

Vivenciamento do Outro: o corpo ético e estético n'*O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe

Experiencing the Other: the Ethical and Aesthetic Body in O filho de mil homens by Valter Hugo Mãe

Maria de Fátima Costa e Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL) | Maceió | AL | BR

literatura.fatima@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8035-1123>

RESUMO: Nossa leitura do romance português *O filho de mil homens* (2016), de Valter Hugo Mãe, tem como foco de análise a categoria axiológica de corpo ético e estético, fundamentada pelos pressupostos teóricos e filosóficos de Mikhail Bakhtin. Observamos, na obra em pauta, o desenvolvimento da interrelação *eu-outro* sob a qual as personagens se constituem como corpos *infamiliars*, *grotescos* e *alteritários* — esferas de investigação estética e discursiva que se sedimentam a partir dos contributos de Sigmund Freud (2019) e de Bakhtin (1987; 2018; 2023). A necessidade ética e estética absoluta do outro reverbera em axioma e ativismo primordial para a criação da literatura de ficção, bem como no vivenciamento empático das fronteiras externas de suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Valter Hugo Mãe; romance português; corpo ético-estético; alteridade.

ABSTRACT: Our reading of the portuguese novel *O filho de mil homens* (2016), by Valter Hugo Mãe, centers its analytical focus on the axiological category of the ethical and aesthetic body, grounded in the theoretical and philosophical premises of Mikhail Bakhtin. In the work under consideration, we observe the development of the i-other interrelation, through which the characters are constituted as *uncanny*, *grotesque* and *alteritarian bodies* — spheres of aesthetic and discursive inquiry consolidated by the contributions of Sigmund Freud (2019) and Bakhtin (1987; 2018; 2023). The absolute ethical and aesthetic necessity of the other reverberates as both axiom and primordial activism for the creation of fictional literature, as well as in the empathetic experiencing of the external boundaries of its characters.

KEYWORDS: Valter Hugo Mãe; portuguese novel; ethical-aesthetic body; alteritarian.

1 Introdução

O presente artigo socializa parcialmente algumas análises teóricas e críticas desenvolvidas na minha dissertação de mestrado (Silva, 2021), a respeito da obra portuguesa *O filho de mil homens*, em diálogo com a teoria romanesca forjada por Mikhail Bakhtin (1895-1975).

O filho de mil homens foi concebido por Valter Hugo Mãe no ano de 2011. O autor nasceu em 1971 na cidade Henrique de Carvalho, hoje Saurimo, em Angola, e foi radicado ainda criança em solo português, abarcando a herança literária portuguesa, recorrente em sua vasta produção artística. N’*O filho* temos uma região alentejana reduzida em três espaços interligados: uma vila de casas no campo, seguida de uma aldeia e um conjunto de casas na praia. Dentre os moradores dessa região, observamos: Crisóstomo, o homem de quarenta anos que se sente pela metade por não ter um filho; Isaura, a mulher que fora enjeitada após perder a virgindade; a anã, não nomeada na trama, que dormiu com quase todos os homens da sua aldeia; Camilo, o filho da anã; Antonino, o homossexual, e Matilde, sua mãe. Tais personagens protagonizam o tempo-espaço da narrativa, cronotopo marcado por discursos opressores, em sua maioria, que incensam a comunidade dos campos, a aldeia e a vila praiana.

Amparados pelo pressuposto de que o romance é uma atividade estética concreta, ainda que inacabada (Bakhtin, 2019), lemos a obra de Mãe como um produto artístico que consideramos responsivo, se a *arte* porta *responsabilidade* (Bakhtin, 2011), à cena romanesca portuguesa contemporânea, pelos recursos formais da escrita literária, bem como por trazer no espaço-palco da obra personagens que representam questões emergentes do mundo extra páginas: “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] arte e vida desejam facilitar mutuamente sua tarefa” (Bakhtin, 2011, p. XXXIII-XXXIV).

Mikhail Bakhtin possui vasta produção teórica datada de 1919, com “Arte e responsabilidade”, até 1975, com o texto “Por uma metodologia das ciências humanas”. Para além dos conceitos teóricos já amplamente discutidos pela crítica, a saber, *polifonia*, *dialogismo* e *carnevalização*, Bakhtin desenvolveu, entre os anos de 1920 e 1924, a filosofia da atividade estética pautada na relação *eu-outro* como ato indispensável à criação artística.

Em “O autor e a personagem na atividade estética” (1924), o teórico russo refere-se à obra artística como um *acontecimento ético e estético* que exige dois

participantes. Para estruturar sua argumentação, o teórico desenvolve os processos pelos quais o acontecimento se realiza, a começar, pelo *excedente da visão estética*:

Quando contemplo no conjunto um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, de sua posição, fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto e sua expressão — o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse — *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo — é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (Bakhtin, 2023, p. 67, grifo do autor).

Situado à frente de outro indivíduo, pode-se contemplá-lo e enformá-lo. Essa contemplação não abstrai “a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (Bakhtin, 2023, p. 68), uma vez que na interrelação *eu-outro* nenhum dos participantes se apagam, mas se complementam naquilo que um pode concluir no outro. A partir do excedente de visão, o *eu* pode compenetrar o *outro* dando início ao *vivenciamento empático* cuja apreensão estética é atravessada pela empatia: “Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão” (Bakhtin, 2023, p. 23). É localizado fora do outro que o *eu*, após a compenetração, tem elementos transgredientes suficientes para concluir de forma ética e estética o *outro*¹.

Tais pressupostos, como se percebe, são carregados de axiologia. Ao apontar a posição do autor e da personagem e sua interrelação no acontecimento estético, Bakhtin escreve a respeito da *imagem externa* que temos do *outro*, ou seja, os elementos expressivos e falantes do corpo, na medida em que essa imagem é

¹ Para Bakhtin (2023, p. 25), o leitor, sendo outro, examina os elementos que são transgredientes “à consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo, e o concluem de fora, a partir da consciência de um outro sobre ele”.

vivenciada por um *eu*, que também é um *outro*, cujo ativismo criador concede uma visão acabada. A imagem que temos de outra pessoa é vivenciada como esfera que a abarca e a conclui, mas de modo algum nos esgota e nos encerra, porque temos nossa própria imagem interna, e se compenetrarmos o outro, é para representá-lo de forma diferente, de modo alteritário.

Nesse esteio Bakhtin elabora duas categorias: o *corpo interior* (*eu*) e *corpo exterior* (*outro*). O corpo humano é elemento valorativo e difere-se da leitura biológica do organismo, porque está situado no plano ético e estético em um mundo singular e concreto, seja na vida real, seja na vida artisticamente representada. O valor que se tem a si é de ordem interior, que parte de uma *imagem interna* que temos do próprio corpo. Já o corpo do outro é um corpo exterior

cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis, que nele são valores plásticos e picturais. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à autossensação interior e à visão exterior fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, ele necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior — a carne pesada — é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo (Bakhtin, 2023, p. 101, grifo do autor).

Em dialogismo com o outro nosso corpo possui caráter significativo. Na filosofia bakhtiniana, no vivenciamento do corpo, “a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético” (Bakhtin, 2023, p. 117), de dupla diretriz volitivo-emocional, em que o autor contemplador (leitor) também se torna participante por meio do vivenciamento empático.

Ao tornar o corpo um axioma, nem sempre ele será enformado com pressupostos éticos. Tal veremos n’*O filho de mil homens*, personagens como Antonino e a anã, por exemplo, possuem seus corpos abarcados por discursos de ódio, encerrando-os, esteticamente, como corpos grotescos e repulsos. Contudo, na figura de Crisóstomo, temos o seu corpo constituído por uma alteridade que ultrapassa a si e contamina os demais, transformando a personagem em um modelo de vivência(dor) das fronteiras externas das personagens.

2 Corpo externo: da aversão antiética ao grotesco regenerador

Nossa análise inicia-se pela personagem Antonino, um homossexual que fora rejeitado pela família e pela comunidade. Situado à margem, passava os dias a espreitar, entre os arbustos, os corpos dos trabalhadores “moldados à força de muita virilidade” (Mãe, 2016, p. 103). Esses corpos, para Antonino, são objetos de desejo. Em contrapartida, o corpo de Antonino para os demais não passa de um objeto sob qual é exercida a violência: “O homem apertou-o assim mesmo. A mão entre as pernas do rapaz como se fosse de espremer-lhe o pênis até o fazer rebentar. O Antonino gritou de dor” (Mãe, 2016, p. 104). São muitas as descrições narrativas pelas quais a personagem sofre rejeição na obra, de certa forma, um espelho da vida extra páginas, na medida em que se tornam “questões que estão em desacordo com a totalidade de uma sociedade pretensamente hegemônica e cristã” (Silva, 2016, p. 96).

Cumpra assinalar que o discurso n’*O filho* é constituído por vozes *monológicas*, conceito escrito por Bakhtin (2018) para caracterizar o discurso homófono, tradicional e acabado, opondo-se, estruturalmente, ao *discurso polifônico*, entendido como aquele constituído por uma multiplicidade de vozes sociais com relativa autonomia. Na obra em pauta, temos a existência dos dois discursos: o monológico, situado nos moradores alentejanos, personagens adjacentes no romance; e o polifônico, em seus protagonistas. A polifonia, aqui, nasce a partir da necessidade de falar, de se distinguir do monólogo preconceituoso que reveste a vizinhança apresentada na narrativa. Nas figuras de Antonino e da anã temos uma forte incidência do discurso fechado dos aldeões e da vila, justamente porque neles as diferenças enquanto sujeitos sociais são mais evidentes. Vejamos um exemplo do monologismo dos campestinos:

Diziam que o Antonino não se podia sentar porque lhe doía o cu. Também faziam a versão cor-de-rosa, na qual os homens maricas, por serem delicados, se adoçavam durante horas e enfeitavam com as penas dos pavões e depois respiravam só o perfume das flores para soltarem gases bem cheirosos. Diziam que lhes nascia veludo nas nádegas e tinham uma tabuleta a dizer pode entrar, como se fossem tão abertos que dentro do cu fizessem um salão de baile (Mãe, 2016, p. 109-110).

Quando o discurso discriminatório não sai de um diálogo direto das personagens, ele se entranha na narrativa por meio de verbos na terceira pessoa no plural. Isso não se dá apenas porque o narrador da obra está em terceira pessoa, mas também porque o *diziam*, no plural, nos remete a algo arraigado, que conota

uma espécie de verdade remota, algo que vem de um passado quase distante, como uma lenda perniciososa que amedronta as pessoas. Desse modo, a opção do narrador por usar o verbo conjugado no pretérito imperfeito — *diziam* — em referência aos moradores do campo, assume um valor que beira o anedótico, um mito folclórico proveniente do povo, firmado em um axioma social que exclui aqueles que não se enquadram no seu discurso, que elimina o diferente. O teor discursivo dos habitantes do campo, aldeia e da vila praiana carrega consigo o peso da intolerância e da homofobia, na medida em que exigem das personagens constituídas fora do seu padrão normativo, uma espécie de limpeza moral, posto que “a trajetória de Antonino representa a face mais cruel da totalidade, ou de como a totalidade age na sociedade em prol da higienização” (Silva, 2016, p. 68).

Os moradores recorrentemente ofendem a Antonino violentando o seu corpo, seja o espancando, seja agredindo-o verbalmente de forma antiética, imoral e hostil. Quando o coro dos moradores se vê diante de uma figura diferente, tenta silenciá-la e sobrepor o seu monologismo às vozes identitárias dessas personagens, menosprezando sua voz como parte constituída do corpo do outro, o qual se recusam vivenciar empaticamente.

Além de Antonino, temos o corpo da personagem anã como objeto de aversão. Na obra, observamos as verbalizações e ações não alteritárias que a configura. A mulher, referida no texto apenas como “anã”, obtinha uma boa relação com a vizinhança, enquanto aparentava viver solitária. Quando a personagem surgiu grávida e confessou que não sabia a paternidade do pai, uma vez que dormiu com os quinze homens que habitavam a sua aldeia, a anã passou a ser uma estranha em que não se merecia, de acordo com suas vizinhas, o mínimo de sororidade.

O corpo da anã e suas “costinhas abrirem-se como latinhas de atum” (Mãe, 2016, p. 34) é um corpo estranho. Em leitura de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas, “unheimlich” recebe a tradução de *Infamiliar* para o português brasileiro. O termo é definido por Sigmund Freud como “o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando, e que todo o infamiliar preenche essa condição” (Freud, 2019, p. 78). Ou seja, uma familiaridade já esquecida, que, ao provocar uma inquietação, desencadeia, ao mesmo tempo, algo íntimo. Algo que deveria ficar escondido, mas que se manifesta. Freud não tem um conceito estático para esse termo e os exemplos que cita para ajudar a defini-lo não são aplicáveis a todos os modos em que ele se apresenta na literatura de ficção.

São infamiliars, para o coro da aldeia, a figura da anã e de Antonino, uma vez que se atribuem a essas personagens más intenções de caráter supersticiosos, como se fossem aberrações da natureza, amaldiçoadas por força divina, e que por isso não

poderiam se misturar com os outros, serem como os outros. A anã, por exemplo, apenas era bem aceita na aldeia enquanto conselheira e ouvinte das confissões de suas vizinhas; enquanto enfeite da pequena cidade, na condição de “coitada”.

O estranho e infamiliar no romance toca o mágico e o grotesco. A anã parece atualizar as figuras carnavalescas e circenses reportadas por Mikhail Bakhtin (1987) na praça e nas festas medievais. N’*O filho*, contudo, o grotesco não carrega consigo o riso festivo, característico da estética popular medieval e renascentista. Entretanto, vemos o caráter regenerador da “cosmovisão carnavalesca” (Bakhtin, 2018) atribuído às imagens e à composição de algumas de suas personagens.

Bakhtin, a partir da obra de François Rabelais, apresenta as imagens cômicas referentes ao princípio material e corporal, como herança da cultura popular, numa concepção estética singular: o realismo grotesco. No realismo medieval, o elemento material e corporal agrega um princípio positivo, cujo traço marcante é o rebaixamento: transferência ao plano material e corporal (terra, corpo) de tudo o que é elevado (espiritual, ideal). No realismo grotesco, as degradações assumem um caráter topográfico: no aspecto cômico, o alto é o céu; o baixo, a terra; terra como princípio de absorção (túmulo, ventre) e ao mesmo tempo de nascimento e ressurreição (o seio materno). No aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto (cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais (Bakhtin, 1987).

Na época do Renascimento, o princípio material, corporal e seu caráter festivo pode ser averiguado em um romance ibérico notável, fundamental para a tese expressa por Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento — Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615). Na obra de Cervantes, o grotesco é característica de um fenômeno em transformação ainda incompleta, de morte e nascimento, de crescimento e evolução, bem como detém o traço da ambivalência: “os dois polos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma e outra forma” (Bakhtin, 1987, p. 22). No Renascimento e sobretudo em Rabelais, no seu *Pantagruel e Gargântua*, as imagens grotescas são disformes, ambivalentes e se diferem de um corpo perfeito e acabado:

Diziam que era uma coitada, a medir uns oitenta centímetros, atrapalhada no andar, os olhos grandes sempre cansados. [...] A anã sentia o tempo nas articulações e sofria o inferno. Tinha os ossos a abrir nas costas, dizia-se. E as pessoas levavam-na ao doutor, que a operava, punha-lhe parafusos dentro da pele, esticava-lhe as pernas, cortava-lhe as mamas porque lhe cresciam demasiado e quase a tombavam para diante (Mãe, 2016, p. 29).

A mulher assume caráter ambivalente pelos aldeões. As vizinhas acreditavam que a pequena ascendia “a sentimentos tão belos em discursos quase dos livros, bem feitos, inteligentes, falante como poucos. Era uma anã falante, que dizia coisas enternecedoras” (Mãe, 2016, p. 30). Ao mesmo tempo em que acreditavam que ela não merecia ter um homem, porque “Um homem dentro dela haveria de lhe chegar aos rins, haveria de separar-lhe os pulmões, aquilo dentro dela seria coisa de lhe obstruir a garganta” (Mãe, 2016, p. 37). Bakhtin (1987, p. 23) afirma que

O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. E em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, agonia [...].

Olhando a anã, devido à sua estatura, todo o seu corpo já nasce inserido no que é baixo, menor. Não obstante, para a surpresa das suas vizinhas, ela apareceu grávida. Ao ser interrogada acerca da paternidade do seu filho, a anã disse que não sabia, posto que “Eram quase todos os homens da aldeia” (Mãe, 2016, p. 42). Ao estar grávida, a anã foi demonizada por suas vizinhas que, maldosamente, falavam que ela tinha engravidado de um bicho, “algum cão, algum bezerro já grandito, um bicho desconhecido” (Mãe, 2016, p. 38).

Bakhtin alega que “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (Bakhtin, 1987, p. 23). De fato, a anã morreu assim que o seu filho, Camilo, nasceu. Ela parou de respirar: “aberta das costas e desfeita dos órgãos” (Mãe, 2016, p. 71). A criança nasceu prematura e o resto do tempo da gestação ficou a cargo da incubadora. O corpo *estranho* da mãe não suportou um outro dentro de si por nove meses. Esse episódio ressoa a ficção francesa do século XVI, em que a mãe de Pantagruel, filha do rei dos amaurotes em Utopia, também morreu após o parto do seu filho enorme, que não poderia vir ao mundo sem martirizar a mãe. Para a anã, já seria uma gravidez delicada se seu filho tivesse a sua deficiência; sendo ele uma criança de estatura normal, para a progenitora, ele era mesmo um gigante.

Os restos mortais da anã foram enterrados “como um monte de entulho que se cobre para não cheirar mal” (Mãe, 2016, p. 44). A vizinhança contou que a anã foi morta por castigo, por força divina, sendo entregue ao diabo. No entanto, o que sabemos é que seu corpo grotesco, disforme, rebaixado, foi entregue à terra, ao chão,

à topografia do nível baixo. Embora seu corpo esteja aterrado, Camilo, seu filho, por baixo de todo o pior olhado dos vizinhos, sobreviveu. O velho Alfredo, que vinha da vila da praia, pediu ao médico para cuidar do menino e o médico consentiu, visto que a vida dele naquela aldeia do campo seria um martírio. Apesar do médico ter pedido ao Alfredo que Camilo não fosse biografado, que nunca lhe contassem sua origem para que seu futuro não fosse afetado, ao final do romance, já com Camilo jovem, morando com Crisóstomo e Isaura, ele vai à escola e se depara com um anão.

As crianças o descreviam com as marcas do velho discurso ignorante e preconceituoso herdado de seus pais. Entretanto, o filho órfão da anã que, até então, ainda não havia visto um anão “não percebeu sequer tanta coisa que os outros miúdos comentavam. Passou diante do banco e disse: boa tarde. O anão, educado, respondeu: boa tarde. E o Camilo não pensou mais nisso” (Mãe, 2016, p. 215). O romance termina, portanto, nos lembrando o seu início. Camilo carrega consigo o caráter regenerador da sua origem. Mesmo sem saber de sua história, defronta-se com ela, na figura de um anão que espelha a sua mãe morta. Ele passa adiante, segue seu rumo, não reproduz o discurso monológico que tentava abafar a voz de sua progenitora enquanto viva. Bakhtin afirma ainda que “No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (Bakhtin, 1987, p. 44). É por meio da empatia que entramos em luto pela morte da mulher, mas ao mesmo tempo nos alegramos pela vida saudável de seu filho.

Entendemos assim, no esteio da teoria bakhtiniana, que a função do grotesco é liberar os humanos das ideias e visões dominantes sobre o mundo, posto que o grotesco escancara as diferenças veladas, enfrenta a morte porque não a toma como definitiva, espalha-se em corpos que fenecem e nascem ininterruptamente, a fim de desencobrir o caráter relativo e ilimitado do existir pessoal, mas, sobretudo, coletivo.

3 Corpos éticos-estéticos: o vivenciamento como formação da família alteritária

Paralelo aos corpos grotescos e infamiliares de Antonino e da anã, temos o vivenciamento empático em oposição ao coro opressor da vizinhança. Aqui, o corpo ético-estético das personagens são enformados por relações alteritárias, cujo resultado encerra-se na formação de uma família.

Crisóstomo é um pescador de quarenta anos que se sentia pela metade por não ter um filho. Ao adotar Camilo, o filho da anã, Crisóstomo se reconhece como

um homem completo, ou, mais que isso, um homem em dobro. Ao lermos o livro de Valter Hugo Mãe, compreendemos que a alteridade, ou seja, a necessidade ética e estética absoluta do outro, torna-se axioma no livro. Por isso mesmo tomamos esta publicação como um romance alteritário. A alteridade desenha-se na obra desde a primeira imagem que Mãe nos concede:

Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo. Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas. Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía (Mãe, 2016, p. 19).

A narrativa começa *in media res*. De pronto, deparamo-nos com esta figura que “assumiu a tristeza” pela falta de um outro. Temos um homem experiente, com quatro décadas de vida na terra e no mar, com o espírito contrito pela solidão, que reverbera em desassossego: “para dentro” dele “era um sem fim” e nada “lhe servia de felicidade”. Sua solidão afeiçoa-se ao seu passado, nos objetos do seu lar e no seu corpo, fazendo de si alguém que não chegou a ser, alguém que estacionou, como um fruto que de verde não amadurece, está “de vez”. Somos apresentados ao Crisóstomo, que existindo, é só metade.

Nossa personagem possui uma posição autônoma e ativa em todo o romance. Sua jornada é a de encontrar formas de se completar. Sabemos que isso se dá, *a priori*, na busca por um filho, quando Crisóstomo afirma que sendo um pai ele é um homem completo. De acordo com essa perspectiva, Bakhtin escreve que

Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando por completo o corpo e a alma que há nele, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física, mas na falsidade volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo (Bakhtin, 2023, p. 90, grifo do autor).

Consideramos que a reflexão bakhtiniana não vem embebida apenas de alteridade, mas também de poesia, por usar como metáfora para a categoria teórica de corpo ético

e estético o próprio corpo humano. O texto de Bakhtin, escrito entre 1920 e 1924, rompe os limites da teoria da literatura, porque temos aqui uma filosofia de vida, em que a relação *eu-outro* é crucial para haver diálogo e amor entre pessoas reais. Não podemos ter uma visão definitiva e acabada de nós mesmos, pois necessitamos de uma mirada externa. O movimento ético-estético proposto pelo russo inclui: sairmos de nós e nos compenetrarmos no outro, para assim voltarmos a nós com a transgrediência e o excedente de visão que nos completam: “a objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia me ver como outro” (Bakhtin, 2023, p. 78).

Crisóstomo via-se sem os duplos do corpo, como se lhe faltasse um olho, uma perna... via-se, enfim, uma metade ao espelho. Nas considerações do nosso teórico, o corpo que nos interessa é justamente aquele situado do lado de fora, o corpo externo do outro. Só na natureza complementar dos corpos pode haver um vivenciamento satisfatório. A “autossensação interior” infeliz e a “visão exterior fragmentária” (Bakhtin, 2023, p. 101) de Crisóstomo ao espelho parecem explicar, por vias literárias, a postulação filosófica de Bakhtin. Nossa personagem tem ciência dessa necessidade volitivo-emocional definitiva do outro, por isso sofre a falta: “para dentro do homem o homem caía” (Mãe, 2016, p. 19). Crisóstomo, na sua maneira particular de administrar a ausência cognitiva, ética e estética do corpo do outro, projeta o lugar de ausência no parentesco de um filho. Um que possa, enfim, informá-lo, diante do espelho e para dentro de si, de modo que também ele, como pai, possa dar acabamento ao próximo.

Para maquiagem a solidão, o pescador adota um boneco como se fosse um rebento. O boneco não é apenas um objeto que toma o assento no sofá, ele também se faz personagem, um corpo. Para disfarçar o desassossego, o homem compra na feira um grande boneco de pano e faz dele sua companhia:

A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por o espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito, mas não chorou sequer metade das lágrimas que tinha para chorar. Achando que tudo era ausência, achava também que vivia imerso, como no fundo do mar. Pensava em si como um pescador absurdamente vencido e até a idade lhe parecia maior (Mãe, 2016, p. 20).

O boneco não bastou para Crisóstomo, pois não dialogava, não retribuía o abraço. Era um corpo de pano que não completava o vazio do seu comprador. O pescador sonhava que “um filho mais demorado poderia enfim descobrir o caminho para sua casa e ocupar o seu lugar no sofá onde o boneco de pano permanecia

com um sorriso tão alegre mas indiferente” (Mãe, 2016, p. 20). Dessa forma, nosso pescador só se sentirá um homem completo, quando adota Camilo como filho, ação que vislumbramos no final desse primeiro capítulo romanesco. O menino, que ama seu novo pai, percebe que a felicidade dele poderia ser maior, poderia ser o dobro. Ele sugere ao homem que encontre uma mulher para ser sua companheira. Assim, Isaura, filha de mil desilusões, encontra em Crisóstomo um corpo acolhedor.

Mesmo após trazer o menino para a sua casa e iniciar um namoro com Isaura, o pescador não se desfaz do boneco e o deixa enfeitando o sofá. Ele, até então sem nome, é testemunha do empenho do pai em ser um homem que vive a partir dos outros, que quer viver em família. No capítulo “Os felizes”:

O Crisóstomo sentou-se ao lado do boneco e estendeu a mão para que ela [Isaura] se lhe juntasse também. Ficaram os três alinhados e com expressões de um encantamento tão terno quanto ridículo. Ela perguntou: o boneco tem nome. Ele respondeu: não. Ela disse: que sorte, assim não precisa de ser ninguém. Quem não é ninguém não lhe falta nada. Nem lhe falta o amor, nem espera por nada. O Crisóstomo riu-se e confessou que era uma espécie de filho feliz. O boneco era um filho feliz (Mãe, 2016, p. 88).

O boneco não fora nomeado e por isso era um ninguém, substantivo que não chegava nem a ser próprio, permanecendo no comum, sem identidade. Ele, uma espécie de “filho feliz”, é o primeiro componente a fazer parte da nova família do pescador. A princípio, comprado para mascarar a solidão, agora passa a ser testemunha da empatia entre aquelas pessoas. Quando, na sala de visitas, estão Crisóstomo, Isaura e Camilo, “o boneco do sorriso de botões vermelhos parecia estar num contentamento mais sereno” (Mãe, 2016, p. 93), refletindo o estado de espírito das demais personagens que compõem a cena: o homem, agora completo e em dobro; a mulher, não mais enjeitada e diminuta; e o menino, não mais órfão.

Com o desenvolvimento da obra, sabemos que a família de Crisóstomo não se resumiu a essas quatro personagens. Ao cerco do pescador reuniram-se: Matilde, mãe de Antonino, bem como Emília (Mininha), criança de sete anos adotada por Matilde, e Gemúndio, velho solitário que acaba sendo cuidado também por Matilde.

Em prol de unir todas essas figuras, Crisóstomo oferece o boneco à Mininha, tendo este o seu tamanho:

É um boneco, disse ela, como se levasse tempo a entender o óbvio. O Crisóstomo respondeu: é para ti. Tens de adotá-lo, dar-lhe um nome e fazê-lo muito feliz. A Isaura, por oposição radical com o que pensara antes, achava fundamental dar um nome ao boneco e incentivou a cria a fazê-lo. E como vai ser, como se

vai chamar. E a cria dizia nomes de gato ou de cão e era um disparate e todos se riam, porque o boneco não era para ser um animal doméstico, era para ser como um amigo, talvez como um filho grande. Tu não queres ter filhos quando cresceres, alguém perguntou. Sim. Quero ter filhos, muitos, para ficarem uns com os outros quando eu morrer. Para não ficarem sozinhos. Ia chamar-se Pintas ou Faísca, talvez Bolinha ou Pedro, mas a cria decidiu por fim que se chamaria Irmão (Mãe, 2016, p. 185).

O filho feliz deixa de ser um substantivo comum e passa a ser o Irmão, batizado por Emília. Mediante a escolha desses nomes e da trama nas relações, é inevitável não lembrarmos da boneca de pano mais famosa da língua portuguesa, a Emília do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1920), de Monteiro Lobato, que, após tomar uma pílula falante, desembestou a falar. Na narrativa de Valter Hugo Mãe, a Emília de carne e osso também verbaliza e oferta, pela palavra, humanidade e parentesco ao boneco. Após a morte de sua mãe biológica, Mininha ficou aos cuidados de Matilde. Ao ser apresentada com o boneco, este, que já se faz personagem desde o início, não se resume apenas a um brinquedo, a uma peça de pano ou a um amigo feito animal de estimação. O que fora boneco, agora é o Irmão, corpo valoroso na família e indispensável à Mininha.

4 Considerações finais

Alicerçados na interpretação do corpo ético e estético da personagem no acontecimento estético que é o romance, lemos as principais personagens que atuam n' *O filho de mil homens* (2016), discutindo suas imagens externas dentro do coro de vozes e suas interrelações com as demais personagens.

Vimos que Crisóstomo, por se sentir incompleto, age no romance em diálogo com a filosofia da linguagem bakhtiniana, uma vez que tenta viver em um novo plano axiológico de mundo, que permite o despontar de “um novo homem e um novo contexto axiológico” que faça daquele lugar um “mundo humanizado” (Bakhtin, 2023 p. 265-266). Devido as suas ações, Antonino, a anã e as demais personagens são agregadas na constituição de uma família afetiva: laço de pessoas que se uniram pela alteridade, pela necessidade do *outro* como preceito básico para a constituição de si mesmo. Conforme Alberto Manguel (2016, p. 12-13), cada um de nós é um reflexo da visão do outro, que existimos no olhar dos nossos contemporâneos: “isolada, cada personagem sofreria sua desolação e angústia numa cela silenciosa; ao confrontar-se com as outras, a angústia transforma-se em regozijo e a solidão em afeto”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como um gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar/ Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia*. Trad. Ernani Chaves; Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MANGUEL, Alberto. Prefácio – O filho universal. In: MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- SILVA, Emerson Silvestre Lima da. *Uma fotografia que pode abraçar: um retrato possível da homoafetividade e da família em ‘O filho de mil homens’*. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPE_25d0e511d89e8131286facbf3572dc16/Details. Acesso em: 15 jan. 2026.
- SILVA, Maria de Fátima Costa e. *O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9401>. Acesso em: 15 jan. 2026.