

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cynthia Zanetta Papaterra Limongi

**A inscrição do tempo como artifício poético em A desumanização, de Valter Hugo
Mãe**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2020

Cinthia Zanetta Papaterra Limongi

**A inscrição do tempo como artifício poético em A desumanização, de Valter Hugo
Mãe**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

SÃO PAULO
2020

Cinthia Zanetta Papaterra Limongi

A inscrição do tempo como artifício poético em A desumanização , de Valter Hugo Mãe

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

Aprovada em: _____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Bastazin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Maria de Fátima Bueno

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Elizabeth Brait

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Aos meus pais, pelo amor incondicional. À
Giulietta, inspiração para ser uma pessoa
melhor todos os dias. Ao Eduardo, meu
grande companheiro de vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nivel Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento

88887.309155/2018-00

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e familiares que torceram para que essa pesquisa fosse bem sucedida.

Agradeço à minha mãe por todo o amor, e por estar do meu lado, sempre encorajando e inspirando. Por ser o meu pilar e sempre acreditar em mim.

Ao meu pai por todo incentivo e amor. Por gostar de falar sobre literatura e ter lido O tempo e o Vento inteiro só para poder conversar comigo sobre a obra. À minha “madrasta” Renata, pela amizade e suporte, e também ter lido a trilogia, para participar das conversas.

À professora Vera Bastazin, por me apresentar os romances de Valter Hugo Mãe. Por ter sempre acreditado em mim, pela generosidade e por todas as contribuições durante a minha formação, desde a primeira aula. Por me ensinar a ler o mundo de uma nova forma.

Às professoras Cida Junqueira, Leila Darin e Beth Brait, pelas aulas inspiradoras que tanto contribuíram para a minha formação durante esse percurso. À professora Beth Cardoso, que durante a fundamental disciplina de Projeto de Pesquisa, me auxiliou na edificação desse trabalho.

À Ana Albertina, por ser sempre muito prestativa, e me ajudar com as questões burocráticas com tanta positividade.

Às professoras Beth Brait e Aparecida de Fátima Bueno pela participação em minha banca e pelas valiosas contribuições a esta pesquisa.

Ao diretor José Roberto Jardim, pela disponibilidade para conversar sobre a obra, contribuindo com suas ideias tão instigantes.

Aos colegas de mestrado, pelos diálogos e trocas, em especial Lion Santiago e Livia Mandarin, por terem se tornado grandes amigos durante essa jornada.

À Bibi Cavalcante, por ser minha irmã de alma e estar presente em todos os momentos, mesmo longe.

Ao Eduardo Cazari, por estar na minha vida desde sempre, ter escolhido caminhar ao meu lado, e ser meu melhor amigo.

À minha filha Giulietta, luz da minha vida, meu maior orgulho.

LIMONGI, Cinthia Z. P. **A inscrição do tempo como artifício poético em A desumanização, de Valter Hugo Mãe.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 85p

Resumo

Este estudo tem como objetivo evidenciar a inscrição poética do tempo no romance **A desumanização** [2013], do escritor português Valter Hugo Mãe. A pesquisa nasce da busca por uma resposta, a partir da indagação sobre a construção da temporalidade no texto e os efeitos narrativos atingidos pelo uso deste artifício. A hipótese é de que a temporalidade é inscrita de forma múltipla, ou seja, presente, passado e futuro se desdobram simultaneamente, conferindo, prioritariamente, a poética do texto. Nesta mesma direção, também destacamos a importância da palavra na temporalidade do romance, e a relação do tempo-espaço que é construída pela poeticidade da linguagem. Assim, ao buscar fundamentação teórica para a abordagem analítica do tempo, recorreremos, principalmente, aos estudos de Santo Agostinho (1999), de Benedito Nunes (2013) e de Paul Ricoeur (2012). Para analisarmos a inscrição do tempo mítico, recorreremos, ainda, a Mircea Eliade (1978) e a Ernst Cassirer (1985). Ao destacarmos a relevância da palavra poética na temporalidade narrativa, utilizamos o crítico Antonio Candido (1995) e, em relação ao espaço, mobilizamos, mais uma vez, os estudos de Paul Ricoeur. O objetivo maior da pesquisa é contribuir com a fortuna crítica do autor e da obra, oferecendo uma abordagem analítica sob a perspectiva da temporalidade, abordagem não explorada pela crítica até o presente momento.

PALAVRAS CHAVE

Valter Hugo Mãe; A desumanização; Poética e Temporalidade; Tempo na narrativa; Temporalidade no romance

LIMONGI, Cinthia Z. P. **The inscription of time as a poetic artifice in the novel A desumanização, de Valter Hugo Mãe.** Master's Thesis. Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 85p

Abstract

This study aims to highlight the poetic inscription of time in the novel **A desumanização** [2013], by Portuguese writer Valter Hugo Mãe. The research arises from the search for an answer, from a question about the construction of temporality in the text and the narrative effects achieved using this artifice. The hypothesis is that temporality is inscribed in a multiple way, that is, present, past and future unfold simultaneously, giving priority, above all, to the poetics of the text. In this same direction, we also highlight the importance of the word in the novel's temporality, and the time-space relationship that is built by the poeticity of language. Thus, when looking for a theoretical basis for the analytical approach to time, we mainly resort to the studies of Santo Agostinho (1999), Benedito Nunes (2013) and Paul Ricoeur (2012). To analyze the inscription of mythical time, we also resort to Mircea Eliade (1978) and Ernst Cassirer (1985). When we highlight the relevance of the poetic word in narrative temporality, we used the critic Antonio Candido (1995) and, in relation to space, we mobilized, once again, Paul Ricoeur's studies. The main objective of the research is to contribute to the critical fortune of the author and the work, offering an analytical approach from the perspective of temporality, an approach that has not been explored by critics until now.

KEYWORDS

Valter Hugo Mãe; A desumanização; Poetics and Temporality; Time in narrative; Temporality in novel

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	-----------

I.O TEMPO CALEIDOSCÓPICO

1.1 O tempo plural.....	17
1.2 O tempo das personagens.....	24
1.3 Tempo mítico, histórico e cronológico.....	35

II.O TEMPO DA PALAVRA

2.1 A humanização.....	42
2.2 O caminho da palavra	46
2.3 A poesia do tempo	54

III. O ESPAÇO POÉTICO

3.1 Ser longe	61
3.2 O labirinto de espelhos.....	65
3.3 A Islândia como ser vivo.....	70

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	80
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo evidenciar a inscrição do tempo no romance **A desumanização** [2013] do escritor português Valter Hugo Mãe. Durante a investigação, buscamos responder como é construída a temporalidade no romance e quais os efeitos narrativos atingidos pelo uso deste artifício. A hipótese é que a temporalidade, inscrita de forma múltipla, revela o tempo desdobrando-se, simultaneamente, em presente, passado e futuro de forma a evidenciar um processo permanente de permutação que acaba por conferir qualidade poética ao texto.

A desumanização, lançado em 2013, é o sexto romance do autor e apresenta uma escrita repleta de metáforas e alusões, na qual o sublime e o grotesco se entrelaçam. Em uma vila isolada nos fiordes islandeses, em meio a uma natureza marcada por traços de imponência e rebeldia, Halldora, ou Halla, uma menina de 11 anos, é a primeira personagem a adentrar à narrativa, num cenário de tristeza e prostração, que é quando a sua irmã gêmea, Sigridur, acaba de ser enterrada.

Vivendo a experiência do luto pela perda da irmã - sua referência maior -, Halla passa a abandonar sua infância e a enfrentar as experiências de tornar-se uma mulher, amadurecida abruptamente pelas angústias e pela consciência de um entorno familiar cruelmente marcado pelas dores de sua mãe, que extravasa seus sentimentos em um comportamento cruel e agressivo.

“Foram dizer-me que a plantavam.”, (AD, p. 17)¹ assim começa a narrativa do romance. Halla imagina que a irmã podia “brotar em uma árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas” (AD, p. 17). Para Tzevtan Todorov (2008) “se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (p. 127). Talvez possamos afirmar que Halla começa a narrar no momento que está enterrando sua irmã, pois a narrativa nasce para que ela não morra junto com Sigridur. Da semente da irmã, o que brota são

¹ As citações referentes à obra serão acompanhadas apenas das iniciais do título “AD” – **A Desumanização** -, seguidas por sua paginação. Todas as demais informações estarão disponíveis nas Referências ao final da Dissertação.

as narrativas sobre todos aqueles que a cercam, ou seja, sobre aqueles que construíram o passado, o presente e que, talvez, sejam responsáveis pelo futuro – o que significa, sobre a sua existência.

Pela marcante poeticidade do texto, não existe a necessidade de seguir uma linearidade para se entender cada trecho. O leitor pode abrir qualquer página que, mesmo sem saber a história, poderá apreciar a narrativa (COSTA, 2015). Hugo Mãe explica essa fluidez pela escrita que é tecida na articulação entre prosa e poesia. Em entrevista à revista *Blimunda*, o romancista declara: “Não precisa de entender a narrativa, não é? Eu gosto disso, gosto e acho que caminho nessa direção da prosa como outra dimensão da poesia, as frases todas imbuídas de um sentido profundamente estético [...], (VIEL, 2014).

A escrita poética é característica do autor, Valter Hugo Mãe, que iniciou sua produção literária no mundo da poesia, mas sua notoriedade veio anos mais tarde, com a publicação de seu primeiro romance, **o nosso reino**, em 2004. O autor nasceu em Angola em 1971, época em que o país ainda era colônia portuguesa. Seu nome de registro é Valter Hugo Alves Pimenta Lemos, porém adotou, como escritor, o sobrenome Mãe. Em várias entrevistas, ele explica que a razão de sua escolha está relacionada à ideia de gerar uma vida; na realidade, o que ele quis foi imprimir em seu nome uma metáfora da criação. “Percebi que a mãe, numa generalização, será o ser humano mais capaz de um amor incondicional. Por utopia, o escritor, ou o artista, procurará suscitar por uma obra o mesmo sentimento de proteção incondicional. Procuramos sempre uma obra que nos pareça imprescindível”. (KODIC, 2011) Em seus 20 anos de produção literária, Hugo Mãe teve vários livros publicados em diferentes gêneros: poesia, contos, crônicas, peças de teatro e infanto-juvenil. Seu trabalho é reconhecido internacionalmente e foi traduzido na Espanha, França, Itália, Alemanha, Croácia e Islândia. Além da literatura, Mãe também se dedica ao desenho, à música e à TV aberta, apresentando um programa de entrevistas no Porto Canal.

Seus primeiros quatro romances - conhecidos como *tetralogia das minúsculas* – são: **o nosso reino** (2004), **o remorso de baltazar serapião** (2006), **o apocalipse dos trabalhadores** (2008) e **a máquina de fazer espanhóis** (2010). Em entrevista, Hugo Mãe explica que optou por usar apenas letras minúsculas nesses romances para criar

“uma certa natureza livre, semelhante à fala, que não tem sinalética, tem uma certa respiração.” (CASTRO, 2016, p. 192). Os quatro livros são independentes e abordam diferentes fases da vida humana. No total, além dos já citados, o autor tem mais três romances publicados: **O filho de mil homens** (2011), **A desumanização** (2013) e **Homens imprudentemente poéticos** (2016). Com o romance **o remorso de baltazar serapião**, Mãe foi vencedor do Prêmio Literário José Saramago, em 2007. No momento da entrega do prêmio, o próprio Saramago manifestou-se sobre a obra de Mãe, afirmando: “Este livro é um tsunami no sentido total: linguístico, semântico e sintático. Deu-me a sensação de estar a assistir a uma espécie de parto da língua portuguesa”. (SARAMAGO apud MÃE, 2018 p. 11). Em relação ao romance **a máquina de fazer espanhóis**, Hugo Mãe ganhou, em 2012, o Prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano e o Prêmio Portugal Telecom de Melhor Romance. **A desumanização** foi um dos romances finalistas do Prêmio Oceanos (2015). Em sua produção infanto-juvenil, destaca-se **O paraíso são os outros** (2014), título que deriva de uma reflexão feita em **A desumanização**, sobre a famosa expressão de Jean Paul Sartre, *o inferno são os outros*: “O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti.” (AD, p. 24)

Em 2019, o romance aqui estudado foi adaptado para o teatro, com direção de José Roberto Jardim, estreando no Sesc/ Santana, em São Paulo. A peça **A desumanização** foi indicada ao prêmio Shell de melhor iluminação e ao prêmio APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte - de melhor direção. Sobre a peça, Valter Hugo Mãe afirmou: “é como se meu livro regressasse a mim de forma muito mais enriquecida.” (PORTO, 2019)

Valter Hugo Mãe é um autor a ser, ainda, muito explorado, visto que suas publicações são recentes e a fortuna crítica bastante tímida frente à riqueza que envolve suas produções. O romance que compõe nosso objeto de estudo foi publicado em 2013 e, apesar de existirem várias resenhas jornalísticas sobre ele, os estudos no âmbito acadêmico ainda são poucos, ainda que progressivamente crescentes. A presente pesquisa justifica-se por contribuir com a fortuna crítica da obra ao explorar uma

problemática importante como *o tempo na narrativa*, questão, ao que parece, ainda não abordada nas pesquisas acadêmicas sobre o romance.

O levantamento da fortuna crítica sobre a obra contribuiu significativamente para a presente pesquisa. A publicação **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe, organizada por Carlos Nogueira (2016), apresenta uma obra crítica que reúne trinta artigos de estudiosos da literatura portuguesa. Dentre 43 vários deles, destacamos alguns que nos interessaram de forma especial. São eles: o artigo de Rosa Alice Branco (2016) *A humanização*, que aborda a obra sob diferentes aspectos, entre eles, a importância da palavra poética como forma de humanizar a personagem, aspecto que exploramos no segundo capítulo desta Dissertação; o de Rafaela de Lira Nascimento (2016), que trata do luto das personagens em *Morte e construção identitária: o luto nas personagens de Valter Hugo Mãe*, importante questão, quando analisamos o tempo psicológico das personagens e defendemos que ele está ligado ao modo como elas vivem o luto, e *A desumanização: lirismo, sublime e assombro* de Miguel Real (2016), que trata da maneira como o sublime e o assombro se inscrevem na obra, aspecto que abordamos no primeiro Capítulo desta Dissertação.

O livro de Angélica Catiane da Silva de Freitas, **Sublime patético**: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe (2020), trata do sublime nos romances do autor e será relevante ao analisarmos como o sublime se inscreve na obra.

Conforme pudemos observar, a maior parte dos estudos acadêmicos sobre **A desumanização** é composta por artigos científicos; mas, no Brasil, foram localizadas, também, algumas Teses e Dissertações que abordam o romance do autor. Destacamos alguns destes trabalhos. *As desdobras da morte em A desumanização, de Valter Hugo Mãe: entre espelhos e narrativa*, escrita por Thiago Maciel Guimarães, da Universidade Federal de Sergipe (2016), que analisa desdobramentos da morte, tendo por guia os princípios do método fenomenológico-hermenêutico e a relação entre alguns temas da história, da teoria literária, da psicanálise e da filosofia. A relação entre Halla e Sigridur explorada nessa Dissertação nos auxiliou a compreender melhor a temporalidade das duas personagens. A Dissertação de Tainá Duarte Almada, *Marcas do luto e da melancolia na memória em A desumanização, de Valter Hugo Mãe*, defendida na

Universidade Federal do Rio Grande (2019), é um estudo sobre as categorias do luto e sua relação com a memória. As análises sobre os efeitos do luto e do papel da memória em Halla, em sua mãe e em seu pai constituíram material relevante para o nosso estudo sobre o tempo psicológico das personagens.

Ainda sobre a temática do tempo, apesar de não centrada em **A Desumanização**, foi pertinente para os nossos estudos a Dissertação de Elias Louzeiro (2018), *Tempo e memória na construção da narrativa de Valter Hugo Mae, em a máquina de fazer espanhóis: uma metáfora da última nau portuguesa*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que aborda a construção da temporalidade, além de apresentar preciosas considerações sobre as aporias do tempo em Santo Agostinho.

Localizamos nove artigos escritos no Brasil especificamente sobre a **A desumanização**, dentre os quais destacamos os mais relevantes para a nossa pesquisa. Em *A (des)humanização na casa dos homens: mito e poética em Valter Hugo Mãe*, de Vera Bastazin (PUC/SP) e Antonio Coutinho (UEMA) (2017), artigo publicado na Revista Convergência Lusíada, encontramos a inscrição da narrativa mítica no romance, constituindo-se em material também de relevância no conjunto da fortuna crítica de nosso interesse, especialmente no que se refere ao tempo mítico.

O espaço, como importante elemento da narrativa, é analisado em *Islândia, a ilha do silêncio: o espaço melancólico de a Desumanização*, de Valter Hugo Mãe, artigo escrito por Ariane de Farias (UFRS/Universidade Federal do Pampa); Anderson Pereira (UFRS); Mariane Rocha (UFP) (2018). Esse artigo examina como a Islândia ocupa um papel importante na construção da narrativa, sendo relevante para a abordagem sobre a relação tempo e o espaço no romance.

O ensaio *Vidas rochosas - entre a líquides e o nada*, de Vera Bastazin (PUC-SP) (2018) trabalha com o conceito de alteridade como chave interpretativa do romance, sendo relevante para nossa pesquisa ao tratar do papel do *outro* na construção das personagens.

Rafaella Cristina Alves Teotônio (Universidade Federal de Pernambuco) escreveu dois artigos bastante relevantes para nossa pesquisa. *Os fiordes da literatura: o duplo em A desumanização*, de Valter Hugo Mãe. publicado na Revista Garrafa (2016), aborda o tema do duplo no romance e na literatura, sendo relevante ao analisarmos a relação

entre as irmãs e as metáforas presentes na obra. O artigo *A desumanização: metamorfoses do corpo e da alma na obra de Valter Hugo Mãe.*, publicado na **Revista Digital Intersemiose**. (2019) mostra como as personagens de Valter Hugo Mão são, muitas vezes, metamorfoseadas em máquinas, animais, ou na natureza, tema que será abordado no terceiro capítulo, quando tratamos da humanização da natureza, e da metamorfose das personagens.

Por fim, também foi de grande auxílio *A desumanização- uma literatura sem residência fixa* de Carolina Becker Costa (UFPR, 2015). O artigo publicado na Revista Versalete, aborda o texto como um romance *em trânsito*, embasando-se numa teoria, denominada *literatura sem residência fixa*, que pode ser lida de forma não linear - enfoque relevante para analisarmos a pluridimensionalidade do tempo no romance.

O desenvolvimento de nossa Dissertação é dividido em três capítulos. O primeiro, constrói a fundamentação teórica sobre a pluralidade do tempo, recorrendo especialmente à contribuição de Benedito Nunes, na obra **Tempo na narrativa**, na qual o teórico propõe a divisão do tempo em cinco categorias: tempo físico, psicológico, cronológico, histórico e linguístico. O romance estudado, a cada momento, faz uso de uma dessas modalidades e, conforme o momento da composição textual, faz uso de uma ou outra delas. Os estudos de Paul Ricoeur, por sua vez, são fundamentais, principalmente se considerarmos aqueles presentes na obra **Tempo e narrativa**, na qual o filósofo francês desenvolve questões sobre o entendimento do tempo na narrativa. Na sequência, apresentamos uma análise do tempo psicológico das personagens principalmente no que se refere ao núcleo familiar da protagonista. Nesta direção, é importante observar as indagações de Santo Agostinho presentes no Livro XI de **Confissões**, em especial sobre as aporias do tempo, o tríplice presente e a distensão da alma, quando o filósofo e teólogo coloca tanto o passado, quanto o futuro no momento presente, considerando que, seja a memória do passado, seja a expectativa em relação ao futuro, o tempo se apresenta como um fenômeno que se realiza sempre na presentidade. Dessa forma, Agostinho (1999) divide o tempo em três momentos: o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras. Posteriormente, abordamos a importância do tempo mítico e a questão do entrecruzamento entre o tempo histórico e o cronológico na narrativa. Para isso,

recorremos às definições de Benedito Nunes sobre essas modalidades do tempo, explorando, com certa ênfase, diferentes aspectos do tempo mítico.

No segundo capítulo, abordamos a importância da palavra poética na construção da temporalidade do romance. Para esta análise, mobilizamos **O direito à literatura**, de Antonio Candido, para observar a importância da palavra na trajetória de Halla. Também abordamos como a palavra poética é usada para explorar a experiência temporal, mobilizando os estudos de Paul Ricoeur. Ele demonstra como a narrativa reconfigura a experiência da temporalidade, atribuindo ao tempo na ficção uma totalidade que não se pode verificar na realidade, elevando-a a condição de pensamento exploratório sobre as questões. Sua proposta nos ajuda na compreensão do tempo como recurso estético.

O terceiro capítulo discute a relação entre o tempo e o espaço no romance. Abordamos o desejo de Halla de fugir, ao não sentir que pertence a comunidade onde vive. Para isso, recorremos aos estudos de Paul Ricoeur em **A memória, a história e o esquecimento**, no qual ele apresenta o corpo como espaço. Também recorremos a Paul Ricoeur, especificamente a seus estudos na obra **Tempo e Narrativa** para demonstrarmos a importância do espaço na construção da temporalidade. O espaço da narrativa, a Islândia, não é apenas um espaço geográfico, pois é apresentado no romance quase como uma personagem, um ser humanizado. Por meio do uso de metáforas, a Islândia torna-se um organismo vivo, que se comunica com as personagens.

Assim, a partir dos três capítulos, buscamos oferecer uma abordagem analítica sobre a temporalidade da obra, abrangendo sua pluralidade e os diferentes aspectos de entrelaçamento da composição da narrativa.

I. O TEMPO CALEIDOSCÓPICO

1.1 O tempo plural

A questão do tempo vem acompanhando o homem há séculos. Filósofos e cientistas tentam medi-lo e conceituá-lo em busca da resposta para a famosa indagação feita por Santo Agostinho, no século VI: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; se eu quiser explicá-lo, a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo.” (AGOSTINHO, 1999, p. 322) No romance de Thomas Mann, **A montanha mágica**, o narrador em dado momento, indaga: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal é em si?” (1980, p. 601). Benedito Nunes abre a obra **O tempo na narrativa**, com a mesma questão. Segundo o teórico, o tempo regula a vida do homem contemporâneo cada vez mais intensamente. Ao usarmos o calendário e o relógio, lidamos com o tempo antes mesmo de tentarmos conceituá-lo. O tempo foi medido astronomicamente, ao calcularmos os 365 dias que a Terra leva para girar em torno do Sol, ou as 24 horas que compõem o dia, que é o período da Terra girando em torno de si mesma, ou ainda ao dividirmos as horas em 60 minutos e o minutos em 60 segundos. Essas medidas são todas correspondentes a intervalos que se comportam de modo cíclico. Quando os intervalos são datados, eles servem de base para a cronologia, que funciona de modo linear e acaba por se constituir em referência para o tempo social.

A medição do tempo é universal, no entanto, as experiências individuais, sociais e culturais interferem na sua concepção. Nunes fala em pluralidade do tempo, considerando impossível encaixá-lo em um único conceito. Para melhor explicá-lo, ele divide o fenômeno do tempo em cinco categorias: físico, psicológico, cronológico, histórico e linguístico. O tempo físico, também denominado *natural* ou *cósmico* é aquele que se apoia no princípio de causalidade, na sucessão natural dos eventos. O princípio de causalidade tem como base a causa e o efeito; sem o primeiro, o segundo não pode ocorrer. Existe uma conexão temporal entre ambos e sua ordem não pode ser invertida. O tempo psicológico é subjetivo, variável e baseado na percepção de cada indivíduo, pois não coincide com o tempo físico. O cronológico está ligado ao físico, ao tempo dos

calendários. Acontecimentos como o nascimento de Cristo ou a Hégira servem como referência e tornam esse tempo público, socializado. O tempo histórico se engrena ao cronológico e representa a duração das formas históricas da vida. Finalmente, o tempo linguístico, ou tempo do discurso é aquele cuja linguagem é o único suporte; a ordem dos acontecimentos se faz presente no momento da fala ou da escrita. Ele depende do ponto de vista da narrativa. (NUNES, 2013, p. 23). Sobre o tempo linguístico, Nunes afirma:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De 'uma infinita docilidade', o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 2013, p. 25)

Ao contrário dos textos didáticos ou científicos, nos quais as ideias têm encadeamento lógico de antecedente ou conseqüente, a narrativa de ficção possui encadeamento de ordem temporal, conforme a sucessão de fatos que o discurso evoca:

Pluridimensional é o tempo da história, não só pela sua 'infinita docilidade' que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtada em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensiona os acontecimentos e suas relações. (NUNES, 2013, p. 27)

Em **A desumanização**, a importância do tempo vai além da maneira como é estruturado, isto porque o texto do romance está permeado por considerações feitas pelas personagens, ampliando a questão das relações entre a presentidade, o passado e o futuro que em seus imbricamentos acabam por revelar marcas de poeticidade que produzem, no leitor, a experiência estética literária.

Para uma reflexão mais pontual em relação a exploração do tempo, é importante ampliarmos alguns recortes teóricos, tal como os apontados por Paul Ricoeur na obra **Tempo e narrativa**. Para chegar a sua tese, o pensador realiza dois estudos independentes: primeiro, ele retoma as indagações sobre o tempo feitas por Santo Agostinho, no livro XI de **Confissões**, para depois apresentar a mimese da **Poética**, de Aristóteles. Ricoeur, no entanto, apresenta uma tripla mimese. Vejamos: a mimesis I, que para ele é o representar ou imitar de um ato como pré-compreensão do que é o agir humano: a *mimeses* II que é a ficcionalização propriamente dita, ou seja, a representação do real na obra; e a *mimeses* III, ou a recepção do leitor como ato da refiguração. É no ato da refiguração que o leitor vive a experiência estética do texto. Ricoeur faz, ainda, um entrecruzamento entre Santo Agostinho e Aristóteles, concluindo que o tempo se torna humano quando articulado na narrativa.

Chegou o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e pôr a prova à nossa hipótese básica, qual seja, a de que existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizê-lo de outra maneira: o tempo torna-se humano na medida que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição de existência temporal. (RICOEUR, 2012, p. 93)

O tecer da intriga tem o privilégio de dar ao tempo uma forma e uma ordem que não são possíveis na realidade. A narrativa tem o poder de reconfigurar o tempo, humanizando-o. Pela ficção, é possível explorar as variedades da experiência temporal, pois o tempo fictício está livre de imposições. Ao contrário da narrativa histórica, na fictícia, o narrador não tem amarras, mas independência para explorar os recursos do tempo. (RICOEUR, 2012, p. 93)

Para fundamentar sua teoria, Ricoeur elege três grandes romances que exploram o tempo de maneira grandiosa: **Mrs. Dalloway**, de Virginia Woolf; **A montanha mágica**, de Thomas Mann; e **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust. A partir da análise dos três romances, cada um com inscrições diferentes do tempo, Ricoeur conclui:

Dentro da própria oposição entre as variações imaginativas produzidas pela fábula sobre o tempo, e o termo fixo da reinscrição pela história do

tempo vivido no tempo no mundo, descobre-se que a principal contribuição da ficção à filosofia não reside na gama de soluções que ela propõe para a discordância entre tempo do mundo e tempo vivido, mas na exploração de aspectos não lineares do tempo fenomenológico que o tempo histórico oculta devido a sua inserção na cronologia do universo. (Ricouer, 2012, p. 222)

Ricouer demonstra como a narrativa reconfigura a experiência da temporalidade, atribuindo ao tempo na narrativa uma totalidade que não se pode verificar na realidade, elevando-o a condição de pensamento exploratório das questões temporais.

Na estrutura de **A desumanização** existe uma aparente linearidade na lógica temporal. A narrativa começa quando Halla tem 11 anos, no momento em que sua irmã é enterrada e continua de forma linear com acontecimentos sucessivos: o luto, a primeira menstruação, a gravidez precoce, a perda do filho, a saída da casa dos pais, a volta da memória de Einar, o fim aberto a interpretações. Fatos são apresentados em ordem cronológica até o fim do romance, quando a menina, que já se considera mulher, tem 13 anos. Todavia, as personagens são apresentadas dentro de uma temporalidade própria, subvertendo a aparente linearidade, o que dá ao texto uma estrutura caleidoscópica, isto é, um entrecruzamento de diferentes temporalidades tecendo a narrativa.

Após Halla perder Sigridur, a dor passa a se inscrever em prosa poética; sucessivamente à perda vai ocorrer o fim da infância e as descobertas do universo adulto. Paradoxalmente, a narrativa começa com a morte, fim do ciclo da vida: “Foram dizer-me que a plantavam.” (AD, p. 17). Para Nascimento (2016, p. 297), “o autor nos proporciona uma magnífica chave de leitura: o fim de tudo significa começo. A morte assume outro sentido.” Dessa semente brota a narrativa de Halla sobre sua existência, ou seja, passado, presente e futuro. Ao longo do romance, outras personagens vão surgindo e ajudando a entrelaçar o enredo. São elas: o pai das gêmeas, Gudmundur - poeta amador e *nervoso sonhador*; a mãe, que cruelmente culpa Halla de não ter morrido com a irmã; Einar, a princípio repugnante para as irmãs, mas que se tornará o grande companheiro de Halla no decorrer do romance. Além do núcleo mais expressivo de personagens, haverá outros em plano secundário, mas também importantes para o desenrolar da trama: a comunidade responsável por expressar os valores provincianos e supersticiosos do pequeno povoado, Hilmar, o filho natimorto de Halla e Einar -

também uma presença/ ausente de impacto na narrativa, Steindór, autoridade local, e a tia de Halla, a mulher-urso. Todas são *personagens- baleia*, como define Leandro Karnal (*apud* MÃE, 2017, p. 13) no prefácio da edição brasileira, “que afundam e emergem, jogam com os espelhos da aparência e se movem em paralelo com a existência dos outros.”

A narrativa é fortemente marcada por momentos de harmônica reunião entre o sublime e o grotesco. O sublime, para Edmund Burke (1993), é um estado da alma que surge com a eliminação ou atenuação da dor, um estado catártico.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

Para Burke (1993) as privações, como o vazio, a escuridão, a solidão e silêncio são capazes de promover o sublime. A protagonista vive uma solidão profunda entre a perda da irmã, a violência da mãe e o preconceito da comunidade. Freitas (2020) observa que a profunda solidão de Halla inscreve o sentimento do sublime na narrativa:

Achei que minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. Milhares de unhas que talvez seguissem o pouco sol. Talvez crescessem como garras afiadas. Achei que a morte seria igual a imaginação, entre o encantado e o terrível, cheia de brilhos e susto, feita de ser ao acaso. (AD, p. 17)

O oposto do sublime, o grotesco, também está presente na narrativa. Segundo Vitor Hugo (1988), estes duplos criam contraste um com o outro, trazendo movimento à arte:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente lago, tartufo, Basílio;

Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. (HUGO, 1988, p. 33)

O grotesco aparece nas fantasias de Halla, nas atitudes das pessoas da comunidade, na violência que ela sofre pelas mãos da mãe, na forma Einar é inicialmente descrito:

A minha mãe passara uma lâmina no peito. Desenhara um círculo torto com o mamilo ao centro, como a querer retirar um ovo da pele. Parecia uma runa a fazer de coração. Lia-se apenas uma tristeza desesperada e renunciava coisas más. [...] Confundida com modos cristãos, cantava o hino fúnebre do Hallgrímur Pétursson e ensanguentava tudo. Bebia. Ficava tonta e a baralhar versos e recados. (AD, p. 23)

O Einar tinha um sorriso negro. A boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar. Tinha a boca como um objeto. Um rabo que fosse coisa e tivesse lâminas e cortasse. Achei que verdadeiramente me devoraria. Os dentes metálicos, luzindo em água negra, como se fossem moedas gastas de tanto ferrar. (AD, p. 54)

É interessante notar que Halla descreve Einar no início da narrativa de maneira grotesca, enfatizando o seu *sorriso negro*. Com o passar do tempo, a relação se aprofunda, e Einar passa a ser descrito quase que de forma sublime, o foco deixa de ser a boca e passa a ser seus olhos, que ela considera belos: “Era mais claro que meu pai. Um homem quase branco, os olhos feitos de gelo azul, tinha vidro por dentro, como se dentro da cabeça guardasse um cristal.” (AD, p. 65)

A harmonia entre o sublime e o grotesco gera, em **A desumanização**, positiva e negativamente o lirismo e o abjeccionismo (REAL, 2016). Movendo-se entre esses dois pólos, está a narrativa de Halla. Embora os fatos cronológicos sigam uma linearidade aparente, a temporalidade do romance aparece entrecortada. Personagens *afundam e emergem*, como afirma Karnal (2017), tecendo a temporalidade da narrativa.

A voz narrativa é realizada, na maior parte do romance, pela personagem protagonista: verbos flexionados e pronomes em primeira pessoa mostram ao leitor que é Halla a narradora da maior parte do romance: *minha* mãe, *senti-me* muito feia, *eu era* sempre magra (BASTAZIN, 2016). No entanto, algumas vezes outras vozes se mesclam. Em algumas passagens há uma indicação de quem está falando: “Ela [Sigridur]

perguntava: lembras-te da mamã a tocar piano.” (AD, p. 37); em outras passagens, as vozes se misturam, e não há indicativo sobre quem expressa o pensamento:

No momento em que eu lhe garantia nunca esquecer. E sentia que isso seria suficiente para nunca esquecer. E sentia que isso seria suficiente para não desperdiçar. Não fui desperdiçada pela Islândia, pois não. Eu dizia que não. (AD, p. 37)

Podemos inferir que a fala de Sigridur está misturada a de Halla, mas isso não é textualmente explícito. Vozes se confundem em diversas passagens da narrativa como, ainda, na passagem: “O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque o homem sozinho é apenas um animal.” (AD, p. 24). Essa fala pode conduzir à inferência de que ela seria do próprio pai da menina - personagem que aparece em diversos momentos em ação de aprofundamento reflexivo, mas também pode estar indicando a presença de um *narrador maior* que se deixa revelar. Em alguns momentos, em trechos reflexivos de alta intensidade poética, não fica claro se a narrativa se dá pela voz de Halla, ou desse *narrador maior*. Essas passagens mostram reflexões que buscam respostas para o que é ser humano, a importância do *outro*: são reflexões sobre o que humaniza o homem:

Aprender a solidão não é senão capacitarmo-nos do que representamos entre todos. Talvez não representemos nada, o que me parece impossível. Qualquer rastro que deixamos no eremitério é uma conversa com os homens que, cinco minutos ou cinco mil anos depois, nos descubram a presença. Dificilmente se concebe um homem não motivado a deixar rastro, e desse modo, conversar. E se houver um eremita assim, casmurro, seguro que terá pelo chão e pelo céu uma ideia de companhia, espiritualizando cada elemento como que procura portas para chegar à conversa com deus. Estamos sempre à conversa com deus. A solidão não existe. É uma ficção das nossas cabeças. Os homens sós percebem que há alguém na água, na pedra, no vento, no fogo. Há alguém na terra, (AD, p. 24 -25)

Os homens são mulheres funcionalizadas, instrumentalizadas para um objetivo muito claro que apenas elas podiam traçar. Deixássemos a decisão do lado deles e talvez se multiplicassem de modo diferente, jocoso ou desrespeitoso. Um modo suicida. A preferirem usar a multiplicação para efeitos mais egoístas ou inconsequentes. Os homens talvez não preservassem a espécie. Ou, de qualquer maneira, se o fizessem, seriam mulheres. Um homem grávido poderia parir um arrevesado de peixe ou de arbusto, um arrevesado de pedra ou de

pedaço de pau. Chegaria a uma felicidade aparente, infantil, uma felicidade de ignorância. Que é felicidade nenhuma. As mulheres, por seu lado, têm juízo. Elas sabem o que estão a fazer. (AD, p. 84)

Sobre o narrador como ponto de partida para reflexão sobre o *eu* e o *outro*, Bastazin (2016, p. 19) coloca:

Narrador e personagens deslocam-se na articulação textual, compondo um movimento permanente de instabilidade. É nesse sentido que o conceito de *alteridade* pareceu-nos, desde o início, como uma forma de lançar luzes para a realização de uma leitura que permita mover as peças deste jogo como artifício para vencer os desafios da significação.

De acordo com Costa (2015), a carga poética da linguagem faz com que não seja necessário seguir uma linearidade no texto para se compreender certo trecho, pois:

Pelo fato de ser altamente poética há um forte indício de que estamos diante de uma ficcionalização da realidade e não de uma tentativa de recuperá-la de maneira fidedigna. São inúmeras passagens que a narrativa ganha outra dimensão, na qual há um distanciamento da realidade objetiva, ou da história narrada, e uma aproximação do tom ensaístico e poético. (COSTA, 2015, p. 229-30)

Na narrativa, a temporalidade revela formas múltiplas, apesar da linearidade cronológica dos acontecimentos. O tempo psicológico das personagens têm um papel importante na maneira como a temporalidade se inscreve no romance seja enquanto presente, passado ou futuro que se entrelaçam, tal como veremos a seguir.

1.2 O tempo das personagens

O tempo psicológico, também chamado de *tempo vivido*, é variável, pois está em permanente discordância com o tempo físico. (NUNES, 2013). Dez minutos de uma história podem exigir uma hora de leitura, passando ao leitor a sensação de um tempo profundamente cansativo e/ou entediante; de forma semelhante, a passagem do tempo

pode parecer muito rápida, quando o que se passa na narrativa é algo leve e/ou prazeroso. Sendo assim, horas ou minutos se inscrevem no enredo a partir de artifícios habilmente trabalhados pelas mãos do narrador. O tempo psicológico, em oposição ao físico, é composto de momentos imprecisos “que se aproximam, tendem a fundir-se” (NUNES, 2013, p. 19), ou mesmo a expandir-se.

A forma como Halla, seu pai e sua mãe lidam com a experiência do luto tem conexão com o tempo psicológico de cada uma delas. O que nos parece claro, na sequência dos fatos que sucedem a morte de Sigridur, é que cada um dos membros de sua família reage diferentemente à dor e, ao invés de se aproximarem, distanciam-se mais e mais uns dos outros e mesmo do grupo social que os rodeia. Segundo Todorov (2008, p. 123) “toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas.” Isso significa que, cada vez que uma nova personagem aparece, ela ocasiona a interrupção da história para realizar um processo de encaixe que traz consigo uma temporalidade diferente.

Em relação à mãe, observa-se que ela é a única personagem que não possui nome; Halla se refere a ela como *a minha mãe* ou *a esposa de Gudmundur*. Para Watt (1990, p. 19), “O romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a. [...] Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.” A escolha estética de não nomear a personagem pode ser um indício de que ela se desumanizou por completo, perdendo, inclusive, sua função social. Ou também, que sua única função é ser “a mãe”, mesmo sendo uma mãe que fere a filha ao não conseguir conceber um amor cindido pela morte. Ressalta-se, todavia, que apesar de não nomeada, essa personagem é sempre referenciada por adjetivos, cuja carga semântica indica fraqueza, desajuste e/ou enfermidade, tais como: *combalida*, *louca*, *furiosa*, *desolada*, *revoltada*, *má*, *diabólica*.

A presença da mãe só piora a solidão experimentada por Halla: “A minha mãe, *combalida* e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: agora tens duas almas para salvar ao céu. Assustei-me tanto quanto lhe tive ternura. A minha mãe não me perdoaria nunca.” (AD, p. 17) Ela bebe, despedaça ovelhas, mutila-se: “A minha mãe passara uma lâmina no peito. Desenhara um círculo torto com o mamilo ao centro, como a querer tirar

um ovo da pele.” (AD, p. 23). “Estava em guerra. Era como se estivesse viva num mundo morto.” (AD, p. 39) É uma mulher obcecada por recriar a duplicidade das filhas que ficou no passado. A intensidade de sua dor ao não conseguir salvar Sigridur é tamanha que ela perde qualquer tipo de afeto por Halla, tratando-a com violência e crueldade, além de culpá-la pela vida que ainda preserva. A mãe não vê mais sentido na vida, e se autoagride como que para apaziguar a dor da sua alma. Interessante notar, ainda, que punir a própria vida, também não é suficiente e se impõe, nesta dor incontida, estender-se para atingir o outro, no caso a filha que permanece viva.

Destacamos, aqui uma passagem, que traz a reação imediata da mãe, frente ao relato de Halla sobre um sonho que teve no qual voava do alto de uma montanha.

A minha mãe bateu-me. Sentiu-se revoltada por me mostrar tão egoísta. Lembrou-me que eu só voara por ter a alma da Sigridur dentro do balão estreitinho do corpo. Do outro modo, bateria com a cabeça nas rochas, a rebolar até o mar, igual a uma coisa burra qualquer. Estúpida. A minha mãe, mais e mais horrível, cortou-se no interior do braço, para acalmar e guardou mal as facas. (AD, p. 29)

As reações da mãe para com a filha se adensam a cada página do romance; mais e mais o ódio parece crescer naquele coração que anula o amor para dar espaço à revolta contra a vida. A presença da mãe passa a aterrorizar Halla:

A minha mãe não me perdoaria nunca (AD, p. 17);

Dormi no susto. Esmagada por tanta tristeza e tanto medo. (AD, p. 24);

Devias morrer, dizia ela ao deitar. (AD, p. 47)

A minha mãe rezou com ódio. (AD, p. 79)

Uma noite, Halla é despertada por uma intensa dor e a narrativa revela a ação cruel de uma mãe enlouquecida:

Entendi mais tarde que comera algum veneno. [...] Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue seco não escondia os cortes. As dores eram profundas. A minha mãe disse-me que precisávamos sacrificar o coração. (AD, p. 47)

A mutilação do corpo físico de Halla deveria dar vazão às dores e ao ódio incontido naquela mãe que não conseguia admitir a vida de uma filha em detrimento da morte de outra. O momento presente não faz mais sentido e o futuro não lhe traz nenhuma perspectiva. A narrativa, porém, revela ao leitor, que houve um tempo em que tudo tinha sido diferente: a mãe tocava piano, ensinava música às filhas e vestia-se com elegância. “Ela [Sigridur] perguntava: lembras-te da mamãe a tocar piano” (AD, p. 37). “Lembrava-me bem da minha mãe a tocar. Por muito tempo, tocava no órgão velho da igreja, antes de se estragar e deixar de soar.” (AD, p. 37)

No passado, a mãe deixava-se envolver pela arte. Ela já havia sido uma mulher que *tinha futuro*: “O meu pai fora feliz anos antes, jovem, apaixonado pela minha mãe, no tempo do piano, quando ela tocava e se vestia melhor, achava-se bonita, tinha futuro.” (AD, p. 94) No entanto, no momento da narrativa, ela é uma personagem sem futuro, que se prende desesperadamente ao passado. Seu único momento de esperança é quando, no final da gravidez de Halla, ela imagina que seu neto poderia ser o retorno do espírito de Sigirdur. Se o neto crescesse depressa, ela teria suas crianças espelho novamente. Mas o filho de Halla nasce morto e, assim, morre também a esperança: “A minha mãe disse: fazes tudo assim, maldita, fazes tudo como se fosse um bicho. Vou gostar de te ver morta como um bicho também.” (AD, p.102)

Após Halla sair de casa, a força da mãe diminui progressivamente, a personagem vai se esvaindo, física e psicologicamente: “A minha mãe, observei, estava magra e crua. Tive uma profunda pena dela.” (AD, p. 131) Quando consertam o velho órgão da igreja depois de anos em que ele ficara quebrado, ela se senta para tocar o instrumento em uma missa, na frente da comunidade. É uma espécie de tentativa de resgatar uma felicidade do passado, porém o resultado é medonho:

A minha mãe, chamada pela mulher urso, chamada pelo Steindór, sentou-se ao órgão e tocou. Fosse de estar esquecida, fosse de o instrumento vir mal-arranjado, soava horrível. Cada som vivia por si, agonizando, perplexo. Parecia que todas as notas se levantavam perplexas de silêncio, sem entender por que não se conservavam salientes, adiada. A esposa do Gudmundur tocava irreconhecivelmente.

Escala acima e escala abaixo, ela queria fazer surgir uma harmonia perfeita quando tudo o que se escutava era uma espécie de atrito. (AD, p. 142)

A mãe das gêmeas já não sabia mais produzir beleza, tampouco conseguia apreciar a arte, como aquela que existia nos livros que Halla lia com o pai. A menina era vista pela mãe como “uma rapariga mimada. Devia ser a poesia do meu pai que me mimava. Os livros. Eram os livros.” (AD, p. 56)

A irmã da mãe, chamada de *mulher urso*, após anos vivendo distante, retorna à cidade e sua presença diminui cada vez mais o lugar da irmã no grupo social. A cada novo encontro com sua mãe, Halla a reconhece mais frágil; ela parecia definhando-se. “O meu pai dava-lhe a mão como a não deixá-la ir com o vento.” (AD, p.144).

Diferente da mãe que vive em busca do passado, o pai de Halla vive a experiência do luto de maneira distinta. Gudmundur acolhe a filha e lhe oferece serenidade, em oposição à figura da mãe, sempre resistente e agressiva. Para Nascimento (2016, p. 300), “O processo pelo qual essa personagem passa restringe-se a sua capacidade de equilíbrio e aceitação diante da morte da filha.” Por meio do diálogo, ele ajuda Halldora a lidar com a perda e a encontrar a beleza em um mundo no qual ela, inicialmente, só consegue ver tristeza e dor. Gudmundur não paralisa a sua vida como o faz sua mulher. Ele continua suas atividades cotidianas na casa e na pesca, buscando garantir alimento para a comunidade. (NASCIMENTO, 2016,) Ele mostra a Halla que é possível vencer o momento presente: “Pintávamos os móveis com flores escuras. Demorávamos muito e a casa cheirava a tintas más e baratas, que demoravam a secar. O meu pai impedia-me de chorar pelo ofício da racionalidade.” (AD, p. 24)

O pai é, portanto, uma personagem que vive o presente e ensina Halla a importância do *outro* seja em relação ao *aqui e agora*, seja em relação ao futuro.

A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. [...] Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do planeta. Perece como uma coisa qualquer. (AD, p. 24)

A figura do pai representa refúgio para Halla. Quando sua mãe lhe arranca o mamilo, é o pai quem lhe protege: “Ao regressar, o meu pai pensador e fantasioso abraçou-me. O meu pai salvou-me muito.” (AD, p. 48) Neste momento, o pai bate na

mãe, talvez pela primeira vez, e os três se unem por um breve e único momento como uma família, aproximados pelo pesar: “Por ternura, ajoelhei-me e abracei-a também. Estávamos todos por semelhante tristeza. Não havia uma palavra para explicar. Era real e não se pronunciava.” (AD, p. 48)

Gudmundur cultiva o hábito da leitura e escreve poemas. Ele não se prende ao passado como a mulher e tenta passar à filha a ideia de que, depois do momento intenso da dor, sempre se volta à normalidade. (NASCIMENTO, 2016) “Ou podes chamar a vida de poema. Ou podes chamar de normalidade. A vida é normalidade e deus é a normalidade. O poema é normal.” (AD, p. 61)

No entanto, a gravidez da filha preocupa e desestabiliza o *nervoso sonhador*:

O meu pai ajoelhou-se perante o meu corpo aviltante e chorou. Acalentava o desejo claro que todas as coisas se corrigissem [...] Ajoelhado ao meu sofrimento, era agora um homem encurralado. Impotente. Com os nervos a toldarem as ideais. Ainda generoso, mas confuso. Não escapava de si mesmo. Andava singular, e singular se predava, se abatia. Sozinho, o meu pai seria suficiente para se consumir. Para se acabar. (AD, p. 95)

O aborto sofrido por Halla, assim como sua saída de casa pesam ainda mais em Gudmundur, e ele vai perdendo a estabilidade que representava enquanto um porto seguro para a filha. “Sabes, acho que meu pai vai desistindo porque já aceitou que parti.” (AD, p. 134) Suas falas ficam mais espaçadas e mudam de tom, passando a ser mais melancólica e pessimista. O pai entrega a Halla seus livros e, os poucos que lhe sobraram são queimados pela tia, cuja presença também lhe provoca mal estar. Ao lado da mulher tóxica e da cunhada sufocante, ele já não vê beleza no mundo: “A fealdade é a sentença e a condenação. Estamos a ela condenados.” (AD, p. 158-59)

Pai e mãe se voltam para dentro, fechados em tristeza. “A minha mãe, que de enferma seguia para uma tristeza mortal sem regresso, juntou-se a nós, sempre calada, tomando a mão do marido igual a apertar uma algema.” (AD, p. 160) No casamento de Steindór com a mulher urso, o pai tenta se aproximar da filha, mas sua esposa o leva de volta para o pesar, tomando de novo a sua mão e, assim, o casal deixa a narrativa:

O meu pai tomou-me a mão. Não disse nada. Levou-me a sentar com ele e com a minha mãe, muito na frente. Foi quando me vieram as lágrimas aos olhos, carregada da vontade de ter outra esperança, que não a da triste e contínua condenação. A minha mãe reclamou a mão do marido, e voltou a bastar-se a ele e a fazer com que ele se bastasse a ela. Fecharam-se. Era como se tivessem ido embora. (AD, p. 168)

Entre a ternura do pai e a crueldade da mãe, Halla vive o seu próprio luto. Sigridur e Halldora eram *crianças espelho*. Para a menina, perder sua metade foi perder um pedaço de si, pois existia entre elas uma relação de completude. A sua vivência do tempo é ligada à forma como ela se conecta à irmã. Para analisarmos o tempo psicológico de Halla, é importante trazermos as considerações de Santo Agostinho acerca do tempo, que ele aborda no Livro XI de suas **Confissões** (1999).

Ao buscar conceituar o tempo, o pensador indaga uma questão que tem acompanhado o homem desde os seus primórdios: o que é o tempo? Santo Agostinho procura definir se o tempo é uma característica do mundo físico ou um fenômeno de caráter subjetivo. Ele questiona se o tempo existe verdadeiramente, fora do espírito humano e conclui que ele tende a não existir:

De que modo existem aqueles dois tempos- o passado e o futuro- se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixara de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, por que tende a não ser? (AGOSTINHO, 1999, p. 322)

Nesta linha de indagações, o pensador introduz o seguinte paradoxo: o tempo não tem *Ser*, porque o futuro ainda não é, o passado não é mais e o presente desaparece. A solução desse paradoxo, reflete Agostinho, posteriormente, é que, talvez, o passado esteja presente na alma graças às memórias e o futuro também esteja presente na alma, na forma de expectativa. Portanto, o que existe são três tipos de presente: o presente de coisas passadas, o presente de coisas presentes e o presente de coisas futuras.

Agostinho sublinha o caráter paradoxal desse tríptico presente: ele admite que a alma é distendida, mesmo não comportando a extensão de um corpo físico. A alma se estende, alonga-se, o que torna possível a comparação entre diferentes tempos. Esse

alongamento da alma é chamado por Agostinho de *distentio amini*. O pensador explica essa *distentio amini*, usando a recitação de um poema ou um salmo como exemplo. Quando uma pessoa começa a recitar um poema, o poema está em modo de antecipação. Na medida em que o poema é recitado, o futuro antecipado decresce, enquanto o passado aumenta, por assim dizer, à custa do futuro. Existe então um movimento que vai do futuro, em direção ao passado através do presente.

O presente de Halla pauta-se na presença ausente da irmã. Logo no início da narrativa, ela e a irmã são tal como uma só pessoa e essa sensação se expande ainda para depois do enterro de Sigridur, quando Halla se sente como se estivesse também embaixo da terra: “Ao me deitar, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas.” (AD, p. 17) Logo adiante, em um outro dia, ela volta a narrar um momento em que está deitada, porém, já um pouco mais distante da irmã: “Deitava-me na cama, *imaginava* a terra no corpo, a água, os passos das ovelhas, nenhuma luz.” (AD, p. 17; grifo nosso)

A tristeza inicial lhe causa estagnação, mas ela busca entender sua posição no mundo sem ter a irmã ao lado. A morte interrompeu uma etapa da vida de Halla na qual os planos para o futuro eram ainda iniciais, portanto, ela a vê como uma traição (GUIMARÃES, 2015). “Das duas, Sigridur era a sonhadora. Se a morte não a tivesse traído, esperá-la-ia uma vida de maravilhas adiante. Mas a vida não pertencia aos sonhadores, ainda que talhados para o sucesso. A vida era dos que sobravam.” (AD, p. 125-26)

A interrupção de seus sonhos faz com que Halla não veja possibilidade de futuro, e a ausência de Sigridur faz com que o seu presente deixe de fazer sentido. “Andava a ver o vazio das coisas. Porque sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo.” (AD, p.50) Tendo vivido onze anos acreditando que ela e a irmã eram parte de uma unidade, Halla tenta descobrir quais são os limites entre ela e sua metade morta: “E perguntavam-me: é verdade que os gêmeos ficam de duas almas.”(AD, p. 18) “Ter duas almas me deixava assim, a meias de fazer uma coisa e outra.” (AD, p. 55). O seu tempo presente está, como diz Santo Agostinho (1999), distendido para o passado. A lembrança presente das coisas passadas é dilatada em

Halla e seu presente, no início da narrativa, é a longa *lembrança do passado*. Aos poucos, ela sente que está se distanciando mais e mais da irmã; mas, sua memória é potente e tudo o que faz lhe remete a Sigridur:

Se estava mais abandonada às contemplações era porque o meu pai havia dado ordens para que, por uns tempos, me aliviassem os afazeres. Mas ao cuidar dos alguidares, e vi o corpo da minha irmã a ser amortalhado. A cuidar do peixe eu vi o corpo da minha irmã prender o folego. Ao cuidar da terra eu vi o corpo da minha irmã a germinar. [...] A olhar a charneca, quieta, o mar adiante, eu esperava uma salvação. A chegada dos heróis. O regresso absurdo da Sigridur. (AD, p. 30)

Para Gagnebim (2006, p. 44), “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.” Ao prestar atenção no seu presente, cuidando dos seus afazeres domésticos, a lembrança da irmã morta aflora e o passado puxa Halla para trás. Talvez por ter presenciado a morte de Sigridur, Halla imagina, frequentemente, a irmã de forma tétrica, com imagens que muitas vezes se aproximam do grotesco:

Os bichos, apressados, mastigavam a Sigridur para que se mantivesse uma semente fechada, impedindo que crescesse até ver-se acima da terra [...] (AD, p.20)

O cimo das pernas aberto como se estivesse esmagado. Podre. Tinha apodrecido igual à minha irmã morta. Pingava e magoava. Cheirava mal. (AD, p. 28)

Podia ser que a Sigridur estivesse tão má que não guardasse tempo para nos ter piedade, para nos sentir falta, para nos esperar senão com a intenção de nos matar mais e mais também. (AD, p. 41)

A presença de Sigridur norteia a narrativa até mesmo após Halla afirmar que “estávamos desligadas.” (AD, p. 91) e, muitas vezes, o passado se torna presente em seu trajeto.

Sigridur é uma personagem que surge apenas por meio da memória, pois a narrativa começa com ela já morta. O significado do nome de origem nórdica é “silêncio

poderoso”, que bem representa a personagem. A presença ausente da criança plantada conduz Halla e espalha suas raízes pela narrativa. (BASTAZIN, 2016). Sigridur aparece como um fantasma, “criança plantada” (AD, p. 17) sendo devorada por bichos na imaginação de Halla, que “morria mais e mais” (AD, p. 20) uma “criança bonsai” (AD, p. 20). A memória que a irmã guarda dela está repleta de preenchimentos de seu imaginário, pois, como lembra Bastazin (2016) citando Agambem, (2007) memória e fantasia estão intimamente ligadas. Segundo Ricouer (2007, p. 25), a memória opera na “esteira da imaginação.” Não temos controle sobre a maneira como as lembranças são geradas em nós, nem podemos confiar em nossas impressões. O fantasma de Sigridur está de tal forma imbricado em Halla que ela não consegue estabelecer conexão com a realidade sem preenchê-la com seus fantasmas, como se Sigridur, *o dentro de tudo*, estivesse ao seu lado a todos os momentos. De acordo com Santo Agostinho, o homem mede o tempo no seu interior:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queira atordoar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti a tua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. (AGOSTINHOS, 1999, p. 336)

Se, no romance, passado e presente estão estreitamente vinculados, há um momento na narrativa em eles aparecem desconectados; isso acontece quando, em flashback, Sigridur está viva, aflorando em memória de um tempo alegre.

Fazia sol, íamos deitar garrafas ao mar. Escrevíamos mensagens aos desconhecidos, pedindo sorte e prenda, pedindo visitas. Contávamos histórias tolas e confissões, ficávamos cheias de esperança que alguém nos atendesse. Escondidas, para não nos cobrarem as garrafas roubadas e a incúria de lançar coisas à água, oferecíamos os nossos segredos. (AD, p. 31)

Nesse trecho, com o brilhar do sol, brilhava também a memória de Halla que está voltada para um passado quando ela ainda era feliz e a sua expectativa pelo futuro era cheia de otimismo, com a esperança de, junto com Sigridur, serem salvas pelos heróis.

Conforme Halla cresce, ela vai se afastando do seu passado e começando a se ver como indivíduo. Ela não é salva por nenhum herói, mas se aproxima de Einar,

desobedecendo a morte, pois ele é a pessoa que as irmãs mais temiam, além de manifestarem certa repugnância. Einar funciona como um *auxiliar* de Halla pela sobrevivência; a relação entre ambos é o primeiro passo para Halla agir como indivíduo. Como evidencia Bastazin (2016, p. 14), “o feixe de ações produzido por ambas as personagens - Einar e Halla - vão caracterizar suas funções no texto numa configuração que tende para um perfil próprio ao herói narrativo.” Os momentos com Einar ajudam Halla a viver o presente e a se afastar do núcleo familiar, junto com seu passado.

Ao engravidar, Halla volta o seu olhar para o futuro, ou, como diria Santo Agostinho, a ter a “esperança presente das coisas futuras.” (1999, p. 328). Ela, agora, se identifica como mãe e percebe que a vida continua, a despeito da ausência da irmã.

Eu levava sempre as mãos à barriga e adorava sentir aquele peso e sentir-me pesada, e esperava todos os ínfimos sinais de movimento. Vivia ansiosa. Ansiava pelo meu filho como que fizesse o próprio mundo nascer. Depois que nascesse, ele ocuparia o lugar inteiro do mundo. Seria do tamanho de cada coisa e tudo se justificaria pela sua existência. Pensei: será o dentro de tudo. Ocupará o vazio de tudo deixado pela Sigridur. (AD, p. 90)

O filho traz esperança de uma nova vida. Porém, “o fio narrativo que corre em uma direção desvia-se e realiza outro desenho - ao invés da vida, o que ocorre é a morte, e, com ela, o buraco negro da boca de deus reaparece.” (BASTAZIN, 2016, p. 14) A criança nasce morta, e Halla é apresentada novamente a um porvir interrompido. A morte do filho marca o fim da infância da personagem, ele modifica sua trajetória. Halla deixa de ser a menina que não sabe o seu lugar no mundo,

Sob os pés tínhamos o futuro. Achei assim. Ia o futuro inteiro no trajeto que traçasse. Estava com doze anos, faltava pouco para fazer treze, não me via como uma criança. (AD, p. 112)

O tempo de Halla não é mais um presente distendido para o passado: “Deixei de ir à criança plantada [...] Valia de muito pouco intensificar ainda o amor pela Sigridur. Não acontecia nada à revelia de deus, por mais que o afeto de alguém o merecesse.” (AD, p. 116)

Com apenas 12 anos, seu corpo ainda está na puberdade, mas Halla já se identifica como mulher feita. Há pouco tempo lhe desceu a primeira menstruação, as *flores de sangue*. No espelho de corpo inteiro vindo de fora, ela vê as mudanças físicas: “Agora longamente, a perceber como estávamos mais velhas. Os seios. Temos seios, mana,” (AD, p 140) Halla passa por um processo de desligamento do passado, no entanto, não se satisfaz com o presente. Ela quer fugir. O local que ela se encontra não basta e seu desejo se volta para o desconhecido, o mundo fora da ilha na qual ela vive e onde não se sente acolhida. “E disse-lhe que pensava irremediavelmente em fugir. Que fugiria sozinha, por mais que isso nos magoasse.” (AD, p. 117)

Na construção do discurso narrativo, o tempo presente, passado e futuro se alternam com fluidez; realiza-se um jogo arduo entre diferentes temporalidades que conferem ao texto, cada vez mais, uma expressão de intensa poeticidade.

1.3 Tempo mítico, histórico e cronológico

O duplo, presente no decorrer de toda a obra, aparece também na estrutura do romance, que é dividido em duas partes, cada uma delas desdobrada em capítulos sem numeração ou título. Na divisão da obra, a primeira parte começa com o enterro de Sigrídur e termina com Halla saindo de casa para viver com Einar; a segunda, começa com Halla e Einar vivendo juntos e termina com sua fuga, quiçá seu fim. Pode-se notar que, na primeira metade do romance, a temporalidade tem características de um tempo mítico, quase sem referências ao tempo histórico: a única alusão que situa a narrativa em um tempo histórico é a existência de um livro que emprestam para Halla com pinturas de Kjarval, pintor do final do século XIX. Por esse índice, o leitor pode situar o tempo cronológico do romance como sendo posterior ao artista islandês. Verão e inverno, dia e noite, o tempo aparece cíclico, tal como nas narrativas míticas. Se, na narrativa histórica, a forma é linear e irreversível, na mítica, o que a fundamenta é a intemporalidade.

Mircea Eliade (1978) aponta que o mito, nas sociedades arcaicas, representa a *história verdadeira, de caráter sagrado, exemplar e significativo*:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (p. 11)

Eliade lembra, também, que, conhecendo os mitos, o homem pode recitá-los e recriá-los, revelando o poder criador da palavra. Segundo Ernst Cassirer (1985), nas narrativas míticas, a palavra assume um caráter de arquipotência e se mistura ou se sobrepõe ao poder dos deuses. Aqui, podemos lembrar de Halla, quando ela relaciona poema e deus: “A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai: nós não somos mais do que a carne do poema.” (AD, p. 61). Para Cassirer, existe uma influência recíproca entre a forma linguística e a forma mítica, pois em ambas ocorre uma transposição simbólica do conteúdo sensível para objetivo.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual da simples percepção sensorial. (CASSIRER, 1985, p. 106)

A narrativa mítica inscreve-se no romance e invade a obra, trazendo sua temporalidade para a composição. No *ensaio A (des)humanização na casa dos homens: mito e poética em Valter Hugo Mãe* (2017), Bastazin e Coutinho abordam a maneira como o mítico está inscrito em **A desumanização**, destacando o fenômeno da linguagem no mito do duplo, que se apresenta tanto na forma homogênea quanto na heterogênea na obra. O mito do duplo homogêneo é, para Bravo (2000) encontrado na figura do sócia, do duplo sobrenatural e na figura dos gêmeos, como é o caso de Sigridur e Halla. No Gênesis, o homem começa sendo um, e Deus o corta em dois, daí a ideia de que o homem possui uma natureza dupla, masculina e feminina. As gêmeas eram *crianças espelho*, buscavam duplicidade em pequenos detalhes. Quando fugiam de Einar e caíam no chão, queriam ter feridas iguais.

O mercúrio tingia-nos a pele e queríamos que fosse também o mesmo tamanho da mancha. Como se pintássemos os joelhos com vaidade

semelhante às mulheres que pintassem os lábios. Era fundamental que fossemos cada vez mais gêmeas. Que se notasse. Que tivéssemos um destino comum, uma felicidade comum, um respeito comum, que estivéssemos sempre juntas. (AD, p. 34)

Mesmo buscando serem idênticas até mesmo nas manchas de mercúrio, as irmãs possuem diferenças, como aponta Halla: “a minha irmã gostava de doces e eu odiava.” (AD, p. 18). Da antiguidade até o fim do século XVI, o mito do duplo homogêneo predomina na literatura, mas após esse período, ele é buscado na oposição, ou seja, no duplo heterogêneo. (Bravo apud Bastazin, 2017). Quando Halla - com a morte da irmã - perde seu duplo homogêneo, ela encontra um outro duplo, agora heterogêneo, na figura de Einar que, inicialmente, é apresentado à narrativa, como *um tolo*. As irmãs lhe sentiam asco e o descreviam como feio; *um verdadeiro ogre de dentes metálicos e podres*. Nem novo nem velho, “crescia com vagar. O meu pai dizia que ele ia ser adulto aos duzentos anos” (AD, p. 32). Conforme relembra Halla, Sigridur a advertia: “Nunca namores com ele, Halla. Tu nunca namores com o Einar. Não o queiras para nada.” (AD, p. 35) Porém, ela redescobre este homem, que é “intuitivo como o interior das baleias” (AD, p 35), como um novo espelho, que a impulsiona a ser agente transformadora da sua vida. Halla percebe que a aversão pode mais aproximá-la do que afastá-la de Einar, pois os opostos se complementam. “Einar e Halla são párias numa terra desolada; ela é a fantasmagórica menina que foi mãe precocemente; ele, um rejeitado que busca sua incerteza guardada no fundo de si mesmo - na memória apagada pela dor.” (BASTAZIN e COUTINHO, 2017, p.15)

Outro aspecto do viés mítico abordado por Bastazin e Coutinho (2017) se apresenta no momento em que Einar se recorda do que aconteceu com ele quando jovem. Em sua primeira conversa com Halla, Einar lhe diz: “Sei que me magoaram, mas não o consigo lembrar. Fizeram-me muito mal, Halla, e quase o sei quem foi, mas não me lembro.” (AD, p. 51).

Einar traz uma lacuna em sua memória. Algo lhe aconteceu na infância e ele, instintivamente, acredita ter sido Steindór, a autoridade local que o criou, o responsável pelo mal que lhe causaram. É nas conversas com Halla que sua lembrança vai sendo resgatada. Todavia, o momento ápice do despertar da memória ocorre quando, no

casamento da tia de Halla com Steindór, este lhe beija a testa e o lampejo da consciência explode: a história de Einar “ganha contornos trágicos e endossa nova perspectiva mítica.” (BASTAZIN e COUTINHO, 2017, p. 15). Assim como o beijo de Judas na tradição bíblica, o beijo de Steindór em Einar revela o ato da traição.

O ósculo desperta a memória traumática do jovem, por isso se torna significativo o fato de ter sido dado na testa. lembrando o portal da mente, uma relação com o terceiro olho. de Shiva, que significa o estado perfeito da clarividência. (CHEVALIER; GHEERBRANT apud BASTAZIN; COUTINHO, 2017, p.16)

Miguel Real (2016) apresenta **A desumanização** como uma grande metáfora do universo da pré-adolescência, quando Halla se apoia no mundo poético do pai, afirmando “[...] meu pai também dizia que a Islândia era deus e era a beleza de deus.” (AD, p. 39) E, ainda, “Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo”

A metáfora, em **A desumanização**, é profundamente criadora de um novo sentido ou instauradora de um outro mundo cuja essência se notabiliza na expressão do sentido condensado da narrativa de existência humana, e por isso, afirma-se como poema lírico em prosa centrado em duas instituições: a família (Halla, pai, mãe e irmã morta) e a igreja (Steindór), essa uma instituição decadente no seu poder de narrativas míticas e maravilhosas sobre deus, substituídas pelas narrativas populares e pela imaginação metafórica da menina.(REAL, 2016, p. 275)

Voltando-nos, agora, para a segunda parte do romance, temos Halla mudando-se com Einar, para trabalharem para Steindór. A infância, a irmã, os pais, passam a estar cada vez mais distantes “Deixei de ir à criança plantada [...]. Competia-me, compreendia muito bem, a vida. Ainda que fosse uma manifestação muito ténue, quase de má vontade.” (AD, p. 116). O tempo mítico abre lugar para um tempo mais racional. Retomando Cassirer (1985), lembramos que a arte, a religião e a ciência eram uma só coisa, no início, e o mito pode ser interpretado como uma primeira tentativa de racionalização. Com o passar do tempo, essas áreas de conhecimento vão se afastando entre si, e o pensamento lógico-científico vai tomando o lugar do pensamento mítico. Na narrativa de **A desumanização**, acontece algo parecido, quando observamos a segunda parte do romance. Ao decretar o fim da sua infância, Halla passa a ter um raciocínio

mais aproximado da lógica e o tempo também deixa de ser tão impreciso. Norbert Elias (1998) afirma que a maneira como o homem moderno lida com o tempo é resultado de um processo de acúmulo de conhecimentos que se desdobra desde o início da humanidade, passando pelas várias gerações que constituem os tempos modernos.

A experiência humana que chamamos de “tempo” modificou-se ao longo do passado, e continua a modificar-se em nossos dias, não de um modo histórico ou contingente, mas de modo estruturado, orientado, e como tal, passível de explicação. (ELIAS, 1998, p. 34)

Após perder o filho e sair da casa dos pais, quando Halla se torna uma “mulher tão completa quanto apenas a tristeza as sabia fazer” (AD, p. 112), sua visão de tempo se torna mais estruturada. A personagem passa a ter suas referências pautadas pelo calendário, e pelos fenômenos culturais que demarcam o tempo cronológico e histórico. Vernant (1992) aponta a oposição entre mito e história: na forma mítica, o passado é longínquo demais para ser apreendido; na histórica refere-se a um passado mais recente, que tem uma existência real no tempo humano. O mito se insere na esfera do fabuloso, enquanto a história pretende ser verdadeira. Em diversos momentos, após o final da primeira parte do romance, Halla menciona acontecimentos no dia de domingo, marca temporal pertencente ao sistema de calendários.

Tempo socializado ou tempo “público”, posto que relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam diante de nós, é o tempo cronológico, e não o físico a despeito dos estalões cada vez mais precisos do último, que regula nossa existência cotidiana. (NUNES, 2013, p. 21)

Para Ricouer (2012c, p. 177), “o tempo do calendário é a primeira ponte estendida pela prática histórica entre o tempo vivido e o tempo cósmico.” O tempo do calendário é uma condição necessária da vida em sociedade. Uma das formas dessas expressões é o tempo litúrgico dos ritos e das celebrações religiosas que reatualizam o “presente intemporal dos mitos” (NUNES, 2013, p. 21). As missas de domingo tem pouca conotação religiosa em **A desumanização**, já que Stéindor, que era a autoridade local, não era um sacerdote: “Por não haver prior, as missas eram apenas encontros muito

subjetivos, inventados pelo Steindór para manter as crenças e a guarda fundamental de deus. Ele cantava poemas, todos se maravilhavam.” (AD, p. 115). Ainda assim, o ritual semanal aparece na narrativa como momentos nos quais Halla está perto dos olhares sem compaixão da comunidade. Ao descrever sua nova vida ao lado de Einar, Halla afirma: “Abríamos a igreja aos domingos, ainda que os temporais não deixassem entrar quase ninguém.” (AD, p. 115) O ritual das missas semanais também aparece quando Halla descreve a felicidade de Steindór, por estar se aproximando da tia de Halla, ao realizar uma missa “Deus estava servido. Assim se servira, melhor do que nos passados domingos. Diziam as pessoas.” (AD, p. 148)

A personagem também faz referências ao mês de dezembro que, para ela, significa uma possibilidade de recomeço, apesar do inverno cruel da Islândia.

Havemos de dezembrar. Dizia eu. Faltava pouco para o fim do ano. Era o meu pai, nos tempos de maior conversa, que o pedia. Depois de cada dificuldade, esperava que dezembrássemos todos. Que era prometer que chegaríamos vivos e salvos ao fim do ano, entrados em janeiro, começados de novo. A resistir. (AD, p. 125)

Durante o inverno, Halla e Einar ficam semanas enclausurados na igreja, pois a neve isolava-os.

Líamos. Íamos ao órgão para fazer algum barulho. [...] Quando cantávamos, éramos dois bichos esganiçados a cantar Kaldalóns. Acabávamos por rir como aceitando sermos sobretudo brutos. (AD, p. 151)

Eles leem, fazem amor na frente de um espelho, conversam, riem. Halla sente o tempo passando lentamente: “O tempo a descontar devagar, as horas todas trocadas” (AD, p. 152). Tricotam e desfazem camisolas velhas para, como Penélope, refazerem-nas nos dias seguintes. Mesmo com pouca comida e presos dentro de um pequeno espaço, Halla percebe que ambos se bastavam.

Foi quando eu encarei o Einar, perplexa com a nossa família. Os dois, ali metidos sem grande comida nem socorro, éramos suficiente uma família. De dois. O elefante e a formiga. O strokkur e o geysair, de todo o modo, semelhantes por dentro dos medos e dos sonhos, o lado mais difícil de coincidir com alguém. (AD, p. 152-53)

Halla sente, pela primeira vez, desde a morte da irmã, que não é mais apenas uma *metade*. O par improvável, articulação entre o sublime e o grotesco, se completa. Com esta constatação, ela percebe que, com o mês dezembro, chegou também o final do ano, o que significa, talvez, o início de um novo ciclo com um futuro em aberto.

Sorri. Havíamos dezanbrado, estávamos quase a desinvernar, seria uma mulher comum, sem remorso, apenas o destino em branco. (AD, p. 153)

Halla passa a fazer menções a outras marcas de um tempo histórico: ela cita Glenn Gould, pianista canadense nascido em 1932 e falecido em 1982. Uma mulher que faz parte da comunidade chamada Thurid, deseja tocar o órgão como o pianista: “Querida o órgão arranjado para tocar as variações. Ia ser melhor que Glenn Gould.” (AD, p. 118). Outro exemplo é a fala da tia sobre a primeira guerra mundial e a coca-cola:

A mulher urso construía as convicções mais delirantes do mundo. Afirmava que as guerras mundiais não haviam existido. Havia servido para arrematar os homens, mandá-los para lugar quente, dar-lhes fome e sede, para depois levar-lhes coca-cola num golpe publicitário sem precedentes. A coca-cola inventara claramente a primeira guerra, servindo-se com cocaína pura para anestesia coletiva da população mundial. AD, p. 131)

O tempo histórico aparece de maneira tímida no romance, no entanto, as referências a fatos contemporâneos situam a narrativa historicamente e evidenciam o amadurecimento abrupto de Halla ao longo dos dois anos da narrativa. De uma criança de 11 anos, ela sofre diversas transformações duras e se considera uma mulher aos 13, trazendo consigo toda a carga do enfrentamento da vida adulta; junto ao seu amadurecimento, vem o tempo histórico, lógico, reflexo de novas realidades.

II. O TEMPO DA PALAVRA

2.1 A humanização

O *corpus* desta pesquisa - o romance **A Desumanização** – é instigante e provocador. Desde o título, ele nos convida a realizar uma parada na leitura e tecer reflexões que nos desestabilizam e nos colocam em sintonia com o *outro*, enquanto desdobramento de um *eu* que é, ao mesmo tempo, um ser subjetivado e social.

Mas, iniciemos pela questão primeira: O que seria *desumanização*?

Ao ponderar sobre os significados do título em questão, Miguel Real (2016) abre algumas reflexões, dentre as quais destacamos o indicativo de que a desumanização estaria relacionada a um ambiente de natureza extremamente agressiva e isolada que geraria o comportamento desumano das personagens. No caso do romance em questão, a personagem Halla, seria uma espécie de *bom selvagem* rousseariano, que, ao longo do romance seria corrompida pelo ambiente social. Essas possibilidades deixadas em aberto por Real, levam-no a concluir que, de certo modo, as hipóteses se entrelaçam na vida de Halla. Mas, antes de caminharmos nesta direção, devemos lembrar que, para falarmos em desumanização, é importante também refletirmos sobre o seu oposto, buscando uma resposta para o que seria *humanização*.

Em **O direito à literatura**, Antônio Candido (1995) afirma que vivemos em uma época profundamente contraditória: ao mesmo tempo em que a humanidade chegou à extrema racionalidade técnica, o que torna possível a resolução de diversos problemas enfrentados pelo homem, como a fome, por exemplo, atingiu-se também um nível máximo de irracionalidade. O crítico traz para reflexão, o uso da energia atômica, cuja força pode ao mesmo tempo criar ou destruir; ou ainda, o progresso industrial, que chegou a níveis nunca alcançados, no entanto, exclui as massas miseráveis dos benefícios que ele pode gerar. Temos tecnologia para acabar com a fome no mundo, mas essa continua se multiplicando, o que significa uma barbárie ligada à ideia de civilização. Avanços tecnológicos não são, necessariamente, sinônimos de avanços sociais. (CÂNDIDO, 1995)

Em seu texto, Antonio Cândido (1995) propõe também refletirmos sobre os direitos humanos. Para ele, cada um deve reconhecer que o que é indispensável para si, também o é para o outro; o professor e crítico literário enfatiza que há uma tendência, equivocada, de acharmos que nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. Todos pensam que alimentação, educação, saúde são bens fundamentais, todavia, não parece claro que todos teríamos o direito a ler Dostoievski ou apreciar uma obra erudita qualquer. Refletindo nesta direção, Cândido apresenta uma divisão entre *bens compressíveis* e *bens incompressíveis*. Os primeiros são aqueles que não podem ser comprimidos, ou seja, são indispensáveis para a sobrevivência humana; estão nessa categoria, a alimentação, a moradia, as vestimentas. Acessórios, enfeites, cosméticos, por sua vez, são *bens compressíveis*, isto é, não são fundamentais para a sobrevivência do ser humano. Ao pensarmos em arte e literatura, em especial, não consideramos, em princípio, que sejam essenciais para a sobrevivência. No entanto, Cândido (1995) defende que a literatura, destacando nela a poesia e o drama, além do folclore, do chiste, da lenda pertencem à categoria dos *bens incompressíveis*, pois ela é uma manifestação universal, presente e expressiva em todos os tempos.

Não existe homem que viva fora do universo da fabulação, nem que esteja apartado do universo dos sonhos. A criação poética é uma necessidade universal e, portanto, um direito humano. Na narrativa de **A desumanização**, Halla, a narradora protagonista, busca a satisfação de sua existência pelo universo da literatura. Vivendo em uma comunidade isolada e com pouco acesso ao resto do mundo, os livros de seu pai e, em especial, a poesia representam uma abertura para um outro universo que lhe traria consolo e nova perspectiva de vida. Chamar os fiordes de *a boca de deus*, assim como a menstruação de *flores das mulheres* revela uma forma especial de olhar e entender o mundo. Quando Sigridur morre, a comunidade diz: “As pessoas já chamavam aquele bocado de terra a criança plantada.” (AD, p. 18) Recorrendo, ainda, a Antonio Cândido:

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (1995, p. 243)

Esse universo isolado e ignorante alimenta a mente inquieta de Halla. Mas, pela literatura, vinda principalmente pelas mãos de seu pai e, posteriormente, pelos livros do Stéindor, Halla busca a humanização. Candido (1995) lança luz ao lado dúbio da literatura que “nega e confirma, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas [...] Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos do bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (1995, p. 243-44).

A literatura tem uma natureza complexa e contraditória. Existem pelo menos três faces que a compõe: em primeiro lugar, ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado. Em segundo, é uma forma de expressão, uma manifestação de emoções e visão de mundo. Em terceiro, é uma forma de conhecimento. O primeiro aspecto é considerado por Candido como o mais importante, pois é ele que define o valor literário de uma obra.

O efeito das produções literárias é devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro que corresponde à maneira pela qual a mensagem é construída, mas esta maneira é o aspecto senão mais importante, com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não. (CANDIDO, 1995, p. 245)

A palavra tem uma força organizadora. Quando o poeta organiza a palavra de forma coerente, como tijolos que soltos não são nada, mas quando colocados um a um, juntos, formam um prédio, a construção é capaz de ordenar a mente e os sentimentos (CANDIDO, 1995). Em meio ao caos que está sua vida no momento da narrativa, Halla procura essa organização. Um dia a menina está perto do mar com o pai e, em busca de uma ordem para a turbulência em que vive, ela afirma:

O pequeno tanque branco, pensei, podia ser uma página. Os peixes debatendo-se podiam ser um poema. Chamei o meu pai. Disse-lhe que os poemas deviam ser assim como caixas onde estivessem tudo contido e onde, por definição, pudéssemos entrar também. Caixas gigantes, se fosse necessário. Adequadas ao tamanho do que se quisesse dizer. Do que se quisesse guardar. E os peixes como versos que podemos tocar. Pai. Que podemos tocar. Esses versos convencem-me, os outros não. (AD, p.45)

Halla procura encontrar uma forma de organizar seus pensamentos, no entanto, em meio ao meio ao luto, ela, inicialmente, não se satisfaz com a abstração da palavra. Os versos não lhe são palpáveis o suficiente. Na sequência, Halla prossegue narrando que sonhou com a irmã deitada em seu caixão: “Encostada, sem grande espaço, apenas o suficiente para assistir, ver, tomar conta. Saber tudo o que aconteceria. Tocar. Ela estendida como um verso.” (AD, p. 45-6) Somente um verso tátil pode confortar Halla nesse momento. A obra literária pressupõe a superação do caos; nesse momento, o caos ainda não foi superado, mas ao longo da obra a relação de Halla com a palavra vai se modificando, como veremos adiante.

As palavras nos tocam e impressionam por obedecerem a uma certa ordem na obra literária: “o caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu a forma, se torna ordem. Por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar.” (CANDIDO, 1995, p. 246) Esse é o motivo pelo qual o pai de Halla lhe conforta ao oferecer que leiam um livro a noite: “O meu pai desentristeceu-me. Prometeu que leríamos um livro. Os livros eram ladrões. Roubavam-nos do que nos acontecia. Mas também eram generosos. Ofereciam o que não nos acontecia.” (AD, p. 55-6). Ladrões, generosos, humanizadores. A literatura nos humaniza por desenvolver no homem a capacidade de reflexão, de compreensão das emoções, de percepção das complexidades do mundo, do senso de beleza. (CANDIDO, 1995, p. 249)

Halldora, com seu olhar simultaneamente assombrado e deslumbrado, percorre o romance em busca da humanização. Sua relação com a palavra poética é uma forma importante que a personagem encontra para humanização. “A culpa é dos livros, como conclui sua mãe: Era uma rapariga mimada. Devia ser a poesia do meu pai que me mimava. Os livros. Eram os livros. Diziam-me coisas bonitas, e eu sentia que a beleza passava a ser um direito.” (AD, p.56)

2.2 O caminho da palavra

A palavra poética é objeto de reflexão em toda a obra, passando por um processo, entre recuos e avanços, de reflexão de seu valor, que se inicia como insuficiente. Afirma Halla: “As palavras eram inúteis para abordar algo que estava proibido à pequenez humana. Qualquer nome não passava de uma blasfêmia [...]” (AD, p. 36) e progressivamente alcança um lugar de plenitude “Olhei o mundo como palavras.” (AD, p.182). Rosa Alice Branco (2016) também reflete sobre o valor da palavra e a importância do interlocutor em **A desumanização**:

A palavra remete para a questão da necessidade do interlocutor. De facto, é por este que cada um detém o poder da mudança e da decisão de ser e fazer, o que é explicado na primeira parte do livro e posto em prática, sobretudo, na segunda. (AD, p. 277)

No início da narrativa, Halla tateia a compreensão do mundo em um jogo entre o concreto e o abstrato, no qual o abstrato lhe parece insatisfatório:

As palavras não são nada. Deviam ser eliminadas. Nada do que possamos realmente dizer alude ao que no mundo é. Com trinta e duas letras num alfabeto não criamos mais do que objetos equivalentes entre si, todos irmanados na sua ilusão. As letras da palavra cavalo não galopam, nem as do fogo bruxuleiam. E o que importa como se diz cavalo ou fogo se não se autonomizam do abecedário. (AD, p. 42)

No luto, Halla procura trazer de volta a presença da irmã. Em um dos muitos diálogos com o pai, ela demonstra o desespero de lidar com a impotência da palavra e o pai lhe explica que existe beleza na palavra, porém somente quando essa é compartilhada pela existência de um interlocutor:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro. Ele afirmava: o nome da lagoa é Halla, é Sigridur. Ainda que as palavras sejam débeis. As palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo. Usamo-

las por pura ilusão. [...] Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois. Para que um veja e o outro ouça. (AD, p. 40)

Gudmundur constata que existe beleza na palavra, mas admite também sua fraqueza. Ele afirma que as palavras se concretizam na reação com o outro, do contrário, são insuficientes. Halla lhe pergunta se, ao dizer o nome de Sigridur, estariam mantendo-a viva. E, por um instante, ao dizer seu nome, “era como se a minha irmã nos assomasse à boca. Quase inteira. Abríamos a boca e ela estava lá. Estava em todo lado. Uma mentira passageira.” (AD, p. 40) No entanto, o encantamento pouco se sustenta, pois a irmã, o *outro* de Halla, não está presente, a palavra é uma desilusão:

Eu, instável na convicção de que as palavras salvariam, enfurecia-me por me apertar ainda o peito e a tristeza trazer uma paralização constante dos gestos e das ideias. Dizer Sigridur não fazia companhia. (AD, p. 43)

Halla alterna entre momentos de regozijo, como se a palavra fosse mágica, e outros de pura frustração, quando percebe sua insuficiência, a *magreza* da palavra. Por mais que diga seu nome, Sigridur não se materializa. Porém, o pai faz com que Halla não se apegue a essa insatisfação. Assim Gudmundur explana à filha: “a poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. [...] Nós não somos mais que a carne do poema. [...] Onde há palavra, há deus. Onde nasce a palavra, nasce deus.” (AD, p.61) A fala do pai pode fazer eco às palavras de Giorgio Agambem (2017, p. 25): “A palavra, que está absolutamente no princípio, que é, portanto, o pressuposto absoluto, só pressupõe a si mesma, nada tem diante de si que possa explicá-la ou desvelá-la por sua vez. [...] E essa revelação da palavra, esse não pressupor nada que é o pressuposto único, é Deus. E o verbo era Deus.”

É por meio da palavra poética também que acontece a aproximação de Halla e Einar, o *tolo* da comunidade. O encontro que aproxima os dois ocorre nos tanques de águas quente: logo após a mãe lhe arrancar um ovo do mamilo, Halla vai se banhar nos tanques em busca de solidão e silêncio. “Gostava do conforto materno das águas.” (AD, p.49). Se a crueldade da sua mãe lhe tira qualquer conforto, é na natureza da Islândia que ela vai encontrar acolhimento. “A água tomando o meu corpo leve, aquecendo-o,

confortando-o." [...] Aqui a menina procura "sentir-se abandonada." (AD, p.49) na proteção uterina das águas quentes.

Porém, essa tranquilidade é interrompida: "O Einar, ao afundar, fazia barulho como as crianças distraídas ou eufóricas." (AD, p. 49) Essa personagem, que aqui é comparada a uma criança, logo mostra que têm desejos de homem, ao insistir em se aproximar da jovem, dizendo coisas sem nexos, "até lhe parecer romântico explicar loucamente as estrelas e os planetas" (AD, p. 50) Quando fala com a menina, Einar, para a impressionar, usa palavras que lhe parecem sofisticadas:

Dizia: a obstrução da luz. [...] Não sabia o que queria dizer a palavra obstrução. Parecia uma coisa com ossos. Uma palavra com ossos que talvez rastejasse de boca aberta. (AD, p. 50)

Ao ouvir uma palavra desconhecida e imaginar, pelo seu som, uma figura que rasteja, repulsiva, ela poeticamente redefine a palavra *obstrução*:

Ele acha que sou oclusivo. Precisa de pensar sossegado para aquelas decisões importantes que tem de tomar. Oclusivo, pensei. Era uma palavra estranha, que não tinha significado. Pareceu-me muito honesto assumir algo tão raro. Perguntei: o que quer dizer obstrução e oclusivo? Porque usas palavras que eu nunca ouvi. Ele respondeu: queria que me achasse menos tolo. Tenho uma inteligência caprichosa sei coisas, só não sei explicá-las. (AD, p.51)

Einar tenta impressionar Halla, usando vocábulos que, para ele, parecem imponentes, mas também mostra um lado muito frágil, ao assumir que não quer que ela o ache tão tolo e, ao revelar seu grande segredo: quando criança, alguém lhe fez muito mal, ele não se lembra o que, mas "quase sabe quem". Halla também se abre: fala sobre a solidão sem a irmã, mostra a cicatriz no seu mamilo, conta que a mãe a odeia. A troca de confidências e um pacto de nunca mais arrancarem flores do chão é o início do namoro. Se, por um lado, Einar lhe provoca repulsa, por outro, eles se atraem mutuamente por serem vistos como aberrações no povoado. A gêmea menos morta e o tolo asqueroso se aproximam e se doam pela solidão.

"Deitámo-nos no chão, sobre a minha irmã, a dizer coisas à sorte e ocupar espaço." (AD, p. 54) Eles têm *conversas à sorte*, nas quais procuram entender o mundo.

Ambos olham para as figuras paternas, sujeitos literários, com tanta admiração que passam a explicá-los como seres muito superiores. Gudmundur e Stéindor são descritos como as figuras que mostram, por meio da experiência literária, o sentido do mundo.

O meu pai escreve poemas para descobrir aquilo que não sabe, eu disse. Respondeu: o Stéindor lê poemas para explicar as coisas mais difíceis. As coisas mais difíceis escapam à todas as ciências. O meu pai é um cientista de ideias, eu disse. O meu pai é muito genial. (AD, p. 51)

Na Islândia era preciso estar preparado para a substituição poética das coisas. O Steindór pensava como um gigante. Tinha um cérebro gigante. Eu e o Einar pasmávamos. (AD, p. 58-9)

Eu disse-lhe que meu pai também punha versos no lugar de cada coisa. Ao invés das pedras, ele tinha versos. Tinha versos no caminho. O meu pai, Steindór, põe palavras nas mãos e elas começam a piar e são iguais as andorinhas. Vão embora com elas. Para sempre. Palavras para sempre. (AD, p. 59)

Entre conversas, Einar começa a preencher parcialmente o *sentimento oco* de Halla e, após se aproximarem, eles têm a primeira relação sexual sobre a terra que constitui o túmulo da irmã. A terra onde a criança foi plantada “torna-se húmus, radical forma de integração ao telúrico.” (BASTAZIN, 2017, p. 13). Nesse dia, profundamente triste, Halla procura enterrar o dedo mindinho na terra, pensando que talvez encoste no fantasma de Sigridur. Ela afirma não temer Sigridur pois, uma é o futuro da outra.

O teu corpo desfeito nunca me será horrível e nunca me impediria de te abraçar ou de te beijar, pois o seu corpo é o futuro do meu e eu, que não tenho filhos, também preciso do futuro. (AD, p. 68)

Esse futuro, que Halla diz que precisa, chega em seguida, quando ela fica grávida. O filho de Halla e Einar traz angústia e pânico, mas também esperança de mudança. Grávida aos 12 anos, é por meio dessa nova vida que Halla se desliga da irmã morta pela primeira vez. “Não sentia o lado de lá dos gestos. Explicava assim. Queria dizer que me faltava a percepção dos gestos da Sigridur e cada coisa que eu fazia não percutia.

Tivéramos efeito uma na outra, como ecoando a cada instante.” (AD, p. 69, grifo nosso) É a partir dessa semente dentro de si que Halla sente que pode sair do passado: "Precisava urgentemente do futuro" (AD p. 73) Com a gravidez, Halla ganha outro grande interlocutor, dessa vez crescendo dentro dela.

Em alguns momentos, Halla pressente que perderá a criança: “[o filho] teria vidências do futuro. Escutaria a tristeza dos nossos dias. Recusava-se a nascer para aquilo. Para ser o que éramos nós.” (AD, p.97) Durante o parto, ela tem alucinações com Sigridur. “A Sigridur dizia: o monstro da tristeza vai nascer. A Sigridur dizia: não chores. O monstro da tristeza come as lágrimas. A Sigridur dizia: os tubarões comeram as baleias e vieram nos devorar também.” (AD, p.101) Halla, como narradora, deixa claro que está tendo alucinações, no entanto, ao repetir “A Sigridur dizia”, a irmã morta torna-se presente, poeticamente como se estivesse viva. O filho nasce morto e, mais uma vez, a gêmea menos morta se iguala à irmã, pois os vermes agora chegaram no corpo das duas. Ela nomeia o filho: Hilmar, filho de Halla e Einar. Hilmar não foi plantado, como Sigridur. Não virou semente: foi jogado *na boca de deus*. Depois de mais uma perda, no entanto, a menina não está sozinha dessa vez, pois tem Einar junto dela. “Desceu. Escureceu na boca de deus. Entrou para o lado absolutamente silente do poema. Ficou apenas o vento a superfície. E nós. Eu e o Einar.” (AD, p. 104). Ao afirmar que o filho entrou para o “lado silente do poema” ela está igualando o poema à vida, e o silêncio, à morte pois, lembrando Todorov (2008), a narrativa é igual à vida e sua ausência representa a morte. A narrativa de Hilmar se apagou antes de se realizar. Todavia, sua breve existência como um futuro que não se concretizou provocou grandes mudanças na narrativa de Halla. O sentimento de gerar uma vida, mais a dor da perda do filho põe fim a sua infância:

Disse-lhe que não aceitava mais ser criança. As crianças não sepultam filhos. Quem sepulta um filho não tem idade. Está para lá das idades, para lá dos tempos, tem uma posse do mundo que independe de todas as situações. A intensidade de quem sepulta um filho é semelhante à das forças inaugurais ou terminais. Pode fazer e desfazer tudo. Legitimamente lhe é conferido o poder moral de começar ou de acabar tudo. (AD, p. 105)

O tempo cronológico se esvanece: Halla, além de deixar de ser criança, já não tem idade. A dor suspende o tempo e lhe confere forças sobre-humanas. Logo após perder o filho, a personagem afirma: “Cairei magra como uma pedra magra a partir-se em mil bocados. A vida já me tornou mesquinha em muitos sentidos. Pai, estragou muito o meu poema.” (AD, p. 109). Mais uma vez poema e vida são inscritos como uma unidade. Inicialmente, Halla sentia, na narrativa, a impotência da palavra ao perceber que não podia trazer a irmã de volta ao dizer Sigridur; agora, com o filho, a palavra torna-se protetora, criadora:

Eu dizia o nome do Hilmar e, de alguma impossível forma, protegia na boca o nome do meu filho. O meu filho inteiro no vocábulo do seu nome, que eu parara de pronunciar e, subitamente, suplicando-o à minha irmã, recuperava-o como uma presença, ainda. Se dissesse o seu nome, ele era ainda. Ainda estava presente. Obrigada, pai. Fui tola em não aprender imediatamente o que me ensinaste. O nome do meu filho como almofada onde eu pousava a língua, a linguagem, o pensamento, o sonho todo. (AD, p.128)

Nesse momento, o nome do filho de Halla tem tal poder que, ao ser pronunciado, Hilmar presentifica-se para Halla. Quando ela vivencia a presença do filho, ela agradece ao pai pelos seus ensinamentos. Gudmundur havia lhe ensinado que “só existe a beleza se existir interlocutor” (AD, p.40). Aqui, Halla precisa do seu pai como interlocutor para partilhar a beleza da palavra. E, ao compartilhar com Einar esse momento, sobre o túmulo da Sigridur, ela momentaneamente se satisfaz:

Dizíamos filho e ríamos com uma euforia esquisita de quem nunca poderia ter perdido por inteiro um filho. Compreendi-o bem. Nunca se perde por inteiro um filho. Ele resta sempre como algo que temos a infinita possibilidade de evocar. Evocamo-lo e ele é. Eu disse. O Einar regozijou. Na criança plantada. Dizemos filho e ele é sempre algo. Nunca regressa ao tempo em que não existia. (AD, p.128)

Halla e Einar, dizendo o nome do filho sobre o local no qual Sigridur foi enterrada, podem ser metáfora de uma árvore que cresceu sobre a criança plantada e gerou um fruto. Com o nome desse fruto, Hilmar, a palavra presentifica as coisas. Já no final do romance, a palavra se torna objeto de ação.

Após perder o filho, a tia de Halla, a mulher urso, se muda para a casa de seus pais, e Halla vai viver com Einar em um quartinho no fundo da casa de Steindór.

Gudmundur, pai de Halla, que no início da narrativa era a maior expressão de seu acolhimento, lentamente vai se apagando após a menina sair de casa. Quando Halla vai embora, ele lhe entrega um poema “num papel muito dobrado, secreto, como se pudesse ser o mapa para encontrar um tesouro.” (AD, p. 111). No poema, palavras duras: “Venho para te cortar os dedos em moedas pequenas e com elas pagar o mal que me fizeste. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também.” (AD, p. 111)

A presença da tia é esmagadora e sufocante. Ela interfere na relação entre pai e filha, apaga a memória de Sigridur da casa ao retirar seus objetos e modificar o lugar dos móveis. Sua chegada é o ápice de desumanização para Gudmundur, que passa a ter seus livros queimados: “Ela tomara os pouquíssimos livros que o meu pai guardara e colocara-os ao pé do fogo para servirem à noite como acendalhas das boas.” (AD, p. 132) Longe de sua interlocutora e de seus livros, seu pai não vê mais a beleza do mundo que ele insistentemente tentou mostrar a Halla. Sem o outro, a palavra não faz mais sentido para ele: “Abracei levemente o meu pai. Não tinha qualquer poema para me dar. Não tinha nada.” (AD, p. 133) Ele já não escreve mais, deixou de ser um *nervoso sonhador*, mas entrega para a filha o seu legado: os livros, quatro livros, que ela leva embora em um saco.

Segurei o saco de encontro ao peito. Regressei à igreja com aquele gesto fechado. Os livros no coração. Como o meu pai no coração. E a Sigridur mais a Islândia inteira e o modo aflito de ali estarmos todos. (AD, p. 160)

Livro, pai, Sigridur, Islândia estão fundidos. Agora, o corpo do pai e o corpo do livro são um só:

Os livros do meu pai tinham entre as páginas muitas folhas soltas com o que escrevia. Pensei que as folhas soltas eram seu corpo. Estava dentro dos livros como dentro de caixas. Carreguei as caixas e o corpo chorando caminho arriba sem parar. Tanto o tinha nas minhas mãos quanto o sentia escapar. Abracei assim o meu pai, toda pequena a querer engrandecer-me para o proteger de tudo. [...] Queira proteger contra o esquecimento. A

maior vulnerabilidade do humano, a contingência de não lembrar e de não ser lembrado. (AD, p. 161-62)

No decorrer do romance, a palavra percorre , entre avanços e recuos, um caminho de reflexão de seu valor, e atinge o ápice com o último ato de Halla. Quando no dia do casamento da mulher urso com Stéindor, este último beija a testa de Einar e faz com que desperte em sua memória quem foram os responsáveis pela morte de seu pai, ele afirma, imediatamente, a vontade de matá-lo. "Quero desfazer-lhe o corpo, e de tão desfeito, triturar-lhe a alma." (AD, p. 173) Fica claro a ambos que o momento de fugir havia chegado. Halla percebe que Einar vai matar o casal e, para salvá-lo, ela toma a frente da situação. Tranca todas as portas da casa dos noivos e derruba óleo pelo chão. "Tomei um dos poemas do meu pai. Uma folha só, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór, e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas." Um poema único se torna artifício da ação. Para Branco (2016), o poema é usado como objeto para se atingir a justiça e reconquistar a esperança, ao vingar o mal feito à Einar. Por outro lado, podemos afirmar que o poema - objeto de humanização para Halla - foi utilizado pela protagonista como dispositivo de destruição. Neste sentido, poderíamos perguntar: seria essa a desumanização a que o título se refere?

Após a combustão, Halla aparece sem medo e, ao caminhar para o seu destino em branco, no desfecho aberto do romance, sua relação com a palavra aparece, naquele momento, apaziguada.

Olhei o mundo como palavras. Podia estar apenas passando pelas mais brancas, as mais vazias e longas. Haveriam de acabar. Eu disse: árvore. Embora não estivessem ali nenhuma. Eu disse árvore e foi como se descobrisse o seu segredo (AD, p. 183)

Lembrando Agambem (2017, p. 24): "O homem vê o mundo através da linguagem, mas não vê a linguagem. Essa invisibilidade do revelante naquilo que ele revela é a palavra de Deus, é a revelação." Halla vive a revelação no fim da narrativa. Durante o romance, a relação de Halla com a palavra se alterna entre o indizível e o deleite. Ao final da narrativa, a personagem aparece em uma relação de domínio do mundo,

portanto, domínio da palavra. Porém, sabemos que esse domínio não é permanente, pois *haveriade acabar*. Halla se cala, sua voz desaparece. Sua narrativa acaba no indizível, fechando o ciclo mítico do eterno retorno.

2.3 A poesia do tempo

Em **A desumanização**, o tempo é problematizado pelas personagens, assumindo um caráter de objeto de reflexão. Lembrando Paul Ricoeur (2012a) a narrativa reconfigura a experiência da temporalidade, pois o tempo na narrativa pode apresentar uma totalidade que não se pode verificar na realidade. Assim, o tempo é elevado a condição de pensamento exploratório das questões temporais. No vilarejo onde os acontecimentos se desenrolam, as únicas crianças do lugar eram as gêmeas. Após a morte de Sigridur, sua irmã, Halla, se torna a única *menor*. Ao descrever a comunidade, logo no início do romance, a narradora diz. “Era tudo velho: A gente, os sonhos, os medos e as montanhas.” (AD, p.21) Crescendo em um lugar onde tudo é velho, sobra pouca chance para se pensar em futuro ou renovação. Quando Sigridur era viva, confundia o ontem e o amanhã: “Dizia: amanhã foi muito bonito. O meu pai achava que era uma forma de ter visões.”(AD, p. 125). O futuro ainda podia ser belo antes da irmã morrer. Pelos os olhos da comunidade, sua perspectiva de futuro é apenas o passar dos dias, até que ela se torne velha também.

Eu a passar e eles sempre com exclamações. Palavrinhas acerca de como devia ser cada gesto, cada sentimento, cada sonho do futuro. Como se o futuro estivesse preparado para ser igual ao passado, aos dias que gastaram. Como se eu ainda fosse a tempo de lhes ser igual. Uma velha metida para dentro a conspirar inconfessavelmente sobre tudo e todos. (AD, p.25)

O futuro para as personagens é a senilidade, após um presente no qual todos os dias são iguais. Em muitas passagens, ao longo da narrativa, as personagens comparam a velhice ao sofrimento e ao desencanto. Em um momento em que Halla conversa com Einar, eles buscam quantificar a tristeza, medindo o tempo por desgostos:

Talvez a tristeza fosse um modo de envelhecer. A tristeza colocara os meus pais e as coisas todas a envelhecer. [...] O tempo também se conta pelos desgostos. Explicava isso. Respondi: se fosse assim, eu teria cem anos. Estaria muito velhinha. E tu, perguntei. Ele disse que estaria com mil anos e que saberia o segredo de todos os mistérios. (AD, p.54)

Em outra passagem, Halla afirma: “sinto-me muito velha. E perguntava: posso ser nova outra vez.” (AD, p. 93) A velhice também é sinônimo de tristeza quando Halldora constata, logo após atirar o filho à boca de deus: “O menino foi para longe. Estou muito triste, estou velha.” (AD, p. 108) Até os móveis carregam esses dois adjetivos: “Olhei para os móveis velhos e achei que já eram tristes antes de os escurecermos” (AD, p.25)

Enquanto a velhice caminha lado a lado com a tristeza, o tempo da infância é de impotência e imaturidade. Gudmundur explana à filha de pouca idade:

Ele insistia explicando-me que as crianças eram modos de espera. Queria dizer que as crianças não tinham verdades, apenas pistas. O seu mundo fazia-se de aparências e tendências. Nada se definia. Ser-se criança era esperar. (AD, p. 25)

Além de serem *modo de espera*, as crianças são identificadas também por adjetivos como ridículas, mimadas e temperamentais. Em uma passagem em que fala sobre a Islândia, Gudmundur compara o país a uma criança, ressaltando a imaturidade e agressividade da natureza:

O meu pai declarou: a Islândia pensa. A Islândia é temperamental, imatura como as crianças, mimada. Tem uma idade geológica pueril. É, no cômputo do mundo, infante. Por viver a infância, decide com muito erro, agressiva e exuberante. (AD, p. 43)

A formação geológica da Islândia é recente quando comparada a outros lugares da terra. Para o pai de Halla, um local que está à mercê de erupções vulcânicas, névoas densas, frio congelante, fiordes imensos é infantil. Essa constatação pode talvez ser vista como um prenúncio da decisão de Halla de se relacionar sexualmente com Einar, ação que traz como consequência a gravidez. A filha de Gudmundur, assim como a Islândia, decidem com erro e impulsividade. O luto, e mais tarde a gravidez, *avançam os tempos da vida* da narradora:

Também era uma rapariga à pressa. Sabia-o. Tinha de o admitir e sofrer por isso o que houvesse de ser conveniente. (AD, p.79)

Halla também percebe como um defeito da sua idade, o sentimento de impotência frente a sua gravidez. Esse sentimento a impede de ter coragem de contar aos pais e à comunidade quem é o pai da criança:

Quis lhe pedir desculpa por ser tão nova. Por ser tão ridícula. Por não ter nenhuma autoridade sobre os meus sentimentos, sobre o meu corpo e a esperança tão difícil de algum dia ser adulta. Eu queria muito pedir desculpa por não servir para nada. Para criança ou para mulher. Era um lugar de intermédio, sem autoridade nem submissão completa. Apenas um impasse. As raparigas aos doze anos eram ridículas. (AD, p. 87)

Uma criança é um *modo de espera*; uma menina de doze anos, um lugar intermediário; a gravidez, por seu lado, nesse *lugar de intermédio*, passa a ser entendida como um crime:

A minha idade era toda criminosa para a maternidade. A criança grávida, as nossas pessoas assim se referiam, vinha das aberrações quase sempre imaginária dos fiordes. Não podia ser demasiado exposta ou discutida. Era bom que passasse quieta até ser maior. O que rapidamente acontecia a todos, apressados de velhice num lugar onde pouco se fazia além de envelhecer a trabalhar. (AD, p.97)

A aberração da gravidez de uma criança só pode ser reparada pela espera. A velhice, na visão de Halla, chegará rápido, e então, velha e triste, ela poderá ser dona de si.

Retomando Benedito Nunes, o tempo psicológico, variável em cada indivíduo, é subjetivo, composto pela experiência da sucessão dos estados internos de cada um. O tempo psicológico está dessincronizado do tempo físico, que se apoia no princípio da causalidade, ou seja, na relação entre causa e efeito. Sobre essa relação Nunes afirma:

Dizer que um evento antecede o outro é afirmar que, sem o primeiro (causa), o segundo (efeito) não existiria, a ordem temporal acompanhando a conexão que os une e que não pode ser invertida (o efeito não pode vir antes da causa) a menos que a Natureza desandasse. (NUNES, 2013, p. 19)

Por outro lado, o tempo psicológico, também chamado de tempo vivido, está relacionado com a experiência, e sua maior característica é a “permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 2013, p.190). Muitas vezes, Halla e as personagens que a cercam se referem ao tempo físico como se ele fosse o tempo psicológico, ou seja, em seus desejos, o físico não precisasse ter relação de causalidade.

Um exemplo é o desejo da mãe de Halla de acelerar o crescimento do filho que a menina carrega no ventre. A mãe que, durante a gravidez da filha, passa a agredi-la; em certo momento, vive um período de esperança, acreditando que o seu neto poderia ser o retorno de Sigridur. Assim, Halla vislumbra a duplicação: “Se meu filho fosse o rosto da Sigridur, se crescesse à pressa para se pôr de espelho comigo, o milagre tinha vindo para que tudo seguisse com normalidade. Como se nada tivesse acontecido.” (AD, p. 92). A vontade da mulher é de apressar o crescimento de uma criança para ter de volta a duplicidade, como se, por mágica, o tempo físico pudesse ser alterado e, no ciclo natural do tempo, as crianças espelho pudessem voltar a existir.

Em outra situação, durante o parto, delirando, mais uma vez, Halla deseja que o tempo físico se altere. Nesse momento de dor, Halla percebe seu amadurecimento precoce e sua vontade é voltar aos tempos de infância:

Achava estar exposta do avesso, os ossos e as carnes abertas onde ficava rabiando uma criatura indefinida. Não entendia por que não me tiravam de cima, de dentro, porque não me voltavam a fechar, não me ajudavam. Não me ajudavam a regressar à infância. À desimportância da infância. (AD, p.100)

Gudmundur tem um desejo parecido. Após o nascimento e morte do filho de Halla, ele deseja que o esquecimento apague toda a dor.

Queria que me deixassem sossegar. Achava que eu entraria, ocuparia o meu vazio na cama, dormiria como apagando o passado, para começar tudo outra vez na manhã seguinte. Começaria a adolescência outra vez, certamente mais convencional, esquecida das coisas plangentes. Diferente. (AD, p.109)

Nesse momento, o pai de Halla deseja que o passado se apague, para que tudo volte a ser o que ele considera normal.

Conforme o tempo vai passando, Halla vai conseguindo se desligar da irmã e ganhando consciência de que sua vontade de viver no passado a trouxe para muito sofrimento. Finalmente, ela se dá conta da irreversibilidade do tempo. Um dia alguém traz um espelho de corpo inteiro ao vilarejo; Halla e Einar brincam com o duplo que eles veem. Nesse momento, Halldora é, literalmente, uma “criança espelho”, situação que recria o tempo em que Sigridur era viva.

Era a mais profunda ilusão. O meu corpo todo ali replicado, como se outra vez fôssemos duas. A mão encostada no vidro fresco e assim nos olhando mutuamente. Como tantas vezes nos olhávamos. Agora longamente, a perceber como estávamos mais velhas. Os seios. Temos seios, mana. (AD, p.140)

Por um momento, Halldora se vê madura ao lado da irmã. O objeto inicialmente parece um convite perigoso de passagem para o outro lado, pois “Parecia uma porta alta. A porta para o outro lado da morte. A outra morte.” (AD, p. 140-41) Por outro lado, Halla e Einar estão a “brincar de ressurreições e outras parvoíces.” (AD, p. 143) Para Guimarães (2016), seja morte ou ressurreição, o interesse narcísico pelo espelho gera encantos e perigos. Porém, ela tem consciência de que o tempo não volta. Halla já não deseja que o passado volte, como desejava no início do romance. Quando ela se vê no espelho, ao lado de Einar, ela entende o erro de lutar contra a naturalidade da sucessão dos eventos.

Ao ver a Sigridur com o gêmeo do Einar talvez me tenha sabido a uma cruel vingança por me haver enganado também. Por me ter deixado com tantas ideias de criança. A querer lutar contra a maturidade necessária. A criança bonsai terá sido dos meus piores desejos. (AD, p.151)

Já a mãe das meninas não consegue ter essa percepção. Quando ela fica sabendo sobre o espelho, ela fica furiosa. Porém, no momento que vê a filha e seu reflexo, como se fossem as duas gêmeas, lado a lado, ela volta a sentir, em sua insanidade, o seu amor por Halla. Assim como quando a mãe teve a esperança de que

o filho de Halldora crescesse às pressas para se ter novamente a duplicidade; com o espelho, momentaneamente, ela retorna ao passado:

Aproximou-se, vendo-se. Eu para trás. Atrás dela e ela a desviar-se lentamente, como a perceber alguém que estivesse mais longe. Percebia a Sigridur lá mais adiante. A minha mãe de olhos molhados, a fixar o espelho numa tristeza atônita e profunda. Eu sei, mãe, o que pode ser esse assombro. Eu sei o que pode doer. E ela chegou-me ao espelho, juntou-me muito junta ao vidro, toda eu sentindo aquele frio, e a minha cara pousou na da Sigridur, e ela veio muito perto, as suas lágrimas a caírem na minha testa, sobre as mãos que levei ao pescoço, ao peito, até lhe sentir o beijo. Beijou-me assim, tão atrapalhada quanto incapaz de se conter. Afagou-me os cabelos como se me despenteasse ou me procurasse entre eles. Ensarihou-os para que sob o seu labirinto loiro existissem duas filhas. Já os outros tão comovidos quanto calados. Até que o meu pai disse: anda, vamos embora. E a levou. (AD, p.143)

O jogo caleidoscópico de imagens e temporalidades é forte: o espelho, que se parece com uma porta, está ao lado da porta; Halla, Sigridur e a mãe, presente, passado e futuro fundem-se e confundem-se. Enquanto Sigridur estava viva, ambas se confundiam e tinham como desejo se embaralhar cada vez mais, pois “era fundamental que fossemos cada vez mais gêmeas.” (AD, p. 34). Neste momento, frente ao espelho, a presença ausente de Sigridur é literal.

No entanto, Halla está consciente de sua individualidade. No início da narrativa, ela se identifica como criança, imatura, *modo de espera* mas também, se diz velha, velhinha, *teria cem anos* em uma relação oximórica (BRANCO, 2016). Após a morte do filho, ela passa a afirmar não ter idade. No final da primeira parte do livro, esses sentimentos começam a dar lugar a outra visão sobre si e sobre o futuro. À medida em que ela amadurece, passa pela gravidez, perda do filho e, finalmente, muda-se da casa dos pais para viver com Einar, ela assume a identidade de mulher, individual e completa, apesar de ainda estar, fisicamente, na puberdade.

Sob os pés tínhamos o futuro. Achei assim. Ia o futuro inteiro no trajeto que traçasse. A vida, agora, era a direção que eu lhe conferisse. Estava com doze anos, faltava pouco para treze, não me via como uma criança. Era uma mulher tão completa quanto apenas a tristeza sabia fazer. (AD, p. 112)

Halla não é mais uma metade, um *modo de espera*, tampouco *teria cem anos*, não é mais *velhinha*. No decorrer da narrativa, ela passa por um longo processo de mudança e, ao final, deixa de ser a *menos morta*, ou de *carregar duas almas*, desvinculando-se da irmã gêmea e tornando-se provedora. Como mãe e mulher, ainda que com apenas 13 anos, assume a posição de sujeito. Finalmente seu futuro lhe pertence.

III. O ESPAÇO POÉTICO

3.1 Ser longe

A inscrição do tempo e do espaço na narrativa estão intimamente ligadas, pois uma não existe sem a outra. Como colocou Benedito Nunes, “do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem.” (2013, p. 12) Paul Ricouer, ao discorrer sobre a memória em **A Memória, a história e o esquecimento** (2007), aborda a importante conexão entre a associação tempo e espaço: “A declaração explícita da testemunha[...] é bem expressiva: “Eu estava lá.” O imperfeito gramatical marca o tempo, ao passo que o advérbio marca o espaço.” (p. 156)

A narrativa de Halla é marcada pelo desejo pulsante de estar em outro lugar. A pequena e triste comunidade isolada na Islândia não traz nenhuma felicidade a Halla, ela não vê possibilidade de ser feliz ou de ter um futuro ali. Os que lá vivem, as “nossas pessoas” só julgam e demonstram nojo por Halla e Einar. Branco (2016) observa que o enunciado “nossas pessoas” talvez seja uma das maiores manifestações de desumanização, pois “nossas” pressupõe uma comunidade na qual Halla pertence, e o que ocorre é justamente o oposto. É um local onde não se pode lembrar o passado: o crime que Steindór e a mulher urso cometeram contra Oskár foi ceifado da memória de Einar e omitido por toda a comunidade, que se tornou um local sem narrativa. Cabe aqui nos lembrarmos dos dois tipos de narradores que Walter Benjamim define em seu famoso ensaio **O narrador** (1936). O ensaísta alemão afirma que a arte de narrar está relacionada aos seres arcaicos *camponês sedentário* e *marinheiro comerciante*. O primeiro representa a narrativa tradicional, de um homem que nunca saiu de seu país, portanto conta histórias que passam de geração em geração. O segundo seria o viajante, que voltava a cada viagem com histórias de lugares diferentes. A comunidade de Halla têm como autoridade maior Steindór, que, tendo sempre vivido no local, poderia se encaixar no representante arcaico do *camponês sedentário*. A tia de Halla, que logo após a morte de Oskar foge das raízes para regressar anos mais tarde, poderia representar o

marinheiro comerciante. No entanto, ambos apagam a história, violentamente suprimindo a narrativa da vila.

Mesmo antes da morte de Sigridur, as irmãs já desejavam viver em outro local, ainda que o desejo fosse mais de Sigridur que de Halla: “Vais ficar melhor e crescer bonita, arranjar um trabalho em Requiavique e depois vamos visitar a América.” (AD, p. 37) Sigridur sabia que aquele lugar cheio de velhos não tinha espaço para elas. Quando Halla diz que achava que a única opção de namorado que teriam era Einar, Sigridur chora, por ele ser um *toló*, e apenas *um*. Então, o futuro para ela só poderia acontecer longe dali:

Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe. Eu respondia: Ninguém é longe. As pessoas são sempre perto de alguma coisa e perto delas mesmas. A minha irmã dizia: são. Algumas pessoas são longe. Quando for grande quero ser longe. E eu respondia: eu acho que quero ser professora. (AD, p. 33, 34)

Longe é um adjetivo usado sempre em relação ao outro: *eu estou longe de você*, ou usado para lugares: *minha casa é longe daqui*. Para Halla, é difícil no início compreender o que sua irmã quer dizer. No máximo, ela consegue vislumbrar um futuro como professora, ironicamente em uma comunidade na qual não havia crianças. Porém, após a morte da irmã, Halla toma o desejo de Sigridur como seu, entendendo o significado: *ser outra*. A violência da mãe, a comunidade que julga e a trata como aberração, tudo impulsiona o desejo de fugir. “Ainda tenho muita vontade de fugir, foi o que ensinou a Sigridur. Que agora também eu entendo o que é ser longe.” (AD, p. 47)

Real (2016) aponta uma abordagem mítica no desejo de fuga de Halla. Para o autor, o desejo de fuga das raízes e a busca de novos horizontes que acompanham Halla por toda a narrativa lembram o mito de Ulisses.

Nova Ulisses, Hall exprime o coração nómada da humanidade, a incapacidade de fixação permanente senão como castigo e penitência, como acontece a sua mãe, que se mutila e despedaça o corpo das ovelhas pelos campos, e a Steindór, expiando a mal que fizera ao pai de Einar. (REAL, 2016, p. 275)

Ser longe, para Halla é o que lhe permitiria abandonar o lugar onde as memórias são tão tristes, e iniciar uma vida em branco. Aqui, é importante recapitular Paul Ricoeur ao falar sobre o corpo como espaço, e a necessidade do ser humano do deslocamento:

(...) Claro, meu lugar é ali onde está o meu corpo. Mas colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado. Seria assustador não encontrar nenhum. Seríamos nós mesmos devastados. A inquietante estranheza – unheimlich – ligada ao sentimento de não estar em seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio.(...) é sempre possível e frequentemente urgente, deslocar-se, com o risco de ser esse passageiro, esse caminheiro, esse passeador, esse errante que a cultura contemporânea estiliza e põe em movimento e ao mesmo tempo paralisa. (RICOEUR, 2007, p.158)

A crueldade da mãe é um dos grandes motivos que a leva a querer estar em outro lugar. A mãe não consegue conceber a existência de uma irmã sem a outra. Ela prefere que as duas se igualem na morte a aceitar a individualidade de Halla. Mas a menina afirma-se cada vez mais como ser único. Quando Halla e Einar começam a se relacionar, ela se sente culpada por trair a memória da irmã: “Desculpe, mana, mas o Einar agora é o mais longe que existe.”(AD, p. 67) Relacionar-se com aquele que mais dava asco às gêmeas era a forma de se desprender do passado, de ser outra. Fugir é a maneira que ela encontra para sair do presente cruel em que vive. Ao ficar grávida, Halla junto com Einar começam a falar em fugir. Einar também urge para ser outra pessoa. Ele deseja, assim como Halla, pertencer a outro lugar que não aquela comunidade que o silencia, ao lhe esconder o que aconteceu em sua infância. Mas, Halla expressa seu desejo de ir sozinha: “E disse-lhe que pensava irremediavelmente em fugir. Que fugiria sozinha, por mais que isso nos magoasse. Ele chorou. Vou deixar-te um dia, Einar, a ver a desumanidade no mundo.” (AD, p.117) Ela afirma que o local em que estão é desumano. Daí nasce o questionamento que surge com nossa reflexão: Seria essa consciência a força motriz que a impulsiona a fugir?

Mesmo pensando em fugir só, o amor de Halla é evidenciado pela forma como ela se preocupa com o futuro de Einar.

Quando eu fugir, não deixes de comer, de sorrir, de subir ao cabeço, de ver como são bonitas as auroras, toma conta das ovelhas, têm um coração carente e são medrosas, nunca as assuste, é muito triste. Não deixes de ser malcriado. [...] Tu nunca deixes de namorar, Einar. Atira-te as raparigas. Põe-lhe as mãos no rabo, lembra-te. Elas vão te dizer que não gostam, mas estarão sempre a mentir. Convence-as de tudo, e faz-lhe filhos, não te importe que sofram. Elas vão sofrer de qualquer jeito, e não vale nada a vida se não a jogarmos por inteiro. Traz as raparigas aqui e faz-lhes filhos bonitos. Se nascerem rapazes, serão sempre Hilmar. Se forem meninas, tu sabes, podem chamar-se Halldora. Mas não guarde vazios os meus lugares. Deixa-me ir. Olha pelo meu pai. Se ele te falar dos poemas, ouve tudo. É a única coisa que conta, a poesia. No lugar da Islândia, colocar um poema. No lugar do coração, colocar um poema. Depois, dizê-lo uma e outra vez, até ser tudo. (AD, p. 149, 150)

Seus cuidados com ele vão de pequenas coisas cotidianas, como comer e cuidar das ovelhas, a ter mais filhos e, mais uma vez, a não se esquecer da importância do poema. Na fala dela, o poema pode substituir todas as coisas. No entanto, toda a preocupação de Halla não serve para Einar se ele perder sua interlocutora. Ele não consegue vislumbrar um futuro sem Halla: “quando fores embora, juro que morro num segundo. Juro-te. Não farei nada do que me pedes e vou odiar-te.” (AD, p. 150).

A comunidade, mais uma vez, não oferece compaixão, e o desejo de Halla por um futuro, por um novo interlocutor, cada vez se intensifica mais: “alguém afirmou que eu me viciara na duplicação. Não tinha identidade própria. Era uma aberração. Queria fugir. Quem quer fugir metade já foi embora.” (AD, p. 84-5)

Após vingar o mal que fizeram a Einar, e o mal que fizeram a ela, Halla concretiza seu desejo no fim da narrativa. Ela foge no frio glacial do inverno Islandês. Ela, que tão jovem se tornou a narradora que Benjamim definiu como o camponês sedentário, em uma comunidade sem tradição, poderia se tornar com sua fuga, o narrador *viajante*. No entanto, a narrativa fica em suspenso, deixando ao leitor um fim em aberto, de dor, solidão, mas também amor: “Percebi absolutamente que o amava. E levava dúvida nenhuma de ser amada. Teria a vida inteira para lidar com esse sentimento.” (AD, p. 184)

3.2 O labirinto de espelhos

Laberinto

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el âncanar abarca el universo
y no tiene no anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
no esperes que el rigor de tu caminho
que tercamente se bifurca en outro,
tedrá fin. Es de hierro tudestino
como tu juez. No aguardes la embestida
de toro que es um hombre y cuya extraña
forma plural dahorror de la mañana
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siqueira
en el negro crepúsculo la fiera.

Jorge Luis Borges (2013)

O espaço da Islândia é revelado quase como uma personagem que vive por meio de metáforas, personificações e alusões, como veremos adiante. São muitas as referências aos enormes espaços externos, que dialogam poeticamente com as personagens. No entanto, os espaços não são inscritos apenas grandiosamente: eles aparecem muitas vezes refletidos, um dentro do outro, quase como um labirinto cheio de espelhos “Não haverá nunca uma porta/ Já estás dentro. E o alcácer abarca o universo” (BORGES, 2013). Na vila onde mora, o universo é espelhado pelo olhar de Halla Em relação aos espaços internos, eles aparecem com menos frequência na narrativa, porém também repletos de significados e poeticidade.

Há poucas descrições sobre a casa da família de Halla, são as de um lugar sombrio, onde ela se sente muitas vezes ameaçada pela violência da mãe. Logo no início do romance, sabemos que a família cria animais, pois a mãe despedaça uma ovelha na charneca: “Ficara a ovelha espalhada como se tivesse vindo por chuva no céu. No inferno, choviam corpos despedaçados e as nuvens eram poços de sangue a vagar, como panelas a ferver de onde os mortos se entornavam.”(AD, p. 23) Na mesma noite o pai de Halla sai de barco, e ela fica sozinha com a mãe: “Depois, ela sentou-me num banco pequeno. Tinha a faca afiada na mão. Julguei que me mataria tão distribuída

quanto uma ovelha.” (AD, p. 23) A descrição de sua casa é a de um local que não oferece acolhimento, onde ela muitas vezes se sente aterrorizada pela violência vinda da mãe. Logo após a morte de Sigridur, a família pinta os móveis de cores escuras. “Olhei para os móveis velhos e achei que já eram tristes antes de os escurecermos. Eram os móveis do nosso eremitério.” (AD, p. 25) Percebe-se nessa fala como a personagem se sente em sua casa: abandonada, isolada, triste.

Quando Halla se muda para o fundo da igreja para viver com Einar, seu lar, de eremitério, passa a ser um cemitério, pois “as nossas pessoas diziam que estaria bem na igreja, como se a igreja fosse um cemitério” (MÃE, 2014, p. 93), ou seja, metaforicamente ela também é enterrada pela comunidade (GUIMARÃES, 2016). Deslocar-se da casa dos pais para viver com um homem aos 12 anos de idade significa, para Halla, um caminho sem volta. A porta aberta da casa, é um fechamento ou quase morte de sua família: uma porta que se fecha. “Com a licença da tristeza, mais do que a pedir para me deixarem sair, senti-me mandada embora. Atirada à rua sem maior remorso. Ao ver a porta aberta parecia-me a porta fechada ao regresso.” (AD, p. 111) A tia, que vai viver com os pais, modifica toda a casa, apagando os rastros do passado. “A casa dos meus pais estava diferente. Arrumada de alguns empecilhos, que também eram recordações e personalidades sobradas ali dos meus tempos, dos tempos da Sigridur, A casa estava limpa de nós.” (AD, p.129) A tia passa a dormir na cama onde Halla e Sigridur dormiam juntas, literalmente esmagando, agora, a memória das irmãs:

Abria espaço. A minha tia abria espaço. Ficaria gorda e ruidosa, com a cama inteira para si. O coração completo das irmãs gêmeas a dormir, os dedos mindinhos laçados, esmagado sob o seu peso insensível. Naquele lugar onde sonháramos juntas, abater-se-ia a mulher urso. (AD, p. 111)

Quando Halla volta à casa dos pais para visitá-los, ela percebe que o lugar está inteiro diferente, pois a tia, “corrigira mais do que erros. Ela retirara identidade, para que não se sentisse nada senão a pragmática sucessão dos dias.”(AD, p. 130) Halla sente que o vazio do lado da cama que sua irmã dormia não está mais lá, pois a cama fora colocada de outra forma: “Lamentando que a cama da Sigridur, a nossa cama, estivesse

engalanada de outra forma, revirada, sem o vazio dela. O vazio destruído da Sigridur, que só podia viver na memória, era o mais grave.” (AD, p. 130)

Podemos observar que, frequentemente na narrativa, os espaços vão se espelhando, um sendo encaixado dentro do outro, para depois se refletirem em um labirinto de imagens. Em um momento na igreja, a descrição do ambiente com pinturas da Islândia parece um labirinto:

“O Steindór havia arrancado páginas do livro do Kjarval para colar reproduções das pinturas na igreja. [...] As pessoas reparavam como as imagens do Kjalval mudavam o interior vazio da igreja para um somatório de visões. As paisagens pintadas pareciam espreitar o espírito da casa, o que fazíamos e pensávamos ao mesmo tempo. Eram como os olhos espiões da Islândia.” (AD, p. 121)

A pequena igreja no meio da imensidão da natureza, exhibe, dentro dela, pinturas da mesma natureza, como *olhos espiões*. São imagens que poderiam se repetir infinitamente: a igreja dentro da paisagem dentro da igreja, e assim sucessivamente. Para Jorge Luís Borges, qualquer espaço pode ser transformado em labirinto.

O conceito de labirinto- de uma casa cujo descarado propósito é confundir e desesperar os hóspedes- é muito mais estranho que a efetiva edificação ou lei desses incoerentes palácios. O nome, no entanto, provem de uma antiga voz grega que significa os túneis das minas, o que parece indicar que existiam labirintos antes da ideia do labirinto. Dédalo em suma, teria se limitado à repetição de um efeito já obtido pelo azar. Por demais, basta uma pequena dose de álcool- ou de distração- para que qualquer edifício com escadas e corredores resulte em um labirinto.² (tradução nossa)

As imagens na narrativa confundem, se replicam, se entrelaçam. A descrição da primeira menstruação de Halla e do corpo feminino é um exemplo: “O sangue apodrece e cheira mais forte. Corre dentro como um bocado de fogo raivoso, porque me arde. [...]”

²El concepto de laberinto —el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes— es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios. El nombre, sin embargo, proviene de una antigua voz griega que significa los túneles de las minas, lo que parece indicar que hubo laberintos antes que la idea de laberinto. Dédalo, en suma, se habría limitado a la repetición de un efecto ya obtenido por el azar. Por lo demás, basta una dosis tímida de alcohol —o de distracción— para que cualquier edificio provisto de escaleras y corredores resulte un laberinto.²(BORGES, 2007, p. 156)

A minha mãe me disse que era um pequeno vulcão” (AD, p. 27) A metáfora do sangue como flores, e o útero como um pequeno vulcão formam uma imagem labiríntica, a natureza espelhada dentro de Halla. Em outro momento, Halla descreve como ela imagina que seja o ato sexual: “Imaginava que, se o corpo das mulheres fosse igual a uma casa, talvez houvesse uma janela por onde os filhos espreitassem à espera. Se levantasse as camisolas, expondo a pele à luz, talvez houvesse maneira de verem os fiordes.”(AD, p. 29). É uma sobreposição sucessiva de imagens, o corpo como uma casa, os filhos a verem os fiordes por uma fenda na camisola. Quando o filho de Halla nasce morto, ela volta a comparar seu corpo a uma casa, no entanto, na dor da perda, ele se torna “Uma casa assaltada. Não era alguém. Era uma casa assaltada. Um lugar que, subitamente, se desocupara. Um lugar que alguém rejeitara” (AD, p. 103) O oco deixado pelo filho que não vingou a faz se sentir, mais uma vez desumanizada.

Ainda grávida, ela vai à casa de Steindor, onde descreve: “O peixe colorido no pequeno aquário era uma labareda de água. Os peixes são-lhe o fogo possível. Eu disse. O meu filho estaria assim, como também uma labareda dentro da barriga, ardendo” (AD, p. 96). Logo adiante na narrativa, espaço e personagem se refletem: “Um dia, o Einar pôs um peixe num copo de brevennin. O peixe inchou e torceu-se, como um trapo a fazer um laço. Talvez agora pagasse o peixe com o filho.” [...] Dias mais tarde, acordei novamente contorcida.” (AD, p. 99) Voltando a casa de Steindór, ele pondera sobre o que fazer com a menina tão jovem com um filho na barriga, enquanto ela, com febre, dor, devaneia: o aquário dentro dela, o filho como peixe, fogo e terra novamente se opondo:

Tinha visto um livro de figuras com um crocodilo apanhado por redes e metido numa poça de água sem grande tamanho. Abria a boca furioso, a ferrar no ar. Talvez o meu filho mordesse na pequena poça de água da barriga. [...] Eu disse: este peixe é uma labareda na água. É muito bonito. É um pedaço de fogo a nadar. Por um instante, o nosso fiorde tornou-se uma redoma de vidro. Um universo inteiro que, com suas tremendas lacunas, definia tudo. (AD, p.96, 97)

O aquário vira universo, o fiorde, uma redoma de vidro, imagens vão se opondo em um espelhamento poético. Ainda na casa de Steindór, Halla observa que ele tricota montanhas invertidas nas camisolas. Enquanto conversam, Steindór abstrai-se, olhando para o aquário: “Eu imaginei que o Steindór tricotava peixes e que o peixe do aquário era

de lã. [...] Imaginei que, peixe atrás de peixe, o Steindór tricotaria para um mar inteiro. Um mar mais bonito, menos perigoso.” (AD, p. 99) Agora a imagem se abriu: antes, o universo inteiro estava em um aquário, agora o Steindór tricotaria o mar inteiro a partir de um peixe. Halla narra, nesta cena, que Steindór bordava camisolas com montanhas, e que bordaria também o mar com lã, “Ao longo de toda uma parede, pequenos cubos soltavam linhas de bons novelos coloridos.” (AD, 98) Ao longo do romance, a lã vai replicando, costurando imagens metafóricas

Pensei que os filhos de lã seriam delicados. (AD, p. 98)

Desci como uma ovelha que se matava de vez por todas. Haveria de regressar outra. Outra pessoa. Uma lágrima de lã. (AD, p. 97)

No ato final, quando a casa de Steindór está em chamas, Halla narra quase que ironicamente: “Podia ser que as lãs tingissem o fogo e ele se divertisse a criar ramos de flores.” (AD, p. 182)

Imagens abstratas se encaixam, uma dentro da outra, o dentro e o fora, sucessivamente se alternando. Halla afirma que, após a morte de Sigridur

Andava a ver o vazio das coisas. Porque sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo. O dentro dos peixes e o dentro das pedras, o dentro de todas as mãos e dos sons. O dentro das paisagens, das subidas acentuadas, do medo de cair, da profundidade do mar, da chuva de todos os dias. (AD, p. 50)

O lado de *dentro* das coisas vai sendo ocupado pela imaginação de Halla, e, por meio do uso de flashbacks, também de Sigridur: “A minha irmã achava que o interior das baleias devia ser tão grande que talvez fosse habitado por marinheiros que naufragaram e encontraram esconderijo ali.”(AD. p. 33) As imagens vão se repetindo, em um mosaico: nos momentos de delírio do parto, “A Sigridur dizia: os tubarões comeram as baleias, os seus ossos, os ossos grandes das cabeças das baleias e os corações, imensos e ensanguentando os mares.”(AD, p. 101) Mais adiante, quando Halla pensa no filho que perdeu, ela volta a falar sobre os peixes, agora protegidos pela mãe nas baleias:

E há peixes que guardam os filhos nas bocas. Os cardumes de ínfimos filhos, que se põem como nuvens tontas na água, juntam-se como aconchegados e entram nas bocas das mães [...] Um homem conseguiu embalsamar uma baleia inteira. Pendurou-lhe um lustre na boca, escancarada, e levou mesas e cadeiras para ali, onde se faziam festas e as pessoas brincavam de não serem comidas pelo animal gigante.” (AD, p. 126)

Halla afirma que a morte da irmã lhe deixou um vazio, já que Sigridur era o *dentro de tudo*: “Se a minha irmã engravidasse, seria como a terra estar grávida. Uma ilha grávida. A Islândia inteira.” Ao olhar uma nuvem, Halla afirma: “Ou, se a alma de uma montanha me entrasse no corpo e me fizesse crescer como um gigante, seria magnífico. (AD, p. 70) O vazio deixado pela irmã vai sendo preenchido pelo seu olhar único, repleto de metáforas que constituem poeticamente a narrativa.

3.3 A Islândia como ser vivo

A escolha da Islândia, por Valter Hugo Mãe, para **A desumanização** chama a atenção, pois seus outros cinco romances tinham Portugal como espaço geográfico. A narrativa, agora, desloca-se para uma paisagem muito diferente, local de cultura e mitos distintos da terra do autor.

O espaço é um elemento importante para a problematização da temporalidade na narrativa. Retomando dois dos exemplos de romance dados por Ricoeur (2012b) nota-se como esses elementos são interlaçados. Em **Mrs. Dalloway**, a técnica narrativa de marcar o tempo com as batidas do Big Ben, só poderia acontecer nas ruas de Londres, onde o avanço do tempo cronológico se opõe às lembranças da protagonista. Em **A montanha mágica**, por sua vez, a temporalidade é explorada quando Hans Castrop chega ao sanatório de Davos, no alto da montanha, um lugar que ele descreve como *fora-do tempo*, em oposição aos que estão na planície, na sociedade, portanto, o tempo social, do calendário. A problematização das questões temporais só ocorre pela diferença entre os espaços da narrativa.

Voltando à **A desumanização**, cabe lembrar que a Islândia é uma grande ilha, com clima bastante frio e a presença dos fiordes, que são altas montanhas cortadas por canais que vão até o mar. A paisagem é marcada por muitas rochas, areia, vulcões e florestas; e, apenas aproximadamente 23% de sua terra é cultivada, sendo o restante selvagem. Ao discorrer sobre mitos islandeses, Anna Heida Paladottir (2002) coloca que, nesse cenário, onde a qualquer momento um terremoto pode acontecer, ou um vulcão que aparentemente está dormindo pode entrar em erupção, ou montanhas íngremes subitamente podem formar uma avalanche, os habitantes atribuíram à terra uma “vida secreta”, de poderes que não são vistos. Por esse motivo, os islandeses aprenderam, há séculos, a ver a natureza como uma entidade viva, povoada por elfos e criaturas. De acordo com a mitologia nórdica, a terra é velha, viva e poderosa: ela cria tudo que está vivo, e recupera tudo que morre. Palsdottir ainda cita Reimund Kvideland e Henning K. Sehmsdorf, em **Introduction to Scandinavian Folk Belief and Legends**, apontando a relação entre os humanos e a natureza:

Percebendo seu ambiente cotidiano em termos pré-científicos, mas eminentemente práticos, as pessoas reagiram à natureza da maneira que a vivenciaram, nomeadamente como animadas e possuidoras de vontade e, portanto, capazes de ajudar os seres humanos, mas também de prejudicá-los. A relação entre a comunidade humana e os espíritos da natureza dependia, portanto, de reciprocidade e respeito. (tradução nossa)³

As histórias de seres sobrenaturais que viviam na terra e que tiveram sua origem na mitologia nórdica, assim como os contos de fadas tinham a função de alertar as crianças. Elas serviam como um tipo de “cerca” para que as crianças não se afastassem

³ Perceiving their daily environment in prescientific but eminently practical terms, the people responded to nature in the way they experienced it, namely as animate and possessed of will and thus capable of aiding humans but also of doing them harm. The relation between the human community and the spirits of nature thus depended upon mutuality and respect. (KVIDELAND e SEHMSDORF apud PASLDOTTIR, 2002, p. 214)

(PALSDOTTIR, 2002). Na narrativa, podemos perceber essa crença na fala do pai de Halla:

Não te aproximes demasiado das águas, podem ter braços que te puxem para que morras afogada. Não subas demasiado alto, podem vir pés no vento que te queiram fazer cair. Não cobices demasiado o sol de verão, pode haver fogo na luz que te queime os olhos. Não te enganes com toda a neve, podem ser ursos deitados à espera de comer. Tudo na Islândia pensa. (AD, p. 43)

As personagens vivem em um vilarejo isolado no meio dessa natureza temperamental, com poucas casas ao redor de uma pequena igreja, perdidos no meio da imensidão dos fiordes, das charnecas, das montanhas íngremes e do mar. “As nossas pessoas sobravam ali em duas dezenas de casas habitadas, contando com a igreja e o minúsculo quarto de dormir do insuportável Einar.” (AD, p. 21) Trata-se de uma comunidade que não tem comércios, e vive basicamente da pesca e da criação de animais. A personagem principal e os outros habitantes do local têm uma ligação muito forte com a terra e com a imaginação sobre ela. A comunidade é referida por Halla como “as nossas pessoas”.(AD, p. 17). As personagens possuem crenças e superstições que remetem a um tempo obsoleto. Por estarem em um local isolado, é como se elas habitassem um lugar divino, sem espaço para os mortais: o mundo exterior à comunidade é excluído da vivência destas personagens (BASTAZIN e COUTINHO, 2017). Ao considerar o espaço geográfico da obra, Freitas (2020) sublinha que a vastidão que rodeia o pequeno núcleo de personagens, aumentando a solidão da protagonista, pode ser um aspecto do sublime, pois, trazendo Burke:

[...] as coisas de grandes dimensões, se incorporarmos a elas uma ideia extrínseca de terror, elas se tornam incomparavelmente maiores. Uma planície de vasta extensão não é, certamente, uma ideia inferior; a paisagem de tal planície pode ser tão extensa quanto à paisagem do oceano; mas será que ela consegue preencher a mente com algo que seja tão grande como o oceano em si? Isso é devido a várias causas, mas deve-se a nada mais que isso: o oceano é um objeto de grande terror. Na verdade, o terror é- em todos os casos, seja de forma mais aberta ou mais velada- o princípio governante do sublime. (BURKE, 1993, p. 66)

A grandiosidade da natureza e o assombro que vêm com ela levam ao sublime, pois, de acordo com Burke, “A paixão que o grandioso e o sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. (BURKE, 1993, p. 65) A paisagem que rodeia Halla ao mesmo tempo a encanta e a assombra: “Ao ver a imensidão dos fiordes, as montanhas de pedra cortadas por rigor, o movimento nenhum, achei que o mundo mostrava a beleza, mas só sabia produzir o horror.”(AD, p. 21)

A Islândia é recriada como um espaço mítico. “Os homens sós percebem que há alguém na água, na pedra, no vento, no fogo. Há alguém na terra”. (AD, p. 25). A natureza, vista como manifestação do divino, e o estado primitivo das charnechas e fiordes é próprio das narrativas míticas (BASTAZIN, 2018). Como afirma Steindór em dado momento, “Na Islândia, [...], era necessário estar preparado para a substituição poética das coisas.” (AD, p. 58, 59). Assim é a descrição do espaço no romance, cheio de *substituições poéticas*: principalmente por meio de metáforas e alusões, a Islândia é apresentada como um organismo vivo, onde o mar é *como sangue de cristal, diamante líquido*, as nuvens são *as almas das montanhas mortas* e os fiordes são *a boca de deus*. As formações geológicas são explicadas de maneira fantástica e aparecem, no texto, por enunciados como: *contava-se, dizia-se*, ou seja, Halla está contando sobre algo que lhe era falado por personagens nunca identificadas:

Passávamos a estranha marca na montanha e dizíamos que havia sido onde deus se sentara a lavar os pés. Contava-se que deus se sentara pelos fiordes e, de rabo tão pesado, a rocha cedera como se fosse um monte de areia. Outras pessoas achavam que aquilo era do diabo, descansando de andar a acender caldeiras, regurgitando as almas dos infelizes para dentro das crateras fundas dos vulcões, enchendo os vulcões do estranho ódio que o fogo continha. (AD, p. 44)

Contava-se que, num tempo inicial, voavam dragões famintos que devoravam tudo quanto lhes adoçasse as entranhas zangadas. Contava-se que, devastadas as coisas todas, os dragões haviam perdido a capacidade de voar e haviam parado exaustos um pouco por toda a parte. (AD, p. 57)

As personagens acreditam que a natureza possui um poder divino, e que não deve ser contrariada ou desrespeitada. Islândia e deus, escrito com letra minúscula, são sinônimos. “Chamávamos-lhe deus e Islândia sem ter como atribuir a cada nome um significado.” (AD, p. 36)

Em um jogo de espelhamentos, a natureza aparece como uma reverberação das personagens “No decorrer das páginas, a natureza islandesa trabalhará como linguagem no encontro entre o animal e o humano, entre o sentir e o pensar. Ela é a representação de dois polos: o humano e o desumano” (FARIAS, PEREIRA e RICHA, 2018, p. 181) Por meio de personificações, ela é colocada como uma grande personagem, que ora ameaça, ora abriga, repleta das dualidades tão presentes no romance: a terra é fogo e gelo; boa e má; acolhedora e perigosa; bela e grotesca.

A Islândia pensa. (AD, p.43)

Não fui desperdiçada pela Islândia. (AD, p.37)

Pede por mim à Islândia. (AD,p. 37)

[...] esperei sempre os meus predadores criados pela decisão da Islândia. (AD, p. 93)

Para a solidão, era fundamental perceber o quanto da Islândia era entidade, coisa de ver e pensar, dotada de memória, e a planejar quietamente o futuro. (AD, p. 118)

Os fiordes, grandes entradas de mar entre montanha, em sua enormidade que levam ao nada, são chamados de *boca de deus*. “Chamávamos-lhe de boca de deus porque não a conhecíamos. E deus era o desconhecido. Cada coisa que se nos revelasse tornava-se humana. [...] Aquela fundura nas rochas, toda infinita e terminante, transcendia-nos.” (AD, p. 27). A natureza humana, representada pela cisão entre as irmãs, dialoga com a natureza dos fiordes. Assim como o abismo separa as montanhas, a morte separa Halla de sua irmã (TEOTÔNIO, 2016). Entre as montanhas, está o oceano cheio de monstros e perigos:

Ninguém se convencera de que os mares eram só para animais de clara ciência. Alguns juravam ter visto cabeças levantadas, feitas de dez olhos e bocas de mil dentes. Monstros oceânicos. Viam o oceano como sangue de cristal. Balanceava diante de nós sinuosos, muito belo, mas carregava-se de perigos e sonhava com afogar-nos a todos. O oceano desceu das veias puras de deus. (AD, p. 26)

Entre as irmãs, a morte, ora horrível, ora encantada, assim como o *sangue de cristal*. Teotônio (2016, p. 92) observa que “as metáforas que plasmam as superfícies da natureza e a dos personagens revelam uma poeticidade capaz de embelezar a dor e transfigurar a fronteira entre o humano e sua animalidade, entre o civilizado e o selvagem, entre a beleza e o horror.”

O abismo é local onde tudo acabará, ele engole o que ali é lançado. “O Einar acreditava que, um dia, as coisas todas do mundo cairiam ali.” (AD, p. 104) É a sentença final de seres vivos e de sonhos, um lugar de tempo infinito: “Aquela fundura das rochas, toda infinita e terminante, transcendia-nos. [...] Chamávamos-lhe a boca de deus porque era um poço infinito que nos servia de sentença para cada coisa. O que para ali atirássemos ficava tão só na imaginação.” (AD, p. 27) Um dia, quando Halla está grávida, sua mãe a leva para atirar flores à boca de deus. A cena é impactante: uma tempestade terrível e um frio congelante:

Para boca de deus caíram as flores, enquanto minha mãe se segurava atordoada e dizia que haveriam de perfumar-lhe as palavras, aquilo que pronunciaria para destino dos homens. [...] E os cabelos da minha mãe soltaram-se e ela ficou como vassoura limpando o ar. O nariz vermelho, os olhos chorando, em gritos dizendo cada coisa, para que deus ouvisse, para que eu lhe obedecesse. (AD, p. 78)

Em outro momento, a mãe, inconformada com a gravidez, ameaça jogar Halla pela boca de deus e essa imagina-se “[...] caindo boca de deus abaixo. Infinitamente. Até que deus quisesse que apenas o corpo caísse e a alma ascendesse. Caminho arriba, ao contrário. Sentenciada e perdoada dos erros e da ignorância.” (AD, p. 77) É também nos fiordes que Halla e Einar decidem atirar o filho morto, pois nesse momento da

narrativa, Halla já havia tomado consciência que de nada adiantaria enterrar seu filho, pois ele não brotaria. Bastazin (2017) afirma que Hilmar foi lançado no oco para não deixar rastros, pois, citando Jeanne Marie Gagnebin (2002, p. 128), a escrita “serve como um rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmo”. Hilmar cai, fazendo um desenho até a escuridão: “Para boca de deus atirei o meu filho. Num pano branco o fiz voar, como andorinha apagando escuridão adentro. [...] Escureceu na boca de deus. Entrou para o lado silente do poema” (AD, p. 104) Após a triste despedida do filho, a natureza reverbera a tristeza das personagens:

Uma ovelha caiu. A montanha chorou-a como lágrima branca, gorda, que o mar não foi capaz de dissolver. Era uma lágrima velha, densa, à medida da tristeza da montanha, à medida da tristeza de quem a viu cair.” (AD, p. 107)

A boca de deus também foi o destino final do pai de Einar, obrigado a cair pelas mãos de Steindór e da mulher urso. Por meio da memória de Einar, é contada a história de Oskar, que salta buraco abaixo, levando embora as lembranças do filho e transformando-o em um homem infantilizado. Na imaginação de Halla, o vazio dos fiordes vira morada infinita das flores, do filho e do pai de Einar, juntos, no mesmo local, mas separados pelo tempo:

Imaginei o Oskar e, anos acima dele, as flores da minha mãe e, uns meses acima delas, o nosso pequeno Hilmar. Nunca se encontrariam, vários nos pesos, vários no tempo. O tempo viria também do peso. O infinito do Oskar, por ser um homem completo, talvez fosse mais breve. Um infinito breve. (AD, p. 179, 180)

Quem ali é jogado não deixa rastro. “A boca de deus ao centro dos fiordes, não dizia nada. Calada como era, nada de indigno haveria de ter. Era deus calado. O poema talvez esperando.” (AD, p. 62) Interessante notar que essa grande boca, segundo Halla, não fala. Um deus calado, que não oferece alento ou respostas.

Assim como a Islândia é humanizada, as personagens são poeticamente metamorfoseadas em natureza ou animais (TEOTÔNIO, 2018). Há uma troca mútua

entre natureza e personagens, uma integração que torna o limite entre ambas fluído: Halla não diz que a irmã foi enterrada, mas *plantada*, e pensa que ela irá brotar em uma *árvore de músculos*. Quando ela menstrua pela primeira vez, afirma: “Foi nessa altura, com onze anos de idade, que me vieram as flores de sangue”. (AD, p. 27) Grávida, Halla se descreve com imagens grotescas:

Eu tinha as pernas finas, como canas que suportavam o ovo grane de nenhuns seios, apenas uns bracinhos ridículos e o pescoço acabado pela cabeça. Era uma criança absurda. Um leite de criança. Branca. A pele a transparecer as veias. Os ossos crescendo com nós largos, como bolbos por articulações. Desproporcionados. A respiração difícil. Espiral. Um ovo, de verdade. Uma batata de gelo com ponta de fogo. Era uma gorda batata de gelo com ponta de fogo. Sentia medo de apodrecer. Diziam-me que tinha combustão. Um cubo de gelo com chama dentro. (AD, p. 90)

A descrição imagética é forte, seu corpo é uma aberração, feito de fogo e gelo assim como a Islândia. Quando o seu filho nasce, o sangue era como “novelos vermelhos que tinham pequenos filamentos como anémonas do coração. Medusas.” (AD, p. 102). Há também uma animalização de algumas personagens: sobre Einar, Steindór tentava *domesticá-lo*. Para Halla, no início da narrativa, a boca do homem era “muito podre, como de urso velho” (AD, p. 32) A tia, mulher gorda *que abre espaços*, é a *mulher urso*.

O espaço é humanizado, personagens são desumanizadas. Por meio da metáfora, a natureza e as personagens ecoam em movimentos contínuos. O tempo e o espaço de **A desumanização** são inscritos de maneira poética, pois como observa Halla, “Os poemas, dizia meu pai, podem ser completos como muito do tempo e do espaço. Podem ser verdadeiramente lugares dentro dos quais passamos a viver.” (AD, p. 166).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de **A desumanização** nasce, paradoxalmente, com a morte. É da ausência da irmã gêmea de Halla que se constrói a prosa poética deste romance que se constitui e se completa na trama da protagonista em articulação com a trama de sua mãe, de seu pai, de Einar, das *nossas pessoas* e da sua outra metade. A voz narrativa é marcada, principalmente, pela protagonista, no entanto, podemos inferir que há, em alguns momentos, um outro narrador assumindo a narrativa - um *narrador maior* – que revela certo distanciamento da trama e sugere momentos de profunda reflexão, seja sobre a natureza, seja sobre a relação dos homens com os fenômenos físicos em um espaço isolado e inóspito, seja, ainda, sobre o significado ontológico *do ser* – afinal, qual é a dimensão do humano? O que se apreende por desumanização ao longo desta narrativa?

Durante a pesquisa, enfatizamos, ainda uma vez, que nossa busca foi norteadada pela configuração do tempo narrativo e a maneira como ele se inscreve no romance. As múltiplas temporalidades, tal como demonstramos, emanam das ações das personagens e das configurações dos demais constituintes narrativos. A obra tem características tanto de um tempo histórico, cronológico e linear, quanto psicológico, linguístico e mítico, apenas para retomarmos alguns dos que mais se destacam. A espacialidade, marcada por ambientes fechados e abertos, reveste-se de tensões familiares que se deslocam do interior da casa de Halla, onde ocorrem os conflitos com a mãe e as alucinações do parto mal sucedido, para a natureza física, quase cruel, dos ventos, abismos e paredões rochosos que parecem estar sempre querendo dimensionar a pequenez do homem em contraponto com suas dores e desencantos.

Importante nos parece, ainda, reforçar que a marcação de passado, presente e futuro são expressões reveladoras no tempo interno das personagens, alternando-se de maneira fluída e contínua. No caso do núcleo familiar de Halla, o tempo interno de cada personagem parece estar ligado à forma como o luto é vivenciado pela experiência da família em suas adversidades de dor, culpas e angústias - sentimentos que parecem muito mais um redemoinho de torturas do que de lembranças e vazios provocados pela morte.

A narrativa da criança com *duas almas* é tecida, pode-se dizer, entre diversas faces do duplo que se revelam entre vida vs morte, sublime vs grotesco, amor vs ódio, *eu vs outro*, humano vs desumano. A metalinguagem presente na escritura romanesca revela-se na busca de Halla pelo sentido da palavra, estabelecendo relações entre a literatura e a vida e opondo-se entre a linguagem e o silêncio. Esse jogo de opostos é articulado de modo a causar no leitor, simultaneamente, assombro, incomodo e deleite

Há, enfim, um jogo de espelhamento na relação espaço-tempo, no qual o espaço mítico da Islândia reverbera os sentimentos das personagens. A Islândia, construída por metáforas, evidencia um processo de humanização e desumanização, em momentos de alta densidade poética, responsáveis pela essência narrativa. Espaços revelados, também, de maneira labiríntica indicam procedimentos de encaixe, de forma que fantasia e realidade humana já não podem se distinguir.

Por fim, pode-se dizer, que a relação entre os espaços narrativos e as personagens é entrelaçado de tal maneira que há um fluxo narrativo de espelhamentos, em movimentos contínuos entre ambos. Halla se sente oca, como se tivesse sido lançada no vazio imenso da *boca de deus*; as demais personagens são quase fragmentos metafóricos sugestivos da cisão das rochas ou da aspereza dos ventos. Como o fogo e o gelo, os sentimentos e as relações são, praticamente todos paradoxais. Esse imbricamento poético entre natureza e vida, pode-se dizer, é o responsável maior pela revelação da temporalidade complexa do romance, característica essa inscrita tanto pela densidade poética da linguagem, quanto pela nebulosidade da Islândia revelada e reveladora da complexa figura humana.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução. S.J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEM, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

ALMADA, Tainá Duarte, **As marcas do luto e da melancolia na memória em A desumanização, de Valter Hugo Mãe**. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, 2019. 82 p.

BASTAZIN, Vera e COUTINHO, Antonio. **A (des) humanização na casa dos homens**: mito e poética em Valter Hugo Mãe. Convergência Lusíada, n.º 372017.

BASTAZIN, Vera. Vidas rochosas - entre a liquidez e o nada (Alteridade em Valter Hugo Mãe) In: **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. Maria Rosa Duarte de Oliveira; Maria José Palo (Org.) São Paulo: EDUC, 2016.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BORGES, Jorge Luis. "Laberinto" / "Labirinto". In: CAMPOS, Augusto de. **Quase Borges. 20 transpoemas e uma entrevista** (organização e tradução). São Paulo: Terracota, 2013.

BORGES, Jorge Luis. Laberintos. In: Borges, Jorge Luis. **Textos recobrados** (1931-1955). Buenos Aires: Emecê, 2007

BRANCO, Rosa Alice. A humanização. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Ed., 2016, p. 277-92

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 261-88.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASSIRES, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CASTRO, Maria Leonor. Valter Hugo Mãe: a intransigência na esperança pelo trilho dos afetos. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Ed., 2016, p. 191- 203.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Beijo, Olho. In. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Brabault et. al. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015. p. 127-8.

COSTA, Carolina Becker Koppe. A desumanização: ressignificando a ideia de humanidade. **Revista Versalete**, v. 3, n. 5., 2015

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ELIAS, Nibert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FARIAS, A. A. N.; PEREIRA, A. M.; ROCHA, M.P. Islândia, a ilha do silêncio: o espaço melancólico de *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 18, n. 3, 2018.

GAGNEBIM, Jean Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. **Sublime patético**: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe. Curitiba: Appis, 2020.

GUIMARÃES, Thiago Maciel. **As desdobras da morte em A desumanização, de Valter Hugo**: entre espelhos e narrativas. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2016. 77 p.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KVIDELAND, Reimund, and SEHMSDORF, eds. **Scandinavian Folk Belief and Legends**. Oslo: Norwegian University Press, 1991.

LÓPEZ-VEJA, Martín. A Europa das periferias nos romances de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Ed., 2016. p. 365-379

LOUZEIRO, Elias dos Reis, **Tempo e memória na construção da narrativa de Valter Hugo Mae, em a máquina de fazer espanhóis**: uma metáfora da última nau portuguesa. Dissertação de Mestrado: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2018. 96 p.

MÃE, Valter Hugo, **A desumanização**. São Paulo: Globo, [2013], 2017.

MÃE, Valter Hugo, **o remorso de baltazar serapião**, Globo, [2011], 2018.

MÃE, Valter Hugo. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. 1ª ed., São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **o apocalipse dos trabalhadores**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. 2ª Ed., São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **o nosso reino**. 1ª ed., São Paulo: Ed. 34, 2012.

MÃE, Valter Hugo. **O paraíso são os outros**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980

NASCIMENTO, Rafaela de Lira. Morte e construção identitária: analisando o luto nas personagens de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Ed., 2016, p. 293- 305.

NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Ed., 2016.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 1ª. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PALSDOTTIR, Anna Heida. **History, landscape and national identity: a comparative study of contemporary English and Icelandic literature for children**. Tese de Doutorado: University College Worcester in association with Coventry University, 2002. 335 p.

REAL, Miguel. A desumanização: lirismo, sublime e assombro. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Ed., 2016, p. 273-76.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François (et al.). São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (vol. I). Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (vol. II). Tradução: Marcia Valeria Martinez de Aguir. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (vol. III). Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Valter Hugo Mãe, filho de mil homens e mil mulheres*. Tese de doutorado: Universidade Federal de Pernambuco, 2016. 201 p.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Os fiordes da literatura: o duplo em A desumanização, de Valter Hugo Mãe. Rio de Janeiro: **Revista Garrafa**, n. 37, 2016.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Os romances de Valter Hugo Mãe: literatura e alteridade. In: NOGUEIRA, Carlos. **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Ed., 2016. p. 350-363

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. A desumanização: metamorfoses do corpo e da alma na obra de Valter Hugo Mãe. **Revista digital Intersemiose**. 2019. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2015/10/091.pdf>

Acesso em 10 set 2020

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WATT, Ian, **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ENTREVISTAS

KODIC. Marília. Mãe com maiúscula. **Revista Cult**. [2011]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mae-com-maiuscula/>. Acesso em 13 mar. 2020.

PORTO, Walter. “É como se meu livro regressasse a mim, diz Valter Hugo Mãe. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 de jun. de 2019.

Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/e-como-se-meu-livro-voltasse-a-mim-diz-valter-hugo-mae.shtml>. Acesso em 19 de mai. 2020.

VIEL, Ricardo. “A paz de Valter Hugo Mãe”. Revista Blimunda, n. 22, mar. 2014.

Disponível em:

https://revistablimunda.files.wordpress.com/2014/06/blimunda_25_junho_2014.pdf.

Acesso em 08 abr 2020