

# Minúsculos maiúsculos: a poesia da prosa de Valter Hugo Mãe

Marcelo Franz

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

## Resumo

Partindo da provocação suscitada pela ponderação de Almeida Garrett sobre viver num tempo (o século XIX) que não seria para poetas, propomo-nos refletir sobre as possibilidades da poesia contemporânea em língua portuguesa neste início de século XXI. A hipótese de este ser ou não ser um tempo para poetas pode ser vista à luz da indagação sobre os limites entre prosa e poesia. Para tanto, nos interessará neste estudo analisar o caso da criação de Valter Hugo Mãe, poeta e prosador de destaque na atualidade lusófona. Abordaremos seu romance *O nosso reino* (2008).

**Palavras-chave:** poesia; prosa; Valter Hugo Mãe.

## Abstract

Based on provocation created by Almeida Garrett about living in a time (the XIX century) it would not be for poets, we propose to reflect on the possibilities of contemporary poetry in Portuguese at the beginning of XXI century. The possibility of this time being or not being the time to poets can be seen with the research on the boundaries between prose and poetry. Therefore, we will appeal this study analyze the case of Valter Hugo Mãe's creation. He is currently a prominent lusophone poet and prose writer. We analyze his novel *O Nosso Reino* (2004).

**Keywords:** poetry; prose; Valter Hugo Mãe.

## Poesia e prosa: limites e limitações

Em uma sequência de *Viagens na minha terra* o narrador (que, como se sabe, é o alterego de Almeida Garrett, nomeado A.), referindo-se à obra de um dramaturgo menor do século XVIII, Ênio Manuel de Figueiredo, dá-se a umas cogitações sobre a relação entre títulos e livros, observando que há livros que não deviam ter título e títulos que não deviam ter livro. Dos citados, quase sempre com enfado, o que mais o intriga, justificando a digressão, é “Poeta em anos de prosa”, um “título que só ele em si é um volume!” (GARRETT, 1997, p. 56). Pouco se aprofunda do conteúdo dessa obra, que, tomada apenas por seu nome, é o convite a uma reflexão sobre o sentido dos três elementos da sentença e sua possível combinação. Aparentemente, Garrett dá um destaque maior à análise do tempo (os “anos”), como o determinante para que ou “prosa” ou “poesia”, numa suposta oposição de base, se imponha. Segundo ele, o seu seria um tempo impróprio para a poesia ou, por outra, a modernidade emergente – ainda que não nomeada por ele deste modo – determinaria, no século XIX, uma nova

caracterização do poético a ponto de banir as de outros tempos, o que é discretamente lamentado pelo A.

Compreensível como expansão de um espírito romântico como o de Garrett, que crê na alma sublime da poesia (ecoando uma concepção hegeliana dessa arte), tal lamento considera o poético incompatível com as coordenadas de um tempo sem alma. Essa visão contrasta com a expressa, quase nesse mesmo tempo, por Baudelaire, na célebre sequência do *Spleen de Paris* (1869) em que se narra a conversa de um “poeta” com um amigo numa rua pouco recomendável da capital francesa. Diante da estranheza do interlocutor por encontrá-lo ali, o poeta explica que desde que perdeu a sua “auréola” (que deixou cair num lodaçal de macadame da cidade), passou a se permitir uma liberdade maior, exaltando a possibilidade de uma vida desobrigada de compromissos com o sublime. Sim, é de modernidade que o texto trata e, não por acaso, ele faz parte de um livro cujo subtítulo é *Petits Poèmes en Prose* (BAUDELAIRE, 1995, p. 333). A ironia da metáfora da perda do halo pelo poeta sugere o complexo dos desafios estéticos que a realidade histórica – a cidade, o lodaçal, a degradação aliada ao (ou oriunda do) progresso – apresenta, encantando-o com violência, incitando a uma poesia do prosaico.

É dos limites entre prosa e poesia que queremos tratar, salientando a evidente relatividade desses conceitos. O caso do escritor Valter Hugo Mãe, em seu primeiro romance, *O nosso reino* (2004), pode nos suscitar, a exemplo do que se passa com o A. de Garrett diante do livro que cita, uma digressão sobre poetas na pele de prosadores e prosadores na pele de poetas. Obviamente, não haveria tratar desse tema sem levar em consideração a indefinição que caracteriza a experiência dos gêneros na atualidade. Segundo Linda Hutcheon, uma das marcas mais salientes da pós-modernidade é o fato de que as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas (HUTCHEON, 1991:26). Tal fluidez, sem anular as particularidades de cada ocorrência literária, se associa à percepção de que a nomenclatura teórica tradicional é insuficiente para o confronto do que os artistas criam, com sua predisposição às mesclas de toda ordem. Disso decorre a preliminar impossibilidade de afirmar se o atual será um tempo de prosa ou de poesia.

O mínimo que se pode deduzir, quanto a isso, é que as barreiras entre prosa e poesia são bastante permeáveis. Antes das deduções, porém, se faz necessário certo percurso de cogitações teóricas.

### Existe prosa poética?

Embora qualquer texto não versificado seja exemplo de prosa, é comum nos estudos literários tomar-se prosa por ficção. A ambiguidade do conceito de prosa reside em sua oposição simultânea a dois outros que, embora contíguos semanticamente, não são sinônimos. Prosa seria o que não é “verso” e também o que não é “poesia”. A terminologia tradicional disseminou a ideia de uma equivalência quase total entre verso e poesia, embora nem tudo o que se versifica seja poético, já que versos eram na antiguidade amplamente utilizados em diferentes gêneros textuais.

O contraste da prosa com a natureza própria desses conceitos parte de uma diferenciação antes de tudo gráfica para, em sua extensão, alcançar uma distinção qualificadora. Mais antigo como ocorrência literária “elevada”, o verso (que em latim significa *voltado*, *virado*) caracteriza um discurso que avança e retrocede, enquanto que a “oratione prosa” seria o discurso direto, livre, em linha reta. A dupla oposição a que aqui nos referimos tem sua complexidade residente no fato de que, enquanto verso é denominação de teor técnico relativo a uma ocorrência formal, caracterizando uma segmentação do discurso nascida de uma intencionalidade estética valorizada ao longo do tempo como sinal do talento – ou até do “gênio” – de quem a domina, poesia designa uma virtualidade comunicativa/discursiva dos idiomas.

As primeiras teorias da poesia, como a que se vê na *Poética* de Aristóteles, ligam a noção de poesia ao belo e ao sublime, uma vez que abordam o texto poético a partir de seu impulso criativo originário – o “mundo interior” do poeta – e da elevação de seus temas. Mas talvez coubesse refinar uns conceitos-chave a fim de ponderar sobre o fato linguístico e literário que nos interessa aqui encarar, o da prosa poética. Partindo da noção Jakobsoniana de “funções” da linguagem, entende-se como “função poética” a ênfase dada, no processo interativo-verbal, à mensagem em si, em sua materialidade. Nesse sentido, no poético importaria menos a representação do que a representatividade, isto é, a maneira pela qual, no uso do signo verbal, se representa o mundo. Pode-se dizer, por essa medida, que o poético se encontra disperso nas mais variadas ocorrências do idioma. Porém, a poesia é a arte do poético, constituindo-se como a manipulação consciente, deliberada e esteticamente situada das virtualidades do poético.

Um auxílio teórico relevante nessas questões é o que nos vem da reflexão de Octavio Paz em *O arco e a lira* (2012). As perguntas feitas pelo autor na obra são: Há um dizer poético? O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético? Antes das respostas, há a constatação de que a atividade poética envolve uma totalidade de esferas da experiência humana: é conhecimento, salvação, poder, abandono. É percepção capaz de transformar o mundo. É, ao mesmo tempo, revolução e exercício espiritual. É a palavra na (ou em confronto com a) história, sendo também a transcendência do histórico.

A mimesis proposta pelo poético é sempre dupla e ambígua: busca revelar o mundo criando outros. Isola e une inspiração e transpiração, talento e alento. Em sua criação, a poesia é filha do acaso e fruto de cálculo. É a arte de falar em forma superior por vezes com uma linguagem primitiva. É a obediência a regras e a criação de outras.

O que *O arco e a lira* nos traz, acima de tudo, é o elogio do poema, realização mais plena do poético. Para Paz, um poema é uma obra inteira, é a consubstanciação da poesia da vida na vida do texto. O autor até concede que nem toda poesia está em poemas, mas o poema é a forma mais complexa da sua expressão. O poema não seria uma forma literária, mas um lugar de encontro entre a poesia – em sua abstração – e os recursos expressivos do homem, sendo a junção tensa de substância e forma. É certo que há quem veja em separado essas instâncias, mas é a sua sobreposição o que permite que se veja em cada poema toda a poesia. Sua magia está tanto em conter quanto em suscitar o poético. O poema pede a participação constante e criativa do leitor não apenas no sentido da absorção dos significados, mas no da sua reconstrução. Não haveria no poema a corrosão do tempo e a limitação do histórico porque os significados transcendem os da gênese do poema por parte de quem o cria e se reconfiguram no tempo da leitura pela ação recriadora de quem o recebe (PAZ, 2012).

É curioso que Paz, ainda que involuntariamente, acabe por criar uma possível discordância com um primado básico da reflexão de Mikhail Bakhtin a respeito dos contrastes entre poesia e prosa, mesmo que esses contrastes sejam abordados de prismas particulares por ambos: em Paz há a preocupação com a representatividade dos signos e em Bakhtin com a sua função na constituição de gêneros situados socialmente. Para o pensador mexicano, a forma mais alta da prosa seria o “discurso”, no qual as palavras, no plano semântico, buscariam o unívoco para atender à demanda de uma suposta

comunicabilidade prosaica, simplificadora. Contudo, as palavras sempre querem significados além de limitações impostas. O prosador exerceria uma atividade que vai contra a natureza própria das palavras, ao passo que o poeta põe em liberdade o ser plural delas.

Para Bakhtin, em *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*, a emergência de uma cultura prosaica (das práticas prosaicas), tem nas formas discursivas da comunicação e suas combinações a valorização das ações cotidianas de homens comuns e suas enunciações habituais. Tais combinações remetem ao princípio elementar da sua teoria, que se baseia no contraste entre as formas áulicas (como a poesia) vistas como monológicas e as formas prosaicas vistas como dialógicas. Os gêneros da prosa são, para Bakhtin, fenômenos de mediação, já que permitem a justaposição de diferentes discursos de uma língua quebrando o primado da hierarquia entre eles, que espelharia a estratificação social. Como se sabe, o romance é a forma em prosa que mais elevados méritos alcançou nesse sentido (BAKHTIN, 1998).

Nota-se que, na intenção de subverter a hierarquização que no passado, do ponto de vista do seu valor social, inferiorizava as formas prosaicas em face da poesia, Bakhtin chega a constituir uma nova ordem hierárquica, que parece exaltar os gêneros da prosa como os que mais complexamente revelariam a dinâmica social. Por outro lado, por entendê-lo como um gênero em constante mutação e aberto a uma infinidade de reconfigurações ao longo da história – que seriam derivadas do seu intenso diálogo com ela – o romance, forma ficcional prosaica mais consequente na modernidade – congregaria em si, e de modo dialógico, as mesmas potencialidades criativas e criadoras da língua que as formas poéticas. Talvez Bakhtin diga sobre a prosa quase tudo o que Paz diz sobre a poesia, acrescentando o conceito de dialogismo.

Acerca das diferenças entre poesia e prosa, Paul Valéry aponta que

A poesia se distingue da prosa por não ter todas as mesmas obrigações nem todas as mesmas permissões que essa última. A essência da prosa é parecer, ou seja, ser compreendida – ou seja, ser dissolvida, irremediavelmente destruída, inteiramente substituída pela imagem ou pelo impulso que ela significa de acordo com a convenção da linguagem. [...] Mas a poesia exige ou sugere um “Universo” bem diferente: universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical. Nesse universo poético, a ressonância prevalece sobre a causalidade, e a “forma”, longe de desvanecer-se em efeito, é como que novamente exigida por ele. A ideia reivindica a sua voz. (VALÉRY, 1991, p. 172-173)

A abertura ao “universo de relações recíprocas” mencionado por Valéry caracteriza a essência do poético a partir da definição de metáfora, mais característico efeito constituinte da conotação e da polissemia. Uma interessantíssima (e por vezes pouco citada) reflexão sobre a metáfora é a explorada por Nietzsche, que, contrapondo-se aos filósofos de orientação clássica, preocupou-se, em toda a sua obra, com a distinção entre a razão e a intuição, caracterizando esta como o veículo responsável pela criação e aquela como responsável pela reprodução. Em amplo sentido, a razão é, dessa forma, o conceito, ou seja, uma verdade já estabelecida, e a intuição é a metáfora. É ela que suscita a ambiguidade, fator que não permite apenas um significado unívoco, universal, padronizado e generalizado, mas, em vez disso, uma exploração da imaginação, da interpretação. A linguagem, em si, era tida, no período clássico, como poder de conhecimento racional e revelação da “verdade”. Por esse motivo, Nietzsche exalta a intuição associada à metáfora visto que somente ela permite a liberdade de pensamento e de compreensão (NIETZSCHE, 2005, p. 211).

Mas, obviamente, esse poder das metáforas não é ocorrência exclusiva do poema. Do ponto de vista formal, as manifestações mais evidentes da presença do poético em textos de prosa estariam na intensidade com que aparecem sintagmas e expressões carregadas de polissemia que chamam a atenção para o significante, adensando a força expressiva do enredo, num recorte de mundo e num arranjo de linguagem que nos provocam estranhamento, oriundo da ênfase dada ao “como dizer” visto como elemento enriquecedor do “que dizer”. Nesse sentido, é forçoso notar que quase toda boa prosa, para que seja vista como tal, se nutre de elementos poéticos.

No verbete “Prosa poética”, do *E-Dicionário de termos literários*, Alberto Pimenta anota:

A Prosa poética virá representar um compromisso na importância relativa dos dois elementos formantes do discurso: o semântico e o formal. O que a caracteriza é a manutenção, ainda que por vezes à espera de ser desocultada, do princípio rítmico, em detrimento do semântico narrativo. Sendo assim, a função referencial da narração perde em importância no caso da Prosa Poética. (PIMENTA, 2010)

Deve-se observar que, por sua natureza de texto limítrofe, o conceito de prosa poética, por vezes se confunde com o de poema em prosa, que é definido por Suzanne Bernard como

Gênero distinto: não um híbrido a meio caminho entre prosa e verso, mas um gênero de poesia particular, que se utiliza da prosa ritmada para fins estritamente poéticos, e que lhe impõe por causa disso uma estrutura e uma organização de conjunto, cujas leis devemos descobrir: leis não somente formais, mas profundas, orgânicas, como em todo gênero artístico verdadeiro. (apud VASCONCELOS JR., 2014, p. 16)

Fernando Paixão acentua que a possível distinção entre prosa poética e poema em prosa estaria apenas na extensão, uma vez que, nos dois casos, trata-se de gêneros essencialmente ambíguos e que propõem deslocamentos na expectativa do leitor (PAIXÃO, 2013, p. 162).

O escritor angolano-lusitano Valter Hugo Mãe tem-se especializado em propor “deslocamentos na expectativa do leitor”. Transitando na fronteira dos incertos conceitos a que nos referimos acima, ele vem produzindo, a princípio, uma obra definidamente poética que se transmuta, nas suas narrativas, numa prosa que, para configurar sua identidade formal e a gravidade de seus temas, alimenta-se de uma dicção poética.

### **O minúsculo que não é o mínimo**

A poesia é para Valter Hugo Mãe mais do que uma paixão da fase inicial de sua trajetória artística ou a preparação para os seus romances, com os prêmios que vêm obtendo e o reconhecimento que têm merecido. Em certo sentido a poesia é o motor de sua ficção, sobretudo em suas primeiras narrativas. Seus livros de poesia são pouco conhecidos no Brasil; por editoras nacionais, só nos chegaram as antologias *Mil e setenta e um poemas* (2008) e *Portugal, 0 V.5* (2009).<sup>1</sup> Nessa última, em uma apresentação do autor, Mônica Simas o aproxima de alguns traços do surrealismo e aponta:

A vocalização dessa poética, de busca de uma descompressão de constrições internas da linguagem, da fulgurante luz dos seres, sem censuras, pode constituir-se com justeza como “a natureza revolucionária da felicidade”, escapando à síntese dos

---

<sup>1</sup> Seus livros de poesia são *Silencioso corpo de fuga* (1996); *O sol pôs-se calmo sem me acordar* (1997); *Entorno a casa sobre a cabeça* (1999); *Egon schielle auto-retrato de dupla encarnação* (1999); *Estou escondido na cor amarga do fim da tarde* (2000); *Três minutos antes de a maré encher* (2000); *A cobrição das filhas* (2001); *Útero* (2003); *O resto da minha alegria* seguido de *A remoção das almas* (2003); *Livro de maldições* (2006); *Pornografia erudita* (2007); *Bruno* (2007); *Folclore íntimo* (2008) e *Contabilidade* (2010).

fechamentos na harmonização dos opostos. Descubro nas suas dissonâncias, nessa voz que se lança à morte para que a palavra continue plural, uma poesia que faz a literatura ser bem viva. (SIMAS, 2009, p. 38)

Em entrevista a Sissa Frota, do *site* Cronopios, em 2010, o poeta/romancista assim recorda sua trajetória da poesia à prosa:

Eu acabo por publicar meu primeiro livro de poemas em 1996, tinha eu 24 anos. E a partir daí eu passei 8 ou 9 anos a publicar apenas poesia, convencido de que seria um poeta para sempre e apenas um poeta, até me surpreender escrevendo meu primeiro romance. (FROTA, 2010)

*O nosso reino* (lançado em 2004) é a sua primeira obra de ficção. Inicia a série composta por *O remorso de Baltazar Serapião* (2006), *O apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *A máquina de fazer espanhóis* (2010). Pode-se dizer que *O nosso reino* é uma leitura desafiadora e da qual não se pode sair de modo isento, reconfortado ou leve, e isso se deve à sua força poética. A princípio o desafio da leitura se concentra na proposta redacional do texto, todo escrito em letras minúsculas e com uma pontuação que não divide, no discurso direto, as falas dos interlocutores nem diferencia as interrogações das afirmações.

Para além da aparência inicial de mera esquisitice, tal iniciativa atende ao interesse de alongar, na experiência da leitura, a percepção de um desconforto que, poeticamente, leva-nos, de modo impositivo, a perceber a materialização formal do texto, o que, obviamente, é funcional para revelar a dramaticidade do que é narrado. O senso de provocação se ancora num experimentalismo narrativo que por vezes nos transtorna. Independentemente dos eixos temáticos que se pudesse citar – e são muitos – o fulcro da diegese, variada nas suas ocorrências e desdobramentos, é a apresentação e, por meio dela, a construção subjetiva do narrador, erigido em sua individualidade a partir do que conta e do ato de contar.

Qualquer intenção de resumir a fábula de *O nosso reino* centrando foco nas ocorrências da trama resulta empobrecedora e improdutiva. Trata-se de um perturbado jorro confessional e memorialístico feito por um narrador, Benjamim, que recupera os fatos de um período confuso de sua vida e de sua formação. A propósito, em muitas ocasiões, no plano dos episódios rememorados, a trama parece cortejar a estrutura

básica de *Bildungsroman*, já que o romance representa a formação do protagonista desde o início de sua trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade (MORGENSTERN apud MAAS, 2000 p. 66). Contudo, subvertendo esse conceito, vemos no livro de Mãe um romance antibildungsroman feito do relato de uma deformação em processo, surgida da experiência de um lugar, um tempo e uma cultura – expressa na mentalidade de seus pares – que concorrem para a perturbação psíquica do protagonista no seu modo de conhecer o mundo.

O lugar é uma não nomeada vila de pescadores portuguesa marcada pelo atraso, a pobreza e o isolamento. O tempo é o início da década de 1970, na parte final do Salazarismo, que, no entanto, a despeito de potencialmente estar nos seus estertores, não dá mostras de seu fim iminente dada a força com que norteia, com seus valores básicos de “Deus, Pátria e Família” (vivenciados de modo doentio), o cotidiano de todos os personagens. Nota-se que é complexa a relação do enredo do texto com o realismo e, de resto, com a História. A proposta do livro é se valer, em quase todos os casos, do alusivo e do alegórico, constituindo a sua leitura das mentalidades deformadas pelo Estado novo a partir da perspectiva do absurdo que justapõe, no relato de Benjamim, o vivido e o imaginado, o real (que é transtorno) e o sonho (que é pesadelo).

Segundo Claudia Sousa Dias,

o que retiramos da leitura deste *O nosso reino* é um pequeno povo atrofiado por quase meio século de ditadura, dominado pelo medo do Inferno e obcecado com a ideia de adquirir a Santidade e conquistar o direito ao Paraíso, numa vida livre da miséria. (DIAS, 2012).

Essa problemática, com variações e ênfases novas, seria retomada por Mãe nos livros posteriores da sua “tetralogia”. Desse modo, o trânsito entre o fantástico e o histórico – com acento no debate sobre os descaminhos da nacionalidade no contexto da estagnação cultural provocada pelo Salazarismo – é marca forte de seus primeiros romances. A vila onde se passa a ação de *O nosso reino* pode ser uma imagem do país numa de suas faces mais problemáticas do passado recente.

O centro nervoso da discussão do enredo, na confusão do relato de Benjamim, é sua fixação no tema religioso e o peso da carga de terror existencial relacionada a isso no que é descrito de sua percepção do modo como a aldeia em que vive se submete aos ditames de uma crença que, no limite, a oprime e cega. A esse respeito, o próprio Mãe,

citado no comentário de apresentação da edição brasileira de *O nosso reino*, define o livro como “uma interpelação à figura de Deus, uma espécie de encosto de Deus à parede, a ver se ele responde. O livro é todo à volta do que há e do que não há, e do que se pensa ou do que se quer que exista” (MÃE, 2012).

Todas as caracterizações dos personagens, filtradas pelo olhar de Benjamim, se voltam para a desmedida de sua relação com o religioso. A compreensão dos sentidos da existência, do viver e do morrer, se mostra, desde o início, decidida pelo temor sentido pelo menino, obsedado pelo fanatismo religioso e a noção de pecado como o limite de todos os atos.

É como se imperasse uma suspensão do tempo histórico no que os conterrâneos do narrador vivem, no atraso de sua fé desassossegada, feita de superstições e fanatismo. A vila vive isolada e as notícias do mundo externo lhe vêm fragmentadas e incompreensíveis. Também para Benjamim, as informações do mundo adulto e suas complexidades lhe chegam confusas, carregadas de lacunas e interrogações.

A única certeza, que gera uma percepção trágica da vida e, paradoxalmente, parece carregada de fascínio – por ser a compensação do vazio que caracteriza sua existência, como a de todos ao se redor – é a convivência com a morte. Benjamim dá-se a um aprendizado pela perda, que se manifesta de diferentes modos. Acompanha o esfacelamento de sua família, atormentado pelo alcoolismo e a violência do pai (que desaparece sem deixar sinal), o desequilíbrio emocional da mãe (que se suicida) e umas tantas mortes de parentes e conhecidos da sua aldeia, alguns dos quais se atiraram de um precipício, como o próprio narrador tentou fazer uma vez.

Esse temor constante da morte se irradia por vezes na visão do absurdo dos que o rodeiam a ponto de não se saber se o que deles nos é contado seria ocorrente ou fruto de delírio. Na abertura da narrativa nos deparamos com a descrição de um personagem com traços absurdos, assombrosamente presente nos medos de Benjamim. É o coveiro da cidade, apresentado de modo densamente alegórico como o portador da morte:

era o homem mais triste do mundo, como numa lenda, diziam dele as pessoas da terra, impressionadas com a sua expressão e com o modo como partia as pedras na cabeça e abria bichos com os dentes tão caninos de fome. era o homem mais triste do mundo, diziam, não faz mal a ninguém, mete dó, tinha olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo. mas era impossível não os fitarmos, fascinados por eles como ficávamos [...] o homem mais triste do mundo recolhia

os mortos, juntava-os um a um nos braços, e dava-lhes terra e silêncio para comerem. (MÃE, 2004, p. 9-10)

Percebe-se que o sufoco das percepções do protagonista (que são trabalhadas poeticamente pelo apuro do universo metafórico explorado pelo romance) tem umas tonalidades barrocas sinalizadas pela junção de opostos numa tensão dilacerada. A “deformação” a que Benjamin se submete nos seus anos de aprendizagem surge da absorção de valores morais e espirituais carregados de dogmatismo e sustentados pelo medo, aliado ao crescente ódio dos limites disso, sem que, contudo, ele tenha forças para reagir.

Diante do mistério ou do caos da vida, sua busca é pela transcendência. Por perceber que a morte o cerca e acaba levando alguns dos seus entes queridos, toma a decisão, entre ingênua e desesperada – mas lógica em vista dos referenciais de sua formação no contexto em que vive –, de se tornar santo, dividindo esse segredo com Manuel, seu melhor amigo:

quero que sejas o primeiro a saber da resolução que tomei para combater todo o mal que existe, para lutar contra quem nos quiser magoar ou matar, eu decidi entregar-me a deus através da única maneira ao nosso alcance, farei de todos os meus actos um acto de bondade, até que dentro de mim só o que é bom se manifeste e eu seja bom também, eu vou ser santo. (MÃE, 2004, p. 30)

Essa procura pelo sublime, com as atitudes exacerbadas que dela advêm, é alvo da estranheza de todos, que, devido ao atraso mental reinante na aldeia, passam a vê-lo, por um tempo, como um iluminado:

a minha avó rezava ao seu cristo que me tirasse as minhocas da cabeça. não sabia que haveria eu de ter, mas via-me nos olhos a timidez e alguma incompletude, avisava a minha mãe, o miúdo é meio sério, há que ver o que tem, parece preocupado, pode ser um ar que lhe entrou. (MÃE, 2004, p. 14)

esse menino tem um dom guardado no seu silêncio, comadre, a energia dele é benigna, vai ser um grande homem, bom pai de família, porque paira sobre ele um sol muito aproximado que lhe aquece a alma. (MÃE, 2004, p. 52)

Mas a ideia de purificação cobra-lhe um alto preço. Há o martírio interior, a contradição dos desejos, o demasiado humano da descrença em meio aos sacrifícios para alcançar a santidade que, em sua percepção, nada mais é do que a anulação da vida

em sua integridade. Há um paradoxo de base em sua fixação. Por um lado ele busca se afastar do mal (que, em sua percepção, é a raiz e a razão da morte, sempre à espreita). Entre a fé o medo, o divino e o demoníaco povoam suas ponderações, como a que se vê no seu modo de conceber o diabo:

eu queria que o diabo não existisse, queria que fosse uma palavra para assustar as pessoas, como uma armadilha para crianças ou aviso, mas o cão existia ou fora inventado de propósito. era uma palavra negra, obesa, que caiu da boca das pessoas, tão madura que ganhou corpo. (MÃE, 2004, p. 74)

Por outro, devido à sua esquisitice, ele é, por vezes, na leitura obscurantista do Padre Filipe – personificação dos valores da Igreja – a encarnação do mal, a imagem da presença transtornada do pecado na aldeia. A violência dos julgamentos e atitudes do padre reforçam a acerba crítica do romance aos valores do Cristianismo, vistos como o fermento do atraso e da submissão das mentalidades à tirania. O “fecho de ouro” de qualquer sistema de poder refratário às liberdades individuais é a percepção subjetiva, mesmo que não explicitamente determinada, de uma vigilância constante, um algoz interior podando todas as iniciativas e censurando-as. Esse algoz seria a consciência do pecado e a culpa por isso, o que leva Benjamim a constatar que “todo por dentro era um animal em pânico” (MÃE, 2004, p.78). Refletindo sobre a incoerência de seus pensamentos, nascida das pressões de seu meio, ele observa:

muitas coisas se debatiam por chamar a atenção dentro da minha cabeça. imagens, ideias, tudo vinha à superfície do pensamento e se misturava, para trocar posições, estabelecer ligações estapafúrdias, propor soluções impossíveis entre outras improváveis mas subitamente atraentes. (MÃE, 2004, p. 64)

*O nosso reino*, que se inicia com a descrição tétrica do “homem mais triste do mundo”, tomado pela tolice de Benjamim e Manuel como o criador das mortes e por isso visto como força a eliminar (e os dois chegam a planejar a morte dele), termina com a inevitável constatação de que o “mal” é criação das suas mentes e atitudes incitada pelo contexto em que vivem. É uma possível projeção de seus desejos desconhecidos ou não revelados. O ódio ao homem mais triste do mundo é a resistência ao fato de que é no interior de cada um que está essa figura e seu poder maligno. Manuel observa a respeito do amigo:

não sei, benjamim, não sei entender nada, sei que dizem que és o rapaz mais triste do mundo. e era verdade que a fome tão grande me trazia coelhos selvagens à mesa, dentes caninos, e a destreza das mãos aumentava para tarefas tão duras, calos espessos e a pele secando de fealdade e terra. do que a morte come, terra e o silêncio intenso sobre toda a verdade. (MÃE, 2004, p. 156)

### A constatação da síntese

A análise da prosa de Valter Hugo Mãe pede uma atenção especial aos modos do dizer a fim de que se perceba, em todas as suas nuances, a intensidade do que se diz. Propusemo-nos aqui refletir sobre as possibilidades da poesia contemporânea em língua portuguesa neste início de século XIX. A hipótese de este ser ou não ser um tempo para poetas pode ser vista à luz da indagação sobre os limites entre prosa e poesia, e o que o texto de *O nosso reino* revela é a possibilidade criativa de uma associação desses termos. É inegável que os indicativos da “poeticidade” das ocorrências de ficção quase nunca se confundem com o que há de poético na poesia em si, sendo a “funcionalidade” poética da prosa um recurso visível na estruturação textual que lança luzes (e conduz a experiência leitora) à materialidade da enunciação, posta a serviço do enunciado. A prosa de Walter Hugo Mãe dá grande importância à enunciação, estando o “dizer, experiência em si bastante, como o alvo do que se conta. Desse modo, o transtorno do menino Benjamim, no romance que analisamos, é o transtorno do seu dizer, sendo o seu discurso (traduzido pelo romancista por um viés poético) o que melhor revela seu drama.

### Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa. In: *Poesia e prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.
- DIAS, Cláudia Sousa. “O nosso reino” de Valter Hugo Mãe. 9 dez. 2012. Disponível em: <<http://hasempreumlivro.blogspot.com.br/2012/12/o-nosso-reino-de-valter-hugo-mae.html>>. Acesso em: 22 mai. 2014.
- FROTA, Sissa. A prosa de um poeta sempre pronto a morrer de amor. 27 jun. 2010. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10684&portal=cronopios> >. Acesso em: 23 jun. 2015.
- GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ediouro, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. Porto: Temas e Debates, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Poemas. Coleção Portugal, O Volume 5*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O nosso reino*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2005.
- PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 75 (Fase VIII, Ano II), 2013, p. 151.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIMENTA, Alberto. Prosa poética. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/5961/prosa-poetica/>>. Acesso em: 17 maio 2014.
- SIMAS, Mônica. Incandescências na garganta de Valter Hugo Mãe. In: MÃE, Valter Hugo. *Poemas. Coleção Portugal, 0 Volume 5*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2009.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VASCONCELOS JR., Gilberto Araújo de. *O poema em prosa no Brasil (1883-1898): origens e consolidação*, 2014. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ/ FL.

### **Minicurrículo**

Marcelo Franz é doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e professor titular de literaturas portuguesa e brasileira do curso de Letras da PUCPR.