

a máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe: máquina satírica e máquina metaliterária

Carlos Nogueira

Universidade de Vigo

Resumo: Proponho, neste artigo, uma leitura do romance *a máquina de fazer espanhóis* (2010), do consagrado escritor português Valter Hugo Mãe, quer enquanto sátira sociopolítica e religiosa, quer enquanto reflexão sobre os lugares e os significados da literatura e da arte em geral.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe – romance português contemporâneo – Portugal – sátira – metaliteratura.

Máquina satírica

alter Hugo Mãe (Saurimo, Angola, 1971) é um escritor de sentimentos, emoções e situações-limite que têm muito a ver com obscurantismo, preconceitos, sofrimento, violência e morte. *O Filho de Mil Homens* é a única, e grande, exceção. Neste romance, depois de resolvidos os problemas das personagens, há, acima de tudo, pacificação e felicidade. Crisóstomo, que “Decidiu que sairia à rua dizendo que era um pai à procura de um filho” (*Mil Homens* 18), é o centro da invenção desta família criada através da “grande forma de encontro e de pertença”: “o afecto verdadeiro”, que ele vê como a “grande forma de família” (*Mil Homens* 18). A atitude desta personagem, que rejeita a solidão e o vazio do quotidiano, é, desde o início, positiva. Em vez de se entregar à frustração e ao pessimismo, Crisóstomo propõe-se construir um projeto de vida em que a entrega a um filho lhe permitirá aceder a um estado de felicidade que ele quer extensível a essa criança e a todos os que estiverem relacionados com eles.

Apresso-me a justificar o início abrupto deste meu texto, que poderá parecer que promete mais um resumo da escrita romanesca de Valter Hugo Mãe do que um estudo. Ensaio estas sínteses para apoiar a tese que proporei já a seguir. Prossigo mais um pouco. À exceção de quitéria de *o apocalipse dos trabalhadores*, que “percebeu [...] a inteligência mais secreta de todas, o amor” (*Trabalhadores* 179), as personagens dos outros romances não reagem como Crisóstomo às adversidades. Todas têm anseios, mas (quase) todas parecem

aceitar uma irremediável condenação à má-sorte, ao sofrimento e à infelicidade, ou, o que é talvez mais correto, sofrem os efeitos perversos do meio em que vivem. As ideias de finitude, desespero e morte acompanham benjamim e toda a comunidade a que ele pertence (*o nosso reino*, 2004); e o mesmo se pode dizer de baltazar e da sua família (*o remorso de baltazar serapião*, 2006), que são vítimas de um ambiente social injusto, de uma religiosidade obscurantista e de preconceitos de diverso tipo (que resultam da conjugação da organização sociopolítica e religiosa da sociedade). As duas mulheres-a-dias de *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) vivem numa sociedade bem distinta da das personagens de *o nosso reino* e de *o remorso de baltazar serapião*. Todavia, num contexto social que é, em grande parte, desequilibrado e discricionário, também elas se veem privadas de liberdade.

Mas o romance não privilegia apenas o caso português. A presença, em *o apocalipse dos trabalhadores*, de um jovem ucraniano, andriy, que vem trabalhar para Portugal, e as referências à sua família na Ucrânia evidenciam “[...] o reino da exploração dos trabalhadores ucranianos” (Real 10), que fogem aos efeitos trágicos do comunismo soviético. Na Europa ocidental podem conseguir algum dinheiro e libertar-se da miséria, mas encontram “nova exploração económica” (Real 10). Uma das duas mulheres-a-dias de *o apocalipse dos trabalhadores*, quitéria, como eu dizia acima, ao dar espaço a que o amor se desenvolva, contraria este ambiente. Valter Hugo Mãe vai voltar a este recurso em *Filho de Mil Homens*, e por isso podemos dizer que, de certo modo, o caso quitéria e andriy anuncia a solução que as personagens daquele romance encontram para se oporem ao desespero. Arrojada, quitéria decide ir à Ucrânia com andriy (a quem paga a viagem, que compra a prestações), porque recusa aceitar a inércia, a melancolia, porque “[...] descobrira o mais inatingível da existência. agarrou-se ao andriy e agradeceu-lhe como pôde pela oportunidade única de se humanizar daquela maneira e percebeu a inteligência mais secreta de todas” (*Trabalhadores* 179).

Regresso ao ponto de partida deste ensaio, mais exatamente à primeira frase, e acrescento que é através da combinação de fatores sociais, religiosos e culturais que Valter Hugo Mãe cria situações ficcionais em que sobressai um país social, económica e culturalmente atrasado. O escritor investiga a consciência e o comportamento humanos e entende-os como o resultado do meio sociocultural e da conjugação de variáveis que fazem de cada indivíduo um ser semelhante aos outros e ao mesmo tempo único. A identidade das personagens constrói-se e redefina-se constantemente a partir de diversos tipos de relações de poder de que há exemplos paradigmáticos nos romances deste autor. As realidades do domínio, dependentes da ideologia e das estruturas sociais e religiosas, são por vezes de tal modo marcadas que implicam a anulação completa de quem tem de se submeter ao poder do outro. A ermesinda de *o remorso de baltazar serapião* entrega-se sem restrições a baltazar, que a ama mas ao mesmo tempo a agride fisicamente de modo brutal. Perante o poder do marido, não lhe resta senão o silêncio e o sofrimento do corpo e do espírito. No mesmo romance, o senhor feudal, a sua esposa e o rei privam baltazar e a sua família de qualquer direito, e impedem-nos de se construírem em liberdade e

transformação; impõem-lhes uma arbitrariedade e um terror que os fecha na angústia constante da morte.

O remorso de baltazar serapião é um romance de amor e de morte que não se limita a colocar uma questão situada no espaço e no tempo e resolvida nas suas implicações ideológicas e culturais. O leitor encara o problema da violência masculina como próprio da Idade Média, de reis e senhores feudais, mas também compreende a sua atualidade e o seu alcance social. Em baltazar, que trata ermesinda com ternura mas também com brutalidade, converge toda uma cultura de subalternização e exploração da mulher. Mas neste âmbito das relações de poder há também que considerar a questão da velhice, que é equacionada no quarto romance de Valter Hugo Mãe, *a máquina de fazer espanhóis* (2010). Todos os utentes do lar (da chamada terceira idade) que aqui é retratado perderam, em grande parte, a sua autodeterminação; todos são excluídos de um sistema socioeconómico e moral que privilegia a juventude e a chamada vida ativa que se concretiza em serviços, produção e trocas de bens materiais. Há um sentimento de orfandade social e metafísica, uma hiperconsciência da tragicidade da vida e da degradação física e psíquica, que antónio jorge da silva comenta sem eufemismos:

passamos a ser cidadãos terrivelmente antipáticos, mesmo que façamos uma gestão inteligente desse desprezo que alimentamos crescendo. e só não nos tornamos perigosos porque envelhecer é tornarmo-nos vulneráveis e nada valentes, pelo que enlouquecemos um bocado e somos só como feras muito grandes sem ossos, metidas dentro de sacos de pele imprestáveis que já não servem para nos impor verticalidade nem nas mais pequenas batalhas. (*Espanhóis* 28)

Há um elemento comum a ligar as questões do poder e da alienação nos romances que Valter Hugo Mãe publicou até ao momento. A consciência em conflito, dilacerada pela força totalitária do outro (uma pessoa, um sistema social e moral), encontra no insulto, na sátira e na praga um princípio de superação. Os críticos que têm acusado Valter Hugo Mãe de ser um escritor de bons sentimentos ou de soluções fáceis (bastam os dois primeiros romances do autor para provar que esta apreciação é infundada) não têm reparado nesta dimensão de toda a escrita do autor de *a máquina de fazer espanhóis*. Antes de me fixar neste romance, noto, a título de exemplo, que, em *o apocalipse dos trabalhadores*, a melancolia, o sofrimento e a vontade de morrer por amor de maria da graça alternam com momentos de fúria e de humor satírico. Esta personagem, perante a angústia da morte do senhor ferreira, perante a solidão e o desprezo com que a agente policial a trata, enuncia uma longa praga que ela própria cria (convocando a chamada *vox populi*, que é “popular”, segundo a entendo aqui, num sentido muito amplo: o popular que atravessa todas classes sociais). Este enunciado designa intenções cujo valor simbólico e curativo está na estética da violência e da punição, que, aos olhos da enunciadora, se justifica, e por isso é justa:

[...] desejando honestamente que a agente quental pagasse por ser desumana. queria que ela sofresse, ficasse sem pernas, descabelada, que fosse esfolada, lhe arrancassem os dedos, abrissem cortes no peito, furassem os olhos, secassem o sangue com morcegos muito pequeninos, lhe chamassem puta, lhe metessem muitas agulhas sob as unhas dos pés e a deixassem de boca fechada no fundo de um poço escuro onde vivessem organismos esdrúxulos dentados e esfaimados. (*Trabalhadores* 86)

Este dizer pretende ser um fazer, e por isso a enunciação e o enunciado surgem-nos como um só momento no qual confluem atitude de espírito, pensamento e expressão. Tal como a sátira em geral, também o exorcismo e a maldição (é disso que se trata aqui) devem ser memoráveis. Daí o léxico diversificado (culto, popular e especializado), um certo expressionismo e o ineditismo das imagens e das micronarrativas, e daí a riqueza dos ritmos, timbres e sons. Angustiado pelo absurdo da morte da esposa, sentindo-se esquecido e desvalorizado pela filha e pela sociedade, também o protagonista de *a máquina de fazer espanhóis* se refugia num sarcasmo que é, como quase sempre acontece na sátira, violência e lágrimas. Amargura e tristeza transformam-se em ódio e em sátira contra os outros e a vida. Ao autor compete organizar um caos de palavras e de sentimentos num discurso que, apesar da sua aparente humildade literária (é sabido que a sátira prefere o estilo baixo, o *sermo humilis*), estiliza a pobreza e a desordem da fala interior mais comum e caótica, dando-lhe uma forma que pode ser lida:

como faria falta ferrarmos toda a gente e vingarmo-nos do mundo por manter as primaveras e a subitamente estúpida variedade das espécies e as manifestações do mar e a expectativa do calor e a extensão dos campos e as putas das flores e das arvorezinhas cheias de passarinhos cantantes aos quais devíamos torcer o pescoço para nunca mais interferirem com as nossas feridas profundas. que se fodam. (*Espanhóis* 29)

Esta revolta, esta impreciação e este sarcasmo não surgem de meros ressentimentos ou de um esgotamento passageiro. Em agonia mas lúcido, António Jorge da Silva autoanalisa-se e confessa sentimentos que geralmente são reprimidos e ocultados, e faz-nos evocar a definição de sátira de Jorge Luis Borges, que, num breve mas aliciente texto sobre a “Arte de injuriar” (1933), incluído na *História da Eternidade*, comenta as principais metodologias da sátira, equacionando vários dos tópicos da gramática, do léxico e da retórica que a assistem, como o rebaixamento pelo uso do insulto, a inversão dos atributos de uma classe social, a alteração de tom ou o imprevisto ou a agressão pelo louvor. Jorge Luis Borges valoriza a sátira enquanto processo e objeto (“A sátira não é menos convencional que um diálogo entre noivos ou que um soneto distinguido com a flor natural por José Maria Monner Sans” [438]), e acrescenta: “Já me esquecia: tem também a obrigação de ser

memorável” (438). Lei que as sátiras das personagens de Valter Hugo Mãe cumprem plenamente:

fica-se muito zangado como pessoa. não se criem dúvidas acerca disso. fica-se zangado e deseja-se aos outros pouco bem, e o mal que lhes pode acontecer é-nos indiferente ou, mais sinceramente, até nos reconforta, isso sim, como um abraço de embalo, para que não se ponham por aí a arder como o sol e, sobretudo, não nos falem com uma alegriazinha ingênua, de tempo contado, e nos façam perceber o quanto éramos também ingênuos e nunca nos preparámos para a derrocada de todas as coisas. (*Espanbóis* 28)

A velhice surge como uma experiência repentina e brutal, como uma privação de direitos elementares (identidade, autonomia, liberdade de escolha): “a lura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias” (*Espanbóis* 29). Na mesma tarde em que chega ao lar, retiram-lhe o álbum, com o argumento de que apenas ia servir para que “cultivasse a dor de perder a minha mulher” (*Espanbóis* 29), e colocam-lhe no quarto uma imagem de Nossa Senhora de Fátima (símbolo religioso que será, como todo o cristianismo, objeto de subversão). Por não poder aceitar a nova situação de marginalidade, a transição artificial entre a vida e a morte, e, sobretudo, a hipocrisia e o alheamento dos outros, antónio jorge da silva reage violentamente:

que se fodam os discursos de falsa preocupação dessa gente que sorri diante de nós mas que pensa que é assim mesmo, afinal, estamos velhos e temos de morrer, um primeiro e o outro depois e está tudo muito bem. sorriem, umas palmadinhas nas costas, devagar que é velhinho, e depois vão-se embora para casa a esquecerem as coisas mais aborrecidas dos dias. onde ficamos nós, os velhinhos, uma gelatina de carne a amargar como para lá dos prazos. que ódio tão profundo nos nasce. como incrivelmente nos nasce alguma coisa num tempo que já supúnhamos tão estéril. (*Espanbóis* 29)

A sátira, enquanto diminuição de um referente com recurso ou não a categorias de expressão como o cómico, a ironia e a paródia, é praticada exemplarmente por antónio jorge da silva, que se insurge contra a organização e os sentimentos da sociedade, a hipocrisia, a ignorância e a apatia de “um país de cidadãos não praticantes” (*Espanbóis* 181), de “um povo que compra o jornal para ler as futilidades, e compra mais ainda as revistas de alcoviteirice, e nem sequer entenderia notícias diferentes” (*Espanbóis* 181). Este homem, apesar de enclausurado e fragilizado, não hesita em desafiar o moralismo do povo de Salazar e a moral ascética do Deus cristão: “encarei novamente o Anísio e disse-lhe, quando eu estiver para morrer, não me tragam um padre, não permitam que me toque

ou se ponha a rezar ao pé de mim. quando eu morrer, quero garantir que não vou para o céu” (*Espanhóis* 232). Esta provocação sacrílega é bem recebida pelo senhor pereira, “que acabou por achar divertida a ideia” (*Espanhóis* 233), o que nos vem recordar que a sátira tem sempre um interlocutor (nem que seja o próprio enunciador), presente ou ausente, que é convocado para uma comunhão de pontos de vista:

se algum anjo me vier buscar, dizia eu, cortem-lhe as asas, afoguem-no, mas não o deixem escapar comigo por aí acima. quero ser deitado fora. metido aí para baixo da terra como ficam as coisas a que ninguém se lembrou de imaginar uma alma. não autorizo que me levem para o céu. não autorizo que me levem senão para o fundo porco da terra onde os bichos me comam e me poupem, para sempre, do incómodo de estar consciente da injustiça que é existir. (*Espanhóis* 233)

Amargurado, desde o início do romance, com a morte da esposa e com a ida para o lar, antónio jorge da silva pode triunfar, nestes momentos, sobre a angústia e a raiva que o atormentam. Esta sátira e este humor satírico são a reação possível contra um mal que transcende este homem, o recurso que lhe garante alguma libertação psíquica e física. Ele sabe que assim se purifica e fortalece, e por isso confessa (e nós, leitores, que o acompanhamos desde o início, já sabíamos que este é o seu modo de lutar contra a ansiedade, a melancolia e o desespero): “como desfiando em mim a heresia com que me entusiasmava” (*Espanhóis* 233).

Existe sátira nas pragas de *a máquina de fazer espanhóis* a que já me referi, uma sátira contundente que usa o termo cru e agressivo, e que, pelo menos no momento da proferição, quer acreditar nos seus efeitos perlocutórios. As sátiras de antónio jorge da silva são uma atividade, um meio *de e para* a vida, uma força que lhe permite manter-se humano. Nestes momentos, ainda que possamos tender a dizer que ele se desumaniza, antónio jorge da silva transgride as boas maneiras e refugia-se no absurdo, e do absurdo chega à razão. Porque a sátira é também instrospeção e autoconhecimento, não um simples mecanismo de substituição de um real por outro real (Nogueira 743). Através dela, o fragilizado utente do lar da feliz idade pacifica-se, pelo menos em parte, e atenua as forças (o passado, a memória, os outros, o sistema) que o violentam, e compreende, a pouco e pouco, que faz parte de uma família improvável. Não é por acaso que ele dirá, no final: “finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também. mais do que isso, sinto apenas angústia” (*Espanhóis* 287).

Mas, noutros romances, também o próprio narrador não participante, quase sempre discreto na apresentação dos acontecimentos e das personagens, se indigna às vezes contra a mesquinhez e a sordidez. Pode ser uma única palavra a denunciar o envolvimento irónico e crítico, mas percebe-se que o narrador envereda pela condenação

satírica. Um exemplo: em *O Filho de Mil Homens*, no sintagma “no anedotário ridículo da vizinhança” (*Mil Homens* 121), o adjetivo da hipálage (“anedotário ridículo”) visa mais o agente (“vizinhança”) do que o “anedotário”.

Mas a praga, que partilha com a sátira uma origem comum (a participação em antigos ritos e feitiços mágicos), também está do lado de quem exerce o poder, aumentando a sua força psíquica e física. Convencido, apesar de não possuir qualquer prova, da entrega física de ermesinda a dom afonso, baltazar diz: “que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar, definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme e sem diferença das pedras ou das merdas acumuladas, e coisa que te entre pelas partes há-de cair e cozinhar-se para jantar” (*Serapião* 47). Todos os romances de Valter Hugo Mãe têm esta vertente de violência e contestação que ora se apreende a partir da narração e das falas das personagens, ora é comunicada mais ou menos explicitamente através do discurso satírico do narrador (que, em vários romances, é também personagem). Mas nem sempre a sátira é tão direta e, portanto, legível numa primeira leitura. Em *O Filho de Mil Homens*, no episódio da gravidez da anã, a intenção satírica do narrador, que visa as vizinhas hipócritas e invejosas, é acompanhada de um tom farsesco que suscita o riso do leitor e só depois o prazer da punição de vícios e defeitos. Suspeitos de terem engravidado a anã “Eram quase todos os homens da aldeia. Faltavam dois moços crianças, um velho acamado, três homens emigrados que vinham só no natal e um outro que, embora casado, era mais sensível do que seria de esperar” (*Mil Homens* 42).

A sátira convive, em Valter Hugo Mãe, à boa maneira da sátira de gregos e romanos, com o jocoso e o sério, com o burlesco e o trágico. Esta relação é ainda mais evidente no almoço do casamento de Rosinha com o velho Gemúndio, em *O Filho de Mil Homens*. Rosinha, que casara com a esperança de em breve ficar viúva e com um património considerável, cai sobre a travessa com a galinha que ela matara contra a vontade de Gemúndio. Mas Rosinha não é o paradigma da mulher que casa com um homem mais velho a quem esconde a sua falta de amor e mesmo de qualquer tipo de afeto. É Gemúndio, que quer uma esposa a quem deixar o seu património, quem a procura. Rosinha não se mostra hipócrita, mas é cruel nas palavras que lhe dirige e ao assumir a continuação da relação amorosa que há muito mantinha com um homem mais velho, rodrigues, que não a pedia em casamento. O humor negro e o burlesco invadem o relato do almoço da boda, lembrando-nos uma cena surrealista à boa maneira de Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa ou Mário Cesariny. Rosinha “Estava quase histérica com a vitória daquele casamento, com a decadência do velho, que já não lhe daria trabalho nenhum, e com o brilharete daquela festa” (*Mil Homens* 182). Recorrendo ao polissíndeto, para nos dar conta das emoções e dos comportamentos vertiginosos de Rosinha, o narrador diz que ela “estava feliz, e provava a galinha e ria-se e tinha tonturas, bebia um pouco de vinho, ria-se, acrescentava sal e enxotava os convidados para a sala [...]” (*Mil Homens* 182); e também nos mostra todo o ambiente de euforia faceta que se vivia na sala (com Matilde, por exemplo, a reclamar que Rosinha se apresse porque quer

ir “dar de comer ao gado” [*Mil Homens* 183]). Rosinha é o centro de uma felicidade de que o narrador nos comunica o lado farsesco e o desfecho tragicómico: “a Rosinha tombou à mesa, a cara estatelada sobre a enorme galinha desfeita como se lhe entrasse pelas entranhas adentro. Pelos canos do cu” (*Mil Homens* 184).

Aquela última expressão, “Pelos canos do cu”, um complemento circunstancial de lugar (por onde) que aparece destacado em forma de frase, denuncia a participação jocosa da voz narrativa, que nos dá a ver como farsa o capítulo consagrado ao casamento e à morte de Rosinha. “Pelos canos do cu” aparece numa fala que Rosinha dirige à filha, um pouco antes de cair morta sobre a mesa: “segura bem desse lado, estafermo de rapariga, que se isto cair ao chão levas tantas que te vais ver a descer pelos canos do cu” (*Mil Homens* 184). Não devemos falar de sátira militante de costumes ou de tipos, mas devemos ver aqui um mecanismo farsesco que, através da surpresa desencadeada pelo registo cómico e satírico, faz aquilo que é próprio da boa sátira: revoluciona os espíritos, os costumes e a nossa imagem do mundo. Na representação realista do “caso Rosinha” (chamemos-lhe assim), em *O Filho de Mil Homens*, não há uma revisão moralista de uma certa mentalidade portuguesa; há, antes, um ar de lucidez e de busca de sentidos: Rosinha, que desejava a morte de Gemúndio, morre; e acontece-lhe simbolicamente o que ela dissera que poderia acontecer à filha. Como na farsa enquanto género dramático, Rosinha, a enganadora, é enganada (pelas circunstâncias, neste caso, não por outras personagens). O narrador, primeiro espectador, torna-se por momentos comentador de uma sucessão de eventos em que a farsa, afinal, sempre esteve presente. Para além de o envolvimento de Rosinha com Gemúndio se revelar um fracasso, ela é o centro de uma relação farsesca em que existem os elementos típicos da farsa: engano, gritos, insultos, ameaças.

Sem ser demasiado intrusivo e sem ser moralista, este narrador não participante, tal como o do romance *o apocalipse dos trabalhadores*, permite-se, às vezes, dizia eu, comentar aquilo que relata. No cinismo com que expõe debilidades e erros, entram os recursos da ironia e da sátira. O comentário à reação das vizinhas perante a morte da anã, em *O Filho de Mil Homens*, é um exemplo particularmente expressivo deste tipo de intervenção: “As mulheres fecharam as bocas e olharam para os lados, ficando mais lá por casa com os maridos quietos, dominados, para serem castigados depois, lentamente, com uma vida inteira de rotina e miséria espiritual” (*Mil Homens* 44). O narrador ridiculariza, diminui, mas o seu descontentamento e a sua indignação não se fixam no particular; abrangem, num misto de desprezo e benevolência, a condição humana, o que nela é imperfeição e abjecção trágica. Ironia, sátira de costumes, sátira social, mas, acima de tudo, sátira lúcida que não esconde a inquietação do narrador perante aquilo que lhe é dado a ver.

Inquietação, mas também indignação. Para Valter Hugo Mãe, como para Juvenal, é difícil, ou impossível, ao virar-se para o mundo, não escrever sátiras (ou passagens satíricas): “*Difficile est Satyram non scribere*: nam quis iniquae/ Tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se?” (Freire 250, Sublinhado meu), como também escreveu o frade oratoriano português Francisco José Freire (Cândido Lusitano, ligado ao movimento estético-literário da Arcádia Lusitana), que repete o verso de Juvenal e lhe acrescenta “Si natura

negat, facit indignatio versum” (Freire 250): “Se a natureza não pode, a indignação produz o verso”. Para Valter Hugo Mãe, repito, é difícil não escrever sátiras, e ele fá-lo com arte e pragmática. São sátiras em que, a pensar no futuro, se coordena o passado e o presente e se destaca, com um agudo sentido da história do ser humano e do português, a permanência de vícios antigos. Expor erros e vícios é combater o seu poder.

2. Máquina metaliterária

Nos romances de Valter Hugo Mãe, no polo oposto ao da expressão satírica está o polo da expressão metaliterária. A consciência linguística e literária (artística) destes romances, muito marcada estilisticamente, tem uma expressão muito significativa também ao nível da efabulação. Os motivos da música, da pintura, do cinema e da literatura aparecem explicitamente nalguns destes romances como universos sublimes a que as personagens atribuem a função de salvar ou pelo menos melhorar o mundo. A defesa da arte é feita pelas personagens em termos programáticos e metaliterários. Em *o apocalipse dos trabalhadores*, o senhor ferreira declara constantemente a maria da graça o seu fascínio pelas criações artísticas universais, a que reconhece um valor que ultrapassa o divino: “este é um livro sobre o trabalho de goya, dizia-lhe o homem, um génio, veja. são coisas como já não há e nem deus havia de estar consciente da maravilha que vinha ao mundo quando este homem nasceu” (*Trabalhadores* 11). Rainer Maria Rilke é o poeta de eleição do senhor ferreira, tal como fora um poeta de culto do seu pai, que acreditava que, “lendo-lhe uns versos lentos e tão solenemente proferidos, fazia do filho um afinado cidadão para as coisas profundas da criação humana” (*Trabalhadores* 62). A voracidade com que o senhor ferreira e o pai leem e acreditam na literatura e na arte é a maior herança que os dois deixam ao mundo: herança que o pai do senhor ferreira deixa ao filho, e herança que o senhor ferreira, que morre no decurso do romance, deixa a maria da graça, que no final morre, literalmente, de amor, enchendo-se de uma beleza que, de certo modo, é o resultado do seu contacto com tanta literatura e tanta arte. E a morte de maria da graça, mulher finalmente livre por via da “maturidade muito grande na morte” (*Trabalhadores* 181) e da “sabedoria qualquer que nos acode” (*Trabalhadores* 181), é a herança que ela nos deixa. O “desejo de encarar a grandeza” (Bloom 497) como objetivo da literatura e da arte (tanto no polo da produção como no da receção) é levado ao limite por maria da graça, que no momento da morte pôde fruir a “experiência estética outrora chamada de O Sublime” (Bloom 497).

O pensamento metaliterário de Valter Hugo Mãe não surge com menos originalidade e intensidade no romance *a máquina de fazer espanhóis*. A ideia de literatura “como incrível epifania” é formulada pelo “esteves sem metafísica” (*Espanhóis* 88) do poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa. Utente do lar e figura do património literário nacional e internacional, este esteves evoca Pessoa através da frase “come chocolates, marmanjona, come chocolates”, dirigida à “dona leopoldina”, que “estava a comer uns chocolates minúsculos” (*Espanhóis* 88). Esta ligação permite-lhe estabelecer um vínculo

entre a “literatura” e “a nossa impressionante vida real” (*Espanhóis* 88). Este esteves aparece nesta narrativa a confirmar a sua própria noção de que a literatura pode manifestar-se como “milagre” na realidade: “[...] come chocolates, come chocolates. caramba, era mesmo verdade que não havia mais metafísica no mundo que chegasse ao brilhante elementar daquela ideia” (*Espanhóis* 88).

De “esteves sem metafísica”, esta personagem passa, em capítulo próprio (“o esteves a transbordar de metafísica”), a “o nosso esteves cheio de metafísica” (*Espanhóis* 149). Este esteves “sem metafísica” e, afinal, “cheio de metafísica” lembra-nos como “Pessoa soube converter a simpática tabacaria da cidade terrestre e seu humilde dono no símbolo mesmo do universo e seu mistério, ao mesmo tempo *evidente e incompreensível, real e inacessível*, conferindo assim um poder mítico à sua angústia pessoal e ao mesmo tempo ultrapassando-a (na medida do possível...) por um último *sorriso* de compreensão e aceitação infinitas da mesma ilusão” (Lourenço 170).

O “esteves sem metafísica” de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos é o “esteves cheio de metafísica” de Valter Hugo Mãe porque, ao contrário do que acontece no poema *Tabacaria*, ele agora reflete sobre a vida e a morte, a velhice e o corpo: “porque é o corpo que nos ataca. estamos finalmente perante o mais terrível dos animais, o nosso próprio bicho, o bicho que somos” (*Espanhóis* 149). No poema de Pessoa, o esteves saúda o enunciador do poema, que fica apaziguado, após a constatação extenuante do vazio em que a vida e o mundo se transformam. O aparecimento desta figura predispõe o eu do poema a essa “compreensão e aceitação” da “ilusão” de que nos fala, como vimos acima, Eduardo Lourenço:

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.
[...]
O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria
sorriu. (Campos 325-326).

No romance de Valter Hugo Mãe, o esteves faz muito mais do que levar o narrador a pensar sobre a passagem do tempo e sobre a inevitabilidade da morte: “a mim importa-me é que não teime passar, que fique quieto, o estupor do tempo. e que me deixe ir dar as minhas voltas e ver as coisas ainda comprometidas com a vida, que aqui já só se vê aquilo que tem compromisso com a morte” (*Espanhóis* 147). Este esteves expõe a sua

solidão humana e a sua orfandade metafísica. Partilha o quarto com um homem que “não movia a cabeça, não bulia um só dedo, que todo o corpo estava desligado, mas mexia os olhos acompanhando-nos e fixando também o nosso olhar” (*Espanbóis* 149). Daí a consciência dolorosa e o terror desta personagem perante o espaço humano definitivamente fechado em si mesmo:

[...] tenho medo de ficar sozinho neste quarto com o senhor Medeiros. eu sei que é um pobre homem e quisera eu que o pudéssemos ajudar, mas assustam-me os seus olhos ansiosos, já viram como são ansiosos. [...] geme muito baixinho, como se o corpo dele fosse um poço profundo e ele estivesse longínquo a tentar chegar cá acima. subitamente suspira. um suspiro muito fraco, muito triste, e deve ser como se sente respirar subido dessa profundidade. parece que está agarrado por dentro do corpo para não cair. a trepar por dentro do seu próprio corpo. (*Espanbóis* 148)

O narrador interpreta mais ou menos nos mesmos termos a imobilidade do senhor medeiros, cujo corpo o encerra numa agonia que os outros apenas podem pressentir e temer: “a mim parecia-me que estava encurralado ali dentro, sem movimento nem voz, a descontar o tempo da pior maneira, lentamente. era demasiado lento, era impossível que não sofresse e não amargurasse pela raiva do destino e até pela sede de vingança” (*Espanbóis* 146). O corpo deixa de ser a expressão do individual e do social, e transforma-se num instrumento de aprisionamento do humano. Os sinais inscritos neste corpo desarticulado e tragicamente grotesco mostram que o elevado e o espiritual estão submetidos ao material e ao corporal.

Ainda em *a máquina de fazer espanbóis*, o “dom” da poesia é definido como “obrigação” e “contributo muito especial (*Espanbóis* 187) para a formação cívica e interior do “povo” (*Espanbóis* 186): “essa pode ser a sua forma de praticar a cidadania, dizia o silva da europa. pense bem, deixar um livro cheio de poemas que fiquem para sempre a comunicar com quem lhes pegue, é como deixar uma voz amiga de toda a gente. pense no que é hoje ler o camões e como aquilo ainda nos diz respeito” (*Espanbóis* 186).

Mas antónio jorge da silva, apesar de por momentos se sentir entusiasmado e envaidecido com essa possibilidade, regressa à sua consciência aguda de que a vida é sobretudo perda. Para ele, a poesia, enquanto manifestação de esperança e boas intenções, é inútil. Apenas a escrita do ódio e da imprecação lhe poderia interessar. Volto à questão da sátira (de que me ocupei na primeira parte deste artigo). Já afirmei que a assunção do desejo de vingança atravessa toda a obra romanesca de Valter Hugo Mãe. O utente do lar antónio jorge da silva assume sem qualquer tipo de constrangimento nem contenção este sentimento que estrutura o ser humano, e que, nele, as circunstâncias tornam voraz e irreprímível. É abertamente e com prazer que ele nos diz o que seria vingar-se por escrito, não de uma pessoa ou de pessoas em particular, mas da humanidade. Inaceitável, para

esta personagem, não é o seu ódio ao mundo perante a morte de Laura; inaceitável é a sua solidão ontológica e a ineficácia de uma sociedade beata:

se escrevesse alguma coisa, alguma coisa que deixasse à humanidade como partilha de um sentimento qualquer, haveria de ser aterrador. gostaria de deixar um texto que os amaldiçoasse de verdade, como de mentira andam para aí tantos textos de bruxos e curandeiros. haveria de deixar-lhes um testamento de ódio a partir da morte da minha laura, para que ao menos parassem de louvar a deus e começassem a pôr nos objectivos coisas mais simples e lúcidas. (*Espanhóis* 187)

É ainda antónio jorge da silva quem, imediatamente a seguir, ao descrever o pesadelo em que caiu, sublinha a incapacidade da poesia para o salvar: “não havia poesia capaz de salvar um homem de tal coisa, e nenhuma metafísica seria capaz de encontrar retórica para mediar um diálogo com os furiosos e esfaimados bichos voadores” (*Espanhóis* 187). Este antónio jorge da silva, que escreve cartas de amor à dona marta em nome do seu marido, sabe que a literatura, expressão do ser humano no mundo, pode ser a maior das consolações; mas ao mesmo tempo ele não quer deixar de lembrar que a poesia pode não valer de nada nos momentos mais absurdos e desesperados da vida. A realidade da morte de laura e a realidade da morte constante no lar, incluindo a de esteves, e o enigma que é a situação do senhor medeiros, impõem a esta personagem a ideia de morte como abismo e terror:

[...] quando abrimos a porta do quarto, escapulidos de tantas maneiras do américo e das duas enfermeiras da tarde, demos de caras com aquele olhar de peixe do senhor medeiros e sentimos um eco do desespero do esteves. abrimos a porta do quarto como se estivéssemos a abrir o próprio caixão do esteves. estava vivo de mais o sentimento. vivo de mais o tormento de não perceber nada sobre aquela última forma de solidão. (*Espanhóis* 184)

A principal consolação de antónio jorge da silva parece ser, então, a sátira, que é, tal como Valter Hugo Mãe no-la faz chegar, um ato de cognição, uma arte e uma pragmática: literatura, portanto. E é assim que a personagem nos induz a produzir pensamento metaliterário, a pensar na sátira verbal como uma expressão que, “a partir da soberania literária, se institui, antes de mais, em lugar de conflito humano que conduz o leitor a assumir a sua própria soberania interpretativa e a ver o que não via” (Nogueira 742).

Isto relaciona-se com uma das leis da sátira: a realização da sátira, arte que esconde muitas vezes o seu modo de ser arte, não é incompatível com os sentidos e as essências do “poético” (Nogueira 743). É através da sátira que a personagem e o autor de *a máquina de fazer espanhóis*, em grande parte, comunicam e desafiam os códigos de uma moralidade e de uma prática ditas cristãs, e durante muito tempo, em Portugal, inquestionáveis. O

que pode ser visto como imoral justifica-se num quadro moral e empírico de larga aceitação: o prazer que vem do ato de provocar dor (e de diminuir a dor própria) enraíza-se na ideia de castigo físico validado por uma justiça humana.

A indignação, de acordo com uma metáfora muito típica dos discursos sobre a sátira, incendeia o sangue do emissor satírico e do leitor cúmplice, enquanto sinal de uma resposta que se orienta por uma necessidade imperiosa de testemunho e ação em favor da verdade. O prazer é um dos princípios essenciais da existência humana; a sátira, processo e objeto de satisfação de um desejo, pode ser um dos motores e uma das finalidades principais de certas fases da vida: antónio jorge da silva e *a máquina de fazer espanhóis* provam-no.

OBRAS CITADAS

- Bloom, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- Borges, Jorge. “Arte de injuriar”. *Obras Completas I*, Tradução de José Colaço Barreiros, S.l.: Círculo de Leitores, 1998, pp. 433-438.
- Campos, Álvaro de [Fernando Pessoa]. *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- Freire, Francisco José. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as Suas Espécies Principais, Tratadas com Juízo Crítico*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1759.
- Lourenço, Eduardo. *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- Mãe, Valter Hugo. *O Remorso de Baltazar Serapião*. 2.^a ed. Matosinhos: QuidNovi, 2007.
- . *O Apocalipse dos Trabalhadores*. Matosinhos: QuidNovi, 2008.
- . *A Máquina de Fazer Espanhóis*. Carnaxide: Objectiva, 2010.
- . *O Filho de Mil Homens*. Carnaxide: Editora Objectiva, 2011.
- Nogueira, Carlos. *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, coleção “Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas”, 2011.
- Real, Miguel. «“Sem Tecto, entre Ruínas”». *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1026, 27 janeiro 2010, pp. 10.