostada à Sigridur na sua caixa de ir à terra. Encostada, sem grande espaço, apenas o suficiente para assistir, ver, tomar conta. Saber tudo o que aconteceria. Tocar. Ela estendida como um verso (MÃE, 2017, p. 45-46).

Scliar (2003) analisa que a memória e a melancolia estão inteiramente ligadas. Para o autor quando o sujeito está no estado melancólico a sua memória parece lembrá-lo sempre das suas dores, como se ele possuísse uma hipermnésia (uma amnésia reversa). Percebemos, assim, que a memória pode tornar-se responsável pelas angústias mais atormentadoras do melancólico – (quase) toda lembrança será sempre triste. Isto é coerente ao que diz Kristeva (1989) ao observar como o passado não passa para o melancólico, ou ele mesmo não se vê capaz de desprender-se dele:

O tempo em que vivemos sendo o do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não se escoa, o vetor antes/ depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. [...] Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro (KRISTEVA, 1989, p. 61).

Kristeva (1989) também reflete sobre a representação da morte. Ou melhor, a significação que o sujeito atribui à morte quando passa por uma tristeza inacessível. Halla, no intervalo de tempo que tenta compreender a perda de Sigridur, imagina como poderia, de alguma forma, se tornar mais próxima da morte. Não falamos a respeito de um desejo suicida,

mas sobre o interesse que a personagem construiu acerca da morte e suas possibilidades. A cada atitude que toma, ou local que visita, a protagonista tem seus pensamentos invadidos por essas ideias.

Para Kristeva (1989) quando imaginamos a morte, ora desabamos na dor e no medo do falecimento, ora somos levados a sonhar com um mundo “além-vida”. Observamos que Halla também traz essas expectativas no seu (in)consciente. Contudo, elas a inquietam, perturbam seus pensamentos entre o desejo e a repulsa de matar e morrer. Tais divergências fazem com que Halla confronte-se a todo instante com a abstração da morte. No primeiro momento, ela entende que a morte seria feita “ao acaso”, “igual à imaginação, entre o encantado e o terrível” (MÃE, 2017, p. 17); em seguida, passa a vê-la como “exagero”, “leva demasiado. Deixa muito pouco” (MÃE, 2017, p. 21); após isso, a morte para ela é “inteligência” – ela diz, “não acredito que existam mortos burros. [...] Quando nos vimos ao espelho e só ali estiver a alma vamos pasmar de maravilha” (MÃE, 2017, p. 38); mais tarde, enxerga-a como “liberdade”, “a morte é a simplificação das almas. Deixa-as libertas dos infinitos pormenores do corpo. Libertas da sua vulnerabilidade.” (MÃE, 2017, p. 55); e posteriormente como uma dimensão de deus “deve ser magnífica” (MÃE, 2017, p. 137).

Esse contato frequente com a ideia de morte nos remete a fragilidade explícita do corpo físico. Para cada concepção que Halla cria sobre a morte, o leitor pode reconhecer ou buscar identificar algumas dessas com as suas próprias vivências. Isto posto, recorreremos a Forster (2005) para demonstrar que essa abordagem nos faz, como ele coloca, pensarmos abstratamente sobre a complexidade da vida. Segundo o autor, o tratamento dado à morte pelo romancista, requer a sua “observação congenial”, ou seja, a atenção a um fato particularmente existente na realidade (FORSTER, 2005, p. 49). Logo, pela representação, o romancista reafirma ao leitor a morte enquanto natural ao ser humano, seja ela abstrata ou concreta.

À vista disso, quando falamos sobre a morte, enquanto abstração, ou melhor, simbólica, compreendemos que ela também pode corresponder à perda de algo que não seja tangível ou carnal. Perder e/ou partir são particularidade próprias da constituição social humana, portanto, qualquer sujeito, uma hora ou outra, irá sentir a falta do outro (sujeito) ou do outro (símbolo) que, de algum modo, amou, almejou ou, eventualmente, não conseguiu realizar. Logo, a melancolia também pode ser uma consequência desse tipo de perda. Sob essa perspectiva, Freud (2010, p. 135) considera que:

As ocasiões para a melancolia geralmente não se limitam ao caso muito claro de perda em virtude da morte, e abrangem todas as situações de ofensa, menosprezo e decepção, em que uma oposição de amor e ódio pode ser introduzida na relação, ou uma ambivalência existente pode ser reforçada. Entre as precondições da melancolia

não devemos negligenciar esse conflito da ambivalência, que ora se origina na realidade, ora na constituição do indivíduo.

Uma vez que Halla perde a irmã, ela progressivamente também vai sentindo a morte dos afetos daqueles que estão ao seu redor. Um tipo de perda que ela não consegue ver, apenas sentir. Visto que o espaço da narrativa é descrito como um pequeno povoado, a morte da pequena Sigrídur atinge tanto aos familiares como aqueles que são minimamente próximos à menina. São personagens, portanto, que agem e revelam-se umas sobre e pelas as outras (BRAIT, 1990, p. 47).

Isto, para Hassoun (2002), é consequência do desejo primeiro do ser humano de ser reconhecido. Se o que “funda a existência” pertence ao domínio dos laços afetivos, entre o eu e o outro, logo, nós devemos nos atentar como a relação entre o melancólico e os seus familiares e próximos se estabelece, qual a qualidade desses afetos e como eles chegam ao sujeito (HASSOUN, 2002, p. 65). Dessa forma, a representação dos personagens que compõem o enredo nos faz refletir como cada um é influenciado pela morte. Ou seja, como cada qual recebe e reage aos sentimentos e, logo, como enxerga a si e ao outro.

A morte de Sigrídur causa na sua mãe (não nomeada no romance) uma reação drasticamente ofensiva. Um tipo de raiva que se constrói na sua consciência; que a faz se autopunir verbal e fisicamente. Cada vez que se vê diante da falta de Sigrídur, o pânico e a culpa lhe sobrecarregam e a única forma que encontra para aliviar sua dor é quando mutila seu próprio corpo. Aos olhos de Halla, não há nada que se possa fazer:

Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Não se cuidava. Gostava de ver as gotas escuras a cair na brancura da louça. Não lhe podíamos pedir que se afastasse. Ainda que se pusesse anêmica, meio morrendo, era como queria. Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha (MÃE, 2017, p. 47).

Peres (2010) explica que a melancolia, quando consequente da colisão entre o amor e o ódio, tendencialmente levará ao indivíduo a construir uma percepção “hostil em relação ao mundo e a sua capacidade de amar”. Logo, ele estará propenso a desenvolver tendências sádicas, cujas quais, poderão produzir “incerteza nas relações afetivas, autoacusações e propensão ao masoquismo” (PERES, 2010, p. 34). Há, portanto, a busca por reprimir o próprio corpo como também o corpo do outro. Quanto maior for o sentimento de culpa, maior será a repressão, ao que pode até levar, como coloca Freud (2010), ao ato do suicídio.

Assim, a relação entre Halla e sua mãe tornam-se crescentemente mais distantes. À medida que esta última revolta-se contra si mesma, ela também passa a revoltar-se contra a

própria filha viva. Desse modo, a mãe enxerga a gêmea viva como espelho da morte e, ainda, como elo condutor do mundo dos mortos. Ela exige que Halla saiba como Sigridur está, o que ela tem pensado ou sentido. Quando percebe que não obterá retorno, não consegue achar outro meio, além de maltratar a pequena Halla:

A minha mãe empurrava-me e exigia respostas. [...] Eu respondia-lhe como podia. Que estávamos desligadas. Estávamos mortas uma da outra. E a minha mãe batia-me sempre. Eu a segurar a barriga, carregada do meu filho pesado e quase pronto a nascer, e ela não me fazia pior porque estava cada vez mais apagada, a gemer nos movimentos, a queixar-se, chorosa e má. Não admitia que dissesse que estávamos mortas uma da outra. Precisava, outra vez, que eu representasse a vida da Sigridur (MÃE, 2017, p. 91).

Sob a ótica de Hassoun (2002), estes aspectos maternais nos remetem ao que ele define como a “crueldade melancólica”. O autor explica que o melancólico quando tenta acordar a pessoa ou o objeto perdido pode ser tão cruel com seus familiares e próximos, quanto é a si mesmo. Isto se deve a um tipo de necessidade de assassinar (físico ou simbolicamente) aquilo que o “atinge no coração”. É o desejo de um “lento assassinio daqueles que ama”, que sempre será precedido pelo remorso e, logo, (quase) sempre será inacabado e frustrado (HASSOUN, 2002, p. 91).

Por conseguinte, diante dessas conturbações, Halla passa a sentir medo e ódio da mãe, por consequência das agressões e ameaças constantes, até mesmo de morte, que a protagonista recebe punitivamente sem ter culpa nenhuma. Sua dor vai se acumulando, juntamente com um sentimento de raiva e vingança: “um dia de ódio, mato a mãe [...] atiro-a a um fundilho e limpo o sangue com a chuva” (MÃE, 2017, p. 70), diz ela num momento de frustração. Contudo, quando começa a perceber como sua mãe vai piorando, evidenciando uma desestabilidade crescente, Halla apenas vai se magoando, se entristecendo por entender que o afeto da mãe para com ela já estaria perdido.

A vista disso, nenhum conforto parece plácido para que Halla possa encontrar descanso. Nem mesmo o do pai, que tanto amava. Todavia, mesmo que com ele sua dor não possa ser amenizada, ele é o único com quem ela consegue compartilhá-la de modo compreensível. “O meu pai salvou-me muito” (MÃE, 2017, p. 48), descrevia ela quando ele a protegia das agressões da mãe. O apego entre os dois é tão forte que Gudmundur é visto por Halla como a parte viva de Sigridur. É com ele que ela aprende a expressão da poesia e, por meio da interpretação desta, o conhecimento sobre o mundo, deus, a solidão, a verdadeira beleza e a necessidade de termos alguém ao nosso lado:

O meu pai saberia ter ocupado o lugar liderante do Steindór. Eu entendia-o bem. Tinha muito orgulho nisso. Pensava em assuntos importantes e, com vagar, dava-lhes respostas profundas. Jurou que eu ainda encontraria muita felicidade. [...] Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. [...] Ele afirmava: o nome da lagoa é Halla, é Sigrídur (MÃE, 2017, p. 39-40).

São nessas cenas entre os dois que encontramos, em especial, a ternura dos afetos. Propriedade que para Fosrter (2005) concerne no aperfeiçoamento do romance. Segundo ele, todo ser humano tem seu lado próprio para a ficção; a parte pelo qual se apaixona, se entristece, sonha e confessa suas falhas. Logo, quando Mãe (2017) utiliza dessas características ele está, propriamente, usando da sensibilidade da natureza humana para dar valor emocional a sua obra. Há, pois, na relação entre pai e filha a delicadeza de sentir, em cada conversa dada surge uma poesia e estas são, propriamente, esboços sensíveis sobre o entendimento de si e do outro.

Entretanto, a conexão entre eles não dura muito tempo. Ao passo que Gudmundur testemunha a desestabilidade das atitudes da sua esposa e, principalmente, a intensificação do sofrimento de Halla, seus pensamentos vão se desconcertando e ele não consegue se manter firme como outrora. O ápice para que ele enxergue o mundo pelos olhos da melancolia ocorrerá quando ele presenciara uma das mais fortes angústias de Halla. Grávida aos doze anos, a menina era atordoada frequentemente por pesadelos que atingiam sua consciência e seu corpo. Quando em uma dessas vezes, ela correrá insanamente até o túmulo de Sigrídur e se cobrirá com terra, seu pai não teve outra reação se não chorar. Após o incidente, ao vê-lo, Halla compreendeu que não haveria mais dor a ser dividida com seu pai, porque ele por si só, se acabaria:

O meu pai ajoelhou-se perante o meu corpo aviltante e chorou. Acalentava o desejo claro de que todas as coisas se corrigissem. Rezava pela correção de todas as tropelias, surpresas más, erros de pressa ou enganada decisão. O meu pai fora feliz, anos antes, jovem, apaixonado pela minha mãe, no tempo do piano, quando ela tocava e se vestia melhor, achava-se bonita, tinha futuro. Um futuro a definir. Ajoelhado ao meu sofrimento, era agora um homem encurralado. Impotente. Com os nervos a toldarem-lhe as ideias. Ainda generoso, mas confuso. Não escapava de si mesmo. Andava singular, e singular se predava, se abatia. Sozinho, o meu pai seria suficiente para se consumir. Para se acabar (MÃE, 2017, p. 94).

De acordo com Peres (2010), há na oralidade do melancólico a objeção entre a “representação-coisa” e a “representação-palavrara”. Ou seja, quando o sujeito tenta se expressar ele pode entrar em um conflito entre o “inconsciente e a organização do pré-consciente” para transmitir o que exatamente está sentindo. Segundo a autora, o melancólico

pode, por meio do seu discurso, apontar para o “pensamento vazio, perda de sentido, monotonia ao falar [...] ou a inconsistência da palavra” (PERES, 2010, p. 32).

Verificamos, pois, que Gudmundur, no seu estado de tristeza, não consegue escrever ou declamar sua poesia como antes. As suas ações e reações são reforçadas simbolicamente pela dor do outro; a dor de Halla. Sua expressão, portanto, é conflitante, mas ainda conseguimos absorver seu sentido. No momento em que Halla decide sair de casa para morar com Einar, percebemos propriamente como a confusão dos seus sentimentos passa a ser exposta. Logo, ao tentar expressá-los, observamos que seus traços melancólicos se refletiram na construção das suas sentenças e, ainda mais, nos seus versos. Ao se despedir de Halla, ele a entrega o seguinte poema:

Venho para te cortar os dedos em moedas pequenas e com elas pagar ao coração o mal que me fizeste. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também (MÃE, 2017, p. 111).

A ausência do pai, logo, implica no comportamento da protagonista, sua consciência novamente é moldada e mais uma vez seu estado de sofrimento é intensificado – ela quer esquecer a falta de Gudmundur, mas não consegue. Essa distância é aterradora para Halla, mas parece ser necessária. Visto que, na verdade, a saída em questão não ocorrera porque ela desejava viver com Einar, mas sim, por ela já vir se desligando dos seus pais à proporção que as angústias tomavam conta tanto dela, quanto deles. Como coloca Hassoun (2002, p. 86) o “objeto da falta do melancólico esbarra no insignificante”, portanto, as angústias de Halla não cabiam mais na casa que crescera, porque as ausências já lhe tinham tirado a vontade de dar significado a qualquer fato ou sentimento.

Hossaun (2002) também nos diz que o amor é, necessariamente, uma impossibilidade pela qual o melancólico pode ser confrontado. Se observarmos a situação de Halla, podemos conferir que quando ela se aproxima de Einar, ela não consegue delimitar seu sentimento – não precisamente. Antes da morte de Sigridur ela não o via como alguém bonito ou educado, a irmã morta dizia que ele era estranho; um bruto que nenhuma das duas deveria namorar. Entretanto, ao conhecê-lo mais de perto, Halla tem acesso as suas mágoas e, logo, começa a construir uma relação afetiva com ele, cuja qual, possibilita que os dois possam dividir a companhia da solidão. Percebemos, pois, que o sentimento primeiro que os alcança não é o amor, ou muito menos a paixão, mas sim a tristeza:

Quando saltou para o meu tanque, queixando-se do frio, da água mais fria, de ser menos profundo, de estar torto, inclinado para diante como fosse para entomar, perguntou-me se andava calada pela tristeza. Foi o modo como perguntou, um

instante súbito de consciência, de respeito, uma tristeza que ele também sentisse, compaixão. Confundi-me. Respondi que sim. Que perdera o jeito das conversas. Andava por ali a ver no vazio coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo (MÃE, 2017, p. 50).

Forster (2005) confere que o amor sobrecarrega os romances e o tornam monótonos. No entanto, percebemos que a construção amorosa representada em *A desumanização* (2017) encaixa-se em uma projeção oposta a do autor. Mãe (2017) não exterioriza o amor pelo qual a protagonista encontrará o final feliz. Ele expõe o amor enquanto fraqueza, desejo carnal e perdão. Necessariamente, é um sentimento esmiuçado por Halla à medida que ela tem conhecimento do que Einar sente por ela, por si e pelo mundo, da mesma forma como ela vai conhecendo seus próprios afetos e tomando consciência do que é verdadeiramente real para si mesma.

Percebemos, pois, que há na obra a quebra com o amor idealizado como permanente ou grandioso. Se Forster (2005) nos diz que os leitores aceitam com facilidade os romances que trazem a imagem do amor eterno. Neste de Mãe (2017), eles irão ser confrontados com o oposto, mas não para afastá-los da leitura e, sim, para situá-los no espaço real dos sentimentos, como estes podem ocorrer de modo diferente em cada indivíduo. Tal como o próprio Forster (2005, p. 51) argumenta:

Toda a história, toda a nossa experiência nos ensinam que nenhum relacionamento humano é constante, que ele é tão instável quanto os seres vivos que o compõem, e que estes precisam se equilibrar como malabaristas se quiserem que ele dure; se for constante já não é um relacionamento humano e sim um hábito social, no qual a ênfase se transferiu do amor para o casamento.

Para muitos, essa representação é desconfortável e inquietante, mas ao mesmo tempo os questiona sobre o que se busca no futuro e o que realmente é vivido no presente. Não estamos falando de nos tornarmos pessoas sem sonhos ou que não devam almejar um amor verdadeiro, apenas conferimos a importância de percebermos quem somos nós e os outros e o que procuramos nessa relação.

Aparentemente, Einar parece ser o único rapaz jovem do povoado, “o único tolo solteiro” (MÃE, 2017, p. 52) como descreve Halla. Mas ele também traz uma forte inquietação na sua consciência. Ou melhor, angústias que ele não consegue identificar a causa, mas que o atormentam exaustivamente. Einar também sofrera com as perdas durante a sua vida, a principal desta, fora a morte do seu pai. Um trauma tão profundo para sua infância que sua memória escondera por um longo tempo – visto que esse fato só nos é revelado na segunda parte do romance.

Tal personagem só conseguia sentir que algo tinha acontecido com ele e isso sempre o angustiava, ele pressentia que fora algo que o machucara profundamente, mas não conseguia identificar quem ou quê fora responsável por isso. Quando Halla dá espaço para que ele se aproxime, ele se sente confortável para contar como se sente: “sei que me magoaram, mas não o consigo lembrar. Fizeram-me muito mal, Halla, e quase sei quem foi, mas não me lembro” (MÃE, 2017, p. 51).

Isto posto, entendemos que Einar também encontrava-se em um estado de melancolia e consideramos novamente a conexão desta com a memória, porém de modo diferente ao colocado por Scliar (2003). Agora sob a perspectiva de Hassoun (2002) entendemos que há outra possibilidade pela qual a melancolia pode agir sobre a memória. Nesta, o estado melancólico pode desorganizar a capacidade do sujeito de rememoração, implicando na retomada de suas lembranças e, ainda mais, em um sofrimento sem justificativa reconhecível.

Logo, Einar promete a si mesmo que se lembrará e vingará quem ou o que ele perdeu, e Halla, ao seu lado, garante ajudá-lo. O elo entre os dois parece se fortalecer a cada dia que se encontram. Halla ainda não fala sobre o amor, mas algo entre o desejo e o reflexo das suas dores a faziam construir alicerces de afeto com o personagem. Tinha medo e ao mesmo tempo esperava por algo, ressentia que cometesse algum equívoco, mas mesmo assim continuava:

Ele sacudia-me a terra do peito. Dizia que me sacudia a terra ao coração, para me fazer sentir viva, absolutamente diferente da Sigridur. Passava a mão de um lado para o outro. Soprava. Fazia-me cócegas. Depois, começou a beijar-me. Ia ensinar-me a beijar e eu não sabia se o queria, porque era algo muito intrometido e talvez deixasse rasto. [...]Eu punha as mãos no peito e dormia de morta a tentar que a minha irmã me ajudasse a sentir o certo e o errado do que acontecia naquele fim de verão. Podia ser que a sua alma me viesse explicar com rigor o que me dava tanto prazer e tanto medo (MÃE, 2017, p. 63-64).

Halla, portanto, quando pensa sobre o que está acontecendo entre os dois sente carinho, mas ao mesmo tempo um sentimento de culpa lhe atormenta. Ela relata que não desejava amá-lo, mesmo diante de toda a afeição que ele demonstrava, ela ainda sente um profundo pesar sobre si. Em nenhum momento esquecera Sigridur, seu pai, ou sua mãe. Para ela, não haveria como amar o Einar, porque desejava fugir, deixar a todos para “ser longe”, para ser mais próxima da morte ou da própria vida.

Podemos entender que essa oposição de querer gostar e não poder confere-se ainda ao estado de melancolia de Halla. Freud, ao demonstrar seus estudos em a *Introdução ao narcisismo* (2010), explica que a incapacidade de amar pode ser consequência do sentimento de inferioridade, do “empobrecimento do Eu”, características, portanto, que Halla até então não consegue se desprender (FREUD, 2010, p. 31).

Quando a gravidez chega a Halla, o seu corpo infantil e o seu estado de profunda tristeza são aspectos ainda visivelmente presentes. Todavia, com a gestação ela finalmente acredita que poderia encontrar esperança para escolher viver. Para ela Hilmar já era parte própria do seu corpo e ela, instintivamente, decide defendê-lo, até mesmo diante das repressões constantes da sua mãe:

Disse-me: estás desgraçada, rapariga, como foste capaz de te desgraçar. [...] Depois, prometeu-me que, enquanto eu dormisse, me tiraria a gravidez com uma borracha de desentupir canos. Ou isso, ou água a ferver, que também derreteria o gelo que por vezes se punha a fechar os caminhos das coisas. Pegou-te pelas pernas ao alto e deitou-te a água a ferver para dentro. Empurro com um pau de vassoura. Até afogares os monstros horríveis que possas ter a viver dentro de ti. E eu pensei que o meu filho seria lindo. Branco, de olhos translúcidos, um cristal no interior da cabeça, a criar um brilho intenso e as ideias mais inteligentes. Odiei a minha mãe em dobro. Fechei com as mãos o meio do meu corpo. Estremeci de medo e espumei de raiva como os bichos encurralados. Se a minha mãe me tivesse tocado, eu abater-me-ia sobre ela tão ridiculamente fraca quanto obstinada. Estava igual a um animal selvagem. As intuições motivavam-me a amar desmesuradamente o meu filho (MÃE, 2017, p. 75).

Além das ameaças da mãe e o nervosismo do pai, Halla também recebe o julgamento das suas pessoas. Para ela era perceptível que os próximos sentiam nojo – “mas não o poderiam manifestar. Era uma criança, ainda que grávida” (MÃE, 2017, p. 81). Todos estes personagens parecem dissipar suas atitudes e falas cumulativamente sobre o (in)consciente da protagonista, por consequência, ela acaba tendo pesadelos e alucinações com o nascimento do filho e, ainda mais, com a alma de Sigridur. São, pois, devaneios que a aterrorizam profundamente ao longo da sua gestação.

Trata-se, como nos diz Hassoun (2002, p. 106-107) sob a perspectiva Lacaniana, de angústias que, necessariamente, são “produtos de um bloqueio imaginário, por um lado, e da frustração e perturbação, situados no registro real, por outro”. Nos seus sonhos, Halla não consegue imaginar outra coisa, ao não ser um monstro que queria ensiná-la o “essencial sobre a tristeza”, como se a chama-se para dentro da morte (MÃE, 2017, p. 91). A partir dessas aflições o medo desse monstro imaginário passa a refletir na sua própria realidade.

Hassoun (2002, p. 103-104) também enfatiza, desta vez sob a concepção de Freud, que “a agitação enquanto emissão de uma angústia não reconhecida pode corresponder a um perigo interno e enigmático”. Propriamente, é dessa forma pela qual Halla trás as consequências do mundo dos seus sonhos ao seu mundo concreto. A consumação dessa crise ocorrerá no último sonho que tivera quando estava grávida. Sigridur aparecera e lhe dissera que o monstro da tristeza iria nascer. Não conseguindo distinguir o real da fantasia, ela chega ao extremo de suas perturbações:

Imaginava uma trapalhada de pelo branco dentro de mim, um nariz fino e comprido sempre fungando e lágrimas. As águas todas eram lágrimas. Eu gritava e o meu pai pedia que ficasse calma. Perguntava-lhe: pai, quem chorou o mar. Foram as baleias, pai. Quem choraria tanta água. E quem chorou dentro de mim. Quem chorou esta água toda dentro da minha barriga onde o meu filho agora afoga. Foi o meu filho quem chorou, pai. Se o fogo odeia, porque nasce o fogo dentro de mim, dentro de água. [...] A Sigridur dizia: não chores. O monstro da tristeza come as lágrimas. Precisa delas para viver. Mata-o, Halla, mata-o. E a minha mão recomeçou a bater. Depois, o alvoroço das pessoas em torno da cama desapareceu porque não ouvi mais nada. A mancha na barriga, uma marca escura na pele, parecia o podre da fruta. Uma fruta tocada. Como um filho que não tivesse sido colhido a tempo. Falhara tudo. Estava de fruto inteiro pousado na cama. Agarrava-o sem querer acreditar que tinha ficado louca o suficiente para lhe fazer mal (MÃE, 2017, p. 100-101).

Nesta parte, a narrativa de Halla pode chegar tão agressivamente forte ao leitor, que este pode ter a sensação de estar frente a frente com a cena – há um choque brutal com nosso consciente. Para Quinet (2002) as alucinações são produto de um estado mais grave da melancolia, no qual o sentimento de culpa, a concentração sobre si mesmo e o distanciamento do mundo externo são intensificados. Logo, a única esperança que Halla acreditava poder ter, fora dissipada por suas próprias mãos.

Einar enfurecera-se e chorara, mas também acreditava que seu filho morrera para nascer ao lado de deus. Já Halla sentiu novamente a sensação de abandono, a rejeição do seu próprio filho, mas dessa vez ela tentou se consolar, imaginou que talvez fosse sorte nascer para a morte e, assim, evitar os sofrimentos da vida. Contudo, a sua melancolia não tarda a lhe dar voz, tão demasiada quanto outrora. Sua ânsia por fugir continua mais forte e ela persiste nessa ideia, nem mesmo o Einar parece impedi-la. Quando fora visitar o túmulo de Sigridur ela lhe conta o quanto sente que nada, nem ninguém poderia salvá-la da tristeza:

De olhos asseados me fora à criança plantada, a transparecer talvez uma ansiedade pela frustração. Porque não me bastavam os poucos livros que o meu pai salvara, e não me bastava o Einar apequenado a cada dia, a cada dia mais querido e sob o meu juízo. Amava-o e entendia-o cada vez menos. Porque o amava e a lucidez amadurecia em mim enquanto ele permanecia no avulso das ideias. E vivia debaixo de lugares escuros, sem explicação, de onde não o conseguia recolher. Dizia-lhe que o amava para descobrir se o amor era bom para curas algumas. E o amor curava aqui e ali, mas nunca em definitivo. Falhava demasiado como falhávamos nós a cada instante. Na verdade, não me bastava nada acreditar que a sorte melhoraria porque não acreditava de maneira nenhuma que a sorte melhorasse. Estava à espreita do azar (MÃE, 2017, p. 163).

Sobre esta condição, Hassoun (2002) explica que quando imerso na melancolia o sujeito “não espera mais nada”. A apatia, portanto, é predominante em seu estado emocional. A ausência do outro e a falta de reconhecimento não só o fazem mergulhar em um profundo pesar, mas também o tornam indiferente a qualquer possibilidade de mudança.

À vista dessas asserções e fazendo um breve retorno a tudo que a protagonista vivera até o ponto atual do enredo, percebemos que ela já carregava mágoas antes mesmo da sua irmã partir. Para Kristeva (1989, p. 140) “aquele que não foi consolado no passado pode sentir o efeito dessa frustração durar até o presente”. Dessa forma, entendemos que aquilo que torna o melancólico inconsolável pode ter resquícios de traumas anteriores, pelos quais ele não conseguira reconhecer ou superar.

Quando Halla está próxima de completar seus treze anos, ela nos transmite como se sente uma mulher completa pela tristeza. Nas entrelinhas dessa sentença, podemos perceber que existe um acúmulo de sentimentos providos, não de um passado recente, mas já consideravelmente distante. Há, no enredo, memórias do que fora vivido pelas irmãs além das perdas que Halla presenciara. Sabemos que elas foram primordiais para seu estado de melancolia, mas também é possível compreender que nas suas lembranças há vivências cruciais que possam ter influenciado na sua forma de reagir às perdas. A terra isolada pelas montanhas na qual vivia; o não reconhecimento das suas pessoas; e seu passado antes da morte de Sigridur; podem se encaixar como uma dessas memórias.

Vejamos, Halla descreve a Islândia como entidade da solidão, uma terra pela qual ela considera que mostra a beleza, mas só sabe produzir horror. Para ela todos que ali viviam, em “duas dezenas de casas” eram tristes. Dizia: “era tudo velho. A gente, os sonhos, os medos e as montanhas” (MÃE, 2017, p. 21). As suas pessoas correspondiam: a Thurrid, que tentava tocar o órgão da igreja, e para ela era a mais triste do que todos, inclusive é a ela que Halla confessa não acreditar que deus possa se preocupar com eles; o homem apagado e a mulher acesa (o casal da eletricidade), que eram descritos por rejeitarem o mundo, “ele pela anulação e ela por se achar melhor [...]”; a viúva Gudlaug que sempre se queixava das coisas e tricotava peças de roupa em tributo ao seu falecido marido (MÃE, 2017, p. 118-122); Steindór, o bom homem, cujo qual sempre buscava resolver as situações de modo pacífico, mas que carregava na consciência a morte do pai de Einar; e a mulher urso, a tia que Halla retratava como resmungona e sempre estava de mal com a vida. Todos estes, com exceção do Steindór, sempre comentavam sobre as gêmeas, por um lado, oprimiam Halla e, por outro, se compadeciam de Sigridur:

A menos morta está mais pálida, vai dar-lhe uma falta de sangue e tomba. A menos morta está mais gorda, já deve andar de esperanças outra vez, ainda tomba à segunda por ser a burra que é. A menos morta tem um olho pisado, aquilo deve ser o tolo que lhe bate, e que bata, a ver se ganha juízo, que lhe faltou muita educação. Vai tombar. A mais morta está abandonada. Puseram-na lá em cima e agora não querem saber. A mais morta, quando apanhar esta do lado de lá, também lhe vai dar muitas no

focinho. Deve odiá-la. A mais morta deve odiar a irmã e deve estar à espera que ela tombe de uma vez por todas (MÃE, 2017, p. 116).

A protagonista também nos descreve que quando pequena, das irmãs, Sigridur sempre fora a sonhadora, aquela que era cheia de ideias e inspirações, enquanto ela, era apenas a que sobrava, aquela que apenas seguia os seus passos. Como dito antes, elas se sentiam como parte do mesmo todo, mas Halla, na segunda parte da narrativa, revela que nos seus pensamentos Sigridur, de fato era o lado genuíno e ela somente o lado da imitação:

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

Se nos atentarmos ao significado dos nomes⁴ das duas personagens teremos para Sigridur, a união das palavras “sig” (esposa, noiva) e “frid” (bonito, amado, belo). Já para Halla, veremos o resultado das combinações “hall” (pedra, roca) e “Thor” trovão ou deus do trovão. Acreditamos que as escolhas dos nomes, ambos de origem islandesa, não foram feitas ao acaso por Mãe (2017). O contraste entre eles exemplifica bem como Halla enxerga a si e a sua irmã. Percebemos, portanto, que esses aspectos distintos vividos por Halla, transparecem grande influência ao modo como a protagonista reagira à frente das suas perdas.

Trata-se, pois, da tragédia pós-moderna, a qual Maffesoli (2003, p. 8) explica que “há uma preocupação pela *interidade*, que induz à perda do pequeno eu em um Si mais vasto, e da alteridade, natural ou social” (grifo do autor). Logo, a obra em análise encaixa-se por completo nas características catárticas que citamos no capítulo anterior (tópico 2.3), que não só estão presentes no final, mas ao longo de todo o romance.

Essa condição nos apresenta, como coloca Froster (2005, p. 88), o significado da profecia, aquilo que “vai sendo filtrado através das frases do romancista”. Diante de toda a tragicidade que engloba o enredo, Mãe (2017) dá ao leitor pistas que o possibilitam inferir a conclusão. Contudo, mesmo nos atentando ao significado do que está implícito, poderemos ser surpreendidos brutal ou sensivelmente quando, enfim, chegarmos lá.

Há um fragmento em especial que nos é perceptível, a partir de uma segunda leitura, direcionado a consumação do desfecho. Quando Einar finalmente se lembra do que lhe

⁴ Nomes de origem islandesa com oito letras. Disponível em: <<https://www.todopapas.com.pt/nomes-do-bebe/nomes-origem-islandes/nomes-com-8-letras>>. Acesso em: 12 de Maio de 2019.

acontecera, ele promete cumprir com sua vingança. O seu pai morrera pelas mãos do Steindór e da tia de Halla. Ambos compartilhavam de um caso amoroso, e o pai de Einar, de certa forma, também estava envolvido. Logo, eles resolvem matá-lo, empurrá-lo a boca de deus. Einar, portanto, ao tomar consciência desse fato promulga sua vingança contra o pastor: “Quero desfazer-lhe o corpo e, de tão desfeito, triturar-lhe a alma. Depois, quero esquecer [...] Estará morto depois do esquecimento. E eu arrancarei o coração com as mãos se ele falhar e lembrar”. Halla, após descrevê-lo, complementa: “mais tarde, também eu arrancarei o coração do peito para o secar como um trapo e usar limpando apenas as coisas mais estúpidas” (MÃE, 2017, p. 173-175).

Esse tardar, logo, não demora muito. Halla fala sobre como seu coração se perderá e não terá mais visitas, “será apenas a humilhação entristecedora de todos os afetos”. Ela se apropria de uma coragem pela qual descreve como aquela que “assume apenas a evidência de que somos matéria morrendo” (MÃE, 2018, p. 173-175) e, em seguida explica como Einar, finalmente conseguira fazer com que ela aceitasse fugir com ele, e não mais sozinha. Implicitamente entendemos que o personagem irá cumprir com sua vingança. Marca com Halla que a encontraria no cabeço e de lá iriam para longe. Halla concorda, mas antes pede: “precisas de me dar meia hora antes de saíres daqui. [...] Quero levar os poemas todos do meu pai” (MÃE, 2017, 181). Ele atende seu pedido e em seguida ela nos descreve exatamente como tudo ocorreria:

Tranquei as portas, encravei as janelas, escorri o óleo pelo chão. Era muito cedo ainda, no meio do escuro, o vento agressivo sem chuva. Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas. [...] Comecei a afastar-me, subindo o caminho, percebendo sempre como as chamas aumentavam igual a aumentarem o tamanho da casa, a roubarem o tamanho à noite, como se reclamassem a chegada do dia. [...] Havia feito um cálculo de cada acontecimento. [...] O Steindór acordaria já tossindo, faltando-lhe o ar, confuso. [...] A minha tia buscando as portas, forçando-as e as energias falhando. Eu confirmara a maneira como trancara tudo. Para quem estaria de pulmões aflitos, uma salvação para tão grande encerramento seria improvável. Talvez se abraçassem, temos e a pedir perdão. Talvez pudessem sentir a roupa a cair no fogo, ainda arrependidos, como se ainda voltassem à rua, para o frio exterior. Seria lindo que, ao menos, mostrassem o amor que diziam sentir um pelo outro. Que quisessem morrer juntos, a suplicar que a morte os tivesse juntos para a eternidade também. [...] Eu pensei: Sigridur, corta-os com facas, mana. Corta-os desse lado, por mim. Eu sabia que ela me ouviria. Eu era gêmea da morte. [...] Fugi. As montanhas interditadas pelo inverno, extensas, lentas. Levantada eu sobre a brancura como animal selvagem, avulso, vagando como sem propósito. [...] Não soube nada acerca do que foram contar ao Einar nem de como o consolaram (MÃE, 2017, p. 183-184).

A coragem que antes parecia ser uma incógnita, agora foi esclarecida. Somente quando concluímos o desfecho, entendemos com propriedade o porquê de a personagem

julgar tanto o seu coração. Podemos explicar a partir das considerações de Hassoun (2002) e Kristeva (1989) como Halla conseguira chegar à consumação de tal vingança, de tal ato de crueldade ou, talvez, de compaixão.

Hassoun (2002) considera que quando o melancólico busca suscitar o objeto de desejo ele pode ser cruel a ponto de ferir ao outro para concretizá-lo. Com concepção semelhante, Kristeva (1989) confere que a autocondenação à morte que o melancólico exerce sobre si, seria um disfarce trágico “do massacre de um outro” (KRISTEZA, 1989, p. 17). Ora, desde que Sigrídur morrera, fugir tornara-se o desejo maior de Halla, ela queria ser longe, tal como sua irmã gostaria. Percebemos, pois, que Halla precisa de um motivo para realizar esse desejo, algo que a faça se desprender de todos, em especial de Einar. O crime que comete decentraliza o ódio que carrega sobre si e o recoloca sobre um outro, sobre aqueles que machucaram profundamente Einar. Logo, existe ao mesmo tempo a consumação do seu desejo e da promessa que fizera, ela ajudara Einar, mais ainda, enxergou-o dentro de si e o vingou.

Assim, percebemos como todo o enredo de *A desumanização* (2017) é completado. Há em todos os personagens, uns com mais e outros com menos, o desenvolvimento do estado da melancolia. Contudo, cada um possui características diferentes por exatamente representarem sujeitos diferentes. De acordo com Deleuze (2001, p. 90), o sujeito, quando subjetivo, “se ultrapassa, se reflete”, por assim dizer, desenvolve e exprime seu próprio interior. Logo, o romance e a protagonista em análise não só representam a morte ou a melancolia como aflição, mas também como expressão do sentir e ser sentido, a sensação de perder e ser perdido.

3.2 De Halla a Halldora: a ressignificação dos afetos

Non tens de estar sozinha. Só sentir. Sentir, sim. Estar, não. Até não te sentires sozinha (MÃE, 2017, p. 52).

Quando falamos em afeto geralmente nosso pensamento se detém aos laços de amor, carinho e amizade que estabelecemos com o outro, ou seja, os sentimentos pelos quais nos sentimos confortáveis em experimentá-los e expressá-los. Contudo, como aborda Amaral (2007), os nossos afetos são produto de um conjunto maior, provenientes de diferentes emoções, humores, paixões ou qualquer outra sensação que nos atinja de forma “positiva” ou “negativa”. Logo, vínculos de angústia, ódio e medo também são sentimentos que podemos considerar como exemplos de afetos.

Tudo depende da subjetividade de cada indivíduo, isto é, sua capacidade de receber, sentir e reagir às experiências do mundo exterior, algo que Deleuze (2001, p. 77) explica como a possibilidade que o sujeito possui de “refletir e se refletir”. Sendo assim, tudo aquilo que nos afeta pode se configurar em afeto, mas somente a forma como nós o extraímos da situação e o transformamos no nosso interior irá determinar como lhe daremos significado (DELEUZE, 2001, p. 77).

Para Damásio (2004) só se combate o afeto negativo com o uso de um afeto positivo mais forte. O autor utiliza dessa afirmação a partir das concepções do filósofo Espinosa, para este “os organismos vivos são dotados de uma capacidade de reagir emocionalmente a diferentes objetos e acontecimentos”. Ou seja, se nos voltarmos à regularidade da vida humana, iremos perceber que para toda reação haverá uma emoção, e esta última pode provocar tanto sofrimento quanto felicidade. Assim, ele afirma que, se lutássemos contra as emoções negativas deveríamos utilizar da consciência racional, “o esforço intelectual”, para construir sobre estas emoções positivas muito maiores. (DAMÁSIO, 2004, p. 14-15).

À vista disso, entendemos que a morte é uma (ou talvez única) das principais ações naturais ao ser humano que produz diferentes afetos. Segundo Nasio (1997, p. 29) a dor que o sujeito sente quando perde alguém, ou algo que ama é, necessariamente, o “afeto que exprime o esgotamento de um eu inteiramente ocupado em amar desesperadamente a imagem do amado perdido”. Logo, um sentimento que pode desprender tantos outros e atingir o indivíduo simultaneamente. Sobre isso, Bowlby (1982) nos dá como exemplo o desencadeamento de três tipos de afetos:

Existem hoje provas de que os afetos mais intensos e perturbadores provocados por uma perda são o medo de ser abandonado, a saudade da figura perdida e a raiva por não reencontrá-la — afetos que estão associados, por um lado, ao anseio de buscar a figura perdida e, por outro, a uma tendência para recriminar furiosamente quem quer que pareça ser o responsável pela perda ou estar dificultando a recuperação da pessoa que foi perdida (BOWLBY, 1982, p. 88).

Entendemos, pois, que lutar contra a partida do outro é essencialmente natural ao ser humano, mas a forma como ele irá enxergá-la e senti-la são dois moldes, essencialmente, importantes para definir (beneficiar ou bloquear) o processo de aceitação pelo qual ele irá passar quando presenciar a morte como telespectador. O afeto, portanto, será resultado da sua reação.

Como visto no tópico anterior, o estado de melancolia por meio do qual Halla mergulhara fora desencadeado pela reação as suas perdas. Diante destas, Halla não conseguiu enxergar nenhuma outra coisa, senão a morte: enquanto física, Segridur, sua irmã, e Hilmar,

seu filho; enquanto simbólica, o amor da sua mãe, o refúgio do seu pai, e a sua própria infância. Mas o que também ocorrera fora que a personagem conseguiu, ao longo do processo de determinadas experiências subjetivas, reconfigurar o significado trágico das suas dores; logo, dos seus afetos, ou seja, ela conseguiu ressignificá-los.

Pelo senso comum, provavelmente o sentido dado ao termo “ressignificação” será “dar um novo significado a algo, alguém, ou fato”, o que, decerto, está correto. Mas para os autores Bandler e Grinder (1986), por exemplo, esse vocábulo é responsável por nomear a nossa capacidade mental de não só enxergarmos o novo, mas de podermos criar e absorver a mudança dos significados às nossas vivências. “Quando o significado se modifica, as respostas e comportamentos da pessoa também se modificam” (BANDLER; GRINDER 1986, p. 9).

Falamos, portanto, não de estimular o esquecimento de algum acontecimento traumático, mas sobre remodelá-lo para se desprender das suas amarras dolorosas. Necessariamente, é uma transformação de significados, o que antes causava incômodo, frustração ou tristeza pode, a partir do molde que seja atribuído, ganhar uma nova composição de afetos. Analisamos que isto ocorrera, em especial, de Halla para com a mãe, Einar, Hilmar e Sigridur.

À medida que a mãe de Halla passa a culpá-la e agredi-la tanto pela não volta de Sigridur ao mundo dos vivos, como pelo nascimento do pequeno Hilmar, um misto de sentimentos entre tristeza e medo passam a ocupar seus dias, o que se torna tão devastador que ela chega ao ponto de sentir, junto a esses, afetos de horror e ódio. Caso que podemos perceber já na primeira vez que a mãe a atacara. Nesta, Halla amargurou-se tanto que explosivamente expeliu o acúmulo das ameaças que vinha recebendo de uma só vez.

Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco não escondia os cortes. As dores eram profundas. A minha mãe disse-me que precisávamos de sacrificar o coração. Não sentir e não temer. Ter medo era um egoísmo insuportável. Eu gritei. Chamei-lhe louca, má, chamei-lhe diabo. Arrancara-me um ovo da pele. [...]. Chorei para que o meu pai voltasse. Subi à criança plantada, gritei com as ovelhas até que se mijassem de medo e tombassem no chão como estúpidas, sempre sem entenderem a fúria, o ódio. Ainda cravei as mãos. Haveria de arrancar da terra o corpo desfeito da Sigridur e levá-la comigo para longe, para nos salvarmos as duas (MÃE, 2017, p. 47-48).

Na perspectiva de Aristóteles (2000) esses afetos exteriorizados simultaneamente adequam-se ao sentimento da cólera, também nomeado como ira, desencadeada quando o eu e/ou o outro sofre algum tipo de injustiça ou desprezo. A cólera é, portanto, um brado de desejo de vingança, acompanhado pela tristeza. O que Mayer (2000) complementa como

consequência de uma relação de superioridade, cujo colérico é aquele que enxerga não ter nada a perder e, logo, ostensivamente busca lutar contra o opressor.

Para tanto, Halla passa a enxergar o lado pelo qual a sua mãe também sofre. Não é algo que a protagonista identifica espontaneamente ou por meio de algum vestígio de mudança que sua mãe apresenta. Existe, na verdade, um choque com a semelhança de realidades individuais. Por assim dizer, Halla vai compreendendo o porquê de tanto rancor a partir do seu pesar pessoal, fato que Damásio (2004, p. 134) considera como consciência do próprio sentimento.

Para ele, o ser humano tem capacidade de conhecer seus apetites e emoções, a partir das suas “construções internas”, ou seja, daquilo que modela seus afetos. Esse entendimento permite com que ele se aprofunde e se preocupe com a fragilidade da vida tanto de si, quanto do outro. Logo, ao passo que Halla vai conhecendo os motivos das suas mágoas, a sua visão para com o mundo vai amadurecendo, como quando ela se depara com suas intenções vingativas sobre sua mãe, mesmo em opressão, ela tem remorso, ela se envergonha.

Mais tarde, soube que a minha mãe se sangrou demasiada e louca. A meio da noite acudiram-na com cuidados e quase a perderam. Seria o seu modo de me deixar partir. De me perder. Tive muita vergonha de lhe querer mal. De imaginar que ela pudesse morrer, matá-la, gostar que não estivesse mais ali (MÃE, 2017, p. 113).

Na mesma perspectiva, Damásio (2004) explica que a vergonha é um dos afetos variantes da tristeza, o qual frequentemente é negado pelo corpo, por não só afetar a mente, mas também o comportamento físico. Já Meyer (2000) explica o outro lado da vergonha, aquele pelo qual ela é provida do julgamento, que pode, até mesmo, ser registrado apenas pelo olhar do outro e que, por consequência, o sujeito quando atingido por esse afeto pode inferiorizar a imagem de si.

Um pouco de cada abordagem destas vai contornando os sentimentos de Halla. Essa vergonha vai sendo esmiuçada a partir de cada cena de sofrimento que ela consegue capturar da sua mãe – percebendo que nela já se habita uma “tristeza mortal sem regresso” (MÃE, 2017, 161). Com efeito, o que antes a envergonhava, se transforma em remorso. Afeto que para Smith (1999) é composto pela dor, os efeitos das ações passadas, a piedade e o terror da punição e, cujo qual, só é realmente admitido quando o sujeito reconhece a dor do outro no seu próprio eu.

Consideramos, pois, que a partir desses sentimentos, Halla se permitiu a dar um novo molde aos afetos que sentia por sua mãe. O que antes ela só conseguia ver pelos olhos do rancor ou do desalento, depois das tantas experiências dolorosas, ela conseguiu enxergar

somente pela luz da compaixão. Ou seja, como coloca Aristóteles (2000), Halla conseguiu perceber na sua mãe um mal que ela não merecia, uma situação semelhante na qual ela também se encontrava submersa – ela se compadeceu do sofrimento do outro com seu próprio sofrimento. Segue o último relato direto que Halla faz sobre seus verdadeiros afetos pela mãe:

Espalharam que eu e o Einar passeáramos um espelho grande, a brincar de ressurreições e outras parvoíces. A minha mãe estava furiosa. [...] Andou para lá e para cá, sabia mal o que fazer, para onde seguir e queria algo que não dizia. Não abria a boca senão para gemer. O meu pai preocupou-se. Ela puxou pelos braços, agarrava-se nos braços, o que parecia querer abrir-lhe a pele, precisava de sangrar, queria parar de magoar-se na cabeça, dentro da cabeça, nos confins dos sentimentos. Depois, foi descobrir-me entre as pequenas colunas e empurrou-me. Segurou-me com firmeza e entrou comigo no quarto onde eu e o Einar dormíamos. Ali estava o espelho, imediatamente à porta. Aproximou-se, vendo-se. Eu para trás. Atrás dela e ela a desviar-se lentamente, como a perceber alguém que estivesse mais longe. Percebia a Sigrídur lá mais adiante. A minha mãe de olhos molhados, a fixar o espelho numa tristeza atónita e profunda. Eu sei, mãe, o que pode ser esse assombro. Eu sei o que pode doer. E ela chegou-me ao espelho, juntou-me muito junta ao vidro, toda eu sentindo aquele frio, e a minha cara pousou na da Sigrídur, e ela veio muito perto, as suas lágrimas a caírem na minha testa, sobre as mãos que levei ao pescoço, ao peito, até lhe sentir o beijo. Beijou-me assim, tão atrapalhada quanto incapaz de se conter. Afagou-me os cabelos como se mos despenteasse ou me procurasse entre eles. Ensarilhou-os para que sob o seu labirinto loiro existissem duas filhas. Já os outros tão comovidos quanto calados. Até que o meu pai disse: anda, vamos embora. E a levou (MÃE, 2017, p. 143).

Consoante ao que Bandler e Grinder (1986) explicam, entendemos que Halla não instalou o afeto da compaixão sobre o da cólera ou da vergonha, mas sim os modelou, na passagem de um para outro. Logo, as lembranças da crueldade que sofrera da sua mãe, provavelmente, irão acompanhá-la por toda a sua vida, mas os afetos negativos que sentira não, porque ela deu um novo significado a eles, não só na sua consciência, mas também para com a própria vida, ou seja, ela os ressignificou.

O mesmo processo acontece com os seus afetos por Einar. Contudo, para ressignificá-los, seus sentimentos e as suas emoções variam tão intensamente que não podemos comparar a forma desse desenvolvimento com nenhum outro do romance: do desprezo à confiança, da confiança ao temor, do temor à tristeza, da tristeza ao amor, assim Halla, progressivamente, vai modelando seus afetos. É nesta fase, ainda, que acompanhamos como seu amadurecimento fora precocemente formado.

Quando compartilhava da vida com Sigrídur, Halla não conseguia se enxergar no lugar de Einar, para ela, como para irmã, a conduta do personagem não se adequava ao que elas procuravam em um rapaz, em um namorado. Ao modo dele, ele tentou se aproximar delas, mas a primeira impressão que deixara não permitiu que elas construíssem qualquer simpatia. Essa repulsa dos sentimentos alheios, para Smith (1999), coincide com o afeto do desprezo.

Segundo o autor, quando o sujeito julga a emoção, a experiência ou a opinião do outro e percebe que essas não são nada proporcionais aos que ele sente, experimenta ou pensa, não há como a desaprovação ou a rejeição não existir.

Por ser arrogante e feio, de boca desdentada e escura. Ainda que tivesse os olhos de azul aceso, o Einar era quase unicamente feio. [...] O Einar, de igual, dava-se a todas as confusões. Gabava-se, a boca muito podre como de urso velho, cheio de conversas, mas no essencial não parecia ter muito para dizer. Punha-se nervoso. O Steindór explicava que ele perdia a graça porque se envergonhava. Nós, ao contrário, achávamos aquilo uma falta de vergonha. Pensávamos que ele estaria bem com as bostas das ovelhas. Um dia vai apaixonar-se, dizíamos. Ia dormir com as bostas das ovelhas, a dar-lhes beijos e tudo, como os machos todos enganados daquelas aves (MÃE, 2017, p. 32-33).

Todavia, o afeto desenvolvido pelas irmãs fora feito sem elas terem uma aproximação direta com Einar. Foram, apenas, sentimentos formados a partir das observações de duas crianças, como diz Damásio (2004, p. 32), o desprezo feito a partir de uma ideia superficial não é “suficiente para construir o retrato imediato de uma pessoa inteira”. Portanto, quando Sigridur morre, Halla, por meio da sua própria tristeza, tem acesso aos verdadeiros sentimentos de Einar. Ela permite que ele se aproxime e confie-lhe os seus segredos já na primeira vez que conversam:

Pensei outra vez que o Einar era o único tolo das nossas pessoas como se pensasse que era o único solteiro, o único rapaz, o único amor possível. Achei que o Einar estava consciente de ser tolo. Não podia deixar de o ser, e sabia-o, com a mágoa que isso traria. Imaginei-o como alguém magoado. Alguém que tivesse dor. Tirei as mãos do peito. De qualquer maneira, debaixo de água, não se via nada. Debrucei-me no rebordo do tanque como ao parapeito de uma janela. Imaginei os barcos a passarem com tubarões derretidos. Ele arrancou duas flores silvestres, eu pu-las a flutuar na água. O Einar: não tens de estar sozinha. Só sentir. Sentir, sim. Estar, não. Até não te sentires sozinha (MÃE, 2017, p. 51-52).

De acordo com Aristóteles (2000) só confiamos naquele ou naquilo que não tememos. O temor é o afeto que provém do sentimento de “desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente” (ARISTÓTELES, 2000, p. 31). Logo, os dois afetos se opõem, para que um exista o outro deve se ausentar. Mas o que acontece com Halla é diferente, não em relação à constituição dos afetos, mas sobre a ação e a causa como eles ocorrem. Quando seu desejo por Einar deixa de ser fraterno e passa a ser sexual, a protagonista sente um perigo próximo, mas não sabe exatamente o que seja. Ao mesmo tempo em que busca sentir o corpo de Einar, mais ela o teme. Percebemos, pois, que nesse momento confiança e temor são dois afetos que persistem simultaneamente sobre ela, e trazem a tona de modo mais gritante a sua profunda tristeza.

Ali, no colo, a sentir que dentro das calças dele algo me procurava, um animal vivo que obstinadamente me procurava, pensei naquilo como os bichos que devoravam os corpos dos mortos. Pressenti que faria algo de mau. Estava certa do erro, mas certa também de que não podia deixar de o cometer. Eu própria lhe pus a mão. Queria perceber que animal era aquele e queria que me dominasse. Queria entender porque me desejava tanto porque eu, sem saber exatamente o quê, desejava algo também. Estava viciada na descoberta de cada dia. Na intensificação perigosa das brincadeiras. A brincar de ser adulta. [...]Caí extenuada no chão e ele disse: vou casar contigo quando fores grande. Sentí-me suja. Deitara sangue. Não sabia se havia gostado. Achava que afinal não gostara. A intuição dizia-me que devia ter sido melhor. Devia sentir-me melhor. Beijou-me. A sensação reforçada das moedas na boca. Não era nojo. Era uma tristeza profunda (MÃE, 2017, p. 65-66).

Percebemos no tópico anterior que a profunda tristeza é uma das causas da melancolia, portanto, um afeto que já fragmentamos minuciosamente. Dessa forma, agora poderemos ressaltá-lo em outro quadro, ao qual Damásio (2004) considera como um dos elementos naturais ao equilíbrio da natureza humana, que neste caso também demonstra quão frágil o ser humano pode ser, mas, da mesma forma, reflete sobre o quanto ele pode lutar contra isso.

Conferimos, pois, que a tristeza de Halla se intensifica ao passo que ela tem consciência do crescimento do seu afeto de carinho por Einar. Anteriormente, descrevemos como ela desejava não sentir amor por ele, para que assim pudesse fugir sem magoá-lo. Contudo, não explicamos se ela realmente concretizara esse desejo, deixamos essa questão para responder nessa segunda análise.

Pois bem, entre a confiança e o temor o que prevaleceu em Halla por Einar fora o primeiro afeto, uma vez que o desejo carnal entre eles fora saciado, mas não as suas angústias. À medida que Halla enxerga o sofrimento de si dentro do sofrimento de Einar, ele não só se torna seu companheiro, mas também passa a ser admirado por ela. As conversas sobre suas feridas, a observação dos detalhes da beleza e da crueldade do mundo, o nascimento e a morte do filho foram acontecimentos que fizeram com que Halla tendencialmente encontrasse um pouco de si em Einar – o que exatamente foi imprescindível para que ela ressignificasse seus afetos.

Fomos aos tanques. Pousámos o espelho. Nem era bom que a Sigridur nos visse na água, as poucas roupas, a pequena alegria. Lembrei-me de como fora ali que o Einar me interessara pela primeira vez. Ele que, afinal, não era tão tolo quanto a falta de jeito fazia crer. A timidez deixava-o excêntrico. Era isso. [...] Compreendi o que o Steindór dizia. E assim me deitei na água, sem tirar a camisola de dentro, porque não tinha como esconder o peito maior e o feio do ovo que a minha mãe me fizera, e porque não queria que aparecesse alguém e julgasse que éramos menos um casal do que outro casal qualquer. O Einar, com a sua peculiar felicidade, era bem um cristal dentro da cabeça, porque também auroras saíam dos seus olhos e pousavam sobre mim. Acontecia gostar dele. Estava a acontecer. De gostar muito dele. E por cada instante me deixava levar pela ideia boa de partilhar e perdoar-me por ter crescido a

partir de tanta insignificância. Redimia-me lentamente. Chegámos a juntar a pele. Assim muito depressa. Antes que fosse impossível ficarmos parados (MÃE, 2017, p. 141).

Compreendemos, portanto, que Halla ressignifica seus afetos a partir dos afetos de Einar, cada fato, tristeza e perda que ela compartilhara com ele foram essenciais para que ela moldasse o afeto de desprezo em afeto de amor. Sim, amor! Aquele que para Kristeva (1989) faz entender a verdade do outro pelo perdão. É dessa forma que Halla descobre e nos descreve o amor que sente por Einar, quando lhe pede perdão ao fugir para longe:

Fugi. [...]. Não soube nada acerca do que foram contar ao Einar nem de como o consolaram. Estaria ele agarrado à caçadeira, ganhando coragem, medindo o plano quando, subitamente, não havia o que decidir. Percebi absolutamente que o amava. E levava dúvida nenhuma de ser amada. Teria a vida inteira para lidar com esse sentimento. Sabia que me perdoaria. Pensei. Quem não sabe perdoar, só sabe coisas pequenas (MÃE, 2017, p. 184).

O fruto, portanto, desse amor é Hilmar, aquele que nascera ao lado da morte. Percebemos que o processo pelo qual Halla passara entre a passagem da gestação, do nascimento e da perda do filho foram também essenciais para que ela pudesse construir diferentes afetos e, novamente, com ajuda de Einar, ressignificá-los. A partir dessa fase que passara, reconhecemos como sua visão tanto para o outro como sobre si se tornou mais compreensível.

O período da gestação dera a Halla a crença na possibilidade de mudar, de enfim, poder encontrar esperança, mas ao mesmo tempo ela passara pela experiência mais angustiante até então. Com o bebê no ventre ela construía afetos de carinho e de proteção, no qual este último fazia com que ela buscasse defendê-lo tanto do perigo proveniente do mundo como do que acreditava provir de si mesma.

Rodava sobre a barriga a mão como um gigante no globo do planeta, e pensava que precisava de construir um muro em redor do meu filho. Um muro para ser contra bombas, contra o gelo e os vulcões, contra a inveja, as abelhas ou as bactérias, para ser contra a minha mãe e contra mim mesma, que era também instável e visionária (MÃE, 2017, p. 89).

Portanto, Halla, outra vez temia um perigo próximo, mas, nessa ocasião, ela desconfiava de si mesma. Esse temor ocupou o seu sono e os transformou em pesadelo. O resultado, como vimos, foram momentos de extrema aflição pelo qual ela mesma, em alucinação, dera a luz ao filho morto; logo, mais uma perda; o sentimento de que toda esperança fora uma ilusão. Diante disso, não só a tristeza retoma ao seu corpo com mais intensidade, como a revolta se estabelece. O afeto, pois, é o da indignação, o qual Aristóteles

(2000) explica provir do não alcance daquilo que se almeja e, cujo qual, Halla direciona sobre seu próprio eu (, p. 63).

Disse-lhe que não aceitava mais ser criança. As crianças não sepultam filhos. Quem sepulta um filho não tem idade. Está para lá das idades, para lá dos tempos, tem uma posse do mundo que independe de todas as limitações. A intensidade de quem sepulta um filho é semelhante à das forças inaugurais ou terminais. Pode fazer e desfazer tudo. Legitimamente lhe é conferido o poder moral de começar ou de acabar tudo. O Einar temeu que eu quisesse saltar. Que saltasse para também morrer. Disse que não. Estava mais capaz de matar que de morrer (MÃE, 2017, p. 105).

Entretanto, a morte do filho faz com que Halla consiga compreender o que antes lhe era apenas confuso. No final dos seus dozes anos, em uma noite de inverno, ela sobe com Einar para rever o túmulo de Sigridur; lá ela pediu que sua irmã encontrasse seu filho no mundo dos mortos. Ao pronunciar o nome dele, ela percebera uma mudança nos seus sentidos, na sua forma de ouvir e sentir a palavra Hilmar. Na verdade, ela lembrava-se do que o pai lhe ensinara: “usar a palavra para manter a vida” (MÃE, 2017, p. 40).

Eu dizia o nome do Hilmar e, de alguma impossível forma, protegia na boca o meu filho. O meu filho inteiro no vocábulo do seu nome, que eu parara de pronunciar e, subitamente, suplicando-o à minha irmã, recuperava como uma presença ainda. Ainda estava presente. Se dissesse o seu nome, ele era ainda. Obrigada, pai. Tinha razão. Fui uma tola em não aprender imediatamente o que me ensinaste. O nome do meu filho como almofada onde eu pousava a língua, a linguagem, o pensamento, o sonho todo. Nunca haveria de o engolir. Como nunca acabaria o meu remorso. O Einar comovia-se. Dizíamos as coisas e elas eram já o bastante para nos pertencerem ou assistirem. Dizíamos filho e ríamos com uma euforia esquisita de quem nunca poderia ter perdido por inteiro um filho. Compreendi-o bem. Nunca se perde por inteiro um filho. Ele resta sempre como algo que temos a infinita possibilidade de evocar. Evocamo-lo e ele é. Eu disse. O Einar regozijou. Na criança plantada. Dizemos filho e ele é sempre algo. Nunca regressa ao tempo em que não existia (MÃE, 2017, p. 128).

Percebemos, pois, que Halla conseguiu ressignificar a indignação e modelar sobre ela o afeto da admiração, cujo qual se concretizou a partir do momento que ela conseguiu dar vida ao seu filho. Segundo Smith (1999, p. 143), concebemos naturalmente a admiração quando procuramos sermos tão admirados quanto o outro e pelo outro. O mesmo que acontecera com Halla, ela conseguiu admirar tanto ao seu filho como a si por se ver capaz de retomá-lo a vida, aquela que se encontra dentro do seu próprio eu.

De acordo com Bandler e Grinder (1986) toda experiência e todo comportamento pode ser reflexo no processo de ressignificação. Sendo assim, entendemos que Halla conseguiu absorver do passado os momentos que possibilitaram a ressignificação dos seus afetos, ela deu significado a dor quando conseguiu de fato entendê-la. Ao chegar aos treze

anos (dois anos depois da morte de Sigridur) Halla compreendeu o significado que a perda deixara entre ela e a sua irmã:

Não era possível continuarmos gêmeas. Pensava agora. Porque amadurecia e haveria a Sigridur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que eu procuraria ininterruptamente. Algo indefinido que não tinha nome, não tinha lugar, estava como apenas uma evidência difícil que em alguns dias se impunha e em outros enfraquecia (MÃE, 2017, 151).

Poucos dias antes de fugir, ela lembrava-se de todos os momentos que vivera com seus pais, com seu filho, com Einar, com suas pessoas e com sua irmã. Mas, dessa vez, ela não os enxergava pelos olhos de Halla, a criança completa pelo sofrimento, mas sim pelos de Halldora, a mulher que compreendia sua incompletude. Entendemos, pois, que a sua melancolia não desaparecera. A dor continuava a persistir, bem como a tristeza, mas ao invés de se magoar e inflamar a ferida que tanto crescia, ela se possibilitou dar um novo significado ao afeto da perda, não mais lutando contra ele e sim, aceitando-o – a partir disso ela teve coragem para ser finalmente longe.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre tantas possibilidades de produção textual, conferimos que elas são escritas de duas formas: aquela, cujo autor escreve para si enquanto conversa consigo mesmo em pensamentos inaudíveis; e aquela, a qual ele escreve para o(s) outro(s) enquanto expressão em voz alta do mundo que existe dentro dele e também de nós. Destacamos, pois, esta última tanto como construção desta pesquisa quanto como constituição de *A desumanização* (2017).

O prefixo “des” no título da obra sugere não só oposição ao termo humanização, como também provoca a reflexão do que é ser verdadeiramente humano. Em um contexto geral, a sociedade contemporânea não tem tido mais tempo de pensar em uma questão como essa, tudo tem sido rápido demais: ver a família ou os amigos tem sido mais fácil através dos olhos das últimas gerações tecnológicas; o abraço, o colo, os afetos de carinho e amor têm se resumido, basicamente, ao “presente mais bonito”. Cada vez mais dando espaço a solidão, o indivíduo pós-moderno tem alimentado o ego, mas esvaziado a alma. O título, portanto, bem como o conteúdo do livro, é estruturado para inquietar a constituição do sujeito enquanto consciente da sua solidão e egocentrismo.

A humanidade começa em *A desumanização* (2017) quando dá ao leitor a possibilidade de adentrar nas questões simbólicas da morte, da solidão e da liberdade, ao passo que exterioriza a perspectiva subjetiva de diferentes indivíduos, que só se diferem do mundo real por serem ficcionais. O grotesco e o sensível são, pois, aspectos que representam a própria constituição do íntimo, o que está por trás do físico e mora dentro do psicológico humano.

Os fiordes Islandeses dão a estética ao romance em torno daquilo que é longe de tudo e de todos, o isolamento, não do lugar, mas das pessoas que o habitam. A construção da narrativa em primeira pessoa aproxima particularmente o imaginário à realidade. A protagonista Halla (Halldora) corresponde ao corpo que tudo cabe e tudo sente e que, por ser infantil, exterioriza ao mesmo tempo o espaço da inocência e a sinceridade do sentir (sentir-se preso em liberdade e morto ainda em vida).

A imagem da irmã gêmea exalta não só a importância de ter alguém, mas principalmente a melancolia de não ter ninguém, ou seja, enxergar o outro dentro de si, mas não ver o seu eu dentro do outro. O estado melancólico, portanto, se faz como característica do sujeito subjetivo, como reflexo de uma das formas que cada um pode absorver e expressar as suas experiências diante do mundo.

A representação do trágico do início ao fim do enredo está para colidir com a realidade da vulnerabilidade humana e, do mesmo modo, suscitar a consciência altruísta e compassiva de cada leitor; choques que, na verdade, despertam a sensibilidade de se colocar no lugar do outro, ou ainda, de se reconhecer no mesmo espaço – o que cabe especialmente a verossimilhança do romance com a realidade empírica. Por outro lado, a resignificação dos afetos está para amenizar essa mesma tragicidade e que, portanto, pode substituir a proposta motivacional do “final feliz” pela expressão do poder que cada sujeito pode ter para mudar a si mesmo.

Halla, enquanto personagem, exprimi a subjetividade do nosso amadurecimento diante das consequências que qualquer um possa passar na vida, diante da perda, da solidão e de si próprio. Portanto, tentamos escrever e expressar neste trabalho o sentimento de verdade⁵ do romance *A desumanização* (2017) para transmitir em voz alta aquilo que compõe o ser humano na sua mais íntima forma de pensar e sentir o seu eu e o outro.

⁵ Tal como diz Antonio Candido (2002)

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARAL, Vera Lúcia do. **Psicologia da educação** [versão eletrônica]. Natal, RN: EDUFERN, 2007. Disponível em: <[http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia PAR UAB/Fasciculos%20-%20Material/Psicologia Educacao/Psi Ed A01 J GR 20112007.pdf](http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia_PAR_UAB/Fasciculos%20-%20Material/Psicologia_Educacao/Psi_Ed_A01_J_GR_20112007.pdf)>. Acesso em: 1 de abr. 2019.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Prefácio Michel Meyer. Tradução Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDLER, Richard; GRINDER, John. **Resignificando: programação neurolinguística e a transformação do significado**. Tradução Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1986.

BOWLBY, John. **Formação e rompimento dos laços afetivos** [versão eletrônica]. São Paulo: Martins Fontes, 1982. Disponível em: <https://www.academia.edu/25732167/Livro_Forma%C3%A7%C3%A3o_e_Rompimento_dos_La%C3%A7os_Afetivos_John_Bowlby>. Acesso em: 1 abr. 2019.

BRAIT, Beth. A personagem [versão eletrônica]. São Paulo: Ática, 1987. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/xecev>>. Acesso em 15 mar. 2019

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil** [versão eletrônica]. São Paulo: Humanistas/FFLCH, 2002. Disponível em: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Candido,%20Antonio/O%20Romantismo%20no%20Brasil%20-%20Antonio%20Candido.pdf>>. Acesso em: 21 Fev. 2018.

_____. O direito a literatura. In. **Vários Escritos**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidade, 2004, p. 169-191.

_____. **A personagem do romance**. In. A personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 53-79.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental** [versão eletrônica]. São Paulo: Leyla, 2011. Disponível em: <[https://www.academia.edu/27028344/CARPEAUX Otto Maria Hist%C3%B3ria da Literatura Ocidental volume %C3%BAnico ?auto=download](https://www.academia.edu/27028344/CARPEAUX_Otto_Maria_Hist%C3%B3ria_da_Literatura_Ocidental_volume_%C3%BAnico?auto=download)>. Acesso em: 22 Fev. 2019

CORDÁS, Táci Athanássios; EMILIO, Matheus Schumaker. **História da Melancolia**. Porto Alegre: Artmed, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura Inglesa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos** [versão eletrônica]. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/8cecn1>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade** [versão eletrônica]. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/n0n0v>>. Acesso em 15 mar. 2019.

ELIAS, Nibert. **A solidão dos Moribundos: seguido de envelhecer e morrer** [versão eletrônica]. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. Disponível em:

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance** [versão eletrônica]. Organização Oliver Sallybrass; Tradução Sergio Alcides. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/1vc1nx>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia; Introdução ao narcisismo. In. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)** [versão eletrônica]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/xv1x1>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. Introdução ao narcisismo. In. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)** [versão eletrônica]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/xv1x1>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. O mal-estar na civilização. In. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros texto (1930-1936)** [versão eletrônica]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13019.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

FRYE, Northrop. O código dos códigos [versão eletrônica]. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/1c8nev>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Rococo, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia: literatura**. São Paulo: Unesp, 2017.

MACHADO, Roberto. **Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/nne0e>> Acesso em: 24 de Fev 2019.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. Prefácio Leandro Karnal. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. **O remorso de Baltazar Serapião**. Prefácio José Saramago (2015). 2ª ed. Portugal: Porto, 2017.

_____. **O nosso reino**. Prefácio Ferreira Gullar (2015). 2ª ed. Portugal: Porto, 2018.

_____. **Contos de cães e maus lobos**. Prefácio Mia Couto (2011). 2ª ed. Portugal: Porto, 2017.

_____. **Valter Hugo Mãe: A desumanização**. Por Eliseu Sampaio. Mais Guimarães: São Sebastião, 2014. Disponível em: <<http://maisguimaraes.pt/wp-content/uploads/2016/10/n09.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2019.

_____. **Valter Hugo Mãe**. Fronteira do Pensamento. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/ativemanager/uploads/arquivos/produtos_culturais/af85d924a42bdba448b725c4390b193b.pdf>. Acesso em: 15 març. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. 1ª ed. São Paulo: Zouk, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa**. 21ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Portugal: Europa America PT, 1988.

NASIO, J.-D. **O livro da dor e do amor**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/c5exe>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

PUPPI, Ubaldo. **O trágico: experiência e conceito**. São Paulo: Trasn/ Form/ Ação, 1981. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/28183>>. Acesso em: 24 Fev 2019.

PERES, Urania Tourinho. **Depressão e melancolia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

QUINET, Antonio. **Extravios do desejo: depressão e melancolia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

SANTOS, Elizabeth Maria dos. **Poéticas da negatividade: morte e melancolia em Não entre tão depressa nessa noite escura**, de Antônio Lobo Antunes. Belo Horizonte, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega no Brasil [versão eletrônica]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/n1v15>>. Acesso em: 25 de Fev. 2019.

SMITH, Adam. **Teoria dos Sentimentos morais**, ou, Ensaio para uma análise dos princípios pelos quais os homens naturalmente julgam a conduta e o caráter, primeiro de seus próximos, depois de si mesmos, acrescida de uma descrição sobre a origem das línguas. Tradução Lya Luft. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.fundar.org.br/bbb/index.php/checkout/purchase-confirmation/>>. Acesso em: 21 de Fev. 2019.

WANDERLEY, André de Sena. **Visões do Ultrarromantismo**: melancolia literária e modo ultrarromântico. Recife: O Autor, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7437?show=full>>. Acesso em: 21 de Fev. 2019.